



Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica

51

2025

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 51
(2025)

Nuevas contribuciones gongorinas
(Coord. Á. VARELA Y A. ALGABA)

Seminario Menéndez Pelayo
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Fotografía de cubierta: Javier Ramírez Serrano

SECRETARÍA:

Alcalá, 93 — 28009 MADRID — Tel. 914 311 122

e-mail: cilh@fuesp.com

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

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 (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)

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>	13
---------------------------	----

Monografía

Nuevas contribuciones gongorinas

JOAQUÍN ROSES	
<i>Dos sonetos juveniles de Góngora en las Flores de poetas ilustres</i>	19
AMELIA DE PAZ	
<i>Una carta colegiada de Góngora (1589)</i>	49
LAURA CASTRO ÁLVAREZ	
<i>Góngora y el romance amoroso: análisis métrico de los discursos femeninos</i>	65
ÉRIKA REDRUELLO VIDAL	
<i>A la sombra de lo impreso. Los proyectos inconclusos de Salcedo Coronel</i>	89
MARÍA ESTELA MAESO FERNÁNDEZ Y ANTONIO BARNÉS VÁZQUEZ	
<i>Sacro Plantel (1652), de Francisco Ballester. Reflejo de un sentimiento y síntesis de una centuria</i>	129

Miscelánea

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

- Alonso Fernández de Avellaneda y los caminos cruzados de Alonso de Castillo Solórzano, Blanco de Paz, los Bracamonte y el duque de Benavente en el Quijote apócrifo* 161

MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

- Primeros atisbos de modernidad narrativa en la novela bizantina de Lope de Vega* 191

AROA ALGABA GRANERO

- El príncipe perseguido, de Moreto, Belmonte Bermúdez y Martínez de Meneses: algunos referentes pictóricos para la puesta en escena* 221

SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ

- La transmisión textual de la comedia colaborada Enfermar con el remedio: una aproximación* 243

LUIS TADEO VALVERDE MOLINA

- «El día de Lima»: relación de las festividades y loa en honor de Fernando VI de España en Lima* 269

CARMEN CARRASCO GARRIDO

- Bohemia y Dandismo, singularidades literarias en el Uruguay del novecientos* 291

CARMEN RAMÍREZ RODRÍGUEZ

- La «Revista musical de actualidades» en Almería (1885-1898)* 315

ALESSANDRO SECOMANDI

- Maqroll y la máquina célibe de «Cocora», de Álvaro Mutis* 353

JAVIER MATEO HIDALGO E IGNACIO HUERTA BRAVO

- Visiones de la reconciliación en el franquismo: un análisis de Tierra de todos, de Antonio Isasi-Isasmendi (1962)* 381

Papeles de la Fundación

ISABEL BALSINDE

Góngora y el Siglo de Oro en la correspondencia de Pedro Sainz Rodríguez 417

ÁLVARO VILLANUEVA ÁLVAREZ

Un epistolario inédito entre Claudio Sánchez Albornoz y Pedro Sainz Rodríguez (1974-1976): «Una sombra que desea para España lo mejor» (Parte I) 433

Libros

IZAN GARCÍA BAUMBACH

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel y Roso Díaz, José (eds.). *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI. Estudios dedicados a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues* 473

CARMELA V. MATTZA

Corredoira Viñuela, José Manuel. *Comedia auriburlesca: Postila* 478

M.^a ÁNGELES VARELA OLEA

Pérez Galdós, Benito, *Trafalgar, La corte de Carlos IV* 483

MARTA COVISA ANDARIAS

Creus Visiers, Eduardo y de Paz de Castro, Elena (eds.). *Visiones de Italia (del fin de siglo a la Gran Guerra)* 489

JUANA MURILLO RUBIO

Ocampos Palomar, Emilio José. *La poética de la reescritura. Modernismo y traducción en España (1880-1920)* 493

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Rojas Sánchez, Pablo. *Márgenes del ultraísmo* 498

Noticias del Seminario Menéndez Pelayo 505

Normas para presentación de originales 511

PRESENTACIÓN

NUEVAS CONTRIBUCIONES GONGORINAS

A POCO DEL CUARTO CENTENARIO del fallecimiento de Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1 de julio de 1561-Córdoba, 23 de mayo de 1627) los *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* han considerado que este es un buen momento para volver sus ojos sobre el gran innovador y máximo exponente del culteranismo, cuya irrupción transformó la poesía para siempre dejando sentir su estela entre sus propios contemporáneos. De entre sus herederos más visibles, es ineludible señalar el impacto de su influencia entre los miembros del Veintisiete—generación o grupo—, pues fue el punto de encuentro y reivindicación que canonizó su recuperación y les sirvió de enlace. Con Góngora, como afirmó Dámaso Alonso, se asumía «todo el alma española». Pero este monográfico, modestamente, toma al poeta cordobés como epicentro para aportar nuevas luces sobre «aquel que tiene de escribir la llave», en palabras de Cervantes, dejando entrever cómo el canon del siglo en que escribió, y aun del futuro, no se entiende sin su signo. La poesía no quedó indemne tras Góngora, sino que el cordobés fue germen de nuevas ideas estéticas, nada más empezar a difundirse, en 1613, los manuscritos de sus poemas mayores, las *Soledades* y el *Polifemo*. Sus innovaciones estéticas, sintácticas y léxicas generaron una *nueva poesía*, caracterizada por la abundancia de tropos y figuras retóricas que, en su imitación y acumulación, fueron rasgos distintivos de la bien conocida *oscuridad gongorina*. Así, su lenguaje, rico en metáforas y alusiones clási-

cas, expresadas en una sintaxis compleja, fueron algunos de los rasgos más imitados por poetas de su siglo, parcial o totalmente.

Abre el monográfico la palabra de Góngora en la lectura de Joaquín Roses Lozano, activo director, desde hace más de una década, de la Cátedra «Luis de Góngora» de la Universidad de Córdoba y responsable del grupo de investigación «Góngora y el Gongorismo». El autor de *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII* (1994), *Góngora: Soledades habitadas* (2007) y el reciente *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados* (2024), amplía para nosotros esta nómina con los comentarios de dos sonetos juveniles del autor: «Ya besando unas manos cristalinas» y «Varia imaginación que en mil intentos», publicados en 1605. En tan tempranas muestras de su poesía, la inspiración petrarquista, sin embargo, permite entrever la genialidad del cordobés: Roses señala ya en ellos atisbos de su compleja conceptualización y de los futuros refinamientos que serán característicos de su estilo.

Colaboradora de la misma cátedra, Amelia de Paz ha dedicado a Góngora varios trabajos imprescindibles como *Todo es de oídas. El proceso a un inquisidor de Córdoba en 1597* (2014), *Una endecha de Góngora* (2023) y su amable diatriba contra los tópicos que actualmente se ciernen sobre el autor, de este mismo año, *Una idea de Góngora* (2025). Para este monográfico, en cambio, la especialista completa el retrato del poeta con la reproducción de una carta inédita que Góngora escribió como racionero de la Catedral de Córdoba. Amplía, así, el conocimiento de esa faceta del poeta que supuso una dedicación asidua, en la que desempeñaba innumerables labores cotidianas, desde la administración del diezmo, a la visita a los pobres de la cárcel, adonde don Luis les llevaba consuelo y limosna.

También la poesía amorosa de Góngora es objeto de estudio del monográfico. Más concretamente, Laura Castro pone el foco en la evolución entre los primeros romances amorosos, compuestos a finales del siglo XVI, y los últimos, de principios del XVII. Asimismo, ha interesado la herencia de contemporáneos del poeta cordobés como Salcedo Co-

ronel, temprano comentarista de la obra gongorina, que ya en 1629 editó, por primera vez, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, incluyendo un análisis de los versos de «esta joya de la literatura universal». Además de sus comentarios a las *Soledades* (1636), Salcedo Coronel proyectó dedicar otros trabajos a Góngora, como nos expone en su trabajo Erika Redruello. Y el monográfico se cierra con el escasamente conocido, Francisco Ballester, que ha interesado a los profesores Estela Maeso y Antonio Barnés. Ballester, recopilador del mismo siglo XVII de poesía religiosa, se muestra encandilado con la riqueza polimétrica de los versos contenidos en su *Sacro plantel de varias, si divinas flores. Fértil primavera del supremo jardín y celestial floresta, precioso material de fragantes y olorosos ramilletes para recreo espiritual de las almas*. En esta colección, «el tracio Orfeo», con el humano trato, se convierte al «culto sacro», sin prescindir de la «ercúlea fuerza» que le da la nueva ciencia. La expresión religiosa, como vemos, se vuelve a lo clásico, buscando renovación en la expresión gongorina. Entre los poemas, el propio Ballester aparece como «farol /que desterrando la tiniebla vil /es con su luz /afrenta a la del Sol.» Así, P. M. E Luis Puig, sintetiza el fin de Ballester como el de «blasonar lo que es castífero /y del amor de Dios lo más ignífero / hiriendo al infernal con voces bellicas».

La estela gongorina entre sus contemporáneos tiene manifestaciones aun por investigar, pues su amplio abanico queda, aquí, muy someramente apuntado. Su agudeza y sus refinamientos, más allá de la tópica *oscuridad* que, por incomprensible, le confina a la lectura de unos selectos, son, en realidad, manifestación de su libertad poética.

Á. VARELA OLEA

Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica
Universidad Complutense de Madrid

MONOGRAFÍA
NUEVAS CONTRIBUCIONES GONGORINAS
(COORD. Á. VARELA Y A. ALGABA)

DOS SONETOS JUVENILES DE GÓNGORA EN LAS *FLORES DE POETAS ILUSTRES*

Two Youthful Sonnets by Góngora in *Flores de poetas ilustres*

JOAQUÍN ROSES

Universidad de Córdoba

jroses@uco.es

ORCID: 0000-0001-5199-7769

Recibido: 13-10-2025

Aceptado: 24-10-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51. 652

RESUMEN

En 1605, se publica en las *Flores de poetas ilustres* un nutrido número de composiciones de Luis de Góngora, muchas de las cuales corresponden a su etapa de aprendizaje juvenil. En dos sonetos de esa época («Ya besando unas manos cristalinas» y «Varia imaginación que en mil intentos»), pese a la interpretación convencional como poemas petrarquistas de inspiración italiana, pueden detectarse ya algunos atisbos de la compleja conceptualización y de los novedosos refinamientos que caracterizan a su poesía.

PALABRAS CLAVE: Góngora; Sonetos; Sueño; Erotismo; Conceptismo.

ABSTRACT

In 1605, a large number of Luis de Góngora's compositions were published in *Flores de poetas ilustres*, many of which correspond to his youth learning stage. In two sonnets from that period («Ya besando unas manos cristalinas» and «Varia imaginación que en mil intentos»), despite the conventional interpretation as Petrarchan poems of Italian inspiration, some glimpses of the complex conceptualization and the new refinements that characterize his poetry can already be detected.

KEY WORDS: Góngora; Sonnets; Dream; Eroticism; Conceptism.

EN EL ÁLGEBRA TAL VEZ SÍ, pero tanto en la poesía como en la vida las simplificaciones no resuelven incógnitas. Aunque siempre hay quien se atreve —e incluso brilla fugaz y vanamente en el torbellino de su caída—, yo me confieso incapaz de precisar en un artículo la médula de

una poética, y menos aún si concierne a Luis de Góngora. En la antología *Flores de poetas ilustres* (1605), compilada por Pedro de Espinosa, se seleccionan treinta y siete composiciones suyas; es el autor más representado numéricamente, por lo que me limitaré al estudio de dos sonetos. Quizá resulte desafiante limitarse a un dúo, pues incluso toda la presencia de Góngora en las *Flores* es un pálido pronóstico de lo que vendrá luego¹.

Góngora: poeta de la variedad inagotable, ya que por varias razones su poesía merece ser identificada con el precepto estético de la variedad y con el alcance histórico de lo inagotable. En pocos poetas podemos encontrar un mayor alejamiento de la uniformidad, y en pocos podemos rastrear la repercusión de un mensaje poético que trasciende siglos y territorios. Constatemos, no obstante, la dificultad de sostener ese principio para un poeta de cuarenta y pocos años que todavía no ha escrito sus poemas más extensos. Tal vez entonces el Góngora de las *Flores* es preludio de algunas cosas, pero no de la variedad, la cual solo puede ser definida mediante una estricta incardinación histórica. Pese a ello, pretendo demostrar que, sin llegar a la variedad temática, sin alcanzar la variabilidad de tono y sin exhibir la hibridación genérica que desarrollará en la década del diez, el Góngora del cambio de siglo ofrece destacados atisbos de las innovaciones y refinamientos de su poética.

Uno de los obstáculos que encontramos para mantener esta hipótesis es, curiosamente, la labor del antólogo (ya fuera Espinosa o el propio poeta). Góngora es el ingenio con mayor número de composiciones seleccionadas, pero ese predominio numérico no implicó que se obtuviera una muestra fiable de la variedad temática y tonal de su poesía. Está claro que el antólogo quiso presentar una imagen del poeta cercana a la homogeneidad: su presencia se reduce, en el ámbito

¹ Las ediciones de referencia son la facsímil [1605] y las dos modernas incluidas en la bibliografía final [2005, 2006].

estrófico, a los sonetos (el grupo más numeroso) y a las canciones; como consecuencia de esas opciones métricas, en el ámbito temático se privilegia su poesía amorosa, y se deja de lado, como era habitual en la tradición impresa de la época, la poesía satírico-burlesca en romances y letrillas, una vertiente que era precisamente no solo la que estaba convirtiéndolo en uno de los poetas más conocidos de su época, sino en la que estaba forjando, más que en los sonetos de aprendizaje, el sello inconfundible de su arte verbal. El hecho de que, por el contrario, sí aparezcan letrillas de Quevedo en las *Flores* invalida cualquier respuesta que apele a criterios generales de la antología, a no ser que pensemos en una exagerada cautela ante la condición eclesiástica de Góngora. El antólogo no estaba forzado tampoco a elegir esas composiciones de arte menor, pues podría haber encontrado suficiente sátira y burla en sonetos anteriores a 1603, con lo que de paso habría presentado una excelente señal de las transformaciones futuras del soneto gongorino. Ciertos interrogantes siguen, pues, abiertos.

Ya lo advirtió Emilio Orozco y aventuraba su propia respuesta en la década del sesenta, cuando al comentar el soneto que comienza «Por niñear, un picarillo, tierno» afirmaba:

Es hecho muy expresivo que en las *Flores de poetas ilustres* que reúne en 1603 Pedro de Espinosa, exponente de la más reciente poesía manierista, sea rarísima la composición en metros octosílabos y no se incluya ninguno de estos sonetos satíricos burlescos de Góngora a pesar de haberse recogido composiciones suyas con más abundancia que de ningún otro poeta. Ni se atendía a sus populares romances y letrillas ni a estos sonetos que debían ser conocidísimos. Para el poeta y colector de las poesías, aquellos sonetos se salían de lo normal de la lírica culta e idealizadora que quería ofrecer [2002: 128].

Antes de la aparición del libro de Belén Molina, una de las mejores dilucidaciones de los criterios organizativos utilizados por Espinosa en las *Flores* fue el artículo de Gaspar Garrote dedicado a la presencia de Barahona de Soto en la antología. La consigna de la «varia brevedad»,

expresada por el antólogo en el prólogo, es definitiva para entender lo que Molina llamará luego los ejes paradigmáticos y sintagmáticos del libro². Pero el concepto de variedad, en apariencia, no será aplicado a la poesía de Góngora. Dice Garrote, por ejemplo, que una de las muestras de esa búsqueda de la variedad es la ruptura que supone la aparición del tono jocoso en lo serio. Aunque no será así en la selección de poemas de Góngora, sus textos sí cumplen a la perfección una función representativa de las mayores frecuencias temáticas y estróficas, por cuanto la mayoría de ellos pertenece a la base amorosa y principalmente a los sonetos y canciones. Garrote afirma que Barahona es el poeta que mejor sintetiza los criterios de variación y brevedad de las *Flores*. Está claro que Góngora no, como explica luego: «Por su parte, los poemas de Barahona suponen una variedad que ni siquiera alcanzan en *Flores* los numerosos textos de Góngora» [2002: 59].

Ahora bien, si estudiamos en profundidad los textos de Góngora ¿puede hablarse de un nivel más interno de la variedad dentro del ámbito clausurado y uniforme del soneto? ¿Es posible afirmar que Góngora despliega un abanico inusitado de variaciones, contrapuntos y superaciones, como siempre, sin salirse de los catorce versos del soneto? Los ejemplos que siguen pretenden demostrar esto.

Robert Jammes, en el capítulo sobre «Los sonetos amorosos» de su monografía [1987: 299-314], nos recuerda que casi todos los recogidos en las *Flores* pertenecen a la primera etapa de formación de Góngora, de 1582 a 1585, y se inscriben en el género lírico amatorio. De las treinta y siete composiciones presentes en la antología, veintiséis son sonetos de juventud. Ello exige que deban ser analizados independientemente

² Molina dedica principalmente las páginas 105-115 a la presencia de Góngora en las *Flores*. En ellas analiza los criterios de selección utilizados en la antología cotejando por géneros los poemas elegidos con los recopilados posteriormente en el Ms. Chacón, lo que deriva en varias deducciones operativas. Al pasar al análisis específico de las composiciones, afirma que «el grupo de sonetos amorosos resulta ser el más interesante» [2005: 110].

y según sus características comunes. Son todos ellos sonetos en torno a la mujer, elogiada por la perfección de su belleza, a la zaga pues de los cánones petrarquistas y garcilasistas, con su noción idealizada del amor. Para Jammes, aunque estos poemas no son verdaderamente originales y «la impresión que emerge de todos ellos es la de lo “ya visto”» [1987: 307], indican claramente la maestría formal de «un gran poeta que se está buscando y no tardará en encontrarse» [1987: 311]. El gran gongorista ya nos advirtió hace más de medio siglo de que tendrían que ser mejor contextualizados por la crítica, ya que, como bien sabemos, han difundido la imagen de un Góngora marmóreo e insensible que fue extendida a sus grandes obras provocando un prejuicio crítico notable [1987: 311].

Estos sonetos demuestran, sobre todo, hasta qué punto había aprendido don Luis a utilizar sus recursos poéticos, con qué profundidad había leído a los clásicos, a los italianos³ y a Garcilaso. Fue una operación previa esencial para romper después, para dinamitar más tarde la férrea estructura y leyes del soneto.

Entre este conjunto de sonetos se encuentran los dos dedicados al sueño que estudiaremos en este artículo: «Ya besando unas manos cristalinas» (1582) y «Varia imaginación que en mil intentos» (1584). Podemos considerar que tratan, respectivamente, de un sueño erótico interrumpido por la luz del sol y, a la inversa, de un insomnio imaginativo y persistente que impide el sueño reparador y erótico. Pese a las huellas

³ Para esta cuestión, véase el equilibrado estudio de Dámaso Alonso [1982]. En una época como la nuestra, con un predominio abusivo de lo que Amelia de Paz ha llamado con gracia «la plaga de langosta de la “crítica hidráulica” y la “citología”» [307], estudios clásicos como el de Alonso son modélicos. Sigue siendo válida la observación que, de pasada, hacía Jammes cuando mencionaba la convención pastoral en estos sonetos de juventud y las innumerables fuentes que los abonan: «Si quisiéramos tomarlos el trabajo *—perfectamente inútil por otra parte—* de buscar todos los precedentes de cada uno de los elementos del paisaje que se desprende del conjunto de estos sonetos, encontraríamos muy pocos que no hayan sido utilizados ya cien veces antes de Góngora, y muy pocos que no figuren en Garcilaso» [1987: 305].

visibles de los modelos, existe en ellos una compleja conceptualización y una renovación singular que los distingue.

«YA BESANDO UNAS MANOS CRISTALINAS»

Ya besando unas manos cristalinas,
 ya anudándome a un blanco y liso cuello,
 ya esparciendo por él aquel cabello
 que Amor sacó entre el oro de sus minas,
 ya quebrando en aquellas perlas finas
 palabras dulces mil sin merecello,
 ya cogiendo de cada labio bello
 purpúreas rosas sin temor de espinas,
 estaba, oh claro Sol invidioso,
 cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
 mató mi gloria, y acabó mi suerte.
 Si el cielo ya no es menos poderoso,
 por que no den los tuyos más enojos,
 rayos, como a tu hijo, te den muerte⁴.

Tras la publicación de la documentada, laboriosa y utilísima edición de Juan Matas Caballero [305-312], sobran aquí reiteraciones sobre los testimonios, las dos variantes principales (vv. 2, 10) con respecto a *Flores* [1605: 127v]⁵, los epígrafes u otros aspectos ecdóticos. Trataré solo de matizar algunos comentarios de la crítica precedente, completar lo que resulte preciso y proponer mis interpretaciones.

Como muestra de la recepción del soneto en las antologías, baste anotar que no figura en las de Alonso, Carreira o Pérez Lasheras y Mico del siglo pasado [Góngora, 1960, 1986, 1991, respectivamente], aunque sí fue seleccionado por Emilio Orozco para la incluida en su libro de 1953 [214]. Ya en el siglo XXI, tampoco Jammes lo incluye en su antología

⁴ Sigo siempre la edición canónica de Antonio Carreira [Góngora, 2000: 24-25].

⁵ El soneto se suprime en el segundo estado de la compilación de Espinosa y fue censurado por el padre Pineda.

bilingüe [2009]. Ello quizá ratifica su opinión de que, con estos sonetos, no estamos ante el «verdadero» Góngora. Carreira tampoco selecciona el texto para su antología más reciente en dos ediciones [2009, 2015].

La cuestión crítica más polémica sobre este soneto afecta a la interpretación de las circunstancias en las que se encuentra el sujeto lírico cuando llegan los rayos del sol e interrumpen la acción: ¿está realmente con la amada o está soñando con ella? La primera opción deriva, en parte, de algunos de los epígrafes del siglo XVII con que aparece el poema, debido a que existen varios testimonios manuscritos e impresos que indican que el sujeto estaba con una dama y tuvo que dejarla a la salida del sol. Es muy explícito el comentario de Salcedo Coronel [1644: 461-462], que habla del sol «que impidió con su nueva luz las glorias amorosas que poseía», aunque prosigue escuetamente señalando la influencia de los versos 5-6 en una canción de Marino y la imitación en los versos 7-8 de Góngora de otros tantos pertenecientes a unos tercetos de Ariosto, concretamente a *Capitoli*, VIII, «O più che 'l giorno a me lucida e chiara»: «mirar le rose in su le labra sparse, / porvi la boca e non temer de' spini» (vv. 47-48)⁶.

Ernst Brockhaus fue partidario de esa primera opción, de ahí que señale como fuente del tópico el poema XIII del libro I de los *Amores* de Ovidio: «Iam super oceanum venit a seniore marito» [1935: 33-34]⁷. Como en tantas otras cuestiones interpretativas, el giro fue posi-

⁶ Ciplijauskaitė [Góngora, 1981: 238] se confunde al anotar que estos versos pertenecen al *Orlando furioso*, error en el que cae también Matas Caballero al decir que Salcedo Coronel señaló esa fuente, lo cual parece extraño, pues líneas más abajo reproduce los versos exactos del «capitolo VIII». En este caso, acude a Brockhaus [1935: 34] para documentar esa filiación e indicar que Alonso [1982: 368] sigue al crítico alemán, sin caer en la cuenta de que la conexión ya estaba establecida en Salcedo Coronel, pero no con el *Orlando*, sino con el «capítulo». La alusión tanto de Brockhaus como de Calcraft [1980: 32] al poema épico no se refiere a ningún verso en concreto, sino al motivo de los amantes que interrumpen su noche de placer por la salida del sol.

⁷ Los versos donde aparece más explícito el motivo amoroso son los siguientes: «nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis; / si quando, lateri nunc bene iuncta meo est, / nunc etiam somni pingues et frigidus aer, / et liquidum tenui gutture cantat avis (vv.

ble gracias a la perspicacia de Robert Jammes, que apuesta claramente por la segunda opción:

El carácter idealista del amor explica también el papel del sueño en esta poesía: no es una casualidad que dos de estos sonetos estén dedicados al sueño, uno para maldecir al sol que ha venido a despertar al autor en el momento en que soñaba que su bella dejaba al fin de serle cruel, el otro para exhortarse a expulsar las vanas imaginaciones que le impiden dormir, cuando es el sueño el que le permitirá soñar y satisfacer así su amor; esta búsqueda de una compensación en el plano onírico es significativa, no por lo que toca al mismo Góngora, sino por lo que toca a la actitud literaria tradicional que aquí adopta [1987: 302-303]⁸.

En su *Antología comentada* de algunos sonetos, Emilio Orozco dedica varias páginas a este [Orozco, 2002: 59-61]⁹. En ellas recoge lo ya sabido sobre las circunstancias editoriales del texto, se adscribe a la interpretación de Jammes de que se trata de una experiencia soñada y lo vincula a «Varia imaginación que en mil intentos», algo ya establecido

5-8), pero el resto del poema, una invocación a la Aurora, no al Sol, nada tiene que ver con el amor, pues habla de la impertinencia de la diosa con navegantes, viajeros, soldados, labriegos, niños, jueces, abogados, mujeres y jóvenes. Opino que se ha abusado de esta filiación, como de tantas, que también fue seguida mucho más tarde por Calcraft y por los diversos anotadores del poema.

⁸ La nota de Jammes ratifica esta interpretación, al asegurar con rotundidad que el referente no es una «aventura real». De haber sido así, considera inexplicable por qué el sol al salir habría de matar la gloria del sujeto. Lo anterior, como reconoce, no suprime nada «de la intensa voluptuosidad de las imágenes» [1987: 302]. La lectura errónea, sostiene, influyó decisivamente en la desaparición del soneto en la segunda tirada de las *Flores*, así como en la censura del padre Pineda.

⁹ El libro del estudioso granadino fue publicado en fecha muy tardía, 2002. Sin embargo, como indica José Lara Garrido en la introducción a este volumen, el proceso de elaboración de los comentarios, ya anunciados como proyecto desde 1975, se remonta a 1961-1962, en una primera fase de redacción de textos no modificados, y se continúa con añadidos y revisiones a otros sonetos hasta 1970, fecha que podemos fijar provisionalmente como *terminus a quo* por las menciones al libro de Jammes (1967) y a la primera edición de Ciplijauskaitė (1969) [Lara Garrido, 2002: 24-25]. De hecho, este es uno de los tres sonetos de su antología en cuyo comentario se cita a Jammes.

por el francés, como vimos en la cita anterior¹⁰. Lo más destacado de su breve exégesis, por tanto, es el análisis estilístico, que aprovecha para situar este soneto en la etapa manierista de Góngora que reivindicó en muchos de sus estudios teóricos¹¹. Quien no cita a Jammes en este recorrido crítico es Birutė Ciplijauskaitė en su primera edición *minor* de los sonetos completos [Góngora, 1969: 125] –cuyas notas explicativas de metáforas y alusiones mitológicas no merecen aquí mayor comentario–, aunque sí lo hace en la *maior* [Góngora, 1981: 238].

Por esos años, Raymond P. Calcraft [1980: 31–34] sigue prolongando las relaciones intertextuales ya trazadas por Brockhaus (Ovidio, Ariosto) y al principio parece no admitir la interpretación de Jammes, pues, tras calificar el texto de sorprendente, llamativo, deslumbrante («striking sonnet»), lo inserta en la serie clásica de quejas del amante porque el amanecer interrumpe su noche de placer. Indica además que los versos finales del poema de Ovidio: «Iurgia finieram, scires audisse: rube-

¹⁰ Por esa razón, en el comentario del soneto realizado por Matas Caballero [Góngora, 2019: 306], no se entiende, salvo por descuido, el uso de la expresión «como había señalado Orozco», indicando precedencia, justo después de citar la interpretación de Jammes. Es cierto que se cita un fragmento literal de Orozco, donde por cierto no hace sino apurar de Jammes, pero la redacción sugiere algo distinto y erróneo.

¹¹ Gran parte de este análisis, minucioso, pero algo forzado, revela que Orozco está más interesado en probar sus teorías sobre el manierismo de Góngora a partir de este soneto que en ahondar en las contradicciones del texto con respecto a otros modelos y patrones estilísticos. Orozco señala también las conexiones de ciertos vocablos del soneto con Garcilaso y Herrera. Para estas vinculaciones y la influencia petrarquista pueden leerse, sin demasiada rentabilidad, las observaciones dispersas de LeFebvre [1961: 156–158] y Navarrete [1997: 248]. Este último, emparejando el soneto con «De pura honestidad templo sagrado», afirma que las metáforas utilizadas por Góngora para describir a la dama «van contra la percepción que de ella tiene el lector como un conjunto erótico». Sin embargo, Fernández Rodríguez defiende que en este soneto «la carga sensualista que inunda estos catorce versos convierte a la dama gongorina en una mujer de carne y hueso» [...], «lo espiritual se materializa y lo sacro se profana hasta convertir la *gloria* del undécimo verso en una unión de carácter puramente físico» [2009: 78]. Esto haría las delicias de Hegel, quien sustentó todo su pensamiento sobre el hecho de que la verdad contradictoria de las cosas es perfectamente transparente a la razón.

bat, / nec tamen adsuetus tardius orta dies» (vv. 45-46)¹² cautivaron a Góngora por su ironía. ¿Cómo puede saberlo?

En una de sus notas, sugiere la comparación con el poema de John Donne, «The Sunne Rising», pero a diferencia de los textos de Ovidio y Donne, y eso es obvio, el soneto es breve y propicia una ruptura de las emociones del amante¹³. Como en otros sonetos de la época, los cuartetos son cláusulas introductorias donde se dan anáforas y paralelismos, y el principio del primer terceto funciona como eje; en este soneto es muy enfático, porque se pasa de la repetición de gerundios al imperfecto, señala Calcraft. También, el uso repetido de la partícula «ya» crea la noción de urgencia sexual. El sol aparece como un intruso, y se le asignan acciones que están en el registro bélico («hiriéndome», «mató», «acabó»)¹⁴. Calcraft destaca y comenta el juego de palabras con rayos (del sol, de Zeus). Y ahora llega la supuesta rectificación: le parece sorprendente que el enamorado pida la desaparición de la fuente de la luz, lo que incrementa su locura erótica, e indica la paradoja de que lo haga cuando todas las descripciones de los cuartetos son visuales, lo cual le lleva a la conclusión de que se trata de un amante dormido, de modo que el soneto termina expresando el duro despertar de un sueño de

¹² La numeración cambiaría a 47-48 si se añaden los dos versos incluidos entre los versos 30 y 31 que se incorporan en algunas ediciones: «quid, si Cephalio nunquam flagaret amore? / an putat ignotam nequitiam esse suam?», como la utilizada por Calcraft (ed. Barsby, Oxford, 1973).

¹³ Para los sueños en la literatura inglesa, es de consulta obligada el libro de Manfred Weidhorn, quien repasa las principales teorías desde Homero a Hobbes y estudia los poemas vinculados con este proceso psíquico: los visionarios, los presentes en textos dramáticos y narrativos o su uso en Milton. Por lo que respecta a la poesía lírica, analiza primero los de inspiración neoplatónica y estoica y divide los amorosos en tres categorías: de cortesía y gentileza, racionalistas y satíricos, y voluptuosos, entre los cuales estudia también poemas de John Donne.

¹⁴ Muchas de estas observaciones ya habían sido hechas por Brockhauss y serían repetidas por Orozco. Dalle Pezze [2002: 38-40] vuelve más tarde a señalar el valor sintáctico y estructural del imperfecto («estaba») más «cuando» (v. 9) y compara esta construcción en el soneto con otra similar, pero empleada con variantes, en «Tras la bermeja Aurora el sol dorado», también de 1582.

amor, como defendía Jammes, cuya interpretación es relegada sesgadamente a una nota donde afirma que llegó a la misma conclusión que él, pero acusándolo de no explicar cómo Góngora fuerza a leer el poema de esta manera. Juegos de escamoteo de la antigua y nueva filología que nada nos sorprenden, pero que es necesario señalar.

Otro de los jugadores, insigne en este caso, es Dámaso Alonso. En su ya citado estudio inédito publicado en 1982 sobre el italianismo de Góngora, vuelve al asunto de las fuentes italianas [368]. Quien calificó de «discreto libro» el estudio de Brockhaus sobre los sonetos¹⁵, acude al crítico alemán [1935: 33-34], que fue quien no solo nos recordó que ya Salcedo Coronel había establecido la similitud del «*Capitolo VIII*» de Ariosto con el soneto de Góngora —especialmente en dos versos concretos, como vimos—, sino que don Luis comprime el texto de Ariosto en catorce versos. Debe destacarse, como indiqué antes, que mientras Ovidio y Ariosto apostrofán a la Aurora, Góngora lo hace al sol. En nota, Alonso concluye sorprendentemente, dando una legitimidad ciega a la fuerza de esta imitación, que la fuente ovidiana y ariostesca «hace muy poco verosímil la interpretación de Jammes» [1982: 368-369], que sí es secundada por Orozco, según hemos advertido antes [2002: 60].

Para aclarar algunos de estos puntos resulta útil el artículo de Carlos M. Cabanillas Núñez, en dos de cuyas páginas [2003: 679-680] comenta el soneto de Góngora. El crítico argumenta que, del mismo modo que en el poema de Ovidio y en un soneto de Cetina, en el texto de Góngora volvemos a encontrar un enfrentamiento entre el amante y el amanecer —representado aquí por el sol— que rompe su momento de gozo («mató mi gloria, y acabó mi suerte», v. 11), dejando también a la amada como tercera persona. Góngora dedica los dos cuartetos a la descripción de la dulce situación de los enamorados antes de la llegada

¹⁵ Así lo refiere José Lara Garrido, quien califica de «injusto descrédito» el dichterio de Alonso [2002: 16].

del alba, como en Ovidio: «nunc iuvat in teneris dominae iacuisse la-certis» (v. 5); el primer terceto recoge los denuestos del enamorado («sol invidioso»), que recuerdan al «invida» (v. 33) del texto de Ovi-dio¹⁶; y si Ovidio se quedó en los insultos a Aurora y en su deseo de que algún accidente impidiese o retrasase su llegada («optavi quotiens», vv. 27 y 29), Góngora va más allá y convierte el último terceto en una maldición, deseando la muerte del propio sol («rayos, como a tu hijo, te den muerte», v. 14). Es llamativo también, afirma Cabanillas, que Góngora en el insulto del amante haga referencia a Faetón, hijo del Sol, como Ovidio en su composición se refería a Memnón, hijo de Aurora. Como se ve, no hay referencia alguna en este artículo a la interpreta-ción de Jammes.

Quien con más firmeza la defendió fue otro sabio erudito, el mexica-no Antonio Alatorre [2003: 102-103], por cuanto no solo considera ta-jantemente como sueño erótico el poema de Góngora, sino que estable-ce una comparación inédita hasta la fecha con el soneto de Sannazaro «Son questi i bei crin d'oro onde m'avvinse», que en páginas anteriores de su estudio había reseñado como ejemplo de ese motivo en los maes-tros italianos. Alatorre se limita a comentar en un párrafo cómo don Luis condensa en los tercetos la descripción de la dama que Sannazaro despliega en trece versos y cómo el cordobés expande el verso final del italiano («quando apersi, oimè, gli occhi, e vidi il sole») en los seis de los tercetos. La coincidencia en el motivo del sueño, si aceptamos la lectura de Jammes, es notable, pero discrepo en la relevancia que le concede Alatorre y creo que es preciso ir más allá de esta vinculación.

Como sucede en su poesía desde muy pronto, Góngora nunca es un imitador servil, sino que enriquece el proceso intertextual con aporta-ciones novedosas. Por esa razón es preferible centrarse en las diferen-

¹⁶ No todos los críticos del soneto han interpretado correctamente el valor etimológi-co de «invidioso». Aquí el sol no envidia al amante, sino que no lo deja ver (o soñar, que es otra forma de visión).

cias más que en las semejanzas con el «posible» modelo. En Sannazaro, la trayectoria de la acción va desde el sujeto al objeto, en este caso el sol: el enamorado inicia el breve recorrido temporal con la apertura de los ojos y, luego, ve el sol, sin que quede claro si sus rayos han sido la causa de que despierte. En el soneto de Góngora todo es más explícito, complejo e inverso: la acción del sujeto es primero pasiva, pues «estaba» (v. 9) sumido en el sueño, mientras que el agente de su despertar es la luz del sol, lo cual aparece intensificado por la violencia de los verbos «hiriéndome», «mató», «acabó»¹⁷. Pero las transformaciones de los estados de ánimo prosiguen, ya que el sujeto anteriormente pasivo, molesto por el importuno despertar del sueño erótico, se transforma en sujeto activo cuando le pide a Zeus que mate con sus rayos a Apolo, del mismo modo que lo hizo con Faetón, su hijo. Es la imprecación contra todo un linaje que interrumpe el dominio de la noche propicio al sueño¹⁸.

Y esa no es la única divergencia con respecto al soneto de Sannazaro. Indica Alatorre que los elementos característicos de la dama «están en los dos» poemas [2003: 103], algo esperable por otra parte, pero he de llamar la atención sobre el hecho de que no todos los rasgos reaparecen en Góngora y, lo más importante, no del mismo modo. La mención a los pies de la dama del primer terceto del italiano parece sobrarle a Góngora para sus propósitos, por necesidad de condensación y por coherencia semántica, pero hay otra ausencia más significativa, como ve-

¹⁷ En relación con estos verbos, debe considerarse la diferente puntuación que los editores adoptan para el verso 11: «mató mi gloria, y acabó mi suerte». Mientras Carreira incluye la coma (lección que sigo), Matas Caballero la suprime. Una opción o la otra determina la interpretación. En el primer caso, «mi suerte» puede leerse como sujeto de «acabó»: la suerte de soñar con la dama acabó con la llegada del sol. Sin la coma, quizá pueda interpretarse que el sujeto de «acabó» es «tu luz», como lo es de «mató», mientras «mi suerte» sería el complemento directo: la luz mató y acabó mi suerte (soñar con la dama).

¹⁸ Otro parentesco presente en el soneto es el de Venus (no mencionada, pero implícita en el tema) y su hijo Cupido (Amor).

remos. Sannazaro es sumamente fiel al orden establecido por Petrarca (y antes por Ovidio) para la descripción de la mujer: cabello, ojos, «bianco avorio» (del cuello o la piel), manos, pies. La referencia a «l'alte angeliche parole» del verso 12 pertenece a otra esfera, la de lo espiritual. En el despliegue sensual que se exhibe en el soneto de Góngora, esa esfera se limita también a un verso, «palabras dulces mil sin merecello» (v. 6), pero situada estratégicamente entre la blancura de los dientes (v. 5) y la carnalidad de los labios (vv. 7-8), pues en la viveza del sueño erótico estos adquieren su protagonismo máximo, como en el resto de elementos corporales. Góngora, además, elige el orden que más le conviene: manos, cuello, cabello, dientes, palabras, labios. No es, indudablemente, el convencional. Sigue faltando algo, no solo los pies, y veremos la razón. El sujeto inicia su acción fantasiosa (u onírica) con el sentido del tacto, no tan noble como la vista o el oído, no precisamente el más privilegiado por las formalizaciones idealistas. El sujeto está, o cree estar, «besando» con sus labios —último elemento de la descripción de la dama— las manos de esta —testigos del tacto— y, como es lógico, no se detiene en ese contacto de la piel con la piel, por sensual que eso sea. Góngora representa la gradación ascendente del momento erótico, que se inicia con esa primera aproximación pero continúa con acciones vinculadas a la sensibilidad táctil: el abrazo («anudándome», v. 2) con la cercanía de la cabeza y la boca al cuello, el juego al desordenar («esparciendo», v. 3) el cabello —acción realizada por las manos— en torno al cuello (ambos vocablos rimando para ratificar sonoramente su entrelazamiento), las palabras asociadas al efecto táctil de la ruptura («quebrando», v. 5) y el beso, de nuevo, pero esta vez en los labios, expresado con el verbo más intenso, explícito y general que aplicamos a lo que hacemos con las manos («cogiendo», v. 7). Del beso del enamorado a las manos de la dama a sus labios tocados con los labios del sujeto, una liturgia de las sensaciones táctiles en el marco de una operación más fisiológica y sensorial que psíquica, como es la del sueño. Ante esto, no sé de qué nos sirven Ovidio, Ariosto o Sannazaro.

Y bien que no le sirvió a Góngora el modelo de Sannazaro, porque ¿qué pintaba hablar de los ojos de la dama –la otra gran ausencia– en el seno del sueño erótico? El sueño conlleva la anulación de la función visual para dar rienda suelta a la visión onírica producida en ausencia de luz. Por eso, frente al predominio del código táctil en los cuartetos, los tercetos intensifican el código visual mediante la saturación lumínica: «claro Sol» (v. 9), «luz» (v. 10), «rayos» (v. 14) y antes, en función pronominal, «tuyos» (v. 13). En los tercetos, y en todo el soneto, los ojos que deben adquirir protagonismo son los del sujeto –no los de la dama–, en acción pasiva, heridos por la luz del sol, cuyos rayos producen «enjos», mientras «den» en ojos. No podía faltar el calambur.

Todavía puede señalarse algo más en los cuartetos que acredita el carácter inagotable de cada verso de Góngora. Todo el soneto, y no solo debido a las anáforas de la partícula «ya» y al uso de los gerundios en los versos donde aparecen (vv. 1, 2, 3, 5 y 7), transmite una intensa sensación de inmediatez. Como tantas veces en Góngora y no siempre es detectado, el nivel fónico contribuye a la extensión y ratificación de los valores semánticos. En este caso, don Luis, poeta de finísimo oído, construyó rítmicamente esos cinco versos con el patrón del endecasílabo melódico (acentos fundamentales en 3.^a, 6.^a y 10.^a), mientras dejaba para los remansos más reflexivos de los cuartetos, la alusión mitológica al Amor (v. 4) y la mención a las palabras amorosas (v. 6), el uso del endecasílabo heroico (2.^a, 6.^a y 10.^a). El rotundo sáfico del verso 8 anticipa el eje del pretérito imperfecto del verso 9 que da paso a los tercetos. Y eso no es todo. A la inmediatez manifiesta de los cuartetos, trasunto del goce onírico, hay que sumarle la inmediatez impertinente expresada mediante el código visual en los tercetos. Y sobre eso algo más. Todo el soneto, como indica el imperfecto del verso 9 es una analepsis en dos tiempos: la del sueño y la del despertar del sueño. Por esa razón, frente a la inmediatez que he señalado en todos los versos, Góngora insinúa también el concepto de distancia temporal mediante dos procedimientos: primero, la indeterminación expresada a través de los

sintagmas «unas manos» (v. 1) y «un blanco y liso cuello» (v. 2) y la distancia sugerida por los demostrativos «aquel cabello» (v. 3) y «aquellas perlas finas» (v. 5)¹⁹, que potencian la contradicción entre la viveza del sueño erótico y la imprecisión y lejanía del referente real en él representado; segundo, con el cierre del poema, que confiando al futuro el cumplimiento de su petición al cielo clausura definitivamente tanto el espacio del pasado como el del sueño en el que se contiene.

«VARIA IMAGINACIÓN QUE EN MIL INTENTOS»

Varia imaginación, que en mil intentos,
a pesar, gastas, de tu triste dueño,
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,

pues traes los espíritus atentos
solo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño,
gloriosa suspensión de mis tormentos:

el sueño, autor de representaciones,
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de vulto bello.

Síguelo; mostrarate el rostro amado
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello²⁰.

Este es el primer poema de Góngora qua aparece en *Flores* [1605: 1v]. Remito de nuevo a la edición de Matas Caballero [Góngora, 2019: 420-424] para la relación de testimonios, epígrafes o variantes, asuntos que no me interesan en este momento, por lo que paso a la revisión y matización de las interpretaciones y a los añadidos que se revelen pertinentes.

¹⁹ No existe vinculación del sujeto con la dama mediante el uso de posesivos, todo es puramente carnal e indeterminado, con la paradoja de ser un sueño.

²⁰ Como en el caso anterior, sigo la edición de Antonio Carreira [Góngora, 2000: 49-50].

Del mismo modo que sucedía con el soneto de 1582, este de 1584 no es seleccionado en las antologías más difundidas de la segunda mitad del siglo XX: no figura en las de Alonso, Carreira o Pérez Lasheras y Mico [Góngora, 1960, 1986, 1991] y, en este caso, tampoco en la más temprana de Orozco incluida en su libro de 1953. Aunque recientemente no lo elige Jammes para su antología bilingüe [2009], sí lo hace Carreira en las dos impresiones de su antología [2009, 2015].

La puntuación adoptada por los editores modernos merece un breve comentario. Tanto Ciplijauskaitė [Góngora, 1981: 262] como Matas Caballero [Góngora, 2019: 423] no puntúan el final del verso 1 ni ponen comas en el 2. En su versión, Carreira pone coma al final del primer verso y nada menos que tres en el 2. Aunque ese modo de puntuación pueda parecer en un principio excesivo, tal vez sea necesario para facilitar a un lector moderno la comprensión de la construcción en hipérbasis del cuarteto y la reconstrucción lógica del periodo, ya que el sujeto («imaginación», v. 1), el verbo («gastas», v. 2) y el predicado «munición» (v. 3) se hallan violentamente separados por varias proposiciones intercaladas. Es cierto que un lector avezado de la época de Góngora o alguien curtido actualmente en la lectura de su poesía no echaría en falta tales ayudas, pero eso no puede garantizarse para un lector común, a quien la labor del editor en la puntuación debe facilitar el proceso de comprensión de unos textos ya de por sí complejos. Esas muletas no son necesarias, sin embargo, en el segundo cuarteto, de construcción menos enrevesada. Por otra parte, Ciplijauskaitė elige la lectura leísta, «síguele», en el verso 12, que se halla en numerosos testimonios, cuando «síguelo» ya estaba en *Flores*²¹.

Quizá porque el soneto forma parte de un nutrido linaje de composiciones sobre el conocido tópico del amante, que –igual que el ladrón– nunca duerme de noche, antes incluso del comentario extenso que le

²¹ Ya señaló Carreira [1984: 1014] esta tendencia al leísmo, procedente del Ms. Chacón, en su reseña a la edición de Ciplijauskaitė.

dedica Salcedo Coronel [1644: 383-391], el soneto llamó la atención de Sebastián de Alvarado y Alvear, quien en el «Reparo XLIX» de su *Heroyda ovidiana* [1628: 122-126] lo reproduce como ejemplo de este motivo. Como explica poco después, «no hay sueño sosegado donde aprieta el Amor» [1628: 123] y es precisamente eso lo que vemos al comienzo del poema de Góngora, estado de ánimo que Salcedo Coronel atribuye a la «fuerza de su imaginación» [1644: 384]. Este último es el primero en señalar la conexión, habla de «imitación expresa», con el soneto de Torquato Tasso que comienza «Pensier, che mentre di formarmi tenti» (*Rime*, I, XVIII), y de aquí deriva una de las cuestiones críticas esenciales sobre este poema²².

En un temprano artículo, Crawford nos recuerda el abundante *corpus* de poemas italianos y españoles que tratan el motivo y llega a dudar de que, como había defendido Salcedo Coronel, el soneto de Tasso pueda ser la fuente del de Góngora. Admite que la idea subyacente es similar, pero las divergencias son numerosas²³. La mera presencia de las expresiones «vulto bello» (v. 11) y «rostro amado» como eco de «l'amato volto» no determina nada cuando el término «vulto» ya había sido utilizado por Góngora un año antes en el soneto «¿Cuál del Ganges marfil o cuál de Paro?», argumenta Crawford [1929: 128]²⁴. No olvidemos tampoco el origen latino de la palabra, «vultus», de donde podría haberla tomado don Luis directamente.

²² El resto de los comentarios de Salcedo Coronel se centra, principalmente, en añadir otras posibles reminiscencias de autores italianos, en acumular datos generales sobre el sueño y en mencionar citas diversas en torno al fenómeno. Cuando habla de las causas intrínsecas y extrínsecas del sueño llega incluso a ofrecer una catalogación de sus tipos en función de los temperamentos humanos que se derivan de los cuatro humores corporales [1644: 386-387].

²³ Brockhaus [1935: 38] no secunda esta opinión, pues piensa que las diferencias no son tantas como para negar la influencia de Tasso. Fucilla [1960: 253], en la misma línea, señala el soneto de Torquato Tasso como fuente y anota que Crawford no la admite.

²⁴ A Dámaso Alonso no le parece suficiente la aparición anterior de esa palabra para descartar el modelo de Tasso: «¿Qué obstáculo hay para que al encontrarlo ahora en el soneto de Tasso le haya traído la palabra a la imaginación?» [1982: 381].

Los grandes gongoristas del medio siglo pasan de puntillas por el soneto. A principios de los sesenta del siglo pasado, si atendemos a la datación precisada por Lara Garrido, Emilio Orozco le dedica unas cuantas líneas [2002: 99-10] y comienza por señalar la filiación con el de Tasso, aunque piensa que Góngora desarrolla la idea más libremente y le da otra intención. Más allá de la paráfrasis, el autor destaca el juego alegórico mediante la imagen del sueño como autor de comedias y valora el «fino sentido conceptista» de don Luis al no evitar la rima «bello-vello» [2002: 100]. Jammes lo cita de pasada, como vimos, en relación con «Ya besando unas manos cristalinas» [1987: 302-303] y destaca en nota la imagen de sus tercetos [1987: 310]. Alonso defiende la relación de ambos sonetos y añade algunas conexiones diferentes a la ya señalada por Crawford, como la mención al rostro amado, a los espíritus, a los intentos y, sobre todo, la coincidencia de la rima A en los cuartetos («enti-entos»). «Algo más que “influjo difuso”, pero mucho menos que “imitación”, eso sería lo justo» [1982: 381], determina el crítico²⁵. Pese al dominio expresivo del primer terceto, Alonso prefiere el soneto de Tasso, porque le parece más inclinado a la emoción humana por contraponer el pensamiento, que trae a la mente el rostro rígido y severo de la amada, al sueño, que acerca a la dama piadosa y blanda al corazón del enamorado [1982: 382]. Lo que no percibió Alonso, o quizá no quiso apuntar, fue cómo Góngora, en esa tendencia sensorial que determinará toda su poesía, nos deja en suspenso con la sugerencia del sueño erótico²⁶, que, sin alcanzar el grado de sensualidad que vemos en «Ya besando unas manos cristalinas», anuncia un futuro goce.

Editores de los sonetos como Ciplijauskaitė y Matas Caballero citan el artículo de Ulrich Schulz-Buschhaus sobre el Góngora juvenil y la

²⁵ No habla pues de mero influjo difuso, sino de algo más (cf. Góngora, 2019: 421).

²⁶ Un recurso que llevará a cotas sublimes en el final de su canción «¡Qué de envidiosos montes levantados...!», estudiada pormenorizadamente por Jesús Ponce junto a todo un *corpus* sobre este motivo del «pensamiento» erótico, tan fecundo en la lírica occidental.

lirica italiana, bien documentado y repleto de sugerencias críticas, en relación con este poema de Góngora. Sin embargo, el análisis que allí se hace se aplica principalmente a otros dos sonetos: «La dulce boca que a gustar convida» [1969: 221-228] y «¡Oh, niebla del estado más sereno...!» [1969: 229-231], ambos estudiados en su conexión con Torquato Tasso. La única referencia a nuestro soneto se reduce a señalar sin más la fuente ya apuntada por Salcedo Coronel [1644: 220]²⁷. En nota, Ciplijauskaitė recuerda las filiaciones intertextuales señaladas por Salcedo, Crawford y Alonso y añade que este último, en su edición del *Cancionero Antequerano*, apunta al parecido con «Sueño, domador fuerte del cuidado», de Agustín de Tejada Pérez²⁸. Si nos detenemos en dicha conexión ha de señalarse, primero, una diferencia esencial: Góngora se dirige a la imaginación, mientras que Tejada lo hace al sueño. Las coincidencias más claras se dan en los tercetos, donde el sueño es presentado como agente que representa «en sombra huidora» (v. 9) «en confusas imágenes las cosas» (v. 10). Si en Góngora la alegoría es teatral, en Tejada es pictórica: «muéstrame en tus pinturas tenebrosas». Obsérvese también la similitud entre «mostrarate» (v. 12) en «Varia imaginación...» y «muéstrame» en este soneto.

Por desgracia, en este debate nadie hace referencia al artículo de Julian Palley, «The Love-Dream Lyric in the Spanish Renaissance», que no pudo haber empleado Ciplijauskaitė para su edición, ya que este

²⁷ A propósito del primer soneto citado, el autor señala las diferencias de Góngora con Tasso por su alejamiento del encabalgamiento y, sobre todo, por su retórica del asombro intelectual («Rhetorik intellektueller Verblüffung» [1644: 226], frente a la retórica emocional del italiano. Sorprende que Ciplijauskaitė anote lo siguiente: «Comentado por Schulz-Buschhaus (226)», cuando no hay nada de «Varia imaginación...» en esa página. Matas Caballero, por su parte, en su bibliografía específica sobre el soneto remite a todas las páginas del artículo.

²⁸ José Lara Garrido, en sus notas a la edición del *Cancionero antequerano* [1988: 292], donde el de Tejada aparece como soneto 116 [58v], lo compara con el 40 [20v], de Martín de la Plaza, «Ven, que ya es hora, ven, amiga mía», que también está en *Flores* [56v-57r] atribuido a Pedro Luis Martín, aunque en la tabla de la compilación de Espinosa se incluye bajo Luis Martín de la Plaza.

trabajo es posterior, aunque sí pudo haberlo hecho Matas Caballero en la suya, pero no aparece citado en ninguna de las bibliografías que contiene. Tanto el breve recorrido literario trazado allí como las referencias al soneto de Góngora son útiles para el estudio del motivo del sueño erótico. Palley nos recuerda que el deseo sexual satisfecho en sueños es un tópico de la poesía occidental, al menos desde la poesía griega clásica [1982: 75]. Pone como primer ejemplo el epigrama «Las golondrinas» (*Antología palatina*, libro V), del bizantino Agatías (siglo VI)²⁹ y el anónimo «Sueños». En el Renacimiento italiano es obligatoria la mención a Petrarca, aunque sus sueños son de lamentación, mientras que en la literatura inglesa del siglo XVII el motivo, como estudió Weidhorn, se halla muy difundido, de manera singular en las obras de John Donne. En estas últimas, vemos el juego constante de la

²⁹ Es el número 237 de la *Anthologia Graeca*. Para los poemas de Agatías en este repertorio, el mejor trabajo es la tesis doctoral presentada en Venecia por Francesco Valerio en 2014, donde puede leerse el texto original en griego [2014: 189] y su traducción al italiano [2014: 244]. En esa edición, corresponde al número 79. La información ofrecida por Matas Caballero sobre este epigrama resulta equívoca, pues escribe que Alatorre «ha señalado acertadamente» que «los dos sonetos [el de Tasso y el de Góngora] «pueden remontarnos» a él [Góngora, 2019: 421]. Lo que Alatorre afirma es que «nos hacen pensar en el epigrama del viejo Agatías» [2003: 144]. Como sabemos, la *Antología palatina* no se conoce completa en Europa hasta el siglo XVII. Para mayor confusión, en la introducción al soneto de Góngora, se citan fuera de su contexto tres endecasílabos en castellano que parecen presentarse como traducción directa de unos versos de Agatías. Es cierto que Alatorre los traduce, pero no directamente del griego, sino de una versión en portugués, ya que proceden del último terceto de un soneto de António Dinis da Cruz e Silva que comienza «Entregue toda a noite a meu cuidado». Como el propio Alatorre indica, «de no ser porque la *Anthologia Graeca* fue muy mal conocida en España, parecería modelo de no pocos sonetos españoles que más tarde se leerán» [2003: 44]. La discordancia que produce la lectura es doble: ni los versos citados son traducción del epigrama bizantino ni pudo conocerlos Góngora, puesto que el soneto de Dinis da Cruz e Silva aparece tardíamente en una edición de sus *Poesías* publicada en Lisboa en 1807. El propio poeta neoclásico advierte de que lo que ofrece es una versión parafrástica. Por otra parte, hay que decir en defensa de Julian Palley que es él quien conecta el epigrama de Agatías con la tradición occidental del sueño de amor desde la primera nota de su artículo. Dejando de lado que no puede tratarse de una fuente directa del soneto de Góngora, a mi juicio, salvo la alusión a la llegada del sueño, las coincidencias entre ambos poemas no son nada significativas.

presencia frente a la ausencia de la amada, lo que será rentable en el análisis del soneto de Góngora. En España, afirma Palley, la trama básica, que consiste en que el sueño erótico se interrumpe, lo ofrece el bello romance «El enamorado y la muerte», aunque el motivo aparece antes en uno de los *Proverbios morales*, de Sem Tob³⁰. Ya en los Siglos de Oro, Castillejo lo aborda en «Yo, señora, me soñaba», pero ahí no se trata de un sueño propiamente dicho, sino de una visión, a la manera medieval. Boscán se inspira en Petrarca («Dolce ire, dolci sdegni e dolci paci»), para su «Dulce soñar y dulce congojarme», como sugieren las repeticiones del vocablo «dulce», pero el soneto de Petrarca no habla del sueño. Otra influencia en Boscán, como cree Menéndez Pelayo, es el soneto 75 de Bembo, «Sogno, che dolcemente m'ai furato. Gutierre de Cetina («¡Ay, sabrosa ilusión, sueño süave!»), Lupercio Leonardo de Argensola, («Imagen espantosa de la muerte»³¹ o Quevedo («¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo?»³²) son otros hitos en esta trayectoria.

En el caso de «Varia imaginación...», Palley [1982: 80-81] continúa en la línea interpretativa trazada por Crawford al establecer las diferencias con respecto al soneto de Torquato Tasso. Llega a afirmar que son completamente diferentes, lo que justifica por el hecho de que Tasso no solo compara la cualidad masculina del pensamiento con las femeninas de la suavidad y la ternura, en el ámbito del sueño, al buscar la imagen de la amada, sino que le pide al pensamiento que lo abandone para que llegue el sueño³³. A juicio de Palley, el soneto de Góngora es más una meditación del poder del sueño sin el contraste con el pensa-

³⁰ Señalado luego por Alatorre [2003: 15-17] junto a otros ejemplos de «la vieja poesía castellana» [2003: 15-33].

³¹ Todos estos textos de los siglos XVI y XVII serían abordados más tarde por Alatorre [2003: 25-32, 62-64, 51-52, 65-67, 157-158].

³² Alatorre estudia este y otros sonetos de Quevedo, así como sus descendientes textuales [2003: 116-127].

³³ Aclararé más abajo si el sujeto pide al pensamiento que lo abandone para poder dormir o si le pide, más bien, que continúe su labor fantásica y se proyecte en el propio sueño.

miento. Esta interpretación nos lleva al juego de reflejos barroco, ya que en su discurso el sujeto refleja no tanto la visión misma de la amada, sino que conceptualiza su propio reflejo, por lo que queda fuera de sí y se distancia de la experiencia³⁴.

En su libro sobre el sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro, Antonio Alatorre se detiene también en «Varia imaginación...» [2003: 143-144], que considera el primero «en orden cronológico –y también en orden artístico–» de un grupo de cuatro sonetos «que insisten en la *terquedad* del pensamiento, en el obsesivo estar imaginando» [2003: 143]³⁵. Sobre la cuestión de la influencia de Tasso, coincide con Crawford y Palley y expresa decididamente su preferencia por el texto de Góngora: «es más elaborado, más exquisito, mucho más bello» [2003: 144], puesto que el cordobés, extendiendo lo que dice el italiano sobre el sueño que finge el rostro y la voz de la amada esquivada, «desarrolla maravillosamente la idea» [2003: 144]. También es Alatorre quien, con su sagacidad, detecta la semejanza de esta construcción con la imagen utilizada por Francesco Beccuti en su soneto «Di diamante era il muro, e d'oro il tetto», donde presenta al sueño como arquitecto de un suntuoso palacio [2003: 144].

Todo esto nos lleva al primer terceto, en el que tantos lectores y críticos de Góngora se han detenido, desde Salcedo a nuestros días:

³⁴ Palley cierra su artículo con el análisis del soneto de Medrano «No sé cuándo, ni cómo, ni qué cosa» [1982: 81-82], a quien Alatorre dedicaría luego algunas líneas [1982: 107-108].

³⁵ Los tres restantes son los siguientes: «Dura imaginación, que entre memorias», de Gabriel López Maldonado; «Ciega imaginación, que cual el viento», de Juan de Arguijo; y «Vana imaginación que, hecha Tántalo», cuyo autor se desconoce. Se confunde Matas Caballero [2019: 421] al incluir entre los sonetos que «apostrofan a la imaginación» dos que no pertenecen a esta serie y que Alatorre estudia en otras páginas de su libro: «Galiano, tu sabrás que esotro día», de Francisco de Aldana [2003: 96-97]; y el ya citado por Palley «No sé cuándo, ni cómo, ni qué cosa», de Francisco de Medrano [2003: 107-108]. Ninguno de los dos contiene apóstrofe alguno a la imaginación: en el de Aldana, como puede verse desde el primer verso, se apostrofa a Galiano; el de Medrano no contiene apóstrofe y es, sin que el pensamiento aparezca como personaje, «una de las cumbres –si no la cumbre– de la poesía de sueño erótico» [Alatorre, 2003: 107].

el sueño, autor de representaciones,
 en su teatro, sobre el viento armado,
 sombras suele vestir de vulto bello.

En el siglo XX, uno de los primeros en admirar estos versos fue Jorge Luis Borges, quien al comienzo de su ensayo sobre «Nathaniel Hawthorne», fruto de una conferencia pronunciada en 1949 y publicado más tarde en *Otras inquisiciones* (1952), pone como ejemplo de la metáfora del sueño, en este caso aplicada a la literatura, los versos de don Luis [1992: 263]³⁶. Recordemos que su valoración de nuestro poeta es ambivalente, por lo que, ya octogenario, el argentino sigue bifurcando los senderos de su pensamiento: aprecio y refutación de Góngora³⁷. Dicha ambigüedad la expresó tanto por escrito como verbalmente. En el ensayo «La pesadilla», incluido en *Siete noches* (1980) y también resultado de una conferencia pronunciada en 1977 en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, sigue recordando la imagen: «Por su parte, Góngora, en un soneto, expresa con exactitud la idea de que los sueños y la pesadilla, desde luego, son ficciones, son creaciones literarias» [1993: 122]³⁸.

El soneto de Góngora puede relacionarse, por diferentes motivos, con otros recopilados y tratados por Alatorre en su libro sobre el sueño erótico. De todos ellos, encuentro coincidencias relevantes con el de autor incierto que comienza «Del sueño en las profundas fantasías», y que también fue publicado en *Flores* [48r-v]. Según Bartolomé José Gallardo, este soneto podría ser de Antonio Ortiz Melgarejo [Alatorre: 104]. Se sabe poco de este ingenio sevillano y no sé si es posible precisar la datación de su texto, pero me parece llamativo no tanto que utilice la misma asonancia que en «Vana imaginación...» (-eo), pues podría estar forzada por el motivo tratado (sueño), sino que dicho eco

³⁶ Borges, como tantos que han copiado el soneto o su primer terceto, escribe erróneamente «bulto» y no el vocablo correcto, «vulto».

³⁷ Sobre la lectura que Borges hace de Góngora, véase el antiguo artículo de Roses [2001] y más recientemente el imprescindible libro de Martha Lilia Tenorio [2022].

³⁸ También cita los dos tercetos Loveluck [1961: 254-255], con escaso comentario.

aparezca en las mismas posiciones en ambos sonetos, la rima B (vv. 2, 3, 6, 7, 11 y 14). Góngora lleva al extremo el uso de dicha asonancia, pues la utiliza también en la rima A: «entos» (vv. 1, 4, 5, 8), lo que supone un refuerzo de las dos palabras de mayor carga semántica del soneto, que son las que permiten explicar la dinámica lógica de la trama: «pensamientos» y «sueño». También el anónimo autor emplea vocablos como «pensamiento» (v. 2), «viento» (v. 6) o «sombra» (v. 12), que están presentes en el soneto de don Luis, aparte del infaltable «sueño», que suele figurar en todos los sonetos de la serie.

Coincidencias similares aparecen en otros sonetos publicados en *Flores*, como «Cuando a su dulce olvido me convida» [2r], que Espinosa atribuye a Luis Martín de la Plaza y que Alatorre, siguiendo a José Manuel Blecha, considera de Bartolomé Leonardo de Argensola [2003: 104-105]³⁹, con la mención de términos como «sombra» y «tormento», presentes en el de Góngora. Estas dos palabras también aparecen, junto a «pensamiento» y «viento», en el soneto de Martín de la Plaza que comienza «Durmiendo yo soñaba, ¡ay gusto breve!» [*Flores*: 38r-v], que no es sino paráfrasis, según Alatorre [2003: 111], del de Sannazaro «Ah, letizia fugace, ah, sonno lieve»⁴⁰. En cambio, el soneto atribuido al mismo autor «Ven, que ya es hora, ven, amiga mía» [*Flores*: 156v-157r], que Alatorre considera de su hermano Pedro [115], es de un tono diferente al de los anteriores y la única recurrencia léxica con el de Góngora es «sombras» (v. 4)⁴¹.

³⁹ El soneto está también en *Cancionero antequerano*, donde figura con el número 10 [5v], por lo que hay que comenzar leyendo la importante nota de Lara Garrido en esa edición [1988: 261-262]. Luego es preciso completar la información con el artículo de Carreira [1997: 294] sobre Martín de la Plaza, donde trata las complejas cuestiones de atribución y ecdótica de este texto, incluida la puntuación, a propósito de la edición de Luis Martín de la Plaza realizada por Jesús M. Morata.

⁴⁰ Como había escrito antes Carreira [1997: 295], «el ejemplar de *Flores* que perteneció a Gayangos (R-11.883 BNM) ya indicaba la fuente: “Sannazaro, parte 2ª: O letizia fugace”».

⁴¹ Véase más arriba, en nota, la relación establecida por Lara Garrido entre este soneto y el de Agustín de Tejada Páez «Sueño, domador fuerte del cuidado». Para los porme-

Más allá del proceso de imitación, una de las cuestiones cardinales para la comprensión del soneto tiene que ver con su esquema comunicativo. Las dos únicas marcas de primera persona que aparecen en los catorce versos se hallan en el segundo cuarteto y corresponden al objeto indirecto incluido en la palabra «representarme» (v. 6) y al posesivo del sintagma «mis tormentos». El poema comienza con un apóstrofe a la «imaginación», que será el sujeto de las acciones iniciales y que aparece formalizado en el soneto —en coherencia con el apóstrofe— con las diferentes marcas de segunda persona. Cada una de ellas cumple una función específica. En el verso 2, «tu triste dueño» revela que la imaginación pertinaz y desbocada («varia», «en mil intentos») del enamorado que la posee es, realmente, quien posee a su dueño. Existe aquí, por tanto, un primer distanciamiento conceptual que es clave para entenderlo todo, un juego de reflejos entre el sujeto enamorado y su propio pensamiento. Por esa razón es tan relevante que la «imaginación» desempeñe un papel activo, incluso violento («munición»), frente a la pasividad del enamorado. Es ella quien gasta («gastas», otra marca de segunda persona, v. 2) las horas del sueño reparador, y lo hace «alimentando» (v. 4) pensamientos vacíos.

Engolfados en la bella definición del sueño contenida en el primer terceto, nos olvidamos de que hay alguien que también hace teatro en el segundo cuarteto. La imaginación no solo le roba horas al sueño del sujeto y alimenta sus pensamientos obsesivos, sino que trae («traes», tercera marca del tú, v. 5) a esa suerte de actores que son «los espíritus atentos» para que le representen («representarme», v. 6) la imagen del rostro de la amada (v. 7), lo que supone una interrupción engañosa de los tormentos de amor (v. 8). Comprobamos entonces cómo el juego conceptual está trazado ya mucho antes de los tercetos. En el poema no

nores ecdóticos del soneto atribuido a Martín de la Plaza, véanse las notas de Lara Garrido en su edición del *Cancionero antequerano* [1988: 270, 285-286], así como las precisiones de Carreira [1997: 295].

encontramos, como pudiera parecer, una oposición tajante entre la realidad (cuartetos) y el sueño (tercetos), sino que la realidad completa y total engloba la verdadera contraposición aquí planteada, la de dos niveles de la imaginación: la del pensamiento que forma imágenes en la vigilia y la de del proceso psíquico del sueño, que las proyecta en el dormir. De ahí la riqueza de las dos palabras finales: «dormir» (acto fisiológico que nos devuelve a la realidad sin filtros) y «vello» (acto de la psique en el descanso del durmiente).

En los tercetos, el carácter activo de la imaginación se transfiere al sueño, que también –como un director de compañía teatral– disfraza en la noche a los actores para que ofrezcan las sombras del rostro bello. La similitud, por tanto, entre «representarme» y «representaciones» consolida la producción de este discurso semántico.

Como adelanté en una nota, sería preciso determinar si el imperativo «síguelo» (v. 12) es una petición a la imaginación para que abandone al enamorado y lo deje dormir, como parece proponer Julian Palley, o es más bien, así lo creo, una incitación a que siga proyectando en el sueño lo que ya comenzó con la fantasía consciente. En cualquier caso, podemos comprobar en este soneto temprano, el genio conceptual de Góngora. La intelectualización es máxima. Obsérvese que la palabra más cercana a los referentes naturales en este soneto es «viento» (v. 11), y esta posee un carácter más abstracto ('vacío') que físico. Todo está presidido por el imperio del arte frente a la naturaleza, por un ejercicio poético que se asemeja a la ciencia. Estamos lejos de «locus amoenus» y otras formalizaciones renacentistas. Los referentes del poema son los de la imaginación que produce pensamientos, los del sueño que produce fantasías y que más que un elemento tangible de la realidad no deja de ser puro teatro. Es el triunfo de la ficción mucho antes de su autonomía, más o menos lograda, a finales del siglo XIX y su desarrollo hasta hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (2003): *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ALONSO, Dámaso (1982): «Notas sobre el italianismo de Góngora», en *Obras completas VI. Góngora y el Gongorismo* (Madrid, Gredos), 331-398.
- (1984): «Antología de Góngora comentada y anotada», en *Góngora y el Polifemo* [1960], en *Obras completas VII. Góngora y el Gongorismo* (Madrid, Gredos), 279-525.
- ALVARADO Y ALVEAR, Sebastián de (1628): *Heroyda Ovidiana*, Burdeos, Guillermo Millanges, a costa de Bartolomé Paris.
- BORGES, Jorge Luis (1992): «Nathaniel Hawthorne», en *Obras completas, II: 1941-1960* (Barcelona, Círculo de Lectores), 263-278.
- (1993): «La pesadilla», en *Obras completas, IV: 1976-1985* (Barcelona, Círculo de Lectores), 116-127.
- BROCKHAUS, Ernst (1935): *Gongoras Sonettendichtung*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus Verlag.
- CABANILLAS NÚÑEZ, Carlos M. (2003): «El tópico del alba y la invectiva contra Aurora», *Revista de Estudios Extremeños*, LIX, 2: 661-685.
- CALCRAFT, R. P. (1980): *The Sonnets of Luis de Góngora*, Durham, University of Durham.
- CARREIRA, Antonio (1984): «Los sonetos de Góngora a través de sus variantes: notas de crítica textual a propósito de la nueva edición», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1: 1007-1052.
- (1997): «Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera», *Analec-ta Malacitana*, XX, 1: 291-306.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham (1929): «Italian Sources of Góngora's Poetry», *Romanic Review*, XX: 122-130.
- DALLE PEZZE, Francesca (2002): *Per una tipologia sintattica del soneto aureo spagnolo*, Florencia, Alinea Editrice.
- ESPINOSA, Pedro de (comp.) (1605): *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. facsímil, prol. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Real Academia Española-Unicaja, 1991.
- (2005): *Flores de poetas ilustres*, ed. Belén Molina Huerte, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2006): *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2009): «El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo», *Revista de Filología*, 27: 75-87.

- FUCILLA, Joseph G. (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2002): «Barahona de soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, en *De saber poético y verso peregrino (La invención manierista en Luis Barahona de Soto)*, ed. J. Lara Garrido (Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*), 47-68.
- GÓNGORA, Luis de (1969): *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia.
- (1981): *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (1986): *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia.
- (1991): *Poesía selecta*, ed. Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus.
- (2000): *Obras completas*, vol. I, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2009): *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica Clásicos y Modernos, 30.
- (2015): *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica Austral, 876.
- (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- JAMMES, Robert (1987): *La obra poética de Luis de Góngora y Argote* [1967], Madrid, Castalia.
- (2009): *Comprendre Góngora. Anthologie bilingue*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- LARA GARRIDO, José (ed.) (1988): *Cancionero antequerano. I: Variedad de sonetos*, Málaga, Diputación de Málaga.
- (2002): «Los sonetos de Góngora de Emilio Orozco Díaz: razones para el rescate de una inédita *Antología comentada*», en *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, ed. J. Lara Garrido (Córdoba, Diputación), 13-33.
- LEFEBVRE, Alfredo (1961): «Lugares poéticos de Góngora», *Atenea*, CXLII: 149-167.
- LOVELUCK, Juan (1961): «Un motivo de la espiritualidad barroca en la poesía de Góngora», *Atenea*, CXLII, 393: 242-259.
- MARTÍN DE LA PLAZA, Luis (2003): *Poesías completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial.
- NAVARRETE, Ignacio (1997): *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press. Trad.: *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos.

- OROZCO DÍAZ, Emilio (1953): *Góngora*, Barcelona, Labor.
- PALLEY, Julian (1982): «The Love-Dream Lyric in the Spanish Renaissance», *Kentucky Romance Quarterly*: 75-83.
- PAZ, Amelia de (2025): *Una idea de Góngora*, Sevilla, Renacimiento.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2006): «Evaporar contempla un fuego helado». *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ROSES, Joaquín (2001): «Borges hechizado por Góngora», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado (Madrid, Castalia), 609-638.
- SALCEDO CORONEL, García de (1644): *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1969): «Der frühe Góngora und die italienische Lyrik», *Romanistisches Jahrbuch*, XX: 219-239.
- TENORIO, Martha Lilia (2022): *Borges y Góngora: un diálogo posible*, México, El Colegio de México.
- VALERIO, Francesco (2014): *Agazia Scolastico, Epigrammi. Introduzione, testo critico e traduzione* (tesis doctoral), Venecia, Università Ca'Foscari.
- WEIDHORN, Manfred (1970): *Dreams in Seventeenth Century English Literature*, La Haya, Mouton.

UNA CARTA COLEGIADA DE GÓNGORA (1589) A Collegiate Letter by Góngora (1589)

AMELIA DE PAZ

Universidad Complutense de Madrid

amedepaz@ucm.es

ORCID: 0000-0002-8770-9543

Recibido: 14-10-2025

Aceptado: 10-11-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51. 654

RESUMEN

A las funciones de tipo administrativo que Luis de Góngora y Argote tuvo que desempeñar en su condición de racionero de la catedral de Córdoba, se debe una carta de 1589 que aquí damos a conocer, con comentario y transcripción a partir del original.

PALABRAS CLAVE: Góngora; epistolarios; crítica textual; biografía; cabildos catedralicios.

ABSTRACT

The administrative duties that Luis de Góngora y Argote had to perform in his capacity as canon of Córdoba Cathedral are the subject of a letter from 1589, which we are publishing here for the first time, with commentary and transcription from the original.

KEY WORDS: Góngora; Epistolary Collections; Textual Criticism; Biography; Cathedral Chapters.

CUANDO DON LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE (1561-1627) recibe la prebenda de su tío materno Francisco de Góngora en la catedral de Córdoba (1585), entra a formar parte de un cuerpo ancestral, elitista, estrictamente jerarquizado y reglado, donde sus obligaciones están meridianamente definidas, al igual que sus privilegios. El cabildo es un mecanismo de reloj cuyos miembros ejercen de forma solidaria un oficio, el divino *–divinum officium–*, desarrollado a perpetuidad por las sucesivas generaciones de capitulares. La corporación trabaja para la eternidad. La razón de ser del cabildo, su consistencia, la autoconfianza

que revelan sus movimientos, su energía fabulosa, las acciones concretas de sus integrantes no se entienden en su adecuada dimensión si se prescinde de ese sentido trascendente en que se funda la institución capitular. Cantar y celebrar el oficio divino, por todo el año, en ciclo constante, según un ceremonial escrupuloso renovado por Trento (1545-1563), es el cometido primordial de Góngora y sus beneficiados en un medio, el de la catedral de Córdoba, de singular densidad. A todas horas, pues en todo momento necesita el hombre del amparo de Dios¹. Música y palabra aladas, el colorido y la coreografía de la liturgia, la aspiración a lo sublime acompañan a lo largo de sus días en la catedral al futuro autor de las *Soledades*. El beneficiado lo es a tiempo completo; su condición capitular informa su existencia entera, con un poder totalizante. Porque además compete al cabildo otra función, derivada de la primera: conservar la institución y garantizar su continuidad en servicio del Creador. Es decir, bregar con la historia. Atender al plano temporal, con la mira siempre puesta en el Eterno en que el humano acontecer se resolverá un día. El cabildo es un Jano bifronte que no puede perder de vista ni el cielo ni la tierra. Eternidad empírea que todo lo impregna y transitoriedad terrenal a ella sujeta, cuyas relaciones se hallan férreamente codificadas. Alma, cuerpo y canon. Misterio sobrenatural y racionalismo jurídico. Metafísica griega, en suma, más derecho romano, con todas las matizaciones y prevenciones que hoy se nos puedan antojar.

Tanto como el culto divino, ese cuidado de los bienes temporales exige dedicación asidua. El patrimonio amasado en siglos de legados y herencias es cuantioso y diverso. Los prebendados –que en el cabildo cordobés son siempre menos de cincuenta y ocho en tiempos de Góngora– tienen que repartirse las numerosas tareas y adiestrarse en distintos menesteres, si bien existe dentro de la casa una cierta especializa-

¹ «Pves a todas horas tenemos necessidad del auxilio diuino, a todas horas deuemos dar gracias a nuestro señor y cantar sus diuinas alabaças...» (*Estatutos*, f. 11v).

ción. Algunos cumplen comisiones permanentes, en la ciudad o fuera; otros, puntuales. Hay quienes –como los dos hermanos Aldrete, José y Bernardo– pasarán largas temporadas en la corte, atendiendo a los negocios de la Congregación, o asistiendo en Roma, como el doctor Juan Cameros de Cuéllar, racionero; hay a quien se le envía en un momento dado fuera de Córdoba a instruir el expediente de limpieza de algún aspirante a capitular, como le ocurrió a Góngora en varias ocasiones. O a quien le toca, entre el sinfín de negocios cotidianos, llevar un donativo a los pobres de la cárcel. Don Luis mismo fue más de una vez el encargado de hacerles llegar esas limosnas. El cabildo es una empresa dinámica, gestionada con eficacia. Hay que tomar decisiones operativas a cada paso. Determinados oficios tienen carácter rotatorio y anual, como los de puntador del coro, diputado de cabeza de rentas, llavero del archivo, visitador de huertas y casas, administrador de la Fuensanta, del hospital de San Sebastián, del de Antón Cabrera, de la ermita de Nuestra Señora de Linares, contador de la cera y otros, hasta más de una veintena. Se adjudican a primeros de julio, que es cuando empieza el curso, y prescriben a finales de junio siguiente. Durante el cuarto de siglo que Góngora sirvió su prebenda, desempeñó varios de ellos².

La carta que aquí ofrecemos es producto de uno de esos cargos anuales que le cupo ejercer al poeta. En el cabildo de oficiales del viernes 8 de julio de 1588 a Góngora se lo nombra diputado de hacienda, junto con el tesorero don Antonio de Corral, el canónigo doctor Diego López de Frómista y el medio racionero Gaspar Fernández de Ariza [ACC, *Actas*, t. 29, f. 3v]. Esto es, cuatro prebendados, uno de cada categoría (una dignidad, un canónigo, un racionero entero –Góngora– y un medio racionero), en virtud de la concordia establecida entre los diferentes rangos. No era la primera vez que don Luis asumía un oficio

² El que más huella ha dejado es el de secretario, que ejerció durante dos años no consecutivos (1590-1591 y 1594-1595). Se conservan sesenta y ocho actas capitulares escritas de su puño [Paz, 2014].

capitular: ya en el ejercicio de 1585, a los cinco meses de incorporarse al cabildo, se le había encomendado el viernes 5 de julio la diputación anual de cabeza de rentas, consistente en la administración del diezmo, compartida en aquella ocasión con el canónigo Hernando Mohedano de Saavedra y el racionero Pedro Clavijo de Angulo [ACC, *Actas*, t. 27, f. 160v, *olim* 161v]. A pesar, pues, de su trayectoria relativamente corta, Góngora está familiarizado con la obligación que entraña recibir un encargo del cabildo que requiere cierta pericia en materia económica. Hechos documentados como este se pasan por alto cuando se atribuye alegremente a don Luis incapacidad para las finanzas, cantinela a la que no escapó ni quien más conocimiento y autoridad tenía para haberla desmentido³.

A los oficiales del cabildo se los elegía por votos secretos; los *Estatutos* instituidos durante el obispado de fray Bernardo de Fresneda (1577), por los que se rige la catedral de Córdoba en tiempos de Góngora, establecen de modo explícito que los oficios han de ser proveídos en personas competentes. Se tiene buen cuidado en que las responsabilidades recaigan sobre el más apto: en los intereses colectivos se juegan también los particulares, en la medida en que las ganancias se reparten entre todos. De los cuatro diputados de hacienda nombrados en 1588, Góngora, con veintisiete años de edad y tres y pico de ejercicio como racionero, era el prebendado más bisoño. Don Antonio de Corral, el tesorero, disfrutaba su canonjía desde 1540; el doctor Frómista y Gaspar Fernández de Ariza habían entrado a formar parte del cabildo respectivamente en 1579 y 1578⁴. Cabe, pues, suponer que las iniciativas

³ La distorsión a que viene siendo sometida la imagen de Góngora desde hace siglos se ha cebado con singular saña en esta faceta hacendística. «Aquella calamidad que se llamaba don Luis de Góngora», se permite sentenciar nada menos que Dámaso Alonso a propósito de las habilidades administrativas del poeta en su análisis de la documentación de tipo económico que lo vincula con el marqués de Ayamonte [Alonso, 1973: 23].

⁴ La toma de posesión de don Antonio de Corral se produjo el 28 de febrero de 1540 [ACC, *Actas*, t. 11, f. 143v]; los expedientes de limpieza de sangre del entonces maestro

corresponderían a los colegas más experimentados y que Góngora estaría en disposición de instruirse en el oficio. Aunque por ello mismo, no sería extraño que el trabajo más arduo y que más energías comportaba se le dejara a quien más tenía que aprender. Pero es solo especulación.

A los diputados de hacienda el reglamento los obliga a reunirse en la capilla de cuentas siempre que sea preciso para tratar del estado en que se encuentran aquellos negocios y pleitos del cabildo que no hayan sido confiados a algún diputado particular; «diputados de pleitos» se los llama en los *Estatutos* [Fresneda, 1577: 95], donde se fija en dos su número, cifra inferior a la costumbre incluso en el momento de redactarse la propia normativa⁵. Deben dar las órdenes pertinentes para que los trámites se efectúen en plazo, mantener puntualmente informada a la corporación, vigilar al personal delegado y despedir al que resulte remiso. Procurarán que los pleitos en que se vea involucrado el cabildo sean los menos posibles, intentando conciliar voluntades, siempre en beneficio de aquel [Fresneda, 1577: 95]. Por la obligación expresa que los diputados de hacienda tienen de dar cuenta de su labor al cabildo, es habitual su presencia en las actas capitulares, si bien su gestión se consigna con el laconismo propio del género, que no nos permite conocerla al detalle. Por lo general, las actas recogen que tal o cual día se les ha oído en cabildo acerca de tal o cual asunto, sobre el que el cuerpo capitular ha tomado en consonancia tal o cual decisión. Se infiere que la actividad de los diputados de hacienda tenía que ser intensa, pero se nos escapa su tenor.

Diego López de Frómista y de Gaspar Fernández de Ariza se ejecutan en septiembre de 1579 y diciembre de 1578, respectivamente [ACC, *Expedientes de limpieza*, 5002]. Gaspar Fernández de Ariza tiene en abril de 1589 unos cuarenta años de edad [Paz, 2014: 31].

⁵ Con posterioridad a la publicación de los Estatutos (1577), encontramos cuatro diputados por vez primera en 1579, dos de los cuales son racioneros. Salvo en 1581, que vuelven a ser tres, la cifra de cuatro (dignidad variable, canónigo y dos racioneros) se consolida [ACC, *Actas*, tomos 22-29, *passim*].

El curso de 1588-1589, cuando Góngora se estrena como diputado de hacienda, no fue uno más en la catedral de Córdoba. Rompe la rutina un acontecimiento extraordinario: la sonada visita del obispo Francisco Pacheco al cabildo. Comienza el 24 de julio de 1588, un par de semanas después de que se hubieran distribuido los oficios. Las testificaciones de los prebendados tienen lugar durante los meses de agosto y septiembre, hasta el día 13, en que le toca declarar Góngora. Los cargos –triviales– contra él no se emitirán hasta el 4 de julio del año siguiente; la sentencia, el 29 de agosto [Paz, 2014: 34-36]. Todo un año, pues, de dimes y diretes en el seno de la catedral de Córdoba, durante el que el mundo sigue girando con su afanes cotidianos, incluida la gestión de la hacienda capitular que compete al racionero Góngora y sus colegas. La visita coincide con la que por las mismas fechas está llevando a cabo el licenciado Luis de Copones al Santo Oficio de Córdoba, donde don Francisco de Argote, el padre de Góngora, ejerce como juez de bienes. El 1 de abril de 1589, pocos días antes de escribirse la carta de Góngora que aquí nos ocupa, don Francisco de Argote ha tenido que declarar a su vez en la visita inquisitorial [AHN, Inq., leg. 1853 (1), n.º 4, ff. 48v-49v]. Catedral e Inquisición sometidas a la par a procesos similares: el complejo aparato administrativo filipino y sus mecanismos de control interno.

Más allá del reglamento, de la delación, del celo profesional, de la infracción y sus difusos márgenes, ni don Francisco de Argote ni su hijo el poeta están viviendo días precisamente felices: doña Leonor de Góngora, la madre de don Luis, ha fallecido en septiembre de 1588. El sábado 24 de ese mes, Góngora hace relación al cabildo de que su madre es difunta y pide licencia para ausentarse, que se le concede a partir del domingo 25 [ACC, *Actas*, t. 29, f. 23]. Tiempos luctuosos no solo para él y su familia: quince mil hombres se han perdido en la expedición de la Gran Armada contra Inglaterra. Aunque las noticias que van llegando a Córdoba no son del todo concluyentes, en los cabildos de los días 19 y 20 de aquel septiembre de 1588 el mortífero fracaso de la

empresa ya empieza a rumiarse [ACC, *Actas*, t. 29, ff. 21v-22]. Al buen suceso de la expedición, como es sabido, había dedicado Góngora uno de los pocos poemas que podemos fechar con cierta consistencia entre los que compone por aquellos años: la canción «Levanta, España, tu famosa diestra» [Góngora, 2000: 97], inspirada, presumiblemente, por la petición de apoyo a la Armada que el miércoles 4 de mayo de 1588 el obispo Pacheco había cursado al cabildo [ACC, *Actas*, t. 28, f. 187]. La sequía que azota el país con dureza durante el ejercicio 88-89 no contribuye a mitigar la desdicha. El 14 de marzo de 1589, una representación de la ciudad pide al cabildo que se traiga la imagen de la Nuestra Señora de Villaviciosa «por estar el tiempo tan seco y neçessitado de agua *que* ya no se halla pan y el lugar muy apretado» [ACC, *Actas*, t. 29, f. 67v].

Pero las horas corren inexorables con sus pequeñas o grandes vicisitudes. La inspección de Pacheco a la catedral de Córdoba ha traído alguna novedad en las ordenanzas: en el cabildo se está cambiando el modo de puntar en el coro para hacerlo más eficaz e impedir abusos. Aunque la visita sea la comidilla y apasione los ánimos, cada capitular ha de proseguir con su tarea. Góngora también, como cualquiera de ellos. Sabemos por las actas que desde que empezaron a desempeñar el oficio de hacienda que se les confirió en julio de 1588, don Luis y sus compañeros han traído entre manos diversos negocios, de varia entidad. Por ejemplo, a los diputados de hacienda se les encarga el 9 de enero de 1589 que supervisen una provisión del responsable de los libros del coro [ACC, *Actas*, t. 29, ff. 52-52v]; el 10 de febrero, tienen que ocuparse de una petición del mastrescuela acerca del terrado y tejado del horno que tiene de por vida [ACC, *Actas*, t. 29, ff. 54-55]. Para la Semana Santa de 1589, algunos de tales asuntos son tan apremiantes que los diputados reanudan su trabajo en plena octava de Pascua, cuando ni siquiera se celebran cabildos (no hay acta alguna entre el 29 de marzo y el 14 de abril) [ACC, *Actas*, t. 29, ff. 68-68v]. Así, el jueves 12 de abril de 1589, tres de esos diputados de hacienda escriben a uno de los abogados que a la sazón

defienden en la Chancillería los intereses del cabildo, el doctor Miguel de Salazar. Firman don Antonio de Corral, el doctor Frómista y don Luis de Góngora, en ese orden, en virtud de su rango. Es la carta que aquí damos. La ausencia de Gaspar Fernández de Ariza se deberá quizá a que el 9 de enero anterior había sido nombrado adjunto del obispo en los negocios criminales junto con el doctor Cristóbal de Mesa y estaría ocupado en otros menesteres [ACC, *Actas*, t. 29, f. 52v].

El letrado Miguel de Salazar se había incorporado al cargo en febrero. Alterna en él con su hermano Pedro de Salazar. Ambos han sucedido en la abogacía a su padre, don Alonso de Salazar; a Miguel se le concede el mismo sueldo que este tenía⁶: el típico relevo familiar en un oficio, que vemos repetirse en los diferentes estratos de la monarquía católica a cada paso. A Granada se ha trasladado asimismo, con la instrucción de velar por los negocios del cabildo, el canónigo de Córdoba Alonso Venegas de Cañaveral, que es el don Alonso que se menciona en la carta⁷. Antes de acudir a sus servicios, el cabildo había comisionado a lo largo de la década de los ochenta al racionero Juan de Riaza y de Cañete y al canónigo Alonso Navarro; Riaza volverá más adelante a desempeñar el oficio. La experiencia que atesoran los delegados en el cumplimiento de sus funciones, no siempre sencillas ni cómodas, es un capital que el cabildo, que se rige por el principio de la conservación y el aumento, no puede desaprovechar.

En la carta, los diputados pasan revista a algunos de los litigios en curso. El primero de ellos es el inveterado pleito de las ollerías con la

⁶ «Este día [10 de febrero] se mandó que le den a Miguel de Salazar el salario que tenía su padre el doctor Alonso de Salazar, que son tres mil *maravedís*, para que sea abogado de la *yglesia* como lo fue su padre, y esto se le mandó dar conforme a un auto que se probeyó en este cabildo a 30 de enero del año pasado de 1575 años, siendo secretario Hernando, digo Antonio Mohedano, canónigo» [ACC, *Actas*, t. 29, ff. 54v-55].

⁷ «En el pleito del *entretanto* de la sal, v. m. y el *señor d[omi]n[us] Alonso* escriuieron que lo tenían *aplaçado* para *ve[r]t[r]* en la semana que se vido el pleito de Aguilar *tyt* Montilla, y esto ya está olvidado...» (cf. *infra*, edición de la carta, líns. 41-44). Hay referencias a su gestión y a que se le dé su salario en ACC, *Actas*, t. 29, f. 52v.

ciudad, tan antiguo como la catedral misma [Padilla González, 1981]. Ocupa buena parte de la relación, incluida la larga posdata. Es seguramente el negocio que los movió a escribir a Salazar, y no era la primera vez que lo hacían: desde el comienzo de su mandato como diputados de hacienda hay referencias en las actas al barro. Los otros tres —el pleito de Aguilar y Montilla, el de la sal y el sostenido contra don Pedro Hernández de Montemayor por un arrendamiento— se mencionan de pasada. No constituyen el asunto prioritario de la carta, pero en absoluto eran irrelevantes. De hecho, el proceso por los diezmos de Aguilar y Montilla es casi un *leitmotiv* en las actas capitulares de ese año. Hasta se había elegido por sorteo el 22 de febrero de 1589 un comisionado más, el doctor Cristóbal de Mesa Cortés, para que fuera a Granada a reforzar la gestión de Venegas Cañaveral y los letrados en la causa de Aguilar y Montilla [ACC, *Actas*, t. 29, f. 58v]. No se tocan en cambio en la misiva otras de las contiendas eternas, como la de las carnicerías, a pesar de que esta último ocupa buena parte de la correspondencia con los agentes de Granada y sale igualmente a relucir de continuo en los cabildos. Conflictos legales con la ciudad, con la corona, con la nobleza titulada, con particulares: la carta de 12 de abril de 1589, en su brevedad, es un compendio de las tensiones nunca resueltas a que se ve sometido el organismo eclesiástico en el ejercicio de su función terrena.

Góngora repetirá en el oficio de diputado de hacienda en 1590. Esta vez lo compagina con el de secretario que venía desempeñando durante aquel ejercicio. Acaso la muerte de Corral el 30 de agosto de ese año suscitara la duplicidad. Para entonces el pleito de las salinas, aparentemente zanjado en las diligencias de abril del año anterior, sigue coleando. En 1591, don Luis viaja a Madrid con Diego López de Frómista; durante varios meses, al poeta lo entretienen en la corte algunos asuntos personales, pero también el negocio de la sal. De las cartas que pudiera remitir al cabildo en aquella coyuntura nada sabemos.

La pieza que hoy añadimos al epistolario gongorino no hubo de ser ni mucho menos la única en su género; sin duda otras, seguramente no

pocas, tuvo que haber en el día a día de la catedral de Córdoba donde tomara parte don Luis de Góngora. Sin ir más lejos, las contestaciones a las respuestas de Miguel de Salazar. De algunas se hace mención en los cabildos; de otras –incluso con fecha exacta– en las respuestas de varios corresponsales, por lo que sería posible, llegado el caso, reconstruir en parte su contenido. No es el objeto de estas páginas, ni tampoco relatar de principio a fin unos negocios que no se acaban, que pasan a los diputados sucesivos y reciben los herederos de la prebenda.

Sea como fuere, de las ciento cincuenta cartas que a día de hoy constituyen el epistolario de Góngora, esta que remitió con sus compañeros al doctor Salazar el 12 de abril de 1589 es la más temprana que se le conoce entre las que llevan su rúbrica⁸. Es también, en buena medida, la más demoledora de cierta imagen algo frívola del autor que han afianzado siglos de escasa atención a su persona. Si llevados por las apariencias pensamos que no se trata de una carta personal, estaremos olvidando el significado profundo de la institución capitular y lo que supone formar parte de ella. El cuerpo del cabildo se sustancia en la resolución y en las iniciativas de cada uno de sus miembros: sin disolverse las identidades y los designios individuales, se subsumen en el interés colectivo. Ignoramos cuánto del tenor de la misiva puede atribuirse a don Luis, cuánto a los otros dos diputados, e incluso cuánto al amanuense, pero es posible que también esa pregunta resulte impropia. Lo cierto es que Góngora estampó en ella su firma, que la carta toca asuntos que le incumbían y que ocuparon su tiempo. No solo en contar sílabas se le fueron las horas al poeta⁹.

⁸ En sentido estricto, así lo es. La carta del 10 de noviembre de 1584 al secretario real Antonio de Eraso manuscrita por Góngora, que hemos ofrecido en la página web de la Cátedra «Luis de Góngora» de la Universidad de Córdoba en julio de 2025 [Paz, 2025], no forma parte, en rigor, del epistolario gongorino, pues el emisor y firmante es de hecho su tío Francisco de Góngora [AGS, GYM, leg. 167, n.º 209].

⁹ Tropezamos con esta carta en el Archivo de la Catedral de Córdoba en el ya remoto julio de 2010. El recuerdo de tantos veranos vividos en el interior del muro sur de la Mezquita-catedral, donde se encuentra el Archivo, es inseparable de nuestra gratitud al

EDICIÓN

Carta opistógrafa, de amanuense desconocido (posiblemente algún secretario del cabildo; no parece que la letra corresponda a ninguno de los tres firmantes). Tiene marcas de pliegue y sobrescrito, por lo que se tratará del original, restituido con posterioridad por el destinatario, Miguel de Salazar, abogado de la Audiencia Real de Granada. Se conserva en el Archivo de la Catedral de Córdoba, encuadrada en un volumen de «Correspondencia de Granada, desde el año de 1581 por septiembre hasta mediados de diciembre de 1591, sobre los negocios del Cabildo pendientes en aquella Chancillería, del señor Racionero Juan de Rianza Cañete, del procurador o Agente Pedro de Palomares, del Doctor Miguel de Salazar y Pedro de Salazar, de los Señores canónigos Lizenciado Navarro y Don Alonso Venegas Cañaveral, y otra vez del dicho Señor Racionero Rianza Cañete», lib. 4-26, ff. 294r-295v (foliación moderna, a lápiz).

Se ha efectuado una transcripción semipaleográfica. Se respetan las grafías originales y sus omisiones (hache). No se conservan, por el contrario, las uniones de palabras; sí las aglutinaciones comunes («desta»; «dél», en cambio, se deshace). Se moderniza la acentuación y se puntúa conforme al uso actual. La R mayúscula inicial se transcribe como erre simple. Se regulariza –asimismo modernizado– el empleo de mayúsculas y minúsculas (a excepción de las palabras «cabildo» y «v. m.», donde se ha mantenido la oscilación). No se acentúa «como» en ningún caso, al entenderse siempre como conjunción completiva. Las abreviaturas (salvo «v. m.») se han desarrollado, indicando en cursiva las letras restituidas.

canónigo archivero don Manuel Nieto Cumplido (†), que fue quien rescató para la Catedral el nombre institucional de Mezquita y consagró sus días a estudiar las mudanzas que el paso de los siglos ha ido ocasionando en el edificio y sus moradores. Don Manuel Nieto nos franqueó las puertas del Archivo y nos honró con su amistad hasta su fallecimiento el 18 de noviembre de 2021. A su memoria va dedicado este modesto trabajo.

Se mantiene la distribución de texto por renglón que presenta el original. El margen de f. 294v no se lee completo a causa de la encuadernación; las letras o palabras conjeturales van entre cruces; en algún caso más dudoso, se pone además interrogación.

En la transcripción de la carta se ha prescindido del escolio, mínimo, que aparece en el margen interior a la altura de las líneas 47-48 («pleito de olleros»).

[f. 294] Ya tiene noticia del pleito contra los olleros y como se
sentenció en vista contra el cabildo confirmando la sentencia
de Córdoua en que los dieron por libres de la demanda,
y *nuestros* letrados de esa corte dixeron que no tenía justicia
el *Cabildo* para seguir el *dicho* pleito pidiendo la pena 5
a los olleros por auer quebrantado el preuilegio por-
que tuuieron justa causa de no caer en la pena del preuilegio,
atento que quando se puso la demanda ni ueynte años
antes el preuilegio no se guardaua, y uisto esto en esta
audiencia, se le auisó que suplicase desta sentencia y lo 10
dexase así, y por otra parte se vería la orden que el
cabildo tenía para que se guardase su preuilegio, con-
forme a lo qual este pleito se llebó al licenciado Ribera,
letrado del *Cabildo* en Córdoua, el qual con estudio nos
dio pareçer que el tiempo que no se guardó el preuilegio 15
fueron 23 o 24 años, en los quales el *derecho* del preuilegio no
prescribió porque auían de pasar 44 años, y así nos dio
un pareçer que va con esta para que se ponga nueva
demanda a la ciudad y olleros para que guarden el *dicho*
preuilegio so las penas de él; V. m. lo llebe a *nuestros* 20
letrados y ordenen la dicha demanda como se contiene
en el *dicho* pareçer, y nos *enbíc* emplaçamiento, pues este es caso
de corte, y aunque no lo fuese, la dependencia de la causa
conserua la *jurisdicción*.
Y aunque en las prouanças que la ciudad y olleros hizie- 25
ron presentaron testigos que el preuilegio auía prescrito,
esta prouança se guardó por los testigos del *Cabildo*, prouando
el hecho como el preuilegio se guardó de menos *tiempo*
[f. 294v] de 25 años a esta parte, vendiendo el barro en
dichas tiendas los olleros teniéndolas alquiladas 30

para este efecto, y con esto queda claro que no *†an†*
 pasado los 44 años que la çiuðad pretende *p†ara†*
 prescribir, con lo qual v. m. terná qüenta para *†los†*
 artículos prouatorios.

En el pleito de Pedro Hernández de Montemayor ay *†e†-* 35
cho descuydo en no hazello ver sobre la executo†ria†
 que pedimos de la sentencia de revista donde *n†os†*

mandan restituyr las casas y damos cau†sa†
 que las posean ellos el *tiempo* de la suplicaçión por
 tres mill *maravedís* de renta, valiendo veynte mil†††. 40

En el pleito del *entretanto* de la sal, v. m. y el *señor d†on†*
 Alonso escriuieron que lo tenían aplaçado para *ve†††*
 en la semana que se vido el pleito de Aguilar *†y†*
 Montilla, y esto ya está oluido. V. m. apriet†e†
 en que se vea, preuiniéndose *nuestros* letrados. Y Dios 45
guarde a v. m. De Córdoua, 12 de abril 1589.

Bolbiendo al negoçio de los olleros, la çiuðad y olleros en su
 prouança prueuan que de *tiempo* inmemorial o de más de 50 *a†ños†*
 los olleros vendían el barro públicamente en la çiuðad de Córdoua†
 donde querían, y con esto pretenden la prescripçión. Los *s†eñores†* 50

del *Cabildo* deponen *que* de menos *tiempo* de 20 años los olleros
 vendían el barro en las *dichas* diez tiendas del preuilegio y *†çno?†*
 se alargan a más, dúdase si por no dezir en sus dichos
 que no vendían el barro en otra parte fuera de las tiendas

del *Cabildo* son testigos enteros de que no se quebrantó el preuileg†io† † 55
 más de los *dichos* veinte años que diponen, a lo qual se puede *de†zir†*
 que en caso que los testigos de la çiuðad depongan que el

barro se vendió en toda la çiuðad y donde querían los
 olleros, esto sería con su pena que les da el preuilegio, pero *†çno?†*
 [f. 295] para prescribillo, porque no se requería de sustançia que el 60

cabildo supiera como vendían el barro fuera de sus tiendas,
 pues guardando el preuilegio lo vendían en las tiendas
 diputadas y pagauan la renta dellas, y se prouará aora

de nueuo, demás desta prouança, como menos de los *dichos* veinte *años*
 que diponen los testigos por los libros del *Cabildo* pareçe como los 65
 olleros arrendauan las *dichas* diez tiendas del *Cabildo* conforme

al preuilegio para vender el barro y pagauan la renta,
 con lo qual el *cabildo* estaua seguro que no se quebrantaua su
 preuilegio; auísenos lo que *nuestros* letrados dizen a esta objeçión

para mostrallo a quien lo a dudado acá. 70
 Quando venga a regebirse a prueua esta causa, la pregunta que
 se a de hazer como no se quebrantó el preuilegio a de dezir desta
 manera: que en los dichos veynte años que an pasado el barro se
 vendía en las dichas tiendas, y en los libros del Cabildo está por
 nombre destas tiendas las ollerías donde se vende el barro. 75
 Y v. m. nos embíe el parecer de *nuestros* letrados en que den
 razón si ay justia para salir con el dicho pleito prouándose
 por la forma que está dicho.

Don Antonio El Doctor Diego López D. Luis de Góngora
 de Corral de Frómista

[295v] †A† doctor Miguel de Salazar,
 abogado en la Audiencia Real de
 Granada

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1973): «Entre Góngora y el marqués de Ayamonte: poesía y economía», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, coord. Roy O. Jones (London, Tamesis Book Limited), 9-24.
- FRESNEDA, fray Bernardo de (1577): *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Córdoba*..., Antequera, Andrés Lobato.
- GÓNGORA, Luis de (2000): *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. y pról. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- PADILLA GONZÁLEZ, Jesús (1981): «El conflicto de las ollerías de Córdoba (1821-1304). Notas para un estudio socioeconómico de la Baja Edad Media cordobesa», *Axarquía. Revista de Estudios Cordobeses*, 2: 301-307.
- PAZ, Amelia de (2014): «Góngora, secretario del Cabildo», en *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea (Homenaje a Antonio Carreira)*, ed. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza), II, 219-281.
- (2025): «Góngora, amanuense de su tío», página web de la Cátedra «Luis de Góngora» https://www.uco.es/catedragongora/?page_id=3111 [15-09-2025].

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA (ACC):

- Actas capitulares (1540-1591). Tomos 11 y 22-29 [*Actas*].
- Correspondencia con Granada. Libro 4-26 [*Cartas*].
- Expedientes de limpieza de sangre. Caja 5002 [*Expedientes*].

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS):

- Carta de Francisco de Góngora a Antonio de Eraso [10.11.1584]. Guerra y Marina, leg. 167, n.º 209.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN):

- Visita del doctor Luis de Copones al Santo Oficio de Córdoba. Inquisición, leg. 1853 (1), n.º 4.

GÓNGORA Y EL ROMANCE AMOROSO: ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS DISCURSOS FEMENINOS¹

Góngora and the Love Ballad: Metrical Analysis of Women's Discourses

LAURA CASTRO ÁLVAREZ

Universidad de Santiago de Compostela

laura.castro.alvarez@rai.usc.es

ORCID: 0000-0001-6454-6756

Recibido: 07-03-2025

Aceptado: 14-05-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.590

RESUMEN

En el presente artículo se propone el estudio de los discursos femeninos introducidos en estilo directo en los romances amorosos de uno de los cultivadores más

ABSTRACT

The aim of the present article is to analyse women's discourses reproduced using direct speech in love ballads written by one of the most distinguished authors

¹ Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/01541) del Ministerio de Universidades. Es resultado de la estancia de investigación realizada en l'École Normale Supérieure-PSL (París, Francia) de septiembre a noviembre de 2024, bajo la responsabilidad del profesor Roland Béhar y con la financiación de una Ayuda complementaria de movilidad destinada a beneficiarios del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) 2024 (EST24/00154). Es también resultado de los proyectos vigentes del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (GI-1373) de la Universidad de Santiago de Compostela: «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (PID2021-123440NB-I00), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Consolidación e estructuración 2024 GPC GI-1373-O século de Quevedo: prosa e poesía lírica. EDIQUE» (ED431B2024/15), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

destacados del romancero nuevo: Luis de Góngora (1561-1627). Se pone el foco en la posible evolución de las estructuras métricas en las que se inserta la voz femenina.

PALABRAS CLAVE: Luis de Góngora; romances amorosos; métrica; estilo directo; personajes femeninos.

of the romancero nuevo: Luis de Góngora (1561-1627). The focus is on the possible evolution of metric structures in which the female voice is inserted.

KEY WORDS: Luis de Góngora; Love Ballads; Meter; Direct Speech; Female Characters.

INTRODUCCIÓN

EN EL PRESENTE ARTÍCULO se propone un análisis métrico de un conjunto de romances de uno de los poetas más destacados del Siglo de Oro: Luis de Góngora (1561-1627). Se trata de los romances de temática amorosa en los que se inserta una voz femenina: «La más bella niña» (1580), «Aquel rayo de la guerra» (1584), «Servía en Orán al rey» (1587), «Famosos son, en las armas» (1590), «Lloraba la niña» (1590), «Apeóse el caballero» (1610), «Contando estaban sus rayos» (1614), «La cítara que pendiente» (1622) y «A la fuente va, del Olmo» (1625)².

Estos poemas continúan la tradición de las jarchas mozárabes y las cantigas de amigo gallego-portuguesas, en las que se daba voz a un personaje femenino³. Góngora no es el primer autor en introducir este tipo de discursos en los romances, en los que habitualmente prevalece la narración y la expresión lírica de un «yo» masculino. En palabras de Dumanoir [2004: 52], en la poesía cancioneril «el disfraz femenino se ofrece como una posibilidad de escapar de los moldes de corte, para introducir en los cancioneros, *vía* los romances, una voz nueva».

La década de 1580, a partir de la cual se componen los poemas que serán analizados, supone la consagración editorial del llamado romancero nuevo. Góngora, que comenzaba entonces su carrera literaria, fue

² Se citan los poemas por la edición de *Romances* de Carreira.

³ Bec [1979], Lorenzo [1990], Cabanilles [1994], Dumanoir [2004] y Medina [2018] han estudiado la voz lírica femenina en el medievo.

uno de los autores más destacados⁴. La temática amorosa se cultiva especialmente siguiendo las convenciones de los subgéneros pastoril y morisco, que tienen un gran éxito en esta época⁵. Además, se fijan ciertos rasgos métricos:

Se estableció la cuarteta como unidad de composición en lugar de la pareja de versos, se generalizó la asonancia como rima normal, excluyendo definitivamente la consonancia que durante algún tiempo se había preferido, y se siguió evitando con señalada determinación la rima aguda. La multitud de romances compuestos por Góngora, Lope, Quevedo, Polo de Medina y otros poetas responden regularmente a las líneas indicadas. Aumentaron los romancillos hexasílabos y empezaron los heptasílabos [Navarro, 1956: 289].

En el Siglo de Oro se desarrolla de forma paralela la ensalada o ensaladilla, un género poético-musical también cultivado por Góngora⁶. En palabras de Frenk [1989: 80-81],

en un texto más o menos extenso y frecuentemente narrativo, se van intercalando citas y parodias de cantares, refranes, rimas infantiles, versos de romances, citas bíblicas en latín, etc. Es una especie de juego en que el poeta y el músico sorprenden al auditorio con cada nueva cita o parodia de un texto conocido. Las continuas rupturas de tono, los cambios de métrica, de tema, de escenario; la forma «abierta», que procede por asociaciones más que por un plan riguroso; la abundancia de diálogos, el estilo coloquial y desenfada-

⁴ Los romances gongorinos han sido analizados desde distintos puntos de vista por autores como Jammes [1967: 375-465], Vega [1978], Morillo-Velarde [1984], Alcolea [1985], Carreira [1993], Carreño [2000: 15-85], Jiménez de Cisneros [2010], Martínez [2014], López [2015 y 2023], Rivas [2017], Fernández [2021] y Torres [2023].

⁵ Sobre los orígenes y evolución del romance véanse estudios como los de Menéndez Pidal [1910 y 1953] y Espinosa [1931]. Algunos autores han centrado sus trabajos en la época aurisecular: Saunal [1966], Redondo de Feldman [1968], Díez [1970: 198-205], Alatorre [1977] y Campa [2006]. Otros, en subgéneros concretos como el romancero morisco [García-Valdecasas, 1987; Iglesias, 2010; y Eugercios, 2016], el pastoril [Suárez, 2016] o el rústico [Sánchez y Valenciano, 1978; González, 1992; y Almoguera, 1994].

⁶ Sobre el género de la ensalada véanse Piacentini [1984], Frenk [1989], Díaz-Mas [1993a y 1993b], Carro [2012] y Vázquez [2025].

do, de alegría carnavalesca, son rasgos característicos de muchas ensaladas.

A partir de 1580, la ensalada «tiende a usar sobre todo la tirada de romance y a especializarse en la presentación de festivas escenas rústicas –una boda, la fiesta de San Juan, la adoración de los pastores–, con abundancia de chocarrerías populares e intercalación de villancicos enteros» [Frenk, 1989: 81].

Góngora introduce la voz femenina en romances amorosos compuestos en dos épocas bien diferenciadas: la década entre 1580 y 1590, por un lado; y los quince años entre 1610 y 1625, por otro. Esto significa que los poemas escritos en la primera pertenecen a la etapa de juventud del poeta, que coincide con la consagración editorial del romance nuevo y la consolidación de la ensalada elaborada a partir de la tirada de romance. En cambio, las composiciones fechadas ya en el siglo XVII pertenecen a las últimas décadas del recorrido literario y vital del escritor. Se propone analizar las estructuras métricas en las que Góngora inserta la voz de la amada literaria en cada una de estas épocas y averiguar si existió o no una evolución entre ellas.

ENTRE 1580 Y 1590

Góngora compone entre los años 1580 y 1590 cinco romances amorosos en los que se incluye una voz femenina: «La más bella niña» (1580), «Aquel rayo de la guerra» (1584), «Servía en Orán al rey» (1587), «Famosos son, en las armas» (1590) y «Lloraba la niña» (1590)⁷.

Tres de estas composiciones son romances sin estribillo: «Aquel rayo de la guerra» (1584), «Servía en Orán al rey» (1587) y «Famosos son, en las armas» (1590). Entre las composiciones amorosas fechadas en esta

⁷ No se incluye en el presente análisis el poema «Frescos airecillos» (1590), en el que se reproducen las palabras que la amada debería escribir al amante: «Adonde le digas: / Muere allá, y no vuelvas / a adorar mi sombra / y a arrastrar cadenas» (vv. 117-120).

década solo se encuentra otra sin estribillo en la que se reproduce un monólogo, en este caso de un amante: «Amarrado al duro banco» (1583). En cambio, en el *corpus* burlesco proliferan los romances sin estribillo en los que se insertan monólogos masculinos («En la pedregosa orilla» [1582], «Noble desengaño» [1584], «“Ensíllenme el asno rucio» [1585], «Desde Sansueña a París» [1588] y «Pensó rendir la mozuela» [1588]), monólogos femeninos («Diez años vivió Belerma» [1582]) o diálogos («Triste pisa, y afligido» [1586]). El romance sin estribillo «Levantando blanca espuma» (1586), clasificado como vario en el manuscrito Chacón (1628), también contiene un monólogo femenino.

Los romances amorosos «Aquel rayo de la guerra» (1584) y «Servía en Orán al rey» (1587) incluyen sendos diálogos entre los amantes protagonistas⁸. Se trata de romances octosílabos sin estribillo con rima asonante regular paroxítona: -eo y -aa, correspondientemente. La comunicación no verbal adquiere un papel importante en estas composiciones, mientras las palabras solo certifican lo ya expuesto. En ambos casos es la amada la que inicia el diálogo para expresar su propio sufrimiento por la partida de su amado. El escaso número de versos que ocupa su intervención (vv. 89-92 en «Aquel rayo de la guerra»; y vv. 29-40 en «Servía en Orán al rey») es equilibrado en relación a los que utiliza su amante para responderle (vv. 94-96 en «Aquel rayo de la guerra»; y vv. 43-44 en «Servía en Orán al rey»)⁹.

⁸ Véase el estudio de Eustolia [2007] sobre el diálogo lírico amoroso. Cabe señalar los diálogos en verso entre Él y Ella, un «género cantado ya típicamente urbano que proliferó en las décadas medias del siglo XVI y, por otro, en las series de seguidillas, cantadas y bailadas en ambientes igualmente urbanos, cuyo gran auge se inició a comienzos del siglo XVII y donde las voces femeninas alternan, de diversas maneras, con las masculinas» [Frenk, 2006: 375].

⁹ Carreira no edita las dos últimas cuartetas de «Servía en Orán al rey» (1587), que en el manuscrito Chacón (1628) extienden la respuesta del amante (vv. 45-52), porque serían apócrifas como se afirma en la anotación al margen que se incluye en el segundo tomo del testimonio: «Estos dos vltimos / quartetes son agenos / en lugar de otros se- / is o siete suios, que / no se han podido ha- / llar» [1628: 142].

En «Aquel rayo de la guerra» (1584) se describe el sufrimiento de la protagonista, «que llorosa en su aposento / las sinrazones del rey / le pagaban sus cabellos» (vv. 82-84). La dama llora y se mesa los cabellos como señal de su dolor ante el destierro al que el celoso rey ha condenado a su amado. A pesar de su sufrimiento, se asoma a despedirse de él al escuchar el ruido de la calle: «A un balcón salió corriendo, / y enmudecida le dijo, / dando voces con silencio» (vv. 86-88). Se concede expresividad a su mutismo reproduciendo lo que ella querría decir a su amado:

«Vete en paz, que no vas solo,
y en tu ausencia ten consuelo,
que quien te echa de Jaén
no te echará de mi pecho» (vv. 89-92).

La escena descrita en «Servía en Orán al rey» (1587) es similar. En este caso, los amantes se despiden frente a frente, por lo que es posible el contacto físico con el que ella trata de retener a su amante, que debe partir a la guerra:

Del cuello pendiente ella,
viéndole tomar la espada,
con lágrimas y suspiros
le dice aquestas palabras (vv. 25-28).

La intervención de la protagonista femenina reitera lo ya indicado mediante la comunicación no verbal, es decir, el sufrimiento que le produce la partida de su amado:

«Salid al campo, señor,
bañen mis ojos la cama,
que ella me será también,
sin vos, campo de batalla;

vestíos y salid apriesa,
que el general os aguarda:

yo os hago a vos mucha sobra,
y vos a él, mucha falta.

Bien podéis salir desnudo,
pues mi llanto no os ablanda,
que tenéis de acero el pecho,
y no habéis menester armas» (vv. 29-40).

El romance octosílabo «Famosos son, en las armas» (1590) incluye el monólogo de un personaje femenino secundario, que se inserta en dos cuartetos:

«Así quiera Dios, señora,
que alegre yo vuelva a ver
las generosas almenas
de los muros de Jerez,

como esa curiosidad
es cuna, a mi parecer,
de un Amor recién nacido,
que volará antes de un mes» (vv. 73-80).

La emisora es una cautiva con escasa relevancia en la historia amorosa principal. Sus palabras tienen casi un carácter narrativo, pues anticipan los hechos que posiblemente ocurrirán en el futuro. En este caso se señala previamente el tono utilizado por la cautiva, que se dirige a su señora «risueña [...] / y aun maliciosa también» (vv. 71-72). La protagonista se sonroja «sin saberla responder» (v. 84). Aunque no exista una respuesta verbal, la reacción de la dama indica su vergüenza ante las palabras que ha escuchado.

Góngora cultiva también el romance con estribillo, consolidado en el romancero nuevo¹⁰. Por ejemplo, en la década de 1580 escribe los amorosos «En el caudaloso río» (1581) y «La desgracia del forzado»

¹⁰ De acuerdo con Alatorre [1977: 364], el estribillo no era «parte de la estructura del romance, sino unos como paréntesis colocados a intervalos no siempre regulares».

(1583), en los que incluye sendos monólogos masculinos. Los romancillos con estribillo «La más bella niña» (1580) y «Lloraba la niña» (1590) presentan el lamento amoroso de una dama que se dirige a su madre, confidente habitual en la cantiga de amigo gallego-portuguesa y la jarcha mozárabe. Góngora podría haber elegido el romancillo con estribillo para estas composiciones por su similitud formal con la cantiga de estribillo, forma métrica habitual de la cantiga de amigo gallego-portuguesa que habría inspirado el tema de estos romancillos.

Además, en los estribillos de «La más bella niña» (1580) y «Lloraba la niña» (1590) se citan versos populares. De esta forma, se insertan en el género de la ensalada y se aproximan a las letrillas, cuyos estribillos acostumbran también a imitar refranes o cantares populares¹¹. De hecho, se encuentran incluso similitudes entre algunos romances y letrillas gongorinas. Por ejemplo, los versos «¡ora, Amor, ora, no más! / ¡Ora, Amor, que me matáys!» [Frenk, 1987: 347] son imitados en la letrilla de 1592 «Ya no más, ceguezuelo hermano» («*¡ya no más, ceguezuelo hermano, / ya no más!*», vv. 1-2, 11-12, 21-22, 31-32 y 41-42) y, posteriormente, en el romance de 1625 «A la fuente va, del Olmo» («*ya no más, queditico, hermanas, / ya no más*», vv. 61-62)¹². La misma técnica es utilizada en el romance burlesco «Que se nos va la pascua, mozas» (1582), que contiene un monólogo femenino y un estribillo popular («*que se nos va la pascua, mozas, / que se nos va la pascua*», vv. 1-2, 11-12, 21-22, 31-32, 41-42, 51-52 y 61-62)¹³.

La composición «La más bella niña» (1580), con rima asonante oxítona -a en los versos pares, incluye el monólogo de la protagonista femenina, que ocupa casi toda la composición (vv. 9-60). Esta se dirige a su madre, que no le responde, pero sí se indica explícitamente «que escu-

¹¹ La proximidad formal entre las letrillas y los romances con estribillo ha sido señalada por Frenk [1993].

¹² Se cita la letrilla de Góngora por la edición de Jammes.

¹³ Sobre la tradición de los versos «*que se nos va la pascua, mozas, / que se nos va la pascua*» véase Frenk [1987: 756].

cha su mal» (v. 8). No se trata de un canto, sino de un acto comunicativo en el que la dama expresa su sufrimiento a otro personaje. El monólogo incluye un estribillo popular de dos versos: «*Dejadme llorar / orillas del mar*» (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40, 49-50 y 59-60)¹⁴.

El poema «Lloraba la niña» (1590) incluye un diálogo entre la protagonista femenina y su madre. La extensión de sus intervenciones es desequilibrada. La de la madre ocupa tres versos de una cuarteta:

Dícele su madre:
«Hija, por mi amor,
que se acabe el llanto
o me acabe yo» (vv. 19-22).

La de la joven se extiende a veintiún versos (vv. 24-42), adquiriendo mayor relevancia. Esta está también precedida por una escueta indicación: «Ella le responde» (v. 23). En las cuartetas iniciales la voz poética describe el motivo del llanto de la protagonista: «La prolija ausencia / de su ingrato amor» (vv. 3-4). Su discurso incide en esta idea, en forma de justificación del llanto ante su madre. El estribillo popular se introduce en este caso antes y después del diálogo: «*Llorad, corazón, / que tenéis razón*» (vv. 17-18 y 43-44)¹⁵.

En suma, las composiciones analizadas compuestas entre 1580 y 1590 presentan dos tendencias. Por un lado, los romances sin estribillo «Aquel rayo de la guerra» (1584), «Servía en Orán al rey» (1587) y «Famosos son, en las armas» (1590) mantienen el carácter narrativo propio de los romances. Esta tendencia es más marcada en el *corpus* burlesco. Los diálogos entre los amantes incluidos en los dos primeros son breves y redundan en las ideas ya expuestas a través de la comunicación no verbal descrita por la voz poética. El monólogo de la cautiva de «Famosos son,

¹⁴ Véase Frenk [1987: 275] sobre la tradición de los versos «*dejadme llorar / orillas del mar*».

¹⁵ Véase Frenk [1987: 274] sobre los versos «*llorad, corazón, / que tenéis razón*».

en las armas» (1590) tiene una función premonitoria, anunciando los hechos que posiblemente sucederán tras la escena narrada en el poema. Por otro lado, los dos romancillos «La más bella niña» (1580) y «Lloraba la niña» (1590) muestran una mayor expresividad a través de estribillos populares que inciden en el sufrimiento femenino. Góngora se inspira en tradiciones anteriores como la cantiga de amigo-gallego portuguesa al mismo tiempo que se inscribe en un género poético-musical en pleno auge en la época, la ensalada, citando versos de la tradición popular.

ENTRE 1610 Y 1625

Góngora compone a principios del siglo XVII el romance con estribillo popular «En los pinares de Júcar» (1603), clasificado como vario en el manuscrito Chacón (1628)¹⁶. La particularidad del romance radica en la introducción de un monólogo femenino en forma de letrilla (vv. 45-64). Esta estructura marca un importante precedente, como se verá. De forma paralela, el poeta compone otros romances amorosos con estribillo entre finales del siglo XVI y principios del XVII en los que se introduce un monólogo masculino: «Las aguas de Carrión» (1599), «Sobre unas altas rocas» (1600), «En tanto que mis vacas» (1601), «Los montes que el pie se lavan» (1609), «Al tronco de un verde mirto» (1620) y «Por las faldas del Atlante» (1620). En cambio, en esta etapa solo se introducen monólogos masculinos en romances burlescos sin estribillo como «Aunque entiendo poco griego» (1610) y «Tenemos un doctorado» (1611). Estos confirman la continuidad de una tendencia ya señalada: la ausencia de estribillos en los romances gongorinos burlescos que incluyen discursos masculinos.

Entre 1610 y 1625, el poeta compone una serie de cuatro romances amorosos en los que inserta voces femeninas: «Apeóse el caballero»

¹⁶ El cantar «¡qué bien bailan las serranas! / ¡Qué bien bailan!» [Frenk, 1987: 696] se introduce como estribillo en el poema «En los pinares de Júcar» (vv. 17-18 y 35-36).

(1610), «Contando estaban sus rayos» (1614), «La cítara que pendiente» (1622) y «A la fuente va, del Olmo» (1625). Se trata de ensaladas que siguen el modelo ya señalado en el romance «En los pinares de Júcar» (1603): citas de versos populares e inserción de otro tipo de composiciones¹⁷. Esta última técnica no se limita a estos poemas, sino que se encuentra también en «¡Cuántos silbos, cuántas voces!» (1613) y «Al campo salió, el estío» (1614), romances amorosos sin representación de la voz femenina, en los que se insertan sendos diálogos, en forma de villancico.

La complejidad métrica es notable en la composición «Apeóse el caballero» (1610). Esta consta de tres grupos de cuartetos con asonancias oxítonas distintas: -a (vv. 1-24), -e (vv. 45-68) e -i (vv. 85-108). Entre ellas se insertan tres villancicos que dan forma al monólogo de la protagonista femenina (vv. 25-44), el diálogo entre el amante y la amada (vv. 69-84) y la apelación de la voz poética al dios Amor (vv. 109-124). El primero es cantado por la protagonista al ritmo de «la vasija hecha instrumento» (v. 23):

*«Al campo te desafía
la colmeneruela:
ven, Amor, si eres dios, y vuela;
vuela, Amor, por vida mía,
que, de un cantarillo armada,
en la estacada
mi libertad te espera cada día.*

*»Este cántaro que ves
será contra tu fiereza
morrión en la cabeza,
y, embrazándolo, pavés.
Si ya tu arrogancia es*

¹⁷ Navarro [1956: 281] clasifica los romances «Apeóse el caballero» (1610), «Contando estaban sus rayos» (1614) y «A la fuente va, del Olmo» (1625) como ensaladillas en las que se coordinan elementos polimétricos «sobre la misma base repetidamente representada en el *Romancero general* del relato interrumpido de tiempo en tiempo para intercalar canciones diversas».

la que solía,
al campo te desafía
la colmeneruela:
ven, Amor, si eres dios, y vuela;
vuela, Amor, por vida mía,
que, de un cantarillo armada,
en la estacada
mi libertad te espera cada día» (vv. 25-44).

El estribillo de este villancico está formado por siete versos de arte menor y mayor con rima consonante, siguiendo el esquema 8a6b-9B9A9C6c11A. La mudanza es una redondilla de cuatro versos octosílabos con rima consonante abrazada (vv. 32-35). El verso octosílabo de enlace (v. 36) rima en consonante con el primero y el último de la mudanza. El de vuelta (v. 37), pentasílabo, rima en consonante con el primero, el cuarto y el último del estribillo.

El diálogo entre el amante y la amada también se inserta en forma de villancico:

«Colmenera de ojos bellos
 y de labios de clavel,
¿qué hará aquel
que halla flechas en aquellos
cuando en estos busca miel?
Dímelo tú.
 —*Sépalo él.*
 —*Dímelo tú, si no eres cruel.*
 »Colmeneruela, animosa
 contra el hijo de la diosa:
 si ve tus ojos divinos
 y esos dos claveles finos,
¿qué hará aquel
que halla flechas en aquellos
cuando en estos busca miel?
Dímelo tú.
 —*Sépalo él.*
 —*Dímelo tú, si no eres cruel»* (vv. 69-84).

El estribillo inicial de siete versos (vv. 69-75) se repite parcialmente al final del villancico (vv. 80-84). La mudanza es una redondilla de versos octosílabos con rima pareada (vv. 76-79). La intervención masculina ocupa la mayor parte del villancico. La femenina se incluye solo en medio verso del estribillo: «[...] –Sépalo él» (vv. 74 y 83). El diálogo es casi un monólogo en el que el protagonista masculino interpela a la amada obteniendo solo una breve evasiva. Ella se limita prácticamente a escucharlo «[...] sin desdén» (v. 68).

Tras la intervención del dios «[...] Amor, que fuego y ardid / está fomentando en ella» (vv. 98-99), la amada vuelve a responder al amante. Su actitud ha cambiado, la escucha casi pasiva da paso a la exhortación al amante para emprender juntos la huida. Esta segunda intervención de la amada, un poco más extensa que la anterior, se inserta en la estructura métrica del romance. Se incluye en el tercer grupo de cuartetas con asonancia oxítona -i que se encuentra en la composición:

«Tiempo es, el caballero,
tiempo es de andar de aquí,
que tengo la madre brava,
y el veros será mi fin» (vv. 101-104).

Góngora combina dos fuentes distintas en esta intervención. Los dos primeros versos de la cuarteta coinciden con el inicio del romance viejo «Tiempo es el caballero», recogido en el *Cancionero de romances* de 1550 (fols. 289v-290r). El tercero es una cita del cantar popular «padre rreberendo, / detenéos hun poco allá, / que tengo la madre brava: / si lo siente, matarme á» [Frenk, 1987: 896].

En «Contando estaban sus rayos» (1614) se encuentran tres grupos de cuartetas con asonancias distintas. La primera es paroxítona, mientras que las restantes son oxítonas: -ea (vv. 1-8 y 15-22), -e (vv. 29-64) y -u (vv. 65-72). En el segundo grupo se incluye un monólogo masculino con un estribillo cuyo primer verso se repite entre el segundo y el cuarto de cada una de sus cuartetas (vv. 37-64). Además, se introduce

otro estribillo (vv. 9-14 y 23-28) y un monólogo femenino (vv. 73-92). El estribillo comienza con el verso «*¡ay, cómo gime, mas ay, cómo suena!*» (vv. 9 y 23), imitación del inicio de un cantar popular: «*¡Ay, que non ay, mas ay, que non era / quien de mi pena se duela! [...]*» [Frenk, 1987: 230-231]. El monólogo femenino se inserta en forma de villancico:

*«Pues nacistes en el mar,
nadad, Amor, o creed
que os ha de pescar la red
que veis ahora anudar.
Par, par, par;
que vuela y sabe nadar.*

*»Ciego nieto de la espuma,
par, par, par,
monstro con escama y pluma,
par, par, par,
nadad pez, o volad pato,
par, par, par,
que en estas redes que trato
el pato habéis de pagar.*

*»Pues nacistes en el mar,
nadad, Amor, o creed
que os ha de pescar la red
que veis ahora anudar.
Par, par, par,
que vuela y sabe nadar» (vv. 73-92).*

Se trata de un villancico con un estribillo de seis versos que se sitúa de forma íntegra al principio y al final del monólogo. Todos los versos son octosílabos a excepción del quinto, tetrasílabo. La rima consonante sigue el esquema 8a8b8b8a4a8a. La mudanza es una estrofa de cuatro versos octosílabos con rima consonante pareada, a la que sigue un verso de vuelta (vv. 79-86). Entre aquellos se inserta el verso tetrasílabo del estribillo: «*Par, par, par*» (vv. 80, 82 y 84), cita del cantar popular «*par, par, / gallinetas al corral*» [Frenk, 1987: 1042].

El poema «La cítara que pendiente» (1622) consta de dos partes diferenciadas métricamente. La primera está formada por once cuartetas de versos octosílabos, con rima asonante -ae en los pares (vv. 1-44). Por tanto, se trata de un romance prototípico. La segunda parte es un villancico en el que se reproduce el canto de la protagonista femenina, que hace su propio acompañamiento musical con una «cítara» (v. 1):

*«¿Quiéreme la Aurora
por su ruiseñor?:
busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor.*

*»Con la alba me envía
cuanto jazmín bello
trenza en su cabello
al nacer del día;
poca es mi armonía,
para tanta flor:
busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor.*

*»¿La Aurora no sabe
que mujer casada
es ave enjaulada,
si muda no es ave?
Ya mi voz suave
saluda otro albor:
busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor» (vv. 45-67).*

El villancico está formado íntegramente por versos hexasílabos. Consta de un estribillo de cinco versos con rima consonante, siguiendo el esquema abbab. Los tres últimos versos se repiten después de cada una de las dos mudanzas con sus respectivos versos de enlace y vuelta. Aque-

llas están formadas por cuatro versos con rima consonante abrazada (vv. 50-53 y 59-62). Los versos de enlace (vv. 54 y 63) riman con el primero y el último de la mudanza, correspondientemente. Los de vuelta (vv. 55 y 64), con el segundo, tercero y quinto del estribillo inicial.

La composición «A la fuente va, del Olmo» (1625) está formada por cuartetas de versos octosílabos con rima asonante oxítona -e en los pares. Entre ellas se encuentran varios complementos líricos que se corresponden con un monólogo femenino (vv. 17-20 y 29-30), un diálogo entre las dos protagonistas femeninas (vv. 46-53) y varias intervenciones en estilo directo de los dos protagonistas masculinos (vv. 61-62, 67-70 y 87-96). A lo largo de la composición se reproducen en estilo directo las palabras de los cuatro protagonistas, creando un conjunto métricamente heterogéneo.

El monólogo femenino es discontinuo. La dama pasa de expresar su lamento por la ausencia de su amado, a la imprecación tras verlo con otra mujer. En un primer momento, se describe «cantando, por no llorar, / la tardanza de Miguel» (vv. 15-16). Su intervención está formada por cuatro versos octosílabos con rima asonante -oa en los tres primeros, quedando suelto el último:

*Si viniese ahora,
ahora que estoy sola.
Hola, que no llega la ola.
Hola, que no quiere llegar* (vv. 17-20).

Góngora combina en este caso dos cantares populares: «¡Si viniese ahora, / ahora que estoi sola!» [Frenk, 1987: 269]; y «¡ola, que me lleva la ola! / ¡Hola, que me lleva la mar!» [Frenk, 1987: 459-460]. La segunda parte del monólogo es también cita de un cantar popular: «Mala noche me diste, casada: / ¡Dios te la dé mala!» [Frenk, 1987: 305]. Se limita a un verso decasílabo dactílico y otro hexasílabo, con rima asonante paroxítona -aa. Está precedida por la descripción de los hechos que justifican el cambio de tono de la emisora:

Mas, viéndolo con Quiteria,
 la de Gil, perdió otra vez
 la voz, mas fue de pesar,
 y escuchólos sin querer:
Mala noche me diste, casada:
Dios te la dé mala (vv. 25-30).

El diálogo entre las protagonistas femeninas, que discuten por Miguel, interrumpe igualmente la estructura métrica de la composición:

Turbias van las aguas, madre,
turbias van:
mas ellas se aclararán.

—Diga, señora la buena,
 la que se precia de casta,
 ¿la propia a Gil no le basta,
 que le hace criar la ajena?
 —Amiga, sí, y tan sin pena
 como tu bendita madre
 costas le hizo a tu padre,
 siendo tú del sacristán.
Turbias van las aguas, madre,
turbias van:
mas ellas se aclararán (vv. 43-56).

El diálogo se inserta dentro de un villancico en cuyo estribillo se cita el cantar popular «turbias van las aguas, madre, / turbias van, / mas ellas se aclararán» [Frenk, 1987: 386], que precede y sigue a las intervenciones de las protagonistas (vv. 43-45 y 54-56). Se trata de dos versos octosílabos y uno central tetrasílabo, rimando en consonante los dos últimos. La mudanza es una redondilla que corresponde a la intervención de Inés, la emisora del monólogo precedente (vv. 46-49). La respuesta de Quiteria se sitúa en un verso de enlace y tres de vuelta (vv. 50-53). La singularidad de este diálogo es notable por sus características métricas, pero también por las interlocutoras que intervienen en él, dos protagonistas femeninas que se enfrentan por un mismo amado.

Este es uno de los pocos casos en los que los monólogos masculinos introducen cambios en la estructura del romance. Miguel interviene primero en dos versos sueltos (vv. 61-62), imitación del cantar popular «¡ora, Amor, ora, no más! / ¡Ora, Amor, que me matáys!» [Frenk, 1987: 347-348]. Al final de la composición, este personaje tiene una segunda intervención en forma de villancico (vv. 87-96), cuyo estribillo proviene también de la lírica popular: «Vámonos, que nos pican los tábanos, / vámonos donde moriré» [Frenk, 1987: 877]. Bras tiene una única intervención de cuatro versos octosílabos con rima consonante cruzada (vv. 67-70).

En suma, Góngora compone entre 1610 y 1625 cuatro ensaladas que, en su mayoría, introducen citas populares de forma similar a los romancillos de la primera época ya analizados. Se combinan varios cantares en una misma composición e, incluso, en un mismo discurso de un personaje. Además, las ensaladas de esta segunda etapa se caracterizan por la polimetría, ya que en cada una de ellas se insertan uno o varios villancicos. La polimetría caracteriza también otras composiciones gongorinas escritas a principios del siglo XVII, como las dos amorosas que incluyen sendos diálogos o el romance «En los pinares de Júcar» (1603). Las ensaladas datadas entre 1610 y 1625 muestran una evolución con respecto a los romances de la primera década: las citas populares se introducen en una estructura polimétrica en la que tienen cabida tanto voces masculinas como femeninas.

CONCLUSIONES

Góngora se inspira en tradiciones anteriores y se adhiere a géneros contemporáneos para introducir en el romance nuevo la voz femenina. Entre los años 1580 y 1590, el poeta se habría inspirado en las jarchas mozárabes y las cantigas de amigo gallego-portuguesas para crear dos romancillos con estribillo en los que la voz femenina adquiere un rol

fundamental. Los estribillos populares aportan expresividad y enfatizan el sufrimiento de las protagonistas. En esta primera etapa se observa una tendencia a la introducción de discursos femeninos y masculinos en romances sin estribillo, especialmente en el *corpus* burlesco. Los romances amorosos sin estribillo fechados en esta primera década muestran la prevalencia de un tono marcadamente narrativo.

A comienzos del siglo XVII, el poeta vuelve a introducir la voz femenina en sus romances amorosos escribiendo distintas ensaladas, género poético-musical en boga. Las citas de versos populares son más recurrentes en las composiciones fechadas en esta segunda etapa. La elaboración de estructuras polimétricas supone una evolución con respecto a los poemas de la primera década de la producción gongorina. De forma general, la métrica marca el tono de las distintas partes de estos poemas: las cuartetos se consagran a la narración, mientras que los villancicos y cantares populares son el marco métrico de monólogos y diálogos.

La evolución entre los primeros romances amorosos compuestos a finales del siglo XVI y los últimos datados a principios del XVII muestra una progresiva introducción de la expresividad en el romance amoroso gongorino a través de la adscripción al género poético-musical de la ensalada. Las citas de cantares populares y la polimetría de los romances amorosos compuestos en el siglo XVII podrían obedecer a la búsqueda de una estructura métrica compatible con la expresividad lírica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1977): «Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26-2: 341-459 <https://doi.org/10.24201/nrfh.v26i2.492> [03-03-2025].
- ALCOLEA SERRANO, Ana Mercedes (1985): «Nuevas variantes de los romances de Luis de Góngora», *Cuadernos de investigación filológica*, 11: 91-122 <https://doi.org/10.18172/cif.2119> [03-03-2025].

- ALMOGUERA GÓMEZ, Rosa (1994): *Estudio del romancero rústico (1575-1650)*, tesis doctoral dirigida por F. López Estrada, defendida en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.
- BEC, Pierre (1979): «“Trobairitz” et chansons de femme: contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge», *Cahiers de civilisation médiévale*, 22-87: 235-262 <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2112> [03-03-2025].
- CABANILLES, Antònia (1994): «El discurso de las *trobairitz*: un modelo de enunciación dialógica», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. T. Blesa et al. (Zaragoza, Universidad de Zaragoza), I, 75-84.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2006): «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: “El Romancero Nuevo”», en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005), ed. A. J. Close y S. M. Fernández Vales (Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert), 137-142 <https://doi.org/10.31819/9783964565587-014> [03-03-2025].
- CARREIRA, Antonio (1993): «Los romances de Góngora: transmisión y recepción», *Edad de oro*, 12: 33-40.
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén (2012): «Saraos, juegos y ensaladas a lo divino: aportaciones al estudio de la literatura popular impresa del siglo XVI», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, ed. N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro (Salamanca, SEMYR), 419-431.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1993a): «Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41-1: 231-250 <http://hdl.handle.net/10261/5894> [08-04-2025].
- (1993b): «Poesía de cancioneros en ensaladas de los siglos XVI y XVII», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. A. Augusto Nascimento y C. Almeida Ribeiro (Lisboa, Cosmos), IV, 209-214 <http://hdl.handle.net/10261/3675> [08-04-2025].
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano (1970): *Teorías métricas del siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DUMANOIR, Virginie (2004): «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI», *Cancionero general*, 2: 33-52 <http://hdl.handle.net/2183/2651> [03-03-2025].

- ESPINOSA, Aureliano M. (1931): *El Romancero español: sus orígenes y su historia en la literatura universal*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- EUGERCIOS ARRIERO, José Luis (2016): «Cuando la corte mira a la frontera. Génesis y disolución del romancero morisco», en *La Corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, ed. A. Rey Hazas, M. de la Campa Gutiérrez y E. Jiménez Pablo (Madrid, Ediciones Polifemo), 655-681 <http://hdl.handle.net/10486/691023> [03-03-2025].
- EUSTOLIA URIÓSTEGU, Carlos (2007): «El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica», *Revista de literaturas populares*, 7-1: 61-85 http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/6832 [03-03-2025].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2021): «El ritmo acentual en el Siglo de Oro: algunos romances líricos del joven Góngora (con Lope al trasluz)», *Bulletin of Hispanic studies*, 98-1: 1-21 <https://doi.org/10.3828/bhs.2021.1> [03-03-2025].
- FRENK ALATORRE, Margit (1987): *Corpus de la «Antigua lírica popular» hispánica: siglos XV a XVII*, Madrid, Castalia.
- (1989): «Las ensaladas», en *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas de Fernán González de Eslava* (México, D.F., El Colegio de México), 80-84.
- (1993): «Entre el romance y la letrilla», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, I. Arellano Ayuso, J. Blasco y M. Vitse (Salamanca, Universidad de Salamanca), I, 379-384.
- (2006): «Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentistas», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (México D.F., Fondo de Cultura Económica), 373-386.
- GARCÍA-VALDECASAS JIMÉNEZ, Amelia (1987): «La retórica del romancero morisco», *Revista de literatura*, 49-97: 23-72.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1628): *OBRAS / DE D. LVIS DE CONGORA / Reconocidas i comunicadas con eL / POR D. ANTONIO CHACON PONCE de LEON / Señor de Poluoranca. / AL EXCMO. SEÑOR D. GASPAR DE GVZMAN / CONDE DE OLIVARES, DVQUE DE SANLVCAR / la Maior, Marques de Heliche, delos Consejos de Esta / do i Guerra de su Mag. i su Cauallerizo maior. Co- / mendador maior de Alcantara, Canciller maior / delas Indias, Capitan general dela Caualleria de / España, i perpetuo de Seuilla, i su tierra, Alcai / de perpetuo delos Réales Alcaçares de aquella / ciudad, i de sus Ataraçanas, AlguaziL / maior dela Casa dela Contratacion de / las Indias, y Correo maior dellas / DIVIDIDAS EN / TRES TOMOS. / LO QVE SE CONTIENE EN CADA VNO / se hallarà en la sexta hoja*

- despu- / es desta*, ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, en tres tomos con signaturas Res. 45-46 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-d=0000015414&page=1> [03-03-2025].
- (1980): *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- (1998): *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 4 vols.
- (2000): *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 5ª ed. rev.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1992): «Hacia una caracterización del romancero rústico de los Siglos de Oro», en *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II. Literatura*, ed. R. Olea Franco y J. Valender (México, El Colegio de México), 87-112 <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf58.8> [03-03-2025].
- IGLESIAS, Cécile (2010): «À la recherche d'un orientalisme poétique: les expérimentations du "Romancero nuevo" (1580-1620)», *Cahiers du GRIAS*, 14: 81-106.
- JAMMES, Robert (1967): *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, Consuelo (2010): «Los romances moriscos de Luis de Góngora», *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, 21: 23-36.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Raquel (2015): «La variante sentimental como criterio diferenciador del lenguaje literario en el Romancero nuevo de Góngora», en «*Vénia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, ed. C. Mata Induráin y A. Zúñiga Lacruz (Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra), 109-119 <https://hdl.handle.net/10171/38573> [03-03-2025].
- (2023): «El Romancero nuevo en el marco de la Retórica Cultural: la innovación de Góngora y el nuevo modelo cultural en el Barroco», *ACTIO NOVA. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 240-280 <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.011> [03-03-2025].
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar (2014): «Los romances africanos de Luis de Góngora y la presencia española en el Magreb», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 19-1: 77-102 <https://doi.org/10.5325/caliope.19.1.0077> [03-03-2025].
- MEDINA GRANDA, Rosa María (2018): «Las "cansos" de las "trobairitz" o cuando el canon se mueve», en *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, ed. E. Corral Díaz (Berlín; Boston, De Gruyter), 219-234 <https://doi.org/10.1515/9783110596755-018> [03-03-2025].

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1910): *El Romancero español: conferencias dadas en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de abril de 1909*, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- (1953): *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí: teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- MORILLO-VELARDE PÉREZ, Ramón (1984): «Técnicas y estructuras narrativas en los romances de Góngora», en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre «El barroco en Andalucía»*, ed. M. Peláez del Rosal (Córdoba, Universidad de Córdoba), I, 81-94.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1956): *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Siracusa, Universidad de Siracusa.
- PIACENTINI, Giuliana (1984): «Romances en ensaladas y géneros afines», *El Crotalón*, 1: 1135-1173.
- REDONDO DE FELDMAN, Susana (1968): «Apuntes sobre la evolución del romance en el Siglo de Oro», *Revista Hispánica Moderna*, 34-1/2: 400-411 <https://www.jstor.org/stable/30207055> [03-03-2025].
- RIVAS BONILLA, Antonio (2017): «Del ritmo y su posible incidencia en la poesía áurea: estudio de dos romances de Luis de Góngora», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4: 41-94 <https://doi.org/10.14603/4B2017> [03-03-2025].
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio y VALENCIANO, Ana (1978): *Romancero tradicional IX. Romancero rústico*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- SAUNAL, Damien (1966): «Une conquête définitive du “Romancero nuevo”: le romance assonancé», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh* (París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques), II, 355-375.
- SUÁREZ DÍEZ, José María (2016): *El Romance Nuevo Pastoril. Estudio y edición crítica (1589-1688)*, tesis doctoral dirigida por M. de la Campa Gutiérrez, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española <http://hdl.handle.net/10486/675482> [03-03-2025].
- TORRES SALINAS, Ginés (2023): «“El pie calza en lazos de oro”. Sobre un pasaje del romance gongorino “En un pastoral albergue”», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 11-1: 99-127 <https://doi.org/10.14643/111D> [03-03-2025].
- VÁZQUEZ MÁRQUEZ, Abel (2025): «Poesía catalana popularizante de voz femenina en cancioneros, ensaladas y pliegos sueltos del siglo XVI», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14: 213-237 <https://doi.org/10.14198/rcim.27520> [15-04-2025].

- VEGA CARNEY, Carmen M. (1978): «Los romances de cautivos y los romances moriscos gongorinos: semejanzas y diferencias», *Romance Notes*, 19-1: 62-66 <https://www.jstor.org/stable/43801541> [03-03-2025].
- VV. AA. (1550): *Cancionero de / Romances / EN QVE ESTAN / RECOPILADOS la mayor parte de los Romances / Catellanos, que hasta agora / se han compueto. / Nueuamente corregido emendado / y añadido en muchas partes. / EN ENVERS / En casa de Martin Nucio. / M.D.L.*

A LA SOMBRA DE LO IMPRESO. LOS PROYECTOS INCONCLUSOS DE SALCEDO CORONEL

In the Shadow of the Printed Word.
The Incomplete Projects of Salcedo Coronel

ÉRIKA REDRUELLO VIDAL

Universidad de León

eredv@unileon.es

ORCID: 0000-0001-6243-462X

Recibido: 21-01-2025

Aceptado: 25-02-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.583

RESUMEN

El poeta y comentarista gongorino García de Salcedo Coronel llevó a cabo una notable labor lírica y erudita que procuró ver salir cuidadosamente de las prensas. Sin embargo, entre sus volúmenes se pueden encontrar noticias y testimonios sobre algunos proyectos en proceso de redacción que no llegaría a publicar y que se quedarían, bien a las puertas de la imprenta, bien en breves borradores. A lo largo de este trabajo pretendemos realizar un acercamiento y reflexión en torno a estos, atendiendo a los testimonios que se poseen e intentando mostrar qué hubieran supuesto, de haberse visto concluidos, en su trayectoria literaria.

PALABRAS CLAVE: Salcedo Coronel; proyectos; lírica; comentario; impresión.

ABSTRACT

The poet and scholar García de Salcedo Coronel carried out an extensive lyrical and scholarly work that he carefully sought to see published. However, among his works there are reports and testimonies about some projects still in the midst of the writing process that he did not publish and that remained either just short of the printing press or in brief drafts. Throughout this paper, we aim to approach and reflect upon these, paying attention to the testimonies available and attempting to demonstrate their significance (in case they had been published) in his literary career.

KEY WORDS: Salcedo Coronel; Projects; Lyricism; Commentary; Printing.

1. INTRODUCCIÓN

GARCÍA DE SALCEDO CORONEL destinó gran parte de su vida a las labores que le crearían un futuro renombre: la composición lírica y, en especial, la escritura de cientos de páginas con eruditas glosas alrededor de la lírica de Góngora. En el momento de su fallecimiento, con aproximadamente cincuenta y ocho años¹, el sevillano se habría encargado de publicar la mayor parte de sus obras, que podríamos dividir en tres bloques según cronología: las compuestas en años más jóvenes, que comprenden el poema mitológico *Ariadna* (1624) y principalmente las *Rimas* (1627), primera parte de sus composiciones poéticas²; los impresos destinados a los comentarios a los versos gongorinos, divididos en el comentario a la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1629), a las *Soledades* (1636) y a los sonetos y «otras poesías» (1644 y 1648); y, por último, aquellos trabajos compuestos en una edad más madura, donde los *Cristales de Helicon* (1650) representarán la culminación de su creación lírica (así como la canción «Espíritu increado, ardor fecundo...»³), y la *Inscripción del sepulcro de Saturnino penitente... ilustrada*⁴ (s.f) su reconocimiento como versado erudito⁵.

¹ Salcedo Coronel nace en el otoño de 1593 en Sevilla, siendo bautizado en la iglesia de Santa María Magdalena el diez de octubre de dicho año, como muestra una certificación de su partida de bautismo de la que daba cuenta hace unos años García Jiménez [2014], fechada en 1611 y firmada por el mismo párroco que lo bautizaría (AHNob, condado de Luque, signatura C.471, D.61-62). Si bien no conocemos el día exacto de su nacimiento, la práctica en la época era bautizar a los recién nacidos cuanto antes, por lo que debió de ser en los primeros días de dicho mes. Como recogía Nicolás Antonio [1783: 516], el poeta y erudito fallecerá en una fecha similar, el siete de octubre de 1651.

² El rútolu de «segunda parte» aparece en la portada del volumen de los *Cristales de Helicon*, segundo volumen poético del sevillano, aunque está falto de ella en la portadilla interior.

³ La canción, incluida en el volumen *Elogios a M. Santísima* de Luis de Paracuellos y Cabeza de Vaca [1651], ya era mencionada por García Jiménez [2014: 136].

⁴ Esta obra, al contrario que el resto de los impresos eruditos de Salcedo Coronel, irá acompañada del adjetivo «ilustrada», en lugar de «comentado/a». El cambio en la denominación de la obra, si bien no parece dispuesto a causa de un cambio formal en la

Una extensa producción durante apenas tres décadas en las que los servicios a la Corona, los viajes y la construcción de vínculos sociales –entre erudición y encomio– fueron una constante; como también lo serían la lectura y composición poética, pues, como afirmaba su compañero y amigo Agustín Collado del Hierro⁶ en la nota a los lectores del volumen de las *Rimas* del sevillano, este tenía «por honrosa ocupación de sus ocios el ejercicio de las letras humanas»⁷ [2014: 147].

Una menor fortuna acompañaría a otras obras que, ya fuera por su abandono, la ocupación en otros proyectos o la falta de tiempo, no se verían culminadas.

Si atendemos a las páginas de cada una de sus publicaciones, podemos apreciar ciertas pistas sobre proyectos que Salcedo Coronel va anunciando pero que nunca llegarán a las prensas. Hablamos del poema *Granada conquistada*, de una composición dedicada a la ciudad de Baeza, de un tercer y último tomo de comentarios alrededor de los versos gongorinos y, como culmen de su formación lírica, del propósito de componer su propia poética⁸.

A lo largo de las siguientes páginas, llevaremos a cabo un acercamiento a estos propósitos que se quedarían en meros esbozos o aspiraciones, mostrando noticias, datos sobre su elaboración y aquellas ideas

misma (pues sigue el mismo modelo y estructura, fragmentando en partes el texto elegido para llevar a cabo una explicación minuciosa de cada una de ellas), quizá se dispusiera para diferenciar este volumen y su temática de aquellos dedicados a esclarecer los versos de Luis de Góngora.

⁵ Según plasma la portada, el comentario había sido solicitado al propio Salcedo Coronel «a instancia de don Cristóbal Zambrana de Villalobos, caballero del hábito de Calatrava» para anunciar el hallazgo en Mérida de una inscripción sepulcral del siglo VI. Desafortunadamente, el volumen no recoge ni fecha ni lugar de impresión, aunque Salcedo indica en sus primeras páginas que los restos sepulcrales se hallaron un «martes diez de mayo de este año de 1650» [fol. 1r.], por lo que tuvo que ser redactado en los meses posteriores e impreso no mucho tiempo después.

⁶ Sobre la biografía de Collado del Hierro, véase Fernández Dougnac [2010].

⁷ Citamos por la edición de García Jiménez [2014].

⁸ Algunas de estas ideas son mencionadas por García Jiménez en su tesis dedicada a la edición y estudio de las *Rimas* [2014: 30, 60 y 137-138].

y versos que fueron colocados en los impresos publicados. Para ello, hemos acudido a cada uno de dichos volúmenes en busca de testimonios alrededor de otros proyectos líricos y eruditos del sevillano que no llegarían a las prensas. Recuperada y contrastada dicha información, hemos organizado el trabajo en cuatro epígrafes, cada uno de ellos dedicado a cada proyecto inconcluso, que hemos ordenado de forma cronológica según la fecha en la que se da noticia de estos.

2. GRANADA CONQUISTADA: UN TEMPRANO Y OLVIDADO PROYECTO

En 1627, con la publicación de las *Rimas*, un recién estrenado poeta Salcedo Coronel da testimonio del primero de, al menos, cuatro trabajos cuya redacción consideraría o incluso comenzaría, pero que no llegarán a publicarse. Esta primera aspiración será la única de la que sobrevivirán no solo noticias sino también breves fragmentos que el sevillano insertó en sus impresos, lo que nos otorga la posibilidad de atender a algunos testimonios alrededor de dicha composición mientras conocemos dos de sus estrofas, cuatro versos de una tercera y otros dos versos sueltos.

2.1 Primera noticia (1627)

El volumen de las *Rimas*, dedicado a don Enrique de Aragón, IV marqués de Comares, recoge varias evocaciones a la obra que nos interesa, la primera de ellas en la dedicatoria:

Estas rimas ofrezco a vuestra excelencia porque deba yo a su protección el cuidado del que las leyere, y vuestra excelencia me deba a mí la ocasión de ejercitar su generosa piedad. Hijas son de mis primeros años. Admita vuestra excelencia sus desaciertos, mientras en más segura edad propongo los valerosos hechos de sus progenitores en el poema de *Granada conquistada*, que en mi mayor desvelo voy continuando [Salcedo Coronel en García Jiménez, 2014: 144].

Tras brindar sus poesías al poderoso y justificar posibles yerros por haber sido compuestas en años tempranos, anuncia el ya comenzado proyecto lírico, redactado en edad «más segura». El tema elegido, dentro de la materia épica, recogía el importante componente histórico-religioso tan potenciado al final del siglo anterior centrándose en ese paso final en la recuperación del territorio. Una temática esencial en el contexto del momento, de la que hablaremos más adelante.

La dedicatoria continúa con la exaltación de la victoria bélica y la necesidad de recordar dicho momento para ensalzar a los «héroes» implicados, mientras expresa su inseguridad (tópico recurrente dentro del tono encomiástico), pero también su disculpa, pues, aunque no alcance la alabanza por la perfección de sus versos, comenzará la memoria y elogio merecidos por dichos grandes varones, quizá consiguiendo alentar plumas ajenas:

Oirá el mundo las grandezas de los que en todos siglos veneró agradecido, honrarse España con la memoria de los que felicemente solicitaron su libertad, y la virtud con el ejemplo, en tantas hazañas repetido, crecerá victoriosa. Más digno plectro merecía esta acción, mayores números se deben a tan alto asunto; pero lo mismo que me desmaya me alienta, pues cuando no consiga en la perfección del poema mi propia alabanza, daré principio a las que merecen tan señalados varones, si no obscurecidos del olvido, poco obligados a los poetas castellanos, cuyos soberanos ingenios investigan en extrañas regiones lo que por fácil desprecian en la propia. [Salcedo Coronel en García Jiménez, 2014: 144-145]

Salcedo Coronel muestra ese pesar ante el hecho de que los poetas castellanos, quizá por olvido, lejanía o indiferencia hacia sus antepasados, busquen motivos en otras naciones en lugar de inspirarse en su propia tradición. Es propio del discurso del sevillano el acudir a los clásicos como fuentes de autoridad para respaldar sus palabras y darles magnitud, por lo que no extraña que continúe su alegato aludiendo a Homero, Virgilio o Tasso, cuyos versos ensalzan hazañas de su propia patria⁹:

⁹ Además, la comparación de hechos, acontecimientos, personajes o versos con lo afirmado en fuentes antiguas será algo que Salcedo acogerá en su modelo de comentario a

El griego Homero cantó las iras de Aquiles, la peregrinación de Ulises, por engrandecer en estos héroes el valor y prudencia de los griegos. Virgilio escribió la ruina de Troya, porque della se originó la grandeza de Roma; cantó los sucesos de Eneas, por hacer grata lisonja a Augusto, descendiente suyo. Torcato Tasso la conquista de Jerusalén, por eternizar la memoria de sus naturales, que en aquella expedición se señalaron. Todos procuran ilustrar en sus escritos la patria; solamente los españoles, o ciegamente olvidados¹⁰, o invidiosos de sí mismos, desdeñan tan piadosa imitación. ¿Faltaron por ventura a España en algún tiempo héroes que mereciesen la voz de Homero? ¿Ignoraron los siglos en nuestra patria varones dignos de la pluma de Virgilio? ¿Celebró Italia más generosos espíritus que los nuestros? [Salcedo Coronel en García Jiménez, 2014: 145]

Bien conocida es la repercusión que tendría la *Gerusalemme liberata* en el género épico y en toda la lírica y la literatura de aquella época¹¹, así como las obras de Homero y Virgilio, que en tiempos del comentarista venían recibiendo numerosas traducciones e impresos de comentarios explicando sus versos¹². Las palabras de Salcedo Coronel muestran la nostalgia hacia tiempos «mejores» y un «esplendor» pasado, volviendo a recrearlos en sus versos como una especie de intento de retorno.

los versos de Góngora, donde se preocupa en todo momento de respaldar sus testimonios con autoridades mientras propone las fuentes que pudo seguir el poeta, igualando (en un ejercicio encomiástico) los versos del poeta cordobés con los de Virgilio, Horacio o Claudiano, entre muchos otros.

¹⁰ El uso del sintagma «ciego olvido» es recurrente en la poesía de Salcedo Coronel, como se observa en sus *Rimas*: «confusa imagen de mi *ciego olvido*» (soneto I, v. 14), «ni el *ciego olvido* con mortal violencia» (canción IV, v. 42); o en los *Cristales de Helicon*: «noble Trofeo contra el *ciego olvido*» (*España triunfante*, v. 454), «tu *ciego olvido* las veloces horas» (soneto 14, v. 2).

¹¹ Sobre la vuelta al género en el siglo XVII véase Pierce [1968], Cebrián García [1989] y la monografía dirigida por Cacho Casal [2012].

¹² Destacan en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII las reimpressiones, las ediciones brevemente anotadas y los extensos comentarios a diversas obras entre las que destacan las de los poemas de Homero (Jean de Sponde), Horacio («*cum erudito Laevini Torrentii commentario*» [Levinio Torrentio, 1608]) o Virgilio, cuyos versos recibirían los bien conocidos *commentari* de Nicolaus Abramus o de Luis de la Cerda.

El comentarista continúa el discurso apoyando sus palabras en el recuerdo de importantes personalidades, cuyas historias también merecen ser cantadas:

Díganlo aquellos valentísimos hermanos, nobles sujetos de la mayor cultura, aquellos ilustres prodigios catalanes, don Ramón Borel, séptimo conde de Barcelona, y don Armengol de Córdoba, conde de Urgel, origen aquél de los victoriosísimos reyes de Aragón, principio éste gloriosísimo de la excelentísima casa de Córdoba, siendo el primero que a precio de su sangre mereció tan generoso apellido en la entrada que hizo con el conde de Barcelona su hermano, y con el de Castilla, el año de 1001 contra los moros de Córdoba, donde murió peleando. ¿Excedió alguno de los antiguos héroes el valor de estos nobilísimos capitanes? Aun la envidia confesará el exceso de sus glorias. [Salcedo Coronel en García Jiménez, 2014: 145-146]

Dicho alegato menciona a diferentes figuras históricas cuya elección no es en absoluto fortuita. Primeramente, recuerda a los hermanos Ramón Borrell, conde de Barcelona, y Armengol I de Córdoba, conde de Urgel, partícipes en varias expediciones militares contra los ataques amiríes¹³. Tras ello, retoma el uso de la interrogación retórica, comparando e igualando dichos nombres con los «antiguos héroes», mientras incrementa la hipérbole ya comenzada a través de la personalidad alegórica: ni la propia Envidia podría silenciar el peso de sus logros.

¿Quién mereció más dignamente vivir en numeroso aliento¹⁴ que el invictísimo caballero don Diego Fernández de Córdoba, alcaide de los Donceles, primero marqués de Comares, aquel que, prendiendo al rey moro de Granada, aseguró la total restauración de España? ¿Qué voz no se alienta en las debidas alabanzas de don Luis Fernández de Córdoba, segundo marqués de Comares, capitán general de Orán, no menos espantoso a los africanos que su padre a los andaluces moros? ¿Qué furor no se ilustrará en la prudente

¹³ Una representación pictórica de los hermanos aparecía en la portada del impreso de las *Rimas* [1627]. Véase Suñé Arce [2021].

¹⁴ Entiéndase «numeroso» como «armonioso», «poético» y «aliento» como «inspiración», «creación».

majestad del excelentísimo señor don Diego Fernández de Córdoba, tercero marqués de Comares, en quien no sin divina providencia, después de seiscientos y más años, se volvieron a juntar la real Casa de Aragón y la de Córdoba, logrando el mundo en vuestra excelencia el fruto de tan misteriosa unión? [Salcedo Coronel en García Jiménez, 2014: 146]

A dichos dos nombres (Ramón Borrell y Armengol I de Córdoba) los siguen, continuando con el mismo uso retórico, los de los primeros tres marqueses de Comares: Diego Fernández de Córdoba y Arellano, de quien destaca su participación en la Guerra de Granada, ayudando en la Batalla de Lucena a prender al rey Boabdil; Luis Fernández de Córdoba, gobernador de Orán e implicado en las expediciones en el continente africano y en la conquista de Mazalquivir; y Diego Fernández de Córdoba, quien sería parte de la unión de las casas de Aragón y Córdoba al casarse con Juana de Cardona y Aragón, III duquesa de Segorbe.

A lo largo de su discurso, el poeta y futuro comentarista no está haciendo otra cosa que justificar la escritura del poema mientras, en un ejercicio de búsqueda de mecenazgo, alaba a los ascendientes del dedicatario, en especial en esa alusión final a su bisabuelo, abuelo y padre, respectivamente. Dicha composición, como ya anunciaba al principio de la dedicatoria, habría incluido las hazañas de los «progenitores» del noble, lo que se justifica de manera concreta en las líneas anteriormente recogidas y que recorre los reinos y casas de Aragón, Barcelona, Córdoba, Comares y Segorbe, recapitulando los títulos del dedicatario.

«Celebre pues la española Musa tan singulares varones de la pasada edad, presente hoy en la memoria de sus gloriosas hazañas, mientras en los venideros siglos canta con digna voz castellano Homero las grandezas de vuestra excelencia, a quien guarde Dios felices años» [García Jiménez, 2014: 146]. La exaltación elogiosa termina con la mención a la «española musa», quien ensalzará las hazañas de dichos hombres a través de la voz de los poetas inspirados mientras, en años venideros, elogia la excelencia del dedicatario, a quien le desea un próspero futuro.

En la siguiente página del volumen se encuentra la nota a los lectores, escrita por el madrileño Agustín Collado del Hierro. Un elogioso discurso sobre Salcedo Coronel y su obra en cuya cuarta página se encuentra la primera de las dos referencias que hará al poema que nos interesa:

[...] mientras con mayor felicidad prosigue el poema heroico de la conquista de Granada, para que tenga España en ambos estilos una gloriosa competencia con los príncipes de la poesía épica y lírica, que en otras lenguas con tan grande instancia veneramos. La Musa le concedió la antigüedad a Homero y el juicio a Virgilio, que de tal suerte le excedió en la materia, que confió más la invención de la destreza de su ingenio que de la felicidad de sus elocuciones. Cuánto del juicio de Marón diste el de Homero, conocerá quien le hubiere hecho de ambos poemas, y quien advirtiere la censura de Julio César Escalígero [libro 6]. Imita don García (no traduce, como lo hacen muchos poetas deste siglo) en su poema a Homero y a Virgilio, notando en ellos el modo de escribir de un sujeto solo, el orden de proponer, invocar y narrar, de concluir una acción y de ampliar el volumen con digresiones más convenientes a la materia [García Jiménez, 2014: 148-149].

Si bien es observable el evidente paralelismo entre estos motivos y los anteriormente expuestos por Salcedo Coronel –en otras lenguas se venera y alaba la poesía épica (palestra en la que el poeta es digno de competir) en el recuerdo de las grandes hazañas bélicas–, se puede confirmar que, efectivamente, el poema sería de corte heroico y que, en un contexto de circulación, consejo y erudición, Collado del Hierro, como compañero y amigo, ya habría leído algún verso o al menos tenido noticia del iniciado proyecto.

En lo que respecta a esta bifurcación en la carrera del sevillano –de la poesía de asunto mitológico y lírico a la poesía épica–, son varias las causas que pudieron llevar a la intención de escritura del poema.

Tras la publicación de la *Araucana*, de Ercilla, la poesía histórica y épica experimenta un impulso que se mantendría hasta finales del siglo siguiente, siendo los años de mayor apogeo aquellos entre 1580 y 1630

aproximadamente [Pierce, 1968: 321]. A principios de siglo, Juan de la Cueva narra la toma de Sevilla por Fernando el Santo en su *Conquista de la Bética* (1603)¹⁵; se imprimía *El Pelayo* (1605), de Alonso López Pinciano¹⁶; Mesa publicaba su *Restauración de España* (1607) y su *Patrón de España* (1612), centradas en eventos del territorio astur; y Cristóbal Suárez de Figueroa recuperaba la figura de Bernardo del Carpio en la *España defendida* (1612)¹⁷; entre muchos otros ejemplos. Religión e Historia, de la mano, serán motivo de inspiración para diferentes poetas, que recuperarán en sus textos algunos de los momentos del esplendor de la Corona española y del cristianismo, mostrando esa visión de defensa, recuperación y añoranza tan importante para la sociedad de la época:

En España, los poemas de «liberación» parecían ir tan bien a las inclinaciones de los poetas y a los deseos de sus lectores que surgieron no pocos de ellos en la primera mitad del siglo XVII. [...] Los españoles contaban ya con muchas epopeyas sobre su historia medieval y moderna; es decir, los poemas de tema histórico encajaban perfectamente en sus gustos más arraigados. Además, como abundaban los poemas religiosos, la combinación de heroísmo y fe, tal como se daba en la historia de las Cruzadas, no podía menos de tener fácil aceptación en el Siglo de Oro [Pierce, 1968: 305].

En cuanto a Granada, la ciudad ya había sido objeto de inspiración para otras plumas. A principios de siglo circulaba la anónima *Granada o descripción historial del insigne reino y ciudad ilustrísima* y se imprimía la

¹⁵ Sobre la influencia de la *Eneida* en esta obra, véase Gómez Gómez [2006]. El mismo episodio será recogido en la obra *El Fernando o Sevilla restaurada*, de Juan Antonio de Vera y Figueroa, publicada años después.

¹⁶ A propósito de esta obra, véase Vilà [2005].

¹⁷ El título recuerda a los panegíricos de Salcedo Coronel dedicados a Fernando de Austria, *España consolada* y *España triunfante*. El primero de ellos servirá de atmósfera profética para narrar en el segundo la victoria del Cardenal Infante en la batalla de Nördlingen en 1634 y sus sucesivos triunfos en Flandes a lo largo del año siguiente. Véase Plagnard [2017]. El género y su evocación de actos ilustres y memorables como forma de encomio al dedicatario daría la posibilidad al sevillano de unir el elogio con el componente histórico al que era tan aficionado.

Antigüedad y excelencias de Granada (1608), de Francisco Bermúdez de Pedraza, quien dedicaba el capítulo tercero del tercer libro a la toma de la ciudad y posterior expulsión de los moriscos¹⁸. El mismo suceso había sido motivo de escritura para otros eruditos y poetas. Luis de Mármol publicaba en 1600 su *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*; un año más tarde se imprimía la *Expulsión de los moros de España*, de Gaspar Aguilar; y Pérez de Hita daba por terminadas en 1619, con la publicación de la segunda parte, sus *Guerras civiles de Granada*. Además, no olvidemos que Collado del Hierro preparaba en esos años su poema *Granada*¹⁹, publicado años después²⁰, donde el libro III («Restauración») se centraría en el mismo acontecimiento. Salcedo y Collado del Hierro, que coincidirían en la capital española hacia la mitad de la década de 1620, podrían haber comenzado a redactar sus obras por las mismas fechas, sabiendo que el madrileño empieza la suya hacia 1623-1624 [Fernández Dougnac, 2015], y siendo posible, incluso, que uno inspirara al otro a escribir sobre la ciudad, aunque solo uno de ellos terminará su obra²¹.

¹⁸ Las obras destinadas a la historia de las ciudades son también muy recurrentes, como la dedicada a Sevilla por Rodrigo Caro, a Segovia por Diego de Colmenares, la de Gaspar Escolano a Valencia, a Zaragoza por Luis López, la conocida *Historia imperial* de Pedro de Rojas a Toledo, o la dedicada a la villa de Madrid por Jerónimo de Quintana.

¹⁹ Como afirmaba Pedraza Jiménez, el libro de Collado de Hierro «ostentó los títulos de *Grandezas de Granada* (Lope) y *La conquista de Granada* (Bocángel). El manuscrito y su moderna editora, López Carmona [2005], lo titulan, más sintéticamente, *Granada*» (2015: 137), como también hará Fernández Dougnac [2015].

²⁰ Según Orozco [1964] y Fernández Dougnac [2015], hacia 1634-1635 la obra estaba avanzada, aunque sin terminar. Este último acotaba la fecha de composición, iniciada alrededor de 1623-1624 y finalizada hacia 1636 [2015: 49].

²¹ Fernández Dougnac [2014] mostraba hace unos años cómo el poema *Ariadna* de Salcedo tendría una importante relevancia en el aparato mitológico del poema de *Granada* de Collado del Hierro, reflejando la lectura e influencia entre ambos eruditos. Además, la obra que mencionábamos de Bermúdez Pedraza, según afirmaba el mismo investigador en otro trabajo [2015: 61], sería uno de los modelos que seguiría Collado del Hierro en su obra sobre la ciudad, por lo que no extrañaría que, partiendo ambos eruditos de modelos semejantes, también hubiera llegado a influir sobre los versos de Salcedo.

Sin embargo, también hay que tener en cuenta cómo Salcedo Coronel supo compaginar perfectamente su oficio con los «ocios» que mencionaba Collado del Hierro, mostrando un próspero aprovechamiento del mecenazgo. Sus impresos, siempre dedicados a importantes figuras, incluyen poemas destinados a relevantes personalidades, pero también otros dirigidos al propio comentarista; testimonios que muestran los círculos en los que se movía, pero también la manera en la que se desenvolvía en la sociedad del momento. Así, a pesar de la patente importancia y auge de este tipo de obras, uno de los principales motivos de composición pudo ser justamente el elogio al propio duque de Segorbe y marqués de Comares, aprovechando la temática para introducir ese encomio y homenaje al Imperio español y a los mismos antepasados que recogía en la dedicatoria del volumen de las *Rimas*.

Si seguimos avanzando por el mismo impreso hasta el folio 63r, encontraremos la elegía III, que Salcedo Coronel dedicaba al propio Collado del Hierro. A esta responderá el madrileño con otra composición de la misma naturaleza recogida en las páginas siguientes y cuya riqueza en alusiones clásicas sin duda merece una mayor atención de la que podemos dedicarle en los términos de este trabajo. Es por ello por lo que en esta ocasión nos detendremos solamente en los versos que el madrileño destina a mencionar la obra de Salcedo sobre Granada:

Si quieres ver su espíritu²² imitado,
 ioh, España!, y con altísima eminencia,
 mirarle²³ grande, heroico y figurado.

²² Se refiere al espíritu de Virgilio, al que nombra en el terceto anterior: «Corre Virgilio lleno de dotrina, / como cuando un torrente desatado / inunda la ribera convecina».

²³ Agradezco el apunte de uno/a de los/as informantes de mi trabajo, que me hizo notar la posibilidad de colocar este verbo en su forma de infinitivo. Si bien en el impreso de 1627 aparecía en imperativo («mírale»), forma que García Jiménez opta por seguir en su edición, en nuestro caso y siguiendo la acertada observación, nos decantamos por el infinitivo, ya que sigue la estructura marcada tanto por el resto de formas verbales («Si quieres *ver*», «[si quieres] *mirarle*» «Si quieres *verle*»...) como con los siguientes tercetos, que señalan la forma de conseguir lo deseado: «Si *quieres ver... mirar-*

Si quieres verle docto en la sentencia,
 en los números siempre armonioso,
 y en las palabras lleno de elocuencia,
 di que prosiga culto y generoso
 su perfecto poema don García
 en la antigua elegancia estudioso.
 Di que la alta voz de su Talía,
 iguale en graves números sonando
 de la meonia trompa la armonía;
 di que cante al católico Fernando
 en la española bética campaña
 las agarenas furias quebrantando.
 Escribe, pues, tan gloriosa hazaña,
 para que como Italia y Grecia, ahora
 tenga también su gran poeta España. [eleg. IV, 205-222]²⁴

Collado del Hierro ensalzaba la creación lírica de Salcedo Coronel y empleaba estos versos para, aludiendo a la composición heroica, remitir al inconcluso poema. El poeta y erudito solicita que la escritura prosiga a través del vocativo, mentando directamente a España, para pedirle que ella misma le demande al sevillano que continúe ese proyecto que bebía directamente de la tradición. A partir de la anáfora «di que», el madrileño fortifica su solicitud, casi cercana al ruego, para lograr ver a un Salcedo Coronel cual nuevo Virgilio heroico y figurado, pero también armonioso, docto y elocuente; donde la «alta voz» de Talía tendrá que igualar a la «meonia trompa» homérica, que ya resonaba en los versos de Sannazaro o de Ariosto en su *Orlando furioso*. Tras ello, muestra directamente el tema elegido por Salcedo Coronel a través de un bélico escenario: «Di, España, que cante a Fernando el Católico quebrantando las furias agarenas en la bética campaña española»; y cie-

le... / di que». Además, el poema aún estaba en proceso de redacción, lo que hace más posible que la petición formulada en el poema sea para ver en el futuro, y no en el presente, a ese Salcedo en tono «grande, heroico y figurado».

²⁴ Citamos nuevamente por García Jiménez, quien ya mencionaba esta referencia [2014: 290].

rra dirigiéndose al mismo Salcedo en unos versos en los que le anima a seguir componiendo, para que España, por fin, también tenga su *Ilíada*, su *Eneida*, su *Gerusalemme liberata*.

Continuando la lectura de la elegía, tras remitir al retiro y escritura en soledad a partir del empleo de elementos clásicos, vuelve a mencionar la escritura del poema, a los grandes maestros de la épica y la inmortalidad literaria que le otorgaría a su autor la composición:

Tu nombre ya, que nuestra edad aclama,
sonará desde el Dauro cristalino
adonde el Ponto Euxino se derrama.
Mal grado de la muerte y del destino,
por lenguas de los ínclitos varones
a la inmortalidad harás camino.
Yo, que con menos doctas atenciones,
sino en griego, cultísimo idioma,
de mi Heliodoro estudio las versiones,
mientras tu heroico aliento a cargo toma,
al católico Alcides ensalzando,
escurecer los césares de Roma,
tus eruditos pasos imitando
mi Teágenes ya, con más decoro,
de tu grande poema de Fernando
seguirá los vestigios que yo adoro. [vv. 271-289]

Collado del Hierro acude a la hipérbole para mostrar esa perpetuidad del nombre del poeta que, aunque ya conocido, gracias a la Fama sonará desde el granadino Darro al Mar Negro. Un ejercicio de retorno histórico a partir de antiguas denominaciones latinas para devolvernos a los límites del Imperio romano antes de la llegada de los musulmanes a la Península. La elegía termina con la remisión a la traducción de la *Teágenes y Clariclea* de Heliodoro que estaba realizando por aquel entonces²⁵,

²⁵ Pérez de Montalbán incluía en su *Para todos...* una entrada dedicada al autor donde hacía referencia a esta labor, que llegaría a publicarse y circular en la época: «Don Agus-

mientras vuelve a ensalzar la figura del monarca («católico Alcides») y el proyecto, que sigue esas huellas clásicas que tanto atesoraba.

No habrá más mención al poema a lo largo de este impreso; habrá que esperar al siguiente, primer volumen de comentarios, para atender a esas estrofas recogidas y preservadas en él.

2.2 Vestigios: 1629 y 1644

Será en 1629, con la publicación del comentario a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, cuando aparezcan por primera vez versos pertenecientes al poema. Como es sabido, el sevillano, siguiendo el modelo de Herrera en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, propondrá posibles fuentes que pudo seguir el poeta cordobés, así como versos de otros con alguna semejanza lírica, entre los que en ocasiones se encontraban sus propios números²⁶.

En las primeras páginas del impreso, Salcedo Coronel se detenía en la segunda estancia de la fábula: esa octava gongorina menciona en su sexto verso un «caballo andaluz» que destacaba el comentarista, afirmando que «los mejores caballos de España son los de Córdoba, ciudad de Andalucía, cuya ligereza dio motivo a los antiguos para que presumiesen que las yeguas concebían del viento Favonio» [1629: 5v]. Siguiendo el esquema que anunciábamos, proponía los versos de algu-

tín Collado, gran filósofo, humanista y poeta lírico y cómico, publicó en redondillas de a cinco el celebrado poema de Teágenes y Clariquea» [1645: 262r]. Desafortunadamente, de esta traducción solo sobrevivirá, como apuntaba Crespo Güemes en su introducción a la misma obra de Heliodoro [1979: 29], un breve fragmento que Pellicer habría incluido entre las páginas de su *Fénix* [1630: 167v-168r]. Véase López Estrada [1954], González Rovira [1995] y la introducción referida de Crespo Güemes [1995].

²⁶ A lo largo de sus impresos de comentarios a la lírica de Góngora, en especial en los dedicados al *Polifemo* (1629) y a las *Soledades* (1636), Salcedo Coronel incluirá entre sus interpretaciones ciertas correcciones a los versos del cordobés, incluyendo censuras de algunos usos retóricos y la colocación de sus propias composiciones como ejemplo. Dichas prácticas le acarrearán más de una crítica entre sus contemporáneos. Véase Alonso [1937], García Jiménez [2014], Gates [1961] y Rozas [1963].

nos poetas y, tras un largo discurso, revelaba los suyos: «Yo describo así un caballo en el lib. I de mi Granada conquistada» :

Ocupa la marcial palestra airoso
 en un caballo que produjo el viento
 donde el Betis inunda vagaroso
 la mejor parte del Hesperio asiento.
 Obediente al impulso generoso,
 acredita veloz su movimiento
 el noble bruto, presumiendo en vano
 borrar las señas que estampó su mano.

Ya intrépido se arroja, ya reprime
 el bizarro furor, y ya sereno
 el fatigado campo alegre oprime,
 de ardiente espuma encaneciendo el freno.
 Al ronco son de los tambores gime,
 despedazando el pródigo terreno,
 y seguro al imperio cuidadoso,
 en su misma inquietud busca el reposo [1629: 6r-6v].

Salcedo anuncia una obra dividida en libros, organizados en octavas reales. Una estrofa que se había visto empleada en obras de poetas de referencia como Boscán o Garcilaso, al igual que en las traducciones de la *Gerusalemme liberata* [Cebrián, 1989], y era escogida en diversidad de poemas épicos:

Gran parte de la poesía solemne del Siglo de Oro fue escrita en octavas reales; este esquema métrico, a la vez que permitía todos los sutiles matices del endecasílabo, daba a la poesía una gravedad y una elegancia que no poseía el muy tradicional pie de romance, con todas sus virtudes, ni el verso de arte mayor, de vida más corta. [...] La octava real también llegó a emplearse con propósitos de menores vuelos y alcance para la poesía panegírica [...] A poco que se busquen en las bibliografías datos de la épica del Siglo de Oro, se comprobará cuánto se empleaban las octavas y para cuántos temas distintos, sin perder nunca su tono elevado, vehículo fácil, por lo general, para la adulación y la lisonja de posibles mecenas [Pierce, 1968: 222-223].

La primera de las estrofas reproducidas muestra un escenario bélico, «marcial palestra», que recuerda al momento de la *Soledad primera* en el que, tras las nupcias, se despeja un espacio en el bosque que hará de «olímpica palestra» (v. 961) a dos labradores a punto de enfrentarse en combate. El retrato ecuestre, motivo recurrente en la tradición pictórica y encomiástica, sería escogido por Salcedo Coronel para colocar al monarca –posible héroe del relato– haciendo su entrada a galope. Un elemento que recuperaría años más tarde en la *España consolada* [Plagnard, 2017] y que evoca a otros gongorinos, especialmente, a una parte del pasaje de la cetrería de la *Soledad segunda*:

La espumosa del Betis ligereza
 bebió no sólo, mas la desatada
 majestad en sus ondas el luciente
 caballo, que colérico mordía
 el oro que süave lo enfrenaba,
 arrogante, y no ya por las que daba
 estrellas su cerúlea piel al día,
 sino por lo que siente
 de esclarecido, y aun de soberano,
 en la rienda que besa la alta mano
 de sceptro digna. [vv. 813-823]²⁷

La influencia del cordobés sigue latente en el léxico y la retórica, pero en especial en los elementos escogidos. En cómo el personaje protagonista de los versos de Salcedo hace su entrada en ese mismo caballo andaluz allá donde las aguas del mismo Guadalquivir inundan «la mejor parte del Hesperio asiento», cerrando la primera octava el noble caballo («bruto») que, obediente a las órdenes de su amo, intensifica su movimiento.

El retrato continúa configurándose en la segunda octava, donde la anáfora toma el papel protagonista para marcar cada una de esas esce-

²⁷ Citamos por la edición de Jammes [2016].

nas sucesivas en el tiempo que van modelando el retrato bélico, pero también la historia narrada: el caballo ya se arroja, ya reprime, ya oprime. Una secuencia que podría configurar la apertura del conflicto que Salcedo querría relatar, y donde el empleo de los sonidos /r/ y /rr/ en toda la estrofa, pero en especial en los primeros versos, marca la fuerza y turbación del monarca a galope entrando en el campo de batalla. La imagen recuerda nuevamente a la pluma de Góngora en dos importantes retratos encomiásticos en los que aparecía el mismo animal. En primer lugar, a las estrofas octava y novena del *Panegírico al duque de Lerma* en las que mostraba, a partir de un ejercicio de écfrasis, al valido a caballo, cazando y ejercitando el juego de la pelota:

Dulce bebía en la prudente escuela
ya la doctrina del varón glorioso,
ya centellas de sangre con la espuela
solicitaba al trueno generoso,
al caballo veloz, que envuelto vuela
en polvo ardiente, en fuego polvoroso;
de Quirón no biforme aprende luego
cuantas ya fulminó armas el griego.
Tal vez la fiera que mintió al amante
de Europa con rejón luciente agita;
tal, escondiendo en plumas el turbante,
escaramuzas bárbaras imita;
dura pala, si puño no pujante,
viento dando a los vientos ejercita,
la vez que el monte no fatiga vasto,
Hipólito galán, Adonis casto. (vv. 57-72)²⁸

En segundo lugar, a la dedicatoria al conde de Niebla de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde se colocaba a dicho poderoso fatigando la selva (v. 8). Dicha escena, además, podría enlazarse directamente con los versos ya señalados del sevillano: el jinete aprieta las riendas y el caballo

²⁸ Citamos por la edición de Martos [1997].

muerde («alegre oprime») ese «encanecido freno», al igual que en los versos de la misma fábula del jayán, donde se mostraba una imagen similar: «tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma»²⁹ (vv. 13-14); o en el pasaje recogido anteriormente, donde el caballo del príncipe «colérico mordía / el oro que süave lo enfrenaba» [*Sol. II*, vv. 815-817].

La estrofa termina con un «ronco son»³⁰ a cuyo ritmo va «despedazando» el terreno para terminar con esa alteración o turbación –tanto en la propia estrofa como en la bélica escena– que busca dar paso a la quietud.

Unas páginas más adelante se halla la siguiente remisión al proyecto, aunque en esta ocasión Salcedo solamente aportará cuatro de sus versos. La estancia en la que aparece es la XXXVI, momento en el que Góngora colocaba a Galatea acercándose a un aparentemente dormido Acis, enamorándose a cada paso que daba hacia él. Comentando los dos primeros versos («En la rústica greña yace oculto / el áspid, del intonso prado ameno»), el sevillano se detenía en el áspid, donde exponía un largo discurso a propósito de su comportamiento, la cura y eficacia de su veneno, las diferencias entre tipos de áspides, y su origen africano y mitológico. Seguidamente, proponía los versos del marqués de Alenquer, conde de Salinas, «ingenio digno de toda aclamación y a quien solo puede alabar el silencio» [Salcedo Coronel, 1629: 68r], a los que seguían los suyos: «Yo, en mi poema de Granada conquistada, escribo»:

²⁹ Citamos por Ponce Cárdenas [2010].

³⁰ Recuérdese el romance «Amarrado al duro banco» («al ronco son / del remo y de la cadena», vv. 7-8) o la canción «Levanta, España, tu famosa diestra» («y al ronco son de trompas belicosas», v. 3). A propósito de los epítetos en los versos gongorinos y su creación a partir de los *Epitheta* de Ravius Textor (obra que también conocía de cerca Salcedo Coronel), véase Conde Parrado [2019]. Sobre la sonoridad en la producción poética de Góngora y las diferentes perspectivas y críticas recibidas por sus contemporáneos, véase Blanco [2020].

No el dulce ruego de amoroso llanto
 pudo enfrenar el noble atrevimiento
 que su heroica virtud al blando encanto
 áspid fue sordo, dura roca al viento³¹.

La anteposición del adverbio «no» continúa mostrando la influencia gongorina, mientras el plano sensorial cobra especial importancia, como muestran las antítesis («blando» / «duro») o el uso del oxímoron («dulce ruego», «amoroso llanto») y del epíteto («áspid sordo»³², «dura roca»³³). La incompleta estrofa expone un impróspero ruego parte de un «amoroso llanto» dirigido al héroe (y que, de aventurarnos a colocar a Fernando el Católico como protagonista del poema, podría tratarse de la misma Isabel) para que se detenga a aquel que, firme en su determinación, no contiene su paso. Una escena en la que toman especial relevancia, además de la acción tomada, los rasgos elegidos («noble atrevimiento», «heroica virtud»), tan importantes en asuntos épicos para definir al héroe.

Habría que esperar al volumen dedicado a los sonetos para volver a leer versos del poema, aunque en esta ocasión solo encontraremos apenas tres de ellos. Dicho fragmento se da a propósito del soneto XLII, «Teatro espacioso su ribera», en el que el poeta retrataba una triunfante escena en la que Felipe IV mata a un jabalí a orillas del Manzanares. Salcedo Coronel se centraba en la última estrofa, en cuyos versos el

³¹ El mismo sintagma «dura roca al viento» era empleado por Lope en *La obediencia laureada* (III, IV).

³² Una estructura similar la habría visto Salcedo en la primera estancia del *Panegírico al duque de Lerma*: «la adusta Libia sorda aun más lo sienta / que los áspides fríos que alimenta» (vv. 7-8). Teniendo en cuenta que en su modelo de comentario son frecuentes las remisiones a otros de sus impresos previos o, como se observa en este caso, a sus propios versos, es curioso que en este caso no ocurra; es decir, que en el comentario a estos versos del elogio al valido no haya remisión a su poema [1648: 279-280]. Más aún, teniendo en cuenta que la segunda parte del segundo volumen de comentarios se redactaría a la vez que la primera (aunque fechada en 1644 por un error de impresión), en la que se encuentra la última remisión al poema sobre Granada.

³³ Sobre los epítetos en la lírica de Góngora, véase Conde Parrado [2019].

animal muere bajo la lanza del soberano, lo que le otorgará siglos de gloria: «Muera feliz mil veces, que sin duda / siglos ha de lograr más su memoria, / que frutos ha heredado la montaña»³⁴; afirmando: «Muera mil veces dichoso, que sin duda su memoria por esta causa ha de vivir más siglos que frutos ha heredado la montaña. Esto es que “años ha visto la montaña”. Imitación es de los antiguos poetas, que contaron los años por las cosechas» [1644: 272], y terminando con la breve alusión a su obra: «Yo, en el primer libro de mi Granada conquistada: Ocho veces de pródidas espigas / el seco estío coronó la frente / después, etc.».

No volverá a haber mención al poema, ni en la segunda parte de este volumen, ni en los *Cristales de Helicon*.

Considerando la cuidadosa publicación que Salcedo Coronel asegura para sus obras (algunas revisadas y reimpresas años después), consideramos un error el sopesar la finalización, pero no impresión, de este proyecto, siendo su abandono la respuesta que parece más verosímil.

Si atendemos a su obra y biografía y teniendo en cuenta que es hacia 1627 cuando anuncia que «va continuando» el poema, los borradores de este primer libro hacia dichas fechas debían de estar ya avanzados. Salcedo Coronel incluiría en el volumen de 1629 dos estrofas y otros cuatro versos de una tercera, momento en el que creemos que pudo pausar su escritura por producirse su viaje a Italia como parte del séquito del III duque de Alcalá.

Dentro de una estrategia editorial acorde a los intereses de posibles mecenas y rodeada de un contexto erudito de gran trascendencia, la importante «carrera» por interpretar los versos gongorinos –en la que la rivalidad con José de Pellicer tomó especial relevancia– cobraría prioridad. Salcedo Coronel debió de decidir dar a la luz cuanto antes a su comentario a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, seguido, por supuesto, del dedicado a las afamadas *Soledades* que redactaría en parte al otro lado del Mediterráneo. Unos años repletos de obligaciones en los que el

³⁴ Citamos por la edición de Matas Caballero [2019].

proyecto quedaría pausado –sino abandonado– durante demasiado tiempo, presenciando la publicación hacia 1636 de la *Granada*, de Collado del Hierro.

Si bien es cierto que en el volumen dedicado a comentar los sonetos gongorinos volveremos a tener noticia del poema, los apenas tres versos que aporta el comentarista también son pertenecientes al primer libro, lo que muestra que seguramente seguía poseyendo los borradores de esas primeras estrofas –o quizá recordara parte de sus versos–, pero nada apunta a que hubiera continuado su escritura, quizá solapada por dicha dedicación a otras ocupaciones o por haber descartado la merced esperada.

Al año siguiente de la publicación de dicho volumen (1645), fallecerá Gaspar de Guzmán, a quien Salcedo dedicaba sus *Rimas* y a quien apuntaba que ofrecería el inacabado proyecto. Si circunstancias como su viaje a Italia o la dedicación a comentar las obras gongorinas pudieron retrasar la finalización del poema, no sería de extrañar que la muerte del poderoso hubiera terminado de disuadir al sevillano de finalizar la que se presentaba como una amplia y ardua composición.

3. LOS «APARATOS» DE LA CIUDAD DE BAEZA

Acción propia de vuestra excelencia será defender al que fio de su grandeza el crédito y la estimación. Las experiencias de su benignidad, que justamente celebra España, fortalece mi confianza, previniendo agradecida mayores demostraciones en los hechos que daré brevemente a luz de sus invictísimos y generosos ascendientes, a quien debe la monarquía castellana tanta parte de su dilatado Imperio, en la conquista de la nobilísima y leal ciudad de Baeza, donde quedaron en la familia de vuestra excelencia memorias de la real y antigua casa de los señores de Vizcaya; tronco primero de las dichas ramas que hoy son laureles que defienden la mayor corona de los rayos que contra ella fulmina la ambición alevosa de quien, mediante las prudentes disposiciones y atención política de vuestra excelencia, ha de triunfar gloriosamente. Restituiranse a su antigua majestad estos reinos, que por

ocultos juicios de la Divina Providencia han padecido tantas calamidades. Lograremos gustosos el fruto de la acertada elección de nuestro gran monarca, y la virtud ejercitada hará más digno a vuestra excelencia del premio que siempre ha merecido en la opinión de todos. Guarde Dios a vuestra excelencia como sus criados deseamos y habemos menester [Salcedo Coronel, 1648: s.p.].

Así anunciaba Salcedo Coronel en las últimas palabras de su dedicatoria al VI marqués del Carpio, I duque de Montoro y II conde-duque de Olivares, Luis Méndez de Haro³⁵, incluida en la segunda parte del segundo volumen de comentarios (1648), una obra que centraría, como afirmaba, en la historia y hechos de los ascendientes del dedicatario durante la «conquista de la nobilísima y leal ciudad de Baeza». Al futuro valido también le había brindado el impreso que recogía el panegírico al cardenal-infante, la *España consolada*, publicado en Sevilla en 1636 [Plagnard, 2017]; y el volumen, dividido en dos partes, de la segunda parte de los comentarios a las obras de Luis de Góngora (1644, 1648).

Al igual que Fernando de Austria o Fernando Afán de Ribera, la figura del conde-duque sería esencial para el mecenazgo que buscaba Salcedo Coronel. En este caso, el discurso parece proponer una obra ubicada en el siglo XIII y con centro en López Díaz II de Haro, sexto señor de Vizcaya, quien participaría bajo las órdenes de Fernando III en la conquista de la Taifa de Baeza [Nieto Soria, 2009].

Si retrocedemos al volumen de las *Soledades comentadas*, encontramos en la dedicatoria a Juan de Chaves y Mendoza la primera mención a la ciudad a causa del recurso ya mencionado y propio de este tipo de escritos de evocar la estirpe del dedicatario a partir de un ejercicio encomiástico de elogio a los ancestros célebres³⁶. Así, nombraba Salcedo a

³⁵ Sobre esta figura, véase Gamba Gutiérrez [2004], Merino Malillos [2016] y Valladares Ramírez [2016].

³⁶ Como se ha visto, esta misma manera de anunciar las obras, relacionando la temática tratada con la genealogía del dedicatario, fue algo que el sevillano habría hecho ya en el proyecto centrado en la conquista de Granada.

Alfonso I de Portugal, cuyos hijos habrían «ganado en aquel reino la Villa de Chaves» y cuyos sucesores habrían añadido «en la Conquista de Baeza nuevos blasones a su antigua familia»³⁷ [Salcedo Coronel, 1636: s.p].

Teniendo en cuenta las intenciones de escribir un poema de corte épico que se habían visto frustradas con el posible abandono del proyecto sobre la conquista de Granada, no extraña la disposición del comentarista a componer una obra de dichas características. Más aún si atendemos a la relación que desarrolló para con la ciudad andaluza.

Unas páginas más delante de este volumen el comentarista mencionaba, a propósito del tamaño de los pinos de la Sierra de Segura, haber visto pasar «por junto a Baeza algunos, llevando encima familias enteras, como pudiera un navío» [1636: 299v-300r]. El sevillano pasaría tiempo en sus calles y desarrollaría cierto apego hacia la ciudad, recordando en el volumen siguiente su asistencia y participación con sus versos a una fiesta celebrada allí: «Y yo, imitando a los antiguos y modernos autores en una canción que escribí a la fiesta que la ciudad de Baeza hizo a los desagravios de la Virgen nuestra señora y que se publicó por algunos respectos en nombre de otro, dije»³⁸ [1644: 97]. Esta sería la canción IX incluida en los *Cristales de Helicon* [1650: 37v-39r], recogida junto a otras como el romance quinto, donde le relata a Nicolás Antonio cómo «Habiendo salido de Sevilla para Madrid, pasó por Granada a ver una hija suya y llegando a Baeza no pudo proseguir su viaje por habérsele cansado las mulas» [1650: 116v-123r], o los sonetos cincuenta y uno y cincuenta y dos, «A la perdurable virginidad de la

³⁷ Dichos sucesores serían, primeramente, la reina Urraca de Portugal, madre de Alfonso IX de León; padre, a su vez, de Fernando III de Castilla, quien lograría la conquista de la ciudad jienense en el siglo XIII.

³⁸ Es interesante observar que el mismo esquema que seguía Salcedo Coronel y que destacábamos anteriormente, explicando versos y poniendo otros de importantes poetas como ejemplo, será seguido por otros, llegando a proponer los versos del sevillano, como ocurre en los comentarios a Ovidio de Diego Suárez de Figueroa [1732: 356], en los que el estudioso recoge esta misma canción de Salcedo como muestra poética.

madre de Dios, nuestra señora, en la fiesta que hizo la ciudad de Baeza a sus desagravios» y «Al mismo asunto, glosando este verso “triunfos adquiere cuantos huella errores”», respectivamente [1650: 21r y 21v]. Finalmente, el ocho de agosto de 1638, el mismo Juan de Chaves, caballero de la orden de Santiago y miembro del consejo de guerra, recibía una real cédula de Felipe IV para nombrar a Salcedo caballero de la misma orden, tomando el hábito desde la misma ciudad de Baeza por estar enfermo³⁹.

Por supuesto, no creemos que el motivo de composición o simplemente de inicio del proyecto fuera meramente personal, pues si por algo se caracteriza la carrera de Salcedo Coronel es por el encomio y el mecenazgo, de ahí la importancia de la figura de Méndez de Haro. Una figura cuyo favor ya se habría ganado en años anteriores y al que volvía a recurrir en una obra que uniría la predilecta materia histórica con el encomio y, por qué no, ese posible afecto hacia la localidad. Misma idea y misma estrategia que habían rodeado el proyecto en torno a la conquista de Granada.

Y tanto fue así que la obra no se quedaría en una idea o esbozo, sino que llegaría a dar noticia de ella a algunos de sus contemporáneos. Así lo anunciaba el mismo Pellicer en el apartado «Al que leyere» del segundo volumen poético de su antiguo rival: «[...] lo fue todo don Luis de Góngora, debiendo el ser más fénix, más águila y más cisne a las ilustraciones de don García, y a quien Baeza le está hoy debiendo los Aparatos de la Historia que va meditando de los sucesos de aquella ciudad, seminario y plantel de tanta nobleza» [en Salcedo Coronel, 1650: ¶¶¶r]. El modo de nombrar la obra, bajo el término «aparatos», podría ser meramente la manera del cronista real de hacer referencia a ella, aunque también podría dar pistas sobre su título o su contenido,

³⁹ *Real cédula de Felipe [IV] dirigida a Juan de Chaves, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Guerra, para que García de Salcedo Coronel, sea nombrado caballero de la misma orden*, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob).

que pudiera haber abarcado otros aspectos además del suceso bélico referido, dando como resultado una obra de corte elogioso en la que entraran otros componentes que sirvieran de ensalzamiento o adorno, como su geografía o patrimonio.

En lo que respecta al suceso histórico que quizá hubiera funcionado como elemento central de la obra, en 1570 se publicaba el *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza*, atribuido a Gonzalo Argote de Molina⁴⁰, pero no habrá muchas más noticias sobre el acontecimiento en formato impreso o literario en fechas cercanas al anuncio de Salcedo, al contrario de lo que —como vimos y se observa más evidente— pasaría con la conquista de Granada⁴¹. Así, ante el posible favor del conde-duque y la aparente falta de versos que narraran el suceso, parece que el sevillano preparaba su propio texto a propósito de la historia y conquista de la ciudad del que, desafortunadamente, como ya apuntaba Rico García [2013: 421-422], no nos ha llegado más noticia.

La afición y gusto por la Historia es algo fácilmente apreciable en la carrera de Salcedo Coronel, no solo por aquellos versos que, a partir de las raíces y piezas del encomio y panegírico, le permitían explorar ramas como la genealogía o la heráldica, sino por estos otros proyectos que anunciaría o, por supuesto, por la prosa de sus comentarios, donde las largas disertaciones toman continuamente como foco principal elementos históricos en los que se detiene minuciosamente.

Finalmente, que el comentarista mencionara en la dedicatoria del volumen de 1648 que daría «brevemente a la prensa» a esta obra nos hace pensar que debía de estar ya muy avanzada hacia esas fechas, quizá recogida en unos borradores personales que pudieron llegar a sus círculos eruditos, pero de los que tampoco tenemos constancia.

⁴⁰ Véase Argote de Molina [1995] y Sánchez León [2008].

⁴¹ Algunas de las obras históricas que recogían o mencionaban el suceso son *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, de Alonso Fernández, la *Segunda parte del Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, de Alonso López de Haro o la *Historia de los reyes godos*, de Julián del Castillo, entre otras.

Si bien el proyecto era anunciado a Méndez de Haro, destinatario de ambas partes del volumen, creemos especialmente relevante que dicha mención se coloque en la segunda parte del impreso y no en la primera, publicada más de cuatro años antes. En dicha dedicatoria el erudito se disculpaba con el poderoso:

Cuando ofrecí al amparo de vuestra excelencia el segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora, presumí asegurarlo todo en tan generosa protección; pero las conveniencias o intereses del librero⁴², por cuya cuenta corría la impresión, ocasionó que en el mismo puerto padeciese nueva tormenta la mejor parte de él. La dilación hacía sospechoso mi afecto y menos agradable mi ofrenda, sin valerme por disculpa el ajeno descuido. Y así volví a recoger las reliquias y, reparándolas de nuevo, las entregué al peligroso golfo de la prensa, de donde salen hoy alentadas del favor de vuestra excelencia, a cuyo nombre deberá su memoria la inmortalidad que he solicitado en este comentario [Salcedo Coronel, 1648: s.p.].

Casi un lustro entre la publicación de ambas partes que pudo haber sido dedicado a la redacción de dicho proyecto para anunciarlo en una etapa ya avanzada, no solamente como elogio, sino quizá también como parte de una disculpa del poeta al conde-duque. Aun así, quizá por no haber conseguido el mecenazgo esperado, quizá por falta de tiempo, el proyecto no saldría a la luz. Es posible que los escasos años entre la publicación del impreso de comentarios y su fallecimiento en 1651 –teniendo en cuenta la realización del encargo de ilustrar la inscripción del sepulcro hallado en Mérida en mayo de 1650, y la recopilación, revisión y publicación de su segundo volumen lírico, aparte de otros quehaceres y obligaciones– no fue tiempo suficiente para finalizar y dar a la luz esta obra.

⁴² Pedro Laso, mercader de libros de Madrid.

4. UN TERCER Y ÚLTIMO TOMO DE COMENTARIOS

Tras realizar su comentario al *Polifemo* (1629) y a las *Soledades* (1636), Salcedo Coronel retoma las riendas de la laboriosa y ardua labor de continuar estudiando los versos de Luis de Góngora en un segundo volumen que se publicaría en dos partes, una dedicada a los sonetos (1644) y otra «a otras composiciones» (1648). En concreto, reflejaba la portada de esta última que estaba dedicada a las canciones, madrigales, silvas, églogas⁴³, octavas, tercetos y el *Panegírico al duque de Lerma*.

Pero faltaban otros muchos versos para la tamaña tarea de comentar toda la obra poética del maestro cordobés, y el sevillano lo sabía. Salcedo Coronel dedica su extenso segundo impreso de comentarios al mismo Luis Méndez de Haro, al que acude en las últimas líneas de la dedicatoria, esperando su aprobación y crédito, para realizar un tercer y último volumen:

Desde que tomé la pluma para este comento consagré a vuestra excelencia las horas que había de ocupar en semejante estudio. Si mereciere su aprobación, atribuiré a su favor mis aciertos, alentándome para el tercero y último volumen en que daré a la estampa todas las demás obras que escribió don Luis, asegurándolas del odio y de la calumnia a sombra de vuestra excelencia, que guarde Dios como sus criados deseamos y habemos menester [Salcedo Coronel, 1644: s.p.]

El contenido de dicho impreso lo concretaba páginas más adelante:

Pero, aunque confieso desigual toda osadía, no quiero que el descuido de la estampa, hasta aquí poco atenta a los escritos de don Luis de Góngora, o la oscuridad de sus cultas sentencias defrauden la mayor enseñanza. Y, así, continuando mi intento, propongo en este segundo volumen explicados

⁴³ En realidad, solo incluiría la «Égloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia» [1648: 207-213] y, justo tras ella, encabezada con el título «epitafio», la octava fúnebre «en el sepulcro de la señora reina doña Margarita».

todos los sonetos, canciones, tercetos y panegíricos que se han permitido hasta hoy a la prensa, dejando para el tercer tomo los romances, décimas, comedias y otras varias poesías [1644: 2].

Las poesías que quedarían por incluir serían, de manera específica, la larga nómina de romances y romancillos –incluidas la «Fábula de los amores y muertes de Píramo y Tisbe, que no acabó», la «Fábula de Píramo y Tisbe», la «Fábula de Hero y Leandro», y la «Segunda parte de la fábula de los amores de Hero y Leandro, y de sus muertes»–, las décimas, la «Comedia de las Firmezas de Isabela», la «Comedia del doctor Carlino», la «Comedia Venatoria», las letrillas, y el breve corpus de redondillas y quintillas.

Al final de la nota al lector de las *Soledades comentadas*, Salcedo afirmaba que daría «brevemente a la prensa» el siguiente impreso [1636: ¶¶¶2v], por lo que debemos suponer que hacia 1636 los comentarios a los sonetos y al resto de poesías (que, recordemos, estaban planeados para publicarse en un mismo volumen y, en consecuencia, al mismo tiempo) estaban muy avanzados. Y para la publicación de estos, la obra de los siguientes ya estaría más que comenzada. Es decir, que el tiempo dedicado al proyecto comenzaría tiempo antes de la publicación del tomo en el que se anuncia.

Así y todo, aunque es cierto que Salcedo Coronel da noticia de este último impreso siete años antes de su muerte y quizá ya tuviera bien avanzadas sus notas, ni siete, ni diez años es tanto tiempo si atendemos a la cantidad de versos y géneros que formaban el corpus aún no atendido, así como otros proyectos que pudieron tener prioridad; hablamos de los *Cristales de Helicon*. Además, teniendo en cuenta la biografía del erudito y cómo iría tejiendo su red de contactos y mecenas para crearse una posición relevante, creemos que el método y orden en elegir sus publicaciones también seguiría una bien pensada estrategia.

La primera publicación que el comentarista daría a las prensas sería la *Ariadna*. Tras la importancia que se venía dando a la mitología desde el siglo pasado y el culmen en la pluma de Luis de Góngora, esta fábula

se incorporaba a un amplio corpus de composiciones poéticas con la mitología grecolatina como punto de referencia. Un ejercicio amplio que servía como primer avance de un poeta que ya muestra un gongorismo latente reflejado de manera más evidente en su primer volumen poético: las *Rimas*, aquellas composiciones que parecía publicar el sevillano tímidamente, excusando sus versos por haber sido compuestos sin la sabiduría o conocimientos que creyó que exigirían posibles críticos y censores.

Tras concluir la tarea de dejar reunidas en un impreso esas poesías que representarían a un primer Salcedo Coronel, el sevillano pasa a entregarse plenamente a aquella labor que le crearía mayor prestigio: comentar las obras de Góngora. Y lo hace en un momento en el que el poeta ya está reconocido y cuyas poesías siguen difundándose, creando influencia y generando polémica. Por supuesto, hacia esas fechas Salcedo sabe que hay otros realizando esta tarea y que, de hecho, varios de sus contemporáneos ya han dado su opinión acerca de las *Soledades*, por lo que elige dedicarse al *Polifemo*, más breve, más asequible y, sobre todo, no comentado aún por nadie. La misma idea, quizá, rondara la mente de su contemporáneo José Pellicer, pero Salcedo Coronel se adelantó al zaragozano. Y, batalla ganada, ahora sí, con más calma, se dedicaría de manera minuciosa, concreta y detallada a comentar las polémicas *Soledades*, una obra cuya complejidad lo colocaba un peldaño más arriba en el plano erudito. Cumplida la tarea más ardua tras varios años y viendo cómo Pellicer ya se habría dedicado al *Panegírico al duque de Lerma* y la *Tisbe*, el sevillano opta por intentar volver a ganar en ese juego erudito, en este caso con la titánica tarea que se impondría a sí mismo de comentar todo el corpus gongorino; pero no en cualquier orden: Salcedo comienza por los sonetos, un muy extenso conjunto de versos del que nadie se había ocupado, como tampoco se habían ocupado de las canciones, los tercetos, las octavas, las silvas o los madrigales; cerrando el volumen el importante encomio a Lerma, donde Salcedo aprovecha para limar asperezas del pasado con el cronista real a la

vez que sigue mostrando ese carácter de debate y disconformidad con sus afirmaciones que nutre la polémica gongorina.

Con un bagaje y reconocimiento asentado, Salcedo Coronel pausa su labor para con la lírica de Góngora y se asegura primeramente de recoger el resto de sus versos y fijarlos por medio de las prensas; así como de atender a peticiones (como eran el estudio del sepulcro de «Saturnino Penitente» hallado en Mérida), pero también de explorar ámbitos de su interés, donde entra plenamente el proyecto sobre la ciudad de Baeza. A partir de este momento y partiendo de que la finalización y publicación de la obra sobre la ciudad jienense y del tercer tomo de comentarios estaban verdaderamente planeadas y que lo que se interpuso en su finalización fue el escaso tiempo que le quedaba al comentarista, creemos, como avanzábamos, que el camino a seguir estaba bien pensado.

El recorrido social y erudito de Salcedo Coronel no es fortuito, al igual que no parece fortuito qué versos gongorinos no le dio tiempo a comentar. Es decir, creemos que el dejar en paréntesis o para un último volumen las composiciones de arte menor, en algunos casos versos con menor carga erudita o tono satírico, no fue algo aleatorio; como tampoco lo fue que otros de sus contemporáneos siguieran este mismo criterio, dando lugar a la diversidad de testimonios que se poseen sobre las *Soledades*, que sin duda fueron el núcleo de la polémica. Ahora bien –y considerando la veracidad de las intenciones del comentarista–, tampoco podemos perder de vista dos hechos: el primero, que hacia 1644 Salcedo Coronel ya se habría ganado ese puesto entre los círculos eruditos y sus palabras habían sido leídas (aceptadas unas, puestas en duda otras), por lo que quizá este tercer volumen ya no era necesario para granjearse esa anhelada fama, como sí lo habrían sido los dos primeros; el segundo, el dedicatario, siendo posible que el mismo Méndez de Haro negara esa merced requerida para el tercer volumen, lo que llevaría a Salcedo Coronel a componer otro tipo de obra. Esto explicaría que anuncie dicho tercer tomo en la primera parte, pero no haya mención alguna de él en la segunda, donde, como vimos, la dedi-

catoria revelaba justamente el proyecto alrededor de la ciudad de Baeza y los ascendientes del conde-duque.

Dicho esto, y partiendo de que anuncia este tercer volumen hacia 1644, sin dejar de tener presente el tiempo transcurrido hasta su muerte (contando la publicación de los *Cristales*, el conseguir por fin que saliera a la prensa la segunda parte de comentarios, o sus deberes sociales), se puede considerar la existencia de borradores o quizá breves anotaciones. Y es que, aunque Salcedo Coronel no llegó a publicar esas glosas a los romances, las décimas y otras composiciones, sí que hay remisiones a sintagmas y figuras que ocupan sus estrofas desde el volumen dedicado al *Polifemo*, donde el sevillano establece vínculos entre los versos de la fábula y los romances «En dos lucientes estrellas» (1629: 26v) y «Esperando están la rosa» (1629: 83r). Vínculos con estas otras, «olvidadas», composiciones que aumentan en el comentario a las *Soleidades*⁴⁴ y que aparecen de manera continuada en los impresos de 1644 y 1648. Salcedo, gran lector y buen conocedor de los versos gongorinos, une elementos de los sonetos y el *Panegírico* con versos de romances, pero también con la *Fábula de Píramo y Tisbe*, la *Fábula de Leandro y Hero* y algunas décimas y letrillas.⁴⁵ Así, si bien es posible que no contara con el tiempo o mecenazgo necesarios, sí que creemos en la existencia de notas o apuntes. Unos apuntes que podrían haber sido recogidos en los márgenes de sus propias ediciones de los versos gongorinos o en papeles sueltos, asegurados entre las páginas de esos otros volúmenes que formaban parte de su amplia biblioteca y que Salcedo guardaría, quizá, con esperanzas de retomarlas y concluir las en un futuro.

⁴⁴ Son seis las ocasiones en las que hemos localizado remisiones a elementos de diferentes romances que el comentarista pone en relación con los versos de las *Soleidades* [Salcedo Coronel, 1636: 122v, 207r, 238r, 279v, 339v, 388r], incluyendo una remisión a la letrilla «Qué lleva el señor Esgueva» [1636: 542-543].

⁴⁵ En lo que respecta a los sonetos, hay remisiones a la *Tisbe* [1644: 49], a *Leandro y Hero* [1644: 396] y a diferentes romances [1644: 298, 311, 319-320, 396, 576, 751]; mientras que en el segundo volumen se establecen lazos entre los versos del *Panegírico* y algunos romances [1648: 292, 490], décimas [1648: 485, 591] y letrillas [1648: 737].

5. ¿UNA CUARTA ASPIRACIÓN? LA *POÉTICA*

Las horas destinadas a la composición y al comentario traerían el estudio y dedicación a un aparato retórico que ciertamente interesaba al sevillano. A lo largo de cada uno de sus volúmenes, Salcedo Coronel se detiene de manera sistemática a tratar sobre versos, estrofas y géneros, a los que continuamente adscribía las obras de Góngora. La *Fábula de Polifemo y Galatea* la asocia a la égloga [1629: 1v, r2], las *Soledades* a la silva [1636: 1r], y en el segundo volumen de comentarios se detiene de manera continua a meditar sobre la composición del soneto [1644: 2], la canción [1648: 5], el madrigal [1648: 171] o el terceto [1648: 245-246], mientras ofrece una extensa disertación sobre el género panegírico [1648: 277-278].

Años de escritura, pero especialmente de reflexión alrededor de los versos gongorinos en su defensa y elogio, con continuas citas a la *Poética* de Aristóteles, la de Escalígero o el *Arte poética* de Horacio, entre otros muchos clásicos y eruditos, que podrían haber dado paso a que el sevillano tuviera la idea de volcar sus conocimientos y reflexiones en una obra propia que tratara la misma materia.

En el comentario al soneto CXXII, «Música le pidió ayer su albedrío», Salcedo Coronel se detenía en el verso noveno («Romance fue el cantado, y que no pudo») para realizar un acercamiento al romance, atendiendo a sus características formales y rítmicas y a su invención en lengua castellana, llevándole a las diferencias con el «romance italiano», pues los italianos, según decía, «llaman romance a todo poema fabuloso». A continuación, mostraba ejemplos del género y su diferencia con el épico para terminar el comentario al poema con el siguiente testimonio: «pero de esto trataremos más largamente en nuestra *Poética*, que con brevedad daremos a estampa» [1644: 584-585]. En dichas palabras, el comentarista no solo anuncia el proyecto, sino que afirma que lo entregará a la prensa muy próximamente, lo que da a entender un notorio progreso.

Una segunda y última mención será recogida en la segunda parte del mismo volumen. A propósito del tercero «Escribís, oh Cabrera, del segundo», el comentarista se detenía en el origen de la estrofa, su rima, su «imitación de los versos élegos de los latinos», su uso más recurrente o ejemplos en autores italianos y españoles, cerrando el párrafo bajo un «pero de esto tratamos largamente en nuestra *Poética*» [1648: 245-246].

En una larga carrera lírica y erudita en la que el comentarista habría explorado versos, temáticas y estrofas, si bien el gusto por la Historia se muestra evidente por las continuas y extensas remisiones en sus impresos de comentarios, la retórica y la teoría literaria serán el elemento al que más tiempo y atención tendría que prestar en sus volúmenes. Estudiar y analizar los versos de Luis de Góngora requeriría del más amplio conocimiento de fuentes clásicas, teorías líricas y versos de antiguos y modernos; mientras que los años de experiencia, lectura, estudio y diálogo en los círculos eruditos habrían otorgado a Salcedo Coronel un claro saber y manejo de las teorías y tradición lírica. Este aprendizaje y trabajo de toda una vida desembocaría en la idea de realizar su propia poética, un ambicioso proyecto que le otorgaría un mayor prestigio y reconocimiento.

Desgraciadamente, como apuntábamos, no tenemos más noticia de esta obra, ni por parte de Salcedo Coronel ni de otros de sus contemporáneos, lo cual no deja de sorprender considerando el ambiente humanista de la época, donde lo frecuente era que los eruditos se leyeran, aconsejaran y corrigieran entre sí; y más teniendo en cuenta que, según sus palabras, la redacción de esa *Poética* estaría muy avanzada a principios de 1643⁴⁶.

⁴⁶ Hacia la mitad de 1650 circulaban obras como la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, la traducción de la obra de Aristóteles por Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, *El arte poética en romance Castellano*, obra en forma de diálogo que Miguel Sánchez daba a las prensas en Lima hacia 1580 pero que quizá Salcedo no llegó a leer; o la conocida, aunque tampoco citada por el sevillano, *Filosofía antigua poética*, de López Pinciano, donde

La falta de más testimonios que acoten el proyecto deja muchas incógnitas alrededor de su contenido y forma. Como decíamos, el sevillano era buen conocedor de las palabras de Aristóteles, de la *Epístola a los Pisones* horaciana y de la *Poética*, de Escalígero. La obra de este último pudiera haber sido el dechado más cercano a la idea de Salcedo Coronel, partiendo de su modelo de comentario y experiencia como poeta: un ejercicio centrado en los géneros poéticos, con sus formas, variantes y metros. Todo dispuesto alrededor de palabras de autoridades que respaldasen sus afirmaciones y ejemplos procedentes de la tradición griega y latina, pero también italiana y castellana, donde entraran las innovaciones líricas de figuras como Boscán, Garcilaso o Góngora.

Aun así, y aunque son varias las autoridades que podrían haber servido de modelo a Salcedo, ante esas dos breves menciones que se poseen, solo podemos hacer conjeturas que se quedarán en meras presunciones sin más cimiento que las prácticas y costumbres del sevillano en sus volúmenes poéticos y eruditos que sí llegaron a las prensas.

6. CONSIDERACIONES FINALES

García de Salcedo Coronel, conocido principalmente por sus comentarios a las obras de Góngora, vivió una existencia repleta de versos de elogio, cartas de y a colegas eruditos y horas de estudio en su conocida biblioteca. Aunque partía de una buena situación familiar, el sevillano se valdría de la estrategia social y política para, a partir del mecenazgo y los servicios prestados, conseguir un leve, aunque visible, ascenso social que beneficiara a su familia.

Los impresos que fue publicando no solo estaban dedicados a reconocidos e influyentes poderosos, sino que haría del elogio el mayor protagonista de sus versos mientras se daba a conocer entre los círculos

el vallisoletano seguía los preceptos de aristotélicos y horacianos en un tratado pedagógico en forma de epístolas.

eruditos haciendo buen uso de la gran novedad literaria del momento: el controvertido lenguaje gongorino.

Una vida de encomio y estudio, donde las aspiraciones del sevillano aumentaban a medida que pasaban los años. Ya no solo optó por explorar la lírica propia y la de Góngora por completo, sino que intentaría abarcar la épica y la teoría literaria en proyectos que se quedarían en borradores o a las puertas de la imprenta. Si bien otras obras, aunque también inacabadas, llegarían a imprimirse⁴⁷, quizá debido a su formato independiente o a su temprano estado de redacción, otros proyectos no gozarían de la misma fortuna.

Mientras que el proyecto sobre la conquista de Granada, con un primer libro concluido o en borradores avanzados, debió de ser abandonado por el comentarista (ya fuera por falta de interés, mecenazgo o tiempo, teniendo en cuenta la amplitud y dedicación requeridas en unos años repletos de ocupaciones), el tercer tomo de comentarios, aun con el interés que podría haber suscitado, quizá no obtuvo el mecenazgo pretendido. Dicha coyuntura habría llevado al sevillano a dedicarse al poema sobre la conquista de Baeza que anunciaba en 1648 y que hubiera suplido ese anhelo por componer versos de corte heroico ante el probable abandono del proyecto en torno a la conquista del Reino de Granada.

Por el contrario, y si nos fiamos de las palabras de Salcedo Coronel, esta obra, junto con el ambicioso propósito de publicar su propia poética –una obra que hubiera podido volcar todo lo aprendido a lo largo de los años–, debieron de quedarse en un estado muy avanzado. Parece que sería la falta de tiempo por la dedicación a otros encargos y la publicación de los *Cristales* lo que no habría dejado al comentarista revisar y dar por finalizadas las dos obras. Quizá el sevillano creyó que tendría

⁴⁷ Hablamos del panegírico que Salcedo Coronel le dedicaría al príncipe Baltasar Carlos, incluido, aunque interrumpido a causa del temprano fallecimiento en 1646 del joven elogiado, de forma inconclusa entre las páginas de los *Cristales de Helicon* [1650: 89v-92r].

más tiempo para concluir este y otros proyectos antes de que llegaran esas «fiebres malignas» que referiría Nicolás Antonio, fruto de la enfermedad que provocaría su fallecimiento el siete de octubre de 1651.

FUENTES

Cédula real de Felipe IV para que García Coronel Salcedo pudiera tomar hábito de la orden de Santiago desde la ciudad de Baeza (Jaén) sin desplazarse al convento por estar enfermo, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE, C.883, D.121-123.

Copia certificada de la partida de bautismo de García Coronel, hijo de Ambrosio Coronel y Francisca Salcedo en 1593; y de su matrimonio con Elvira Benavides en 1614, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE, C.471, D.61-62.

Real cédula de Felipe [IV] dirigida a Juan de Chaves, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Guerra, para que García de Salcedo Coronel, sea nombrado caballero de la misma orden, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE, C.883, D.60-61.

BIBLIOGRAFÍA

ANTONIO, Nicolás (1783): *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum*, Madrid, Joachimum de Ibarra https://books.google.es/books?id=zQY_AAAAcAAJ [23-10-2024].

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1995): *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza y nobleza de los conquistadores della*, ed. E. Toral y Fernández de Peñaranda, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura.

BLANCO, Mercedes (2020): «Percepción y crítica de las estructuras sonoras en la polémica gongorina», *Arte Nuevo*, 7: 159-192.

CACHO CASAL, Rodrigo (2012): «La poesía épica en el Siglo de Oro», *Críticón*, 115.

CEBRIÁN GARCÍA, José (1989): «El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico», *Philología hispalensis*, 4, 1: 171-184.

CONDE PARRADO, Pedro (2019): «La adjetivación en la poesía de Luis de Góngora y los *Ephiteta* de Ravisius Textor», *Bulletin Hispanique*, 121-1: 263-312.

- CRESPO GÜEMES, Emilio (1954): «Introducción», en *Las Etiópicas o Teágenes y Clariclea*, ed. E. Crespo Güemes (Madrid, Gredos), 7-55.
- FERNÁNDEZ DOUGNAC, José Ignacio (2010): «Collado del Hierro, Agustín», en *Diccionario filológico de literatura española, (siglo XVII)*, coord. D. Gavela García, P. C. Rojo Alique y dir. P. Jauralde Pou, I: 373-375.
- (2014): «La mitología en el poema “Granada”, de Agustín Collado del Hierro», *Analecta Malacitana*, 37: 43-102.
- (2015): *Estudio y edición del poema “Granada”, de Agustín Collado del Hierro*, tesis doctoral dirigida por J. Lara Garrido, Universidad de Málaga.
- GAMBRA GUTIÉRREZ, Andrés (2004): «Don Luis Méndez de Haro, el valido encubierto», en *Los validos*, coord. L. Suárez Fernández y J. A. Escudero López (Dykinson, Universidad de Michigan), 277-310.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Pedro Iván (2014a): «“Aunque un tiempo competimos...”». Apostillas a la rivalidad entre Salcedo y Pellicer», en *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, ed. L. María Gómez Canseco, J. Montero Delgado y P. Ruiz Pérez (Córdoba / Sevilla / Huelva, Universidad de Córdoba / Universidad de Sevilla / Universidad de Huelva), 293-298.
- (2014b): *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, tesis doctoral dirigida por J. Montero Delgado, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- GATES, Eunice Joiner (1961), «Los comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Ustarroz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15.1.2: 217-228.
- GÓMEZ GÓMEZ, Juan María (2006): «El legado de la Eneida en la Conquista de la Bética de Juan de la Cueva», *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica*, 7: 95-108.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1995): «Una edición olvidada de Teágenes y Clariclea de Heliodoro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXI: 17-24.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- (2016): *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- (2019): *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1954): «Introducción», en *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Clariclea*, Madrid, Aldus, VII-LXXXV.
- MARTOS CARRASCO, José Manuel (1997): *El Panegírico al duque de Lerma de Luis de Góngora: Estudio y edición crítica*, tesis doctoral dirigida por J. María Micó, Universitat Pompeu Fabra.
- MERINO MALILLOS, Imanol (2016): «“Verdadero descendiente de mis antiguos señores”. El Señorío de Vizcaya y los miembros de la familia Haro

- en el siglo XVII: La búsqueda de un patronazgo en la corte», *Studia historica. Historia moderna*, 38-1: 255-285.
- NIETO SORIA, José Manuel (2009): «Lope Díaz de Haro», *Diccionario Bibliográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, XVI: 114-116 <https://dbe.rah.es/biografias/15141/lope-diaz-de-haro> [06-11-2024].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2015): «Estudio», en Lope de Vega y Carpio, *La vega del Parnaso. Tomo II*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 137-141.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José (1636): *El fénix y su historia natural*, Madrid, imprenta del Reino <https://books.google.es/books?id=mkkZ8wBcu4o-C&newbks=> [04-03-2025].
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1645): *Para todos. Exemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades*, Sevilla, Francisco de Lyra. <https://books.google.es/books?id=wp9kAAAAcAAJ&newbks=> [01-03-2025].
- PIERCE, Frank (1968): *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- PLAGNARD, Aude (2017): «España consolada y triunfante: García de Salcedo Coronel y el Panegírico al infante cardenal», en *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, ed. J. Ponce Cárdenas (Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid), 255-282.
- RICO GARCÍA, José Manuel (2013): «García de Salcedo Coronel», *Diccionario biográfico español*, vol. XLV, Madrid, Real Academia de la Historia, 421-422.
- ROZAS, Juan Manuel (1963): «Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo», *Revista de Filología Española*, LXVI: 441-444.
- SALCEDO CORONEL (1629): *Polifemo comentado*, Madrid, Juan González <https://books.google.es/books?id=-j1pAAAAcAAJ> [19-11-2024].
- (1636a): *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, imprenta Real <https://books.google.es/books?id=fbddAAAAcAAJ> [21-01-2025].
- (1636b): *España consolada. Panegírico al serenísimo Infante Cardenal*, Sevilla, Simón Fajardo.
- (1644): *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera <https://books.google.es/books?id=Irbh69m8fFoC> [15-11-2024].
- (1648): *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera <https://books.google.es/books?id=1mZdAAAAcAAJ> [17-11/2024].
- (1650): *Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera <https://books.google.es/books?id=Nr5dAAAAcAAJ> [19-11-2024].

- SÁNCHEZ LEÓN, Juan Carlos (2008): «La Historia antigua de Jaén en el *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza*, 1570, atribuido a Gonzalo Argote de Molina», *Elucidario*, 6: 209-216.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Diego de (1732): *P. Ovidio Nasón. Elegías, De amores puros, y del nogal. Le comenta el doctor...*, Madrid. <https://books.google.it/books?id=uVC2CNe4dlcC&printsec=> [12-10-2024].
- SUÑÉ ARCE, Josep (2021): «El origen de toda la enfermedad. Los condes Ramón Borrell de Barcelona y Ermengol I de Urgell frente a los Amiríes», en *Fechos de armas: 15 hitos bélicos del Medievo ibérico (siglos XI-XVI)*, eds. M. Alvira y M. Gomes Martins (Madrid, La Ergástula): 13-23.
- VALLADARES RAMÍREZ, Rafael (coord.) (2016): *El mundo de un valido. Don Luis de Haro y su entorno, 1643-1661*, Madrid, Marcial Pons.

SACRO PLANTEL (1652), DE FRANCISCO BALLESTER REFLEJO DE UN SENTIMIENTO Y SÍNTESIS DE UNA CENTURIA

Sacro plantel (1652) by Francisco Ballester
Reflection of a Feeling and Synthesis of a Century

MARÍA ESTELA MAESO FERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

m.maeso@uam.es

ORCID: 0000-0002-9031-3953

ANTONIO BARNÉS VÁZQUEZ

Universidad Complutense de Madrid

anbarnes@ucm.es

ORCID: 0000-0001-7997-3048

Recibido: 24-06-2025

Aceptado: 05-10-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.619

RESUMEN

Este artículo analiza la obra *Sacro plantel de varias, si divinas flores* (1652) de Francisco Ballester, religioso mercedario. Una singular miscelánea que contribuye a la barroquización del romance, sintetiza la ortodoxia tridentina y participa de la difusión del dogma inmaculista en un momento clave de la historia confesional española. Todo ello, a través de una metodología de trabajo que combina la historia con la filología.

PALABRAS CLAVE: Francisco Ballester; Sacro Plantel; Trento; Inmaculada; romance.

ABSTRACT

This article analyses the work *Sacro plantel de varias, si divinas flores* (1652), written by Francisco Ballester, a Mercedarian friar. It is a unique miscellany that contributes to the baroque style of the romance, reflects Tridentine orthodoxy and contributes to the dissemination of the dogma of the Immaculate Conception at a key moment in the history of Spanish religion. All this is achieved through a working methodology that combines history with philology.

KEY WORDS: Francisco Ballester; Sacro Plantel; Trento; Inmaculada; Romance.

No fuera puesto en razón,
que quien te eligió por madre,
en puntos de tu hidalguía
pudiendo, se descuidase.
Pues habiendo de nacer
de ti, mi Dios hecho carne,
siendo principio de bienes,
no era bien admitir males.
Así lo confieso, Reina,
porque lo siento, y me place
digo que en vos no hubo mancha,
sois bella, limpia y sin lacre [Ballester, 1652: 123-137].

EN 1652, FRANCISCO BALLESTER († c. 1660), religioso de la Orden de la Merced, daba buena cuenta, en estas pocas líneas, de cuál era su posicionamiento sobre la Inmaculada Concepción de María, controversia dogmática que definió el panorama confesional español durante la primera mitad del siglo XVII. Precisamente, dos años más tarde, el papa Inocencio X, por mediación del rey Felipe IV, declaraba obligatoria, sobre los dominios de la Monarquía Católica, la conmemoración de la mencionada doctrina. Una victoria reafirmada, en 1656, por Alejandro VII, quien, además, en 1661, publicaba la bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*: definiendo el misterio de la Concepción de María y abriendo la puerta a que, desde 1664, se extendiera su oficio y misa a lo largo y ancho de los territorios hispanos [Mendoza García, 2005, I: 501-524]¹. Finalmente, en 1854, la Iglesia Católica proclamaba la Inmaculada Concepción de María y publicitaba un sentir que dos centurias atrás, y como veremos, ya se hallaba presente en la obra de Ballester: los méritos del hijo eximían a la madre del pecado original.

¹ Una situación excepcional la que se daba en los territorios hispanos, puesto que esta postura no fue sancionada universalmente por la Iglesia hasta 1854, cuando, finalmente, Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción de María.

I. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO

El objetivo del presente artículo es contextualizar la obra *Sacro plantel* (1652) de Francisco Bellester como paradigma arquetípico de la postura confesional dominante, a mediados del XVII, en los territorios de la Monarquía Católica. Todo ello, sin perder de vista que, además, nos hallamos ante una miscelánea que recoge «el primer ejemplo de variante del romance compuesto íntegramente en verso endecasílabo» [Bégue, 2011: 145-156; Alatorre, 1977: 341-459]². Por tanto, el interés del tema no solo recae en la evidente intencionalidad político-religiosa del texto, sino también en las singulares características del género literario al que se adscribe. La obra se inscribe en lo que Alatorre llama «barroquización del romance» [1977], lo que la situaría, por tanto, en un camino que tiene a Góngora como inspirador. Finalmente, para optimizar nuestra tarea, seguimos una doble metodología de trabajo – histórico-filológica– estructurada en tres apartados:

En primer lugar, tras aportar unas brevísimas coordenadas biográficas sobre este religioso mercedario, reconstruimos, a través del libro, el panorama dogmático español en un momento clave de su historia, puesto que la edición coincide con el triunfo de las tesis inmaculistas en la Península Ibérica. Una victoria que ponía fin a un debate confesional que, desde comienzos de siglo, había venido complicando el afianzamiento de la ortodoxia tridentina en los reinos hispanos.

En segundo lugar, valoramos literariamente el texto, caracterizado por la diversidad temática y de género, ya que alterna de continuo prosa y verso y emplea una gran variedad de estrofas en el contexto de la innovación estilística introducida por su autor.

² Alain Bégue se basa en Antonio Alatorre [1977: 341-459]. Probablemente, ambos son los especialistas que más han trabajado sobre *Sacro Plantel* hasta el momento; siendo la obra referida también en otros trabajos del primero de ellos [Bégue, 2008: 185-202; 2010: 399-476].

En tercer lugar, y a modo de conclusión, hilvanamos aquellas cuestiones que, a nuestro juicio, hayan podido quedar poco claras durante el presente artículo.

Para todo ello, nos apoyamos, principalmente, en el *Sacro plantel* de Francisco Ballester, pero también en un buen número de fuentes secundarias, orientadas a perfilar el contexto histórico y literario de la época; tratando de dar a conocer aquellos aspectos que, aparte de los estilísticos, vienen a definir la obra del mencionado religioso.

II. ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA OBRA

El texto *Sacro plantel* fue redactado con un claro objetivo, en general: contribuir a la implantación de la ortodoxia tridentina³ y, en particular, apuntalar las posturas immaculistas durante los últimos estertores de esta controversia dogmática. A continuación, tras facilitar algunos datos acerca de su autor, pasaremos a contextualizar históricamente el contenido de la obra.

II.1. Francisco Ballester: un gran desconocido

Es muy difícil esbozar una sucinta reseña sobre este mercedario, si bien, por el momento, hemos hallado algunas breves coordenadas acerca de su persona, principalmente, en diccionarios biográficos de la época; en realidad, casi no sabemos nada sobre su existencia. Las contradicciones en las que entran unos y otros y los pocos datos que proporcionan hacen que si queremos aportar algo tengamos que apoyarnos, principalmente, en las escasísimas informaciones que aparecen en los preliminares de sus escritos. Así pues, podemos afirmar que Francisco Ballester vivió en la primera mitad del siglo XVII, que afirmaba ser

³ Los mercedarios fueron «un buen brazo ejecutor de las directrices tridentinas» [Zuriaga Senent, 2005: 17].

valenciano y «Padre de Provincia de Nuestra Señora de la Merced⁴». Por su parte, Joaquín María Bover de Roselló [1868, I: 58] dice que «era natural de la villa de Campos» e hijo de Juan Ballester y Margarita Sala y que murió en el 19 de octubre de 1661. Este historiador le atribuye la obra titulada *Relación Sumaria de las fiestas que hizo el convento de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos de la ciudad de Mallorca, en la canonización de su santo patriarca S. Pedro Nolasco*, impreso de Gabriel Guasp, en 1629⁵. *Sacro plantel de varias, si divinas flores. Fértil primavera del supremo jardín y celestial floresta. Precioso material de fragantes y olorosos ramilletes, para recreo espiritual de las almas*⁶ es citada por José Antonio Gari y Siumell [1875: 37]⁷ y Manuel Caballero Venzala [1967: 23-84]. Precisamente, el primero de estos biógrafos, quien también asegura que Ballester fue Maestro de Teología, comendador de varios conventos y provincial de Valencia desde 1640, le adjudica un importante número de poesías y, al menos, otros tres libros de los que, por ahora,

⁴ El cargo de Francisco Ballester aparece referido tanto en el *Sacro Plantel* (1652) como en unas liras suyas publicadas en los preliminares de la obra *El Machabeo evangélico* [1671], de Juan de la Presentación. Su procedencia, como valenciano, en el primero de los dos trabajos.

⁵ Un texto, supuestamente, «raro», puesto que no habría «más ejemplar que el que existe en un tomo de varia de la biblioteca de Montesión» [Bover de Roselló, 1868, I: 58]. Por nuestra parte, a través de la Web de Catálogo Bibliográfico Español, lo encontramos en la Biblioteca de Cataluña (Barcelona). <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/bibliotecas/patrimonio-bibliografico.html> No obstante, este autor no refiere la autoría sobre *Sacro Plantel*, con lo cual ¿podría ser que estuviéramos hablando de otro religioso mercedario de la época con idéntico nombre? Así pues, nos encontramos ante informaciones confusas y contradictorias, que nos llevan a lo que venimos diciendo en este apartado, que debemos centrarnos, exclusivamente, en aquello que podemos probar como seguro, es decir, que Francisco Ballester fue autor de *Sacro Plantel* [1652] y de unas liras que aparecen en el libro de Juan de la Presentación [1671].

⁶ Una obra de la que, a través de la web Patrimonio Bibliográfico Español, hemos podido constatar, al menos, cuatro ejemplares: en Madrid, Castilla-La Mancha, Aragón y Cataluña. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/bibliotecas/patrimonio-bibliografico.html> Por nuestra parte, hemos trabajado con el ejemplar localizado en Biblioteca Nacional, accesible *On-Line* a través de la Web Biblioteca Digital Hispánica <https://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

⁷ La cuestión es que José Gari y Siumell refiere la existencia de «otro» Francisco Ballester y, para ello, recoge información publicada por Joaquín Bover de Roselló [1868, I: 58].

no hemos logrado encontrar ninguno: *Teatro Eucarístico*, *Libro de indulgencias de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* e *Historia del Monte-Sacro de la Santísima Virgen del Puig*⁸. Por otra parte, Manuel Caballero Venzala [1967: 23-84] localiza unas liras de Ballester, sobre San Pedro Pascual, en los preliminares de *El Machabeo Evangélico* de Juan de la Presentación (1671)⁹. Un trabajo que, con toda seguridad, sabemos que le pertenece, ya que podemos atestiguar que las mencionadas estrofas proceden del *Sacro Plantel* de 1652. La cuestión es que, como señalábamos al comienzo de estas planas, es muy difícil dilucidar qué informaciones sobre la existencia de este religioso son verdaderas y cuáles no, pues las noticias aportadas por los mencionados autores (Bover de Roselló, Gari y Siumell y Caballero Venzala) difieren considerablemente entre sí¹⁰; por consiguiente, no podemos más que reafirmarnos en lo que venimos diciendo que, con las consabidas reservas, solo podemos aseverar lo que en *Sacro Plantel* y en la presentación de la poesía sobre San Pedro Pascual se resuelve sobre su persona¹¹.

⁸ Los datos que aporta Gari y Siumell [1875: 37] parecen verosímiles, a tenor de lo que hallamos en los preliminares de su *Sacro Plantel*. Además, la mayor parte de la información recogida y las obras señaladas coinciden con otros dos estudios, los cuales, como en su caso, también sitúan la muerte de Ballester en 1660. El primero, realizado por varios autores (1849), afirma no poder constatar ejemplares de la primera obra, mientras que, señala que los otros dos libros se hallan «en el convento de Valencia» [VV. AA., 1849, II: 72-73]. El segundo, anterior en el tiempo y redactado por Vicente Ximeno [1749, II: 22-23], también menciona la localización de los citados textos.

⁹ Esta obra fue localizada a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-machabeo-euangelico-vida-del-glorioso-doctor-san-pedro-pasqual-de-valencia--del--orden-de-nuestra-senora-de-la-merced-redempcion-de-cautivos--obispo-de-granada-iaen-y-baeza---con-un-apendice-de-los-religiosos-de-la-merced-que-murieron-a-manos-de-los-moros--y-vida-del-santo-d-fray-gonzalo-mercador-obispo-de-granada-/>

¹⁰ Caballero Venzala [1967: 23-84] y Gari y Siumell [1875: 37] y Ximeno [1749, II: 22-23] sí coinciden en que la fecha de profesión sería 1609. No obstante, quizás, el primero la tomó de los otros dos.

¹¹ Si es que cuando se publicaron las liras sobre San Pedro Pascual, en 1671, Ballester aún seguía vivo. De hecho, a tenor de las informaciones de algunos de los biógrafos anteriormente reseñados, habría fallecido un año antes [Gari y Siumell, 1875: 37; VV. AA., 1849, II: 72-73; Ximeno, 1749, II: 22-23]. Por tanto, es posible que se limita-

II.2. *Sacro Plantel* de Francisco Ballester y el panorama confesional español de mediados del XVII

II.2.1. La consolidación de la ortodoxia tridentina

El Concilio de Trento (1545-1563) diseñó la hoja de ruta dogmática que habrían de seguir los católicos y, convertidos en «flores» de un *Sacro Plantel*, algunos de sus principios más conocidos son publicitados por Ballester.

En primer lugar, el Sacramento de la Eucaristía, una de las doctrinas más importantes de la época¹². El origen de este hecho es que, aunque Lutero reconocía su autenticidad, frente a otros reformistas que renegaban de él, lo hacía desde la perspectiva de la consubstanciación frente a la transustanciación tradicional¹³. Una hipótesis combatida por el religioso valenciano al afirmar que el pan queda «transustanciado en carne viva» [Ballester, 1652: 62-71]¹⁴.

En segundo lugar, la existencia del purgatorio, atacada duramente por los protestantes y representada hasta la saciedad por los católicos¹⁵. Por tanto, no es de extrañar que el mercedario dedique parte de su obra a las almas «que padecen en Sacro Purgatorio terribles penas», admitiendo, además, que «sufragios» y «sacrificios» sirven para «acortar largos plazos» [Ballester, 1652: 465-471].

sen a copiar, como habían hecho con las propias estrofas, lo que se decía en los preliminares de *Sacro Plantel* [1652].

¹² Una prueba de ello es el elevado número de tratados teológicos y doctrinales y expresiones artísticas que, durante la Edad Moderna y tomando como base la doctrina definida por el Concilio, se han dedicado al Sacramento de la Eucaristía [Calvo Portela, 2016: 85].

¹³ Sobre este tema, véase: Xavier Zubiri [1981: 41-60].

¹⁴ Ballester no lo podía dejar más claro cuando añadía a la dicha transustanciación: «se da toda la carne, y del pan nada» [1652: 62-71].

¹⁵ No solo los protestantes se oponían a la existencia de un espacio intermedio entre cielo e infierno, también los cristianos ortodoxos. Sobre este tema, véase: Ana Luisa Haindl Ugarte [2016: 53-72].

Una aseveración que nos lleva al tercer axioma tridentino presente en su *Sacro Plantel* y origen del cisma que, durante la Modernidad, asoló Europa occidental: la venta de indulgencias [Ballester, 1652: 465-471]¹⁶.

En cuarto lugar, el papel del santoral católico que, desdeñado por los protestantes¹⁷, es celebrado por Ballester, quien comienza recordando a los padres de la Virgen María, santa Ana y san Joaquín, para pasar a evocar a su esposo, san José¹⁸ y a san Juan Bautista¹⁹: un primer plantel de santos, que se complementa con otros sin filiación con la madre de Dios, pero relacionados con la cotidianidad del autor en tierras valencianas, como san Jorge y san Vicente. Precisamente, este culto a los santos se traducían durante la Edad Moderna en la veneración de reliquias que, junto a la fervorosa adoración de imágenes religiosas, los reformistas consideraban un pecaminoso y peligroso ejemplo de idolatría²⁰.

Sin lugar a duda, partiendo de este hecho y siendo España, asimismo, terreno abonado para la imagería religiosa y el culto por los vestigios sagrados²¹,

¹⁶ Ballester alude a esta cuestión al referirse a las almas que padecen el purgatorio: «Ay, amigos, que espero, / alivio en estas penas / y por tus obras buenas / (si por mí las aplicas, / y ruegos multiplicas) / Salir de estas cadenas» [Ballester, 1652: 465-471]. Como es sobradamente conocido, los reformistas defendían la salvación de las almas a través de la fe; siendo las buenas obras consecuencia de un modo de obrar, pero nunca un medio para alcanzar un fin [Ramírez Z., 2014: 65-86]. Sin embargo, por el contrario, los católicos sí que pensaban que las «buenas obras allanaban el camino»: admitiendo, por ejemplo, la compra de las denominadas «bulas de difuntos». Sobre este tema, véase: Mijail Malishev y Hilda Lagunas Ruiz [1996: 263-269].

¹⁷ Los protestantes no reconocían a los santos ningún tipo de «funcionalidad», frente a los católicos que les otorgaban el ejercicio de una tarea fundamental: la de la «intercesión» entre Dios y los hombres [Santagada, 2006: 443-478].

¹⁸ La devoción a San José crece en el siglo XV y aumenta con la Contrarreforma; siendo Santa Teresa un buen ejemplo de ello [Porres Benavides: 2019, 255-269].

¹⁹ San Juan Bautista también «ocupa un lugar primordial en la jerarquía de los santos venerados por la Iglesia»; siendo «el icono del Precursor» en la España de la Contrarreforma y «muy popular por su triple simbolismo profético, bautismal y sacrificial» [Cavillac, 2003: 131-163].

²⁰ Sobre este tema, véase: Rafael García Sánchez [2023: 63-76].

²¹ La devoción de los Habsburgo españoles por las reliquias es conocida, siendo un buen ejemplo de ello el relicario del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Sobre este tema, véase: Cristo José de León Perera [2015: 49-98].

no es de extrañar que la devoción a los supuestos restos del Apóstol Santiago sea el quinto tema representado por Ballester [1652: 234-241]²², perfectamente consciente también de que, desde mediados del siglo XI, Santiago de Compostela era uno de los lugares de culto más importantes del mundo para los cristianos europeos [Peña Pérez, 2011: 81-103]. Por otro lado, como venimos diciendo, el mercedario también se hace eco de la existencia de imágenes milagrosas, tales como la del Cristo de santa Tecla y algunas tallas marianas a las que más adelante haremos referencia. De un modo u otro, el arte sacro era una forma de llevar al pueblo, mayoritariamente analfabeto durante la Edad Moderna, los misterios de la fe: adquiriendo pinturas y esculturas una función didáctica [Ramírez Alvarado, 2009: 23-32].

Por último, y como sexto punto, habría que señalar el respeto de Ballester por la Iglesia de Roma, ocupando las órdenes religiosas un lugar fundamental en su organigrama; instituciones duramente atacadas por los reformistas, quienes veían en ellas, por la vida disipada de algunos de sus miembros y/o la venta de indulgencias, el arquetipo perfecto de la corruptela que venían denunciando [Ramírez Z., 2014: 65-86]. De modo que Ballester convierte a sus fundadores en floridos pimpollos de su *Sacro Plantel*, concretamente, nos referimos a: Santo Domingo de Guzmán (dominicos), san Francisco de Asís (franciscanos), san Pedro Nolasco (mercedarios), san Bruno (cartujos), san Francisco de Paula (mínimos), san Ignacio de Loyola (jesuitas), san Felipe Neri (congregación del Oratorio) y santa Teresa de Jesús (carmelitas descalzas)²³. Además, el religioso también se hace eco de las

²² A fin de cuentas, no podemos obviar que, en 1630, el Apóstol Santiago fue reconocido como «protector» de los españoles; ganando la partida como patrón de las Españas a la santa española por antonomasia, santa Teresa de Jesús. Sobre este tema, véase: Erin Kathleen Rowe [2011].

²³ Entre las órdenes religiosas, se hallaría la de san Agustín (354-430), aunque no fuera directamente fundada por él, pues, a pesar de establecerse bajo el amparo de su doctrina, no se creó hasta el siglo XIII. Por ello, suponemos que Ballester también incluye a este santo entre su *Plantel* de floridos pimpollos.

glorias de algunos de sus miembros, en su mayoría, hombres y mujeres conocidos por su obra, pertenencia a la Orden de Nuestra Señora de la Merced o relación con el reino de Valencia, sobresaliendo, santa María de Cervelló, san Francisco Javier, san Vicente Ferrer, san Francisco de Borja, san Ramón Nonato o san Pedro Pascual²⁴.

Precisamente, unas letras dedicadas a este último santo destacan entre el *Plantel* de religiosos ilustres [Ballester, 1652: 391-400] porque, como ya adelantábamos antes, fueron reeditadas posteriormente en *El machabeo evangélico* (1671) de Juan de la Presentación. Probablemente, la canonización de san Pedro Pascual, en 1670, fue determinante para que las mencionadas estrofas, publicadas veintinueve años atrás por Ballester, volvieran a ver la luz. Como veremos a continuación, en la segunda mitad del XVII, la postura inmaculista se impuso en España y, como defensor del dogma antes que el mismísimo Duns Scoto²⁵, este venerable mercedario es considerado el «primer doctor de la Inmaculada» por algunos autores [Llorens Herrero y Catalá Gorgues, 2007: 127].

II.2.2. El triunfo de las tesis inmaculistas

El 8 de diciembre de 1854, la bula *Ineffabilis Deus* proclamaba la Inmaculada Concepción de la Virgen María: reconociendo que había sido concebida libre de pecado puso fin a una larga disputa dogmática. El origen de este discurso se hallaba estrechamente relacionado con el revolucionario siglo XIX, cuando, según parece, una imagen mariana, representada por Scipione Pulzone (1544-1598), se convirtió en objeto

²⁴ En ese papel de los mercedarios en la implantación de la ortodoxia tridentina que ya hemos destacado, ocupaba un papel fundamental la promoción del culto hacia «los hijos preclaros» de la Iglesia [Zuriaga Senent, 2005: 17].

²⁵ La historiografía tradicional afirma que el franciscano Duns Scoto fue quien dio cuerpo al dogma inmaculista en época medieval [Merino Abad y Martínez Fresneda, 2004: 199]. No obstante, el mercedario Pedro Pascual (1227-1300) precedió cronológicamente a Scoto (1266-1308).

de las atenciones devocionales de Pío IX. El pontífice había abandonado Roma en 1848, huyendo del alzamiento de Giuseppe Mazzini, y se había exiliado en la ciudad italiana de Gaeta; en donde encontró, en el santuario en el que se custodiaba la mencionada obra de arte, un espacio de recogimiento y oración²⁶. Posteriormente, cuando le fueron devueltos los estados pontificios en 1850, esta supuesta intercesión fue retribuida con la admisión de un postulado²⁷ que, como señalábamos al comienzo de estas planas, desde hacía casi dos centurias ya formaba parte de la «identidad» de la Monarquía Católica (Vicent, 2016: 1-6)²⁸. Durante la primera mitad del siglo XVII español, los partidarios del dogma, herederos de las tesis de Duns Scoto, se habían enfrentado a los de santo Tomás con objeto de discernir, partiendo realmente de una suposición de origen popular, si la Virgen María era pura desde su con-

²⁶ Nos referimos al Santuario della Santissima Annunziata de Gaeta (Italia). Curiosamente, como señalan algunos autores, los tiempos de un modo u otro turbulentos o revolucionarios, con toques anticlericales, suelen culminar con la aparición milagrosa de imágenes religiosas, que sobreviven a los cambios y dan pie a nuevas leyendas [Oliver Moragues, 2016: 48-67]. La situación sociopolítica del XIX también sirvió para convencer a los más reacios al dogma, los dominicos, de la importancia de la Inmaculada Concepción por su capacidad de movilización durante épocas complicadas para la Iglesia [Mínguez Blasco, 2014: 39-60].

²⁷ Sobre esta cuestión, véase: Antonia Robles Robles [2001: 219-244].

²⁸ Este proceso se identifica con el reinado de Felipe III, triunfa durante el reinado de Felipe IV y se halla ligado a la «confesionalidad» de la política española [Sarrión Mora, 2008, I: 246-302]. Como afirma, Fermín Labarga García [2004: 23-44], cualquiera, desde los reyes hasta el más humilde de los súbditos, estaba dispuesto a defender «a capa y espada» que María había sido concebida libre de pecado. Precisamente, como señala Pablo González Tornel [2016: 68-98], podríamos afirmar que «los problemas que acuciaban a esta monarquía planetaria llevarían a la elaboración de toda una teología política ideada como soporte teórico de una institución que se enorgullecía de ser la única cuyos súbditos, desde el primero al último, estaban sometidos a la fe católica». De modo que, como dice Manuel Oliver Moragues [2016: 48-67], «el abanderamiento de la Inmaculada por la nobleza y los reyes fue un recurso de legitimación social y política ante el pueblo fiel». No obstante, como apunta Fernando Negrodo del Cerro [2006: 159], tras unas opiniones teológicas también podían esconderse claros posicionamientos políticos; relacionando este historiador el triunfo de las posturas inmaculistas con la caída en desgracia del conde-duque de Olivares (1642-1643), puesto que, todos los aspirantes a sustituirle comulgaban con estas tesis.

cepción, como señalaban unos, o desde su nacimiento, como reclamaban otros²⁹. Finalmente, al tomar la Corona hispana partido en esta disputa³⁰, la balanza se inclinó de lado de los partidarios de la primera de estas posturas, entre ellos, todas las órdenes religiosas menos los dominicos. De hecho, los hijos de santo Domingo, fieles seguidores de santo Tomás fueron acérrimos enemigos de la Purísima Concepción durante la época³¹. Sin embargo, por el contrario, los mercedarios de

²⁹ El deseo carnal del momento de la concepción mancharía irremediablemente a María para los detractores del dogma, partidarios de la tesis de santo Tomás y en la línea de san Agustín o san Buenaventura. Inclusive un famoso mariólogo como san Bernardo de Claraval hablaría de que María es pura desde su nacimiento. Sin embargo, como señala Manuel Oliver Moragues, el pueblo quería a María «sin merma». Por tanto, «es una devoción y una causa más intuitivo-franciscana que intelectual-dominicana, y su formulación dogmática sigue a la práctica devocional, no la precede»; estableciendo las bases del dogma Duns Scoto (1266-1308) en época medieval. El franciscano era contrario a la purificación de María tras su venida al mundo o, *in extremis*, en el útero materno, retrocediendo hasta su concepción [Oliver Moragues, 2016: 48-67].

³⁰ De cualquier modo, antes de Felipe III, otros reyes se sintieron atraídos por el dogma inmaculista. En este sentido, san Pedro Nolasco fundaría la Orden de Nuestra Señora de la Merced (1218) bajo la protección de la Corona de Aragón. Precisamente, es bajo los reinos que componían Aragón y durante los siglos XIV y XV, donde hallamos los primeros antecedentes importantes del apoyo de un monarca hispano a la Inmaculada Concepción de María: Alfonso IV fundó una cofradía en 1333 en Zaragoza y, posteriormente, Juan I, en 1391 ordenaba la celebración la Inmaculada Concepción en la capilla real y condenaba, en 1394, cualquier postura en contra [González Tornel, 2016: 68-98]. Sobre este tema, véase: José María Guix [1954: 193-326]. Más tarde, no podíamos obviar la fundación de la Orden Concepcionista, en 1484, por parte de Santa Beatriz de Silva; recibiendo la aprobación papal en 1511. Sobre este tema y la Inmaculada en tiempos de los Reyes Católicos, véase: Antonio Jesús Jiménez Sánchez [2005, I: 691-709]. Finalmente, aunque el Concilio de Trento «pasó de puntillas» sobre este tema, preocupado por lo que consideraba cuestiones más importantes [Villegas Paredes, 2008: 125]. No obstante, Bernard Vicent (2016: 1-6) afirma que la delegación española que fue a Trento, representada por el cardenal Pedro Pacheco de Villena, obispo de Sigüenza, habría intentado conseguir la proclamación del dogma inmaculista en los debates dedicados al pecado original de la quinta sesión (1546).

³¹ Nos referimos a disturbios como los provocados por los dominicos del convento *Regina Angelorum* de Sevilla, en 1613, y que, según parece, acabaron obligando a Felipe III a tomar partido activo en esta disputa [Ruiz-Gálvez Priego, 2008: 197-241]. Finalmente, los Habsburgo hicieron de la Inmaculada Concepción «una cuestión de Estado». A fin de cuentas, esta postura era ya defendida por algunas de las Casas nobiliarias

Francisco Ballester, que habían desarrollado desde su fundación, en 1218, una interesante relación con esta máxima –al tomar Pedro Nolasco el hábito blanco que simbolizaba la pureza de María como emblema de la Orden–³², se convirtieron en protagonistas de su implantación³³. Concretamente, poco tiempo después, como ya hemos señalado, san Pedro Pascual reafirmaba, por escrito, su vocación inmaculista antes que el propio Duns Scoto; casi al mismo tiempo que Ramón Llull daba «soporte literario a la doctrina de la preservación de María del pecado original»³⁴. Así pues, no es de extrañar que Francisco Ballester, en 1652, diera buena cuenta también de su posicionamiento favorable al respecto. Precisamente, como señalábamos al comienzo de estas páginas, dos años antes de que, en 1654, el papa Inocencio X, por mediación del rey Felipe IV, declarara obligatoria, sobre los dominios de la Monarquía Católica, la conmemoración de la Inmaculada Concepción de María. Una victoria reafirmada, en 1656, por Alejandro VII, quien, además, en 1661, publicaba la bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*: definiendo el misterio de la Concepción de María y abriendo la puerta a que, desde 1664, se extendiera su oficio y misa a lo largo y ancho de los territorios hispanos [Mendoza García, 2005, I: 501-524]. De modo que, en este contexto, Ballester liberaba a María del pecado original amparándose en los méritos del hijo, puesto que, como «tabernáculo»³⁵ que daba a luz al hijo de Dios no habría de esperarse de ella sino que fuera «bella, limpia y sin lacre». Por tanto, concluye afirmando

más importantes de la época: Osuna, Infantado o Medina-Sidonia [Mendoza García, 2005, I: 501-524].

³² En la fundación de la Orden existen, además, relatos sobre la supuesta aparición de la Virgen María. Véase: Bruce Taylor [1993: 191-202].

³³ Precisamente, Vicent F. Zuriaga Senent [2005: 62] señala que, con el tiempo, «el culto inmaculista con el oficio y misa de la Inmaculada Concepción» será una faceta distintiva de los mercedarios.

³⁴ Para ello, Ramon Llull escribió la obra *Liber principiorum Theologiae* [González Torne!, 2016: 68-98].

³⁵ Ballester se suele referir a María como «arca» o «tabernáculo» [Ballester, 1652: 123-133].

que la Virgen «fue santa y concebida sin pecado original» [Ballester, 1652: 133-137]; reconociendo una majestad divina que apuntalaba las tesis tridentinas sobre su papel como intercesora en la salvación de las almas. Precisamente, Ballester dedicaba su *Sacro Plantel* a la imagen valenciana de la Virgen del Puche. No obstante, esta advocación mariana no es la única homenajeada por su pluma, en una época en la que, en el orbe católico, abundaban las representaciones artísticas de la madre de Dios³⁶. Así pues, en la obra de Ballester, también aparece María bajo el sobrenombre de la Merced, Misericordia, Monte Carmelo, Remedio o Desamparados. En consecuencia, y para concluir con este apartado, podríamos afirmar que la pluma de autores como el valenciano, al amparo de los Habsburgos hispanos y de las grandes Casas nobiliarias del XVII³⁷, fueron fundamentales para la difusión de la Inmaculada Concepción de María en los reinos adscritos a la Monarquía Católica; siendo convertida por los Borbones, en 1761, en patrona de España³⁸. De hecho, los ilustrados franceses que, por entonces, viajaban por la Península y América [Pascual Chenel, 2013: 57-86]³⁹ se sorprendían

³⁶ Manuel Oliver Moragues afirma que la Reconquista se hizo bajo el nombre de María, particularmente en Aragón [2016: 48-67].

³⁷ Como hemos señalado anteriormente, disturbios, como los provocados por los dominicos del convento *Regina Angelorum* de Sevilla (1613), acabaron obligando a Felipe III a tomar partido en esta disputa (Ruiz-Gálvez Priego, 2008:197-241). A fin de cuentas, como también ya hemos destacado, esta postura era ya defendida por algunas de las Casas nobiliarias más importantes de la época: Osuna, Infantado o Medina-Sidonia [Mendoza García, 2005, I: 501-524].

³⁸ El fervor religioso que llevó a Carlos III a convertir a la Inmaculada Concepción en Patrona de España, en 1761, también provocó que esta advocación mariana quedara ligada a la Real Orden de Carlos III. Esta Orden fue creada en 1771 e incluía entre sus divisas los colores (azul y blanco) y la imagen de la Inmaculada [Fernández Dueñas, 1998: 71-74].

³⁹ Asimismo, la Virgen María era la «capitana» para muchos de los descubridores y conquistadores de América [Jiménez Sánchez, 2005, I: 691-709]. No obstante, al margen de la devoción mariana de aquellos que marcharon, la Virgen María también jugó un papel muy importante en la conversión de la población americana; entretejiéndose con sus propias creencias y encontrando en ella a una madre protectora [Oliver Moragues, 2016: 48-67]. Sobre este tema, véase también: Elina Vuola [2012: 59-71].

por el grandioso fervor mariano que dominaba a sus habitantes [Oliver Moragues, 2016: 48-67].

III. ANÁLISIS LITERARIO DE LA OBRA

El libro que nos ocupa, *Sacro plantel de varias, si divinas flores* publicado en Valencia en 1652 en la imprenta de Claudio Macé, consta de 480 páginas en octavo. El texto, digitalizado en la Biblioteca Nacional de España, constituye literariamente un florilegio de temas religiosos de diversa índole en continua alternancia de prosa y verso.

La obra posee un marcado carácter visual. El autor la presenta en la prelección como un «vergel sacro de tan bellas y divinas flores». En efecto, son hasta 57 las *flores* que se pueden contemplar en un panorama de amplia variedad temática: filosófica, teológica, bíblica, hagiográfica, histórica, artística, y tipológica. Desde el punto de vista formal lo más destacable, aparte de la continua alternancia de prosa y verso, es la polimetría. Además de los sonetos iniciales de las dedicatorias al uso, cada *flor* contiene poemas de los siguientes tipos estróficos: romance, romance en esdrújulos, romance en endechas, romance heroico, canciones, canciones reales, canción de verso castellano, canción de versos pareados, octavas, octavas en esdrújulos, liras, liras en esdrújulos, sextetos-liras, décimas, décima en metro de endechas, madrigales, sonetos, tercetos y cuartetos sáficos y adónicos.

El título de la obra evidencia su carácter misceláneo. Al campo semántico de la flor pertenecen algunas palabras: *flores*, *jardín*, *floresta* y *ramillete*. Y la variedad está expresada por los sustantivos *plantel*, *primavera* y *material*, junto al adjetivo *varias*. La bondad y santidad del tema se muestran por los adjetivos *sacro*, *fértil*, *supremo*, *celestial*, *fragantes*, *olorosos* y *espiritual*. *Plantel*, según Covarrubias [1611: 825], «es el lugar donde se crían los arbolitos pequeños para trasplantar a otra parte».

La conjunción *si* antepuesta a *divinas* cabe interpretarse según la décima acepción del Diccionario de la Real Academia Española: «conjun-

ción desusada. Era usada por la conjunción adversativa *sino*. *No habla solamente de Dios, si también de las criaturas*». Las palabras iniciales del título podrían modernizarse de este modo: sacro plantel de varias, o más bien divinas flores...

El título es del todo metafórico: el campo semántico de las flores remite a obras literarias, como lo hace la propia palabra griega *antología* (colección de piezas escogidas de literatura, música, etc.) o la latina *florilegio* (colección de trozos selectos de materias literarias). La metáfora posee un carácter netamente visual que recuerda el *ut pictura poesis* horaciano.

Según el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de España, la obra que nos ocupa es la única cuyo título posee el sintagma «sacro plantel», y la primera en el tiempo que emplea la palabra *plantel* para una miscelánea. En 1711 se publica *Curioso plantel matizado de muchos floridos conceptos, que ilustran varios papeles discretos y curiosos, en prosa, escritos por algunos de los ingenios grandes desta Corte, en digno aplauso de Nuestro Monarca, y Señor Don Phelipe Quinto el Magnanimo* (anónimo); y en 1714 *Glorioso plantel, matizado de muchos floridos conceptos, que ilustran varios papeles, discretos, y curiosos*, de Pedro Joaquín Vega y Vergado.

La publicación de 1652 se ofrece a la «Soberana Reina de los Ángeles María Santísima, bajo la invocación del Pueblo de Valencia», lo que confirma su carácter plenamente religioso y, más concretamente, católico. En la primera aprobación, a cargo de fray Jacinto Juste, se lee: «supo el Autor juntar en un ramillete con primorosa sutileza, y admirable arte, en metro tan diferente la diversidad de tantas flores, para mayores aseos y aliños lucidos del alma»: diferencias y diversidad propias de una miscelánea. En su licencia, fray Tomás Ramón constata «variedad apacible y deleitosa» en el libro.

El primer soneto dedicado al autor se mueve en el ámbito grecolatino al comparar a este con Orfeo y Hércules y pedir que Peneo le corone. El segundo soneto metaforiza el infierno recurriendo a las moiras: «pena amagada de Atropos cruel». El tercer soneto, buscando la *variatio*,

está en esdrújulos. Aunque se alude a Aristóteles, sus protagonistas son cristianos. Los dos últimos retornan con las evocaciones grecolatinas (Apolo, y Júpiter, Ave Fénix e Ícaro, respectivamente). La polifonía grecolatina y judeocristiana esencial a la cultura europea está presente en toda la obra. El carácter religioso no impide el ornato de una mitología, la grecolatina, consustancial a la literatura de la cristiandad, intensificada por el humanismo.

En el proyecto de investigación Phebo sobre poesía hispánica en el bajo Barroco⁴⁰, se clasifica esta obra según determinados *ítems*. Se señala con el adverbio «sí» las etiquetas: Octosílabo, Moldes petrarquistas, Moldes barrocos, Moldes neoclásicos, Espiritual y Romancero. Y con un «no» Didáctica, Épica y Tradicional. Discrepamos en algunos puntos con este etiquetado. A nuestro juicio, considerar que la obra posee «moldes neoclásicos» es anacrónico porque el neoclasicismo es posterior. Tampoco negaríamos carácter didáctico al libro, aunque no sea su principal objetivo, pero el hecho es que proporciona información sobre la doctrina cristiana y su iconografía peninsular. El romance heroico introduce elementos épicos, y hay composiciones –los mismos romances– que otorgan a la obra un carácter tradicional.

Poco interés ha mostrado la crítica por esta obra, a pesar de que, a nuestro modo de ver, es relevante por el contenido y el continente. Se ha destacado sin embargo su carácter pionero en la creación de la variante heroica del romance. Lo subraya Bègue:

Sin duda alguna, donde podemos comprobar la notable importancia del romance es con su vertiente heroica. Según Antonio Alatorre, el primer ejemplo de la variante del romance compuesto íntegramente en verso endecasílabo tiene fecha de 1652. Fue compuesto por fray Francisco Ballester y publicado en Valencia bajo la denominación de romance heroico en su *Sacro plantel de varias y [sic] divinas flores, fértil primavera del supremo jardín y celestial*

⁴⁰ Poesía Hispánica en el Bajo Barroco FFI2011-24102.

floresta, precioso manantial de fragantes y olorosos ramilletes para recreo espiritual de las almas. Como señala Alatorre, numerosos romances heroicos «aspiran al *sermo illustris* de la musa épica» [Alatorre, 1977: 341-459]. De hecho, la longitud de los períodos del endecasílabo permite a la narración alcanzar una dimensión si no épica, por lo menos elevada [2011: 145-156].

El carácter misceláneo del *Sacro plantel* se sustancia en la alternancia entre una prosa teológica y un verso poético. Además, los versos se escriben en una gran variedad de metros. Esta polifonía literaria trata de representar la variedad de las flores. La obra produce un fuerte efecto visual muy propio del barroco en el que la literatura tensa todas sus posibilidades en aras de la transmisión de un mensaje, el del catolicismo tridentino, triunfante sobre las herejías quinientistas.

La variedad temática y métrica puede visualizarse en el siguiente cuadro:

Capítulos o flores	Tema	Formas métricas	Número de versos
1	Brevedad de la vida humana y sus miserias	Romance.	156 en estrofas de cuatro versos ⁴¹
2	Nuestro último fin a la vista de un sepulcro	Romance.	200 en estrofas de cuatro versos
3	La perdición de un alma que corrió la carrera de los vicios, y su retiro al camino de la virtud	Romance.	200 en estrofas de cuatro versos
4	Amores de un alma santa, y soliloquios divinos a su esposo, según se contienen en el libro de los Cantares	Romance.	161 en estrofas de cuatro versos

⁴¹ Entre los poetas del Siglo de Oro se hizo norma general componer el romance a base de la cuarteta asonante, si bien manteniendo la misma rima en todas las cuartetas. No se admitía que los versos rimaran con consonancia dentro de la misma cuarteta. Sobre este tema, véase: Tomás Navarro Tomás [1975: 152].

Capítulos o flores	Tema	Formas métricas	Número de versos
5	El misterioso nacimiento de nuestro Señor Jesucristo	Romance en esdrújulos; canción real.	100 en estrofas de cuatro versos / 65 versos (cinco estancias)
6	El dulcísimo e inefable nombre de Jesús	Romance; seis octavas en esdrújulos.	120 en estrofas de cuatro versos (la última es de tres) / 48 versos)
7	El Santísimo Sacramento del Altar	Romance; canción.	112 en estrofas de cuatro versos / 47 versos (cinco estancias)
8	La soberana muerte y pasión de mi Señor Jesucristo	Romance.	158 en estrofas de cuatro versos (la última es de dos)
9	La preciosísima sangre del mismo Señor	Romance en endechas ⁴² .	140 en estrofas de cuatro versos
10	El sacro sepulcro de Cristo y su retrato milagroso en la iglesia parroquial de San Bartolomé	Canción real de ocho estancias ⁴³ y su contera.	96
11	La soberana cruz en que murió nuestro Redentor y sus prodigios	Octavas.	72 (9 octavas)
12	El Santo Cristo de San Salvador	Canción de diez estancias; liras en esdrújulos (sextetos-lira).	80 / 48 (8 sextetos- lira)

⁴² Canción triste o de lamento (D.R.A.E.).

⁴³ Estrofa formada por más de seis versos endecasílabos y heptasílabos que riman en consonante al arbitrio del poeta, y cuya estructura se repite a lo largo del poema (D.R.A.E.).

Capítulos o flores	Tema	Formas métricas	Número de versos
13	El soberano Cristo de Santa Tecla rescatado en Argel por los Medinas	Canción real.	119
14	La inmaculada y limpia concepción de María Santísima	Romance; Décimas.	160 en estrofas de cuatro versos / 80 (8 décimas)
15	El nacimiento de la Virgen Santa	Canción real de cinco estancias.	66
16	La asunción gloriosa de esta sacra Señora y dichoso tránsito	Canción de siete estancias.	82
17	La sacra imagen de nuestra Reina del Puche, patrona de este reino	Romance; liras.	138 en estrofas de cuatro versos (la última es de dos) / 60 (diez sextetos-lira)
18	La soberana Virgen de las Mercedes, sagrada patrona de los Redentores y su divina revelación	Canción real.	126
19	La sacra imagen de la misericordia, invocación de María Santísima en los claustros del convento de la Merced	Romance; canción de seis estancias o madrigales.	88 en estrofas de cuatro versos / 48
20	La Virgen del Monte Carmelo e institución de su santo hábito	Canción.	91
21	La fundación de la religión sacra de la Santísima Trinidad e imagen milagrosa de la Virgen del remedio en su insigne convento	Romance heroico.	100
22	La devotísima e portentosa imagen de la Madre de los desamparados	Canción real.	89

Capítulos o flores	Tema	Formas métricas	Número de versos
23	Los ángeles santos de nuestra guarda	Décimas.	110 (once décimas)
24	Los santos esposos y padres de María Santísima San Joaquín y Santa Ana	Liras.	48 (8 sextetos-lira)
25	El santísimo esposo de la sagrada Virgen San José	Canción.	136
26	El Santo apóstol Pedro cabeza de la Iglesia y vicario de Cristo	Madrigales.	66 (estrofas de once versos)
27	El benjamín sagrado de Dios San Juan apóstol y evangelista	Canción.	84
28	Nuestro patrón de España el invictísimo apóstol Santiago	Octavas; lirás.	48 (seis octavas) / 46 (seis sextetos-lira)
29	El precursor sagrado de Cristo San Juan Bautista, su dichoso nacimiento y muerte	Romance en endechas.	136 (34 endechas)
30	El sagrado mártir San Jorge patrón de esta ciudad de Valencia	Romance; soneto con remate.	90 en estrofas de cuatro versos (la última es de dos) / 14 (soneto) más siete (remate)
31	El gran patriarca de los predicadores Santo Domingo	Romance.	132 en estrofas de cuatro versos
32	El seráfico padre San Francisco fundador de la religión de los menores	Madrigal.	90 (quince madrigales)
33	El grande doctor de la Iglesia San Agustín fundador de su especial religión	Terceto.	55 (17 tercetos y 1 serventesio)
34	El glorioso patriarca y primero redentor de la familia mercenaria mi gran padre San Pedro Nolasco	Décimas; soneto	120 (diez décimas) / 14

Capítulos o flores	Tema	Formas métricas	Número de versos
35	El grande padre fundador de la religión cartusiana San Bruno	Madrigal.	96 (doce madrigales)
36	El patriarca sacro fundador del orden de los mínimos San Francisco de Paula	Madrigal.	80 (diez madrigales)
37	Los dos apóstoles de los dos mundos el patriarca de la jesuitana compañía San Ignacio de Loyola y su hijo y compañero San Francisco Xavier	Octava.	80 (diez octavas)
38	El sagrado florentín San Felipe Neri, fundador de la sacra congregación del oratorio	Canción real.	91
39	La santa madre Teresa de Jesús fundadora de la carmelitana descalcez	Lira.	78 (13 sextetos-lira)
40	El invicto mártir español San Vicente, patrón de esta ciudad	Canción de verso castellano.	100
41	El predicador apostólico patrón de este reino e hijo de nuestra ciudad alumno de la religión de predicadores San Vicente Ferrer	Canción.	87
42	El santo cardenal, cándido jazmín del vergel mercenario San Ramón Nonato	Canción.	84
43	El sagrado obispo de Tolosa hijo del padre San Francisco, San Luis, cuyo cuerpo ilustra a nuestra catedral insigne	Lira.	70 (14 liras)
44	El beato padre don Tomás de Villanueva, del orden de San Agustín y arzobispo de Valencia.	Cuartetes sáficos y adónicos.	80

Capítulos o flores	Tema	Formas métricas	Número de versos
45	El beato padre Luis Beltrán, lustre de la dominicana familia e hijo de Valencia	Décima.	120
46	El venerable padre fray Pedro Armengol de la sagrada religión de Nuestra Señora de la Merced y Redentores	Décima.	120
47	El beato padre fray Pascual Bailón de la sacra religión descalza del padre San Francisco	Madrigal.	108 (12 madrigales)
48	El venerable obispo y mártir de la Sagrada Familia Mercenaria, y nuestro pariente, el padre don fray pedro Pascual de Valencia	Lira.	96 (16 sextetos-lira)
49	El beato padre Francisco de Borja valenciano, duque de Gandía y tercero general de la Compañía de Jesús	Canción de versos pareados.	96
50	El venerable y excelentísimo señor don Juan de Ribera, patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia y fundación del sacro seminario del Corpus Christi	Canción real de seis estancias.	78
51	El soberano gigante del cielo, atlante de Cristo San Cristóbal, y su imagen milagrosa	Madrigal.	90 (15 madrigales)
52	El venerable padre Juan Gilaberto Iofre, mercenario, fundador del hospital general de Valencia	Romance.	152 en estrofas de cuatro versos

Capítulos o flores	Tema	Formas métricas	Número de versos
53	El sagrado príncipe San Roque y su imagen rescatada en Argel por nuestros redentores y colocada en la iglesia de nuestra religión del santo Arcángel San Miguel en la ciudad de Játiva	Romance heroico; octavas.	96 en estrofas de cuatro versos / 48 (6 octavas)
54	La venerable madre sor María Socors y Cervellón, barcelonesa, religiosa mercenaria	Canción.	64
55	El tremendo juicio y última cuenta que han de dar las almas al supremo juez, y penas de los condenados.	Madrigal.	80 (10 madrigales)
56	La devoción de las almas que padecen en sacro purgatorio terribles penas	Décima en metro de endechas.	90
57	La soberana gloria que Dios tiene aparejada para los bienaventurados que por su divina gracia la merecieron.	Canción de versos castellanos.	105

IV. CONCLUSIONES

Desde el punto de vista histórico, podríamos afirmar que *Sacro Plantel* es el reflejo de una época: sintetiza la ortodoxia tridentina y publicita el dogma inmaculista. Por un lado, la orden mercedaria se implicó directamente en la implementación de la Contrarreforma [Zuriaga Senent, 2005: 17] y, por otro lado, dado sus orígenes marianos [Taylor, 1993: 191-202], puso especial ahínco en la difusión de las tesis inmaculistas [Zuriaga Senent, 2005: 62]. Precisamente, una doctrina muy arraigada en las tierras de las que era oriundo su autor, pues en el reino de Aragón comenzó «la carrera en defensa» de la Purísima Concepción en

tierras hispanas⁴⁴. Por tanto, podríamos afirmar que Ballester, como buen valenciano y devoto mercedario, simplemente puso su pluma al servicio de las tradiciones de su tierra y de la jerarquía eclesial de su credo. Al mismo tiempo, desde el punto de vista literario, se constata que la obra se inserta a pleno rendimiento en el hibridismo propio del barroco, y en su dimensión escenográfica. La obra, muy visual, parangona de continuo los capítulos con las flores y el conjunto con un jardín. Y así, como la variedad es la característica de cualquier jardín y la clave de su belleza, el autor ha logrado plasmarla en el texto con su exuberante polimetría.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1977): «Avatares barrocos en romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (N. R. F. H.), 26, II: 341-459 <https://doi.org/10.24201/nrfh.v26i2.492> [20-09-2025].
- BALLESTER, Francisco (1652): *Sacro plantel de varias, si divinas flores. Fértil primavera del supremo jardín y celestial floresta. Precioso material de fragrantes y olorosos ramilletes, para recreo espiritual de las almas*, Valencia, a costa de Crespín Román, mercader de libros.
- BÉGUE, Alain (2008): «Aproximación a la versificación de finales del XVII: la práctica versificadora de José Pérez de Montoro», *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, coords. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (Université de Toulouse-Le Mirail): 185-202 <https://hal.science/hal-02522936/> [20-09-2025].
- (2010): «Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750», en *La luz de la razón: Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, coords. A. Egidio Martínez y J. E. Laplana Gil (Zaragoza, Institución Fernando El Católico): 399-476.
- (2011): «Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII)», en *Compostella Aurea* [recurso electrónico]

⁴⁴ Precisamente, la Universidad de Valencia, en 1530, fue la primera institución hispana de estas características que se convirtió en baluarte de la Inmaculada Concepción de María [Oliver Moragues, 2016: 48-67].

- Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (A. I. S. O.), celebrado en Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela), 145-156 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1065797> [20-09-2025].
- BOVER DE ROSELLÓ, Joaquín (1868): *Biblioteca de autores baleares* (Palma, Imprenta de P. J. Gelabert), I.
- CABALLERO VENZALA, Manuel (1967): «Una aproximación al estudio bibliográfico de San Pedro Pascual, obispo de Jaén», *Boletín de Estudios Gienenses*, 53, XIII: 23-84.
- CALVO PORTELA, Juan Isaac (2016): *La iconografía de la Eucaristía tras el Concilio de Trento, a partir de las estampas* (Tesis Doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CAVILLAC, Michel (2003): «La figura de San Juan Bautista en el “Guzmán de Alfarache”», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33, II: 131-163 <https://doi.org/10.4000/mcv.276> [23-10-2025].
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel (1998): «Sesión conmemorativa de la Inmaculada. Órdenes militares de la Inmaculada Concepción: “La Real y Distinguida Orden de Carlos III”», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 69, 134: 71-74.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Rafael (2023): «La postura luterana frente a las imágenes de culto», *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 29: 63-76.
- GARI Y SIUMELL, José Antonio (1875): *Biblioteca mercedaria, o sea escritores de la celeste, real y militar Orden de la Merced, redención de cautivos*, Barcelona, imprenta de los herederos de la Vda. Pla.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2016): «Arte y dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XVII», *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, 5: 68-98.
- GUIX, José María (1954): «La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV)», *Miscelania Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 12, 22: 193-326.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2016): «La idea del Purgatorio en la Edad Media: Organización y definición de una tradición», *Revista De Historia (Concepción, Chile)*, 23, 1: 53-72.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús (2005): «Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción. Orígenes de una Orden», *La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, historia y arte*, coord. F. J. Campos y Fernández de Sevi-

- lla (San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina), I: 691-709.
- LABARGA GARCÍA, Fermín (2004): «El posicionamiento immaculista de las co-fradías españolas», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 13: 23-44.
- LEÓN PERERA, Cristo José de (2015): «De la muerte a la vida: las reliquias como nexo entre dos mundos», *Almogaren*, 57: 49-98.
- LLORENS HERRERO, Margarita y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (2007): *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- MALISHEV, Mijail y LAGUNAS RUIZ, Hilda (1996): «Muerte y salvación en el catolicismo medieval», *CIENCIA ergo-sum*, 3, 3: 263-269.
- MENDOZA GARCÍA, Eva (2005): «Celebraciones en honor a la Inmaculada Concepción en Málaga a mediados del siglo XVII», en *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, coord. F. J. Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-M^a Cristina), I: 501-524.
- MERINO ABAD, José Antonio y MARTÍNEZ FRESNEDA, Francisco (2004): *Manual de filosofía franciscana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- MÍNGUEZ BLASCO, Raúl (2014): «Las múltiples caras de la Inmaculada: religión, género y nación en su proclamación dogmática (1854)», *Ayer*, 96: 39-60.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1975): *Arte del verso*, México, Colección Málaga, 6^a edición.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando (2006): *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Actas.
- OLIVER MORAGUES, Manuel (2016), «Algunas claves geopolíticas de la devoción y el dogma de la Inmaculada Concepción», *Magallánica: Revista de Historia Moderna*, 5: 48-67.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro (2013): «Fiesta sacra y poder político. La iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1, 1: 57-86.
- PEÑA PÉREZ, F. Javier (2011), «Santiago. Memoria histórica, mito... y Camino», en *El camino de Santiago: historia y patrimonio*, coord. L. García Martínez (Burgos, Universidad de Burgos): 81-103.
- PORRES BENAVIDES, Jesús (2019): «Imágenes de San José en la estirpe Roldán», *NORBA. Revista de Arte (ejemplar dedicado a arte e ingeniería)*, 39: 255-269.

- PRESENTACIÓN, Juan de (1671): *El Machabeo evangélico, vida del glorioso padre doctor San Pascual de Valencia, religioso del sacro, real, y militar Orden de Nuestra Señora de la Merced...*, Madrid, en la Imprenta Real.
- RAMÍREZ ALVARADO, M^a del Mar (2009): «Narrativa y representación icónica. ¿Qué nos cuentan las imágenes? La época de la Contrarreforma en España como ejemplo», *Admira: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audio-visuales*, I: 23-32.
- RAMÍREZ Z., Alberto (2014), «Martín Lutero y la reforma del cristianismo occidental», *Revista Albertus Magnus*, 5, I: 65-86.
- ROBLES ROBLES, Antonia (2001): «Escenografía teatral, festividad y decoración: el dogma de la Inmaculada y su proclamación en la Roma de Pio IX», *Boletín de Arte*, 22: 219-244.
- ROWE, Erin Kathleen (2011): *Saint and Nation. Santiago, Teresa of Avila, and Plural Identities in Early Modern Spain*, The Pennsylvania State University.
- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella (2008): «Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: La proyección social de un imaginario religioso», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 63, II: 197-241 <https://doi.org/10.3989/rdtp.2008.v63.i2.62> [23-10-2025].
- SANTAGADA, Osvaldo D. (2006): «Reflexiones sobre el culto a los Santos en la Iglesia Católica», *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Argentina*, 43, 91: 443-478.
- SARRIÓN MORA, Adelina (2008), «Identificación de la dinastía con la confesión católica», en *La monarquía de Felipe III*, dir. José Martínez Millán y M^a Antonietta Visceglia (Madrid, Fundación MAPFRE-Instituto de Cultura), I: 246-302.
- TAYLOR, Bruce (1993): «La Orden Mercedaria: política, sociedad y reforma religiosa bajo Felipe II», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, 13, II: 191-202.
- Universidad de Córdoba. *Poesía Hispánica en el Bajo Barroco* <https://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es> [23-10-2025].
- VICENT, Bernard (2016): «La Inmaculada Concepción, la Monarquía Hispánica y el mundo», *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, 3/5: 1-6.
- VILLEGAS PAREDES, Gladys (2008): *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español. Retórica eclesiástica y sermones mariano-inmaculistas* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- VV. AA. (1849): *Biografía Eclesiástica Completa. Vidas de los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de todos los Santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por su virtudes y talentos en orden alfabético*, Madrid, Imprenta y Li-

- brería de don Eusebio Aguado/Barcelona, Imprenta y Librería de D. J. Grau y Compañía, II.
- VUOLA, Elina (2012): «María, mujer en la política. Nuevos desafíos para la teología latinoamericana», *Revista Albertus Magnus*, 3, IV: 59-71.
- XIMENO, Vicente (1749): *Escritores del reino de Valencia, cronológicamente ordenados desde el año 1238 de la cristiana conquista de la misma ciudad, hasta el de 1748*, Valencia, Oficina de Joseph Estevan Dolz, impresor del Santo Oficio, II.
- ZUBIRI, Xavier (1981): «Reflexiones teológicas sobre la Eucaristía», *Estudios Eclesiásticos: Revista de Investigación e Información Teológica y Canónica*, 56, 216/217: 41-60.
- ZURIAGA SENENT, Vicent F. (2005): *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes* (Tesis doctoral), Valencia, Universitat de Valencia.

MISCELÁNEA

ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA
Y LOS CAMINOS CRUZADOS DE ALONSO
DE CASTILLO SOLÓRZANO, BLANCO DE PAZ,
LOS BRACAMONTE Y EL DUQUE
DE BENAVENTE EN EL *QUIJOTE* APÓCRIFO

Alonso Fernandez de Avellaneda and the Crossed
Paths of Alonso de Castillo Solorzano, Blanco de Paz,
the Bracamonte and the Duke of Benavente
in the Apocryphal *Quixote*

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

Instituto de Estudios Riojanos

casedateresa@yahoo.es

ORCID: 0000-0003-0409-4297

Recibido: 29-01-2025

Aceptado: 11-05-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.586

RESUMEN

En este estudio se propone a Alonso de Castillo Solórzano como autor de la segunda parte apócrifa del *Quijote* por tres razones. En primer lugar, por su reivindicación de Juan Blanco de Paz, probable familiar suyo y enemigo declarado de Cervantes, el cual –según creyó– se había burlado de él en su primera parte (1605) y también de un miembro de la familia de los Bracamonte, valerosos capitanes de los tercios españoles. En segundo lugar, por su relación con su señor el duque de Benavente, enemigo del protector de Cervantes, el conde de Lemos, impor-

ABSTRACT

This study proposes Alonso de Castillo Solórzano as the author of the apocryphal second part of *Don Quixote* for three reasons. Firstly, because of his vindication of Juan Blanco de Paz, a probable relative of his and a declared enemy of Cervantes, who –he believed– had mocked him in his first part (1605) and also a member of the Bracamonte family, valiant captains of the Spanish tercios. Secondly, because of his relationship with his master, the Duke of Benavente, an enemy of Cervantes' protector, the Count of Lemos, the latter an important

tante protagonista este último de la continuación de Avellaneda como autor del soneto inicial o como «archipámpano de las Indias». Y, en tercer lugar, por la temprana militancia de Castillo Solórzano en la escuela de Lope de Vega, tras un primer contacto en casa del duque de Alba durante el destierro del escritor madrileño (1588-1595), cuando su padre sirvió como camarero a Antonio Álvarez de Toledo. Añado diversas pistas onomásticas para una mejor comprensión de la novela, doy cuenta de la relación de Castillo con el convento dominico de la Virgen Rosario de Tordesillas y analizo las referencias a esta localidad por Cervantes y en el texto apócrifo.

PALABRAS CLAVE: Avellaneda; Castillo Solórzano; Blanco de Paz; duque de Benavente; Lope de Vega.

protagonist of the Avellanesque continuation as author of the opening sonnet or as 'archipampano de las Indias'. And, thirdly, Castillo Solórzano's early militancy in the school of Lope de Vega, after a first contact in the Duke of Alba's house during the exile of the writer from Madrid (1588-1595), when his father served as a waiter to Antonio Álvarez de Toledo. I add several onomastic clues for a better understanding of the novel, I give an account of Castillo's relationship with the Dominican convent of the Virgen Rosario de Tordesillas and I analyse the references to this town by Cervantes and in the apocryphal text.

KEY WORDS: Avellaneda; Castillo Solórzano; Blanco de Paz; Duke of Benavente; Lope de Vega.

ANTECEDENTES Y PROPÓSITO DE ESTE ESTUDIO

RESULTA HOY INNECESARIO AFIRMAR que uno de los mayores enigmas de nuestra literatura, más de cuatrocientos años después de la publicación en 1614 de la continuación apócrifa del *Quijote* cervantino, es la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda, quien supo ocultarse de tal manera que todavía hoy resulta difícil identificarlo. Se han dado muchos nombres a este respecto: Baltasar Elisio de Medinilla [Pérez López, 2002], los hermanos Argensola [Lavigne, 1853], Cristóbal Suárez de Figueroa [Espín, 1993], Pedro Liñán de Riaza [Pérez López, 2005, 2007; Sánchez Portero, 2006, 2007a y 2007b], Guillén de Castro [Cotarelo, 1934] o un homónimo clérigo llamado Alonso Fernández [Gutiérrez Alonso, 2014]; pero, especialmente, dos que han tenido fortuna y cierta aceptación crítica. En primer lugar, el aragonés de Ibdes y luego clérigo en el monasterio de Piedra Jerónimo de Pasamonte,

compañero de Cervantes en aventuras militares al que Martín de Riquer [1988], analizando su *Vida*, creyó posible que fuera el autor de la obra. Sus estudios han sido valiosamente ampliados por Alfonso Martín Jiménez [2002, 2004, 2005, 2006, 2010, 2014a y 2014b], investigador de este personaje a quien se ha relacionado con el Ginés de Pasamonte de la primera parte cervantina y con el Antonio de Bracamonte de la continuación de Avellaneda. Sin embargo, hay un problema que no se nos puede escapar: si analizamos la lengua y el conocimiento literario de la *Vida* y los comparamos con la continuación de Avellaneda, podemos ver que hay un abismo de diferencias. Esta última es, con poco margen de duda, una creación de una persona muy bien formada intelectualmente, con amplio dominio lingüístico y literario, a años luz de Jerónimo de Pasamonte, cuya autobiografía muestra unas evidentes carencias de formación y está a enorme distancia en cuanto a calidad y recursos del autor de la continuación apócrifa.

La segunda hipótesis que ha seducido a muchos investigadores es la relativa a un miembro del círculo literario de Lope de Vega, vilipendiado este último en la primera parte del *Quijote*. La continuación fue llevada a cabo, en tal caso, por alguien muy cercano a Lope, elaborada, tal vez, bajo su supervisión. Se trataría, en definitiva, de un ajuste de cuentas por el trato dispensado al «Fénix de los Ingenios» en el texto quijotesco de 1605. Entre los señalados dentro de este círculo, estarían dos, Pedro Liñán de Rianza y, una vez muerto este, y como propiciador junto con Lope de que fuera llevada a la imprenta tras algunas adaptaciones, el clérigo fray Luis de Aliaga [Sánchez Portero, 2007a]. Pero hay un problema en ambos casos. Rianza falleció en 1607, antes de la escritura del *Arte nuevo de hacer comedias* (1610), obra citada en varias ocasiones en el texto de Avellaneda y, en cualquier caso, tendría, si él escribió la novela apócrifa, más de cincuenta años, cuando sabemos, por lo que se dice en el prólogo al tratar a Cervantes de anciano, que quien la compuso era una persona joven. En el caso de Aliaga, este falleció en 1626; pero, al igual que en el caso anterior, cuando salió a la luz

la continuación tenía cincuenta y cuatro, una edad no precisamente joven en aquel tiempo.

Poco ha ayudado a desentrañar el misterio del autor del texto de Avellaneda el empleo en fechas recientes de los nuevos recursos digitales y de la estilometría en trabajos como el de Blasco Pascual [2016] o el de Rißler-Pipka [2016], los cuales llegan a conclusiones tan sorprendentes como que, en el primer caso, Tirso de Molina sería el más próximo al texto de Avellaneda; y, en el segundo, el propio Miguel de Cervantes. En mi opinión, sin embargo, parece difícil atribuirlo a uno o a otro.

Según Gómez Canseco [2001: 139], la sátira cervantina en la segunda parte de su novela, se dirige en «buena parte de sus ataques contra el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda y, tampoco ha de olvidarse, contra Lope». Felipe Pedraza cree que la enemistad de ambos llega al hecho curioso de que

el ímprobo esfuerzo de escribir un nuevo *Quijote*, se encontró con que Cervantes, que parecía olvidado de la empresa, se descuelga anunciando su Segunda parte. No nos puede sorprender que se encolerizara y que naciera entre ellos una enemistad que los cervantistas han prolongado durante cuatrocientos años [Pedraza, 2015: 121].

Blasco Pascual [2005] da una pista sobre su identidad que no ha de echarse en saco roto: su gran conocimiento de las líneas genealógicas más importantes de la nobleza castellana. En su opinión, tiene un buen conocimiento de ello y una magnífica formación histórica.

Pero, desde un punto de vista contrario al anterior, John O’Kuinghtons Rodríguez [2017] ha adscrito a Avellaneda a una línea ideológica que defiende la movilidad social frente a la cerrada sociedad estamental; un individuo que está muy cerca de las ideas de Cristóbal Suárez de Figueroa, quien, a su juicio, se esconde bajo la máscara del escritor apócrifo.

Entre el crecido número de atribuciones, figuran algunas otras no menos curiosas. Por ejemplo, la que refiere que fue el propio Cervan-

tes quien creó –o al menos supervisó– una continuación de la obra. De esta opinión son Fitmaurice-Kelly [1892], Martínez Unciti [1915] y Fermín Herrán [1879]. Según esta hipótesis, resulta sorprendente que tardara tanto tiempo en aparecer una segunda parte y, quizás por ello, Cervantes pretendió preparar su «auténtica» segunda parte, aparecida solo unos meses después que la de Avellaneda.

Ya subrayé hace un tiempo que existe una curiosa coincidencia entre el nombre de «Alonso Fernández de Avellaneda» y el de «Miguel de Cervantes y Saavedra» [Cáseda, 2018]. En ambos hay treinta caracteres –incluidos los espacios en blanco–, con once sílabas en cada uno –endecasílabos si fueran versos–, con rima interior en las sílabas 5 y 6 («Cervantes/Fernández») y rima final en las 10 y 11 («Saavedra/Avellaneda»), en ambos casos en asonante. Fuera quien fuera el autor, hizo un trabajo prodigioso, cuidando incluso este detalle que no resulta nimio y que es buena muestra de la pulcritud de su labor.

Este, observador implacable del arte cervantino, alude a lo que denomina «sinónimos voluntarios» de la primera parte. En otras palabras, advierte al lector de algo muy importante: de que en la onomástica de los personajes de la novela de 1605 hay un juego de palabras con los nombres de los personajes y de las personas que se ocultan bajo su apariencia literaria. El profesor Martín Jiménez [2004] deduce que es el caso, por ejemplo, de Ginés de Pasamonte (o Jerónimo de Pasamonte) y del también soldado –ya en la continuación apócrifa– de Antonio de Bracamonte.

Sin embargo, hay mucho más que todo ello. Sabemos que varios de los nombres de los personajes de la primera parte de 1605 son de individuos reales del pueblo de la mujer de Cervantes –Esquivias–, en la actual provincia de Toledo¹. Es el caso del Vizcaíno, de Diego Ricote, de Maritornes, del bachiller Sansón Carrasco, de Sancho Panza o del

¹ Véase S.A., «Personajes del *Quijote* con relación a Esquivias». <https://www.esquivias.es/turismo/personajes-del-quiote-con-relacion-esquivias>.

propio Alonso Quijada (de Salazar). Entre estos contemporáneos aparece un bachiller –otras veces llamado licenciado– de nombre Alonso Fernández, clérigo que extiende la partida de bautismo de algunos niños nacidos en vida de Cervantes en la citada localidad toledana.

Por otra parte, sabemos que varios miembros de la familia de Cervantes tuvieron el apellido «Avellaneda», todos ellos andaluces de Sevilla o de Jerez de la Frontera. Esta descendencia procede de la tatarabuela de Miguel, Aldonza de Toledo, hija de Alfonso Álvarez de Toledo, judeoconverso, contador mayor y consejero regio de Juan II de Castilla en el siglo XV (probablemente, el famoso poeta «Alfonso Álvarez de Villasandino», autor de un buen número de poemas del *Cancionero de Baena*), la cual se casó con Juan de Cervantes en Sevilla, donde se instaló [Cáseda, 2021]. El hijo mayor de estos fue Diego de Cervantes, comendador de Santiago, que se casó con Juana de Avellaneda, hija de Juan Arias de Saavedra (el «Famoso»), señor del Castellar y del Viso y de Juana de Avellaneda, de los condes de Castrillo. Sabemos, a este respecto, que

por este enlace se descubre el origen de haber usado muchos de la familia de Cervantes del apellido *Saavedra* juntamente. Entre los varios hijos de estos consortes se cuenta a Gonzalo Gómez de Cervantes, corregidor de Jerez de la Frontera, proveedor de armadas en 1501, que casó con Doña Francisca de las Casas y propagó la línea directa que luego pasó a Nueva-España; y a Juan de Cervantes, que según nuestras conjeturas es el abuelo de Miguel de Cervantes, y corregidor de Osuna por nombramiento del conde de Ureña después del año 1531 [Fernández de Navarrete, 1819: 238].

Este Juan de Cervantes fue el padre de Rodrigo de Cervantes. Y este último se casó con doña Leonor de Cortinas, la madre del escritor de Alcalá. El matrimonio tuvo cuatro hijos: Rodrigo, Miguel –nuestro escritor–, doña Andrea y doña Luisa.

Parece que la elección del apellido «de Avellaneda» por parte del autor apócrifo no fue casual: sabía perfectamente los orígenes familiares de Miguel de Cervantes. Y este buen conocimiento genealógico coin-

cide con lo que señalado por Blasco Pascual en el trabajo anteriormente referenciado.

El trabajo que ahora principio plantea una hipótesis: tras Alonso Fernández de Avellaneda se esconde Alonso de Castillo Solórzano, cuya biografía hasta 1619 resulta bastante desconocida; pero cuya presencia en la obra es perceptible a través de diversos indicios, fundamentalmente tres: las alusiones en ella a circunstancias vinculadas con su persona (la mención a su tierra, Tordesillas; su relación con los dominicos y la Virgen del Rosario en su localidad; el presunto parentesco de su esposa con Blanco de Paz, el enemigo de Cervantes); asimismo, su servicio documentado al duque de Benavente, declarado enemigo del protector de Cervantes, el conde de Lemos, el cual le sucedió como virrey en Nápoles, provocando su marcha de Italia por orden del duque de Lerma, suegro del conde gallego; y, finalmente, su relación con Lope de Vega, anterior a sus comienzos como escritor en 1619 en Madrid. A ello añado algunas reflexiones de carácter onomástico en relación a los personajes de la obra que identifican a las personas que se ocultan bajo ellos.

ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, CANDIDATO A LA AUTORÍA
DEL TEXTO DE AVELLANEDA

No soy el primero que menciona a Solórzano como su autor. Justo García Soriano [1944] aludió por primera vez a esta posibilidad, remarcando la confianza y amistad de Lope y Solórzano, el ser Avellaneda y nuestro escritor de Tordesillas, y el que las dos historias incluidas en la novela de Avellaneda (*El rico desesperado* y *Los felices amantes*) tienen la misma estructura que las comedias de Castillo, además de la existencia de muchas coincidencias en el estilo de ambos escritores. Rafael María de Hornedo [1952] se mostró en desacuerdo con esta hipótesis y F. Serrano Castilla [1944], en una breve nota, se manifestó dubitativo.

El que en la portada de la edición de Tarragona se diga que «fue compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas» no debe echarse en saco roto. Cervantes, en su segunda parte, se refiere a «aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona». Pero no lo desmiente, pese a que se refiere hasta en tres ocasiones a que su autor es un aragonés. Sin embargo, da, en prueba de sus orígenes aragoneses y como nota característica de su estilo, la ausencia de artículos, algo que no se justifica en ningún caso en la lengua del valle del Ebro.

No son, sin embargo, muchos los datos biográficos de Alonso de Castillo Solórzano que nos han llegado a hoy en día y que puedan ayudar al éxito de esta hipótesis [Velasco, 1983]; pero, de lo poco que conocemos de sus años de juventud, hay algunas circunstancias que considero relevantes.

Alonso de Castillo Solórzano nació, en efecto, en Tordesillas en 1584 y fue hijo de Ana Griján y de Francisco de Castillo, ambos valencianos, entonces al servicio del duque de Alba [Soons, 1978]. El joven Alonso estuvo bajo las órdenes del duque de Benavente, al que también su padre sirvió antes de fallecer en 1597. Sabemos que utilizó muchos seudónimos a lo largo de su carrera literaria, al punto de que la profesora Rosa Navarro Durán [2019] considera que «María de Zayas y Sotomayor» fue uno más, bajo el que se ocultó, y con el que tuvo su mayor éxito literario. Ciertamente es que esta hipótesis puede ser cuestionable; pero la señalo porque no sería el único caso. Tenemos documentados, en efecto, otros creados por él como «Bachiller Lesmes Díaz de Calahorra», «Andrés Sanz del Castillo» o «Jacinto Abad de Ayala». No sería extraño, por tal razón, que también utilizara el de «Alonso Fernández de Avellaneda» en su novela, como haría en muchas ocasiones a lo largo de su vida en otros textos.

Por otra parte, en varias ocasiones, en el prólogo de la obra y luego más adelante, se refiere al toledano «castillo de San Cervantes» —o de San Servando—. ¿Buscó con esta alusión al conocido castillo de la ciu-

dad del Tajo unir su apellido «Castillo» con el apellido «Cervantes» del escritor de Alcalá? Tal vez.

Todavía hoy se discute si la Argamasilla citada en la primera parte del *Quijote* cervantino es Argamasilla de Calatrava o Argamasilla de Alba. ¿Intentó jugar Cervantes con la ambigüedad? Avellaneda llama al lugar de Quijote «Argamesilla de La Mancha». Pero, sin embargo, da un nombre que no existe. Si Cervantes ofrece dos posibilidades reales, en el caso de Avellaneda no hay ninguna. Muy probablemente el nombre de «Argamesilla» –que no es errata o deturpación porque se repite a lo largo de toda la obra con igual forma– es un cruce entre Argamasilla y Tordesillas. Así lo entendió también Cervantes –lector aventajado del texto espurio–, quien se refirió a esta localidad de la actual provincia de Valladolid en su continuación de 1615 y que citará de nuevo también en *Los trabajos de Persiles*.

Hay un dato que conviene no perder de vista. Sabemos que, antes de la publicación de la novela –1614–, estaba Alonso de Castillo casado con una mujer de nombre Agustina de Paz, hija del doctor Cogujado, que aportó al matrimonio la no despreciable cantidad de mil quinientos ducados. ¿Se trata de una familiar del mayor enemigo que tuvo Cervantes en vida, el fraile dominico Juan Blanco de Paz? Lo desconozco. Pero sabemos que la familia de Agustina estaba muy vinculada con el convento dominico de la Virgen del Rosario en Tordesillas, al que, con ocasión de la muerte de su padre, se entregaron cuatrocientos ducados «por la salida que hicieron y las misas que dijeron en el entierro del doctor Cogujado, su señor» [García Soriano, 1944: 163]. El importante desembolso efectuado es muestra de la gran vinculación de la familia de Agustina de Paz con este monasterio dominico.

En el texto apócrifo se cita en muchas ocasiones a los dominicos de una forma reverencial. Se ha llegado a pensar que su autor fue un clérigo que perteneció a esta Orden². Y se le ha relacionado con la cofradía del Rosa-

² De esta opinión ya era Pellicer [1800: 161]. Y esta idea se ha repetido en muchísimas ocasiones.

rio de Calatayud por las numerosas ocasiones en que se cita la Virgen del Rosario en la obra. Quizás, sin embargo, a lo que el texto de Avellaneda alude es al convento de Tordesillas de la Virgen del Rosario a que tan ligada estaba la familia de Agustina de Paz y, probablemente, también su esposo Alonso de Castillo Solórzano, Orden dominica a la perteneció también el quizás familiar de Agustina –aunque no tengo pruebas de esto–, el gran enemigo de Miguel de Cervantes fray Juan Blanco de Paz. Hubo un hecho excepcional que se recordó durante mucho tiempo en Tordesillas y que provocó una importante expansión de la cofradía de la Virgen del Rosario del convento de los dominicos y fue que la reina Isabel «la Católica» se dirigió en procesión a su iglesia, a pie y descalza, en acción de gracias tras una costosa victoria durante la guerra de sucesión castellana, según cuenta el historiador local Eleuterio Fernández:

Ello es que apenas obtenida tan insigne victoria, despachó mensajeros á su esposa doña Isabel que se hallaba en Tordesillas con tropas de refuerzo y reserva; y la que, recibida tan fausta nueva, mandó ordenar una procesión en acción de gracias desde su palacio hasta el convento de Padres Dominicos, llamado de San Pablo, que estaba en un arrabal de la población, y en la cual procesión fue la misma Reina Católica á pie y descalza. Pudo dar ocasión á ser elegida esta iglesia, no obstante la distancia, la veneración que por entonces se tenía á Nuestra Señora del Rosario, para honrar á la cual había establecida una cofradía, cuyo mayordomo era un concejal nombrado cada año por el municipio, como consta en las actas del ayuntamiento de por entonces [Fernández Torres, 1905: 88].

En los tiempos de su escritura, la Orden de los dominicos contaba en la Provincia Hispana con tan solo seis conventos consagrados a Nuestra Señora del Rosario: Madrid, Orense, Oviedo, San Saturnino (La Coruña), Tudela y Tordesillas [Salvador, 2011: 58]. Entre estas localidades no consta Calatayud, a la que, según Sánchez Portero [2007a], aludiría la novela, patria de Liñán de Riaza. Las posibilidades de que el texto de Avellaneda aluda al de Tordesillas –en el contexto del autor «nacido en Tordesillas», como afirma Cervantes– son muy elevadas.

En resumen, en el texto apócrifo se alude en más de una docena de ocasiones a la Virgen del Rosario, tal vez una referencia al convento dominico y tordesillesco al que tan unida, por lo que vemos, estaba la familia de Alonso de Castillo Solórzano. Parece que la presencia de los dominicos en la obra no es baladí, y tiene que ver, como veremos en adelante, con la figura de Juan Blanco de Paz, miembro de esta Orden.

Fueron varios los críticos que en el pasado, entre ellos Ceán Bermúdez o Nicolás Díaz de Benjumea, atribuyeron la obra a Blanco de Paz, clérigo dominico de orígenes judeoconversos que se vengaría, según esta hipótesis, de Cervantes utilizando el seudónimo de «Alonso Fernández de Avellaneda». Recordemos que convivió en su cautiverio, preso él también, en Argel con el escritor de Alcalá. La relación de ambos fue pésima, al punto de que el dominico lo delató en su cuarto intento de fuga. Hay muchos testimonios de su odio por Cervantes [Rodríguez Marín, 1916]. Blanco de Paz no conseguirá salir de Argel hasta 1592, doce años más tarde que el autor del *Quijote*.

Este fraile, según Díaz de Benjumea [1861: 59], estaría tras el personaje del licenciado «Alonso López de Alcobendas» que aparece en la primera parte del *Quijote* acompañando a un cortejo fúnebre cuando es abatido por D. Quijote. Entonces se dice lo siguiente:

Con facilidad será vuestra merced satisfecho –respondió el licenciado–; y así, sabrá vuestra merced que, aunque denantes dije que yo era licenciado, no soy sino bachiller, y llámome Alonso López; soy natural de Alcobendas; vengo de la ciudad de Baeza, con otros once sacerdotes, que son los que huyeron con las hachas [I, cap. XIX].

Según cree Díaz de Benjumea [1861: 59], hay un juego con el nombre «López de Alcobendas», dentro del que se halla el apellido «Blanco» y también «de Paz». Ambos son –el personaje real y el ficticio– clérigos. Los dos reconocen haber engañado en cuanto a la calidad de sus estudios. Y ambos están relacionados con Baeza. Sabemos que Juan Blanco de Paz fue clérigo en esta ciudad andaluza. Allí fue a buscarlo Cervan-

tes cuando llegó a esta localidad como recaudador de impuestos; pero entonces ya había marchado de ella³.

¿Escribió Alonso de Castillo Solórzano su novela como acto de desagravio del, presuntamente, familiar de su esposa, el dominico que profesó durante muchos años en el monasterio salmantino de San Esteban, Blanco de Paz, ridiculizado en el texto quijotesco? Esta fue una razón más entre otras varias, como luego veremos.

No deja de ser curioso el hecho de que diversos críticos apuesten por la vinculación del autor de la obra con la Orden dominica, e incluso con la Virgen del Rosario citada en tantas ocasiones. Pues bien, muy probablemente esta es la razón de su aparición tan abundante en la novela, producto de la relación de la familia de la esposa de Alonso de Castillo con esta Orden y con el convento tordesillesco de la Virgen del Rosario, además de con este familiar que resultaba agredido en la primera parte de la novela cervantina, Blanco de Paz, convertido en el «Alonso López de Alcobendas» en la edición de 1605.

Hay una segunda razón que pudo mover a Alonso de Castillo a elaborar su continuación. Cuando fue escrita, estaba al servicio del duque de Benavente. En los dos testamentos que conservamos de 1618 así se dice, dictados cuando estuvo muy enfermo.

El duque de Benavente titular en el momento de la escritura de la continuación de Avellaneda era Juan Alonso Pimentel de Herrera y Quiñones (1553-1621), virrey de Valencia de 1598 a 1602 y de Nápoles de 1603 a 1610. Su sucesor en este último cargo fue el protector de Miguel de Cervantes, Pedro Fernández de Castro, el conde de Lemos y autor apócrifo o ficticio del soneto («De Pero Fernández») que abre la novela de Avellaneda. Ambas familias nobles, cuyas posesiones, unas en tierras castellanas y otras en Galicia eran limítrofes, mantuvieron constantes enfrentamientos durante varios siglos. El cargo de virrey de Nápoles era el más deseado por cualquier noble de los siglos XVI y XVII.

³ Véase Sánchez Mariño [1953: 379-380].

Y mucho antes de que llegara a su término el mandato del duque de Benavente en Nápoles se habló –ya en octubre de 1606– de que le relevara en el cargo el conde de Lemos. Pero este, por influencia de su suegro el duque de Lerma, que no quería perder tan pronto de su lado a su amada hija, la esposa de Pedro Fernández, no asumió el virreinato italiano hasta 1610. Hemos de imaginar que las presiones que tuvo el duque de Benavente para abandonar su destino fueron muy importantes, siempre procedentes del pretendiente conde de Lemos. Bien es cierto que durante el gobierno de Juan Alonso Pimentel crecieron las revueltas por su errónea política de subida de impuestos. Y sabemos que el conde de Lemos puso orden en unas tierras muy soliviantadas con su predecesor, convirtiendo en un mal recuerdo la gestión de aquel. No obstante, el de Benavente se tomó su relevo como una afrenta del duque de Lerma, que fue quien propuso su sustitución por el conde de Lemos, su yerno, y Juan Alonso Pimentel se vengaría en 1618 precipitando la caída del valido de Felipe III [González López, 1969: 94].

En la época de la escritura de la continuación de Avellaneda, el duque de Benavente tenía razones de peso para zaherir al duque de Lerma, a su yerno el conde de Lemos y a todo su séquito, entre ellos, los Argensola, y también a Miguel de Cervantes, su declarado servidor, según pregonaba en las dedicatorias a sus obras. Tuvo la ocasión Castillo Solórzano de burlarse de él cuando no lo eligió el conde gallego para acompañarle a Nápoles, pese a que incluso le siguió hasta Barcelona en el viaje de ida, en un último y desesperado intento para que cambiara de opinión. Avellaneda –Castillo Solórzano– aprovechó este desaire para burlarse de él en su obra. Y con él, también del conde de Lemos («archipámpano de las Indias» en la novela o presidente del Consejo de Indias) [Cáseda, 2024a] y de sus secretarios Bartolomé Leonardo de Argensola (el «moderno historiador», autor de unos «anales» y «agarenos» de nombre «Alisolán», cuya unión de estos dos nombres da como resultado el de «Argensola») y su hermano Lupercio, en este caso a

través de su esposa Bárbara de Albión, la prostituta entrada en años que, con el mismo nombre que la esposa de «Bárbaro», como era conocido Lupercio, aparece en el texto de Avellaneda [2024a].

Parece evidente que no estaba Juan Alonso Pimentel de Herrera y Quiñones muy contento con el relevo efectuado y su sustitución se añadió a los habituales enfrentamientos de estas dos familias. Tal vez por esta razón el duque de Benavente animó o, al menos, no vio con malos ojos que Castillo Solórzano escribiera una continuación del *Quijote* en que satirizaba a Cervantes y también al protector de este, su enemigo el conde de Lemos. Como creo haber demostrado en un estudio anterior [2024a], Alonso de Castillo incluyó entre los satirizados a los Argensola y también al señor de ambos, «D. Carlos [de Borja y Aragón]», el VII duque de Villahermosa, en realidad, esposo de la titular, María Luisa de Aragón y Wernstein⁴.

Su crítica a los que constituían las manos derecha e izquierda del conde de Lemos, Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola, se extendió también al conde y a quien, hasta su marcha a Italia, fue el mecenas de los hermanos, el duque más poderoso de la tierra aragonesa. El hecho de que el soneto introductorio de la novela de Avellaneda sea obra de «Pedro Fernández», una sátira de los presupuestos anticuados de la literatura cervantina y un elogio del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, [2024a], resulta paradójico. Avellaneda buscaba con ello herir en lo más profundo a Cervantes cuando puso en boca de su protector, el de Lemos, la más dura crítica al escritor de Alcalá en la novela, llamándolo anticuado y viejo, mientras hacía encendidos elogios de su rival, Lope de Vega.

La segunda parte cervantina de 1615 demuestra que entendió su autor por dónde iban las críticas de Avellaneda y, por ello, creó los personajes de los duques que reciben en su casa – palacio a *Quijote* y a Sancho, personajes nobles que algunos críticos consideran que, en rea-

⁴ Véase Valladares [s.f.].

lidad, encubren no a los aragoneses de Villahermosa, como ocurre en el caso de Avellaneda, sino a los de Benavente [Brandariz, 2005]. ¿Trató de devolver a Castillo Solórzano la pelota? Tal vez.

Cuando Cervantes cerró su primera parte, dijo que la continuación llevaría a Quijote a tierras aragonesas. Esta oportunidad la aprovechó Avellaneda para satirizar a los Argensola y para reivindicar a dos figuras fundamentales en su obra; uno, un miembro de la familia de los Bracamonte castellanos, y el otro, quizás familiar de la esposa de Castillo Solórzano, Blanco de Paz.

Es sorprendente el perfecto equilibrio y similar estructura narrativa de las dos historias interpoladas en la novela (*El rico desesperado* y *Los felices amantes*), una contada por un soldado –Antonio de Bracamonte– y la otra por un fraile ermitaño –fray Esteban–. En ambos casos se trata de dos personajes creados como respuesta a otros dos ideados por Cervantes en su primera parte. Bracamonte es la contrafigura del «Ginés de Pasamonte» cervantino: a diferencia de aquel, es castellano –de Ávila– y no aragonés; es un soldado valiente y no un delincuente; es alguien de noble cuna y no un vulgar presidiario de orígenes innobles. Miembros de la familia Bracamonte aparecen en algunas comedias de Alonso de Castillo, como, por ejemplo, en *Los alivios de Casandra*, donde encontramos a D. Juan de Bracamonte, «hidalgo amante de Leonor», de nuevo presente en la obra teatral *El mayorazgo figura* del escritor de Tordesillas.

En el caso de fray Esteban, ocurre algo parecido. Si el escritor de Alcalá satirizó a «Alonso López de Alcobendas» (Blanco de Paz), ahora Avellaneda nos sitúa ante un fraile de nombre «Esteban», compendio de virtudes. El nombre no es casual, pues sabemos que Juan Blanco de Paz vivió durante muchos años como fraile en el famoso convento dominico y salmantino de San Esteban en que se alojó durante un tiempo Cristóbal Colón [Blasco Pascual, 2005: 72].

En definitiva, Avellaneda ridiculiza la sátira de Cervantes contra Pasamonte/ Bracamonte y contra Blanco de Paz, situando al lector de su

novela ante dos personajes que, en realidad, son las contrafiguras de ambos y a los que Alonso de Castillo reivindica, convirtiéndolas en dos personas discretas, razonables e ilustradas.

Pero, además, hay algo que la crítica ha desatendido en la referencia «tordesillesca» tanto en la obra de Avellaneda como cervantina. El personaje más importante, del que se recordaba entonces que era natural de Tordesillas, y tal vez por ello repiten ambos el nombre de esta localidad, era el principal del reino cuando se escribió el texto apócrifo: el duque de Lerma, favorecedor de su yerno el conde de Lemos. Que precisamente este último –ficticiamente– ridiculice en el soneto inicial a Cervantes, llamándolo viejo y anticuado y elogie a Lope de Vega es una forma muy cruel de tratar al escritor de Alcalá. La misma crueldad puede percibirse cuando se dice que la novela apócrifa se escribió en Tordesillas, patria del principal noble de España, Francisco de Sandoval y Rojas, el bastión con que contaba el protector de Cervantes. Es claro que el autor del apócrifo es alguien situado en el otro partido, en el del duque de Benavente, contrario al duque de Lerma y a su yerno el conde de Lemos.

Pero hay una tercera motivación para la escritura de la novela por Alonso de Castillo Solórzano: la influencia de Lope de Vega y de su escuela, de la que presuntamente él entró a formar parte muy pronto, antes de 1619, a diferencia de lo que acostumbra a decir la crítica. Sabemos que Lope de Vega tuvo diversos enfrentamientos con los Argensola, autores de formación clasicista, siempre atentos a las preceptivas latinas y griegas. Estos últimos despreciaron en buena medida el «arte nuevo» de hacer comedias lopesco. Y el texto de Avellaneda es ejemplo de su sátira contra ambos.

Las diversas menciones explícitas y muy elogiosas en la obra a Lope de Vega –en tres ocasiones–, la defensa de su «arte nuevo» en el soneto inicial de «Pedro Fernández» y las acusaciones contra Cervantes por burlarse de Pasamonte (un miembro de la familia Bracamonte, como muchos creyeron, entre otros, Avellaneda) y de Blanco de Paz nos sitúan

ante un escritor con el perfil de Alonso de Castillo Solórzano, fiel siempre a los principios de Lope y a su escuela teatral. Esta es la razón de que aparezca en su obra un personaje con el nombre de D. Álvaro Tarfe, haciendo así un guiño al primer texto teatral del escritor madrileño (*Los hechos de Garcilaso de la Véga y del moro Tarfe*), o que bautice como Valentín a un cura bondadoso y siempre razonable y atento, ejemplo de buen juicio, como el también protagonista de una de las primeras comedias lopescas, *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* [Cáteda, 2024a].

¿Podemos creer, por tanto, su declaración en el prólogo cuando dice Avellaneda que no es capaz de usar sinónimos voluntarios como hace Cervantes? Por supuesto que no. El personaje de D. Carlos alude, tal vez, al VII duque de Villahermosa, D. Carlos de Borja y Aragón, el gran protector de los Argensola. Y la vilipendiada «Bárbara» es, como ya he señalado con anterioridad, trasunto de la esposa de Lupercio Leonardo de Argensola, el hermano del «agareno Alisolán» (Bartolomé Leonardo de Argensola), en el partido contrario al de Lope de Vega: clasicismo frente a la nueva escuela. Cervantes hará, a su vez, lo mismo que hizo Avellaneda y que él también le enseñó en su primera parte. Por eso, en su continuación se apropiará del personaje de Tarfe y del duque como propiciador de las aventuras quijotescas. Al fin y al cabo, si Avellaneda había entendido tan bien su obra y había sido capaz de «re-crear» la suya, ahora él podía hacer lo mismo.

Se ha dicho, como principal reparo para la atribución de la autoría de la continuación de Avellaneda a Castillo Solórzano, que no tuvo ninguna presencia en el mundo literario madrileño hasta 1619, cuando se trasladó a vivir a la capital del reino, y que solo a partir de entonces comenzó a escribir y a tener trato con Lope de Vega. Tal vez desconocen quienes esto afirman que Lope y Castillo coincidieron durante varios años en casa del duque de Alba, donde los padres del de Tordesillas trabajaban como camareros. Al «Fénix de los Ingenios» lo situamos en ese lugar en el periodo de su destierro de 1587 a 1595 [Tomillo y Pérez Pastor, 1901]. Es muy probable que, siendo aquel todavía un niño, am-

bos se conocieran y comenzara una amistad que duró hasta el final de sus días. Por otra parte, ¿qué mejor prueba ante Lope y su selecto grupo de escritores de su condición de escritor que su obra continuadora del *Quijote*, en la que defendía de forma entusiasta al «Fénix de los Ingenios»? El éxito de su texto apócrifo fue lo que tal vez le animó a seguir el camino de la creación literaria, no probado por él hasta entonces. Y su escritura fue la que le abrió las puertas de la escuela literaria de Lope y de sus amigos en Madrid. Quizás el escritor madrileño supervisó su obra y apoyó al joven en sus inicios literarios.

En definitiva, la novela de Avellaneda tuvo tres motivaciones para su escritura. En primer lugar, una personal, relacionada con la familia del autor (Castillo Solórzano), con Blanco de Paz y con la iglesia tordesillesca y dominica de la Virgen del Rosario. Otra, vinculada con la figura del señor a quien entonces servía Alonso de Castillo, el duque de Benavente, quejoso del conde de Lemos y de su círculo –dirigido por sus secretarios, los Argensola–, quien quizás le animó a atacarlos escribiendo una continuación de la novela de Cervantes, miembro este último del círculo de Lemos y su mayor adúlador y servidor. Y una tercera, asociada a su pertenencia a la escuela de Lope de Vega, su maestro a quien se cita explícitamente, se reverencian varias de sus obras, usa el nombre de algunos de sus personajes al bautizar con ellos a varios de los suyos e incluso ataca a los enemigos de Lope de Vega, entre ellos, a los Argensola o a Miguel de Cervantes. A Lope lo pudo conocer durante su destierro en casa de los Alba, donde trabajaban sus padres.

EL SEUDÓNIMO LITERARIO DEL AUTOR APÓCRIFO «ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA»

¿Por qué Alonso de Castillo Solórzano escogió como seudónimo «Alonso Fernández de Avellaneda»? En la alusión al «castillo de San Cervantes» hay una referencia tanto a su persona –«Castillo»– como al

propio Cervantes. También en el nombre de «Argamesilla» la hay a Argamasilla de la novela cervantina y a Tordesillas, patria de Castillo Solórzano. En ambos casos, hay una unión o mixtura onomástica referida a Cervantes y su obra y a Castillo Solórzano. En el del seudónimo del autor del texto apócrifo ocurre algo parecido. «Alonso» es el nombre del dramaturgo y novelista. El primer apellido –«Fernández»– alude, muy posiblemente, al autor ficticio del soneto inicial de la novela –el conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, que aparece en la obra como «Pero Fernández»–, denominado también en la novela «archipámpano de las Indias» como presidente del Consejo de Indias de 1603 a 1610, y principal destinatario, junto con todo su círculo (los Argensola, doña Bárbara o el propio Miguel de Cervantes), de su sátira. Y el apellido «Avellaneda» hace referencia al escritor de Alcalá, descendiente de los Avellaneda sevillanos, como ya he referido con anterioridad. También entonces el adjetivo «avellanado» –usado, por ejemplo, en unos versos de *Los pechos privilegiados* de Ruiz de Alarcón dirigidos contra un Lope de Vega ya entrado en años («Culpa a un viejo avellanado»)– se aplicaba a alguien viejo, como era Cervantes cuando se escribió la continuación apócrifa de su *Quijote*. De este modo, en el seudónimo encontramos de forma unida a su autor (Alonso de Castillo Solórzano) y a los dos principales referentes de la novela, el conde de Lemos y Miguel de Cervantes.

Algo parecido hace también Castillo Solórzano cuando idea el seudónimo de «bachiller Lesmes Díaz de Calahorra»⁵. Como en el caso del licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, aquel tiene también un título –bachiller–. Y como en este último, hay una clara referencia a

⁵ Aparece con este seudónimo en dos composiciones, una como bachiller y otra como licenciado, participante de las justas poéticas por la canonización de San Isidro en Madrid en 1622, y en su virtud su nombre lo refleja la «Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro (1622)». Recuperado de: <https://www.bieses.net/relacion-de-las-fiestas-que-la-insigne-villa-de-madrid/>. En la misma participó también con otras dos con su propio nombre.

Pedro Fernández de Castro en el nombre «Lesmes», un juego onomástico con el título del conde de «Lemos».

Se ha supuesto que la referencia a «Calahorra» tal vez sea debido a que quien se oculta bajo él es Gregorio González —antepasado de Juan Antonio Llorente—, autor de la conocida novela *El guitón Onofre* y natural de Rincón de Soto —entonces «lugar de Calahorra»— y no Alonso de Castillo. Sin embargo, Lope de Vega en su *Relación panegírica de los poetas justadores* dice claramente que se trata del escritor de Tordesillas:

Pero diréis que os halláis
 Turbadas, viendo que quiero
 Hablar luego en Lesmes Díaz,
 Si bien fue nombre supuesto.
 Don Alonso del Castillo
 Fue de aquellos versos dueño
 En cuyo ingenio sabroso
 Vive un panal de los cielos.

Lo curioso es que con este seudónimo Castillo Solórzano escribe una composición poética cuyo protagonista, D. Lesmes, figura como un «caballero andante». ¿Quizás recordando a su D. Quijote, protagonista de su novela caballeresca escrita ocho años antes? Tal vez.

Y, por otra parte, cuando Cervantes alude a que Avellaneda es aragonés porque no utiliza artículos, en realidad se está refiriendo a un uso habitual de los vascos, étal vez se refiere a ello por la etimología vasca del apellido «Solórzano», el creador de la continuación apócrifa?

RECOGIENDO ESPECIES

Hay, en definitiva, una serie de datos y circunstancias de carácter histórico y literario que, unidos, me inclinan a apoyar la hipótesis de que el autor de la continuación apócrifa es Castillo Solórzano, según señalo a continuación:

a) ¿Ofender «a mí» u ofender «a mil»?

Se ha repetido por buena parte de la crítica que en el prólogo de Avellaneda se alude a que el alcalaíno no sólo zahirió a Lope en la primera parte de su novela (1605), sino también a él, cuando dice: «pues él tomó por tales el ofender a mí». Sin embargo, como otros críticos opinan [Suárez Figaredo, 2008 y 2014], se trata de una errata o deturpación y, en realidad, el texto decía «a mil», y no «a mí» (a Avellaneda).

Ya Paul Groussac [1903] se apercibió de que faltaba el pronombre personal «me» («ofenderme a mí» en lugar de «ofender a mí»). ¿Por qué faltaba dicho pronombre? Porque la construcción original no era «a mí», sino «a mil», mucho más lógica. Por otra parte, y esto es de mi cosecha, el adverbio «particularmente» no tiene sentido si no se refiere a algo pequeño, frente a algo mayor anteriormente enunciado; lo particular se singulariza frente a lo plural, y en «mí» no hay pluralidad, a diferencia de lo que ocurre en «mil». En definitiva, no tiene sentido si no desgajamos lo particular de una multiplicidad.

¿Qué importancia tiene la corrección de esa errata? Pues que el autor de la obra no fue nunca ofendido por Cervantes, como muchos han creído por culpa de esa errata en la edición de la novela, sino que lo que motivó su escritura fueron las ofensas a muchos otros, entre ellos, a su amigo Lope y a otros dos individuos (Blanco de Paz y un miembro de la familia Bracamonte) que resultaban también ridiculizados, según creyó, y que él vengaría en las dos historias interpoladas.

No debemos buscar, por tanto, como han hecho algunos estudiosos, la causa de la escritura de la continuación espuria en una afrenta personal al escritor del texto apócrifo, sino que la razón está en los ataques de Cervantes a Lope de Vega, como se indica repetidamente en la obra, y en su burla de Blanco de Paz y de Pasamonte (un miembro de la familia Bracamonte, en opinión de Castillo y de muchos otros lectores contemporáneos). Avellaneda (Castillo Solórzano) creyó lo que mu-

chos otros: que tras la burla de Pasamonte se escondía la ridiculización de un miembro de la familia Bracamonte, ilustres soldados de orígenes nobles [Cáseda, 2024b]. Por ello, escribió dos historias que vindicaban tanto a uno como a otro, redimiéndolos de la sátira cervantina.

b) La temprana relación de Lope de Vega y Castillo Solórzano.

Quienes objetan que Lope y nuestro escritor se conocieron muy tardíamente, tras instalarse en Madrid en 1619, con posterioridad, por tanto, a la publicación del texto apócrifo no tienen en cuenta, como he señalado con anterioridad, que ambos coincidieron en un mismo lugar, donde los dos convivieron durante mucho tiempo: la casa del duque de Alba, durante el destierro del escritor madrileño de 1588 a 1595, cuando los padres de Castillo Solórzano estuvieron al servicio de este noble. Este mutuo conocimiento fue lo que tal vez impulsó luego su relación, relación que ya existía desde mucho antes, y fue lo que animó a Castillo a escribir su novela, defendiendo de los ataques cervantinos a quien fue para él un héroe desde que lo conoció con pocos años. No es extraño que las dos obras que sirven de base para la creación de los personajes de Tarfe (*Los hechos de Garcilaso de la Vega y del moro Tarfe*), o de Valentín (*Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*) fueran composiciones de juventud de Lope, que leyó Castillo Solórzano siendo un niño en el palacio de los Alba.

c) Su defensa de Blanco de Paz y de los Bracamonte frente a los ataques cervantinos de la primera parte del *Quijote* (1605).

Nuestro escritor no solo se venga en su novela de Cervantes por sus ataques contra Lope de Vega, sino que también lo hace por la ridiculización quijotesca de Blanco de Paz –quizás familiar– a través de la historia de fray Esteban, nombre del convento salmantino en el que vivió durante muchos años este dominico, y de los Bracamonte a los que

había ofendido el escritor de Alcalá –presuntamente– con su personaje de Ginés de Pasamonte.

Martín de Riquer y todos los que lo han seguido tienen razón en que Cervantes pretendió burlarse de su enemigo Jerónimo de Pasamonte; pero los lectores contemporáneos no hicieron esa lectura por una razón muy simple: prácticamente nadie lo conocía en la corte y nadie sabía de las cuitas y desencuentros de ambos. Por ello, y producto de una lectura equivocada, lo que Avellaneda pensó, y con él muchos otros, era que el objeto del ataque de Cervantes era un miembro de la conocida familia de los Bracamonte, entre los que figuraban valerosos capitanes de los tercios españoles que pelearon y dieron su vida en Ostende y en Italia. He estudiado esta «errónea lectura» en otra investigación y creo haber encontrado en ella el origen de la escritura de *La tía fingida*, que no puede, por tanto, atribuirse al de Alcalá, pues se trata de una reivindicación de este linaje, lo que también hará Quevedo en varias ocasiones, entre ellas en el *Buscón*, asimismo Castillo Solórzano en sus obras de teatro y José de Cañizares, entre otros.

d) El desencadenante de la escritura del texto apócrifo: El desprecio del conde de Lemos a Cervantes por no llevarlo con él a Nápoles

Sabemos que Cervantes imploró al de Lemos que lo llevara a Italia en 1610 cuando fue nombrado virrey gracias a su suegro el duque de Lerma, desplazando al entonces titular, el duque de Benavente, el señor de Castillo Solórzano [Egido, 2019: 105]. Los Argensola, encargados de seleccionar a los acompañantes que irían a Nápoles, destinados a ocupar importantes cargos, no eligieron ni a Cervantes ni a Góngora. El segundo se burló de este desaire; pero Cervantes no aceptó de buen grado la decisión, e incluso se dirigió a Barcelona siguiendo al conde y a su acompañamiento cuando fueron a embarcar. De nuevo, desestimaron sus pretensiones y tal circunstancia debió de llegar a oídos de Avellaneda, que se burló de Cervantes escribiendo su obra.

Este fue el desencadenante de la escritura de nuestra novela: el desprecio sufrido por Cervantes, utilizado por Avellaneda para vengarse de él por sus ataques a Blanco de Paz y a los Bracamonte y, sobre todo, a Lope de Vega en su primera parte del *Quijote*.

Ello explica la inserción del soneto de Pedro Fernández [de Castro] que abre la novela, en que el conde de Lemos zahiere a Cervantes llamándolo viejo y anticuado, defendiendo, a cambio, a su antiguo secretario Lope de Vega, e insertando en él referencias explícitas a su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Y ello explica la presencia en la novela del agareno aragonés, moderno historiador, autor de unos anales (Bartolomé Leonardo de Argensola), también de su cuñada, Bárbara de Albión (la D.^a Bárbara que Quijote confunde con Cenobia), de su hermano Lupercio (el secretario, convertido en la novela en Bramidán de Tajayunque) o el protector de estos, el duque de Villahermosa, D. Carlos, esposo de la titular, D.^a Luisa de Aragón. También el de Lemos será ridiculizado, convertido en el personaje del «archipámpano de las Indias», puesto que hasta su marcha a Italia fue presidente del Consejo de Indias, y su esposa, la «archipampanesa» e hija del duque de Lerma. Sin el conocimiento por Avellaneda de este episodio de la biografía cervantina quizás no se hubiera escrito su continuación.

El menosprecio sufrido por Cervantes está en el origen de su escritura. Y ello explica su publicación tan tardía, cuando ya hacía nueve años de la aparición primera parte (1605). Fue en 1610 cuando el conde de Lemos y su séquito partieron con destino a Nápoles y todavía tardaría un tiempo en que llegara a Avellaneda la información de la negativa de Lemos en Barcelona a que Cervantes le acompañara. Si tenemos en cuenta que su novela ya era conocida en copias un año antes de su publicación en 1614, las fechas encajan y permiten afirmar que fue este hecho el desencadenante de la escritura de la continuación apócrifa.

e) El duque de Lerma (ilustre natural de Tordesillas) y su yerno el conde de Lemos en la diana satírica de Avellaneda.

De todo lo señalado hasta ahora, podemos extraer una conclusión: el autor de la novela no solo satiriza al escritor de Alcalá; su objetivo no era solo él, sino todo el círculo intelectual y de poder político en torno al conde de Lemos y, también, su principal valedor, su suegro, el todopoderoso duque de Lerma. Este es el destinatario último de Avellaneda. Entonces Castillo Solórzano está al servicio del mayor enemigo de aquel, el duque de Benavente, a quien había desplazado Lerma poniendo en su lugar a su yerno. No sabemos si le acompañó antes a Nápoles, aunque es probable. En cualquier caso, ya su padre, antes de fallecer en 1597, estaba a su servicio como antes del duque de Alba. Quizás el de Benavente no vio con malos ojos la escritura de esta novela, una venganza no solo contra Cervantes por sus burlas de Lope (el principal objetivo de Solórzano), sino también contra el duque de Lerma y el conde de Lemos.

Tal vez esta es la causa de que se aluda al origen de la novela en Tordesillas, patria de Castillo Solórzano, pero también del más importante personaje de su tiempo: el duque de Lerma. Referirse a esta localidad le servía también al autor para, disimuladamente, aludir a sí mismo una vez más; algo que también ocurre cuando menciona el castillo de San Cervantes (unión de su apellido y del autor del *Quijote*), o cuando llama al pueblo del protagonista de su novela «Argamesilla» (unión onomástica de Tordesillas y Argamasilla, o mixtura de la novela cervantina y de su tierra). La mención de Tordesillas es, por tanto, una alusión a su patria y a la de su más alto objetivo en su sátira novelesca: el duque de Lerma.

f) ¿Supo realmente Cervantes quién era Avellaneda?

Se ha dado por supuesto que Cervantes sabía su identidad. Pero tengo muchas dudas al respecto. No creo que lo conociera personalmen-

te, puesto que entonces Castillo Solórzano era una persona anónima. ¿Pudo ser Lope, quien lo había tratado desde niño, sabedor de sus veleidades literarias y de su cariño por él y por su teatro, quien le animara a escribir la novela, lo que también vio con buenos ojos el duque de Benavente? Tal vez. En cualquier caso, era alguien absolutamente desconocido y Cervantes no sabía nada de su persona. A la vez, para Lope era el candidato perfecto, puesto que el escritor de Alcalá estaría absolutamente desconcertado sin saber esta vez dónde dirigir sus ataques porque ignoraba todo de su enemigo. De este modo se fue a la tumba sin saber quién la escribió, aunque aprovechó algunos aspectos de la novela y la utilizó en su segunda parte, reconociendo, de este modo, la genialidad de su creación literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (2005): «El género de las genealogías en el *Quijote* de Avellaneda», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 81: 51-79.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (2016): «Avellaneda desde la estilometría», en *Cervantes: Los viajes y los días*, ed. P. Ruiz Pérez (Madrid, Sial), 97-113.
- BRANDARIZ, César (2005): *Cervantes decodificado: las raíces verdaderas de Cervantes y de Don Quijote y los tópicos que las ocultan*, Madrid, Martínez Roca.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando (2018): «La oculta identidad de Alonso Fernández de Avellaneda. Notas para una cabal comprensión del misterioso autor cervantino», *Lemir*, 22: 179-206.
- (2021): «Juego y burla en el *Cancionero de Baena*: Alfonso Álvarez de Toledo (contador mayor y consejero regio) y su heterónimo poético y literario Alfonso Álvarez de Villasandino», *e-Spania*, 39, (2021), s.p. <https://journals.openedition.org/e-spania/40869> [30-9-2025].
- (2024a): «Las claves onomásticas del *Quijote* de Avellaneda: de Lope de Vega al conde de Lemos y su círculo de escritores», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 50: 217-251.
- (2024b): «El Ginés de Pasamonte cervantino y su descendencia literaria: de *La tía fingida* a Manuel Mújica Láinez», *Mirabilia*, 38: 381-398.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1934): *Sobre el Quijote de Avellaneda y acerca de su autor verdadero*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás (1861): *La Estafeta de Urganda o Aviso de Cid Asam–Ouzad Benenjeli sobre el desencanto del Quijote*, Londres, Imprenta de J. Wertheimer y Cía.
- EGIDO, Aurora (2019): *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ESPÍN RODRIGO, Enrique (1993): *El Quijote de Avellaneda fue obra del doctor Christóval Suárez de Figueroa*, Lorca, Grafisol, S. L.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín (1819): *Vida de Miguel de Cervantes*, Madrid, Imprenta Real.
- FERNÁNDEZ TORRES, Eleuterio (1905): *Historia de Tordesillas*, Valladolid, Imprenta de Andrés Martín.
- FITMAURICE-KELLY, JAMES (1892): *Life of Miguel de Cervantes Saavedra*, London, Chapman and Hall.
- GARCÍA SORIANO, Justo (1944): *Los dos «don Quijotes». Investigaciones acerca de la génesis de «El ingenioso hidalgo» y de quién pudo ser Avellaneda*, Toledo, s.e.
- GÓMEZ CANSECO, Luis María (2001): «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)», en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Academia de España, Roma 27-29 septiembre*, coord. A. Villar Lecumberri (Roma, Asociación de Cervantistas), 129-147.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1969): *Los políticos gallegos en la corte de España y la convivencia europea*, Vigo, Editorial Galaxia.
- GROUSSAC, PAUL (1903): *Une énigme littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda*, Paris, Alphonse Picard et fils.
- GUTIÉRREZ ALONSO, María del Pilar (2014): *El licenciado Alonso Fernández de Zapata. Trayectoria y entorno de un personaje singular en la sociedad abulense de los Siglos de Oro. Tesis doctoral dirigida por Santiago Alfonso López Navia*, I.E. University <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=42038> [30-9-2025].
- HERRÁN, Fermín (1879): *Elogio fúnebre de Cervantes. Discursos pronunciados en la Academia Cervántica Española los días 23 de Abril de 1876 y 1878, al conmemorar los aniversarios 260 y 262 de la muerte del Príncipe de los Ingenios Españoles*, Montevideo, La Idem.
- HORNEDO, Rafael María de (1952): *Fernández de Avellaneda y Castillo Solórzano*, s.l., s.e.
- LAVIGNE, Germond (1853): *Le Don Quichotte de Fernández Avellaneda traduit de l'espagnol et annoté par A. Germond de Lavigne*, París, Didier.

- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2002): «Cervantes imitó a Avellaneda», *Clarín: Revista de nueva literatura*, 42: 8-14.
- (2004): «Cervantes *versus* Pasamonte («Avellaneda»): Crónica de una venganza literaria», *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 8, s.p. <https://www.um.es/tonosdigital/znum8/portada/tritonos/CervantesPasamonte.htm> [30-9-2025].
- (2005): *Cervantes y Pasamonte: la réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2006): «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas*, 2: 255-334.
- (2010): *Guzmanes y quijotes: dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- (2014a): *Las dos segundas partes del Quijote*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2014b): «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, s.l., coords. E. Martínez Mata, M. Fernández Ferreiro (Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson), 217-227.
- MARTÍNEZ UNCITI, Ricardo (1915): *Miguel de Cervantes Avellaneda es Cervantes*, Barcelona, Studium.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2019): *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- O'KUNGHITTONS RODRÍGUEZ, John (2017): «El *Quijote* de Avellaneda y la reorientación ideológica de los personajes centrales: Un estudio de su desenlace», *Philobiblion: Revista de literaturas hispánicas*, 5: 7-24.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2015): «Cervantes y Avellaneda: historia de una enemistad (primera parte)», *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 20: 105-121.
- PELLICER, Juan Antonio (1800): *Vida de Miguel Cervantes Saavedra*, Madrid, Sancha.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2002): «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Críticón*, 86: 41-71.
- (2005): «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega», *Lemir*, 9 <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revisita9/perez/joseluisperez.htm> [30-9-2025].
- (2007): «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: de Liñán de Rianza a Lope de Vega», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

- <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.htm>. [30-9-2025].
- RISSLER-PIPKA, N. (2016): «Avellaneda y los problemas de la identificación del autor. Propuestas para una investigación con nuevas herramientas digitales», en *El otro Don Quijote: La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*, Augsburg, Universität Augsburg: 27-51.
- RIQUER, Martín de (1988): *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1916): *El doctor Juan Blanco de Paz*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- S.A. (s. f.): «Personajes del Quijote con relación a Esquivias» <https://www.esquivias.es/quijote/personajes-del-quijote-con-relacion-esquivias> [30-9-2025].
- SALVADOR Y CONDE, José (2011): *Historia de la provincia dominicana en España*, s.l., San Esteban.
- SÁNCHEZ MARINÑO, Rafael (1953): «Dos documentos del doctor Blanco de Paz [y uno de Lope de Vega]», *Anales Cervantinos*, 3: 379-380.
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio (2006): «El autor del Quijote de Avellaneda es Pedro Liñán de Riazá, poeta de Calatayud», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd794> [30-9-2025].
- (2007a): «El “Toledano” Pedro Liñán de Riazá—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 <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43219/1/LISTA%20DE%20CANDIDATOS%20PARA%20SUSTITUIR%20A%20AVELLANEDA,%20EL.pdf> [30-9-2025].
- SERRANO CASTILLA, F. (1944): «¿Fue Alonso del Castillo Solórzano el autor del falso Quijote?», *Patria. Diario de la Falange Española*: 15-16.
- SOONS, A. C. (1978): *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (2008): «¿“Ofender a mil” o “a mí”? Una errata plausible» *Lemir*, 12: 9-18.
- (ed.), (2014): *Alonso Fernández de Avellaneda. El Quijote apócrifo*, *Lemir*, 18. Conmemoración IV Centenario del Quijote de Avellaneda. Textos https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/06_Quijote_Avellaneda_Figaredo.pdf [30-9-2025].
- TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. (1901): *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet.

- VALLADARES RAMÍREZ, Rafael (s.f): «Carlos de Borja y Aragón», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <https://dbe.rah.es/biografias/21020/carlos-de-borja-y-aragon> [30-9-2025].
- VELASCO, Magdalena (1983): *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.

PRIMEROS ATISBOS DE MODERNIDAD NARRATIVA EN LA NOVELA BIZANTINA DE LOPE DE VEGA

First Glimpses of Narrative Modernity in Lope de Vega's Byzantine Novel

MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Instituto Politécnico de Bragança

ferrodmary@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9865-8200

Recibido: 01-05-2025

Aceptado: 03-06-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.609

RESUMEN

Aunque Cervantes es el padre indudable del relato moderno, otros autores de su época mostraron ensayos parecidos en su prosa. Un ejemplo es un breve capítulo inicial de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, que, pese a seguir el molde bizantino, introduce elementos modernos como la evolución psicológica o la atención a la realidad histórico-social inmediata de autor y lectores, demostrando así que los fenómenos literarios y culturales no nacen aislados.

PALABRAS CLAVE: Narrativa moderna; novela bizantina; relato de cautivos; Lope de Vega; *El peregrino en su patria*.

ABSTRACT

Although Cervantes is undoubtedly the father of the modern narrative, other authors of his time also made similar approaches in their works. One example is a brief chapter of *El peregrino en su patria* (1604) by Lope de Vega, which, despite adhering to the Byzantine model, introduces modern elements such as psychological development and attention to the immediate historical and social reality, thus demonstrating that literary and cultural phenomena do not arise in isolation.

KEY WORDS: Modern narrative; Byzantine Romance; Captivity Narrative; Lope de Vega; *El peregrino en su patria*.

INTRODUCCIÓN

EL SIGLO DE ORO, conforme al nombre que se le ha otorgado, nos ha provisto (y sigue proveyéndonos) de incontables obras literarias de excelente jaez, adscritas a múltiples géneros y convenciones de gran variedad y complejidad. Poesía, narrativa, drama e incluso ensayo –aun salvando las distancias con los rasgos del ensayo contemporáneo–, en sus formas áureas, fueron cultivados por los autores más ilustres del periodo. Incluso, como el caso que aquí nos atañe –el Fénix de los ingenios, Lope de Vega–, aquellos escritores no se contentaron con verter su talento en uno solo de los géneros, sino que practicaron todos con la misma diligencia y rigor.

En este estudio, nos centraremos en la producción narrativa de Lope de Vega, quizá el género menos trabajado por parte del autor, si bien no por ello menos lustroso. El Fénix es autor de varias obras narrativas, en las cuales aprovechó a practicar también diversos subgéneros en boga: el pastoril con su *Arcadia* (1598) y el bizantino con *El peregrino en su patria* (1604), sin dejar de mencionar la heterogénea mixtura genérica de la *Dorotea* (1632).

No obstante, lo que aquí nos interesa no es explorar las diversas convenciones narrativas de estos géneros, sino encontrar una posible anomalía dentro de uno de los relatos internos de, concretamente, *El peregrino en su patria*: la desdichada historia de Doricleo, corsario barcelonés, y Florinda, su amada perdida. En este inserto, que sirve de marco introductorio para los muchos trabajos que, conforme a la modalidad bizantina, los protagonistas de *El peregrino en su patria* –Pánfilo y Nise– deberán acometer para llevar a buen puerto su amor incondicional, podemos entrever una serie de intereses del autor que le conducen no tanto a acogerse a un tipo de narrativa tan marcada y de índole tan idealista¹

¹ Uso este término en oposición a *realista*; es decir, aquellas ficciones en las que se produce una estilización de la realidad, y que carecen de intención crítica o analítica de esta. Unas historias, en fin, hechas para la evasión.

como es el molde bizantino [Camamis, 1977], sino, más bien, a practicar un intento de narrativa moderna más cercana a lo que, tan solo un año después, haría Miguel de Cervantes con *El ingenioso hidalgo don Quijote de La-Mancha* (1605). El relato de Doricleo y Florinda, trágico en todos sus aspectos, puede traer reminiscencias de unos intereses modernos en lo que respecta al tratamiento de los personajes, a su evolución psicológica y a la atención a los problemas humanos contemporáneos del autor, pero que se hacen universales en una lectura más trascendente.

Así pues, ¿se adelantó Lope a su colega y rival, el Príncipe de los ingenios, a la hora de ofrecer al público unos indicios de una nueva narrativa? Obviamente, no. Pero sí cabría pensar que aquello que hoy denominamos «narrativa/novela moderna», que vino de la mano, indiscutiblemente, de Cervantes [Szondi, 1974], tuvo unos ensayos anteriores al *Quijote*. Lope de Vega, también conocedor de la tradición literaria española, pudo acceder, al igual que Cervantes, a una composición paulatina e innegable de intereses narrativos –ya presentes, como es bien sabido, en el *Lazarillo de Tormes* (1554), *Tirante el Blanco* (*Tirant lo Blanch*, 1460-1464) y en la obra dramática *La Celestina* (ca. 1502)– que colocaron al ser humano en el centro del producto literario, al margen de la abundante peripecia y las convenciones estéticas del modelo bizantino. Esta es la idea que exploraremos en las siguientes páginas. Ahora bien, antes precisaremos de contextualización y matizaciones.

ESPAÑA, MÁXIMO EXPONENTE DE LA GUERRA SANTA

La novela bizantina aurisecular se trata de un género muy prolífico en aquellas centurias, así como una modalidad narrativa muy bien aceptada por el público por la cantidad de peripecia y de aventuras que incluye; sobre todo, en contexto marítimo. Propongo ahora, para ubicar correctamente el inserto de Doricleo de *El peregrino en su patria* en su

contexto histórico correcto, realizar un breve viaje por las circunstancias que todo lector español de los siglos XVI y XVII conocía, aunque solamente fuera por acceso al imaginario popular.

Así, cabe matizar que, aunque hoy en día el mar Mediterráneo pueda evocar en el primer mundo un atractivo destino turístico y un recogido paraíso interior, caracterizado por sus claras y calmas aguas y sus soleadas ciudades costeras, lo cierto es que el Mare Nostrum alberga también muchas caras oscuras y, en el caso concreto de los Siglos de Oro, llegó a constituirse como un auténtico infierno para los habitantes de ambas riberas, la europea y la africano-asiática, debido a la frenética actividad pirática que sufrió de parte de uno y otro bando. Estos maleantes, llamados convencionalmente *corsarios* según la terminología de la época, infestaron las aguas mediterráneas durante muchas décadas, llegando a su apogeo entre los siglos XVI—cuyo mayor exponente fue el temido Barbarroja, seguido de nombres no menos aterradores como Dragut o Arnaut Mamí; este último, captor de Cervantes en su viaje de vuelta de Lepanto— y XVIII [Friedman, 1983].

La específica denominación de *corsarios* para estos estrategas marinos, saqueadores y raptos se debe a que tanto en un bando como en otro contaban, en general, con una patente de corso más o menos válida, que les permitía atacar con relativa legitimidad a los enemigos de sus respectivas patrias y credos². No obstante, la línea que separa la distinción entre corsario y pirata se antoja muy delgada en este contexto: «En fin, corsarios o piratas, pues en la práctica lo mismo da, fueran musulmanes o cristianos, actuando en nombre de Cristo o Mahoma o

² El vocablo *pirata* (del griego *πειρατής*) no se generalizaría en lengua española hasta mucho después, una vez que las propias circunstancias históricas cambiasen y los ladrones del mar ya navegasen bajo bandera negra, y no bajo la de los reinos a los que servían. Una breve búsqueda en el CORDE nos aclara que el término *corsario* goza de 194 casos en 34 documentos entre los años 1500-1650 (tanto en literatura narrativa y lírica como en textos cronistas e historiográficos, e incluso zoológicos); es más, su variante *cosario* revela 463 casos en 113 documentos. Por su parte, *pirata* solo cuenta con 90 casos en 48 documentos en el mismo periodo de tiempo.

del Estado que fuera con sus correspondientes patentes de corso en regla, estaban todos cortados por el mismo patrón», pues «sus intereses eran con frecuencia coincidentes: hacer buenas presas y obtener abundantes beneficios aniquilando a los contrarios» [Temprano, 1989: 19].

Y es que esta supuesta guerra santa, que ya desde la Baja Edad Media se venía librando entre todas las potencias mediterráneas [Braudel, 1976], podría entenderse como uno de los muchos pretextos de expansión territorial de los estados tanto cristianos como islámicos, de una u otra orilla del mar; un pulso entre diversas potencias territoriales y políticas para dominar el Mediterráneo y toda su riqueza. La religión y, por tanto, la cultura, se convierte en una seña de identidad, que homogeneiza a un bando y a otro, y que da sentido a causas militares y bélicas si es preciso.

Durante el siglo XVI y parte del XVII, coincidiendo con el auge del imperio y la expansión transatlántica, España se alzaría con el título de defensora de la fe cristiana y adalid del catolicismo; adhesivo para mantener cohesionados todos los territorios bajo el reinado de los Reyes Católicos, primero; de la casa de los Austrias, después. Citando a Sola, España «encontraba en el enfrentamiento Cristianismo/Islam una de sus razones de ser», por lo que el «espíritu de cruzada y de la guerra santa» se constituyó como «uno de los pilares de su régimen político» [1988: 48]. Otro tanto haría su correspondiente islámico, ya desde el periodo bajomedieval, y sobre todo desde la expansión del imperio otomano organizada desde Estambul, una vez que la ciudad dejó de ser Constantinopla. Tan solo el imperio turco pudo hacerle sombra al gigante español en el Mediterráneo; especialmente, desde que el corsario Jeredín Barbarroja le entregó a Selim I la república de Argel en 1517.

Así pues, de entre todas las potencias europeas, España sería la que se hizo con el papel más representativo como *miles dei* en la guerra santa del Mediterráneo de estos siglos. Las causas obedecen a diversos motivos; el más evidente, es la creación de una identidad conjunta que el gran imperio donde no se ponía el sol debía emplear como agente aglutinador de todos los territorios controlados a lo largo y ancho del

globo. De esta manera, la expansión territorial y política quedaba plenamente justificada y legitimada bajo la enseña de la cruz, así como la aguerrida defensa de las posesiones ultramarinas frente a los intentos de conquista de otras potencias rivales. «La distinción de España como defensora de la fe, en ocasiones cebada con fanatismo, llevará a la creación de un ambiente cargadamente hostil entre cristianos y musulmanes» [Fernández Rodríguez, 2021], y todo ataque pirático contra la corona se vio como una gustosa venganza [Lane-Poole, 2011] de motivo religioso –fuera este verdaderamente devoto, o una mera excusa para alcanzar lucro y beneficio material–.

Ser habitante civil del Mare Nostrum en aquel tiempo debió de alcanzar un cariz de pesadilla, pues, según cuentan las crónicas (si bien no podemos obviar la gran literaturización que las afecta), todos los días podía acontecer una invasión pirática de uno u otro bando, y los capitanes, cristianos o musulmanes, mandarían raptar a cientos de rehenes que tomarán el nombre de *cautivos*; vocablo muy asociado a este periodo y, también, a su literatura. Así, día tras días las costas españolas eran asaltadas por corsarios que, en rápidas incursiones, destruían todo a su paso y cargaban sus naves con el máspreciado botín: carga humana [Barrio Gozalo, 2003]. Cientos y cientos de individuos, de sexos y edades diferentes, eran transportados con grilletes a las costas de Berbería, para esperar su redención y rescate mientras eran explotados como esclavos.

Ante el terror vivido, y a la luz de la patente impotencia de la monarquía de poder frenar todas estas ofensas, otro problema golpeó la estructura político-social española: la apostasía. Una derrota también económica, logística y moral para la cruzada hispánica, pues suponía la pérdida de adhesión a la causa de cientos de personas que prefirieron renegar del cristianismo y abrazar el islam para escapar de la esclavitud [Bunes Ibarra, 1993]. Abjurar de la religión original y comenzar a practicar el mahometismo suponía la liberación inmediata de la condición de esclavo, por lo que no es de extrañar que innúmeros cautivos optaran por la conversión, aunque eso supusiera, a su vez, *traicionar* a su patria y colaborar con la nueva.

Y, obviamente, esta realidad tan compleja acabó penetrando en la literatura.

EL RELATO DE CAUTIVOS. CORSO Y CAUTIVERIO EN LA LITERATURA

Ante la constante agresión que España sufría en este contexto, no es de extrañar que los autores de la época quisieran hacerse eco de lo que estaba aconteciendo a su alrededor; especialmente, si tenemos en cuenta que muchos de ellos sufrieron el cautiverio nombrado. Más allá del conocido ejemplo de Cervantes, muchos fueron los escritores que, después de padecer la esclavitud en Argel, en otro enclave de Berbería o incluso a bordo de una galera, pusieron por escrito sus muchos sufrimientos. «Con el tema del cautiverio como foco principal, se escriben crónicas, autobiografías, memorias, poemas, novelas, obras de teatro, relatos cortos e, incluso, tratados geográficos e históricos sobre el norte de África» [Fernández Rodríguez, 2021: 77]; tanto es así que podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que surgió un (sub)género en la literatura áurea: la «*literatura de cautivos o sobre el cautiverio*» [Bunes Ibarra, 1993: 69]. Un cómputo de obras, cuya precursora puede considerarse la *Topographia de Argel* (1612) [Bataillon, 1964; Sola, 1988; Galarreta-Aima, 2015], editada por Diego de Haedo³, que bien podrían

³ No se conoce a ciencia cierta quién es el autor de la *Topographia*; muchos autores proponen que es fray Antonio de Sosa, interlocutor de los diálogos ensayísticos de los que se compone parte de la obra. Sosa es el candidato ideal, pues sufrió cautiverio entre los años 1577 y 1581 [Camamis, 1977; Galarreta-Aima, 2015; Garcés, 2011]. En cualquier caso, se trata de un libro, mitad crónica mitad diálogos, que nos describe con detalles estrictamente corsarios» [1929: 116], que nos describe con detalles estrictamente realistas cómo funcionaba la república de Argel a nivel económico, político y social; explica cuáles fueron los orígenes históricos de esa «ladronera de corsarios» (1929: 116), describe sus características geográficas y, finalmente, en esos tres diálogos mencionados, elabora todo un tratado filosófico sobre el problema del cautiverio y la consecuente apostasía.

La *Topographia de Argel* fue la base de muchos textos históricos y literarios posteriores. Para más información, Fernández Rodríguez [2021: 79-82].

tener una intención concreta —denunciar y alertar sobre la escasa o, al menos, inútil atención que se le estaba dando al problema del rapto y esclavitud de cientos de ciudadanos por parte de las autoridades monárquicas—, o simplemente limitarse a emplear el cautiverio como motivo estético o literario.

Esta segunda opción no es nada baladí, pues, en última instancia, también respondía a ciertos propósitos, quizá, ideológicos: luchar contra la tentación de la apostasía. Así, los lectores de la época encontraban en toda esta producción textual a personajes virtuosos e incorruptibles según los preceptos del más pulido cristianismo postridentino y contrarreformista, que mantienen su fe católica⁴ intacta pese a los muchos y tortuosos sufrimientos a manos de los mahometanos. Estas historias «estaban plagadas de descripciones truculentas, torturas, ofensas, mucha sangre y nuevas reconversiones entre musulmanes, que causaban gran efecto entre los fieles» [Temprano, 1989: 98].

Se trataba, en fin, de contribuir con el arte de las letras a la cruzada española y católica. Por ello, y salvo excepciones, en la literatura de cautivos más pensada para el mero entretenimiento no se encuentran alusiones al problema económico, político, territorial y militar que suponía para la corona sostener una guerra santa de ese calibre, sino que la mayoría de estos textos hace incisión en aspectos sensibles y conmovedores, para concienciar a los lectores y reconducirlos por el camino ejemplarizante y moral de los protagonistas de estas historias, en un sentido religioso y, en último término, espiritual. «La mayoría de estos relatos tienden a exaltar la vida del personaje, por su valentía o santidad, para servir de modelo a los más débiles y animar a los que estaban tentados para renegar» [Barrio Gozalo, 2006: 96-97].

Y es que, como bien señala Bunes Ibarra [1993], el tema del cautiverio y de la realidad mediterránea que en esos momentos estaba vivien-

⁴ España no solo dio la nota de defensa del cristianismo, sino de la facción católica, frente a otras potencias europeas que, como Inglaterra, optaron por otras manifestaciones de tipo protestante.

do el pueblo español va a impregnarse, también, de todos los gustos populares de la literatura de la época, y va a hacerse hueco entre las historias de ficción y la poesía que más disfrutaba el público general, sin perder por ello la conexión con la tradición clásica que tanto obsesionaba a los autores barrocos.

EL RELATO DE CAUTIVOS Y LA NOVELA BIZANTINA

No hace falta demostrar en estas páginas la innegable presencia y proliferación de la novela bizantina en la literatura aurisecular española; lo que quizá sí es necesario es llamar la atención sobre lo fácilmente acomodable que es el tema del cautiverio al esquema de este tipo de novela, pues su propia estructura, plagada de aventuras, peripecia, giros argumentales, anagnórisis y sorpresas, se demuestra francamente propicia para el relato de los cautivos del Siglo de Oro.

El género bizantino, no olvidemos, es una modalidad narrativa de corte idealista, poco apegada al realismo que caracterizará a la novela moderna, y que podemos enmarcar dentro de lo que Deyermond etiquetó como «ficciones largas»: un tipo de narraciones, de cierta extensión (frente a la brevedad de los cuentos), caracterizadas por su abundante acción y trama aventurera, y que puede equipararse al tipo de ficción que en crítica británica atiende al nombre de *romance*. Así las describe:

Sea cual sea el tal marbete, estas obras son historias de aventuras, que versan sobre combates, amores, búsquedas, separaciones y reuniones de los personajes, viajes al otro mundo, o cualquier combinación de estos temas. La historia se narra principalmente como historia, aunque hay a menudo un subtexto moral o religioso. Sus autores emplean lo maravilloso con frecuencia, y el mundo en el cual se sitúan los personajes está alejado del mundo del público: de su época, de su lugar, o de su clase social –y a menudo de los tres a la vez– [1995: x].

La novela bizantina se trata de un género antiguo, como su propio nombre nos advierte, y en lengua española gozó siempre de buena acogida, ya desde la literatura medieval con el *Libro de Apolonio* (ca. 1250) y el *Libro de Alexandre* (s. XIII) [Teijeiro, 1991], por lo que los autores áureos hollaban terreno conocido cuando compusieron sus narraciones. De hecho, y aunque el (neo)bizantinismo se practicó en toda Europa, España fue sin duda la nación que más literatura de este género produjo [Carilla, 1966], y ya desde el siglo XVI podemos destacar una serie de títulos, alzándose *Los amores de Clareo y Florisea* y *los trabajos de la sin ventura Isea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso, como primer gran ejemplo de la producción áurea.

No obstante, y conforme avanza el periodo siglodorista, la novela bizantina va transformándose y, ante todo, plegándose a los intereses de los autores de la época, aunque mantiene la estructura clásica. De todos es sabido el esquema de este tipo de narraciones: ya desde su etapa antigua, el relato bizantino nos ofrece una pareja de jóvenes enamorados que sufrirán los más apasionados encuentros y separaciones que pondrán a prueba su amor incondicional durante un tortuoso viaje repleto de peligros, raptos y secuestros, calumnias, traiciones y nuevos pretendientes –para él y para ella– dispuestos a ganarse su cariño a toda costa. Pero todos estos sufrimientos desembocan siempre en un final feliz [Teijeiro, 1987] y, si algo diferencia a la modalidad bizantina de otro tipo de ficciones largas –como la sentimental, la caballeresca o la pastoril–, es que la «acción argumenta en forma de viaje [...] principalmente localizado en medios marítimos» [Rey Hazas, 1982: 100]; sobre todo, el mar Mediterráneo.

Sin embargo, y como apuntaba, desde el *Clareo y Florisea* la novela bizantina española va experimentando ciertos cambios, coherentes con el contexto histórico, social y estético de los Siglos de Oro, dando lugar a una progresiva «actualización del género mediante la adecuación a la realidad española del momento, tanto en sus acontecimientos históricos como en sus ideas religioso-culturales» [Fernández Rodríguez,

2021: 84]. Si bien la novela de Núñez de Reinoso aún mantiene un sabor bastante helenístico –nombres como «Menelao» o la ambientación de algunos pasajes en Alejandría nos evidencian la conexión con la literatura posclásica⁵–, la siguiente muestra de bizantinismo español, *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras, ya cobra un cariz marcadamente español, católico –casi ascético– y contrarreformista. Estas nuevas características las encontramos ya en el propio protagonista de la obra, que no es griego sino español, Luzmán, y quien emprende un viaje de peregrinación para purificar el desengaño amoroso que padece después de que su amada, Arbolea, aun correspondiéndole, le haya rechazado para convertirse en monja⁶. Luzmán padecerá durante su periplo múltiples avatares; incluido un cautiverio en la islámica Argel –vemos aquí, pues, el ajuste al contexto español que está experimentando el género, adecuándose ya a las circunstancias territoriales, políticas y religiosas de los siglos XVI y XVII–, que él interpretará como una prueba divina para expiar sus pecados. Una suerte de purgatorio en vida [Camamis, 1977], unido a su viaje de redención, que le convierten en lo que Vilanova considera el «paradigma del hombre del Barroco y el ideal del caballero cristiano»; esto es, el peregrino [1949: 158].

La *Selva de aventuras* de Contreras es, sin ninguna duda, una obra clave para el desarrollo del género bizantino en la literatura española siglodorista. Su pretendido carácter actualizador se ve en el hecho de que sus protagonistas pertenezcan a la nación española y que sean prac-

⁵ Además, y como indican Camamis (1977) y Teijeiro (1987), el *Clareo* podría tratarse de una traducción o, al menos, de una reescritura del *Leucipa y Clitofonte* (siglo II), de Aquiles Tacio.

⁶ Existen dos versiones de la obra. En la primera, Luzmán acaba sus días feliz como ermitaño, tras haber llevado a buen puerto su viaje de peregrinación; en la segunda (1583), por el contrario, y tan solo en dos capítulos más, Arbolea renuncia a los hábitos y sale también de viaje en pos de su amado. Después de muchas otras aventuras, los dos jóvenes por fin se reencuentran y se unen en un dichoso matrimonio. Es esta segunda revisión de la novela la que ha llevado a la crítica a considerarla dentro del grupo bizantino [Kossof, 1977].

ticantes de la religión católica, además de en el hecho de que los corsarios que capturan a Luzmán sean berberiscos y lo lleven cautivo a uno de los mayores enemigos mediterráneos de España, Argel. Su ambientación es coetánea a la del autor: su mismo presente. En palabras de González Rovira, «el mundo de su novela pretende ser no ya verosímil, sino verdadero» [2004: 138]. Asimismo, Contreras hace del peregrino un arquetipo literario que se emplea como metáfora e incluso alegoría del alma que inicia un camino ascético de purgación y purificación, con un claro mensaje propio de la Contrarreforma de la que España era adalid. Con la *Selva de aventuras* se produce una españolización del género bizantino en toda regla, y tal sería su influencia, que sin ella no podría entenderse la obra de Lope de Vega que aquí nos compete.

Cabe preguntarse también sobre las motivaciones que llevaron al Fénix a incurrir en el género narrativo, modalidad menos propicia para su pluma, como sostiene González-Barrera [2016: 39]. El estudioso nos propone, basándose en las observaciones de Oleza [1997], que Lope estaba atravesando un cambio hacia la madurez, tanto en su vida privada como en su perfil de autor, y que decidió entrar con pie firme en el camino hacia la consagración como poeta culto. En un periodo difícil para el teatro (con el cierre temporal decretado por Felipe II en el cambio de centuria), Lope opta por salir de la comodidad de la comedia y practicar la novela con la mencionada *Arcadia*, la épica con *La Dragontea* (1598)⁷ y la hagiografía con *San Isidro Labrador de Madrid* (1599). La primera y la tercera recibirían una gran acogida; no así ocurrió con la segunda, que le valió fuertes críticas y burlas de sus rivales, en especial de Luis de Góngora. Precisamente este insistió en fraguar y solidificar para Lope la fama de «poeta que no borra» [González-Barrera, 2016:

⁷ Sobre la militancia de Lope contra otras prácticas del cristianismo, en ese mismo sentido contrarreformista por el que España se alzaba como defensora de la fe verdadera, y por la que el Fénix buscaba a su vez el reconocimiento en el panorama poético español, pueden consultarse García Reidy [2004], Colomino [2013] y Fernández Rodríguez [2021].

14]; un sambenito especialmente molesto, que lo tildaba como autor de poca técnica y escasa erudición y que iba a acarrear hasta el fin de sus días. Para resarcirse de la mala acogida de *La Dragonteá* y todas las consecuencias políticas que le trajo, el Fénix concibió una nueva trilogía de obras cultas a principios del XVII: *La hermosura de Angélica* (1602), *El peregrino en su patria* y *Jerusalén conquistada* (1609). Estas tres nuevas piezas compartían «el mismo propósito: conquistar el Parnaso español» [González-Barrera, 2016: 12-15].

Todo esto explica también por qué Lope decide incluir, en el prólogo de *El peregrino*, su famosísima relación de títulos de comedias. El propósito era esclarecer con firmeza qué obras de las que circulaban por aquel entonces habían sido falsamente atribuidas a él –aprovechando su buen nombre y extendida popularidad, como ocurre con las *Seis comedias de Lope de Vega* (1603) editadas en Lisboa–, y cuáles eran verdaderamente de su autoría. Esta osadía del Fénix, que lo coloca como «un escritor *avant la lettre*, pues es muy difícil encontrar una conciencia de autor semejante en el Seiscientos» [2016: 43-44], ha sido a menudo el único punto estudiado de la novela, dejando en un segundo plano toda la riqueza de su contenido. Hago más las palabras de González-Barrera al citar: «En demasiadas ocasiones se ha prestado más atención a la intencionalidad de Lope o a la lista de comedias del prólogo que a las páginas del interior, como si las circunstancias en las que fue escrito fueran más importante [sic] que su propio contenido» [2016: 44].

Hagamos caso, pues, al estudioso, y entremos a las páginas de la obra.

EL PEREGRINO EN SU PATRIA Y LA APARICIÓN DE LA NOVELA MODERNA

Ya solo el título nos pone en la pista sobre los intereses de Lope a la hora de componer su novela: la herencia del simbolismo del peregrino de la *Selva de aventuras* se muestra evidente, si bien el Fénix, conforme a su estilo, acabará por otorgar sus notas personales en esta historia.

El relato cuenta la odisea de Pánfilo y Nise: dos jóvenes enamorados que emprenden un viaje, en efecto, de peregrinación, para expiar sus faltas y poner a prueba su amor. Un idilio que es, ante todo, virtuoso y casto, casi platónico, conforme a las directrices que todo autor español postridentino debía seguir si quería satisfacer los intereses del público y de la crítica [Avalle-Arce, 1973]. La novedad que aporta Lope de Vega, aun recogiendo el testigo de la alegoría del peregrinaje de la *Selva de aventuras*, es que este periplo, tal y como se nos dice también en el título, se hará dentro de las fronteras de España, y no cobrará importancia central el viaje por mar.

No obstante, para comprender el arranque de la novela precisamos del conocimiento previo sobre el acuciante problema del corso y del cautiverio del Mediterráneo de estos siglos, que tanto autor como lectores tenían muy presente. El libro de Lope cuenta con un inserto en sus primeras páginas en el que se narra la historia de Doricleo y Florinda; objeto de este estudio, y que se ha querido plantear como un relato que, aunque ubicado entre los muros claros de una ficción larga y de un género idealista tan reconocible como es el bizantino, puede traernos reminiscencias de cierto comportamiento moderno en el tratamiento, sobre todo, de los personajes y de su psicología, amén de su preocupación por la realidad política y social cercana y de otros aspectos.

Ahora bien, ¿en qué se basa esta premisa? Concretamente, en la diferencia que señalaba el antes citado Deyermund, sobre la distinción entre lo que en crítica inglesa se denomina *romance* —y que tuvo a bien en bautizar como «ficciones largas», si bien él mismo admite que el término no cuajó en la crítica posterior— y el fenómeno de la *novela* moderna, nacida con, según qué criterios usemos, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La-Mancha* o, incluso, el *Lazarillo de Tormes*.

La distinción entre ambos géneros narrativos ha sido punto de debate académico, pues no es tarea sencilla definir aquello que hoy consideramos *novela moderna*. De hecho, y como señala Valles Calatrava, la concepción sobre la existencia clara de esta modalidad narrativa no lle-

gó hasta, por lo menos, el siglo XIX con el Realismo y el Naturalismo, pues aún en el XVIII podemos encontrar poéticas en las que se consideraba como una «historia fingida», desconectada en efecto de la Historia propiamente dicha [2008: 56]. Por otro lado, y como cabe esperarse, su aparición en el panorama literario no fue milagrosa ni repentina, y sus características pueden variar de un contexto cultural a otro, así como compartir puntos intermedios con las ficciones largas. En palabras de Valles Calatrava:

Las innumerables definiciones de novela han discurrido parejas a la misma imposibilidad de acotación de un género sincretizador, mutante y multiforme, de enorme variedad funcional, formal, técnica y temática, carente de un esquema genérico canónico [...], caracterizada de un modo global por representar ficcionalmente las complejas y diversas relaciones del hombre con la sociedad y la historia [2008: 56].

La última idea es la que más puede interesarnos aquí: el principal rasgo diferenciador con las ficciones largas o *romances* es el objetivo de sus autores de subrayar el conflicto existente entre el ser humano y su presente, tematizando las relaciones conflictivas entre ambos [Bajtín, 1989]. Las ficciones largas medievales y del primer Renacimiento –ficción sentimental, caballeresca, pastoril, bizantina–, por lo general, llevaban al lector a conflictos ajenos a su cotidianidad: amores imposibles o, cuando menos, dificultosos entre caballeros y damas; aventuras constantes, ambientación en tiempos pasados y en lugares ajenos, devenir de un destino caprichoso incontrolable, encuentros y desencuentros fortuitos y casi inverosímiles e, incluso, elementos fantásticos y sobrenaturales –heredados en su mayor parte de las *matières de France* y de *Bretagne*, que tomaron forma en los cantares de gesta más prominentes– que servían de un aderezo extra para la evasión y el puro entretenimiento.

Sin embargo, el relato moderno atiende, precisamente, a problemas modernos; esto es, al sustancial cambio que se produce desde una so-

ciudad de valores colectivos de base teocéntrica –la medieval– a una cultura que coloca en el centro al ser humano y a sus inquietudes en su condición de individuo, que se ha emancipado de la fe y que ha otorgado a la razón el poder absoluto para explicar su papel en el mundo y la existencia. De hecho, la ausencia de sentido religioso de las ficciones modernas es uno de los rasgos más característicos, en contraste con los libros de épocas anteriores [Ayala, 1971]. En otras palabras, la novela de la Modernidad surge como respuesta literaria y estética a un mundo cambiante, en el cual los antiguos valores nobles y feudales son ya ecos de un mundo pretérito e idealizado y están siendo sustituidos, progresiva pero imparablemente, por el capitalismo y el ascenso de la burguesía como clase dominante, con la consecuente fractura de la estabilidad económica y social que caracterizó al sistema estamental, y la temible idea de que es el ser humano y sus acciones quienes forjan su destino, y no una entidad reguladora superior.

Así las cosas, «la novela fue el primero de los grandes géneros que hizo de la realidad contemporánea, como tal, el objeto de una representación seria [...], a diferencia de los géneros elevados (en particular, de la épica)», sostiene Bajtín [2019: 31]. «Y así», sintetiza el autor, «uno de los principales temas de la novela es el tema de la inadecuación del individuo a su destino y posición desde el punto de vista de las posibilidades y exigencias de su humanidad [...]. La subjetividad del individuo se convierte en el objeto de la representación objetiva» [2019: 32].

Todos estos procesos podemos contemplarlos en la propia producción de la novela bizantina antes anotada: si bien el *Clareo y Florisea* aún conserva las características de las ficciones largas –que pretenden, ante todo, la evasión de la realidad y el acercamiento a conflictos y espacios fabulosos–, ya la *Selva de aventuras* nos proponía una aproximación radical a la realidad presente del autor: el Mediterráneo infestado de corsarios, que no eran más que el síntoma de las luchas de poder de un imperio español que pugnaba por mantener su agónica hegemonía en Occidente, frente a los ataques de otras potencias europeas y asiáticas

—con especial mención a Turquía— que trataban de arrebatarse ese título. La españolización de la obra de Contreras no es, pues, un capricho trivial, ya que, aun sin renunciar al carácter religioso que da sentido a todo el libro, ha dado uno de los pasos propios de la Modernidad: la atención al presente inmediato de autor y lectores.

Esto mismo hará Lope en su inserto de la historia de Doricleo y Florinda; quizá, incluso, sin ser consciente del todo.

LA TRÁGICA HISTORIA QUE ABRE *EL PEREGRINO EN SU PATRIA*

En esta famosa ciudad [Barcelona] que con maravillosa grandeza se opone a Italia, detiene a Francia y espanta al África, nació de nobles padres una dama no poco parecida a la greciana Helena en haber sido incendio de su patria; fue su nombre Florinda, su hermosura celestial y peregrino su entendimiento [Vega, 1973: 78].

Comienza así la historia de Doricleo y Florinda en boca del narrador Raimundo: un pirata, compañero de Doricleo —su capitán—, que ha optado por relatar a Pánfilo las muchas desventuras que el susodicho ha padecido, y explicar la causa por la cual su líder ha acabado por ser un desalmado ladrón y asesino del mar.

Raimundo nos aporta un contexto: una vez que Florinda llegó a la edad de casarse, con una belleza y una virtud inigualables, muchos pretendientes acudieron a su puerta para pedirla en matrimonio. No obstante, el único que guardaba en su corazón era a Doricleo: un muchacho de buena familia, honrado y noble, que amaba a Florinda con la misma intensidad con que ella le correspondía. Pero el destino les auguraba un amargo final, pues se interpuso en su camino Filandro: un mancebo de tan claro linaje como el de Doricleo, pero perverso en todas sus intenciones.

Filandro quiso adelantarse y pidió la mano de Florinda a sus padres, pero ellos, amantes de su bondadosa hija, prefirieron preguntarle si

aceptaba tal propuesta. Ante la negativa de la muchacha, el malvado Filandro trabó algunas venganzas: un ataque por sorpresa a Doricleo, que desembocó en un duelo que Filandro perdió vergonzosamente. Esta costumbre se extendió durante muchas noches, y «con este escándalo ni Doricleo gozaba ni Filandro merecía, ni Florinda ganaba fama, ni sus padres honra. La dilación crecía el amor y el odio la venganza» [Vega, 1973: 80], y el supuesto amor que un día Filandro había sentido por Florinda «se fundaba en desdén» por cada enfrentamiento perdido [1973: 79]. Dado que los intentos de humillar a su rival y de ganar la atención de Florinda no surtieron efecto, el pérfido Filandro optó finalmente por el más retorcido de los planes: «Tomó traje de turco y con la chusma necesaria [...] (que nunca para amorosas traiciones faltan cómplices) [...] escondió en una cala, no lejos de aquella orilla, un barco largo» [1973: 80], y raptó a Florinda haciéndose pasar por Morato Arráez⁸. La llevó a una isla cercana, donde la retuvo y la forzó a mantener relaciones sexuales durante un tiempo.

Doricleo, aunque al principio destrozado por la noticia, terminó por combatir su dolor con acción: «Pareciéndole que obligaba a sus padres y daba a la ciudad satisfacción de su honra» [1973: 81], compró él mismo un navío, consiguió una patente de corso y «puso la proa a Argel y dio al viento velas» [1973: 82]. Dado que toda Barcelona creyó el engaño de Filandro, Doricleo albergaba la esperanza de hallar a Florinda en puertos o naves berberiscos, y así partió para intentar rescatarla de las manos de esos enemigos de la patria. En sus viajes, acabó convirtiéndose en un héroe, pues liberó por el camino a incontables cautivos cristianos, y se convirtió en la pesadilla viviente de piratas de renombre como «Salí Morato, Fuchel Mamí, Jafer y otros cosarios [que] habían surgido a un tiempo en Túnez, Biserta y Trípol» [1973: 82]. Sobre estas hazañas, González-Barrera sostiene que «algunos de estos corsarios

⁸ Murad Reis, uno de los temibles nombres de corsarios que, aliados y herederos de Barbarroja, zarpaban desde las costas de Argel para poner en jaque a todos los enemigos cristianos posibles.

[...] eran tan famosos que sus nombres causaban el terror en el imaginario español, que vivía bajo la psicosis de una invasión turca desde el norte de África». En consecuencia, «el lector del Seiscientos tuvo que sentir angustia» ante esa «realidad cercana» [2016: 51-52].

Mientras todo esto ocurría, un criado de Filandro decidió poner fin a las barbaridades que estaba cometiendo su señor, y reveló a la justicia todo lo acontecido. Pronto fue Florinda rescatada y Filandro arrestado, así como sentenciado a muerte. No le faltaron al engañador argucias para salvar la vida, «diligencias de cristiano y ánimo de caballero», y como su familia era de gran linaje —y, por tanto, influencia—, las intervenciones del virrey y del obispo «concertaron los deudos y ablandaron los padres, disuadiéndoles la infamia de la muerte y persuadiéndoles la honra que se ganaba con su vida». Así, se les propuso conmutar la pena a Filandro mediante el matrimonio con Florinda: la honra de la muchacha quedaría de este modo restaurada, «trocando el luto, que ya Filandro sacaba de la cárcel, en galas de desposado, y el cadahalso en tálamo» [Vega, 1973: 82].

El mismo día que Filandro y Florinda debían desposarse, Doricleo llegó de vuelta a Barcelona. «Agradó a la ciudad la piadosa vista y la gallarda entrada de su ciudadano heroico», pero Doricleo entró en cólera cuando se le relató todo cuanto había acontecido. Exigió inmediata justicia, pues Filandro no debía «ganar con industria lo que él había perdido con tan inmensos trabajos» [1973: 83]. Cuando se le trató de persuadir sobre que la restitución de la honra de Florinda era lo más importante, propuso enviarla a un convento; los padres de la muchacha, sin embargo, ya habían paladeado los dulces sabores de desposar a su hija con un hombre de tan buena familia como Filandro. Doricleo contraatacó: Florinda se casaría con Filandro, su honra quedaría devuelta, pero tras las nupcias Filandro sería condenado a muerte. Así, Florinda quedaría viuda y no solamente mancillada.

Sendos padres de Florinda y Filandro aceptaron el trato... pero no lo cumplieron. Una vez que sus hijos contrajeron el matrimonio, Filan-

dro fue de nuevo indultado y convertido en el legítimo esposo de Florinda. En cuanto a Doricleo, «si fue grande su enojo, por el efecto puedes conocerlo, pues hace hoy veinte años que en los Pirineos y en estos montes, ya en Francia, ya en España, saltea, roba y destruye, sin que haya podido tomar otra venganza ni resistirle alguno de los dos reinos» [1973: 83], concluye Raimundo su relato.

VISOS DE MODERNIDAD EN *EL PEREGRINO EN SU PATRIA*

Aunque con ciertos rasgos todavía premodernos –como, por ejemplo, la oportuna casualidad de que Doricleo arribe a Barcelona el mismo día en que Filandro y Florinda iban a casarse–, pueden encontrarse atisbos de narrativa moderna en este inserto que da comienzo a la novela bizantina de Lope. Podemos verlo, ante todo, en la necesidad que parece tener el narrador Raimundo de buscar una causa-efecto en las decisiones y en el carácter de su capitán⁹. La búsqueda de una relación causal en los sentimientos de un personaje narrativo es característica distintiva de la narrativa moderna, como bien señala Bobes Naves:

La novela cumple con la finalidad catártica de tranquilizar al lector [renacentista] proporcionándole el conocimiento de las causas y efectos y de las relaciones de unos personajes con otros [...]. Ante una realidad social de apariencia caótica; ante unas conductas difíciles de entender porque no presentan sus motivaciones de modo inmediato y explícito [...], la novela entresaca las líneas de una historia, separándola de otras conexiones con ella y establece una unidad de acción, pone límites a las relaciones y explica las causas de comportamientos y de conductas y además puede prever las consecuencias a que llevarán [1998: 69].

⁹ El desencanto que el protagonista del breve relato ha sufrido con la vida se refleja incluso en su prosopografía, pues con los cuarenta y un años cumplidos, y tras veinte años pasados desde el episodio de sus desamores, «está fuerte, robusto, gallardo, porque la misma aspereza de la vida le ha fortalecido los miembros» [Vega, 1973: 83].

Doricleo se nos presenta en la novela como un enemigo implacable para Pánfilo, ya que tiene secuestrada a Nise y pretende de ella sus favores amorosos. Nise, en su calidad de personaje de aventura bizantina contrarreformista, por supuesto se resistirá a los intentos de Doricleo, «asegurando juntamente al desesperado esposo¹⁰ que no había ofendido su honor en obra, palabra, ni pensamiento, porque ni ruegos habían bastado, ni amenazas bastarían» [Vega, 1973: 86]. Ante tal dureza e indocilidad, el corsario barcelonés llega a ordenar a sus hombres que cuelguen del cuello a Pánfilo en un bosque de encinas para persuadir a la dama de entregarse a él después de la muerte de su amado. Pero la muchacha, aun creyendo que Pánfilo ha muerto a manos de los depravados piratas –quienes, en realidad, y tras ver el rostro amable del muchacho a la luz del alba después de rezar las que creyó que serían sus últimas oraciones, le perdonarán la vida, mintiendo a su capitán sobre la ejecución–, se mantendrá firme. Finalmente, Doricleo dejará marchar a Nise, respetando su virginidad, cansado ya de intentar ablandar una roca impracticable. Una suerte muy diferente de la que Florinda corrió con Filandro veinte años atrás.

Las aventuras de Pánfilo y Nise, sin salir de las fronteras de su patria, se sucederán a partir de ahora al más puro estilo clásico del bizantinismo literario del siglo XVII. El nombre de Doricleo no será ya más que un recuerdo lejano de las muchas dificultades que encontrará la pareja protagonista en su viaje de peregrinación por España, que culminará, como es propio del género, y después de muchas peripecias y giros inesperados, en un final feliz.

No así ocurrió para Doricleo: su relato, aunque breve, deja el regusto amargo de un realismo que nos aleja de esa intención de evasión propia de las ficciones largas. Y es que, ya señala Bajtín, «como género en proceso de formación, y del todo plástico, la novela se convierte en el portavoz más consistente y radical de las tendencias realistas de la

¹⁰ Se entiende, hombre al que ha decidido entregarse en matrimonio.

literatura» [2019: 31]. Lope podría haberse conformado con describirnos al corsario como un hombre de malas intenciones, correspondientes a su oficio, y otorgarle el simple papel de ser el primer obstáculo para la felicidad que ambos enamorados encontrarían en su periplo. Sin embargo, el Fénix opta por dar a su personaje un trasfondo psicológico, e inserto en su contexto histórico, que más tiene de moderno que de idealista. Doricleo no es un hombre agresivo y despiadado con Pánfilo únicamente por celos, sino que, como insiste Raimundo, son los trágicos sucesos de su pasado los que le han convertido en un hombre fiero e inmisericorde. Y es que los autores modernos, sobre todo los del Renacimiento más tardío y también los del Barroco, saben que «hay experiencias que no pueden vivirse impunemente y dejan huellas en la textura moral del individuo», por lo que parece que «el fin pragmático de la novela sea el dar respuesta a las preguntas sobre conductas del hombre, sobre situaciones que pueden parecer extrañas, sobre cuestiones inquietantes acerca de la naturaleza humana y sus extrañas formas de manifestarse en ocasiones» [Bobes Naves, 1998: 74].

Si seguimos con las ideas de Bobes Naves, el relato moderno se «sitúa en las antípodas de los novelones¹¹ que crean un mundo de imaginarias grandezas y de continuas desgracias gratuitas que por fin desembocan en la felicidad de un reencuentro o de una boda»; un mero «ejercicio lúdico de compensación psíquica [...], para proyectarse en viajes exóticos y en aventuras». Y culmina:

Lo que la novela moderna aporta y es respecto al relato, el cambio más interesante que trae su aparición, es que sirve de respuesta a los problemas que se le plantean a la humanidad que quiere prescindir de la fe y busca en la razón las explicaciones para sus perplejidades sobre causas de las conductas, actitudes o destinos [1998: 74].

¹¹ En nuestro contexto, esta palabra tiene el mismo sentido que las «ficciones largas» que describía Deyermond.

No es de extrañar, pues, que la novela moderna surja precisamente en el contexto renacentista y (pre)barroco, aunque aún se sigan practicando ficciones de corte idealista que imitan los modelos medievales¹². Sin desmerecer, en absoluto, la calidad de los libros narrativos que pueblan los Siglos Medios, se puede contemplar en el lento desarrollo de la narrativa un cambio progresivo de foco de interés en estas obras, donde el núcleo de atención pasa de ser la emocionante acción continua –como, por ejemplo, en los libros de caballerías– a, poco a poco, la psicología que ocupa las mentes de personajes cuya humanidad se antoja real y posible en nuestra vida cotidiana. Aunque sazónada de cierta aventura, la historia de Doricleo pudo haber tenido lugar en el presente de Lope; al menos, en lo referente a los raptos de doncellas a manos de nobles depravados y despechados por un rechazo amoroso, o a la corrupción jurídica y eclesiástica que llevó a Filandro a ser perdonado y a un matrimonio ventajoso a pesar de sus terribles crímenes. No olvidemos, tampoco, la acuciante necesidad de poner un remedio, por ligero que fuese, a la guerra santa que España libraba contra el Mediterráneo islámico y que tantas víctimas de cautiverio se cobraba a diario; circunstancia que, precisamente, fue lo que llevó a Doricleo a creer la artimaña de su rival. Quizá no fuera la intención del Fénix elaborar una dura crítica con la sociedad del momento y tan solo quiso aferrarse a un género estético en boga –el relato de cautivos–, pero no era en absoluto imperativo que su pluma acabara por dotar de complejidad psicológica a las futuras malas acciones de Doricleo en su trato con Pánfilo y Nise.

Por otro lado, y al contrario que el resto de la novela, el trágico relato de Doricleo carece de trascendencia religiosa; otra característica del relato moderno, como ya se ha comentado. Las acciones descritas en sus

¹² El mejor ejemplo es, sin duda, Cervantes: junto a su *Quijote*, novela de la Modernidad por antonomasia, el autor produjo obras como *La Galatea* (1585) –imbricada en el género pastoril– y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) –de marco claramente bizantino–.

breves líneas son puramente humanas, y ni siquiera se le da al protagonista una oportunidad de redención o de compensación después de todos los sufrimientos padecidos. No existe en este inserto una entidad superior que regule las fuerzas de la ofensa y el agravio; estamos solos ante las perversas acciones humanas. No solo por parte del violador Filandro, sino también desde las instancias superiores de la paternidad, pues los padres de Florinda y de su agresor convienen en engañar a Doricleo para obtener un bien mayor: el material, un matrimonio conveniente entre casas. Nada importaba que fuera el verdadero amor de Florinda, o que el joven hubiera retornado a casa después de convertirse en un héroe de la Cristiandad. Asimismo, y aunque al principio del relato los progenitores de Florinda parecían escuchar sus deseos en cuanto a elección de marido, para el final, una vez que la oscura y deshonrosa verdad se ha revelado, convenientemente Florinda es privada de voz y opinión; hasta el mismo Doricleo intenta organizar el reparo de su deshonra, demostrando que, en cuestiones matrimoniales, la mujer seguía siendo la depositaria del honor familiar y la mejor forma de mantener y aumentar la hacienda¹³.

En este sentido, las inquietudes modernas de Lope de Vega se manifiestan transparentes, independientemente del rumbo que después continúe *El peregrino en su patria* como obra total.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, cabe esclarecer algunas cuestiones: no se trata de defender en este estudio que el Fénix ejecutara una aportación clave en el desarrollo de la narrativa moderna, entendiendo tal nombre como

¹³ En este aspecto, es probable que Lope olvide su posible crítica a la realidad presente y, simplemente, se limite a asumir los códigos de conducta heredados y vuelque su atención en un conflicto entre padres y varones. No por ello, sin embargo, su aguda visión de su contexto histórico se ve empañada.

ese tipo de relatos que reúnen todas las características desglosadas en las páginas anteriores. La preocupación por la realidad inmediata, la atención al cambio producido a principios del Renacimiento desde el sistema feudal al capitalismo y la consecuente pérdida de valores colectivos, que dan lugar a la concienciación del ser humano como individuo cuya vida, sin perder la fe, ya no se rige por los parámetros religiosos sino por la razón y las relaciones causa-efecto, van a ser las características clave de este nuevo tipo de narrativa. Y, si bien Lope de Vega, cuando se sentó a escribir *El peregrino en su patria*, había escogido el molde bizantino –de buena recepción general– con claridad para dar a luz a su novela, con todas las convenciones propias de las ficciones largas/novelones, parece que no pudo evitar, consciente o inconscientemente, plasmar entre sus líneas el nuevo cambio de cosmovisión que la Modernidad había traído consigo tiempo atrás, y que también recogieron por su parte el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote* –e, incluso, y como ya se anotó, *La Celestina* o *Tirante el Blanco*–.

Y es que no podemos, en la historia del arte y de la cultura, desligar unos fenómenos de otros. El relato moderno surge precisamente en este contexto histórico, en el que

Entra en disolución el individuo y consecuentemente la búsqueda de valores por el héroe novelesco [...]; un mundo donde el sujeto ha sido eliminado en beneficio del objeto [...], la sustitución de la iniciativa individual por los mismos mecanismos internos del propio sistema socioeconómico [Valles Calatrava, 2008: 58-59].

La aparición de la novela moderna, así, convivió con las ficciones largas durante largo tiempo, al igual que estas no aparecieron *ex nihilo*, sino que tienen su antecedente en los cantares de gesta medievales. Bobes Naves propone el criterio de la «prueba» como elemento diferenciador entre estas tres clases de narrativa: mientras que los héroes épicos no tienen que demostrar, mediante ningún desafío, su valor y nobleza, en las ficciones largas idealistas las pruebas serán constantes,

pero siempre homogeneizadas por un respaldo religioso o moral que les da, por un lado, sentido; por otro, la sensación de que el mundo se sostiene sobre un sistema de valores unívoco y cierto, para nada irregular o quebradizo, compartido por todos. Eso explica por qué la mayoría de estas historias cuentan con un final feliz, y por qué sus personajes son maniqueos: el foco de interés es la acción, la peripecia y la emoción, no la reflexión.

Por el contrario, los protagonistas de la narrativa moderna están sometidos a constantes retos que ponen en juego su integridad como individuos: «En la novela barroca [post-*Quijote*] y en la posterior, la prueba sigue teniendo gran importancia organizativa, pero mezcla elementos ideológicos y situaciones sociales vinculadas a ellos» [Bobes Naves, 1998: 64]. Y ¿qué mayores pruebas que las que sufrió Doricleo? Las consecuencias de las decisiones ajenas y propias llevaron al joven héroe barcelonés a convertirse en un despiadado corsario, que ya no distinguía amigo de enemigo, ni luchaba por la defensa de la fe verdadera, ni conocía la piedad para aquellos que, como Pánfilo, se cruzaran en su camino. Se trata, en toda regla, de una reacción ante un mundo cambiante, donde los valores absolutos de honra y bondad han sido sustituidos por los del interés económico y material, y que le han negado su dolor como individuo ante el conflicto vivido en pos del beneficio de unos pocos privilegiados.

Por su parte, y volviendo con las ficciones largas a las que pertenece *El peregrino en su patria*, «la prueba suele tener un carácter formal y externo, y no suele vincularse a elementos psicológicos y éticos», sino que «suele ir unida a la idea de sufrimiento» [Bobes Naves, 1998: 63] y expiación espiritual, como ocurre precisamente en la *Selva de aventuras* de Contreras, y como así ocurrirá con el resto de las aventuras de Pánfilo y Nise después de que separen los caminos tras el capítulo de Doricleo. De hecho, cabría preguntarse por qué el corsario, después de la cuidadosa atención psicológica que le presta Lope, finalmente deja marchar a la protagonista por mero hastío de esperar a que ella cediera

su virginidad. Si en tan vil criminal le había convertido la vida, o el sistema, podríamos esperar que actuase como el perverso Filandro actuó con Florinda. La indulgencia de Doricleo para con Nise puede deberse a dos factores: realmente el sanguinario pirata seguía siendo, en el fondo de su ser, un buen hombre, y decide no castigar a la muchacha tal y como fue malograda su amada, o Nise sale bien parada de la situación de rapto porque los preceptos contrarreformistas, narrativos y estéticos por los que se estaba rigiendo Lope para componer su historia bizantina no le permitían que la protagonista perdiera su honra en las primeras páginas. Dado que la segunda opción parece la más probable (en ningún momento el narrador pone en la cabeza de Doricleo la dicotomía entre la benevolencia o la crueldad), está claro que, pese a la anomalía que el relato de la juventud del corsario supone dentro del molde bizantino, Lope era muy consciente de en qué género narrativo se estaba encuadrando: la ficción larga de corte idealista.

Así pues, llamo la atención sobre este pequeño atisbo de modernidad en una obra que, en principio, no requería de ese tratamiento, pero cuyo autor, dentro de su genialidad, se dejó impregnar de las nuevas inquietudes que la Modernidad había suscitado en el individuo siglodorista, y que pronto culminarían en el género novelesco tal y como lo entendemos hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1973): «Introducción», en *El peregrino en su patria*, Lope de Vega (Madrid, Castalia), 9-41.
- AYALA, Francisco (1971): *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.
- (2019): *La novela como género literario*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BATAILLON, Marcel (1964): *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos.

- BARRIO GOZALO, Maximiliano (2003): «Los cautivos españoles en Argel durante el siglo ilustrado», *Cuadernos dieciochistas*, 4, 135-174 <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/3825/3839> [06-02-2025].
- (2006): «El corso y el cautiverio en tiempos de Cervantes», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 26, 81-114 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2055020> [18-07-2019].
- BOBES NAVES, María del Carmen (1998): *La novela*, Madrid, Síntesis.
- BRAUDEL, Fernand (1976): *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, II.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel (1993): «Las crónicas de cautivos y las vidas ejemplares en el enfrentamiento hispano-musulmán en la Edad Moderna», *Hispania Sacra*, 45, 91, 67-82 <https://digital.csic.es/handle/10261/14112> [29-11-2019].
- CAMAMIS, George (1977): *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CARILLA, Emilio (1966): «La novela bizantina en España», *Revista de Filología Española*, 49, 275-287 <https://bit.ly/2Uf0Dvs> [19-12-2019].
- COLOMINO, Sergio (2013): *La Dragontea de Lope de Vega: una aproximación literaria e histórica*, Universitat Pompeu Fabra, tesis doctoral.
- DEYERMOND, Alan (1995): «La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia», en *Cárcel de amor*, ed. C. Parrilla (Madrid, Crítica) IX-XXXII.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María (2021): *El pirata de ficción. Historia y teoría de un mito transmedial*, Universidad de Salamanca, tesis doctoral <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do> [26-04-2025].
- FRIEDMAN, Ellen G. (1983): *Spanish captives in North Africa in the Early Modern Age*, Madison, University of Wisconsin Press.
- GALARRETA-AIMA, Diana (2015): «Topografía e historia general de Argel: testimonio de un cautivo desde el otro lado del Mediterráneo», *eHumanista*, 30, 260-274 <https://bit.ly/3AfzXLL> [28-11-2019].
- GARCÉS, María Antonia (2011): «Introduction. Antonio de Sosa», en *An Early Modern Dialogue with Islam: Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612)*, ed. M. A. Garcés (Notre Dame Indiana, University of Notre Dame Press), 1-78.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2004): «En torno a *La Dragontea*. Lope de Vega y su primer asalto a la poesía culta», en *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, ed. Asociación de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispánica (ALEPH) (Valencia, Universitat de València), 231-240.

- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2016): «Introducción», en *El peregrino en su patria*, Lope de Vega, ed. J. González-Barrera (Madrid, Cátedra), 9-61.
- GONZÁLEZ ROVIRA, (2004): «Estrategias narrativas en *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau (Lérida, Milenio), 137-150.
- HAEDO, Diego de (ed.). (1929): *Topographia e historia general de Argel*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, vol. 2 <https://shorturl.at/SAnF1> [04-08-2025]
- KOSSOF, Ruth H. (1977): «Las dos versiones de la *Selva de Aventuras* de Jerónimo de Contreras», en *Actas del vi Congreso Internacional de Hispanistas*, coords. A. M. Gordon y E. Rugg (Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas), 435-437 https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_112.pdf [19-12-2019].
- LANE-POOLE, Stanley (2011). *Los corsarios berberiscos*, Sevilla, Renacimiento.
- OLEZA, Joan (1997): «Del primer Lope al Arte Nuevo», en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Lope de Vega, ed. D. McGrady (Barcelona, Crítica), I-LV.
- REY HAZAS, Antonio (1982): «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», en *Edad de Oro*, ed. UAM Ediciones (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid), 65-105.
- SOLA, Emilio (1988): *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos*, Madrid, Tecnos.
- SZONDI, P. (1974): «La teoria dei generi poetici in Friedrich Schlegel», en *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi.
- TEIJEIRO, Miguel Ángel (1987): *Moros y turcos en la narrativa áurea (El tema del cautiverio)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- (1991): «Introducción», En *Los amores de Clarea y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, ed. A. Núñez Núñez de Reinoso (Cáceres, Universidad de Extremadura), 7-61.
- TEMPRANO, Emilio (1989): *El mar maldito. Cautivos y corsarios en el Siglo de Oro*, Madrid, Mondadori.
- VALLES CALATRAVA, José (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- VEGA, Lope de (1973): *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia.
- VILANOVA, Antonio (1949): «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 22, 97-159 <https://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/197104/269755> [15-12-2019].

EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO, DE MORETO, BELMONTE BERMÚDEZ Y MARTÍNEZ DE MENESES: ALGUNOS REFERENTES PICTORICOS PARA LA PUESTA EN ESCENA¹

El príncipe perseguido by Moreto, Belmonte Bermúdez
and Martínez de Meneses: Some Pictorial References
for the Staging of the Play

AROA ALGABA GRANERO

Universidad de Extremadura

aroaag@unex.es

ORCID: 0000-0003-1913-5186

Recibido: 23-04-2025

Aceptado: 16-06-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.605

RESUMEN

El análisis comparativo de las didascalias de *El príncipe perseguido*, de Moreto, Belmonte Bermúdez y Martínez de Meneses, junto con la perspectiva pictórica de cuadros que remiten a sus espacios dramáticos o elementos de atrezzo, permite

ABSTRACT

The comparative analysis of the didascalias of *El príncipe perseguido* by Moreto, Belmonte Bermúdez and Martínez de Meneses, together with the pictorial perspective of paintings that refer to its dramatic spaces or props, allows us to ap-

¹ Este trabajo ha sido financiado por los fondos Next Generation EU Margarita Salas (Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023 en la Universidad de Salamanca). Se inserta en el proyecto «Ámbitos literarios de la sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro escrito en colaboración en su contexto, nuevos instrumentos de investigación», ref. PID2020-117749GB-C22.

acercarnos a la dimensión espectacular de la pieza en su contexto. De esta manera, el lector actual puede reconstruir una visión más completa de la obra en su puesta en escena en el siglo XVII y posteriormente.

PALABRAS CLAVE: *El príncipe perseguido*; Teatro áureo; Pintura; Didascalia; Escenografía.

proach the spectacular dimension of the play in its context. In this way, today's reader can reconstruct a more complete vision of the play as it was staged in the 17th century and later on.

KEY WORDS: *El príncipe perseguido*; Golden Age Theatre; Painting; Didascalia; Scenography.

LAS RELACIONES ENTRE PINTURA Y TEATRO en el Siglo de Oro se manifiestan a través de la inspiración que unas artes ejercen sobre otras, pues muchos autores de comedias se sirven de cuadros con el fin de obtener ideas para la puesta en escena [Morán Turina, 1997: 132]. En muchos casos comparten formas expresivas, convenciones e intencionalidad, como, por ejemplo, en la pintura y teatro sevillanos en torno a la figura de san Hermegildo o en las formas parateatrales como las procesiones del Corpus en Sevilla, en las que cobraban especial importancia tanto la plástica como el espectáculo [Cornejo, 2005: 155, 159]. También hay pintores que se conectan con la escenografía y otras empresas teatrales, como Palomino [Pérez Sánchez, 1989: 88-89]. Además, Felipe IV fue durante su reinado defensor de las artes² y a través de ellas quiso promover y justificar su poder e influir en la sociedad, y para ello el teatro y la pintura adquirirían un papel fundamental [Morán Turina, 1997: 63]. Estos vínculos entre pintura y teatro comenzaron a interesar a la crítica especialmente a partir de comienzos del siglo XX, gracias los estudios de Émile Mâle [Cornejo, 2005: 17]. La metodología de análisis pictórico-teatral para reconstrucción de puestas en escena ha sido empleada también en el siglo XXI, por ejemplo, por Sánchez Hernández en diversos trabajos sobre Juan del

² «El rey Felipe IV pasaba la vida agradablemente divertido con las ficciones del arte y de la literatura, los cuadros y las comedias» [Madrado, 1884: 106].

Encina y otros autores renacentistas, donde recurre a la semiótica y al comentario de cuadros en los que aparecen disposiciones de figuras o episodios paralelos a los de las piezas teatrales [Sánchez Hernández, 2019a, 2019b y 2023] o por Aszyk [2014: 106-107], pues conecta *El pintor de su deshonra*, de Calderón, con numerosos cuadros de «pintura sobre pintura».

Asimismo, los pintores a veces deciden llevar al lienzo a personajes célebres del mundo de las tablas, como es el caso del retrato del comediante Juan Rana disponible en la Real Academia Española, inspirado en un actor muy conocido en la escena áurea por sus papeles cómicos, especialmente en piezas breves como entremeses, como es el caso de *El retrato vivo*, de Moreto o *El retrato de Juan Rana*, de Antonio Solís [Morán Turina, 1997: 152-153]. Esta interconexión pictórica y escénica de Juan Rana incluso ha servido como estrategia cómica para compañías actuales que han representado la obra moretiana, como Ron Lalá, con *Andanzas y entremeses de Juan Rana* o Lúpulo Teatro, con *Entre meses anda el juego* [Algaba Granero y Lobato, 2024].

También se puede comprobar el interés actual por este tipo de relaciones a través de las obras teatrales del proyecto POLEMHIS, coordinado por Bernardo J. García García, gracias al cual se están llevando a escena obras del Siglo de Oro en conexión con las artes plásticas. Ejemplos de ellos son *El Brasil restituído*, de Lope de Vega, con versión y dirección de Juan José Villanueva, que se conecta con el cuadro de *La recuperación de la Bahía de Todos los Santos*, de J. B. Maíno, o *El sitio de Breda*, de Calderón de la Barca, renombrado como *Bredá: un dedo apunta a un mapa*, con versión y dirección de José María Esbec, enlazado con la pintura de *Las lanzas o La rendición de Breda*, de Velázquez, presentes en el Museo del Prado y que se ha representado en una coproducción del ITEM con el Museo del Prado [Universidad Complutense de Madrid, 2023 y 2024].

Agustín Moreto³, Luis Belmonte Bermúdez y Antonio Martínez de Meneses⁴, como hombres de cultura, sabían apreciar el sentido de los referentes artísticos que estaban muy presentes en el mundo de la corte, así como en el ámbito popular. Por tanto, en comedias como *El príncipe perseguido*⁵ –compuesta con anterioridad a 1645⁶–, en la que destaca «el potencial performativo» [Baczyńska y Martínez Carro, 2024: 131], los dramaturgos pudieron tener en cuenta distintas pinturas de artistas españoles o europeos –presentes en las colecciones reales que podían frecuentar la familia real y los cortesanos– como referencia o, al menos, podríamos elucubrar sobre propuestas plausibles dentro del contexto de la época, aunque algún ejemplo pictórico aportado sea posterior a la fecha de composición de la comedia. El trabajo a partir de las didascalias en la obra, tanto explícitas como implícitas (siguiendo la terminología de Hermenegildo [2001]), nos permite proponer hipótesis sobre de qué manera pudieron representar los autores de comedias *El príncipe perseguido* en corrales u otros espacios escénicos⁷ o qué imaginarios contemplaban en esos momentos, aspectos

³ Se ha constatado que Moreto tuvo, además, cercanía de primera mano con la escena, pues actuó como empresario teatral y tuvo relación directa con autores de comedias como Antonio García de Prado o Diego Osorio [Lobato, 2008: 17].

⁴ Martínez de Meneses, además, tiene contacto directo con el mundo cortesano, pues «era ayuda de guardajoyas de la reina Isabel de Borbón», de manera que se demuestran los «lazos de sociabilidad» de la corte [Baczyńska, 2023: 51, 57].

⁵ Una de las comedias escritas en colaboración de Moreto editada en la Colección Digital Proteo, publicada por la editorial Reichenberger y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Bernal y Lobato 2021: 1092], refundición de una obra de Lope de Vega titulada *El gran duque de Moscovia y el emperador perseguido*, con trama similar, pero con cambio en el uso de espacios y un final diferente [Castrillo Alaguero, 2024: 103].

⁶ Mediante la censura de Juan Navarro de Espinosa se conoce la fecha *ante quem* de la pieza, publicada como parte de las *Comedias nuevas* en 1651 [Baczyńska, 2020: 2 en Castrillo Alaguero, 2024: 98].

⁷ En CATCOM [Ferrer Vals *et al.*, 2018] se registran veintiuna representaciones de *El príncipe perseguido* en corrales de Valladolid, Valencia y Madrid (también en el Alcázar) en los siglos XVII y posteriores por compañías como las de Martín de Mendoza, Eufrosia María de Reina, Miguel Vela, María Álvarez, Vicente Camacho, Miguel de Castro, Serafina Manuela, José de la Rosa y Aldara, Lucas de San Juan, Jerónimo de Sandoval,

que también se tuvieron en cuenta respecto a la comedia *La adúltera penitente o Santa Teodora*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto [Algaba Granero, 2025].

Para que los lectores que no conozcan la pieza puedan situarse en su contexto, se expondrá brevemente el argumento de *El príncipe perseguido*: Jacobo Mauricio muestra su deseo de asesinar a Demetrio, aspirante al trono de Moscovia y Rusia e hijo de Juan Basilio, pero Filipo logra esconderlo en un entorno campestre. Tras enterarse Jacobo Mauricio años después de que no está muerto su rival, Demetrio ha de disfrazarse de fraile en un convento y de jardinero del rey de Polonia para evitar al tirano, pero, finalmente, tiene lugar una batalla donde Juan Basilio vence a Jacobo Mauricio y recupera el poder del ducado y del imperio.

Los espacios dramáticos señalados en la obra, como el palacio, el bosque, el jardín o el convento podrían haberse llevado a las tablas de diversas maneras, entre ellas la sinecdótica (representar la parte por el todo), una de las posibilidades escénicas más comunes para la escenificación de espacios exteriores, según describe Ruano de la Haza [2000: 177]; o a través de la pintura de bastidores o lienzos, que muchas veces seguían convenciones determinadas según los motivos principales fueran campestres, ríos, murallas, aposentos o barcos [Ruano de la Haza, 2000: 263]; así como mediante el decorado verbal (*verbum dicendi*, *verbum nuntiandi*), rasgo este último especialmente significativo en la escritura dramática de Moreto [Lobato, 2010: 153-155].

Manuel de Rojas, Miguel de Salas, Juan Álvarez, Antonio Lorriaga y, posiblemente, la de Antonio García de Prado o la de Diego Osorio. En DICAT [Ferrer Vals, 2008] se señalan representaciones de la obra en Madrid, Valladolid, Valencia o Barcelona hasta principios del siglo XIX [Castrillo Alaguero, 2024: 98]. Chouza-Calo y Martínez Carro [2024: 99-100] también recogen las representaciones de *El príncipe perseguido* en su estudio de conjunto sobre las puestas en escena de las comedias colaboradas en las que participó Moreto y especifican que en el patio de comedias de Valladolid hubo nueve representaciones de la obra entre 1686 y 1700. Concluyen que las noticias de representación de las comedias de consuno son bastante menores que las de los dramaturgos que escriben solos, puede que debido a la variabilidad en la estructura de las obras, rasgo que podía descontentar al público [Chouza-Calo y Martínez Carro, 2024: 102].

Las alusiones a jardines o vergeles se asocian con el rol del personaje de Demetrio en *El príncipe perseguido*, que se disfraza de jardinero para huir de la persecución, como indica Baczyńska [2020: 15] y ello se manifiesta a través tanto de didascalias explícitas como implícitas icónicas (con deícticos o referencias espaciales directas o indirectas) que conllevan una concepción determinada del espacio dramático del jardín:

*Salen Demetrio y Pepino de jardineros con
azadones [vv. 1978-1979]*

MARGARITA ¡Escuchad, no os váis!
¿Quién cultiva este vergel? [vv. 2002-2003]⁸

Baczyńska remite a la definición de «vergel» en la nota al pie correspondiente basándose en el *Diccionario de Autoridades*: «Huerto ameno, especialmente plantado para la recreación» [2020: 165]. Ruano de la Haza reconoce que uno de los espacios exteriores más empleados en la comedia del siglo XVII es el jardín⁹, que aparece representado a través de plantas, flores, ramas, matas, arboleda, etc., como se colige de los gastos en reales registrados en el Corral de la Cruz y del Príncipe de Madrid a comienzos del siglo XVIII recogidos por Varey [1988: 171-72] con conceptos como «enramada», «arboleda» o «yedra» [Ruano de la Haza, 2000: 178]. En ocasiones estos elementos escenográficos tienen un valor simbólico: jardín como paraíso en *La creación del mundo*, de Lope o jardín como lugar de pasión, enamoramiento o melancolía en *Los cabellos de Abasón*, de Calderón [Lara Garrido, 1997: 524-526 en Kroll, 2020: 31-32]. También su funcionalidad se conecta con el cam-

⁸ Todas las citas provienen de la edición de *El príncipe perseguido* de Baczyńska publicada en Reichenberger [2020].

⁹ La asociación de la jardinería con el personaje de Demetrio también lo enlaza con la elegancia y el refinamiento de la alta cultura, pues son los jardines lugares de recreo, fiestas y sublimación de las artes, que confluyen en la ornamentación vegetal [Sanz Belloso, 2014: 120].

bio en el lugar de acción en *Sufrir por querer más*, de Jerónimo de Villai-zán [Ruano de la Haza, 2000: 179-180]. En *El príncipe perseguido* tendría connotaciones de escuela con carácter moral para el monarca Demetrio, pues este aprende prudencia o justicia [Pilat Zuzankiewicz, 2013: 177]. En la pintura del XVII también se lleva a escena en numerosas ocasiones el jardín como referencia al Edén [Gállego, 1991: 198].

Se aprecian jardines en cuadros que parten de referentes mitológicos¹⁰, como la *Vénus del Pardo/ Júpiter y Antíope*, de Tiziano [1525/1550, Museo del Louvre; París], pintura que aparece entre los bienes inventariados en El Pardo en 1623, como una de las pinturas de la sala de la antecámara descrito como «Un lienzo grande de Tiziano *Vénus Danae, con un sátiro á los piés y Cupido en lo alto.*» [Madrazo, 1884: 112-113]. En él se observan, en una atmósfera bucólica y festiva, árboles y diversos motivos vegetales. También podrían mencionarse cuadros mitológicos de Rubens, uno de los pintores cuyas obras se eligieron para decorar el Alcázar de Madrid [1884: 109], aunque, por ejemplo, *Ninfas y sátiros* [1615, Museo del Prado; Madrid] llegase al Real Alcázar en 1666, con fecha posterior a la composición de la comedia estudiada [Museo del Prado, s. f.].

Respecto al espacio dramático del palacio, en *El príncipe perseguido*, como ya reflexiona Baczyńska, muchos elementos, como apartes o didascalias remiten a posibles representaciones cortesanas en estancias de palacio [2020: 18], lo que resulta lógico teniendo en cuenta el subgénero de la comedia palatina al que pertenece. En la comedia, las cuestiones de amor y honor y otros detalles específicos, como «joya con retrato de la princesa, dama socorrida en peligro, amante disfrazado de jardinero, encuentro de los prometidos en el jardín que resulta concluyente para la trama» [2020: 14] conducen a la citada perspectiva del subgénero palatino. Algunos ejemplos espacios palaciegos aludidos son:

¹⁰ Resulta significativo el componente mitológico en espacios escénicos como el Alcázar con un sentido enaltecedor de la nobleza, como en la decoración programada por Velázquez en el Salón Grande [Gállego, 1991: 165].

JACOBO MAU. ¿Qué estruendo es este en palacio? [v. 101]

CAPITÁN pues nunca me conocíó,
ni en tu palacio me vio
y alguien lo pudo fingir. [vv. 1780-1782]

DEMETRIO El día alegre y sereno,
que al mundo su luz ofrece,
para mí solo amanece
triste y de rigores lleno.
De la prisión, como ves,
nos traen a palacio agora [vv. 2165-2170]

MARGARITA Allí está el hombre que ha dado
asunto a mis confusiones,
pero el rey habrá querido
hacer su averiguación
y así desde la prisión
a palacio le han traído. [vv. 2251-2256]

DEMETRIO ¿No ves, Filipo, que toma
las armas toda la gente
que el real palacio guarda? [vv. 2571-2573]

¿Cómo se podrían representar estas estancias de palacio? Dependiendo del presupuesto de las compañías teatrales y los autores de comedias, como Antonio García de Prado o Diego Osorio, como se conjetura en CATCOM [Baczyńska, 2020: 5], se podría contar con más o menos aderezo decorativo lujoso del que ya disponían las representaciones en la corte por las propias características el espacio escénico. En testimonios sobre otras puestas en escena en el Alcázar de Madrid (donde se representó *El príncipe perseguido* en 1685, aunque con duda respecto a la fecha)¹¹ se recoge la posibilidad de utilizar el Salón Dorado o las estructuras efímeras en jardines, como ocurrió con el *Palmerín*

¹¹ El gusto de los monarcas por el coleccionismo de arte se manifiesta también en las pinturas que colgaron en el salón de los espejos del Real Alcázar, «de Tiziano, Velázquez, Rubens, Gentileschi y Tintoretto» [Checa Cremades, 1994].

de Oliva, representado en el Jardín de los Naranjos dentro del Jardín de la Reina [Merino, 2020: 261-262].

Si consideramos referentes pictóricos cercanos a los autores de comedia para configurar estos ambientes palaciegos, aunque su fecha de creación sea posterior a la de composición de *El príncipe perseguido*, podemos tener en cuenta el famoso cuadro de *Las meninas*, de Velázquez [1656, Museo del Prado; Madrid en Aterido Fernández, 2015: 323] situado en el Alcázar con espejo y cuadros de fondo (como los de posibles lienzos pintados que se incluyan en escena para manifestar poder y gusto por el arte)¹². Además, corresponde al contexto familiar de la creación en la que participó el guardajoyas de Isabel de Borbón y hay una correspondencia entre metapintura y metateatralidad [Aszyk, 2014: 72]. En *Las meninas*, además, aparece una puerta del Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid [Portús Pérez, 2013], que podría ofrecernos una posible perspectiva visual para las puertas especificadas en las didascalias de la obra¹³:

*Llega Filipo a la otra puerta y saca a
Demetrio de la mano* [vv. 869-870]

Retírase a su puerta [vv. 911-912]
Sale Jacobo a la otra puerta [vv. 912-913]

Resulta sugerente también en el contexto palaciego la pintura *La recuperación de la Bahía de Todos los Santos*, de J. B. Maíno [1634-1636, Museo del Prado; Madrid, en Cornejo, 2005: Lámina XXII], en el de-

¹² Además, Velázquez trabajaba con minuciosidad para conseguir los detalles de la sala y el juego de luces y sombras propios del ilusionismo barroco y otorgaba un valor significativo a los reyes Felipe y Mariana mediante las miradas de las otras figuras del cuadro y la visión de los mismos a través del espejo [Brown, 2007: 129].

¹³ El patio de comedias de Valladolid, desde su remodelación entre 1609 y 1611, se caracteriza por dos puertas en el tablado de representaciones que se pudieron aprovechar en algunas de las representaciones de *El príncipe perseguido* [Fernández Martín, 1995: 117].

talle de la adoración del retrato de Felipe IV por su dimensión de espectáculo casi teatral a través de la presentación mediante doseles, angelotes y alfombras con cenefas geométricas y vegetales del rey, con una función propagandística y ennoblecedora de la realeza semejante a la presente en *El príncipe perseguido* [Pilat Zuzankiewicz, 2013: 168]. También podemos citar la atmósfera de los espacios en los retratos de la casa de Austria pintados por Bartolomé González, registrados en el inventario de la Casa del Pardo del Archivo de Palacio de Felipe III, Legajo 17 [Madrazo, 1884: 89], como el de *La reina Margarita de Austria* [1609, Museo del Prado; Madrid], donde se aprecian unas cortinas de color burdeos y bordados dorados que remiten a la elegancia y la suntuosidad de las estancias palaciegas.

Dentro del contexto de exaltación real, uno de los elementos de atrezzo más significativos citados en *El príncipe perseguido* es el laurel o la corona de laurel como didascalia implícita icónica que resalta la sacralización del personaje y se erige como símbolo del poder real desde la época romana, pues desde Augusto se concibe como «atributo de emperadores romanos divinizados» [Cornejo, 2005: 228], así como símbolo de victoria [Ovidio, I, 4 en Ávila, 1993: 153]. Algunos ejemplos de este tipo de referencias en la comedia escrita en colaboración remiten a las diferencias en el poder entre Jacobo Mauricio, Juan Basilio y su hijo Demetrio, la admiración del segundo por el primero y el traspaso de poder de uno a otro mediante el símbolo de la corona de laurel, relaciones que constata Baczyńska en las notas al pie de su edición (nota al pie 2865):

DEMETRIO ¿Cómo es posible que yo,
viviendo mi padre, pueda
ceñirme el laurel sagrado
que hoy a su frente le niegan? [vv. 584-587]

JACOBO MAU. Cuanto has dicho
advirtió mi suspensión;

desde hoy en mi frente miro
el laurel. [vv. 935-938]

DEMETRIO Si piso el trono usurpado,
haré que en él os veneren;
y si restauro el laurel,
servirá su cerco verde
de coyunda de dos cuellos,
de corona de dos frentes [vv. 2613-2618]

MÚSICA *¡Viva su nombre siempre
y el clarín y la caja le celebren
coronado de triunfos y laureles!* [vv. 2645-2647]
[...]

RODULFO ¿No ciñe tu heroica frente
aqueste agosto laurel? [vv. 2946-2947]

JUAN BASILIO Pues, hijo, tú los exhorta,
escuchen todos tu acento
y para tan arduo intento
con aquel laurel importa
coronarte.

DEMETRIO Eso condeno.

JUAN BASILIO ¿Por qué de ceñir le dejas?

DEMETRIO Pues, padre, ¿tú me aconsejas
que usurpe un laurel ajeno? [vv. 3026-3033]

JUAN BASILIO Reina tú, que yo seré
tu ministro y consejero.
Toma el laurel

DEMETRIO En ti estarán más ufanas
estas verdes hojas, pues
digna su esmeralda es
de la plata de tus canas.

JUAN BASILIO En fin, ¿me vuelves fiel
aquesta prenda?

DEMETRIO Así elijo
lo más justo.

JUAN BASILIO Solo un hijo
restituyera un laurel,
y pues con aplauso tuyo
ya mi cabeza corona,
[*Pónese el laurel*] [vv. 3048-3059]

El laurel, como se aprecia en los ejemplos, remite a un objeto de atrezo de gran relevancia para el sentido de la obra, respecto al cual se indican incluso didascalias kinésicas, de gestualidad en torno a esta corona, por lo que seguramente en la puesta en escena este elemento estuviese cuidado en cuanto a la forma, el tipo de hojas, la ceremonia gestual alrededor del mismo... Existen numerosas pinturas áureas en las que, en un contexto mitológico o cortesano se enfocan en momentos de coronaciones con flores u hojas de laurel¹⁴. Una pintura mitológica presente en la pieza de la antecámara del rey Felipe III [Madrazo, 1884: 90] es la de *Bodas de Psiquis y Cupido*, de autor anónimo (copiada de Giulio Romano) [después de 1574, Museo del Prado; Madrid], donde los personajes mitológicos son coronados con laurel por un ser alado en un ambiente festivo y erótico, pues se resalta la desnudez de sus cuerpos, la bebida y la presencia de sátiros al fondo del cuadro.

En el contexto de la corte y los reyes, especialmente relevante para las representaciones cortesanas, donde el rey se erige como centro ideológico del teatro de corte [Neumeister, 1989: 149], destaca el uso de la corona de laurel en *Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo don Fernando*, de Tiziano [1573-1575, Museo del Prado; Madrid], pintura presente en la colección de la Casa del Pardo de Felipe III [Madrazo, 1884: 84]. En la pintura un ser alado porta la corona de laurel para el rey y su hijo

¹⁴ También el laurel es uno de los elementos vegetales más importantes como decoración arquitectónica en el siglo XVI, como parte de las guirnaldas ornamentales [Ávila, 1993: 150].

don Fernando. También se aprecia en el cuadro citado anteriormente, *La recuperación de la Bahía de Todos los Santos*, de J. B. Maíno, que significativamente decoró el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Felipe IV lleva una palma en la mano y es coronado de laurel. En su caso la coronación se produce a través del conde-duque de Olivares, y sin la posición del arrodillamiento, sino con un pie hacia adelante pisando a uno de los vencidos, demostrando su poder (y crueldad también), con una simbología de victoria y de fama [Cornejo, 2005: 229]. En las posibles puestas en escena se podría optar por la genuflexión o no del actor dependiendo de los matices que se quisiesen añadir a las relaciones paterno-filiales entre Juan Basilio y Demetrio, más ceremoniosas y subordinadas si se produce el arrodillamiento de uno respecto a otro y más distantes si se impone la corona de pie, aunque el *tempo* de la acción, si se ralentiza, puede otorgar también solemnidad a la escena.

Otro elemento de atrezzo proveniente de didascalias implícitas y explícitas icónicas con funcionalidad específica en *El príncipe perseguido* es la espada, con valor emblemático, como aclara Baczyńska [nota al pie 182-185], que se repite como elemento de combate, específicamente destinado a la esgrima en esta obra, ya sea con espadas blancas o negras según sirvan o no para ensayo [notas al pie 237 y 242]. Los ejemplos de didascalias que hacen referencia a este caso en la comedia son:

Éntrase sacando la espada. [vv. 1027-1028]

[...]

Mas ya a los brutos soberbios

llega y, llegado, la espada

saca y, sacada de un vuelo,

les tira un tajo y, tirado,

los dejarretó y cayeron. [vv. 12011-1215]

JUAN BASILIO Agradezca, aunque calle,
que no tengo con que dalle
aquí, si no es esta espada.

JACOBO MAU. Pues, loco osado, ¿no ves
 que nadie, donde estoy yo,
 no tiene espada, si no
 para ponerla a mis pies?
 ¡Quitádsela! ¿Qué esperáis?
Quítanle la espada maltratándole. [vv. 1511-1519]

en fuentes una celada, espada y bastón, y las
 armas que pareciere; y por la otra la infanta [vv. 2576-2577]
Vase desnudando la espada. Tóquen y sale
Jacobo por la otra parte con espada y rodela [vv. 3081-3082]
 [...] *Batallen los dos* [vv. 3101-3102]

En numerosos retratos de reyes y nobles, se les presenta ciñendo su espada como reflejo de poder y dominio territorial, como en *Felipe III con armadura*, de Pedro Antonio Vidal [1617, Museo del Prado; Madrid], que se encuentra en la colección del rey homónimo y por el que se pagaron al pintor «1500 reales por un retrato de S. M. armado, con armas negras y un bastón en la mano derecha, la izquierda en la espada y á los pies un globo, todo al natural, guarnecido con moldura de palo santo negro;» [Archivo de Palacio, Felipe III, Casa, Legajo 17 en Madrazo, 1884: 81]. También incluye espada *El archiduque Diego Ernesto de Austria*, de estilo de Alonso Sánchez Coello [1607-1612, Museo del Prado; Madrid], que seguramente fue uno de los retratos del Palacio Real de Valladolid trasladados a Madrid para «para sacar las copias dellos» para la nueva galería que Felipe III encargó a Juan Pantoja de la Cruz [Cruz Medina, 2019-2021: 78]. Asimismo, cabe señalar el *Retrato de Pierre-Ernest de Mansfeld* [finales del siglo XVI, Colección Universidad Católica de Lovaina], seguramente una de las más de trescientas pinturas donadas por el conde de Mansfeld a Felipe III, pues en el fol. 18r de la lista de las pinturas en el castillo de Mansfeld en Luxemburgo-Clausen se indica: «El retrato del conde de Mansfelt sobre la puerta de la entrada en una Tabla alolio» [Martens, Mousset y Röder, 2006: 27].

Respecto al espacio dramático del convento, nos podemos situar en él gracias a las didascalias implícitas icónicas de algunos diálogos, teniendo en cuenta que el príncipe Demetrio se disfraza de monje para esconderse (con identidad de fray Pedro):

- PEPINO Padre, este cuarto al momento
 manda barrer el guardián,
 que dizque esperando están
 un príncipe en el convento.
- DEMETRIO Deme la escoba, fray Pablo.
- PEPINO Tome su escoba, fray Pedro [vv. 1646-1651].

En relación con ello, cabe resaltar como referente visual el atuendo de la orden de los franciscanos, a pesar del anacronismo señalado por Baczyńska («en la Rusia ortodoxa no hubo conventos franciscanos», nota al pie 1154-1155), por lo que los hábitos de los personajes se parecerían al de *Sanct Francisco y sancto Domingo*, de Caravajal, pintura presente en el inventario de El Escorial de Felipe II, ya entre 1571 a 1598¹⁵ [Zarco Cuevas, 1930: 660], entre otros «retratos de santos, papas, cardenales, Emperadores, Reyes, capitanes» que decoraron el Escorial [Anes, 1996: 19]. Además, este tipo de conventos se caracterizaba por incorporar elementos decorativos que también se pudieron tener en cuenta en la representación como telón de fondo, como los documentados en conventos extremeños: frutas, flores o pintura de ciclos de milagros en porterías, claustros o zócalos [Díez González, 2003: 122], estucos o cenefas o esgrafiados con distintas formas geométricas de distintos colores [Méndez Hernán y Díez González, 2015: 82-83].

En suma, la exploración en la pintura áurea permite corroborar las interrelaciones entre las artes, así como reconocer los referentes visua-

¹⁵ Para una definición de «hábito», conviene consultar el glosario realizado por Madroñal [2000: 272]: Hábito: m. «El vestido o traje que cada uno trae según su estado, ministerio o nación [...]. El vestido que traen los eclesiásticos y estudiantes, que ordinariamente consta de sotana y manteo» (*Aut.*).

les que podrían haber servido de inspiración para los autores de comedias que llevaron a escena *El príncipe perseguido*, de Moreto, Belmonte Bermúdez y Martínez de Meneses en el siglo XVII y posteriores, tanto en corrales como en estancias palaciegas. A continuación, se añade una tabla (Tabla 1) que resume las relaciones entre las didascalias explícitas e implícitas de los textos y las pinturas:

Didascalias	Pinturas
[Jardín] <ul style="list-style-type: none">• Expl. Prox. e Ic. [vv. 1978-1979]• Impl. Ic. [vv. 2002-2003]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Venus del Pardo/ Júpiter y Antíope</i>, de Tiziano [1525/ 1550, Museo del Louvre; París]• <i>Ninfas y sátiros</i> [1615, Museo del Prado; Madrid]
[Palacio] <ul style="list-style-type: none">• Impl. Ic. [v. 101]• Impl. Ic. [vv. 1780-1782]• Impl. Kin. e Ic. [vv. 2165-2170]• Impl. Kin. e Ic. [vv. 2251-2256]• Impl. Kin. e Ic. [vv. 2571-2573]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Las meninas</i>, de Velázquez [1656, Museo del Prado; Madrid]• <i>La recuperación de la Bahía de Todos los Santos</i>, de J. B. Maíno [1634-1636, Museo del Prado; Madrid]• <i>La reina Margarita de Austria</i> [1609, Museo del Prado; Madrid]
[Puerta] <ul style="list-style-type: none">• Expl. Ic. [vv. 869-870]• Expl. Ic. [vv. 911-912]• Expl. Ic. [vv. 912-913]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Las meninas</i>, de Velázquez [1656, Museo del Prado; Madrid]
[Laurel] <ul style="list-style-type: none">• Impl. Ic. [vv. 584-587]• Impl. Ic. [vv. 935-938]• Impl. Ic. [vv. 2613-2618]• Impl. Ic. [vv. 2645-2647]• Impl. Ic. [vv. 2946-2947]• Impl. Ic. [vv. 3026-3033]• Impl. Ic. y expl. Ic. [vv. 3048-3059]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Bodas de Psiquis y Cupido</i>, Anónimo (copiada de Giulio Romano) [después de 1574, Museo del Prado; Madrid]• <i>La recuperación de la Bahía de Todos los Santos</i>, de J. B. Maíno [1634-1636, Museo del Prado; Madrid]• <i>Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo don Fernando</i>, de Tiziano [1573-1575, Museo del Prado; Madrid]

Didascalias	Pinturas
[Espada] <ul style="list-style-type: none">• Expl. Ic., Prox. y Kin. [vv. 1027-1028]• Impl. Kin. [vv. 12011-1215]• Impl. Ic. y Kin. y Expl. Ic. y Kin. [vv. 1511-1519]• Impl. Ic. [vv. 2576-2577]• Expl. Kin. e Ic. [vv. 3081-3082]• Expl. Kin. [vv. 3101-3102]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Felipe III con armadura</i>, de Pedro Antonio Vidal [1617, Museo del Prado; Madrid]• <i>El archiduque Diego Ernesto de Austria</i>, de Alonso Sánchez Coello [1607-1612, Museo del Prado; Madrid]• <i>Retrato de Pierre-Ernest de Mansfeld</i> [finales del siglo XVI, Colección Universidad Católica de Lovaina]
[Convento] <ul style="list-style-type: none">• Impl. Kin. e Ic. [vv. 1646-1651]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Sanct Francisco y sancto Domingo</i>, de Caravajal [El Escorial, según Inventario de Felipe II, 1571-1578].

Tabla 1

La configuración de espacios, elementos de atrezzo, vestuario (a los que remiten las didascalias icónicas) y movimientos (con las proxémicas y las kinésicas) propuesta dota de cuerpo a la comedia también para cualquier lector actual que se quiera aproximar a ella y facilita su reconstrucción imaginativa de la escena. Asimismo, se impulsa a futuros directores de escena que se atrevan a realizar un proceso escénico creativo sobre la misma, con los materiales gráficos citados en este trabajo como posible base para su cuaderno de dirección. Aunque las compañías contemporáneas más conocidas de teatro clásico todavía no hayan apostado por *El príncipe perseguido*, no resultaría descabellada la idea de representarla hoy, dado el interés actual por versiones de teatro inspirado en personajes históricos o legendarios, así como por series históricas, muchas de dinastías reales [Adillo Rufo, 2019: 109], como es el caso de la comedia de consuno, en la que están presentes el dinamismo, las intrigas, los enredos y las relaciones de poder, con su carácter atemporal.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio (2019): *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*, Madrid, Academia de Artes Escénicas de España.
- ALGABA GRANERO, Aroa (2025): «*La adúltera penitente*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto: algunas consideraciones escénicas entre siglos», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 61: 145-154.
- ALGABA GRANERO, Aroa; LOBATO, María Luisa (2024): *EscenaMoretoXXI* <https://www.ubu.es/escenamoretoxxi> [30-9-2025].
- ANES, Gonzalo (1996): *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado.
- ASZYK, Urszula (2014): *Drama-teatro-arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*, Varsovia, Biblioteka Iberyjska.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (2015): *El final del siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, Madrid, Coll & Cortés, Editorial CSIC.
- ÁVILA, Ana (1993): *Imágenes y símbolos*, Barcelona, Antrhopos.
- BACZYŃSKA, Beata (2020): «Prólogo», en *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato. *El príncipe perseguido*, ed. Beata Baczyńska. Colección digital Proteo, 16. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2023): «Boris Godunov, Demetrio y “estos reyes de Polonia [que] son grandes cortesanzos”. En torno a los intrínsecos valores performativos de *El gran duque de Moscovia* y *el Emperador perseguido* de Lope de Vega (1606) y *El príncipe perseguido de tres ingenios* (1644)», *Comedia Performance. Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, 20, 1: 43-64. doi.org/10.5325/comeperf.20.1.0043 [30-9-2025].
- BACZYŃSKA, Beata y MARTÍNEZ CARRO, Elena (2024): «Un teatro para la reina Isabel de Borbón. En torno a dos manuscritos autógrafos censurados Los Esforcias de Milán de Antonio Martínez de Meneses y El príncipe perseguido de tres ingenios», en *Un caballero para Olmedo: homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*, coord. por Gema Cienfuegos Antelo, Pedro Conde Parrado, Javier J. González Martínez, Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez, Héctor Urzáiz Tortajada, (Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid), 1, 123-132.
- BERNAL, Julia M.^a y LOBATO, María Luisa (2021): «La recuperación de un dramaturgo áureo: Agustín Moreto en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 9, 1: 1089-1109.

- BROWN, Jonathan (2007): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier (2024): «La reducción de cuadros escénicos en las refundiciones moretianas escritas en colaboración: el caso de *El príncipe perseguido*, *El mejor par de los doce* y *Hacer remedio el dolor*», *Cuadernos de investigación filológica*, 56: 93-122.
- CORNEJO, Francisco J. (2005): *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: «la sacra monarquía»*, Sevilla, Fundación El Monte.
- CHECA CREMADES, Fernando (1994): «Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España, El [exposición 1994]», *Museo del Prado* <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/real-alcazar-de-madrid-dos-siglos-de-arquitectura/e83bca98-32c8-4816-bdb0-0ae52468fd08> [20-4-2025].
- CHOUZA-CALO, María y MARTÍNEZ CARRO, Elena (2024): «Las comedias colaboradas en escena», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 12, 1: 89-104.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de (2019-2021): «Damas de Palacio y retratística en la corte de Felipe II: retratos de los Austrias y de ‘dama desconocida’ en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 69-84 [77-79 f.9].
- DÍEZ GONZÁLEZ, María del Carmen (2003): *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (s. XVI y XVII)*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Universidad de Extremadura, Caja Extremadura y Diócesis de Coria-Cáceres.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis (1995): «Construcción de nueva planta del antiguo teatro de Valladolid 1609 1610», *Castilla: Estudios de literatura*, 20: 105-124.
- FERRER VALS, Teresa (dir.) (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT <https://dicat.uv.es/elproyectodicat> [19-4-2025].
- (2018): *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM <http://catcom.uv.es> [19-4-2025].
- GÁLLEGO, Julián (1991): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (3a. ed.), Madrid, Cátedra.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001): *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida.
- KROLL, Simon (2020): «Jardines en las comedias de Calderón», en Urszula Aszyk (coord.), *Encuentros 2010. Volumen II. Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- LARA GARRIDO, José (1997): *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Serie Estudios Europeos 6, Madrid, CEES.

- LOBATO, María Luisa (2008): «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro: acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, coords. M. L. Lobato y J. A. Martínez, (Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert), 15-38.
- (2010): «*Verbum dicenci, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4: 139-157.
- MADRAZO, Pedro de (1884): *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, Biblioteca de Arte y Letras.
- MADROÑAL, Abraham (2000): «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14: 229-302.
- MARTENS, Pieter, MOUSSET, Jean-Luc y RÖDER, Bernd (2006): «La donación Mansfeld a Felipe III: un primer resumen de las investigaciones», *Reales Sitios*, 168: 16-35.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente y DíEZ GONZÁLEZ, María del Carmen (2015): «El convento franciscano descalzo de Santa María de Jesús en Salvatierra de los Barros (Badajoz), y su reforma en el siglo XVII», *NORBA, Revista de arte*, XXXV: 67-89.
- MERINO, Esther (2020): «Escenarios de poder. Evolución de la arquitectura teatral en la España del siglo XVII: de la circunstancia a la permanencia en el Coliseo del Buen Retiro», *Librosdelacorte.Es*, (21): 247-269.
- MORÁN TURINA, José Miguel (1997): *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo.
- MORETO, Agustín (2020): *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato. *El príncipe perseguido*, ed. Beata Baczyńska. Colección digital Proteo, 16. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MUSEO DEL PRADO (s. f.): «Ficha técnica *Ninfas y sátiros*, de Rubens», Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ninfas-y-satiros/31893b2a-7ccb-411d-9ad1-de7360e81dd3> [30-9-2025].
- NEUMEISTER, Sebastián (1989): «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo» en AA. VV. *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo), 141-160.
- OVIDIO, Publio (1983): *Las Metamorfosis*, ed. De Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Espasa-Calpe.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1989): «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII» en AA. VV. *La escenografía del teatro barroco*, ed. Au-

- rora Egido, (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo), 61-90.
- PILAT ZUZANKIEWICZ, Marta (2013): «La historia del zarévich Demetrio: una lectura emblemática de la comedia *El príncipe perseguido*» en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, eds. M. Insúa y K. E. Schmelzer (Navarra, GRISOU-Universidad de Navarra), BIADIG: Biblioteca áurea digital v.18, 167-181.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2013): «Diego Velázquez ‘Las meninas’» en *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]* (Madrid, Museo Nacional del Prado), n. 16, 126-129.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (2019a): «(Re)construcción iconográfica del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 41: 343-359.
- (2019b): «*Ut pictura theatrum*. Escenografía navideña en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 13: 333-359.
- (2023): *Juan del Encina a escena: análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero* (Salamanca, 1496), Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- SANZ BELLOSO, José Carlos (2014): «Jardines, huertas, vergeles y riberas», en *Conocer Valladolid 2013: VII Curso de patrimonio cultura*, dir. Eloísa Wattenberg García (Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción), 13-140. 113-140.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (2023): «*El Brasil restituido* viaja a Salamanca y a El Escorial» <https://www.ucm.es/item/noticias/el-brasil-restituido> [07-7-2023].
- (2024): «Estreno en el Museo del Prado de nuestra producción 2024» <https://www.ucm.es/item/noticias/estreno-en-el-museo-del-prado-de-nuestra-produccion-2024> [08-4-2025].
- VAREY, John Earl (1988): «“Sale en lo alto de un monte”: un problema escenográfico», en *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche (Stuttgart, Steiner-Verlag-Wiesbaden), 162-72.
- ZARCO CUEVAS, Julián (1930): «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598. [I]», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 96: 545-668.

LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LA COMEDIA COLABORADA *ENFERMAR CON EL REMEDIO*: UNA APROXIMACIÓN¹

The Textual Transmission of the Collaborative Play *Enfermar con el remedio*: an Approximation

SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ

Universidad de Burgos

sshernandez@ubu.es

ORCID: 0000-0003-0266-9077

Recibido: 30-05-2025

Aceptado: 11-07-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.615

RESUMEN

Este artículo ofrece un estudio de la transmisión textual de *Enfermar con el remedio* (atribuida a Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer), centrado en sus ediciones impresas de los siglos XVII y XVIII. Se analizan cuatro testimonios impresos, docu-

ABSTRACT

This paper offers a study of the textual transmission of the collaborative comedy *Enfermar con el remedio* (attributed to Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, and Jerónimo de Cáncer), focusing on its printed editions from the seventeenth and eighteenth centuries.

¹ Esta investigación se inscribe dentro del grupo de investigación *PROTEO: Poder y representaciones festivas (1450-1750)* de la Universidad de Burgos. Asimismo, este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)*, ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa». También ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *La fiesta mitológica cortesana durante el reinado de Carlos II: doctrina, catalogación, edición crítica y recreación virtual. FIMITCO* (referencia PID2022-141448NB-I00), financiado por Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Por último, el estudio también ha sido beneficiario de una subvención destinada al apoyo del Grupo de Investigación Reconocido *PROTEO* por la Junta de Castilla y León 2025-2028 (referencia BU035G24).

mentando variantes de métrica, estilísticas, acotaciones y erratas. El trabajo plantea hipótesis sobre las posibles repercusiones teatrales de dichas variantes.

PALABRAS CLAVE: comedia escrita en colaboración; transmisión textual impresa; Pedro Calderón de la Barca; Luis Vélez de Guevara; Jerónimo de Cáncer.

Four printed witnesses are analysed, documenting metrical and stylistic variants, stage directions, and typographical errors. The study puts forward hypotheses regarding the possible theatrical implications of these variants.

KEY WORDS: Collaborative Plays; Textual Transmission; Pedro Calderón de la Barca; Luis Vélez de Guevara; Jerónimo de Cáncer.

1. ENFERMAR CON EL REMEDIO: AUTORÍA, FECHAS, FUENTES Y MOTIVO DEL ENCARGO

LA COMEDIA COLABORADA *Enfermar con el remedio*, atribuida a Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer, constituye un caso singular en el estudio de las obras de consuno del Siglo de Oro². Su localización en el *Laurel de comedias. Cuarta parte de*

² En los últimos años, los estudios sobre las comedias escritas en colaboración han experimentado un notable desarrollo, reflejo del creciente interés crítico por un tipo de dramaturgia tradicionalmente relegado a un segundo plano. Sin ánimo de ofrecer aquí un repertorio exhaustivo, menciono, por lo pionero, el trabajo de Roberta Alviti [2006] y el monográfico *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, editado por Juan Matas Caballero en 2017. El teatro en colaboración vio su auge con el desarrollo del proyecto de investigación coordinado *El teatro áureo en colaboración: textos, autorías, ámbitos literarios de sociabilidad y nuevos instrumentos de investigación* (Ministerio de Ciencia e Innovación. 2021-2024), que constaba de dos subproyectos: *Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica* (Referencia PID2020-117749GB-C21), dirigido por Rafael González Cañal y Almudena García González, ambos de la Universidad de Castilla-La Mancha, y el proyecto *Ámbitos literarios de sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro mancomunado en su contexto, nuevos instrumentos de investigación* (referencia PID2020-117749GB-C22), dirigido por María Luisa Lobato, de la Universidad de Burgos. Recientemente, se ha publicado el monográfico *El teatro áureo en colaboración* en la revista *eHumanista* [González Cañal, Lobato y García González, 2025a] que da buena cuenta del interés renacido por este tipo de práctica teatral colaborada. En su prólogo, a cargo de Rafael González, María Luisa Lobato & Almudena García, se recoge un listado bibliográfico que da cuenta del avance en las investigaciones sobre el teatro en colaboración [2025b].

diferentes autores [1653] nos hace pensar en el interés de sus contemporáneos por su valor filológico y escénico.

A pesar de ser valorada en la etapa áurea y en el siglo XVIII, existe una escasa bibliografía especializada, a excepción de los trabajos de Calle González [2001; 2002] y de Germán Vega [2023]. Quizá su desatención se deba a que el texto ha permanecido prácticamente inédito, más allá de la versión de Rivadeneyra incluida en su *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días* [Calderón de la Barca, 1850]. Por todo ello, a continuación, me propongo contextualizar la obra en su marco cronológico, genérico y temático, fundamentando su inclusión en la tradición de la comedia palatina, por un lado; y analizar su transmisión textual a través de los cuatro testimonios impresos conservados. Esta última línea de investigación permitirá evaluar si las diferencias textuales reflejan meras correcciones editoriales o apuntan a diversas soluciones escénicas³.

La estructura tripartita de la comedia sigue la siguiente distribución autoral (atribuida)⁴: Calderón compone la primera jornada, Vélez de Guevara la segunda y Jerónimo de Cáncer la tercera. Vera Tassis, en la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, indica que Calderón escribió la primera jornada de *Enfermar con el remedio*. El título se incluye dentro del título de «Comedias verdaderas» y la inserta bajo el epígrafe «en las que tiene una jornada» [Vera Tassis, 1730: s.f.]⁵.

³ Por falta de espacio, ello se estudiará en otro lugar.

⁴ No conviene olvidar la gran dificultad que entraña corroborar la autoría atribuida en las comedias escritas en colaboración. Son varios trabajos los que han señalado esta cuestión que, por no dilatarla, se remite al trabajo de Vega García-Luengos [2023], donde el estudioso trata el asunto.

⁵ Este hecho también aparecía, por supuesto, en la primera edición de la *Verdadera quinta parte* [Vera Tassis, 1682]. Es muy probable que Vera Tassis realizara esta labor de reunir todos los títulos de obras escritas por Calderón recurriendo a una amplia consulta de manuscritos e impresos en circulación en la época, guiada por su agudo conocimiento del estilo calderoniano. Todo apunta a que no contó con la intervención directa del dramaturgo, entre otras razones, por las dificultades que presentaba la identificación de las comedias compuestas en colaboración, cuyos títulos solían apare-

Fajardo también indica que la primera jornada sale de la pluma de Calderón y «de Cáncer y Moreto» [Fajardo, 1716: fol. 20r].

Este reparto resulta llamativo, pues invierte el patrón habitual de asignación en las comedias colaboradas, según el cual el dramaturgo de mayor prestigio –en este caso, Calderón– solía encargarse del desenlace (tercera jornada)⁶. Como ha señalado la estudiosa Roberta Alviti, los dramaturgos solían «especializarse» en determinadas partes de la obra, siendo frecuente que Calderón asumiera la responsabilidad de la jornada final, por su complejidad estructural y valor simbólico dentro del conjunto dramático [Alviti, 2017: 19-20]. La presencia de Calderón al inicio de la obra podría sugerir, en este caso, una posible concepción primigenia de la comedia por parte del autor madrileño. Sonsoles Calle refuerza esta hipótesis al subrayar que la reiteración de ciertos temas, el tratamiento de los personajes y la coherencia interna de la primera jornada permiten suponer que el plan general de la obra pudo partir de Calderón [Calle González, 2002: 270]⁷.

Por su parte, Luis Vélez de Guevara solía inclinarse por la redacción de primeras jornadas [Mackenzie, 1983: 182-202]. Juan Matas también ha destacado la capacidad de Vélez para plantear los conflictos dramáticos, aunque no siempre con la misma solvencia en los desenlaces:

Tal vez el hecho de que el sevillano fuera el autor más veterano de los que colaboraron en dichas comedias podría explicar que tuviera el honor de inaugurar dichas piezas. Pero también es cierto que Vélez parecía mostrar ma-

cer de forma ambigua o incompleta, como ha demostrado Germán Vega [2008; 2023]. Como señala Vega, la inclusión de *Enfermar por el remedio* en el listado de «Comedias verdaderas (...) en las que tiene una jornada» de Vera Tassis pudo haberse debido a la consulta de la colección de *Nuevas escogidas* [Vega García-Luengos, 2023: 280 y 283]. Véase también Coenen [2009].

⁶ También debe tenerse en cuenta que, en las dos sueltas del siglo XVIII conservadas, la identificación de los autores de la comedia desaparece, como comentaremos más adelante, por lo que podría tratarse de un caso de falsa atribución.

⁷ Matas Caballero también asume que Calderón, Vélez de Guevara y Cáncer escribieron de forma colaborada la comedia [2013: 288].

yor desenvolvura en la composición del planteamiento que en la del desenlace [Matas Caballero, 2013: 289].

En este caso, sin embargo, Vélez se encarga de la segunda jornada, lo que refuerza la idea de una organización no convencional del trabajo colaborativo.

Cabe señalar, asimismo, la antigua atribución errónea de la tercera jornada a Vélez, recogida en el *Catálogo bibliográfico y biográfico*, de Barreira y Leirado [1860: 62 y 468], que no ha encontrado confirmación documental posterior y que parece haber quedado superada por las evidencias textuales y bibliográficas disponibles.

Sin embargo, el análisis estilométrico realizado por la herramienta ETSO descarta la autoría tradicional de *Enfermar con el remedio* [Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017-2024]. La atribución de la pluma de la que salió la obra está aún pendiente, pues ETSO arroja un total de veinte obras con usos léxicos más cercanos a *Enfermar con el remedio*, lo que no permite atribuirle a nadie de forma definitiva [Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017-2024]. Germán Vega, tras interpretar los datos ofrecidos por ETSO, señala que ninguno de los tres autores propuestos aparece reflejado en los resultados estilométricos. En el caso de Cáncer, esta omisión es comprensible, debido tanto a la escasa conservación de su producción teatral como al carácter mayoritariamente colectivo de sus piezas. No ocurre lo mismo con los otros dos autores, cuya exclusión resulta especialmente significativa, ya que sus obras están ampliamente representadas en el corpus del CETSO y, por tanto, deberían figurar entre las veinticinco más próximas según los datos de las tablas [Vega García-Luengos, 2023: 283-285]⁸.

Por otro lado, las sueltas dieciochescas ofrecen un dato significativo: los nombres de los dramaturgos han desaparecido de las portadas, re-

⁸ Dado que los resultados del análisis de estilometría no apuntan hacia ningún dramaturgo con claridad, y por tratarse de una comedia en colaboración, se debería abordar un análisis por jornadas [Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017-2024].

duciéndose la autoría a la genérica fórmula «de tres ingenios». Ello sucede en la impresa en Valladolid por Alonso del Riego: «*Comedia famosa, Enfermar con el remedio. De tres ingenios*» [Calderón, ¿1701?], así como en otra suelta carente de datos de impresión: «*Enfermar con el remedio. Comedia famosa, De tres ingenios*» [Calderón s.a., s.l., s.i.]. Esta omisión plantea interrogantes sobre la circulación de la obra y la valoración del trabajo colaborativo en la tradición impresa. Tal circunstancia sugiere, de nuevo, la utilidad futura del análisis estilométrico para verificar la autoría efectiva de cada jornada.

En cuanto a la datación de la comedia, no se conserva documentación directa sobre la fecha de composición de *Enfermar con el remedio*. Sin embargo, varios indicios permiten situarla con relativa precisión. Sonsoles Calle propone datarla en la década de 1630 [2001: 88], mientras que Rafael González Cañal restringe aún más esta estimación al señalar que la obra debió de ser compuesta en los últimos años de dicha década, dado que Luis Vélez de Guevara fallece en 1644 [2002: 550]. Estas fechas coinciden, además, con un periodo particularmente fértil en la producción de comedias de consuno.

La pieza se inscribe en el subgénero de la comedia palatina. Así lo afirma González Cañal [2002: 550], y lo corrobora Sonsoles Calle al describirla como una comedia escrita «para el bullicio de los salones de palacio» [2001: 93, 97; 2002: 270]⁹. Las características de este tipo de piezas –escenario cortesano, personajes nobles, conflictos amorosos elevados a categoría política– están presentes en *Enfermar con el remedio*, tanto en su ambientación (la corte de Urbino) como en su tratamiento temático y estructural.

El entramado temático de la comedia revela su inserción en una tradición dramática bien establecida, que conecta con obras previas como

⁹ Sin embargo, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez sostienen que «de las comedias en colaboración conservadas y conocidas la mayor parte parecen escritas para los corrales. Son mercadería vendible, apta para alimentar el torrente del teatro comercial» [2025: 432]. Tratan esta cuestión más ampliamente en el mismo trabajo [2025: 431-433].

La vengadora de las mujeres y Los milagros del desprecio, El perro del hortelano, Hacer remedio el dolor y, especialmente, El desdén, con el desdén. Estas piezas comparten elementos constantes: protagonistas femeninas esquivas, el recurso de los celos como remedio amoroso, la mediación del criado o gracioso en calidad de «médico del amor» y la ambientación italiana [Calle González, 2002: 272].

A este respecto, la misma estudiosa identifica en *Enfermar con el remedio* una obra estratégica dentro de un sistema temático y estructural de gran coherencia interna, que se articula en torno al tópico del amor como enfermedad y al desdén femenino como obstáculo a superar [Calle González, 2002: 272-273]. La protagonista, Aurora, encarna precisamente esa figura de mujer esquivas que solo cede al amor cuando se activa el mecanismo simbólico del «remedio», catalizado por las tretas del galán y el ingenio del criado.

Además de las fuentes dramáticas auriseculares, la obra incorpora elementos provenientes de la literatura renacentista italiana. En concreto, Calle apunta a la posible influencia de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, lo que refuerza el carácter cortesano, idealizado y cosmopolita de la pieza [2002: 272]. El gusto por los ambientes italianizantes responde, asimismo, a un interés habitual en los círculos académicos del momento, como demuestra la elección de Urbino como marco espacial.

No debe olvidarse tampoco la presencia implícita de fuentes clásicas: *Enfermar con el remedio* parece nutrirse de la tradición ovidiana, particularmente de los *Remedia amoris* y el *Ars amatoria*, que sobreviven aquí en forma de tópicos –como el amor como dolencia o el uso de celos fingidos como estrategia curativa– y estructuras dramáticas consolidadas [2002: 270-271].

Enfermar con el remedio pertenece, pues, «por su fecha de composición y por la personalidad artística de sus compositores, a la llamada “edad de las refundiciones”» [2002: 271]¹⁰.

¹⁰ Sin embargo, la cuestión de las refundiciones se ha puesto en tela de juicio recientemente [Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2025: 425-427].

Aunque no se conserva documentación que confirme el contexto de su creación, se ha planteado la hipótesis de que la comedia fuera escrita como encargo para una celebración cortesana, posiblemente el cumpleaños de una figura aristocrática. Esta suposición se apoya en la propia trama, en la que se festeja el aniversario de Aurora, heredera del ducado de Urbino, en las jornadas segunda y tercera [2002: 270]. La simetría entre la ficción escénica y la posible circunstancia extraliteraria apunta a un encargo ocasional, una práctica habitual en el circuito palaciego del siglo XVII.

Si nos detenemos en el argumento, *Enfermar con el remedio* presenta una estructura dramática coherente con los cánones de la comedia palatina, tanto en su desarrollo argumental como en la tipología de sus personajes. La acción se sitúa en el ducado italiano de Urbino. El punto de partida dramático lo constituye el testamento del recientemente fallecido duque, que estipula que su hija primogénita, Aurora, deberá contraer matrimonio con su primo Carlos en un plazo determinado. De no cumplirse esta cláusula, el título ducal pasará a manos de Diana, la hermana menor de Aurora.

Carlos, arquetipo del galán cortesano, está profundamente enamorado de Aurora. Sin embargo, ella se muestra obstinadamente contraria al matrimonio por imposición testamentaria y solo accederá a casarse si nace en ella un amor verdadero. Esta actitud, presentada como una «locura noble», introduce el motivo del desdén amoroso como eje temático central de la obra.

Ante esta resistencia, Carlos recurre a la ayuda de su criado Julio, figura del gracioso, que actúa como estrategia amoroso y catalizador de la acción. En paralelo, Diana, movida por su propio amor hacia Carlos y por la ambición de heredar el ducado, finge colaborar en el despertar amoroso de su hermana, cuando en realidad busca desplazarla como legítima heredera y ganarse el afecto del galán. La introducción de los celos como artificio dramático constituye una herramienta clave para tensar las relaciones entre los personajes y movilizar la acción.

La comedia culmina con la resolución del conflicto amoroso y sucesorio, en un desenlace que reafirma los valores de armonía social y restauración del orden dinástico, típicos del género palatino. A continuación, se enumeran los personajes que intervienen en la obra, tal y como aparecen consignados en la edición del *Laurel de comedias*. «Personas que hablan en ella»:

Aurora, duquesa de Urbino.

Diana, su hermana.

Laura, dama.

Flora, dama.

Ludovico, duque de Ferrara.

Alexandro, duque de Parma.

Roberto, viejo.

Julio, gracioso.

Carlos, galán.

Músicos.

[Calderón de la Barca, Vélez de Guevara y Cáncer, 1653: 94r].

El reparto responde al esquema prototípico de la comedia palatina: nobles (duques y damas), un galán principal, una dama difícil, un criado astuto y figuras secundarias que contribuyen al enredo. Esta configuración permite explorar los grandes temas de la comedia áurea –amor, honor, poder y celos– en el contexto idealizado de la alta nobleza italiana, lo que sitúa la obra dentro de la tradición cortesana y humanista del Siglo de Oro.

2. DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS IMPRESOS CONSERVADOS

La comedia *Enfermar con el remedio* ha llegado hasta nosotros únicamente a través de impresos. Hasta la fecha, no se han localizado manuscritos del texto, por lo que el estudio de su transmisión textual depende

exclusivamente de las ediciones en letra de molde que se han conservado entre los siglos XVII y XVIII.

Como se puede apreciar en la tabla 1, la obra se publica en una parte de comedia, el *Laurel de Comedias. Quarta parte de diferentes autores* (1653, Madrid, Imprenta Real), bajo el título general de *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Además, el texto de la obra se conserva en, al menos, tres sueltas de diferentes tiradas. En primer lugar, contamos con una suelta sin lugar, impresor, ni año, pero que ha sido fechada en el siglo XVII, en torno a 1600 y 1699. Los otros dos testimonios son sueltas del siglo XVIII. La primera fue impresa en Valladolid, por Alonso del Riego. El colofón no recoge el año de publicación, pero Germán Vega la sitúa entre 1714 y 1762 [1990: 276]. La última suelta carece de datos de impresión.

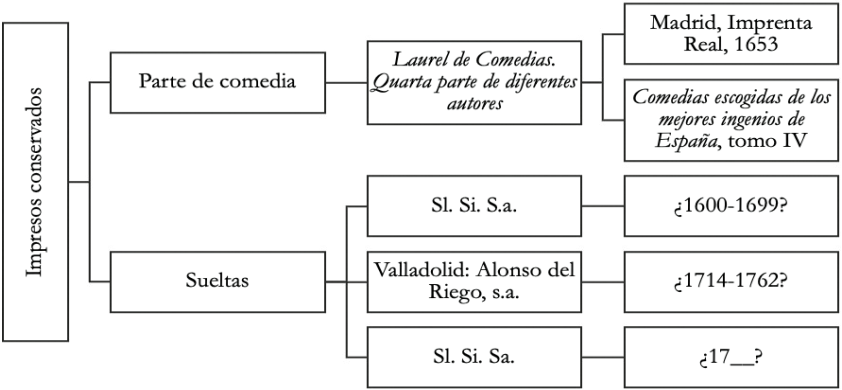


Tabla 1. Impresos conservados de *Enfermar con el remedio* [Elaboración propia].

A continuación, y también en forma de tabla (tabla 2), se enumeran los ejemplares conservados de cada uno de los cuatro impresos, así como su ubicación actual junto con sus correspondientes firmas. En el apartado siguiente, se procederá a describir todos por separado.

1653 Madrid: Imprenta Real	Sl. Si. S.a. ¿1714 y 1762?	¿1701? Valladolid: Alonso del Riego	¿17__? Sl. Si. Sa.
Biblioteca Nacional de España Signatura: R/22657	Biblioteca Nacional de España Signatura: T/55309/19	Biblioteca de la Universidad de Oviedo Signatura: CGP- 007-6	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid Signatura MR 575
Biblioteca Pública del Estado en Toledo 3 ejemplares. Signaturas: 1-887(7), 1-885(5) y 1-903(8)		Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela	
Biblioteca Nazionale di Firenze (Fondo Magliabechiano) Signatura: Magl. 11.6.103/4	Biblioteca privada de Pedro M. C. Gherardi (Nápoles) Signatura: C. s. 1/2	Biblioteca Nacional de Austria	Biblioteca Foral de Bizkaia
Biblioteca de Castilla-La Mancha 5 ejemplares. Signaturas: M-0245(7), M-0067(8), 1-903(8), 1-885(5) y 1-887(7).	Biblioteca de Barcelona	Biblioteca de Barcelona	Biblioteca de la Universidad de Sevilla Signatura: A 250/175(11)
Biblioteca de Barcelona		Biblioteca de Castilla-La Mancha 2 ejemplares. Signaturas: M-0166(3) y 1-879(1).	
Biblioteca l'Arsenal	Universidad de Toronto	¿Biblioteca Nacional de Francia?	
Biblioteca de la Universidad de Sevilla Signatura: A 250/199(01)			

Tabla 2. Producción teatral impresa de la *Enfermar con el remedio* [Elaboración propia].

2.1. El *Laurel de comedias*

El primer testimonio impreso de la obra se encuentra en el volumen titulado *Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores*, publicado en Madrid en 1653 por la Imprenta Real, a costa de Diego de Balbuena. La recopilación aparece bajo el título general de *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, y recoge obras de dramaturgos como Calderón, Ruiz de Alarcón o Ana Caro de Mallén, entre otros¹¹. *Enfermar con el remedio* ocupa los folios 95r a 115v de dicha recopilación. La edición del *Laurel* está registrada en numerosos repertorios bibliográficos: Barrera y Leirado [1860: 54, 688], Salvá [n.º 1179, p. 401], Cotarelo [1931: 253-257], Díaz José [1972: 156], Méndez Aparicio [1991], Vázquez i Estévez [1995: 249-250], en el *Manual bibliográfico calderoniano*, de Reichenberger [vol. II, 1, p. 314] y en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Urzáiz [2002: 185 y 215], entre otros.

Los ejemplares de este volumen se conservan actualmente en las siguientes instituciones: la Biblioteca Nacional de España (signatura: R/22657), tres ejemplares en la Biblioteca Pública del Estado en Toledo (1-887(7), 1-885(5) y 1-903(8)), la Biblioteca Nazionale di Firenze (Fondo Magliabechiano, Magl. 11.6.103/4), cinco ejemplares en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (signaturas: M-0245(7), M-0067(8), 1-903(8), 1-885(5) y 1-887(7), la Biblioteca de Barcelona, la Biblioteca del Arsenal y Biblioteca de la Universidad de Sevilla (A 250/199(01)).

2.2. La suelta del siglo XVII

Se conserva una suelta sin indicación de lugar de publicación, impresor ni fecha, datada en el siglo XVII sin posibilidad de mayor precisión.

¹¹ Las peculiaridades de estas colecciones de *Comedias escogidas* han sido estudiadas por Germán Vega [2017] y Alejandra Ulla [2010: 80], entre otros, por lo que no se abordará aquí en detalle.

Esta suelta constituye una fuente de interés, tanto por su antigüedad como por las variantes textuales que ofrece frente al *Laurel*. Ejemplares de esta suelta se encuentran en la Biblioteca Nacional de España (T/55309/19), la Biblioteca privada de Pedro M. C. Gherardi (Nápoles) (signatura: C. s. 1/2), la Biblioteca de Barcelona y la Universidad de Toronto. El ejemplar canadiense, aunque mutilado en sus dos primeras hojas, ha sido vinculado a esta edición por Germán Vega [1993].

La suelta ha sido descrita por varios estudiosos y recogida en los siguientes catálogos: Reichenberger [vol. II, 1, p. 314], Barrera y Leirado [1860: 468], Medel [1929: 283], Palau [1948], Urzáiz [2002: 185 y 215] e ISTAE [Ulla]. Un ejemplar ha sido identificado en la Biblioteca privada de Pedro Gherardi en un estudio sobre comedias sueltas de Calderón, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara en Nápoles [Mier, 2019].

2.3. La suelta vallisoletana dieciochesca

Un segundo testimonio relevante es la suelta, carente de fecha de publicación, impresa en Valladolid por Alonso del Riego, impresor activo entre 1700 y 1763¹². Este dato permite situar la impresión entre esas fechas según Alcocer [1926: 17-18], aunque Germán Vega delimita el margen cronológico entre 1714 y 1762, basándose en las fechas extremas documentadas de sus otras publicaciones, pues «ambas fechas son las más extremas que aparecen en sus impresos» [1990: 276].

Ejemplares de esta suelta se conservan, al menos, en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-007-6), la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, la Biblioteca Nacional de Austria, la Biblioteca de Barcelona y dos ejemplares en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (M-0166(3) y 1-879(1))¹³.

¹² El estudio de este impresor y su producción dramática ha sido desarrollado por Germán Vega [1990].

¹³ También figura en el Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico [2024].

2.4. La suelta del siglo XVIII

El último testimonio impreso en el que se recoge *Enfermar con el remedio* corresponde a una suelta del siglo XVIII, también carente de lugar, impresor y fecha. Se conservan ejemplares en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (MR 575), la Biblioteca Foral de Bizkaia y la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (A 250/175(11)). El ejemplar madrileño procede del Fondo Mesonero Romanos, que ha sido catalogado por Ubaldo Cerezo y Rafael González Cañal [2009]. En dicho fondo, *Enfermar con el remedio* figura entre veintiuna comedias colaboradas conservadas, y forma parte de un volumen facticio (signatura MR 575) compuesto por múltiples títulos. Según los autores del catálogo, esta suelta es uno de los treinta y ocho impresos del fondo de los que solo se ha localizado un ejemplar en otras bibliotecas [Cerezo Rubio y González Cañal, 2009: 367]. En este sentido, resultaría de gran interés determinar si alguno de los ejemplares sin procedencia registrada puede sumarse a este recuento.

3. COTEJO DE LOS TESTIMONIOS CONSERVADOS

El análisis comparativo de los impresos conservados de *Enfermar con el remedio* constituye una línea de investigación esencial para comprender la evolución textual de la obra y su recepción editorial. Dado que no se han conservado manuscritos, el cotejo entre los distintos testimonios impresos adquiere especial relevancia filológica.

Por el momento, este trabajo ofrece únicamente una aproximación preliminar a las variantes textuales más significativas, dejando para una fase posterior de la investigación un cotejo exhaustivo, crítico y anotado de los cuatro testimonios localizados. Aun así, las observaciones iniciales permiten entrever algunas tendencias y problemas relevantes. Pasemos, pues, a analizar las variantes relativas a tres aspectos: la métrica, el cambio de palabras o estructuras y la enunciación de las acotacio-

nes teatrales en las sueltas conservadas; se comentarán, además, algunas erratas del *Laurel*.

En primer lugar, se observan correcciones métricas orientadas a restituir la versificación en determinados pasajes de la primera edición de *Enfermar con el remedio*, lo que indica un esfuerzo por preservar la musicalidad del verso frente a posibles corrupciones tipográficas. Este fenómeno no es menor, ya que las desviaciones en la métrica afectan directamente a la recepción escénica y a la eficacia del texto dramático. En concreto, en la primera edición, hay varios versos que deberían ser octosílabos y que no lo son. Ciertamente, esta irregularidad métrica (que no es fruto de licencias poéticas, sino de errores), se corrige en las sueltas. La tabla 3 recoge, en cuatro columnas, una selección de cambios relativos a la métrica por jornadas¹⁴. Como se aprecia, el texto del *Laurel de comedias* presenta errores en algunos versos que deberían ser octosílabos y que, tanto la suelta del XVII como las dos del XVIII, corrigen. Ahora bien, en ocasiones, la suelta áurea reproduce los errores de la edición de 1653, que sí se corrigen en las dos sueltas dieciochescas, como en los versos «Pero el término viendo» y «dos horas, y media». En cualquier caso, se evidencia que la edición del *Laurel* es mejorada por los editores posteriores.

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta vallisoletana XVIII	Suelta XVIII
Acto primero			
mi amor, ni mi obediencia	ni mi amor, ni mi obediencia	ni mi amor, ni mi obediencia,	ni mi amor, ni mi obediencia,
Yo cumplo con la ley	Yo cumplo assí con la ley	Yo cumplo assí con la ley	Yo cumplo assí con la ley
Pero el término viendo	Pero el término viendo	Pero ya el término viendo	Pero ya el término viendo

¹⁴ Dada la extensión de este trabajo, la muestra debe ser, por fuerza, limitada. No he encontrado errores de métrica en la tercera jornada.

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta vallisoletana XVIII	Suelta XVIII
Acto segundo			
Despeja, que me haga enfadado	Despeja; que me haga enfado	Despeja; que me haga enfado	Despeja; que me haga enfado
dos horas, y media	dos horas, y media	más de dos horas y media	más de dos horas y media
Basta lo que has dicho;	Basta lo que has dicho, toma;	Basta lo que has dicho, toma,	Basta lo que has dicho, toma,

Tabla 3. Variantes de métrica de los testimonios de *Enfermar con el remedio*.

Analicemos ahora los casos en los que las sueltas recogen cambios relativos a palabras o estructuras que mejoran, por coherencia, el sentido del texto del impreso de 1653. También se pueden apreciar decisiones relativas a cuestiones estilísticas. La tabla 4 muestra que la modificación de palabras o fragmentos de versos, en las tres jornadas, se realiza en las sueltas del siglo XVIII, mientras que la áurea parece respetar la edición del *Laurel*.

Un ejemplo particularmente revelador se encuentra en el primer verso de la obra. Mientras que el impreso del *Laurel* comienza con «Aspid de plata, una roca» [Calderón, 1653: 95r, v. 1], todas las sueltas coinciden en la variante «Aspid de plata, un arroyo». Este cambio, aunque aparentemente menor, revela no solo una posible corrección poética, sino también una imagen retórica más coherente con el lirismo del inicio y con los códigos de la poesía cortesana barroca.

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta vallisoletana XVIII	Suelta XVIII
Acto primero			
Aspid de plata, una roca,	Aspid de plata, un arroyo,	Aspid de plata, un arroyo.	Aspid de plata, un arroyo,

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta vallisoletana XVIII	Suelta XVIII
que dé más de la razón.	que dé más que la razón	puede más que la razón	puede más que la razón
borrándome las señas del camino.	borrándome las señas del camino.	borrándome las sendas del camino.	borrándome las sendas del camino.
Es bien que no esté,	Es bien que no esté,	Es bien que notes	Es bien que notes
Acto segundo			
Sé, de otra dama galán,	Sé, de otra dama galán,	Ser de otra dama galán,	Ser de otra dama galán,
aquel tierno Ruysenior!	aquel tierno Ruysenior!	aquel triste Ruisenior!	aquel triste Ruisenior!
El tiempo vano no es este,	El tiempo vano no es este,	el tiempo vano no esté,	el tiempo vano no esté,
Acto tercero			
si al amor pero es reparo	si el amor, pero es reparo	del amor; pero es reparo	del amor; pero es reparo
del riesgo de sujetarlo.	del riesgo de sujetarlo.	del riesgo de ejecutarlo.	del riesgo de ejecutarlo.
Ya me veto. <i>Váse.</i>	Ya me veto. <i>Váse.</i>	Irme quiero. <i>Váse.</i>	Irme quiero. <i>Váse.</i>

Tabla 4. Variantes de los testimonios de *Enfermar con el remedio*.

Existen, asimismo, intervenciones en las acotaciones teatrales de las sueltas del XVIII, como muestra la tabla 5. En un caso, los impresos dieciochescos aclaran la acotación «*Al llegar a la puerta Diana saca el brazo con la luz, Laura, y Diana se la quita.*» de los textos del XVII con el fin de hacer legible la indicación escénica y deshacer la ambigüedad («*Llega a la puerta Diana, saca Laura la luz, y Diana se la quita.*»). También hay variantes relacionadas con la entrada y salida de personajes («*Dale un papel.*» / «*Váse, y dale un papel.*»; «*Sale Carlos a la puerta del lado.*» / «*Sale Carlos al paño*»; «*Sale Aurora al paño.*» / «*Aurora al paño.*»; «*Vas.*»); otras,

con su ubicación en el escenario («a la puerta del lado» / «al paño»). Un tercer tipo recoge el espacio sonoro de la representación teatral, como en «Tocan dentro una guitarra» / «Tocan dentro» y en «Cantan a dentro quatro vozes» / «Cantan», que presentan implicaciones escénicas porque se generaliza la intervención musical, debido quizá a las nuevas modas melódicas del siglo XVIII.

Es de notar, además, la peculiaridad de la suelta del XVII, pues parece tratarse de una intervención del editor o del impresor derivada, seguramente, de su desconocimiento sobre cómo interpretar la indicación musical común de la época («a quatro vozes»), que le lleva a arreglar la indicación musical con «Cantan a dentro quatro vozes», interpretando que ese «a» ha sido colocado después de «dentro» por error. Si dejamos al margen esta intervención, los ejemplos aportados muestran que, en el caso de las acotaciones, solo las sueltas dieciochescas contienen variantes que difieren del *Laurel*, algo que también se ha constatado en la anterior tabla 4.

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta vallisoletana XVIII	Suelta XVIII
Acto primero			
<i>Dale un papel.</i>	<i>Dale un papel.</i>	<i>Váse, y dale un papel.</i>	<i>Váse, y dale un papel.</i>
<i>Sale Carlos a la puerta del lado.</i>	<i>Sale Carlos a la puerta del lado.</i>	<i>Sale Carlos al paño.</i>	<i>Sale Carlos al paño.</i>
Acto segundo			
<i>Hablan los dos en secreto, y salen Carlos y Julio.</i>	<i>Hablan los dos en secreto, y salen Carlos y Julio.</i>	<i>Hablan en secreto, y salen Carlos, y Julio.</i>	<i>Hablan en secreto, y salen Carlos, y Julio.</i>
<i>Al empezar el sarao con las hachas en las manos, sale Roberto, y detiene a Aurora, y dize.</i>	<i>Al empezar el sarao con las hachas en las manos, sale Roberto, y detiene a Aurora, y dize.</i>	<i>Al empezar el sarao con las hachas en las manos, sale Roberto, y detiene Aurora.</i>	<i>Al empezar el sarao con las hachas en las manos, sale Roberto, y detiene a Aurora.</i>

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta vallisoletana XVIII	Suelta XVIII
Acto tercero			
—	—	Vás.	Vás.
<i>Tócan dentro una guitarra.</i>	<i>Tócan dentro una guitarra.</i>	<i>Tócan dentro.</i>	<i>Tócan dentro.</i>
<i>Buelven a tocar.</i>	<i>Buelven a tocar.</i>	<i>Tócan.</i>	<i>Tócan.</i>
<i>Cantan adentro a quatro voces.</i>	<i>Cantan a dentro quatro voces.</i>	<i>Cantan.</i>	<i>Cantan.</i>
<i>Sale Aurora al paño.</i>	<i>Sale Aurora al paño.</i>	<i>Aurora al paño.</i>	<i>Aurora al paño.</i>
<i>Al llegar a la puerta Diana saca el braço con la luz, Laura, y Diana se la quita.</i>	<i>Al llegar a la puerta Diana, saca el braço con la luz, Laura, y Diana se la quita.</i>	<i>Llega a la puerta Diana, saca Laura la luz, y Diana se la quita.</i>	<i>Llega a la puerta Diana, saca Laura la luz, y Diana se la quita.</i>

Tabla 5. Variantes de acotaciones teatrales en los testimonios de *Enfermar con el remedio*.

Por último, en la tabla 6 se registran algunas correcciones de evidentes erratas presentes en el texto recogido en el texto de 1653. La mayoría de los errores de impresión se corrigen tanto en la suelta del siglo XVII, como en las dos del XVIII, aunque también existen casos en los que la suelta áurea reproduce el error («lo que puedo hazer ventura» / «lo que puedo hazer ventura»; «Ningún medio el alma inventa.» / «Ningún medio el alma inventa.»; «sacarme» / «sacarme»). Claramente, todos ellos se deben a errores de lectura de los cajistas («Su medida da cordura» / «Su mesurada cordura») o de confusión de los tipos («Genórimo Cáncer.» / «Gerónimo Cáncer.»).

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta vallisoletana XVIII	Suelta XVIII
Acto primero			
Genórimo Cáncer.	Gerónimo Cáncer.	—	—

<i>Laurel de comedias</i>	Suelta XVII	Suelta valliisoletana XVIII	Suelta XVIII
Su mesura da cordura	Su mesurada cordura	Su mesurada cordura	Su mesurada cordura
sacame	sacarme	sacarme	sacarme
lo que puedo hazer ventura.	lo que puedo hazer ventura.	lo que puede hacer ventura.	lo que puedo hazer ventura.
Acto segundo			
Sé, de otra dama galán,	Sé, de otra dama galán,	Ser de otra dama galán,	Ser de otra dama galán,
En los montes; y el festín	En los motes; y el festín	En los motes; y el festín	En los motes; y el festín
Desde oy no he de sea su amante,	Desde oy no he de ser su amante,	Desde oy no he de ser tu amante	Desde oy no he de ser tu amante
Ningún medio el alma inventa.	Ningún medio el alma inventa.	Ningún medio el alma intenta.	Ningún medio el alma intenta.
Acto tercero			
y de mis deudos, juntanto	y de mis deudos, juntando	y de mis deudos juntando	y de mis deudos juntando
a nuestra pena entregado.	a nuestra pena entregado.	a nueva pena entregado.	a nueva pena entregado.
que empeñan la luz del sol,	que empañan la luz del sol,	que empañan la luz del Sol,	que empañan la luz del Sol,

Tabla 6. Erratas del *Laurel* corregidas en las sueltas de *Enfermar con el remedio*.

El análisis comparativo de los cuatro testimonios conservados de *Enfermar con el remedio* ha permitido identificar variantes significativas que afectan tanto a la forma como al sentido del texto. El *Laurel*, aunque constituye el testimonio más antiguo, presenta múltiples errores de imprenta, algunos de los cuales se corrigen en la suelta del siglo XVII. Las sueltas del XVIII, por su parte, muestran un esfuerzo de depuración

y clarificación textual. Este cotejo preliminar sugiere que la transmisión de la comedia no fue lineal ni automática, sino que implicó intervenciones conscientes, posiblemente motivadas tanto por la corrección editorial como por la adaptación a contextos de representación.

4. CONCLUSIONES

El presente estudio ha examinado la transmisión textual de *Enfermar con el remedio*, una comedia de consuno atribuida a Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer, atendiendo a los testimonios impresos de los siglos XVII y XVIII. El análisis realizado confirma que la obra constituye un caso singular dentro de las colaboraciones auriseculares, tanto por la distribución no convencional de las jornadas entre los dramaturgos como por las dudas que todavía persisten en torno a su autoría efectiva.

En el plano genérico, la comedia se inserta de forma clara en la tradición de la comedia palatina, con todos los rasgos propios del subgénero: ambientación cortesana, localización italiana, conflicto sucesorio, exaltación del amor y exploración del desdén femenino como obstáculo a superar. Su proximidad con otras comedias de estructura y temática afines (*El desdén, con el desdén*, *El perro del hortelano* y *Hacer remedio el dolor*) confirma su inserción en una red dramática intertextual que merece un estudio más detenido.

Desde la perspectiva de la transmisión textual, el examen de los cuatro testimonios conservados de *Enfermar con el remedio* muestra que la historia editorial de la obra es más compleja de lo que se había documentado hasta ahora. El *Laurel de comedias* de 1653 constituiría la fijación más antigua, pero presenta errores tipográficos y métricos que son corregidos en la suelta del siglo XVII, lo que pone en entredicho su primacía textual. Las sueltas del siglo XVIII confirman, por su parte, la vigencia y circulación de la obra en el mercado impreso, a la vez que incorporan ajustes que reflejan nuevas prácticas lectoras y escénicas.

El cotejo realizado permite identificar variantes de distinto alcance. En el plano métrico, las sueltas restablecen octosílabos defectuosos del *Laurel*, lo que evidencia la preocupación editorial (y quizá escénica) por la musicalidad del verso. En el plano léxico y retórico, se observan modificaciones que mejoran la coherencia poética. También destacan las correcciones de erratas y la revisión de acotaciones, que en los impresos dieciochescos se adaptan con mayor claridad a la praxis escénica coetánea.

Estas variantes no pueden entenderse como meras contingencias tipográficas, sino que revelan un proceso de transmisión en el que confluyen la corrección editorial, la recepción de la obra y, posiblemente, la adaptación a usos teatrales en distintos contextos históricos. De este modo, *Enfermar con el remedio* ilustra cómo la comedia colaborada no solo circuló ampliamente en letra de molde, sino que fue objeto de una progresiva depuración textual.

En suma, el trabajo ha puesto de relieve la necesidad de emprender una edición crítica completa de *Enfermar con el remedio* que incorpore un cotejo exhaustivo de todos los testimonios y atienda tanto a las variantes métricas y léxicas como a sus posibles implicaciones escénicas. Asimismo, la obra se presenta como un campo fértil para la aplicación de técnicas estilométricas que permitan esclarecer su autoría con mayor precisión. Con ello, se contribuiría a situar esta comedia en el lugar que le corresponde dentro del repertorio del Siglo de Oro, no como una curiosidad marginal, sino como un testimonio valioso de la dramaturgia colaborada y de su compleja transmisión textual.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOCER MARTÍNEZ, Mariano (1926): *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800*, Valladolid, Imprenta de la Casa Social Católica <https://www.larramendi.es/es/consulta/registro.do?id=28122> [23-05-2025].

- ALVITI, Roberta (2006). *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritti in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea Editrice.
- (2017): «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. J. Matas Caballero (Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo), 15-27.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, facsímil de la edición de Madrid, M. Rivadeneyra / London, Tamesis Books Limited <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccf9m4> [12-04-2024].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, VÉLEZ DE GUEVARA, Luis y CÁNCER, Jerónimo de (¿1600-1699?): *Enfermar con el remedio. Comedia famosa, / de tres ingenios*, s.l., s.i., s.a.
- (¿1600-1699?): *Enfermar con el remedio, comedia famosa. De tres ingenios. De don Pedro Calderon, Luis Vélez de Guevara y don Geronimo Cancer*, s.l., s.i., s.a.
- (1653): *Enfermar con el remedio / Comedia famosa de tres ingenios. De don Pedro Calderon, Luis Vélez de Guevara y don Geronimo Cancer*, en *Laurel de comedias: quarta parte de diferentes autores*, Madrid, Imprenta Real.
- (¿1701?): *Comedia famosa, Enfermar con el remedio. De tres ingenios*, Valladolid, Alonso del Riego (s.a.).
- (1850): *Enfermar con el remedio*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, D. M. Rivadeneyra (BAE 14), tomo IV, 429-448 https://biblioteca-virtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=9784 [03-03-2024].
- CALLE GONZÁLEZ, Sonsoles (2001): «Calderón y Ovidio: la enfermedad del amor y sus remedios en una comedia escrita en colaboración», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, coord. Germán Vega García-Luengos e Ignacio Arellano (Berná, Peter Lang), 87-98 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb1s4> [07-02-2025].
- (2002): «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* ed. I. Arellano (Kassel, Reichenberger), I, 263-276.
- CEREZO RUBIO, Ubaldo y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2009): *Catálogo de teatro de la Biblioteca Histórica de Madrid: Fondo Mesonero Romanos*, Madrid, Co-

- munidad de Madrid-Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas https://www.memoriademadrid.es/download.php?nombre=bhm_catalogomesonero.pdf&id=./doc_anexos/Workflow/0/27920/bhm_catalogomesonero.pdf [22-05-2025].
- COENEN, Erik (2009): «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española* 89.1, 29-56 <https://doi.org/10.3989/rfe.2009.v89.i1.63> [07-02-2025].
- COTARELO Y MORI, Emilio (1931): «Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española* 18, 232-280 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9p6> [13-05-2025].
- CUÉLLAR, Álvaro y GARCÍA-LUENGOS, Germán VEGA (2017-2024): *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <http://etso.es/>. [12-04-2025].
- DÍAZ JOSÉ, Simón (1972): *Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, tomo 4 (2.^a edición corregida y aumentada).
- FAJARDO, Juan Isidro (1716): *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional (España). Sig. Mss. 14706 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc-fr0c1> [07-02-2025].
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2002): «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano (Kassel, Reichenberger), t. 1, 541-554 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k4b4> [07-02-2025].
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, LOBATO, María Luisa y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (ed.). (2025a): *Monográfico “El teatro áureo en colaboración”*, *eHumanista* 61, 136-144 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/61> [07-05-2025].
- (2025b): «El teatro áureo en colaboración» en *Monográfico “El teatro áureo en colaboración”*, *eHumanista*, vol. 61, 136-144 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/61> [17-05-2025].
- MACKENZIE, Ann (1983): *Luis Vélez de Guevara*, Boston, Twayne Publishers.
- MATAS CABALLERO, Juan (2013): «Técnicas y procedimientos dramáticos de Luis Vélez de Guevara en las comedias escritas en colaboración», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones: Actas del XV Congreso de la AITENSO*, ed. E. I. Deffis de Calvo, J. Pérez Magallón y J. Vargas de Luna (Quebec, Université Laval), 287-308 https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=795449&orden=0&info=open_link_libro [21-03-2025].

- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco (1929): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, assí de Don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, ed. J.M. Hill (Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1735), *Revue Hispanique* LXXV, 144-369.
- MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio (1991): *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI–XVII en la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- MIER PÉREZ, Laura (2019): «Comedias sueltas de Pedro Calderón de la Barca, Francisco Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara en Nápoles: catálogo bibliográfico», *Bulletin of Spanish Studies* 96.3, 365-397 <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1567035> [07-02-2025].
- MINISTERIO DE CULTURA (2024): *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico* <https://ccpbe.cultura.gob.es/CCPB/ccpbopac/> [23-05-2025].
- PALAU Y DULCET, Antonio (1948): *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana*, Barcelona, Ildefonso Rodríguez.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2025): «Las comedias de varios ingenios: propuestas para el debate», *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 61, 419-438 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehum61.r.pedraza.pdf> [07-05-2025].
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita REICHENBERGER (1979): *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, vol. I. Kassel: Thiele und Schwarz.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872): *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de José Ferrer de Orga, 2 vols., vol. I <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2368> [23-05-2025].
- ULLA LORENZO, Alejandra (2010): «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las Partes». *Críticón* 108, 79-98 https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/108/108_079.pdf [22-05-2025].
- ULLA LORENZO, Alejandra et al. *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español*. ISTAE <https://istae.uv.es/> [22-11-2024].
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4> [30-03-2025].
- VÁZQUEZ I ESTÉVEZ, Anna (1995): *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona: la transmisión teatral impresa*, Kassel Reichenberger. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6p7> [30-03-2025].

- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1990): «Impresos teatrales vallisoletanos del siglo XVIII: ciento treinta adiciones al Catálogo de Alcocer». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 67, 319-365 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk1x3> [08-03-2025].
- (1993): «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», en *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, eds. José Romera Castillo, Antonio Lorente Medina y Ana M.^a Freire López (Madrid, Universidad Nacional a Distancia), I, 469-490 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnw000> [07-02-2025].
- (2008): «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Críticón*, 103-104, 249-271 <https://doi.org/10.4000/criticon.12179> [07-09-2024].
- (2017): «Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, (Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo) 181-202 <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/40015> [07-11-2024].
- (2023): «Nuevos indicios y propuestas para fijar el repertorio de comedias colaboradas de Calderón», *Bajo la égida calderoniana: Calderón y los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII*, Juan Manuel Escudero Baztán (coord.) (Madrid, Iberoamericana/Frankfurt, Vervuert Verlag), 279-314 https://www.academia.edu/109330747/Nuevos_indicios_y_propuestas_para_fijar_el_repertorio_de_comedias_colaboradas_de_Calder%C3%B3n [07-02-2025].
- VERA TASSIS Y VILLARROEL, Juan de (ed.) (1682): *Verdadera quinta parte de comedias de d. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Francisco Sanz. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013965> [12-04-2024].
- (1730): *Verdadera quinta parte de comedias de d. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Herederos de Juan García Infanzón https://www.rae.es/sites/default/files/biblioteca/pdf/41_III_18/41_III_18.pdf [23-04-2024].

«EL DÍA DE LIMA»: RELACIÓN DE LAS FESTIVIDADES Y LOA EN HONOR DE FERNANDO VI DE ESPAÑA EN LIMA (1748)

«*El Día de Lima*»: Report of Events and Dramatic Prologue in Lima's Celebration of Ferdinand VI of Spain (1748)

LUIS TADEO VALVERDE MOLINA

Universidad de Salamanca

t.valverde@usal.es

ORCID: 0000-0002-1605-6485

Recibido: 30-04-2025

Aceptado: 20-10-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.608

RESUMEN: Este artículo analiza la loa representada en el palacio virreinal de Lima el 16 de febrero de 1748, cuyo objetivo fue celebrar oficialmente la coronación de Fernando VI como rey de España. Se complementa este análisis con el estudio de la relación de la festividad, contenida en el impreso limeño *El día de Lima* (1748), en el cual figura el virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, como restaurador de la ciudad y *alter ego* del Rey tras el terremoto de 28 de octubre de 1746.

PALABRAS CLAVE: festividad; teatro; corte; Perú; siglo XVIII.

ABSTRACT: This article analyzes the dramatic prologue performed in the viceregal palace of Lima on February 16, 1748, which aimed to officially celebrate the coronation of Ferdinand VI as King of Spain. This analysis is complemented by the study of the report of the festivity, included in the Lima print *El día de Lima* (1748), in which the figure of the viceroy José Antonio Manso de Velasco, Count of Superunda, is presented as the restorer of the city and the King's *alter ego* after the earthquake of October 28, 1746.

KEYWORDS: Festivity; Theatre; Court; Peru; 18th Century.

INTRODUCCIÓN

ESTE ARTÍCULO EXAMINA UN VOLUMEN que constituye un testimonio singular para el estudio de las festividades teatrales y las estrategias políticas, especialmente aquellas que los agentes del virreinato del Perú emplearon en tiempos de crisis, reconstrucciones y transformaciones. El impreso titulado *El día de Lima: proclamación real, que del nombre augusto del supremo señor don Fernando el VI, rey católico de las Españas y emperador de las Indias, N.S.Q.D.G. Hizo la muy noble y muy leal ciudad de Los Reyes, Lima, cabeza de la América austral, fervorizada a influjo del celo fiel, del cuidado empeño y de la amante lealtad*¹, de autor anónimo, contiene una relación de sucesos encomendada por Victoriano Montero del Águila y Zorrilla, alcalde ordinario de Lima, y una loa escrita por el licenciado Félix de Alarcón², presbítero de Lima. Tanto la representación teatral como la relación de sucesos son parte de un cuidado programa para celebrar el poder monárquico en los territorios americanos después de que la ciudad de Lima fuese asolada por el violento terremoto y tsunami del 28 de octubre de 1746, el cual destruyó casi en su totalidad el puerto principal del Callao y diezmó significativamente la población de la urbe. Con inmediatez a esta calamidad emerge la figura del virrey José Antonio Manso de Velasco (1688-1767) como restaurador de la ciudad y *alter ego* del monarca. Esta dignificación del virrey es especialmente importante porque afrontó la necesidad

¹ El impreso está conservado en el fondo de libros raros de la John Carter Brown Library (Providence, Rhode Island, Estados Unidos) y fue inventariado por José Toribio Medina en el segundo volumen de *La imprenta en Lima (1584-1824)*, donde señala que no hubo mención alguna de este en el *Catálogo* de La Barrera y Leirado, el cual tampoco referencia al autor de la loa, el licenciado Félix de Alarcón [1904: 442].

² Aparte de lo expresado en esta relación y recopilatorio teatral, los pocos datos que tenemos de la vida del licenciado Félix de Alarcón nos indican que ya tenía actividad previa como dramaturgo: concretamente, compuso una loa para acompañar la comedia *Lances de amor y fortuna* de Pedro Calderón de la Barca, la cual se representó en Lima el 3 de febrero de 1744 para festejar la llegada del arzobispo José Gutiérrez de Zevallos, quien procedía de ejercer el obispado de Córdoba del Tucumán [Rivarola, 1987: 151].

conjunta de reconstruir la ciudad y festejar la coronación de Fernando VI, de cuya ascensión al trono había llegado noticia a inicios de 1747. Correspondientemente, la pieza teatral corta –compuesta para acompañar la representación de la comedia mitológica *Ni Amor se libra de amor* de Pedro Calderón de la Barca– está dedicada a Manso de Velasco, presenta un aparato metafórico en consonancia con Fernando VI y dialoga con la calamidad sufrida en homenaje a la titánica tarea que implicó reconstrucción de la ciudad.

Asimismo, la totalidad del impreso *El día de Lima* da testimonio de una multiplicidad de festejos parateatrales como ópera, fuegos artificiales, comedias, cabalgatas y certámenes poéticos en la ciudad, que constituyen un programa complejo en el cual se pretende continuar con la tradición de festejar la coronación del nuevo monarca en la cabeza de los virreinos del Perú, como había sido el caso para el rey Luis I entre 1723 y 1724. Entre la multiplicidad de festejos, el teatro breve es una pieza fundamental del engranaje laudatorio debido a que forma parte de la actualización del drama mitológico de Calderón y porque, en su reescritura de la tradición, introduce referentes inmediatos al estado de recuperación de la ciudad. La loa en cuestión busca representar figuras mitológicas de la tradición clásica (Diana, Eneas) junto a otras de mayor innovación (como es el caso de Ramucía) e incluso figuras autoriales (como la del poeta Homero, autor de epopeyas). Propongo en este artículo brindar alcances sobre el contexto de producción de la loa en el marco de la festividad mayor, poniendo en diálogo las estrategias compositivas del texto teatral y el aparato retórico del texto de la relación festiva. Esta mirada comparatista permite superar la condición liminar que suele imponerse sobre las loas; en última instancia, aspiro a esclarecer la mirada espectacular en torno a su representación, así como de la comedia que se eligió para la ser el órgano principal de la representación teatral palaciega.

FIGURAS POLÍTICAS Y DISPOSITIVOS TEXTUALES EN *EL DÍA DE LIMA*

El conjunto de materiales que integra el volumen exhibe un diseño esmerado dentro de esta tipología de impresos laudatorios. Se incluye en el primer folio el escudo de armas de Fernando VI en un grabado –sin autoría consignada– probablemente producido para la composición del impreso. En el caso del virrey Manso de Velasco, en la portada se hace explícita mención a su figura como cabeza de la celebratoria ciudad de Lima y su papel como patrón y supervisor de la fiesta: «Proclamación Real que del nombre augusto del Supremo Señor D. Fernando el VI [...] a influjo del cielo fiel, del cuidadoso empeño y de la amante lealtad del Excelentísimo Señor don Joseph Manso de Velasco [...] de cuyo orden se imprime.» [1748]. El constante paralelismo entre las dos autoridades se funda no solo en la relación de lealtad entre el Monarca y sus súbditos, sino en la identificación de ambos como dos pilares necesarios para la restitución del orden civil en la cabeza del virreinato del Perú, la cual todavía atravesaba un proceso de reconstrucción. Ante lo que Charles F. Walker ha descrito como la «destrucción del orden colonial» [2008: 84], la posición del virrey Manso de Velasco fue una respuesta inmediata de preocupación por los espacios urbanos y los agentes de la sociedad colonial que ejercían su supervivencia en espacios transitorios e improvisados³. Esta labor mediadora elevó la figura del virrey como restaurador de dicho orden colonial y la mirada de la Corona fue favorable, al crearse para él y sus descendientes el condado de Superunda –con cédula fechada el 8 de febrero de 1748– cuyo título fue elegido por el propio dignatario para destacar el

³ Los testimonios inmediatos al desastre, recogidos por Walker, narran la disrupción del aparato social manifestada en, por ejemplo, la aristocracia radicada en Lima vistiendo harapos tras la pérdida de sus bienes o la vista de las monjas de clausura que abandonaron el encierro para buscar alimentos y auxilio en las calles, plazas y refugios remanentes de Lima [2008: 117]. Ese sacudimiento del orden compromete al tejido social y lo desgarrar de una manera que las topografías sociales, a nivel simbólico y material, quedan completamente subvertidas en la memoria del desastre.

logro de la reconstrucción «sobre las olas» del terremoto-tsunami de 1746 [Martínez Martín, 2006: 275].

Aparte del paralelismo de ambas autoridades políticas en la inclusión de las armas y los títulos, el rasgo laudatorio del volumen se sustenta en las tres partes fundamentales del impreso de *El día de Lima*. La primera es una escritura de carácter panegírico que conjunta al celebrado monarca Fernando VI con el virrey conde de Superunda en un extenso aparato metafórico, el cual a su vez está dividido en cuatro secciones internas. Cimentadas en la contraposición alegórica entre luz y oscuridad, se dividen en el siguiente orden:

- i. Actividad del sol [1748: 9-23]
- ii. Claridad del día [1748: 23-49]
- iii. Fuga de las sombras [1748: 49-72]
- iv. Alegría de la tierra [1748: 72- 101]

La segunda parte [1748: 101-268] es la extensa relación de los festejos públicos y teatrales que acontecieron en la ciudad, cuya información es especialmente relevante para dotar de perspectiva el espacio urbano y a las instituciones participantes de la concurrida celebración del nuevo monarca. Por ejemplo, reproduce en sus folios los epígrafes, inscripciones y poesías (especialmente décimas y quintillas) que acompañaron a las piezas de arquitectura efímera. Estructuralmente presenta divisiones internas para describir la cabalgata real que porta el estandarte [1748: 152-199]; las fiestas reales y demostraciones públicas de lealtad [1748: 200-236] y la fiesta de naturales⁴ como parte final de los actos celebratorios [1748: 237-268].

⁴ Dentro de la relación, la parte titulada «Fiesta de los naturales» es testimonio de la integración de la población indígena al cuerpo encargado de producir, celebrar y participar de las festividades oficiales, como venía siendo tradición desde las etapas iniciales del arte dramático en el virreinato del Perú [Lohmann Villena 1945: 23]. No es propósito de este artículo discurrir en el aspecto indígena de la celebración, pero debe reconocerse que es práctica habitual para expresar lealtad a la Monarquía en las festividades públicas de la Lima virreinal.

La tercera y última parte del volumen –cuya factura material indica que es una edición suelta añadida en la encuadernación posterior– está conformada fundamentalmente por el texto impreso de la loa (*in quarto*, signaturas A1-K4). Titulada «LOA QUE PARA LA CORONACIÓN DE N.A.M. EL SEÑOR D. FERNANDO EL VI [...] compuso el licenciado don Félix de Alarcón, presbítero. Se representó en el palacio a XVI de Febrero de MDCCXLVIII» acompañó a la comedia *Ni Amor se libra de amor*, de Pedro Calderón de la Barca que se llevó a cabo en el palacio virreinal el 16 de febrero de 1748. El análisis propuesto en este artículo pretende defender la loa como un ejemplo capital de dramaturgia breve que, en sus innovaciones, logra adherirse exitosamente en la práctica de actualizar dramas de Calderón de la Barca en los territorios americanos.

Sostenemos, entonces, una visión de conjunto de la relación, que en primer lugar va a servirse de las alegorías del mito solar para la presentación del virrey; en segundo lugar, desplegará la descripción de la fiesta bajo ese principio simbólico de autoridad y, finalmente, concluirá con una pieza de teatro breve expresamente compuesta para la ocasión, la cual nos sirve de crisol textual para recolectar las diversas imágenes políticas y poéticas que se han ido desplegando a lo largo de todo el volumen.

ALEGORÍAS SOLARES EN *EL DÍA DE LIMA*

En aras de comprender las estrategias retóricas empleadas y su posterior transposición a la loa, propongo una interpretación parte por parte de las divisiones que el discurso panegírico emplea para elaborar la secuencia metafórica que representa tanto a Rey como a virrey en el momento de asunción de la Corona de un nuevo Monarca. Ambos gozan, según el programa, de ubicuidad simbólica y están presentes en Lima, núcleo de restauración material, manifestando su posición jerárquica

como cabezas del virreinato y ante los sujetos que se inclinan y celebran en lealtad a la Corona. Sobre el valor expresivo que tiene esta sostenida asociación entre monarca y virrey, Pablo Ortemberg explica, bajo la perspectiva de la *performance* en el espacio, que «el ritual y su narración oficial permiten profundizar sobre su función pedagógica, informativa, consagratoria, jurídica y de promoción [...] Desde la construcción retórica absolutista centrada en la imagen solar hasta los elogios múltiples que encierra el elogio al monarca y, en especial, el autoelogio del virrey» [2009: 105]. La primera parte de *El día de Lima*, por tanto, sería una *praxis* de alabanza al rey y, al mismo tiempo, de autoalabanza al virrey, cuya necesidad de dejar narrada en forma de relación es central en su funcionamiento dentro del aparato discursivo de la administración pública.

Es pertinente examinar la concatenación argumental de estas primeras partes. En la primera sección, bajo el rótulo de «Actividad del sol», la figura central se construye en relación con Fernando VI. Se emplea la alegoría astronómica del Sol, que es el astro rey, en equivalencia al mandato del monarca, ya que ambos gobiernan sobre los otros cuerpos del Estado. Con todavía mayor significado, la presencia del sol en ambos hemisferios eleva el tiempo histórico en el que se enmarca la relación, el cual ha superado las concepciones aristotélicas sobre el orbe, por ejemplo, las transmitidas por el padre José de Acosta⁵ [1748: 10]. Como ha señalado Víctor Mínguez en sus aportes sobre la iconografía astral en la representación de la Monarquía: «América es precisamente el territorio donde la simbología solar adquiere mayor significado y mayor coherencia» [2001: 25]. Tanto el caso novohispano como el peruano configuran la pertenencia a un hemisferio que complementa la unidad y conforma un territorio que aumenta la presencia del Astro Rey en el orbe. Esta sección, tras elevar al Monarca a la posición solar,

⁵ Véase la *Historia moral y natural de las Indias* (1590) del padre Acosta, libro I, capítulos 9 y 10 para la exposición de argumentos en torno a la Zona Tórrida, donde discurre la concepción aristotélica y sus derivados en torno a la habitabilidad del orbe.

realiza también una culta exploración de la genealogía del monarca, desde su stirpe hasta su nacimiento el 23 de septiembre de 1723⁶ y lo presenta como el suceso definitivo para la pacificación de la Guerra de Sucesión Española, con la firma del tratado de Rastatt en 1714. Este concepto fundacional de una –largamente esperada pero inminente– nueva época de paz es usado de manera homóloga para la presencia del *alter ego*, el virrey José Antonio Manso de Velasco, en sucesivas partes del impreso.

En la siguiente sección, titulada «Claridad del día», se suscribe nuevamente el valor rector de la luz, en este caso como origen primero de las cosas, invocando la claridad que da comienzo al libro del Génesis en el Antiguo Testamento. Posteriormente, el comento y glosa sobre la naturaleza de la luz discurre en su concepción clásica y emplea la fuente platónica que, en su indagación sobre el nombre de las cosas, define a aquella luz que se ve tras las tinieblas como *himéran*⁷. La polisemia de *himéran*, de donde derivan otros adjetivos, permite sostener el argumento de que es sinónimo de «manso, suave o blando», equivalencia que se hará directamente con el nombre del virrey: «como el excelso virrey del Perú, el Excelentísimo Señor don José Manso de Velasco, en

⁶ Día que fue elegido deliberadamente para realizar la proclamación de Fernando VI en Lima. Ante el anuncio recibido a principios de 1747, la administración virreinal tuvo que afrontar el encargo de celebrar la coronación al mismo tiempo que las labores de reconstrucción de la ciudad, en su orden material y civil, seguían llevándose a cabo. El virrey Manso de Velasco, tras juramentar lealtad en privado, decidió establecer un plazo de aproximadamente seis meses para preparar los actos públicos, que coincidirían el 23 de septiembre con el natalicio de Fernando VI. Este ajuste del calendario permitía que el espacio público estuviese acondicionado para actos que necesitaban desplegarse a lo largo de calles y plazas, como es paradigmático en la cabalgata real, así como homenajear al monarca con la fecha misma [Rodríguez Garrido, 2015: 584].

⁷ Véase *Crátilo*, 418d. Cito la traducción de Calonge Ruiz *et al.* [1987]. El examen que realiza Ortemberg de este término también recupera el platónico de *himéran* como «el deseo de satisfacer o alegrar al dios que se deben los nombres» [2004: 108]. Coincidentemente, buena parte de la arquitectura efímera de la fiesta política y de la dramaturgia de la loa del licenciado Alarcón está sostenida en el acto de poner en escena el nombre de Fernando VI y de Manso de Velasco a través de dispositivos escénicos como tarjetones y permutaciones de letras.

la triste confusión en que yacía anohecida esta capital, le abrió paso al contento con la claridad más alegre, que podía desterrarle sus sombras» [1748: 27]. Se atiende, entonces, no solamente a la preponderancia de la luz en la alegoría en esta sección del impreso, sino a la relación explícita con los hechos recientes del terremoto-tsunami de 28 de octubre de 1746, cuya tiniebla es disipada por la presencia y accionar del virrey. Manso de Velasco es, en esta instancia, un homólogo del sol (de nobleza clara, antigua y celebrada) [1748: 29], pero a su vez manifestado en la unidad del día. Estas cualidades son fundacionales para esa nueva etapa que el impreso desea establecer como argumento principal desde su título: «el día de Lima» es el nuevo capítulo encarnado por el virrey, una entidad mansa y serena que convoca, al igual que el Monarca, la lealtad y obediencia de la población de la urbe.

La tercera sección, nombrada «Fuga de las sombras», sirve de analepsis a los hechos del terremoto-tsunami, ya que traslada la descripción a la experiencia nocturna de los horrores vividos en la ciudad, que ya hemos caracterizado como la destrucción del orden colonial. El argumento expone que Lima fue dominio de la parca y que, en esos momentos de crisis, la victoria de la muerte parecía completamente evidente: «Cayó la ciudad más antigua⁸ [...] cayó la dominación de muchos años [...] los cuerpos arrojados por las calles, por las casas y por los templos, embarazaban con el horror la compasión, mas, ¿cómo habían de hallarla en una congoja, que era capaz de envidiar su descanso? Todo era un cruel llanto y un triste pavor, y la Parca para saciar su crueldad, se dejó ver en mil espantosas imágenes» [1748: 56]. Tras una extensa recapitulación de la caída de ciudades ilustres y de cómo estas

⁸ Como se ha empleado en las crónicas de ciudades principales en la época colonial, Lima se presenta como parte de la genealogía de grandes urbes. En este caso, la innovación está en ejemplificar ciudades que han sufrido desastres y cataclismos en su historia: «la antigua Troya, la ínclita Esparta, la docta Atenas y la noble Cartago», todas ellas transformadas de la grandeza a la miseria a causa de los embates de la naturaleza, la guerra, y el tiempo [1748: 57].

se transforman en escenarios para la tragedia, se llega a la oposición deliberada: con el sol y el día inminentes, las sombras desaparecen de la ciudad, porque en la noche más oscura, aparecieron los dos soles en el cielo, prometida su llegada de Oriente a Occidente; un sol hace el amanecer (Fernando VI) y el otro lo representa⁹ (Manso de Velasco), refundiendo el orden en un lucido teatro, que es el ejercicio del poder como *alter ego* del monarca.

La cuarta sección de esta parte lleva por título «Alegoría de la tierra» y es referencia a la mutación de los afectos y la naturaleza de la ciudad, ahora protegida bajo el manto del virrey y, simbólicamente, del monarca. No está exenta de alusiones al tópico ya enunciado de la urbe de Lima como *theatrum mundi* y demuestra una esencial consciencia escenográfica, al sostener que en la contrariedad de la luz y de las sombras, «conque a un tiempo es la Tierra en el teatro del universo la actora y la decoración de tan extrañas mutaciones en el día de Lima, hasta la representación de la ciudad» [1748: 77]. La ciudad ahora esclarecida es, entonces, copia de la Tierra más abundante: suma de sus riquezas vegetales, minerales y fecundidad. Este ubérrimo teatro transmuta el espacio descrito en *El día de Lima* no solo en un hecho puntual o en una mutación concreta, sino en una perenne exposición de dignidades y recibimientos que crean la memoria de lealtad al monarca y consolidan la disposición al júbilo. Una última enunciación de esta síntesis de elementos se da en las páginas previas al tránsito a la relación de sucesos, donde «el día de Lima» se puede también concebir como «el día de oro»¹⁰ al tener la ciudad entera

⁹ La noción de que el sol, astro supremo, pueda llevar un acompañante también está presente en la representación zoopolítica del virrey como, por ejemplo, un águila y su relación estrecha al ser la única ave que puede mirar directamente al sol. Se puede afirmar que «Si el rey es el Sol, el virrey encuentra su imagen emblemática adecuada en el motivo emblemático del águila que mira directamente al astro diurno [...] Pero en ocasiones el virrey no solamente se representaba como el ave privilegiada que contempla a una distancia próxima al Sol, sino como el mismo Sol» [Mínguez, 2001: 238].

¹⁰ Este último apartado reinterpreta la tradición clásica al mencionar la *Domus Aurea* del emperador Nerón, dejando entender que la soberbia de Nerón le hizo fabricar un

como un teatro dorado, donde refulge la luz del sol en la totalidad de la ciudad que le rinde afecto a Fernando VI y al virrey Manso de Velasco.

En suma, esta esmerada secuencia de alegorías responde, en clave política, a un deber de lealtad y a una obligación del nuevo monarca de reconstruir y fundar una nueva época de esplendor en la ciudad de Lima, cabeza del virreinato del Perú. El virrey tenía que canalizar la promoción de la reconstrucción de la ciudad y se espera que el monarca, adecuadamente representado por su *alter ego*, responda con favorecer a la ciudad que le alaba. En última instancia, el ordenamiento metafórico que traslada a Lima de las sombras a la luz está expresamente diseñado como una demanda simbólica y material de una nueva etapa que se funda en el ejercicio del deber político desde lo más alto del orden político hasta los sectores intermedios y llanos de la sociedad colonial.

LA RELACIÓN DE LA REAL PROCLAMACIÓN... COMO TESTIMONIO TEATRAL

Entendidas las alusiones alegóricas en la primera parte del volumen impreso, la parte segunda se dedica a hacer relación de las distintas demostraciones de lealtad y festejos protocolares para la proclamación de Fernando VI. Específicamente, el volumen nos hace transitar desde septiembre de 1747 hasta febrero de 1748:

- i. Relación de la real proclamación, noticia de la exaltación de su majestad cristianísima el señor rey don Fernando el VI, nuestro señor, al trono de la monarquía española y de la gozosa alegría con que la recibió la ciudad de Lima, disponiéndose a su celebración en medio de su reciente ruina [1748: 101-151]

teatro solo de oro, en artificio de opulencia; en cambio, la fidelidad y amor de Lima hace que toda la ciudad se revista de oro bajo los rayos del Sol, en natural disposición a la legitimidad de Fernando VI.

- ii. Cabalgata y real paseo del estandarte [1748: 152-199]
- iii. Fiestas reales y alegres demostraciones con que se celebró en Lima la coronación de Su Majestad y su real proclamación [1748: 200-237]
- iv. Fiesta de los naturales [1748: 238- 268]

El valor de esta relación para establecer un programa de actividades teatrales es crucial, ya que en su contenido se halla la mención al lugar de representación, condiciones materiales y aparatos parateatrales empleados, centralmente, en la puesta en escena de *Ni Amor se libra de amor*, la comedia de Calderón de la Barca que ilustra el mito de Psiquis y Cupido, con la loa compuesta por el licenciado Félix de Alarcón.

Como sostiene Rodríguez Garrido, dentro del ciclo de elementos festivos, estos se dieron desde el 26 de septiembre de 1747, cuando empezó la proclamación sucedida por la cabalgata real; sin embargo, no fue hasta el 14 de febrero de 1748 que la administración se dio mayor expendio público y espacio urbano para organizar una mayor diversidad de demostraciones de fidelidad: a) la representación de una ópera financiada por el virrey en la galería del Palacio (que había resistido el terremoto); b) tres noches de fuegos de artificio, financiados por el cabildo y los gremios; c) la representación de *Ni Amor se libra de amor* durante tres noches y, finalmente, d) un desfile de incas organizado por los naturales de la ciudad y lugares aledaños [2015: 586]. A pesar de tratarse de espectáculos con modalidades materiales y expresivas diversas, la relación hace énfasis en el papel que juega la luz en su realización. El valor de la luz en el caso de los fuegos de artificio es coherente con el aparato simbólico que hace aliviar las desgracias naturales ocasionadas por el terremoto. Otro ejemplo es que, a pesar de la descripción limitada que el impreso ofrece sobre la ópera en la galería exterior del palacio, se menciona que se ejecutó iluminada por brillantes hachas. Respecto de *Ni Amor se libra de amor*, se empleó un sistema de compleja iluminación artificial, indicio claro de cómo los organizados

res de la fiesta eran conscientes de las necesidades escenográficas del drama a representar y, asimismo, de su valor simbólico dentro del recurrente uso de la luz en las festividades [2015: 587]. El contenido de esta comedia espectacular, originalmente representada en la corte madrileña el 19 de enero de 1662, se arraiga en la tradición de representaciones teatrales en la corte y, a su vez, presenta posibilidades de actualización: se precisaron las mutaciones escenográficas para la representación en el Palacio Real de Lima, se añadieron las piezas breves correspondientes y texto para ser cantado, sumando un espectáculo que adecuó la estructura del texto y que, en las innovaciones que distan de su representación cortesana de 1662, se extendió hasta las seis horas de duración. La elección deliberada y las innovaciones para actualizar y completar lo faltante en *Ni Amor se libra de amor* se consolidan en el significado político que se le otorga al mito de Psique y Cupido, porque el propio volumen declara que la ciudad, que carece de la vista de Fernando VI, goza igual los beneficios de su alto dueño y expresa el amor incluso en el callar [2015: 589]. El mito empleado por la comedia expresa la idea principal que el espectáculo quiere transmitir a sus receptores: es posible amar lo que no se ve ni se tiene en cuerpo presente, porque el amor y la lealtad de los corazones trasciende a estas limitaciones.

Sobre la representación de la loa, la jornada del 16 de febrero fue de notable despliegue de amenidades que precedieron a la representación de la célebre comedia de Calderón. El volumen da cuenta de cómo se inició la velada teatral. En el momento en que el virrey Manso de Velasco y su séquito (miembros de la Real Audiencia, Tribunal Mayor de Cuentas y Regimiento de la ciudad) se hallan sentados en sus butacas, entretenidos con música y dispuestos con la vista en el escenario, se da comienzo a la loa:

[...] se descubrieron con la hermosa perspectiva de un magnífico palacio dos ninfas, que cantando los primeros versos que se verán en la loa, que se

pone al fin, dieron principio a ella, mientras en el aire pendía, mantenida por cuatro númenes, una brillante iluminada tarja, que con tres ordenados acrósticos exprimía en lucientes caracteres FERNANDO SEXTO, REY DE ESPAÑA, y continuando tan vistoso prólogo toda la idea que contiene, logró aquel aplauso que merece [1748: 227].

Esta expresión de la primera aparición de las ninfas —que podrían representar a la Fama y a la Música, enunciadoras de los primeros versos— con el cartel sintetiza un recurso material y escénico capital para comprender la loa: el uso de acrósticos y tarjetones para componer el nombre del Monarca y permitir la exposición de un retrato moral de sus virtudes políticas. Desde el punto de vista de los personajes, estos están organizados para servir, cada uno, como una letra del nombre de «Fernando»: Fama, Eneas, Ramucia, Nereo, Amor, Neptuno, Diana y Omero [Homero]. En una sucesión de danzas y transiciones, estos personajes permutarán sus ubicaciones para que las iniciales vayan conformando distintos atributos de la *praxis* regia de Fernando VI, hasta rematar con el mentado conjunto de caracteres que forma «Fernando Sexto, Rey de España», que se expresará en forma de acróstico culmen de la pieza breve.

LA LOA PARA LA CORONACIÓN DE FERNANDO VI (1748), ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Este subapartado ofrece un análisis representativo de los recursos laudatorios de la pieza breve compuesta para la representación de *Ni Amor se libra de amor*. La loa es sorprendentemente extensa para el promedio, al computar 882 versos con pleno ejercicio de la polimetría. Lo que parece una discreta acción dramática y una galería de personajes mitológicos y literarios convencional, está avocada a un potente significado expresivo en vínculo con la pieza principal en la cual está inserta, pero también para la *captatio benevolentiae* de los espectadores que ya habían

atestiguado el despliegue de un aparato simbólico en la proclamación de 1747 y las festividades que se estaban sucediendo. Los primeros versos en boca de la Música dan el estribillo de los cantos y recitativos iniciales:

MÚSICA Ejército de Amor,
 milicias refulgentes del Olimpo,
 a cuya inspiración de ardiente luz
 se ennoblece el laurel, se exalta el mirto.

Se invoca nuevamente a todo el aparato simbólico que se había centrado en la luz a través de las «milicias refulgentes» (v. 2) y la «ardiente luz» (v. 3), además de los atributos canónicamente poéticos que sitúan el laurel como atributo de Apolo y al mirto como connatural a Venus. Posteriormente, la aparición del Amor y la Fama reanudan la captación del auditorio y retornan sobre el mismo punto con el canto coral, que repite el mismo estribillo hacia el final de la sección (v. 65).

Luego de ese exordio lírico, el impreso de la loa transmite la instrucción escénica: «Estos dioses y númenes, que ahora van saliendo de dos en dos, irán apareciendo, o bien pendientes al aire, o bien colocados en asientos, y a los últimos versos de la loa, irá cada uno tomando su lugar, para que, acabada esta, vuelen todos juntos». Las parejas se suceden en el siguiente orden:

- i. Eneas y Omero [Homero]
- ii. Diana y Ramucia
- iii. Neptuno y Nereo

Se conforman, de esta manera, una serie de cuadros dramáticos que funcionan como diálogos sobre la fama, la virtud y los diferentes atributos personificados por cada uno de los interlocutores. En el caso de Eneas y Homero, el sustrato épico que subyace al protagonista de una gesta y al que las escribe, es propicio para dirigirse al auditorio en cele-

bración de una fundación nueva de hechos heroicos, que merecen ser registrados:

ENEAS Y pues que de este nuevo regio numen
 es el valor de la piedad asilo,
 debo, cuando me exalta los blasones,
 ser hoy ofrenda de su pecho digno.

[H]OMERO Y pues las glorias de este coronado
 mejor Aquiles piden los escritos,
 de las victorias, que su fama espera,
 a llenar volveré feliz mis libros.

Ambos, héroe y poeta, se dirigen al auditorio en constatación de una nueva y real presencia, que se eleva en el ejercicio de la piedad en su corte y de la heroicidad de las victorias (vv. 85-92), cuyo ejercicio futuro merecen ser registradas, bien en forma de épica, bien en forma de Historia. Estos dos personajes apuntan, por lo tanto, a la perennización del poder Monárquico, como ya se ha apreciado en consonancia con las metáforas planetarias que elevan el poder a esa categoría universal.

La aparición de Diana y de Ramucia (deformación de «Ramnusia», una de las personificaciones de Némesis, deidad atribuida a la indignación justa), conforman una dualidad respecto de la dignidad, al tratarse de deidades que son la virgen cazadora y aquella que premia a los justos, respectivamente.

DIANA Y pues llega hasta el cielo de mi solio,
 de este planeta el esplendor activo,
 razón es que, a ser víctima, descienda
 la que venera en su ara lo propicio.

RAMUCIA Y pues este monarca de dos orbes
 es, para el mal y el bien, muerte y auspicio,
 cuando me copia así los atributos,
 debo ser en su aplauso el regocijo.

Por propuesta de Diana, que sostiene que los rayos del sol son reflejados por su trono celestial (v. 117) —no gratuitamente esta deidad se identifica con la luna—, ambas deidades deben descender a inclinarse a aquella que justamente logra tocarlas. En la evaluación sobre la justicia de un monarca, Ramucia anuncia esa dualidad solar (virrey y rey), que funcionan como muerte para el mal y auspicio para el bien (v. 122), porque son copia y ejemplo de la justicia que ella imparte.

La tercera pareja, que está conformada por las deidades marinas Neptuno y Nereo, hacen su entrada en escena con una mutación escenográfica: «se descubrirá el foro y en el centro estará formada una marina, donde saldrá Neptuno y Nereo en dos delfines, o en lo que se dispusiere, y dirán lo siguiente». Esto invita a reconstruir los recursos escénicos que la organización de la velada teatral dispuso para visibilizar el espacio dramático del agua, deliberadamente incluido en alusión a la Lima golpeada por el tsunami y al título de conde de Superunda ostentado por el virrey. Simbólicamente, la presencia conjunta de las dos deidades del mar se rinde ante la victoria de Manso de Velasco «sobre las olas»:

NEPTUNO Y pues de otro Neptuno victorioso
cantan los mares el poder más digno,
a la corona de su regia herencia
subir amante súbdito me obligo.

NEREO Y pues que reconocen los cristales
de nuevo dueño superior dominio,
en tributo corriente de mis perlas
le haré a su ceptro grato sacrificio.

Ambas deidades ascienden de las aguas hacia el cielo escénico y rinden las olas a Manso de Velasco, que es a la vez representación de Fernando VI. Resulta notoria la inclusión de opuestos complementarios, puesto que la relación ha invertido gran parte de su aparto simbólico en identificar al Monarca con el sol, la luz y el fuego, pero la loa es

consciente de que el mar, los cristales y las olas sirven como relación especular que refleja e ilumina, reinterpretando de esa manera uno de los elementos que causaron la calamidad de la ciudad, ahora amplificador del poder monárquico (vv. 149-156).

Tras la exposición de estas parejas, la loa prosigue con un prolongado diálogo entre Amor y Fama, quienes hacen una revisión de la dignidad nobiliaria y la consanguineidad heredada por el virrey y el monarca. A lo largo de los versos 235-544, los personajes mitológicos son invitados a intervenir para que glosen los motivos laudatorios y expresen, en consonancia con sus atributos, las razones que hacen dignos de alabanza a Fernando VI y a Manso de Velasco. Es especialmente significativa la recuperación de la alegoría del fénix para describir al virrey (aparecida en la sección «Alegría de la tierra», junto con el nombre «Manso» que se identifica como la prudencia, la suavidad y el punto medio en el ejercicio del gobierno.

Terminada esta digresión, la loa da paso a la identificación de cada uno de los personajes con su inicial, que serán representadas a través de tarjetones. Las permutaciones en los personajes para conformar palabras con sus iniciales expresan mensajes cargados de atributos, siendo la inicial dada por la siguiente acotación:

Dicho esto, tendrá prevenida cada uno la letra que le tocare primera de su nombre en una tarjeta, y al compás de la música harán un laso, quedando en esta forma: Omero [Homero], Fama, Ramucia, Eneas, Neptuno, Diana, Amor, Nereo y dirán las letras «OFRENDAN».

Se refiere al ofrecimiento del corazón de los personajes, encendidos de Amor, hacia el virrey, dueño de la claridad y de la suave mansedumbre que convoca la lealtad.

La siguiente permutación permite obtener un nuevo mensaje: «Vuelve a cantar la Música y harán otro lazo, quedando así la Fama, Ramucia, Eneas, Neptuno, Omero [Homero], Diana, Amor, Nereo, y dirán las letras “FRENO DAN”». De un lado, este enunciado pretende ser

un juego poético dirigido hacia aquellas personas que, por temor a las flechas de Amor, pueden ceder a la pasión amorosa en tanta sujeción. De otro lado, es una explícita mención al control político y militar que un virrey debe ejercer sobre la urbe¹¹.

La consecuente permutación se sirve de darle vuelta a la «N» de Nereo para formar una «U» y, en esa innovación, poder formar el siguiente enunciado:

Vuelven a hacer de nuevo lazo, advirtiéndole que Nereo volverá la tarja, y quedará perfectamente una «U» donde invertidos los lugares quedarán así: Diana, Eneas, Neptuno, Fama, Amor, Nereo, Omero [Homero], Ramucia, y dirá la cifra: «DEN FAVOR».

El sentido de «favor» toma el equivalente de los aplausos, correspondientes a un amor que Cupido llega a satisfacer y que llena los corazones de una satisfacción «sin violencia en el ardor» (v. 611); en otras palabras, esas «llamas tan celestiales» (v. 612) que identifican a la lealtad de los ya muchas veces celebrados dos soles.

Finalmente, la última permutación devuelve el orden a la disposición original de letras y culmina con la siguiente indicación escénica:

Vuelven a hacer otro lazo, esto es, habiendo ya Nereo vuelto la tarja, para que quede la «N», y se trazarán de este modo: Fama, Eneas, Ramucia, Neptuno, Amor, Nereo, Diana, Omero [Homero], y dirán las letras «FER-NANDO».

Esto da entrada al nombre celebrado del monarca y a una genealogía que describirá a los anteriores que han ostentado el nombre, lo cual conforma una «fiel profecía» (v. 638), donde se emplean otros juegos

¹¹ Esta alusión resulta elocuente y productiva para un estudio más detallado sobre una cronología de las rebeliones en Lima y otras provincias principales del Perú, como la rebelión de Juan Santos Atahualpa en la selva central (1742-1752) o las insurrecciones en la provincia de Huarochirí (1746-1750), las cuales llegaron a un punto de simultaneidad en el cambio de década. Para mayor detalle sobre este respecto, se puede consultar Dueñas [2010].

de anagramas para, por ejemplo, vincular las virtudes bélicas de Fernando VI con la «victoria, defensa Y ARMA» (v. 646), que permuta en devoción mariana para conformar el nombre de la Virgen: «MARÍA» (v. 648), fuente de toda luz y de todo empleo.

Tras culminar las permutaciones, la última indicación de mutación escénica revela la intención expresiva que se planteó en el inicio de la loa, donde aparecía el nombre completo del Monarca en el escenario, al emplearlo para la composición de un acróstico:

Estará prevenida (después que se cierre la marina) una tarja en el aire, hermosamente adornada, con la corona en el remate, teniendo ocultos los ocho renglones, que apuntan los versos últimos de cada octava, que cada uno fuerte diciendo, con tal arte que se vayan descubriendo uno por uno, según la ocasión, en que llegare cada sujeto a suponer que lo escribe. Y se advierte que las letras han de ser grandes y por detrás iluminadas, para que todos las perciban, especialmente las de las tres líneas, que irán sobresalientes, según van escritas en la loa, por el orden de su lugar. Y al tiempo que cada uno fuere escribiendo, irá la Música cantando la seguidilla que le tocara a la clase del sujeto.

Este último acróstico será suma de todas las letras, en voz de todos los personajes, del nombre emblemático y más celebrado en la festividad (vv. 811-818).

FAMA	Felicidad será de don profundo
ENEAS	el decantar el triunfo en su corona,
RAMUCIA	rindiéndole exaltado el mejor mundo
NEPTUNO	no solo un trono, sí una y otra zona.
AMOR	Al imperio que emprende sin segundo,
NEREO	nuestra fe rinde lo que amor blasona,
DIANA	donde el bien que se añade aquí está dando
[H]OMERO	otra luz y poder al gran Fernando.

El aparato visual de los tarjetones presentes en la loa y el decir con letras es coherente a la extremosidad patente en las diferentes secciones

de *El día de Lima*, puesto que lo que ya ha sido objeto de digresión y exposición en las relaciones y fiestas, ahora se traduce a la escena en un despliegue de profunda elocuencia dramática.

CONCLUSIÓN

Es plausible concluir sobre los argumentos que vinculan las tres secciones de *El día de Lima* (1748): el texto panegírico, la relación de la fiesta y la loa que precedió a *Ni Amor se libra de amor*. El texto panegírico, aunque es una digresión extensa sobre el tránsito de la noche al día, establece el valor supremo de la luz solar y todas sus representaciones en favor de monarca y el virrey, quienes se identifican mutuamente como dos astros en dos hemisferios. En ese sentido, la relación de las fiestas públicas y el prestigio que se le da en estas a los elementos luminosos expresan la necesidad de materializar el símbolo en el espacio público y el cuerpo social de Lima, donde progresivamente se va alumbrando todo en favor de la recuperación de la ciudad. A partir de esto, sostengo que la representación teatral es el culmen de las demostraciones de lealtad en la fiesta política, ya que es en la representación de palacio, núcleo del poder, donde se ha de exhibir con máxima lucidez el homenaje al monarca coronado. Por lo tanto, la preponderancia escénica del nombre de Fernando en los múltiples cuadros de la loa son un recurso escénico que anuncia, como prólogo y clave interpretativa, el motivo que llevó a elegir *Ni Amor se libra de amor* para la representación palaciega: se expresa lealtad y amor a lo que no es posible ver físicamente, pero sí homenajear a través de su nombre en escena y de su *alter ego*, Manso de Velasco, espectador y dedicatario. En última instancia, la representación de una pieza breve con un diseño tan meditado es una alabanza al poder que, en su interior, alberga el pedido de favores y mercedes para la ciudad de Lima, que busca liberarse del trauma de una calamidad natural y recomponer su identidad material y simbólica en el abrigo de una nueva era fundada por el virrey Manso de Velasco y el rey Fernando VI.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1748): *El día de Lima* [...], Lima, s.n.
- ACOSTA, José de (2008): *Historia moral y natural de las Indias*. Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALARCÓN, Félix de (1748): *Loa para la coronación de N.A.M. el señor don Fernando VI*, Lima, s.n.
- DUEÑAS, Alcira (2010): *Indians and mestizos in the "Lettered city": reshaping justice social hierarchy and political culture in colonial Peru*, Colorado, University Press of Colorado.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1945): *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos (EEHA).
- MARTÍNEZ MARTÍN, Carmen (2006): «Linaje y nobleza del virrey don José Manso de Velasco, conde de Superunda», *Revista Complutense de Historia de América*, XXXII: 269-280.
- MÍNGUEZ, Víctor (2001): *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- ORTEMBERG, Pablo (2014): *Rituales de poder en Lima (1735-1828)*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PLATÓN. *Crátilo*, traducción de Calonge Ruiz, J., Acosta Méndez, E., Oliveri, J., Calvo, J.L. Madrid, Editorial Gredos.
- RIVAROLA, José Luis (1987), «Para la historia del español en América», *Lexis*, 11, II: 137-164.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (2015): «La actualización americana de un drama de calderón: la representación de *Ni Amor se libra de amor* en las fiestas por la coronación de Fernando VI (Lima, 1748)», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas*, ed. G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid), 583-593.
- TORIBIO MEDINA, José (1904): *La imprenta en Lima*, II, Santiago de Chile, Impreso y grabado en casa del autor.
- WALKER, Charles F. (2008): *Shaky Colonialism, The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and its Long Aftermath*, Durham & London, Duke University Press.

BOHEMIA Y DANDISMO, SINGULARIDADES LITERARIAS EN EL URUGUAY DEL NOVECIENTOS

Bohemia and Dandyism, Literary Singularities in Uruguay in the 19th Century

CARMEN CARRASCO GARRIDO

Universidad de Huelva

carmen.carrasco@alu.uhu.es

ORCID: 0009-0008-5917-3703

Recibido: 14-4-2024

Aceptado: 5-9-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.484

RESUMEN

En torno a 1900 las circunstancias sociales y culturales eran ya reconocibles como eso que Calinescu denominó «modernidad histórica», de manera que todas las condiciones estaban dadas para que Uruguay generara su singular «modernidad literaria». La encarnó la Generación del Novecientos, que tuvo como aliento los nuevos aires procedentes de Europa y las propias circunstancias de modernización en su versión hispánica. Un grupo de intelectuales que se inspiraron en el *maudit français*, a medio camino entre el bohemio vinculado al anarquismo y el dandi cercano al decadentismo.

PALABRAS CALVES: bohemia; dandismo; decadentismo; anarquismo; novecientos.

ABSTRACT

Around 1900 the social and cultural conditions were already recognizable as what Calinescu called «historical modernity», so that all the conditions were in place for Uruguay to generate its unique «literary modernity». It was embodied by the Generation of the Twentieth Century, which was inspired by the new airs coming from Europe and the circumstances of modernization in its Hispanic version. A group of intellectuals who were inspired by the French *maudit*, halfway between the bohemian linked to anarchism and the dandy close to decadentism.

KEY WORDS: Bohemianism; Dandyism; Decadentism; Anarchism; Nineteenth Century.

[...] ¡El opio! ¡El opio! Sería tal vez mi recurso. Hay hombres que sufren; pero esto que yo siento es muy original, muy raro... Es una mezcla de desfallecimiento y de excitación que me desgarran. Experimento el dolor...; un hastío en forma de despedazamiento [Carreras y Jauregui, 2008: 116].

LA GENERACIÓN DEL NOVECIENTOS¹ marca la entrada de la literatura uruguaya en la modernidad estética o Modernismo, una de «las dos modernidades» centradas en lo nuevo que irrumpieron a mitad del siglo XIX como «una separación irreversible» que,

[...] tuvo lugar entre la modernidad como una etapa histórica de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la renovación industrial, de los arrolladores cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo– y la modernidad como concepto estético [Calinescu, 2003: 55].

Esta «modernidad como concepto estético», surgió en oposición, primero, al movimiento literario que le precede, el Realismo, y segundo, al momento histórico en que se inserta, la «modernidad como una etapa histórica». Un posicionamiento estético frente a esa visión del mundo mercantilizado de una urbe industrializada y secularizada, en la que existe una cosmovisión positivista y donde se sustituye el culto a la religión por otro culto distinto que son a la razón y a la ciencia. Los modernistas entenderán su labor como una búsqueda de los valores

¹ El nombre Novecientos no solo hace referencia a un tiempo cronológicamente delimitado, sino también a un «territorio de autores, ambientes, temas, lenguajes, corrientes e ideas» que abarcó el periodo de entresiglos, y que coincide con –o es– el Modernismo. Lo peculiar en el caso de la historiografía uruguaya es que desde muy pronto se acuñase una denominación propia para el Modernismo nacional –Novecientos– queriéndose con ello subrayar lo que se sintió como una singularidad especial en el desarrollo del movimiento panhispánico. Esos orígenes críticos, unidos a la evolución posterior de una «historiografía uruguaya [...] que se dedicó [...] al estudio del batllismo [...] y que luego avanzó sobre [...] aspectos menos conspicuos de la vida colectiva, reforzó aquella unidad de análisis entendida como 900» [Brando, 1999: 9].

espirituales y estéticos, donde será importante determinar cuál es la utilidad de la creación artística y literaria y cómo se siente el artista y el poeta en aquellos tiempos. En la mayoría de los casos se percibirán extraños y alienados del mundo real y pensarán que en ese espacio moderno no hay lugar para ellos, pues se sienten ignorados, ridiculizados, expulsados y desterrados del mundo; sin embargo, viven en él. La función del poeta se centrará en recuperar el «Ideal» e insertarlo en la realidad histórica (el mundo) a través de sus creaciones. Surge, por tanto, la figura de un artista con distintos rostros, en la que dandis y bohemios, con su inconformismo expresado a través de una estética personal y literaria, en su mayoría decadentistas y anarquistas, se adentrarán en retóricas idealistas y simbolistas y convivirán con los escritores tradicionalistas, siendo poetas y hombres de acción capaces de irrumpir en todas las esferas de la sociedad montevideana.

Fue en torno al año 1900 cuando las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales en Uruguay eran ya lo suficientemente reconocibles como eso que Calinescu denominó «modernidad como una etapa histórica», donde la «idea burguesa de modernidad», con su:

[...] doctrina del progreso, la confianza en las benéficas posibilidades de la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo (un tiempo *mensurable*, un tiempo que puede comprarse y venderse, y tiene, por lo tanto, como cualquier otra mercancía, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad [...] [Calinescu, 2003: 56],

daban todas las condiciones para que Montevideo generara su singular modernidad literaria. Crecía en ese entorno una estirpe de relevantes intelectuales que teniendo como aliento los nuevos aires procedentes de Europa, pero también las propias circunstancias de modernización en Uruguay, y el Modernismo en su versión hispánica vía Buenos Aires, dieron forma a ese «comportamiento disidente, cuando no abiertamente provocador» de los dandis y bohemios del novecientos, «los indicios de lo que será la figura del intelectual uruguayo contemporáneo:

[García Gutiérrez, 2013: 39; en Aínsa, 1999]. No hay que olvidar que, en los últimos años del siglo XIX, Rubén Darío conformó en la capital argentina un fecundo cenáculo de poetas, pensadores y pintores, que resultó clave en la consolidación del Modernismo en América Latina y que mantuvo relación directa con la intelectualidad uruguaya. Al margen de la clase letrada tradicional, surgió una generación de escritores, integrada por grupos de poetas e intelectuales la mayoría autodidactas, que compartían una doble creencia;

[...] de un lado, la conciencia de crisis y la necesidad de una nueva era intelectual, ideológica, cultural y artística: una profunda conciencia de fracaso y desorientación, y el anhelo de una dirección nueva y distinta [...]; y de otro, la reacción antipositivista y el rechazo del orden capitalista-burgués como solución. Si algo unió a Rodó, Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras, Vasseur, Vaz Ferreira, Florencio Sánchez y Agustini, [...] fue el enemigo común [García Gutiérrez, 2013: 78].

El *statu quo* burgués y el escepticismo ante «la norma y el dogma» les condujo a desplazar su «centro literario» a diarios, revistas, tertulias, cafés y cenáculos que transformaron por completo el ambiente literario y el modelo mismo de escritor en sus relaciones con el poder, la sociedad y la Academia. Pero en lo que me gustaría insistir a lo largo de este artículo es en que la actividad de gran parte de esta generación se trasladó a los márgenes, a la vida artística nocturna y al espacio «turbio y bohemio del Café» [Zum Felde, 1967: 37], el café como lugar de encuentro que separa a los de dentro y a los de fuera, un lugar para observar y ser observados. Estos jóvenes, con actitud combativa y revolucionaria, se aproximaron a las retóricas del decadentismo y escenificaron un modelo de comportamiento y escritura inspirado en el *maudit* francés, a medio camino entre el anarquista, el bohemio y el dandi, que fueron las formas dominantes de expresión de la inadaptación y «disidencia» por parte de estos «soldados de la vida» con una misión de tipo social, estética y política:

[...] La bohemia y el dandismo fueron marcas vitales exteriores e interiores de ese desacomodo [...] La transgresión de los novecentistas se llevó a cabo en la letra y el cuerpo de sus ejercitantes. Los dandis hicieron una elaborada puesta en escena de una personalidad que se creaba en público. Ese acto, al derribar uno de los pilares del orden burgués: la separación entre el recinto íntimo y el mundo exterior, tuvo una dimensión trágica... [Blixen, 2014: 11]

Desde una asumida marginación y desde la adopción del prototipo de «rareza» teorizado por Darío en su particular galería de «malditos», la bohemia vinculada al anarquismo y el dandismo de afiliación decadentista, fueron las formas de provocación que tuvieron los jóvenes que se sumaron a los círculos de Herrera y Reissig y su Torre de los Panoramas, De las Carreras en las tertulias del Polo Bamba y el café Moka, o más fugazmente, de Horacio Quiroga en El Consistorio del Gay Saber. Era una juventud que se enfrentaba a lo caduco y a las ideas muertas, que aspiraba a «una perpetua novedad» [Azúa, 1991: 37], invocando un espíritu de rebeldía desde una posición aristocrática. Ese fue el caso de Roberto de las Carreras y de Herrera y Reissig, verdaderos animadores frente a lo normativo, desde un lugar de excepción e inadaptación en el que la bastardía, aireada por ambos, puede ser entendida como una forma de rebeldía contra la norma social.

En el Montevideo de comienzo del siglo XX esos círculos donde se reunían escritores, pintores, filósofos, políticos y diletantes, constituyeron el modo más teatral de la transgresión, de «la cultura del desplante», donde el alcohol, las drogas y la sexualidad heterodoxa, eran exhibidos y divinizados en el espacio marginal de la noche y el ocio (bares, prostíbulos, cafés y cenáculos literarios), y donde la bohemia intelectual y el dandismo, con su distinción y sublimación de lo estético, constituyeron otro modo de provocación que particularizó el decadentismo uruguayo: la búsqueda aparentemente superficial o frívola de la belleza, la extravagancia y el placer, eliminaban de la vida de su practicante cualquier obediencia moral y atentaban contra la mediocridad burguesa y contra su reglada percepción del «buen gusto». Además,

el culto a uno mismo inherente al dandismo y la oposición desde el individualismo y la excepcionalidad a la idea misma de «lo normal», constituyó una divergencia de lo que José Pedro Barrán denomina «disciplinamiento» en sus estudios sobre la vida cotidiana en el Uruguay del Novecientos. El proceso de «disciplinamiento» tenía que ver con ir en contra de las convenciones, progresar buscando una sensibilidad colectiva alejada de la hipocresía de la moral burguesa, y también tenía que ver con el cuerpo pues:

[...] el «disciplinamiento» de los cuerpos aparece como uno de los polos en los que el escritor modernista encuentra una función social perdida, [...] ya que los paradigmas que la garantizaban se encontraban amenazados por las transformaciones que el proceso de modernización acarrearba. Los cambios relativos a la sexualidad formaban parte de estas transformaciones; y ello se vio muchas veces traducido en cambios legislativos concretos [Wasem, 2013: 11].

Uno de esos «cambios legislativos» fue la Ley del Divorcio, aprobada el 29 de octubre de 1907. Es un hecho que, en Uruguay, el Modernismo significó un momento cultural y literario particularmente complejo, rico y heterogéneo; un momento de convivencia de tendencias muy distintas que fueron desde el idealismo al anarquismo y desde el esteticismo al naturalismo. Pero fue donde prendieron de manera particularmente intensa, más quizás que en ningún otro país hispanico, las actitudes y retóricas decadentes.

[...] un acelerado proceso de modernización –tardío con respecto a Europa– cuyas consecuencias se dejan sentir especialmente en el medio urbano y afectan al ambiente intelectual y las relaciones sociales. Las estructuras económicas se van modificando al producirse nuevas fuentes de trabajo, se diversifica la población gracias a la inmigración europea [...] el escritor se profesionaliza y las revistas literarias y semanarios culturales adquieren amplia difusión, [...] nuevas tendencias [...] heterogeneidad, [...] apertura [...] absorción y procesamiento, de nuevas ideologías político-sociales –anarquismo, socialismo, positivismo–, nuevas tendencias literarias –modernismo– y, en general,

[...] una nueva forma de situarse en la sociedad caracterizada por el individualismo, el inconformismo y un desafío a las convenciones –*épater le bourgeois* es la consigna a seguir– [Bruña, 2005: 24-25].

Montevideo, en particular, fue un escenario en el que se simultanearon tertulias y se cultivaron amistades tan aparentemente dispares como las de filósofos, herméticos, anarquistas y decadentistas, siempre desde un lugar militante y provocador que no fue superficial o meramente ornamental, pues se permite ser ateo y anarquista y seguir siendo intelectual con ideas propias, deliberadamente marginal con respecto al régimen económico que dicta el burgués. El dandismo y la bohemia, más o menos codificadas en sus rasgos esenciales según su factura europea, se ensancharon y personalizaron en torno a un elemento: el incremento de la presencia y el significado de lo sexual, que fue una seña de identidad en las retóricas de provocación propias del Fin de Siglo. Dentro de esa sensibilidad colectiva, Quiroga, Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras, Nin Frías o Delmira Agustini, por ejemplo, introdujeron el sexo en el espacio social y político, a modo de denuncia y protesta contra los valores morales imperantes en la época y su traducción civil, poniendo en escena polémicas que, como la del divorcio, trascendieron lo literario y llegaron a influir en el diseño de la Ley que en Montevideo se promulgó en 1913 –siendo Delmira Agustini la primera mujer que se atuvo a esta ley, abriendo expediente de divorcio de su marido en noviembre de 1913– y que tuvo su primer proyecto presentado en el Parlamento, en 1905.

Como sabemos, la clave que define el Modernismo en el contexto amplio de la modernidad histórica es el talante reactivo contra los nuevos mitos de la ciencia, la tecnología, el utilitarismo, la razón, la mercantilización y el progreso. Desde su raíz romántica, la modernidad estética se colocó enfrente de ese nuevo orden que se asimiló a la moral burguesa y su entronización como clase, cuestionando la suficiencia de la razón y expresando su extrañamiento e impertinencia mediante la

evasión, el regreso a distintas formas de espiritualidad, la protesta, la rebelión individual y social y la anarquía. La modernidad histórica y la estética marcan una dialéctica de confrontación que se materializó en dos vertientes ya mencionadas y que marcan una singularidad dentro del modernismo uruguayo: la decadente (literaria) y la anarquista (social), de la que emergieron las figuras del escritor dandi con el gusto por la extravagancia en el vestir, la exquisitez, la rareza, la rebeldía y el aristocratismo, y del escritor bohemio, de actitud social y militante, un hombre de acción comprometido con «el arte por el arte».

Otro elemento básico del Modernismo fue la redefinición de la función de la creación artística y literaria y, en consecuencia, la imagen misma del artista y del poeta, en un nuevo orden dominado por el valor transaccional y la utilidad. En ese proceso de autodefinición, en la configuración de esa nueva identidad que fue el «poeta moderno», el punto de partida estuvo en el sentimiento de extrañeza y alienación, en la sensación de no tener hueco en la sociedad urbana, capitalista y utilitarista –en evidente paralelismo con la rebeldía romántica europea, enfrentada a la sociedad posterior a la primera revolución industrial y su expresión en el campo de las ideas, la Ilustración–, en la identificación con la idea de la expulsión simbólica y de destierro interno, y en la búsqueda de «un culto al Arte como ideal de vida» al estilo de «la verdadera bohemia, la bohemia heroica de Alejandro Sawa» [Aznar Soler, 1979: 80]. Una de las vías de escape de este momento histórico fue la creación de un espacio «Ideal» que la iconografía modernista concretó en el «Azul» popularizado por Rubén Darío, anhelos de espiritualidad hacia lo celestial, de elevación sobre lo material y el proyecto de alcanzar otro lugar; pero otra de las vías fue la automarginación, la entrega a la vida bohemia y decadente que quiso ser una forma de cuestionamiento y socavamiento radical del orden, si bien acabó siendo en muchos casos autodestructiva. Esta vía fue especialmente desarrollada en Montevideo donde existía «una concepción bastante simplista» de ver «a todo poeta como un soñador abstracto», olvidando «la necesidad,

frecuente en los poetas, de alimentarse y tener de qué vivir» [Mazzucchelli, 2010: 421], y que respondió más a la provocación que a la convicción, fermentando en torres, como lugares donde escapar y de encuentros de ese calor humano, que tuvieron ansia de infinito.

En la capital, Montevideo, los lugares de gestación del espíritu modernista fueron en gran medida los cafés, los cenáculos literarios, la prensa, las revistas, las bibliotecas populares, las editoriales privadas y las librerías, muy representativos de ese nuevo modelo de escritor autodidacta y en pugna con los espacios tradicionales del saber, la Academia, la Universidad y la prensa oficial. Como explica Zum Felde, «Rubén Darío había izado en Buenos Aires la bandera de esta nueva tendencia, vuelto de su primer viaje a Europa», y bajo los signos de la decadencia que impregnaron esa estancia, sigue diciendo el crítico:

[...] apareció [...] en el fin de siglo aquella generación intelectual que, no obstante, habría de dar a las letras uruguayas nombres y obras de categoría superior a las logradas hasta entonces; tales los de Rodó, Carlos Reyles, Javier de Viana, los dos Vaz Ferreira (Carlos y María Eugenia), Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Florencio Sánchez, Horacio Quiroga [Zum Felde, 1967: 39].

El mismo Zum Felde, fundador de la historia literaria uruguaya y miembro, en su adolescencia, de la Generación del Novecientos, fue el primero en llamar la atención sobre este grupo de poetas e intelectuales que transformó el ambiente literario y el modelo mismo de escritor. En ellos y ellas hubo escepticismo, inadaptación y extrañamiento, pero también hubo fe en un «Ideal» que cada cual fue fraguando a su imagen y semejanza; y hubo rechazo a la idea misma de autoridad, rechazo que se tradujo en una rebeldía sostenida que, en sí misma, implicó solidez argumental y convicción plena: los casos de Herrera y Reissig, Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, Armando Vasseur y Roberto de las Carreras son paradigmáticos al respecto. Por debajo de un disfraz transgresor, decadente, provocador, crítico e irónico, es posible ver a esos

figurantes en un escenario generacional donde se concentran las obsesiones del Fin de Siglo, y en el que el arte se propuso deleitar, pero también «el arte debía disgustar» [Iglesias, 2007: 18-19]. Fue la manera de conmocionar a un público instalado en la pereza vital, en la mayoría clase conservadora, que operaba bajo el único poder, el económico, y que consideraba el trabajo la principal fuente de producción. El caso del «tándem decadente» Reissig-Carreras es un modelo a este respecto pues como polemistas lograron dar visibilidad a cuestiones que sin sus tretas y actos de *performances* no hubiesen tenido visibilidad.

Los cenáculos que crearon los miembros de la Generación del 900 facilitaron la circulación y el intercambio de ideas provenientes de diversos países, y el espíritu de militancia y la elaboración de proyectos literarios colectivos en revistas, libros y editoriales, lograron la asimilación de una actitud compartida a pesar de la pluralidad de voces. Suele considerarse que *La Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, que empezó a publicarse en marzo de 1895 bajo la dirección de José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil, fue la que dio a conocer públicamente el espíritu modernista gracias a la publicación de «obras de Darío, Leopoldo Díaz, Lugones o Jaimes Freyre con extensas y elogiosas notas de presentación», y a la difusión de esa nueva estética en la que «fue fundamental la labor de Pérez Petit y sus incisivos y meditados ensayos sobre Ibsen, D'Annunzio, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé Tolstoi, Darío o Hauptmann» [García Gutiérrez, 2013: 81]. Uno de los textos publicados en esa revista, «El que vendrá» de Rodó, desempeñó en ello una labor claramente inaugural; compuesto en 1896 y precedente de su famoso y difundidísimo *Ariel* (1900), posee el tono mesiánico propio de los inicios y anuncia un *algo* que está por venir, una «nueva palabra», una nueva literatura para una nueva era, «inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre» [Visca, 1971: 9]. Pero si *El que vendrá* inauguró en el ensayo el Novecientos uruguayo, este empieza literariamente con la novela *El extraño*, de Carlos Reyles, que apareció en 1896. Después de *La Revista Nacional*, sur-

gieron otras cabeceras que marcaron la aproximación del modernismo uruguayo al decadentismo, que fue característico de sus figuras más emblemáticas. Fueron los casos de *La Revista*, de Herrera y Reissig y la revista de *El Salto*, de Horacio Quiroga, y en menor medida, de *Vida Moderna*, de Raúl Montero Bustamante, *Almanaque Artístico del siglo XX*, confeccionada por Francisco Vallarino y Juan Picón Olaondo, *Rojo y Blanco*, dirigida por Samuel Blixen, o *Bohemia* y *La Alborada*, entre otras, de espectro más amplio, pero no reacias a las apuestas estéticas más cercanas al decadentismo y al anarquismo.

Es en el año 1900, cuando se publica el *Ariel*, de José Enrique Rodó, que se consideró:

[...] destinado a poner freno a la desorientación de la intelectualidad montevideana y a levantar la moral de las juventudes americanas. Tomando el arquetipo de *La Tempestad* de William Shakespeare, el sabio Próspero adoctrinaba a sus discípulos sobre la perniciosa influencia de la sensualidad y el utilitarismo como supremo fin de la vida, en menoscabo de la espiritualidad religiosa, el idealismo clásico y la racionalidad moral [Domínguez, 2006: 219].

Y en abril de ese mismo año, Roberto de las Carreras publica *Sueño de Oriente*, que comienza con el famoso «Las mujeres de Montevideo, apenas casadas, se hinchán, revientan las líneas, descomponen las formas de su cuerpo». Se trata de un texto inserto en un debate más amplio y social entorno a la idea de que la mujer estaba destinada a procrear y a mantener las distintas generaciones que servirían a la patria y al sistema económico imperante —dar soldados y proletariado—. Se articula desde el humor y la ironía como estrategias retóricas al servicio del cambio y la novedad. Dos textos, *Ariel* y *Sueño de Oriente*, son ejemplo de la oposición entre la norma y la excepción, y reivindican una forma de estar en el mundo; en el caso de *Sueño de Oriente*, porque pone en cuestión el discurso ajeno y el propio, se parodia al otro y a uno mismo, y anima a escandalizar como forma de catarsis anticipando problemáticas de género y teorías feministas que ya circulan en la época. El «mol-

de rígido de la mujer-objeto» [Blixen, 2014: 23] se mantenía a pesar de encontrar textos como *Sueño* y «nuevas lectoras [...] más críticas y sagaces» [Bruña, 2005: 35]. Pues era:

[...] preciso fortalecer el mito del «ángel del hogar», es decir, reescribir su lugar adscribiéndola con nuevos argumentos al ámbito doméstico y sacralizar [...] su función maternal. Así, la mujer queda desvinculada de toda forma de producción o trabajo pero también de toda forma artística o cultural que permita de alguna manera el acceso al poder [Bruña, 2005: 28].

Pero aún más que las revistas, los cafés fueron los espacios de desarrollo de la bohemia y del dandismo con adhesión decadente en el Montevideo de principio del siglo XX. Ambas estaban insertas en la literatura y en la cultura pues eran corrientes estéticas y vitales: el bohemio era sinónimo de poeta con una estética al servicio de la revolución y el dandi patricio, frívolo y novelesco con su pose al servicio del arte y de la vida. En el Moka o el Polo Bamba, fundado este último por el gallego Severino San Román, se congregaban a la vez diferentes cenáculos afines a las nuevas tendencias y se cultivaba la disputa, la provocación y el enfrentamiento. Emilio Frugoni, Ángel Falcó, Horacio Quiroga,

[...] Herrera y Reissig, De las Carreras, Vasseur, Falco, los Váz Ferreira, Rodó: el centro de Montevideo los reunía en unos cuantos cafés, unas cuantas calles [...] Al atardecer, todo Montevideo confluía en la calle Sarandí, [...] Atravesaba la plaza de la Independencia una amplia vereda en cuyos bancos hacían tertulias y reunión políticos y letrados. En una esquina de la plaza estaba el Polo Bamba, [...] Allí acudía también Orsini Bertani, el generoso editor de aquel Ateneo de la Bohemia [García Gutiérrez, 2013: 87].

Fue en el café Moka donde Roberto de las Carreras instaló su club de amigos,

[...] de dos a cinco de la tarde dictaba frases y versos a sus secretarios, Teodoro Barboza y Zaide Fontán, quienes a cambio de una pequeña remuneración corregían sus pruebas de imprenta, llevaban sus artículos a los diarios y

cumplían encargos. Luego se reunía con él Alberto Zum Felde, que por entonces se hacía llamar Aurelio del Hebrón, Carlos María de Vallejo, José G. Antuña, Alfredo Marfetán, Julio Raúl Mendilaharsu y Natalio Botana. Los jóvenes que le rodeaban no superaban los 18 años [Domínguez, 2006: 388].

Esos cafés eran lugares en los que el acto de escribir se convertía en un gesto artístico en vivo, en los que algo privado se hacía público; eran lugares de contrapunto.

Los nuevos aires de pensamiento generaron un cambio en la forma de consumir cultura en el cual las librerías tuvieron un papel importantísimo. La librería La Moderna de Orsini Bertani, fundador poco después de la editorial del mismo nombre en la que publicaron gran parte de los poetas del Novecientos, importó los populares y decisivos volúmenes de la editorial Sempere de Valencia, que traducía al castellano en ediciones asequibles las obras de escritores europeos como Stirner, Marx, Proudhon, Nietzsche, Schopenhauer, Ibsen, Tolstói, Gorki, etc., y que Bertani vendía a bajo precio favoreciendo la introducción de nuevas formas de conocimiento y corrientes filosóficas como el existencialismo y el nihilismo, que marcaron a los jóvenes intelectuales del novecientos envueltos en la confusión existencial y el desconcierto ante la necesidad de nuevas sensaciones, diferentes e incluso transgresoras. Orsini fue figura clave en la gestión cultural del Modernismo en Uruguay gracias a que difundió e imprimió gran parte del ideario político anarquista. Un anarquismo que era una novedad en aquel momento, con autonomía respecto al poder político porque no era complaciente y reivindicaba a nivel social e individual defendiendo el lugar de la clase obrera en la sociedad. Se pone en cuestión el orden burgués tanto por los aristócratas como por la clase obrera a través del lenguaje y la escritura como formas de acción, donde la palabra se convierte en una «bomba» [Wasem, 2013: 30 en Rama, 1968: 15-16] que los maestros en la habilidad del insulto como Armando Vasseur, Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras, entre otros, utilizaron como estilete beligerante en la prensa que daba cabida al ideario anarquista: *El Día*, *La Rebelión*, *El Trabajo* y *La Protesta*.

Por estas circunstancias históricas y culturales, decadentismo, dandismo, anarquismo y bohemia prendieron de manera especialmente poderosa en Montevideo. En el transcurso de su fulgurante proceso modernizador, el país, sobre el que los patrones colonizadores españoles –y especialmente la Iglesia católica– no dejaron una huella especialmente firme, se convirtió en un «contexto perfecto» para que tanto el anarquismo como el decadentismo adquirieran sentido y protagonismo. El siglo XX se inaugura en Uruguay con el Estado definitivamente consolidado tras un periodo de caos y turbulencias: la paz interna tras un periodo de guerras civiles y la estabilidad y riqueza ocasionadas por el «batallismo» –la emblemática doble presidencia de José Batlle y Ordóñez–, supusieron además un elevado nivel de democratización. Paradójicamente, fue esa apertura intelectual y política, más los movimientos migratorios procedentes de Italia, lo que posibilitó la expansión del anarquismo en las clases proletarias e intelectuales, mientras se implantaban modelos civiles claramente burgueses, diferentes al antiguo patriciado, pero que para determinados poetas y artistas suponían un empobrecimiento de las artes y la literatura en particular, y de las dimensiones de la vida humana en general. Fueron estos los que constituyeron la Generación del Novecientos, insatisfecha y rebelde contra el orden burgués y el crecimiento económico, a pesar del incremento de la democratización o, quizás, gracias a la misma.

[...] grupo de jóvenes, autodidactas en su mayoría, cuyas obras expresan [...] esa sensibilidad *fin de siècle* que en el Uruguay se caracterizaba por estar teñida de permanentes tensiones ideológicas. La bohemia, el dandismo y la mencionada rebeldía contra las valoraciones sexuales y políticas del medio burgués, la discusión sobre parnasianismo, simbolismo o decadentismo y el desarrollo de los principios del anarco-sindicalismo y el socialismo marxista, caracterizan a este grupo, [...] Una serie de rasgos comunes permiten atestiguar el carácter generacional del grupo, [...] la cercanía de la fecha de nacimiento, el autodidactismo, [...] el individualismo y escepticismo como tendencias ideológicas, la vivencia de experiencias relacionadas con la historia nacional, [...] así como el intento de superar el nacionalismo [Bruña, 2005: 41-42]

Una de las formas que tuvo esta generación de mostrar su alienación con respecto a los valores de la modernidad histórica, la más escandalosa y provocadora, fue atentando contra la moral sexual burguesa, cuyo adoctrinamiento, siguiendo a Carina Blixen, se basó en el estricto control de las relaciones cuerpo-alma porque de «las conductas desviadas e inmorales derivaba la enfermedad» y «la enfermedad no perdona a los que viven intensamente» [Blixen, 2014: 55]. En esta materia, a la autoridad de la Iglesia le sucedió la autoridad de la ciencia, una ciencia positivista en sus fundamentos filosóficos, dogmática en sus definiciones, idólatra de la razón y enemiga de los sentimientos y las emociones. De este modo, el nuevo poder uruguayo, laico y moderno en las formas de producción, conservó los mismos temores contra la subjetividad que el patriciado estanciero al que sustituyó, aunque con distintos argumentos. La ciencia médica también contribuyó a afianzar una idea de sexualidad en la que el simple deseo sexual en la mujer se entendió como anomalía y perversión, como *enfermedad* que desviaba a la mujer de su finalidad principal que era la reproducción, constituir el «ángel del hogar», tan esencial en el nuevo modelo productivo, social y moral. En todo caso, la lujuria, el ocio, la sexualidad no controlada, la heterodoxia y el desorden fueron vistos como vicios que había que contener, de ahí que los discursos y mensajes que partieron de la clase política, de la Iglesia y de los médicos –la voz de la ciencia sobre la naturaleza humana–, tendieran a demonizar todo lo relacionado con el cuerpo –el principal enemigo de la razón– y sus excesos.

En Uruguay, contra este «disciplinamiento», se manifestó muy pronto el anarquismo, con sus ideas sobre el «amor libre», al que se aproximaron Roberto de las Carreras, Herrera y Reissig, Horacio Quiroga o Armando Vasseur, entre otros. Las primeras manifestaciones del feminismo, a veces muy vinculado al anarquismo, asociados al cuerpo y a la sexualidad de las mujeres, también afloran en el Novecientos y constituyen el caldo de cultivo de la poesía de Delmira Agustini, cuyo mundo poético es de naturaleza erótica, y de María Eugenia Vaz Ferreira

que no publicó en vida y sí «peleó con una enfermedad a la que en algunos momentos se refirió como «hiperacusia» o «neurastenia». Fue considerada «rara» o «extravagante»» [Blixen, 2014: 54].

El corregir e imponer en lo sexual se reflejó en los modelos estéticos de esta Generación de intelectuales de una manera singular y en coherencia con esa actitud reactiva a la que se ha venido haciendo referencia: al menos una de sus líneas, la más radical e irreverente, la más próxima al decadentismo, quiso liberar el impulso sexual de la disciplina (la moral, la social y la estética) y convirtió el erotismo en una de sus señas de identidad, como explica Carla Giaudrone, con el doble objetivo de criticar el vacío y enajenación de la modernidad histórica y su modelo de vida, así como desafiar y escandalizar a la moral conservadora. La omnipresencia de lo sexual transgresor y del erotismo en los versos o novelas de algunos escritores del Novecientos (Roberto de las Carreras, Herrera y Reissig, Alberto Nin Frías, la citada Agustini), constituyó de por sí un acto de rebelión: el sexo aparecía como acción que no tenía como fin último la reproducción. Los anarquistas hacían circular sus discursos en los que el «amor libre» se convirtió en una alternativa en las relaciones afectivas y el sujeto femenino expresa su deseo: Delmira Agustini pone la voz femenina a ese deseo y Nin Frías a la homosexualidad; las transgresiones están y los conservadores, a pesar de sus esfuerzos, no consiguen contrarrestarlas. El libro *Amor libre*, de Roberto de las Carreras, surge en este contexto con una primera edición extraordinaria del *interview*, publicada en el diario anarquista *La Rebelión*, el 25 de agosto de 1902, a modo de entrevista y como «una resonante carcajada contra las instituciones burguesas» [Schinca, 1998: 42]:

[...] Mi casamiento, si así puede llamárselo, fue toda una alevosía de mofa: resonante carcajada contra el pedantesco catafalco de las instituciones burguesas. ¡Todavía me río!

Roberto de las Carreras hizo una pausa en la que hubo risa [...] y al mismo tiempo como una penumbra [...]

—La sociedad montevideana —continuó—, que no brilla por su inteligencia (sonrió indulgente), comprendió mi actitud al punto de que no solo no se nos recibió en los salones, a mi querida y a mí —pretenderlo hubiera sido hiperbólico—, sino que, en la calle nuestras matronas, depositarias del fuego sagrado de la moral burguesa, pretendían quitarnos la derecha por un prurito de vindicta.

Ahora bien, después de todo esto, ¿cómo es posible considerarme marido? ¡Es una imposición gratuita de los burgueses!

—¿Y como amante no se considera usted humillado?

—*Jamais de la vie!*...

[Schinca, 1998: 42]

El texto respalda una idea unificada de sexualidad, pone en cuestión las formas afectivas de relación tradicionales y, mediante el escándalo como estrategia, consigue dar visibilidad y que se hable de temas que impactan en la vida cotidiana y resuenan a nivel político y social: ver lo que no se ve y mirar lo que no se quiere mirar, es una pose decadente para acercarse al discurso literario y al lector y «sacudirles de la siesta eterna» [Mardero, 2018: 11].

Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Carlos Vaz Ferreira y su hermana María Eugenia, José Enrique Rodó, Carlos Reyles, Natalio Botana, también Florencio Sánchez, Roberto de las Carreras, Emilio Furgón, Ángel Falco, Delmira Agustini, Pablo Minelli, Armando Vasseur o Cesar Miranda, entre otros, no fueron los únicos, pero sí los más señalados miembros de una Generación que escandalizó a la sociedad montevideana de comienzos del siglo XX. Una generación que se sintió como el «albatros» de Baudelaire, que leyó a Mallarmé, Rimbaud, Verlaine o D'Annunzio, pero también al Darío de *Los Raros* y *Prosas profanas* y a Leopoldo Lugones, figura especialmente venerada en el Montevideo finisecular; y que manifestó de forma exacerbada la angustia vital dentro de los modelos artísticos del decadentismo, el simbolismo o el parnasianismo.

[...] Este conjunto de jóvenes pensadores y creadores autoproclamados modernistas, [...] se burlan de las instituciones civiles y morales mientras

se entregan de forma premeditada y dramática a la subversión, la exaltación de lo raro, lo mórbido, es decir, de todo aquello que se desvía del canon entendido como *normal*. Esta atracción que los escritores y artistas modernistas experimentaron por lo anormal, lo patológico, explica Carla Giaudrone en *Deseo y modernización: el modernismo canónico esteticista en el fin de siglo uruguayo*, «se relaciona directamente con la fascinación que, a nivel más general, se desarrolla por el desvío a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX». Esta estética de la desviación y la anormalidad encuentra su concreción en el cuerpo, que actúa a su vez como génesis y receptáculo de la rebelión...: [Carvajal de Ekman, 2008: 53-54].

Para estos escritores, estas formas divergentes son una temática poética que apoya una sensibilidad artística en la que la neurosis, el hedonismo o la muerte redondearán la estética claramente decadente que abundó en el Montevideo de comienzos del siglo XX.

Una prueba de hasta qué punto bohemia y dandismo, como formas del decadentismo y anarquismo, significaron en Montevideo una eficaz forma de crítica ideológica a través de la sátira, el vituperio y la provocación es *El tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*, escrito por Herrera y Reissig². Esa obra testimonia el momento en el que la amistad de dos dandis y decadentes que se sumergieron en la bohemia y en el «ateneo popular», como Herrera y Reissig y De las Carreras, alcanzó su clímax, y en el que ambos escribieron desde la

² Aldo Mazzucchelli narra en su libro como en el otoño de 1901 Herrera y Reissig está escribiendo este «Tratado», y añade que con De las Carreras tiene más planes de ejecución literaria en común, pero este y «casi todos, verán la luz en el tiempo que va de aquí a dos años». Es el propio Herrera y Reissig, citado por Mazzucchelli, el que aporta detalles del libro: «El libro en cuestión abraza todo mi país y parte de América del Sur. Es un estudio psico-fisiológico de la raza y un examen crítico de sus manifestaciones emocionales e intelectuales. Destrozo en él a esta sociedad, imbécil y superficial, y a sus literatos, uno a uno, examinando detenidamente sus obras». Pero en el «Tratado» hay poco de crítica literaria, asegura Mazzucchelli, más bien son descripciones «zolianas del bajo fondo moral montevidiano y rioplatense [...]»; está analizando, con una metodología spenceriana [...], el imaginario local y sus problemas [...] va inventariando en sus obsesivos manuscritos costumbres, modas [...] y los gérmenes de una tendencia a encerrarse en mitos solo creídos en la parroquia, con tal de no tener que exponerse a los desafíos de un mundo real. [Mazzucchelli, 2010: 145, 176 y 177].

complicidad e incluso la complementariedad. Carreras aportó el gesto y la actitud, y Herrera, el ingenio y la creatividad verbal, constituyendo ambos un binomio imantador de la juventud menos dócil del Novecientos.

[...] entre 1900 y 1903 Herrera y De las Carreras definieron la condición del poeta modernista en el Montevideo finisecular. Lo hicieron con sus poemas, con sus gestos provocadores, y con sus artículos y ensayos sociológicos sobre el paisaje nacional. [...] Herrera y De las Carreras compartieron y difundieron lecturas (Samain, Baudelaire, Darío, Lugones) y rebeldías socio-morales (simpatías anarquistas y proclamas de amor libre) que calaron en otros jóvenes [García Gutiérrez, 2013: 82].

En 1903 Herrera y Reissig fundó la emblemática Torre de los Panoramas en el diminuto torreón de su casa familiar, desde donde ejerció de «Pontífice» modernista y llegó a reunir a casi una cincuentena de poetas. Un espacio reducido (material) que escondía la idea de esperanza de una panorámica mental (espiritual), por el que pasaron Toribio Vidal Belo, Carlos López Rocha, Julio Lerena, Andrés A. Demarchi, César Miranda o Pablo Minelli González, entre otros. Mientras Herrera y Reissig apenas abandonaba el hogar aquejado de su grave enfermedad cardíaca, De las Carreras, el «Maestro» de la Torre, se paseaba por Montevideo insuflando las calles de provocación, novedades literarias e ideas libertarias, arrastrando su propia leyenda de maldito y decadente. De las Carreras, como un imán, llevaba lo gestado en la Torre a las librerías, tabernas y cafés y la reacción de la ciudad de regreso a la Torre.

Durante esos años se editaría la mayor parte de los numerosos poemarios decadentistas de Uruguay, muchos de ellos hoy en día olvidados como la mayoría de sus autores, pero indicativos de la presencia poderosa que tuvo esta estética. Muchos de ellos ejercían además de anarquistas, en una llamativa simbiosis de la que Carreras fue el modelo más eficaz. Tras el distanciamiento con Herrera y Reissig, De las Carre-

ras dio forma a otros círculos que se reunían en el conocido Café Moka y del que formó parte el mencionado Zum Felde. En estos nuevos círculos el interés se desplazaba claramente a lo social, había rebeldía, actitud crítica, reacción y actitud reformista, y los ideales sociales y libertarios tiñeron los poemarios de Emilio Frugoni o Armando Vasseur, constituyendo un «lirismo social» dentro del Modernismo que ha sido recuperado por Hugo Achugar en *Poesía y sociedad. Uruguay 1880-1911*.

«Los dos Amigos» –la librería de Barreiro y Ramos de la Calle 25 de Mayo–, fue otro de los lugares intelectuales donde se discutió sobre el positivismo. En la cervecería Irigoyen, a unas cuadras de aquella librería, se reunían abogados, escritores, y poetas como Emilio Frugoni, Alfredo Campos, Pablo y Daniel Blanco Acevedo, Eduardo Rodríguez Larreta, Washington Beltrán, Julio Raúl Mendilaharsu. En la esquina entre Treinta y Tres y 25 de Mayo, la librería Berro aglutinaba la vida universitaria. En la confitería del Jockey Club, José Enrique Rodó daba sus últimas correcciones a su *Ariel* y se reunía con Víctor Pérez Petit y compañeros de *La Revista Nacional*. El diario *El Día* dirigido por José Batlle y Ordoñez, y muchas de sus crónicas, daban cuenta de los quehaceres literarios, la vida política y los «chismorreos» de sociedad. El Café Moka y el Polo Bamba fueron testigos de horas frente a la «absenta verde», a un café y un vaso de ajeno «de locos vestidos con desaliño y negros chambergos de alas voladoras, melenas, corbatines y moñas sueltas» [Domínguez, 2006: 230], como Florencio Sánchez, Roberto de las Carreras, Ángel Falcó, Armando Vasseur, Ernesto Cantaró, Lasso de la Vega, Medina Betancort, Edmundo Bianchi, Ovidio Fernández Ríos, y Alberto Lasplaces que publicó su revista *Bohemia*; en cenáculos literarios como el Consistorio del Gay Saber que nació con Horacio Quiroga junto a Alberto Brignole, Julio Jaureche, José Hasda y Federico Ferrando, y La Torre de los Panoramas, se empezó a «jugar» a los poetas «malditos». Todos estos espacios que conjugan la crítica filosófica, la disquisición intelectual, el radicalismo político, la disidencia bohemía, la provocación decadente y la estética refinada del dandismo

permiten comprender que el decadentismo en Uruguay fue mucho más que una moda o una pose. Además de en cenáculos y cafés, las doctrinas libertarias que se correspondieron en el ámbito de las subjetividades con el decadentismo sexual y la heterodoxia moral de los bohemios, contó con un organismo de gestación, debate y difusión: el Centro Internacional de Estudios Sociales, fundado en 1898 y formado por intelectuales y militantes, que se convirtió en plataforma de promoción de la filosofía nietzscheana y de planteamientos políticos como el socialismo en sus diversas corrientes, el anarquismo y el sindicalismo. Muchos jóvenes intelectuales del país, también poetas decadentes y bohemios, se unieron a este Centro, adoptando su lema «el individuo libre en una comunidad libre» y negando cualquier otro principio. Bajo su amparo ideológico Florencio Sánchez y Roberto de las Carreras proclamaron el derecho al «amor libre» y calificaron el Código Civil como una «monstruosa tiranía romano-medieval» [Zum Felde, 1967: 30].

En el sepelio de Celia Rodríguez Larreta, asesinada por su marido, Roberto de las Carreras leyó y arrojó al féretro cada hoja de su poema *Oración Pagana* que comienza así:

¡Yo te arrojó todas mis rosas helénicas, oh amante arrebatada a la gloria del Beso! / ¡No se concibe que una mano sacrílega haya podido herirte! ¡Si algo existe con un derecho supremo a la vida es la Belleza inviolable, dispensadora de las lágrimas y de las sonrisas! / El ara de los dioses ha sido profanada y el Olimpo está triste. [...] [Carreras, 1944: 126-128]

Un gesto teatral –el de irrumpir en un velatorio reivindicando el derecho de la mujer sobre su propio cuerpo y libertad sexual–, que provocó un escándalo y tuvo gran repercusión en el debate del momento: la promulgación de la Ley del Divorcio y la despenalización del adulterio. Un momento histórico en el que todo está cambiando y en el que los «agentes culturales» del 900, como Carreras, tuvieron un papel fundamental, dando visibilidad a problemáticas que de otra forma no hubiesen tenido repercusión. La palabra escrita, es:

[...] espacio de papel es un área de importancia capital en la organización de la sociedad del Novecientos, alimentada de tertulias y reuniones [...] inmensa telaraña de chismes que palpitan sobre la ciudad día y noche. [...] Desarrolla la imaginación de los que atienden como solo la letra puede hacerlo, dando material riquísimo [Mazzucchelli, 2010: 334].

Y como «inmensa telaraña», cada generación se conecta y conversa con las anteriores. El año 1900 fue una época de curva descendente, de fatigado retorno, de *tedium vitae*, «época otoñal» de vacío donde las apariencias, el sueño y la soledad pudieron ser el germen del «erotismo trágico» y de una «nueva visión del lenguaje erótico» que se manifestó en la literatura masculina (De las Carreras, Herrera y Reissig), pero sobre todo en la femenina y en particular en la obra de Delmira Agustini [Zum Felde, 1967: 14]. En esta dirección apuntó Carlos Real de Azua en su imprescindible *Ambiente espiritual del Novecientos*, cuando subrayó la relevante y significativa presencia de lo sexual en el corpus literario del Modernismo uruguayo como una forma clara de transgresión que hay que emparentar con la rebeldía moral del decadentismo. En ese ambiente de jóvenes entre 20 y 30 años, que mueren prematuramente desde el punto de vista literario, la bohemia, el decadentismo, los cafés y las «torres de marfil» llegaron ya con una pequeña biografía legendaria a las espaldas, que tanteó en los «espacios celestes» y en la búsqueda de los «ideales», más por inercia instintiva que por meditada convicción intelectual. El *spleen*, una especie de «hartazgo de la humanidad» según Domínguez, una «morriña», un «hastío» ante la «ausencia de alegría y paz de ánimo» solía afectar a los jóvenes de esa Generación, que habían encontrado en el *ennui* baudelaireano y la stirpe de poetas franceses que lo adoptó, una vía de expresión colectiva y en creciente prestigio artístico, esperanzado sosiego de incorporarse por fin al lugar (un paraíso artificial) del que por error de la Naturaleza fue «desterrado» el poeta. Por debajo de la ironía, el humor, el espectáculo, el escándalo, la exageración, el hedonismo y la no-normalidad, está la soledad profunda ennegrecida del miedo a la muerte, «idas y venidas» que no

dejarán de nutrir al «personaje» y su «pose» de bohemio y dandi como parte de una vida convertida en literaria:

Vivir despierto es horrible. Yo necesito el sueño, el sueño, el sueño! Me imagino una visión de cosas extraordinarias y dulces y una paz profunda, una felicidad como una luz suave encendida dentro de mí... [Carreras y Jaureguy, 2008: 116]

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo (1985): *Poesía y sociedad. Uruguay 1880-1911*, Montevideo, Arca.
- AÍNSA, Fernando (1999): «Dandis y Bohemios en el Uruguay del 900. Una relectura contemporánea», *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 15, 1: 201-214 https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dandis-y-bohemios-en-el-uruguay-del-900-una-relectura-contemporanea/html/b3bb1a44-61d0-4484-9067-c8a6d91c74b2_2.html#I_0_ [15-10-2012].
- AZNAR SOLER, Manuel (1979): «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular», *Historia y crítica de la literatura española* (Modernismo y 98, coord. J. Carlos Mainer), coord. F. Rico Manrique (Barcelona, Crítica), 6, I, 75-82.
- AZÚA, Félix de (1991): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona-Iruña, Pamiela, Biblioteca de Estudios Contemporáneos.
- BARRÁN, José Pedro (1990): «El Disciplinamiento (1860-1920)», *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental/ Facultad de Humanidades y Ciencias), II.
- BLIXEN, Carina (2014): *El desván del novecientos. Mujeres solas. Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira*, Uruguay, Ediciones del Caballo Perdido.
- BRANDO, Oscar (1999): *El 900. Tomo I*, Montevideo, Cal y Canto.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2005): *Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Berna, Peter Lang S.A., Editorial Científica Europea.
- CALINESCU, Matei (2003): *Cinco Caras de la Modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*, trad. F. Rodríguez Martín, Madrid, Tecno.
- CARRERAS, Electra de las y JAUREGUY, Susana de (2008): *Roberto de las Carreras, por el mundo (crónicas de viaje)*, El Galeón, Montevideo.
- CARRERAS, Roberto de las (2018): *Amor Libre, Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*, Ilustraciones de Carolina Ocampo, Montevideo, Criatura I: 18-19.

- (1944): *Epístolas, Psalmos y Poemas*, Montevideo, Claudio García & Cía.
- (1944): *Oración Pagana*, I, 126-128.
- CARVAJAL DE EKMAN, María Inés (2010): «Anécdotas de alcoba, proclamas de café: Roberto de las Carreras y la fatalidad del dandy latinoamericano», *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 18, I, 13-36.
- (2008): «Roberto de las Carreras: Duelo y ocaso del dandy latinoamericano». Trabajo de Grado presentado, Universidad de Los Andes.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María (2006): *El bastardo*, Buenos Aires, Taurus/Alfaguara.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2013): «Introducción», *Los cálices vacíos*, D. Agustini (Granada, Point de Lunettes), 9-167.
- GIAUDRONE, Carla (2005): *La degeneración del 900. Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*, Montevideo, Trilce.
- IGLESIAS, Claudio (2007): «Prólogo, selección y traducción», *Antología del Decadentismo, perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*, J. LORRAIN y otros (Buenos Aires, Caja Negra Editora).
- MARDERO, Natalia (2018): «El antídoto contra la calma montevideana», *Amor Libre, Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*, Ilustraciones C. Ocampo (Montevideo, Criatura Editorial), I, 18-19.
- MAZZUCHELLI, Aldo (2010): *La mejor de las fieras humanas: vida de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Taurus.
- RAMA, Ángel (1968): *Los poetas modernistas en el mercado económico*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias.
- SCHINCA, Milton (1998): *El Dandy en Tontovideo. Texto del monólogo teatral «Boulevard Sarandí» sobre Roberto de las Carreras*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- VISCA, Arturo Sergio (1971): «Prólogo», *Antología de poetas modernistas menores* (Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura/Biblioteca Artigas).
- WASEM, Marcos (2013): «El amor libre en Montevideo, Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el 900», Tesis UMI, Nueva York.
- ZUM FELDE, Alberto (1967): *Proceso intelectual del Uruguay. La generación del novecientos*, Montevideo, Ediciones del nuevo mundo.

LA «REVISTA MUSICAL DE ACTUALIDADES» EN ALMERÍA (1885-1898)

The «Revista musical de actualidades» in Almería (1885-1898)

CARMEN RAMÍREZ RODRÍGUEZ

Conservatorio Profesional de Música “Teresa Berganza”

carmen.ramirez20@educa.madrid.org

ORCID: 0000-0001-8128-6888

Recibido: 27-10-2024

Aceptado: 22-01-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi.51.540

RESUMEN

Los poetas festivos Fermín Gil de Aincildegui, José de Burgos Tamarit, Ramón Blasco Segado, Enrique López Morales y Juan Alcántara Fuentes contribuyeron al dinamismo decimonónico literario finisecular en Almería con la elaboración de revistas musicales de temática costumbrista. Relegada por la investigación académica y la crítica especializada, este artículo recupera la producción inexplorada del género a través del estudio de los libretos y su recepción en la hemerografía coetánea.

PALABRAS CLAVE: Almería; teatro musical español; literatura costumbrista; poesía festiva; teatro en la prensa.

ABSTRACT

The festive poets Fermín Gil de Aincildegui, José de Burgos Tamarit, Ramón Blasco Segado, Enrique López Morales and Juan Alcántara Fuentes contributed to the fin-de-siecle nineteenth-century literary dynamism in Almería with the production of local customs musical reviews. The aim of the survey is to study about the unexplored librettos and their reception in contemporary hemerography relegated by academic research and music criticism.

KEY WORDS: Almería; Spanish Musical Theatre; Literature of Local Customs; Festive Poetry; Theatre in the Press.

INTRODUCCIÓN

UNA FIESTA DEL LENGUAJE EN LA ESCENA

EN EL SIGLO XVII, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Agustín de Salazar, Francisco Bances, Vélez de Guevara y Antonio de Zamora, entre otros, redujeron a dos actos y dieron al canto una importancia similar a la de la poesía sensorial y metafórica hablada, innovando un género dramático de carácter mitológico o caballeresco musicado, pródigo de danzas cortesanas y bailes populares estratégicamente introducidos, que amenizaría a Felipe IV en un palacete cercano a Madrid rodeado de zarzas –el Real Sitio de la Zarzuela– cuando el mal tiempo le impedía practicar la cacería. A partir de 1750, la llaneza, naturalidad y simplicidad de la tonadilla con una duración en torno a veinticinco minutos, compuesta por introducción hablada junto a preludio instrumental, fábula, episodio y final con danza de seguidillas epilogales, tiranas y polacas, acompañadas de castañuelas, cascabeles, silbatos, panderos, campanillas y guitarras, extinguió a la zarzuela [Martín Moreno, 2000: 54-55]. Al restaurarse, a mediados del XIX, la formación de una compañía acarreaba desembolsos en exceso. Los compositores españoles, al ahínco de crear un drama musical semejante a la ópera extranjera, la habían ampliado a dos o tres actos, instándoles a desplazar la acción por el esquema de sus argumentos –históricos, la mayoría– a una pluralidad de espacios, apelar a amplios conjuntos actorales, instrumentales y vocales definidos, así como a servirse de vestuarios, escenografías y atrezos de oropel. En 1869, los actores Antonio Riquelme, José Vallés y Juan José Luján pusieron en práctica un procedimiento para abaratar el encarecido precio de las entradas en el corazón del casticismo popular madrileño. La solución, llamada a relegar al teatro grande y a tener infinitas repercusiones en el proceso creador de los años venideros, fue dividir la sesión completa de tres o cuatro horas de duración en cuatro sesiones de treinta a cuarenta y cinco minutos cada una. Al aligerar las obras prometía grandes ventajas a empresas y a consumidores facultan-

do a las primeras tanto la rebaja de los costes como una constante renovación de la programación con o sin música y a los segundos la opción de adoptar entretenimientos asequibles aparte de ofrendarles mayor disponibilidad a los quehaceres rutinarios.

El terreno sociopolítico fue propicio para su posterior arraigo. Desde hacía algún tiempo, venía requiriéndose en Europa una regularización específica de la propiedad artística y de su representación. Anteriormente, el compositor vendía música a un editor y la difundía en la forma más conveniente sin rendirle ni por ello ni por los cambios perpetrados cuentas al autor. En respuesta a esta demanda, tomaron cuerpo consecutivamente: la Ley de 10 de enero sobre la propiedad intelectual en 1879 y, un año después, el reglamento publicado el 3 de septiembre. Conciliadas sobre la base del arriendo, disponían el pago de un 3 % de lo reembolsado por cada representación de una obra teatral inédita –ya fuese ópera, oratorio, de poesía y música– si era en un acto, el 7 % si dos la componían y, si contenía tres actos o más, el 10 %. Además, cuando se tratara de un estreno, en las tres primeras funciones, se recargaba con el doble. De estas cantidades, dos tercios eran para el propietario de la música y uno de ellos para el libretista.

La puesta en marcha de estos preceptos multiplicó los intermediarios que mediaron en el proceso de producción e incitó al fulminante desenvolvimiento percatado por las creaciones teatrales en un acto y varios cuadros, primero en Madrid y después en provincias. Además, este tipo de pieza entroncaba con la fuerte tradición sainetesca en España, muchos de cuyos rasgos –ambigüedad, esquematismo, caricaturización hiperbólica, galería de tipos populares, situaciones cómicas, ubicaciones contemporáneas y sucesión de escenas yuxtapuestas sin enlace argumental con final no conclusivo– se acoplaban a las técnicas propias del costumbrismo decimonónico [Romero, 1998: 146]. En Almería, el 73 % de los títulos lírico-escénicos ofrecidos entre 1874 y 1931 no excedieron del acto, cobrando un desarrollo desmesurado de 1884 a 1914 [Ramírez, 2006: 417].

No tardó mucho en calificarse como chico al nuevo género, apropiado al nacimiento de unas piezas de trama liviana con alusiones a acontecimientos del momento, a caballo entre lo musical y lo cómico-dramático, que ofrecían la posibilidad de ser representadas en ese fraccionado espacio de tiempo, haciéndolas susceptibles de alternarse en una misma noche con «revistas de actualidades», «revistas del año» y otros prototipos de exclusiva compostura política donde además de hacer balance «también se disparaba la mirada hacia adelante y se anticipaba el año venidero, aunque fuere a hombros de gratuitos pronósticos, de infundadas predicciones o de festivas y caprichosas previsiones de futuro» [Huertas, 1994: 172].

Cuando se anunciaban era raro ver localidad alguna vacía llegando a agotarse las entradas a las cuatro de la tarde. El porqué de aquella fruición desenfadada radicó en la utilización de alusiones a avatares del día, acontecimientos conocidos, crónicas narradas de forma agradable y chistosa, situadas en lugares queridos, críticas a los personajes públicos sin carácter de continuidad ni analogía, y todo narrado con una jerga y unos versos inherentes a una fiesta del lenguaje. La música engrandecía la acción en sus puntos culminantes con un carácter ligero, cercano al mundo de la canción y el cuplé, hecha a la medida del hombre de la calle [Casares, 1999: 164]. La función sociológica de noticiero y la comicidad de la revista forman parte esencial de su fulgurante atractivo. Los títulos, inspirados en la cotidianeidad, con sus comportamientos de vida y un estilo de hablar sembrado de locuciones y modismos intrínsecos al vulgo tenían entre sus virtudes la de hurgar con intensidad en una pluralidad de espacios, tiempos, acciones y crítica social de idiosincrasia local haciendo uso del divertimento y la comparación de lo inmediato: nombres de asociaciones recreativas, oficios, avíos de vestimenta, alusiones a otras revistas, periódicos, bailes, calles, personajes y localizaciones urbanas, fiascos políticos, cultivos agrícolas regionales, contingencias climáticas, plagas, establecimientos, marcas de productos comerciales y problemas de infraestructuras municipales [Espín, 1988: 479]. Por eso, en palabras de Benito Pérez Galdós: «To-

dos disfrutaban del espectáculo, unos, porque se veían representados y participaban realmente de un arte que consideraban propio; otros, quizá porque gozaban del pintado ambiente popular, queriendo creer en la alegría del pueblo que, aunque tenía su corazoncito, solucionaba sus asuntos felizmente, y apagaba así, en parte, su remordimiento social, o como ahora se dice su mala conciencia» [1923: 105].

Las penurias académicas del teatro en España a lo largo de la centuria no frenaron el entusiasmo de la afición por promocionarlo con iniciativas privadas de sociabilidad recreativa, artística y educativa. La ausencia de comunicaciones peninsulares convirtió a Almería en una ciudad insular hasta 1895 con la inauguración de la línea férrea a Guadix. Su aislada localización geográfica y la crisis económica finisecular desalentaron la contratación de elencos teatrales profesionales e incitaron a la burguesía a construir escenarios y a agruparse para representar producciones escénico-musicales cuyas ganancias destinaban a sufragar los establecimientos de beneficencia [Ramírez, 2021: 93]. La asidua presencia del verso de temática miscelánea en la prensa y la práctica lectora colectiva teatral de aficionados declamada en voz alta ha sido corroborada por los profesores Ginés Bonillo y Olga Cruz [2001: 95], además de la doctora Carmen Aldehuela [2021: 197], respectivamente. La sección «De martes a martes» de *La Crónica Meridional*, la actividad del Círculo Literario con sus Fiestas de Panderetas, las tertulias y los Juegos Florales, principalmente, y las intensas relaciones intelectuales foráneas de Francisco Villaespesa patrocinaron el dinamismo literario finisecular de tradicionalistas e innovadores que conformaron el modernismo andaluz [Martín Infante, 2107: 175], coautores, algunos de ellos, de la poesía festiva que armonizó la revista.

Relegada por la investigación académica y la crítica especializada [Montijano, 2009: 1312], este artículo recupera la producción inexplorada del género en la capital a través del estudio de los textos de las obras manuscritas e impresas finiseculares localizadas y su recepción en la hemerografía coetánea.

1. ALMERÍA-BUFA

En los primeros meses de 1885, Fermín Gil de Aincildegui, Ramón Blasco Segado (Adra, Almería, 1864-Granada, 1898)¹ y Enrique López Morales (Berja, Almería, 1863-1892)² escribieron una revista cómico-lírica de actualidades locales con versos octosílabos para que los aficionados capitalinos que integraban la Sociedad Lírico-Dramática la escenificaran. El personaje principal –Arturo Álvarez Bustos (Almería, ca. 1850-1906)³– dirigía el semanario satírico humorístico e ilustrado *Almería Bufa* desde 1884 y ofreció el desempeño de su papel, sugiriendo la conveniencia de titularla con la designación de aquella publicación. La ausencia de música y el recelo de incomodar a las personas aludidas en el texto hizo desistir del propósito a la terna, «unida por una amistad sin límites» [Blasco, 1892: 1], arrumbando el original a su lectura familiar⁴. Dos años después, Álvarez presentó en el Gobierno Civil dos ejemplares manuscritos en los que materializaba la autoría al objeto de representarla. Fue estrenada el 19 de marzo de 1887 para la función de beneficio del actor José Suárez Vázquez en el Teatro Noveidades con la intervención del protagonista, escenas desordenadas, mo-

¹ Poeta, periodista y estudioso de la arqueología almeriense.

² Miembro de la Sociedad Astronómica de Francia, director de la estación meteorológica de Almería y catedrático interino de la clase de Física y Química de la Escuela de Artes. Sus primeros trabajos periodísticos vieron la luz en *El Guadalentín* de Vélez Rubio en 1883. Colaboró en *El Clown* –fundado en 1884 por Gil de Aincildegui y Blasco Segado– y fue redactor al mismo tiempo de *Las Noticias* y *La Crónica Meridional*.

³ Escritor, retratista, restaurador y dibujante. Director de las publicaciones satíricas *Almería Cómica*, *Almería Bufa* y *Almería Alegre*. Hijo del poeta y alcalde liberal con *La Gloriosa*, Mariano Álvarez Robles, que editó sucesivamente los periódicos *El Cascajar*, *El Caridemo*, *La Campana de la Vela* y *El Progreso*. Marido de la periodista, escritora, traductora y profesora Carmen de Burgos Seguí «Colombine». Padre de la actriz María Álvarez de Burgos.

⁴ Manuscrito de *Almería Bufa*. Revista cómico-lírica en un acto y en verso, original de Fermín Gil de Aincildegui, Ramón Blasco Segado y Enrique López Morales, Almería, sf.

dificaciones en la versificación, dos números musicales relatados, impropiedad de decoraciones, eliminación de personajes y supresión de cuadros completos. Aunque agradó a la concurrencia [Anónimo, 1887: 2], del desenlace se encargaron los tribunales de justicia a instancias de los creadores por interpelación de plagio [Gil, López y Blasco, 1887: 3].

A lo largo de seis cuadros hacen referencia al contexto político y social de la época con una evidente intención de arrancar la carcajada del espectador mediante la técnica del aparte, ingeniosos juegos de palabras, dobles sentidos, chistes lingüísticos o el remedo de extranjerismos y rasgos dialectales. Un inglés –Milord– contribuirá al trazado de un ferrocarril a Ceuta y quiere conocer las costumbres de Almería. A través de un diálogo con Arturo partirán desde el salón de la fonda Tortosa sucediéndose en su vagar por los baños del Recreo, dos ciegos, los vendedores de periódicos y fósforos, la calle de Vargas, la de la Reina, el Palacio Episcopal, el paseo, el malecón, la audiencia, el instituto, un bando municipal prohibiendo arrojar a la calle desechos, una junta discutiendo sobre la viabilidad de la línea férrea a Sierra Alhamilla, la Alpujarra, Níjar o a Calasparra, dos municipales en la glorieta de San Pedro lamentando los adeudos del ayuntamiento, el encuentro con Carlos Jover⁵, un prestidigitador descubriendo pañuelos con los nombres de La Crónica Meridional, El Ferrocarril, El Cáustico, Almería Bufa y La Montaña junto a la voluntad de elevar una cantarera para que los músicos de la banda tocasen cómodos y la de pavimentar las aceras. ¿Cuál es el porvenir de Almería? –concluye afirmando Arturo–: la fantasía.

A falta de compositor, el libreto menciona seis números musicales: el dúo de Arturo y Milord con empleo de la anáfora –oh– en versos pentasílabos:

⁵ Dueño de los baños de mar «El Recreo», frente al paseo del Malecón: espacio concurrido en verano.

MILORD Y es placer sin fin
 tras beber el ron
 estirar los pies
 en el Malecón.
 ¡Oh qué gran país!
 ¡Oh qué población!
 ¡Oh qué gran amí!
 ¡Oh, qué gran señor!
 Y ahora yo estudio
 el mejor sitio
 para el proyecto
 que premedito.
 Verán ustedes
 verán, verán
 qué línea férrea
 voy a plantar.

ARTURO Y es dulce también
 coger a un milord
 que sabe pagar
 lo que comen los dos.
 ¡Oh qué gran inglés!
 ¡Oh qué gran milord!
 como a mí me valga
 lo divido en dos.
 Ahora lo empujo:
 «Casa del Mojo»
 y allí lo estrujo
 hasta los ojos.
 Verán ustedes
 verán, verán
 ¡qué divertidos
 vamos a estar! [Blasco, Gil, López, sf: 9-10]

Le siguen el Coro de regidores dando golpes con las cucharillas en las tazas del café al compás de «Con tanta paz, con tanta unión progresará la población. Siguiendo así, no hay que dudar será un París la capital», Coro de representantes, Romanza de Mister Fox anunciando el ado-

quinado con cemento Portland, Romanza del gacetillero de La Crónica Meridional y el vals de Cagliostro⁶.

2. EXPOSICIÓN PROVINCIAL

Los reiterados conatos anuales del ayuntamiento de consolidar una exhibición con la producción regional durante la feria de agosto por falta de iniciativas fue la fuente de inspiración de Enrique López Morales, Ramón Blasco Segado y Fermín Gil de Aincildegui al concebir su particular Exposición Provincial, anunciada –según reza la portada– como «revista muy bien escrita por Concha, Cortés y Araña, con música bonita de Viaña» [Anónimo, 1892: 2].

En mayo de 1891, los tres poetas habían cartearado a Ruperto Chapí, apelando su aportación musical en la composición de una revista local en bosquejo [Anónimo, 1891: 2]. Ignoramos la respuesta (si acaso la hubo) pero diez meses después, coincidiendo con la actuación de la compañía de zarzuela cómica de Francisco de la Vega en el Novedades, trabaron amistad con el director de orquesta. Joaquín Viaña Sanmartín (Madrid, 1850-Almería, 1892)⁷ había musicado e instrumentado *El año 3000* (1882), *Hay ascensor* (1887), *Bordeaux* (1888), *Restaurant de las tres clases* (1889), *La sultana de Marruecos* (1890) y *Los boquerones* (1891) de Asensi, Félix Limendoux, Enrique Ayuso y Enrique Marín, Javier de Burgos, López Marín y Gabaldón, y José Contreras, correspondientemente. En ocasiones, los números musicales estaban sujetos a una trama dramática y viceversa. No parece ser el procedimiento ejercido porque cuando sus coautores acuden a la inventiva de Viaña, el texto está acabado. Generalmente, por la premura del encargo, los compositores solían tener páginas ya escritas, siempre fáciles de intercalar e independientes al libreto [Barce, 1995: 231]. En cualquier caso, nada induce, por omisión de la partitura, a revalidar dicha hipótesis.

⁶ Vals op. 370 de Johann Strauss (1825-1899).

⁷ Registro Civil de Almería, sección 3ª del tomo 56, p. 18.

Había arrendado el teatro la empresa de Manuel Barrilaro del Valle y no pasó desapercibida por sus desavenencias con el barítono Miguel Las Santos y su esposa, la primera tiple Concha Cubas. De hecho, estando el aforo lleno, quedó suspendida la función del 28 de marzo de 1892. Entre aquella algarabía y las protestas unánimes del público fue desalojado y devuelto a sus asistentes el importe abonado. Al día siguiente, los demás cantantes y actores, constituidos en sociedad, restablecieron sus compromisos. Llamó la atención la participación de una banda de cornetas compuesta por algunas coristas en las representaciones de *El chaleco blanco* y *El cabo baqueta*, al igual que los trabajos del fascinador y adivinador del pensamiento Mr. Henri Onofroff. Si bien, Exposición Provincial logró desocupar numerosas casas vecinas. Gran parte de la asistencia a este género de composiciones no está familiarizada con la lectura de la prensa diaria. En su avance, las obras lírico-teatrales cortas, forjadas como revistas, se habían hecho permeables a las actitudes y quisicosas rutinarias tanto para basarse como para declamarse. De esta forma, aquel trío aprovechó el tema del momento y desplegaron en el prosenio durante ocho noches seguidas –del 8 al 15 de mayo– una muestra teatral «con todo lo bueno y censuras de lo malo que encerraba esta provincia» [Anónimo, 1892: 3], tomando como personajes los principales productos de exportación almeriense a cargo de Balbina Iglesias –*El Esparto*–, Miguel Bello –*El Mármol*–, Lola Díaz –*La Sandía*–, José Moncayo –*El Cohete y El Plomo*–, Miguel Las Santos –*El Azufre*–, Federico Curonisy –*El Albayalde*– y María Berenguer en el papel de *La Granuja* [Anónimo (9599), 1892: 1-2 y (9601), 1892: 2].

El poeta almeriense Francisco Aquino Cabrera (1869-1910)⁸ la describió brindando los versos siguientes a sus inventores:

⁸ Archivero de la Diputación provincial de Almería. Fundador de la revista literaria *La Ola* junto a José Jesús García, Fermín Salvador, José Durbán y Celedonio José de Arpe. Colaborador de *El Triquitraque*, *El Defensor de Granada*, *La Crónica Meridional*, *El Ferrocarril*, *Heraldo de Madrid* y *El Resumen*. Es coautor junto a José Durbán Orozco y Miguel Jiménez Aquino de Flores de *la Alcazaba* (1890), autor de *Sensaciones* (1900), *Al vuelo* (colección póstuma de artículos y poemas, 1912), *En la liza* (1905), *Por Granada*, *Apuntes al carbón*, *Desde el Morro*, *El Zagal*, *La fronda y De mi tierra*.

Será una monomanía,
pero es la verdad cabal:
me gusta más cada día
«Exposición provincial».
¡Qué gracejo, qué soltura,
qué sal habéis derramado
en su fondo y en su hechura!
¡Me tenéis maravillado!
¡Qué tipos tan de primera
y qué versos tan castizos
y fáciles! ¡Quien dijera
que sois tres primerizos!
¡Cómo a los productos cuadra
aquel lenguaje desnudo!
¡Qué sandía la de Adra,
y qué espartos el del felpudo!
¡Qué uvillas tan especiales!,
¡qué bien el azufre toma!
Es una infamia, puñales,
que los lores se las coman.
Tan redondas, las rubillas
y... alguna tan incitante.
No deben tener granillas,
con eso os digo bastante.
Aunque es fruto muy sabroso,
no es manjar que yo prefiera;
le tengo un miedo horroroso
a eso de la filoxera.
Noticias de varios rumbos
dicen a más (icausa grima!)
que van juntas con los chumbos,
y así... ¡cualquiera se arrima!
El terceto mineral
no me canso de aplaudir.
¿Y el cohete? ¡Es infernal
su manera de crujir!
No os sonroje esta lindeza
dicha de vuestra revista.
No he visto ninguna pieza

que más merezca ser vista.
Comprendo que viva cientos
de noches en el cartel.
Tiene muy buenos cimientos
ide mármol de Macael!
Además, trata con gente
que su larga vida abona
ya sabéis, gente ... influyente,
no gente de esa pelona.
Sólo un defecto le veo
y a estamparlo aquí me arrojo:
el cuadro tercero creo
que resulta un poco cojo.
El desliz no es perdonable.
Fijarse bien ¿no advertís
que allí falta algo notable
y típico del país?
¡Qué omisión! Por vida mía,
merecéis el gran azote;
tratándose de Almería
no haber sacado un ... izote!
De esos que por nuestras plazas
y nuestras calles pululan
y que al fin son calabazas
aunque en todo manipulan.
Y no me contestéis luego
que en vuestra obrilla han salido.
Hay alguno, no lo niego,
mas no está bien definido.
Por lo demás, ¡qué lindeza
es, chicos, la tal revista!
¡No he visto en mi vida pieza
que más merezca ser vista! [Aquino, 1892: 3].

Se convirtió en la novedad predilecta del verano y como la polca militar de La espada de honor –maniobra cómico-lírica militar en acto y cuatro cuadros en prosa de José Jackson Veyán con música de Guillermo Cereceda– no dejaron de sonar a diario en los jardines del Pabellón

de Roma: la Barcarola de las uvas, el Coro de los chumbos y el de las esparteras en los instrumentos del Sexteto de los Sánchez [Anónimo, 1892: 2]. También sus notas vibraron con la banda municipal, recientemente reorganizada por Indalecio García, con algunas modificaciones no autorizadas por sus autores [Anónimo, 1892: 2]. Con todo, como cualquier revista de actualidad, cuando el asunto dejó de estar en boga, perdió interés y fue desplazado por otros más candentes. Como la mayor parte de ellas, con un éxito efímero, su reminiscencia se borró para siempre y no volvió jamás a la escena.

3. LA LINTERNA MÁGICA

El acontecimiento más esperado de la temporada venidera fue el estreno de La linterna mágica: «Proyecto de revista en un acto, dividido en seis cuadros y varios cristales», original de José Burgos Tamarit y Fermín Gil de Aincildegui con música del maestro Rapiña, representada en el Teatro Apolo, el 25 de agosto de 1893 por los socios masculinos de La Montaña, fundada el 12 de mayo de 1881 con la pretensión de «sacar punta a las cosas o poner en solfa cuanto venga en mientes. Tarea muy fácil y hacedera para los que reunían sal ática y buen humor» [Masalegre, 1896: 1]. El único requisito para inscribirse era el pago de una cuota que costearía los regocijos de la feria. A los conciertos, bailes infantiles y de sociedad, verbenas con los tradicionales mantones de Manila, funciones teatrales con la representación de La Mascota, Desolación y ruina, La Gran Vía o Las tentaciones de san Antonio, rifas de beneficencia y carreras de velocípedos se unió en el año 1890 con des-pampanante acogimiento el torneo de cintas donde, en noble combate pasional, los jóvenes iban a bregar novillos y a conseguir en trofeo las cien cintas bordadas por las beldades de la ciudad.

José de Burgos Tamarit (Almería, 1862-1924) y Gil de Aincildegui habían fraguado sus plumas en el Café Gallego, la Colonia Artístico

Literaria que Carlos Felices Andújar⁹ (1866-1896)¹⁰ encabezaba, la redacción de *La Ola* y la tertulia liderada por José Jesús García Gómez (Almería, 1865-1916)¹¹ con sede en La Trastienda de una librería del paseo del Príncipe –propiedad del editor, escritor y fundador de la Academia de Dicción, Declamación y Cultura Literaria, Fernando Salvador Estrella (1860-1925)– donde acostumbraban bautizar con champaña la publicación de sus creaciones [Correa, 2001: 42]. Aunó en la amistad, improvisación, lectura y crítica de inéditos de jocosa o sentimental expresión sin adscripción declarada a tendencia alguna [García, 1899: 2] (cuyo estudio individualizado nos aportaría aspectos relevantes del modernismo, el humorismo literario, y también la renovación formal y conceptual finisecular) a Francisco Roda, José Luis Fernández Álvarez, Ricardo Rull, José Durbán Orozco, Plácido Langle, Antonio Rubio, Antonio Ledesma, Andrés Cassinello, Luis Salmerón, Fernando Sacristán Ramos, Vicente Juan, Amador Ramos Oller, José Bueno Cordero, Francisco Laynez, Enrique Tovar, José Quesada Martínez, Juan Alcántara, Juan del Moral, Antonio Fernández Navarro, Bernardo Lassaletta, Francisco Aquino, Miguel Jiménez Aquino¹², Ramón Blasco Segado, David Estevan y

⁹ Dirigió junto a Antonio Bedmar *El Organillo* y reunió en 1891 una colección de artículos y poemas bajo el título de *Flores de trapo*.

¹⁰ Registro Civil de Almería, sección 3ª del tomo 67, p. 191.

¹¹ Abogado, literato y diputado por la facción republicana, regentó *El Radical: diario de parigual convicción*. Autor de *Quitolis*, *Tomás I*, *La aparquera* y *Broza*.

¹² (Almería, 1862-Madrid, 1940). Humanista, taquígrafo y bibliotecario del Senado, estudioso del Derecho y la Gramática, publicista y traductor de textos de autores clásicos agrupados en una Biblioteca Grecolatina (1919-1923) de cuatro volúmenes. Entre sus obras destacamos: *A la luna de Madrid. Boceto para un poema* (1884), contribuciones poéticas a la *Revista de Almería* (1884), al semanario literario *La Ola* (1889), a la antología de sonetos *Flores de la Alcazaba* (1890), bajo el seudónimo de Don Abdón y a *La Gran Vía* (1895). En colaboración con Mariano de Rojas, escribió la zarzuela *El padre alcalde* (1889), musicada por Teodoro San José y con Gil de Aincildegui, el juguete cómico *El primer premio* (1892), el boceto dramático *¡Dos de mayo!* (1908) y la comedia lírica *La sota de espadas* (1908).

Fernando Almansa Laynez¹³, entre otros [Martínez Romero, 2001: 112-113]¹⁴.

Burgos Tamarit alternó reiterada concejalía, tenencia de alcaldía y viceconsulado de Brasil¹⁵ con la autoría de *Ramillete literario* (1884), *Zarandajas* (1899) y *Pópuli* (1909): ensayo de una imitación del habla popular de la comarca [Anónimo, 1924: 2 y Castro, 1935: 118]. Filósofo humorista [Aquino, 1900: 14], anarquista sentimental, de risa bondadosa, espíritu luchador, musa festiva y retozona e irónica ternura, Fermín Gil de Aincildegui Rodríguez (Moraleja, Cáceres, 1864-Madrid, 1936), era –atestigua José Jesús García– el más bohemio, el más ingenioso y el más poeta de aquella cuadrilla [Anónimo, 1902: 2]. Los compromisos militares de su padre le arrastraron a vivir la infancia en Almería e integró hasta su traslación a Madrid en octubre de 1902, requerido por la editorial Hijos de Góngora [Anónimo, 1902: 1], la generación que fundó en 1891 el Círculo Literario. Pronto, causó admiración en sonetos burlescos y fábulas como *Ya no me caso* (1890), *La mosca literata*, *El talento del burro* (1892), *La azucena y la rana*, *El asno aplaudido* (1894), *De Herodes a Pilatos*, *La evasión de un sueño* o *¡Narices!* (1916) el estilo de aquel tipo tartamudo con espíritu de niño, de cara un poco adusta, vena alegre, amante de lo cotidiano y de su contemplación hasta la última actitud y gesto –como se autodefinió [Gil, 1909: 1]– cuyos mensajes alegóricos de aparente asunto trivial, encierran siempre una moraleja.

Repartió estrofas entre los retos que desde el 25 de enero de 1879 desataron intermitentemente los Juegos Florales, de los que fue

¹³ Abogado. Participa con la lectura de trabajos literarios en las sesiones del Ateneo. Ofrece conferencias en el Círculo Literario. Es autor del drama en tres actos *En las propias redes*, estrenado y protagonizado en el Teatro Novedades de Almería, el 17 de julio de 1897, por Antonio Perrín y Julia Salas. Colabora con Fermín Gil en el libreto de la zarzuela *La virgen de la Vêga*, musicado por Emilio López del Toro.

¹⁴ Sobre la biografía de algunos autores, véase AA.VV (2024): *Diccionario biográfico de Almería* <https://www.icalmerienses.es/Servicios/IEA/edba.nsf/xindex.xsp>.

¹⁵ Tomó posesión del cargo el 2 de enero de 1894. Cf. «Vice-cónsul del Brasil», *La Crónica Meridional* (3-I-1894), 2.

acreedor del primer premio en 1899 con el poema *La cita* [Anónimo, 1899: 24]; veladas, homenajes, certámenes nacionales y colaboraciones en *El Organillo*, *The Times*, *El Clown*, *La Caricatura*, *La Provincia*, *Vida y arte*, *El Duende*, *El Orden*, *La Defensa*, *Blanco y Negro*, *Álbum de los niños*, *Aérea*, *La tarde de Lorca*, *El Diario de Murcia*, *Diario de Córdoba*, *Vida y Arte*, *Idearium*, *Madrid Cómic*, *La Semana Cómic*, *El Defensor de Córdoba*, *Almería y Consuegra*, *El porvenir segoviano*, *El Eco Toledano*, *La campana gorda*, *Variedades*, *La Opinión*, *Las Provincias*, *El Ferro-carril*, *El Regional*, *El Fonógrafo*, *Patria y Poesía*, *El Popular* y *La Crónica Meridional* [Tapia, 1980: 542], en ocasiones, bajo el seudónimo de «A.Prieto». Completan la nómina de su producción los versos festivos *¡Vivir para ver!* (1898), los libretos de las zarzuelas *La virgen de la vega*, *La Patrona del Regimiento* (1904), *La gruta del eco* (1906), *Casta y Pura* (1907) y la novela *El equipaje de la viuda* (1914).

José Yxart definió al autor de la revista como un exhibidor de linterna mágica con hombres, decoraciones y un escenario con el vasto foco a su disposición para presentar movibles y transitorios cuadros disolventes [1987: 156]. De versificación octosilábica y diálogo ameno, en *La linterna mágica*, dos poetas –Burgos Tamarit y Gil de Aincildegui– concurren al premio del concurso organizado por la directiva de *La Montaña* en 1893 al que ideara «un espectáculo bueno, que rompiera añejos moldes», con el proyecto de concebir una revista para la escena con asuntos de Almería «que dejará atrás la Exposición de Chicago» haciendo manejo de uno de aquellos artilugios que al llegar el verano asomaba a la Plaza Circular con aplauso de la ciudadanía por su fascinación [Gómez, 2021: 198].

Recurren a la técnica del «teatro dentro del teatro», acrecentando con ironía el atractivo de la obra y su mofa social al distorsionar el efecto ilusión que brinda la autorrepresentación sobre las tablas. La escena incorpora el escenario de un teatro con los bastidores en desorden. Hay varias sillas y una mesa colocada junto al telón de foro, de modo

que entre ambos queda suficiente espacio para que el actor pase a accionar la linterna que ubicará sobre la mesa.

AUT. 1º. Colocado aquí un cristal,
el foco, cuyo reflejo
en un lienzo se proyecta,
deja la imagen pintada,
en el lienzo retratada
de una manera perfecta...
Pues bien; en estos cristales
las escenas principales
hemos logrado fijar. [Burgos y Gil, 1893: 14]

Estas imágenes se iluminaban con una lámpara de aceite dotada de una llamativa chimenea sobre cada cristal y a través del foco se irían reflejando diversas figuras de carne y hueso en el centro del telón blanco de foro que los actores simulaban encaramados a una plataforma. Entonces se pone de manifiesto una evidencia:

AUTOR 2º. La... linterna está ya lista.
PRESIDENTE ¿Canto yo? (Con recelo)
AUTOR 1º. No es menester.
SECRETARIO ¡Calla! pero oye: ¿va a ser
con música esta Revista?
AUTOR 1º. Sí.
PRESIDENTE. Vaya; entonces, apaga
la linterna y vamonós [Burgos y Gil, 1893: 16]

Sale del anonimato su creador, ignorado por diccionarios e imposible de descifrar con el paso del tiempo si no se tiene la oportunidad de leer el libreto: los autores inventaron al maestro *Rapiña* y, con esta voz, simbólicamente apellidaron al progenitor de sus melodías, esclarecidas por una sustracción cuando el Autor 1º menciona:

Lo que no se hace, se roba.
 Pues qué. ¿No hay muchos autores
 cuyas obras ies seguro!
 no son más que un plagio puro
 de otras zarzuelas mejores.
 Pues se obra con más nobleza,
 porque el plagio es execrable,
 robando entero el cantable.

SECRETARIO iClaro! iy viva la franqueza!

AUTOR 1º. ¿Y crees que te impedirán
 tomar, con cierta maestría,
 un coro de La Gran Vía,
 otro de El Gran Capitán,
 algo de El Cabo Baqueta
 y así sucesivamente? ...

SECRETARIO Muy bien; eres un valiente;
 te lo dice otro poeta (Felipe Burgos) [Burgos y Gil, 1893: 16-17]

Apelan al empleo de la paronomasia:

SECRETARIO «iCaballeros, a tal hora!»
 Y todos dicen: «iSin falta!»
 Y efectivamente; luego,
 como han dado su palabra,
 no faltan a la costumbre
 de faltar. iMal rayo parta!... [Burgos y Gil, 1893: 7-8]

ARREGOSTA Que no hay toro difícil
 a mi muleta
 y que yo no soy... ivamos!
 ningún maleta. [Burgos y Gil, 1893: 40]

RAFAEL Si no es matraca, es carraca, (Sonándola) [Burgos y
 Gil, 1893: 55]

Combinan ripios y equívocos:

- PRESIDENTE Por supuesto, los poetas
son nada más los que faltan
- SECRETARIO Pues claro! ¡Los principales!
¡Veremos a ver si acaban
de venir! [Burgos y Gil, 1893: 8]
.....
- SECRETARIO ¡Pues conmigo!
No se divierten, caramba!
Porque si ellos son poetas,
Yo también lo he sido; ¡y pala!
¡y más incolme que yo
no es en la tierra ni el Papa!
(Durante los últimos versos habrá cogido el sombrero
y se coloca en actitud de irse.) [Burgos y Gil, 1893: 10]

Reiteran cacofonías:

- DON P. PITO De lo típico y lo armónico,
de lo bello y de lo ático,
de lo rítmico y poético,
fui yo adorador fanático
allá en mis tiempos de crítico
y de poeta romántico.
Las bellas letras, la música,
lo correcto, lo didáctico,
la clara expresión sintética
lo hiperbólico, lo plástico,
y en suma, todo lo artístico
me hacía un efecto mágico.
Después lo hallé todo insípido,
anacrónico y tiránico;
es decir, poco fructífero
poco sustancioso y práctico;
me lancé a la vida pública
y hoy rindo culto idolátrico

a la política errática
 y al positivismo máximo.
 Me deleita lo magnífico
 y me seduce lo asiático,
 soy erudito, filósofo
 entusiasta por lo clásico ...
 y, señores, ¡un político
 inmensamente simpático! [Burgos y Gil, 1893: 50]

Alternan metáforas, comparaciones cómicas y eufemismos políticos con onomatopeyas e hipérboles:

SECRETARIO Sí, hombre, ya dijo Pitágoras
 que el orden de los catetos
 no altera la concordancia.
 Pues bien: se ofreció una noche
 dar un premio al que ideara
 un espectáculo bueno,
 algo neutro y de sustancia,
 que rompiera añejos moldes
 saliéndose de la marcha
 de regatas y retretas
 y fantoches y cucañas;
 cosas que en Almería
 estamos ya, ¡hasta las glándulas
 de la coronilla! [Burgos y Gil, 1893: 9]

.....

SECRETARIO ¡Ja, ja, ja! La cosa tiene
 retেমuchísima gracia. [Burgos y Gil, 1893: 56]

.....

D.ABDILIO No siento ni odio, ni inquina,
 hacia esa nueva fracción
 que dice es la genuina
 legal representación.
 Silbela quien silbar quiera
 de mis adeptos más fieles.
 ¡No es esta la vez primera,
 que se truecan los papeles! [Burgos y Gil, 1893: 52]

Introducen con sarcasmo los elementos del género:

PRESIDENTE Una revista sin damas,
es decir, sin un corito
animado de muchachas,
no resulta

AUTOR 1º ¡Claro! Al público
eso es lo que le entusiasma
pero ¿qué culpa tenemos
ni yo, ni mi camarada
de que esta Montaña sea
una montaña sin faldas?

SECRETARIO No apurarse, caballeros;
se puede arreglar la falta.
Mejorando lo presente,
hay socios de buena estampa;
se escogen los más gorditos,
se les empolva la cara...
y pueden salir a escena
todos en punto de mallas
a lucir las pantorrillas,
ya que eso es lo que entusiasma [Burgos y Gil, 1893:
57-58].

Transitan treinta y tres personajes reales, caracterizaciones estereotipadas de modelos ya existentes, y consta de seis cuadros correspondientes a los grupos de cristales: Junta de notables (Secretario, PRESIDENTE, Autor 1º, Autor 2º y Una voz), Sociedades de recreo (Patrón, Literato, Médico, Casi, No, Agricultor, Biciclista, Sportman), Problema trascendental (D. Fabián, D. Zenón, Un criado, Sr. Roca, Sr. Bermejo, Sr. Arregosta, Dr. Rubianes, la Trinidad presidencial), Entre col y col... política (Orientalista 1º, Orientalista 2º, El Cadí, D. P. Pito, Intendente, Almirante, D. Abilio, Joaquinito, Rafael), Manos a la obra (los mismos personajes del cuadro primero) y apoteosis. Hicieron repetir el Coro de marineros del Club de Regatas, interpretado por

Eduardo Moreno, Antonio Calcerrada, Eduardo Fargas, Baldomero Pérez, Luis G. Huertos, Luis Muñoz, A. Muñoz, Carlos Coca, J. Valverde, R. Valverde, Antonio Bueno, Clemente, Joaquín Ramón García, Facundo Gil de Aincildegui y Ramón Eraso; y el de carreristas del Club Velocipédico, con las voces de Eduardo Fargas, Adrián Vivas, José Chalons Berenguer, Baldomero Pérez, Carlos Giménez, Antonio Calcerrada, Rosendo Abad y Antonio Bueno.

La misma suerte corrieron la Trinidad presidencial y muchas otras escenas hasta llegar a la apoteosis con la intervención del conjunto actoral de La Montaña, arrebatando entusiastas bravos al auditorio. Con insistidas peticiones, se imprimió en el establecimiento tipográfico de Cordero Hermanos y a los dos meses fue puesta a la venta al precio de una peseta en las librerías de Fernando Salvador Estrella y la de Rafael Burgos Tamarit, en la calle Real [Anónimo, 1893: 2].

4. LA COSECHA DE HOGAÑO

El éxito los llevó a redactar y representar sobre el escenario del Nove-dades el 25 de agosto bajo la batuta del profesor Francisco Lozano Ayta, el proyecto de completar otra revista a la que metafóricamente titularon La cosecha de hogaño que satisfizo los regocijos estivales de 1894, interponiendo entre aquella galería de tipos a cuarenta y ocho personajes:

PRESIDENTE	Eduardo Moreno
SECRETARIO	Felipe de Burgos
PRECISO	Federico Huertos
TESORERO	Laureano Muñoz
APARCERO	Francisco Gallardo
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Juan Jiménez Aquino
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Adrián Vivas
UN TRANSEUNTE	José Bueno
EL PRÍNCIPE	Gerónimo Abad

EL MALECÓN	Agustín Bocanegra
INSPECTOR	José Manzano
LA CÁRCEL	Rafael Moreno
EL ASILO	Juan Martínez Aquino
CASILDO MUNICIPAL	José Morcillo
ARQUITECTO	Facundo Gil de Aincildegui
VERDULERO	Francisco Huertos
TEATRO DE CERVANTES	Joaquín Maldonado
CIRCO TAURINO	José Santos
PALACIO EPISCOPAL	Adrián Vivas
BERMEJO	Eduardo Moreno
LUPIÑEZ	Francisco Estevan
ALZACUELLO	Guillermo Román
BAQUETA	José Bueno
CORIA	Antonio Bueno
PERONTE	José Eraso
TOBIA	Antonio Román
AUTOR 1º	José Santos
AUTOR 2º	Francisco Huertos
MARTÍNEZ	Adrián Vivas
EL SR. DOMINÉ	Braulio Moreno Nieto
UNO QUE VA PA LOS BAÑOS	José Eraso
EL SR. PORTELL	Joaquín Maldonado
EL FLORICULTOR	José Morcillo
UNO DE TANTOS	Guillermo Román
D. PEPE FLAQUEZA	José Eraso
EL DOCTOR	José Manzano
EL CONSEJO DE ESTADO	Cons.1º Eduardo Moreno
	Cons.2º Juan Jiménez Aquino
	Cons.3º Antonio Calcerrada
D. MARIANO	Adrián Vivas
D. JUAN	Gerónimo Abad
CIUDADANO 1º	José Morcillo
CIUDADANO 2º	Antonio Bueno
CIUDADANO 3º	Antonio Calcerrada
PROPIETARIO	Eduardo Moreno
LUGARTENIENTE	Francisco Estevan
D. JOSÉ	Francisco Gallardo
UN ORDENANZA	Juan Moreno

En dos actos, divididos en diez cuadros –1.º ¡Cómo resuelvo yo esto! 2.º Maravillas locales. 3.º El Concejo de mi pueblo. 4.º La conspiración de escama. 5.º Tipos a granel. 6.º Tutti contenti. 7.º De paso. 8.º Ten la vara mientras vuelvo o Junta de Economistas. 9.º Asunto resuelto. 10.º Apoteosis– reparamos, como en su predecesora, las referencias exóticas, el simbolismo y la abstracción crítica con insinuación conversada a los urinarios públicos:

EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Como modelo hemos venido.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Para dar tono a la ciudad.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Somos de hierro bien fundido.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Y de muy buena calidad.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Ambos tenemos agua dentro.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Una ancha base y un farol.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Y qué contento que me encuentro.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Con mi figura de caracol.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	A estar sujetos nos condena.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	La Comisión municipal.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	A este en la Puerta Purchena.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	A este en el Teatro Principal.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Vistos por fuera o del revés...
	No carecemos de interés.
LOS DOS	Nos estiman por varias razones,
	por lo guapetones,
	por lo coquetones.
	Y evitamos en mil ocasiones,
	muchas desazones
	y sofocaciones.
	Por cuya razón...
	en la Revista de mí se hará mención.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Hay quien se tapa las narices.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Y nos calumnia, a su sabor.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Hasta las mismas fregatrices
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Dicen que echamos mal olor.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Pero lo cierto y evidente.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Es que evitamos, ¿me entiende usted?
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Aquel defecto permanente.

EL DE LA PUERTA PURCHENA	De los letreros en la pared.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Antes por oden del Alcalde.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Con diez realitos de vellón.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Sólo se hacía lo que de balde.
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Encuentra en mí la población.
EL DEL TEATRO PRINCIPAL	Dígame usted si no soy yo...
EL DE LA PUERTA PURCHENA	Una mejora de mistó.
LOS DOS	Este sí que ha sido el gran proyecto de bonito aspecto, y de mucho efecto Le encontramos un solo defecto, un tanto incorrecto un tanto imperfecto Y es para inter nos... que en todita la ciudad estamos dos. (Bailan y se van por la derecha) [Gil y Burgos, 1894: 24-25]

Los intereses taurinos y teatrales estuvieron de forma vitalicia fraccionados y enfrentados. Carente de subvenciones teatrales, para cualquier empresario suponía una iniciativa con garantía de éxito afrontar la primera de dichas demandas sufragadas [Ramírez, 2023: 3]. Once meses tardaron en edificar la plaza de toros. Hicieron falta cincuenta y cinco años para concluir el Teatro Cervantes [Ramírez, 2024: 16].

TEATRO CERVANTES	Antes que a usted, mucho antes, Me concibieron a mí. Vestirme en pocos momentos quisieron irecuerdos gratos! me pusieron los zapatos, o más claro, los cimientos... y aquí hicieron una pausa que fue para mí un camelo. En cambio a usted, con un celo muy digno de mejor causa le vistieron ... icausa extraña! en un vuelo ¿y para qué?
------------------	---

(¡No se me disguste usted!)
 ¡Para dos fiestas al año!
 ¿No es verdad?

CIRCO TAURINO Verdad cabal. [Gil y Burgos, 1894: 38-39]

La rivalidad entre los dos paseos de la capital:

EL PRÍNCIPE Aunque parezco una sota
 por la facha y por el traje
 yo creo que se me nota
 que soy casi un personaje.
 Príncipe llamarme oí
 y el nombre no me está mal,
 puesto que yo soy aquí
 el paseo principal. [Gil y Burgos, 1894: 28]

Huye ese necio de mí,
 Yo no sé por qué razón.
 ¡Ya quisiera para sí
 la fama dEL MALECÓN ... [Gil y Burgos, 1894: 30]

.....

EL MALECÓN Quien guste de un sitio ameno
 alegre, apacible y sano
 y un aire de esencias lleno,
 que me busque en el verano. [Gil y Burgos, 1894: 31]

La tendencia al divertimento, el predominio de los números corales –Coro de Montañeses dividido entre los partidarios de las funciones teatrales (Teatristas) y los entusiastas de la fiesta nacional (Taurómacos), Coro de Escamados, Coro de Seises y Monaguillos o el de Economistas–, la preferencia por la recopilación de episodios sobre la línea argumental combinando cuadros aislados y de sátira política con hipérbolos hacia los gobernantes ya sea mediante nombres propios o mote transparentes y la comunicación con el público de la sala:

La recuerdo con placer
y parece que fue ayer
pasa el tiempo y ya la noto...
¡ay pero qué gran mujer
era aquella ila Morrotto!
(Mirando al público con una pausa)
¡Cómo me gustan a mí
las chicas guapas, así!
¡Pero, caramba, qué chicas
tan simpáticas, tan ricas
y tan monas hay aquí! [Gil y Burgos, 1894: 61]

El uso de un lenguaje sembrado de cómicas incorrecciones, extranjerismos mal declamados, chistes retruécanos, respuestas ocurrentes como recurso expresivo, la autocita de *La linterna mágica* –definida como el maravilloso engendro de la reconcentración plumífera de dos genios equidistantes– o a la sociedad:

SECRETARIO Ya dijo Víctor Hugo que La Montaña
desde el valle frondoso se eleva al cielo,
y hasta Alejandro Dumas hizo una oda
cantando las grandezas de Galileo. [Gil y Burgos, 1894: 13]

Con el aforo completo, los actores fueron llamados varias veces a escena [Anónimo, 1894: 1].

5. EL MUNDO POR UN AGUJERO Y ALMERÍA ANTE EL TIEMPO

1895 se fue con un dantesco acervo repleto de impropiedades y lágrimas derramadas por las madres que perdieron a sus hijos en la manigua cubana, las viudas y huérfanos de los naufragos fallecidos en el acorazado *Reina Regente* y el ingente número de barcos de Ultramar que atracaban en los muelles de la península con los repatriados, mutilados y extenuados por la fiebre amarilla, disentería, paludismo, tuberculosis y

otras terribles enfermedades endémicas a raíz de la implicación de España en la ofensiva estadounidense¹⁶. De regreso a casa, aquellos veteranos viandantes se vieron forzados a afiliarse a las filas de la mendicidad ambulante. El agotamiento se adueñó del ánimo vecinal y enrareció el entorno de frustración y dolor. Las malas cosechas, castigadas por la sequía y las plagas de langosta, truncaron las rentas familiares, arrancando una de las peores etapas teatrales divisadas [Cruz, 2004: 221]. Hasta agosto de 1897, la buena suerte meramente acompañó a los almerienses en las navidades de 1896. Un golpe de fortuna dejó doce millones a los agraciados con el premio gordo. Los esparcimientos se redujeron al regreso de la compañía italiana de Emilio Giovannini, en abril de ese mismo año, con repertorio de opereta y un perceptible recorte de cantantes, a algunos estrenos sin otro alcance que el de las voces de Coral Díaz, Soledad Álvarez, Leopoldo Gil o Valentín García, en mayo de 1897, y a un elenco convenido a los tres meses por la empresa de Tomás Bernal. Dio comienzo el 7 de agosto sus actuaciones a las órdenes de Francisco de la Vega. A petición de *La Montaña* hicieron repartición de papeles y dieron comienzo los ensayos de una revista local, prevista para el día 23. A la semana, el empresario se declaró inopinadamente en quiebra. El teatro cerró y *El mundo* por un agujero fue condenada al confinamiento. Devolvieron el dinero a los adquirentes de asientos sin remunerar a los artistas con todo el pesar consiguiente para los que en plena temporada canicular quedaban inactivos, perdidos y ahuyentados de las fondas y casas de huéspedes donde se alojaban. De la Vega consiguió salir de tan apurada situación marchando con los mismos actores al Teatro-Circo de Cartagena [Anónimo, 1897].

Irrumpió 1898 y, el 24 de enero, demolieron el Novedades. Un día antes, ultimó sus representaciones la compañía dramática de José Tre-

¹⁶ La prensa nacional, regional y local daba cuenta periódicamente de la operación. Solamente en la primera quincena de diciembre de 1897 fallecieron 495 personas: 7 de ellas por causa de heridas. Cit. en «Ejército en Cuba», *La Crónica Meridional* n° 11 498, (4-II-1898), 2.

viño con la que desde Navidades había conquistado ovaciones el actor granadino Luis Echaide y la cantante Blanca D'Arville. Entre aquellas, resaltó el estreno de un «juicio oral lírico», dividido en cuatro cuadros [Anónimo, 1898: 1], titulado *Almería ante el tiempo*. Sus autores eran el poeta almeriense Juan Alcántara Fuentes (1872-Sidi-Bel-Abbés, Argelia, 1900)¹⁷ y el compositor, director del Orfeón Almeriense¹⁸, subdirector y trompa primero de la banda, José Arias Cortina (Alicante, 1853-Almería, 1912)¹⁹.

Se pintaron decoraciones y confeccionaron trajes. Sin embargo, un fuerte temporal azotaba a todo el levante español y sus efectos provocaron la suspensión de funciones. De las cinco anunciadas, finalmente se dieron tres: el 8, 10 y 16 de enero. Con todo, la revista cuyo libreto y música ignoramos, fue muy bien recibida –en palabras del revistero– por su música alegre, juguetona y apropiada al asunto, por «la originalidad de la idea, la oportunidad de los cuadros, la facilidad y fluidez de los versos, los pensamientos de que está esmaltada la obra y el amor patrio que respira». La protagonista –Almería– comparece a una causa en versificación de octosílabos donde ensalza sus cualidades naturales y departe afanosamente, frente a la orfandad política vivida, la llegada

¹⁷ Periodista. Autor de *Alborada* (1899) con música de Julio Pérez Aguirre, los monólogos *¡Pobre huérfana!* (1890) y *Pilarcita* (1891), el juguete cómico en un acto y en prosa *Cadete y Ultramarino* (1895) en colaboración con Adelardo Curros Vázquez (1873-1968), el libro de poemas *Hojarasca* (1897), la revista *Vista Pública* (1899). Dirigió *La regeneración social* (1895). Fue colaborador de la revista *Barcelona-Cómica* (1899).

¹⁸ Nace en el seno de la Sociedad Artística Almeriense con el propósito de promocionar la cultura y la ilustración entre la clase obrera. Se presentó al público en el Teatro Principal, el 6 de enero de 1895, cantando *En la muralla*, de Armand Saintis (1822-1894) con letra de Carlos Felices Andújar y *La aurora*, de José Reventós. Himnos patrióticos, cantos populares y composiciones religiosas completaron su repertorio. En febrero de 1896, dificultades económicas pusieron fin a la sociedad y el orfeón acometió su trayectoria como agrupación independiente, presidida por Antonio Murillo, hasta su disolución, a finales de 1898. En unión de orfeonistas catalanes, en marzo de 1899, ofrecieron conciertos con motivo de la inauguración de la línea férrea a Linares.

¹⁹ Registro Civil de Almería, sección 3ª del tomo 120, p. 29v.

de infraestructuras modernas con otros personajes alegóricos como la Razón y Saturno.

RAZÓN ... Esto en tu proceso implica
una agravante de fuerza,
y de ese tiempo perdido
el tiempo te pide cuentas.
Habla pronto y habla claro,
pues tu silencio demuestra
que has mentido al elogiarte
exagerando tus prendas,
o que abrumada y vencida
renuncias a tu defensa.

ALMERÍA ¡Eso nunca! Fuera infame,
Y aquí la infamia no entra.
Razón; de tus muchos cargos
la aplastante fortaleza
ni me abruma, ni me vence
ni me impide que me defienda.
Yo soy la noble Almería;
la que llaman Urci bella,
la de la morisca historia,
la de la Cruz por bandera,
la del espléndido cielo,
la de las playas espléndidas;
la que tiene en sus pupilas
reflejos de luz que quema,
y flores en sus jardines
y claveles en sus huertas,
para adornar a esos soles
que desde aquí se contemplan.
La que por gracia del cielo
lleva atada a su existencia
la incomparable ventura
de una eterna primavera,
que remoja y vivifica
la sangre de nuestras venas;
la de los hijos valientes,

la de las hermosísimas hembras,
la grande, la hospitalaria,
la sufrida, la risueña.
La que registra en su historia
timbres de gloria, que ostenta
con la frente levantada
y serena la conciencia...
Aquí, ya V.V. me miran,
tan humilde, tan modesta,
soy madre de un gran hombre
que es honra de España entera;
... ¡Salmerón es hijo mío!
¿y a qué más gloria que esa?

.... Si algo existe en mi presente
que tus censuras merezcan,
ni ha sido mía la culpa
ni es obra de mi pereza:
tutores tuve, que al cabo,
con intención o sin ella,
han dado al traste, con toda
mi exuberante riqueza.
¡Sí! tutores sin entrañas,
que mientras que me desprecian,
esclavos de esos que llaman
política, casi medran
con mi sudor y mi sangre,
como si mi sangre fuera
el precio de la osadía
o tapujo de vergüenzas.
Yo trabajo; sí, trabajo
pero consumo mis fuerzas
es una lucha imposible,
sin triunfo ni recompensas.
¡Olvidada! ¡sin apoyo!
en una palabra; ¡huérfana!
¿qué ciudad fue nunca grande?
¿cuál se encumbra? ¿quién prospera?

Hasta aquí fui desgraciada;
más ahora idicha inmensa!
creo que para mí acabaron
la privación y las penas.
Uno de mis hijos buenos
(que es médico por más señas²⁰)
trata de regenerarme
él lo ha dicho y tal lo muestra,
ya a restaurarme ha empezado,
y si hace lo que proyecta
dentro de muy poco tiempo
verán los que me contemplan
que soy digna de llamarme
cual ante Urci la bella.
Hay más, ¿no sabéis? Granada,
mi linda hermana gemela
por la que tanto he llorado
desde muy remota fecha,
ya que está conmigo; nos une
una hermosa línea férrea;
ahora, a diario la abrazo
veo sus cármes y ella,
pagándome mis caricias,
con sus perfumes me besa.
Ahora sí, soy más dichosa,
y no es tanta mi pobreza
no señor, también me ha hecho
la Comisaría regia
un hermoso encauzamiento
con dos muros de defensa
que son notables, ¡caramba!
¿Y el contramuelle? ¿y la eléctrica?
¿y la estación? ¿y el mercado?
¿y los barrios de la prensa?
¡y otra cosa que olvidaba!
Pero, señor, ¡qué cabeza!...
¡Me ha tocado el premio gordo

²⁰ Referencia al alcalde Guillermo Verdejo Ramírez.

el año pasado! ¿Y esa?
Vamos, pues si ahora resulta
que fueron vicios mis quejas
y que estoy mejor que quiero.

SATURNO ¡Calle, calle la locuela! [Anónimo, 1898: 2].

Sobresalieron el Terceto de las calles de Granada, Tiendas y Real conjuntamente con la *Romanza del paseo del malecón* «que entusiasma al público» y «pide la repetición con una tempestad de aplausos».

CONCLUSIONES

Es destacable la búsqueda, plasmación escrita, exteriorización verbal y aceptación universal del humor como recurso literario-musical en el escenario de la vida a lo largo de la historia cuando epidemias, temporales, contiendas, persecuciones y desdichas han acechado a la humanidad. Inversamente, los ensayos sobre su presencia en la revista española local de actualidades decimonónica, ceñidos al feudo madrileño, escasean por las complejidades que entrañan la localización de los libretos y partituras manuscritas sin editar.

Almería, sus habitantes y una variada gama de espacios se convierten en los personajes-espectadores-lectores de las obras revisadas a través del diálogo, la fórmula metateatral o la celebración de un juicio por asimilación del dinamismo, volubilidad, versatilidad, amenidad, humorismo, diversión, heterogeneidad y costumbrismo vigente que vierte la revista. Es admirable el compañerismo que heredó²¹ a los lite-

²¹ Término acuñado por los poetas almerienses. Cuando falleció José Durbán, Fermín Gil de Aincildegui dedicó un poema «A Pepe Durbán» que *La Crónica Meridional* publicó el 9-II-1921, 2. Arranca anotando: «Para mí, más que amigo, eras hermano». En la elegía «En la muerte de mi amigo del alma Pepe Jesús García» expresó: «Vocación que el tiempo había forjado, común nos era: Arte, Prensa y Poesía llenaban nuestra alma entera. Y al estrecharse en febril salutación nuestras manos, el que

ratos almerienses en sus diferentes vertientes expresivas con frecuentes dedicatorias y muestras de cariño entrecruzadas. A excepción de Burgos Tamarit –«poeta que olvida que es político cuando escribe» [Gil, 1899: 12] y diplomático–, Blasco Segado, López Morales, Gil de Aincildegui y Alcántara Fuentes son habituales colaboradores de la prensa periódica y comparten los recursos estilísticos que publican sus páginas [Bonillo y Cruz, 2000: 193] –lenguaje popular y antirretórico de rima ligera con versos de arte menor y presencia de acertijos, trabalenguas, frases hechas y modismos– con los poemas que recitan los libretos. La escena les proporciona la incorporación de gestos y ademanes comunes a las improvisaciones de los poetas repentistas que potencian la comicidad de su imaginación [López Cruces, 1992: 75].

En contraste con la vertiente seria, la poesía festiva de las revistas analizadas se caracteriza por sus referencias a la realidad inmediata, por la ruptura del sofisma artístico y por el empleo de un lenguaje coloquial que nunca –como afirma Molina [2017: 63]– alcanza la libertad carnavalesca. Las alusiones a localizaciones provinciales (Baños El Recreo, isla de Alborán, Historia de Orbaneja, Abadía de Níjar, villa de Alcora), expresiones coloquiales («¡Donde manda patrón, no manda marinero!», «ancha Castilla», «el hábito no hace al monje», «¡armo la de San Quintín!», «al son de bombo y platillos», «van a ver lo que es canela», «siguen en sus trece», «¡Mal rayo!», «¡Al pelo!», «sorberse un huevo», «la madre del cordero», «¡la mar!», «¡Caracoles!», «¡Caramba!», «¡Puñales!», «¡Ni jota!», «¡Un cuerno!», «como Pedro por su casa», «¡Por vida del dios de Baco!», «nobleza obliga», «a lo hecho pecho», «estoy en un brete», «¡atiza!»,), palabras y expresiones dialectales («fulibustero», «guirrete», «grilla», «percuraor», «calidá», «lerdo», «mangue», «culiseo», «plumífera», «¡Ecco!», «¡Mechachis!», «sopla el Leste», «de mistó», «gaché», «chaspando», «reflauta», «un tute», «incolme», «Londón», «Chito»,

fue afecto infantil se hizo cariño de hermanos». *Patria y Poesía*, Almería, (19-III-1916), 4.

«percalina», «guita», «de tirus y de troyanos»), diminutivos y superlativos («requetemuchísimo», «programita», «importantísimo», «simpatiquísimo», «revistaza»), onomatopeyas («rum rum», «¡Cá!», «¡Ja ja ja!», «¡Hale!», «¡Psit, psit!», «¡Hip!», «¡Sit!», «¡Paf!, ¡Paf!»), extranjerismos («¡Verigüell!», «¡Yes!», «pas á quatre», «Mesié», «Madam», «sport», «de primissimo cartello»), vocablos optimistas («sideral», «colosal», «piramidal»), latinismos («Ego per ibi verce cuant vercenari cuam materiam reperit», «aliquid chupatur») e incluso poemas enteros en forma de diálogo cotidiano enlazan con las prácticas didácticas cortesanas del humor renacentista y la narrativa gráfica del tebeo español.

Las condiciones sociológicas desfavorables que asolan a los músicos justifican la escasa producción aludida. Conforme avanza el Ochocientos, el músico deja de ser un asalariado al servicio catedralicio para incorporarse a los espacios y estructuras urbanas nacientes. Lejos de mejorar su economía, se entregan a otras servidumbres: el ayuntamiento, los propietarios de cafés, empresarios teatrales o a la enseñanza. Los rendimientos son insuficientes para subsistir compaginándolos con las ocupaciones de otros oficios, gremios y profesiones.

La escena risueña es un espejo sociológico y sociolingüístico inmejorable de aquella Almería apta para todos los públicos que deseen disfrutar aprendiendo y aprender disfrutando.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (2024): Diccionario biográfico de Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. <https://www.icalmerienses.es/Servicios/IEA/edba.nsf/xindex.xsp> [24-11-2025].
- ANÓNIMO (1887): «La noche del sábado se estrenó», *La Crónica Meridional* –Almería– (22-III), 2.
- (1891): «La Sociedad La Montaña», *La Crónica Meridional* –Almería– (26-V), 2.
- (1892): «Estreno», *La Crónica Meridional* –Almería– (29-IV), 3.
- (1892): «Estreno», *La Crónica Meridional* –Almería– (5-V), 2.

- (1892): «Exposición Provincial», *La Crónica Meridional* –Almería– (10-V), 1-2.
- (1892): «Teatro», *La Crónica Meridional* –Almería– (12-V), 2.
- (1892): «Sexteto», *La Crónica Meridional* –Almería– (29-VI), 2.
- (1892): «Música», *La Crónica Meridional* –Almería– (1-VII), 2.
- (1893): «La linterna mágica», *La Crónica Meridional* –Almería– (8-X), 2.
- (1894): «Vice-cónsul del Brasil», *La Crónica Meridional* –Almería– (3-I), 2.
- (1894): «La cosecha de ogaño», *La Crónica Meridional* –Almería– (28-VIII), 1.
- (1897): *El Eco Artístico* –Barcelona– (26-VIII).
- (1898): «Estreno», *La Crónica Meridional* –Almería– (4-I), 1.
- (1898): «De teatro. Almería ante el tiempo», *El Ferro-carril* –Almería– (13-I), 2.
- (1898): «Ejército en Cuba», *La Crónica Meridional* –Almería– (4-II), 2.
- (1899): «Los Juegos florales de Almería», *La Alhambra* –Granada– (31-VIII), 24.
- (1902): «Fermín Gil», *El Regional* –Almería– (23-X), 1.
- (1902): «Fermín Gil de Aincildegui», *El Radical* –Almería– (24-X), 2.
- (1924): «Necrología», *La Crónica Meridional* –Almería– (30-VII), 2.
- AQUINO CABRERA, Francisco: «De martes a martes», *La Crónica Meridional* –Almería– (17-V-1892), 3.
- (1900): *Sensaciones*, Madrid, Librería Fernando Fe.
- ALDEHUELA SIERRA, Carmen (2021): *Lectores, libros, bibliotecas y librerías en la Almería del siglo XIX*, Almería, Editorial de la Universidad de Almería.
- BARCE, Ramón (1995): «El sainete lírico (1880-1915)» en *La música española en el siglo XIX*, coord. E. F. Casares y C. Alonso (Madrid, Caja Madrid-Alpuerto), 195-244.
- BLASCO SEGADO, Ramón; GIL DE AINCILDEGUI, Fermín; LÓPEZ MORALES, Enrique: *Almería-Buía. Revista cómico-lírica en un acto y en verso*. Ejemplar manuscrito, sf. Biblioteca Francisco Villaespesa, AL/F.63-23.
- (1892): «Enrique López Morales», *La Crónica Meridional* –Almería– (23-IX), 1.
- BONILLO MARTÍNEZ, Ginés y CRUZ MOYA, Olga (2001): *La poesía publicada en la prensa almeriense del siglo XIX: introducción a su estudio-antología*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- (1999-2000): «Poesía y prensa en la Almería del siglo XIX» *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del IEA*, 17: 165-196.
- BURGOS TAMARIT, José de (1899): *Zarandajas*, Almería, Librería de Fernando S. Estrella.

- y GIL DE AINCILDEGUI, Fermín (1893): *La linterna mágica. Proyecto de revista en un acto, dividido en seis cristales con música del maestro Rapiña*, Almería, Tipografía de Cordero Hermanos.
- (1894): *La cosecha de hogaño. Proyecto de revista en dos actos y diez cuadros con música del maestro Rapiña*, Almería, Tipografía La Provincia.
- CASARES RODICIO, Emilio (1999): «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...» en *Historia de los espectáculos en España*, coord. A. Amorós y J. M.^a Díez (Madrid, Editorial Castalia), 147-174.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1935): *Antología de poetas almerienses con indicaciones bio-bibliográficas*, Almería, Imprenta Bellver.
- CORREA RAMÓN, Amelina (2001): *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- CRUZ MOYA, Olga (2004): «La actividad teatral en la Almería de 1898» en *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98*, coord. C. Rozalén Fuentes y R. María Úbeda Vilchez (Almería, Instituto de Estudios Almerienses), 219-225.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1988): *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- GARCÍA, José Jesús (1899): «Un libro de Durbán», *El Ferrocarril –Almería–* (20-XII), 2.
- GIL DE AINCILDEGUI, Fermín; LÓPEZ MORALES, Enrique y BLASCO SEGADO, Ramón (1887): «Comunicado», *La Crónica Meridional –Almería–* (23-III), 3.
- GIL DE AINCILDEGUI, Fermín (1909): «Yo, soy así», *Cabezas parlantes, El Radical –Almería–* (8-V), 1.
- (1916): «En la muerte de mi amigo del alma Pepe Jesús García», *Patria y Poesía –Almería–* (19-III), 4.
- (1921): «A Pepe Durbán», *La Crónica Meridional –Almería–* (9-II), 2.
- GÓMEZ DÍAZ, Donato (2021): *Fotógrafos, artistas y empresarios. Una historia de los retratistas almerienses hasta 1939*, Almería, Editorial de la Universidad de Almería.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo (1994): «Las primeras revistas musicales en España» en *Actualidad y futuro de la zarzuela*, coord. Barce (Madrid, Alpuerto), 169-182.
- LÓPEZ CRUCES, Antonio José (1992): *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*, Alicante, Alcodre Ediciones.
- MARTÍN INFANTE, Antonio (2017): *Juan Ramón Jiménez y «el grupo del Novecientos». Las relaciones literarias del primer modernismo español*, Huelva, Universidad de Huelva.

- MARTÍNEZ ROMERO, Josefa (2001): *Instituciones culturales en el siglo XIX almeriense*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Universidad de Almería.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2000): «Cuando la zarzuela española se hizo española», Madrid, *La Zarzuela* 2: 54-55.
- MOLINA MORALES, Guillermo (2017): «La poesía festiva de Ricardo Carrasquilla», *Decimonónica* 14, 1: 55-65 <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/71> [24-7-2024].
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009): *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada <https://hdl.handle.net/10481/2735> [23-8-2024].
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1923): «*Arte por horas*», *Nuestro teatro. Obras inéditas*, V, Madrid, Renacimiento.
- RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen (2006): *El teatro lírico almeriense durante la Restauración*, Tesis doctoral, Universidad de Almería.
- (2021): «Las asociaciones escénico-musicales en Almería (1878-1892)», *Revista Hoquet*, 19 (9): 93-113 <https://conservatoriosuperiormalaga.com/pages/revista-hoquet-n%C2%BA-19-9-2021> [31-8-2024].
- (2023): «La ópera en Almería (1882-1928). Cartelera, análisis y recepción», *Quadrivium* 14, 1-16 <https://Dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9634846> [12-8-2024].
- (2024): *Teatro Cervantes y Círculo Mercantil de Almería. Historia de un proyecto para la música, las artes escénicas y la comunicación social*, Alicante, Club Universitario.
- ROMERO FERRER, Alberto (1998): «En torno al costumbrismo del “Género andaluz” (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas», en *Costumbrismo andaluz*, ed. J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrer (Sevilla, Universidad de Sevilla), 146.
- RUEDA GALLURT, Guillermo [Masalegre] (1896): «XV aniversario de La Montaña», *La Crónica Meridional –Almería–* (12-V), 1.
- TAPIA GARRIDO, José Ángel (1980): *Almería, piedra a piedra*, II, Almería, Editorial Cajal.
- VALLES CALATRAVA, José Rafael (1994): «Patria y Poesía (1916): índices de una revista modernista almeriense de principios de siglo», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, 215-234 <https://www.dipalme.org/Servicios/IEA/PublicIEA.nsf/novedades/C12568F5004575E8C125690D0067AE7D> [24-11-2025].
- YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla.

MAQROLL Y LA MÁQUINA CÉLIBE DE «COCORA», DE ÁLVARO MUTIS¹

Maqroll and the Bachelor Machine of «Cocora»,
by Álvaro Mutis

ALESSANDRO SECOMANDI

Università degli Studi di Bergamo

alessandro.secomandi@unibg.it

ORCID: 0000-0002-4484-0656

Recibido: 07-01-2025

Aceptado: 05-06-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.576

RESUMEN

En el marco de los enfoques comparativos hacia las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (A. Mutis, 1986-1993), todavía persisten lagunas en el estudio de la maquinaria de «Cocora» (1981, después en *La Nieve del Almirante*, 1986). Este ensayo ofrece un análisis transmedial que pone en relación el artilugio de «Cocora» con *Le Grand Vêre* (1915-1923), de Marcel Duchamp; se examinan, en particular, los recursos especí-

ABSTRACT

Building on comparative approaches to *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (A. Mutis, 1986-1993), this essay addresses lingering gaps in the study of the machinery featured in «Cocora» (1981, later included in *La Nieve del Almirante*, 1986). Through a transmedial analysis, it explores the connections between the contraption in «Cocora» and Marcel Duchamp's *Le Grand Vêre* (1915-1923), with a particular focus on how each me-

¹ El artículo forma parte de un proyecto de investigación trienal de la Universidad de Bérgamo (*Sobre Maqroll el Gaviero de Álvaro Mutis. Perspectivas intertextuales, traductológicas y transmediales*, Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras, 2022-2025), que incluye una monografía en proceso de publicación, varios ensayos en revistas académicas y ponencias en seminarios y congresos nacionales e internacionales. El presente artículo profundiza precisamente en algunas páginas de esa monografía en italiano, *I fantasmi del Gabbiero*, donde muchos de los aspectos abordados aquí quedan apenas esbozados, o no figuran en absoluto. Responsable científico del proyecto: Prof. Erminio Corti.

ficos de cada medio expresivo para construir una visión única de la «máquina célibe». De este modo, destaca la capacidad del lenguaje literario y del arte visual para entablar un diálogo en torno a conceptos como lo absurdo, lo inútil y lo inefable.

PALABRAS CLAVE: «Cocora»; Mutis; Le Grand Verre; Duchamp; transmedialidad.

dium leverages its distinct expressive resources to craft a unique interpretation of the «bachelor machine». In doing so, it underscores the ability of literary and visual art to engage in meaningful dialogue around themes such as absurdity, futility, and the ineffable.

KEY WORDS: «Cocora»; Mutis; Le Grand Verre; Duchamp; Transmediality.

INTRODUCCIÓN

EL CUENTO «COCORA» (1981, incluido posteriormente en *La Nieve del Almirante*, 1986) es uno de los raros capítulos de las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993), la saga narrativa de Álvaro Mutis, que desafían el aparente realismo absoluto de su mundo ficticio². En efecto, las andanzas de este estrafalario y decepcionado hombre de mar se desarrollan, por lo general, en un escenario verosímil que es prioritariamente América Latina o Europa entre mediados y finales del siglo XX; en cuanto a los trasfondos más importantes o frecuentes, sobresalen la Colombia amazónica y tropical, Panamá y España, entre otros. Pero incluso aquí, de vez en cuando, emerge *algo* que agrieta esta plausibilidad.

² Por comodidad, se define —y se seguirá definiendo— «Cocora» como un cuento, aunque en rigor se trataría más bien de un poema en prosa; de hecho, en recopilación se publica por primera vez en *Caravansary* (1981), que es, justamente, un poemario. Si la primera aparición explícita del Gaviero es plenamente poética («Oración de Maqroll», en *Los elementos del desastre*, 1953), a partir de *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959) comienzan a aparecer poemas en prosa sobre Maqroll que, en las colecciones posteriores, se orientan cada vez más hacia el cuento propiamente dicho. Al respecto, «Cocora» y, más en general, *Caravansary* marcan un verdadero punto de inflexión al desdibujar los límites entre estas dos formas literarias próximas, pero no siempre fáciles de distinguir. Sobre la continuidad entre poesía y prosa en la obra de Mutis, y especialmente en la dedicada a Maqroll, véanse Hernández [1996] y Barrero Fajardo [2012]. El propio Mutis insistía con frecuencia en dicha unidad.

En *La Nieve del Almirante*, por ejemplo, aparece una mujer indígena quien se asemeja a las vampiras góticas de Le Fanu y Stoker, además de un aserradero que, en la selva, resulta totalmente fuera de lugar para Maqroll; en *Ilona llega con la lluvia* (1987) un personaje secundario, Larissa, relata una extraña historia de amor que tuvo con dos fantasmas; en *Amirbar* (1990), especie de secuela ideal de «Cocora», la aciaga atmósfera del subsuelo enloquece al Gaviero. Se trata de una veta fantástica, por lo menos *lato sensu*, a la que pertenece también el cuento objeto de análisis.

A lo largo de «Cocora», que es ambientado en una mina cerca del homónimo río colombiano, destacan dos elementos de ruptura. El primero es una serie de voces femeninas que Maqroll escucha –o cree escuchar– al interior de un túnel, y que lo arrojan al borde de la alienación. Puede considerarse el caso más contundente de fantástico *tout court* en la obra, ya que nunca se aclara si estos murmullos espectrales sean una alucinación acústica del Gaviero o un fenómeno diegético real³. El segundo elemento de ruptura, que supuestamente no tiene ninguna relación con el coro fantasmal, es una inmensa máquina que Maqroll encuentra en otra galería. A pesar de que se trate, con toda probabilidad, de una «simple» maquinaria de extracción, su tamaño descomunal, sus imperscrutables formas y su condición de abandono constituyen, para el Gaviero, un acertijo de acero que se convierte en enigma trascendental.

El ensayo se propone demostrar que, más allá de la capa de ciencia ficción que superficialmente –y solo superficialmente– cubre este aparato, y más allá del paradigma fantástico en que sin duda cabe, lo que

³ Esta fisura en la verosimilitud del mundo ficticio es lo que define lo fantástico por lo menos a partir de Caillois [1965]. Según la célebre reinterpretación de Todorov [2013: 35–36], a esto debe agregarse una ambigüedad insoluble en torno a la efectiva presencia de lo sobrenatural. Pero, como observan muchos críticos posteriores a Todorov, difícilmente esta última puede considerarse una condición necesaria de lo fantástico, ya que limitaría tal modalidad literaria a pocos títulos a la *The Turn of the Screw* (H. James, 1898). Para profundizar en esa diatriba teórica, véase Roas [2001].

mejor lo encuadra es sobre todo el de la máquina célibe de Marcel Duchamp y Michel Carrouges: inútil, y grotesca hasta tal punto que resulta imposible de describir, o casi⁴. A través de una comparación transmedial entre la instalación *Le Grand Verre* (1915-1923)⁵, de Duchamp, y el artefacto de «Cocora», incluyendo un breve paréntesis en torno a algunos de sus antecedentes literarios, se respaldarán tanto las convergencias entre todos ellos como el matiz precipuo del monstruo metálico que atormenta a Maqroll. De hecho, si el concepto de artilugio célibe se caracteriza por el ridículo sinsentido y la ironía, quizás la orientación de Mutis hacia este concepto pueda considerarse una parodia de segundo grado: una máquina ordinaria, si bien representada de manera paroxística, se transforma en una pesadilla sin alguna faceta lúdica.

Con respecto a la transmedialidad, que es un marco teórico fundamental del estudio, vale agregar que su empleo aquí sobrepasa un poco la definición actual de la categoría. Transmedial sería, según esta etiqueta, aquel mundo narrativo construido por medio de la confluencia orgánica y no redundante de diferentes formas expresivas: en concreto, la saga de *Matrix* [L. y L. Wachowski, 1999-2021] o la de *Lost* [J. J. Abrams, D. Lindelof y J. Lieber, 2004-2010], que se expanden a través de películas o series de televisión, así como cómics, videojuegos, etc., y donde cada una de estas piezas cuenta una porción exclusiva de la historia completa. Sin embargo, de acuerdo con ciertas declinaciones más flexibles del modelo, también puede considerarse transmedial la reinterpretación de personajes, temas u objetos específicos al pasar de una modalidad artística a la otra, sin que se den fuertes vínculos directos entre ellas⁶.

⁴ La definición es de Carrouges [1975: 21], y se profundizará en los próximos capítulos. Por cierto, está claro que algo tan quimérico e implausible roza, de por sí, lo fantástico.

⁵ El título original es *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, pero resulta más conocida, precisamente, como *Le Grand Verre*.

⁶ En términos muy resumidos, de hecho, sobresalen dos orientaciones generales hacia la transmedialidad: la más canónica y reciente, que procede de Henry Jenkins, la

Parafraseando a Van Leavenworth acerca de H. P. Lovecraft y sus aberrantes criaturas extraterrestres, que siguen siendo reutilizadas y reelaboradas mucho después de la muerte del autor estadounidense,

[his] storyworld is elicited by textual fiction, interactive fiction, short and feature-length films, fan art, comics, music, board games, role-playing games, computer games, [...], to name a few examples. [But] it is not unified by a specific story or stories [. F]ictional practice is not always narratively consistent, particularly when several different authors and producers engage with a [narrative object] over a long period of time. [...] Lovecraft storyworld is a [...] model of an indistinct world that is unified by a *specific thematic focus* [Leavenworth, 2014: 333-334; cursivas mías].

Si en lugar del *mundo ficticio*, que es usualmente uno de los mayores motivos de interés para los investigadores de este ámbito, se traslada el enfoque al *tema*, resulta claro que, a pesar de la falta de coherencia y sistematismo, un campo semántico tan exacto como el de la máquina célibe puede encajar en la transmedialidad. Ya se defina «débil», como proponen algunos críticos (aunque con matiz tipológico un poco distinto del que se asume aquí)⁷, o con otras etiquetas menores, desmentir el carácter potencialmente transmedial de esa maquinaria sería como negar el de Cthulhu, el icónico alienígena de Lovecraft, al articularse –incluso hoy en día– en el cine, en los videojuegos y en los cómics, también de modo muy diverso al imaginado por el estadounidense.

Justo las variaciones expresivas y de contenido que ese artilugio desarrolla desde *Le Grand Verre*, de Duchamp, hasta «Cocora», de Mutis,

considera como una serie de historias interconectadas «that unfold across multiple platforms, with each medium making distinctive contributions to our understanding of the [same story] world» [Jenkins, 2006: 334]; según la otra, algo anterior, «transmedial phenomena [consist in] the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media [...]. An example for this is the aesthetic of futurism, which was realized in [...] text, painting, sculpture, etc. [...] with the formal means specific to each medium» [Rajewsky, 2005: 46].

⁷ Véase, por ejemplo, Napoli y Tirino [2015: 201-202].

constituyen la orientación mayor del ensayo. Es decir, ¿cómo se representa un artefacto delirante e imposible en el arte visual, y cómo en la literatura?

UN DIOS ABANDONADO Y RETICENTE, *MÊME*

Cocora es una mina sin yacimientos por explotar, donde Maqroll, en el presente de la narración, lleva varios años trabajando como vigilante. Resulta difícil entender con qué propósito, considerando que el lugar está completamente desierto y que, según el propio Gaviero, allí nunca se encontró nada. Sin embargo, Maqroll tiene la costumbre de aceptar empleos singulares, cuando no abiertamente incomprensibles; por esto, el lector familiarizado con sus desventuras no se sorprenderá demasiado. Lo que sí resulta extraordinario, en cambio, es su testimonio de lo que le ocurrió en dos galerías.

En la primera, la principal, Maqroll escucha murmullos femeninos, quizás oraciones o tal vez burlas dirigidas hacia él. Esto viene seguido, aunque no queda claro si por causa directa o mera coincidencia, de una de las habituales fiebres del Gaviero, malárica y delirante. Una noche, Maqroll termina por reprender a las misteriosas mujeres con gritos e insultos. Pero nadie le responde, así que decide abandonar el socavón y no volver jamás.

Es en la segunda galería que Maqroll se encuentra con la gigantesca maquinaria. A oscuras, el Gaviero pasa semanas palpando sus componentes sin llegar nunca a tener una idea clara de sus dimensiones. Firmemente anclado en la roca, el artilugio está compuesto por piezas metálicas de las más diversas formas: esferas, engranajes y cilindros. Al mismo tiempo, no parece tener ninguna utilidad evidente. Una vez más al borde de la alienación, Maqroll se dirige al objeto, preguntándole cuáles secretos oculte. Por supuesto, el resultado es nuevamente infructuoso, y el Gaviero abandona también este túnel.

En el tercer socavón, donde Maqroll toma la palabra en el presente, no ocurre nada sensacional. Sus encuentros con buscadores de oro y con algunas mujeres, que no van más allá de lo tedioso, mitigan su soledad. No obstante, Maqroll desea abandonar Cocora lo antes posible, y la continuación de sus empresas hipogeas será precisamente *Amirbar*.

Así el Gaviero describe la máquina de la segunda galería:

Lo que me detuvo en esa galería durante días interminables, en los que estuve a punto de perder la razón, es algo que allí se levanta, al fondo mismo del socavón recostado en la pared en donde aquél termina. Algo que podría llamar una máquina si no fuera por la imposibilidad de mover ninguna de las piezas de que parecía componerse. Partes metálicas de las más diversas formas y tamaños, cilindros, esferas, ajustados en una rigidez inapelable, formaban la indecible estructura. Nunca pude hallar los límites, ni medir las proporciones de esta construcción desventurada, fija en la roca por todos sus costados y que levantaba su pulida y acerada urdimbre, como si se propusiera ser en este mundo una representación absoluta de la nada. Cuando mis manos se cansaron, tras semanas y semanas de recorrer las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas, hui un día, despavorido al sorprenderme implorándole a la indefinible presencia que me revelara su secreto, su razón última y cierta. Tampoco he vuelto a esa parte de la mina, pero durante ciertas noches de calor y humedad me visita en sueños la muda presencia de esos metales y el terror me deja incorporado en el lecho, con el corazón desbocado y las manos temblorosas. Ningún terremoto, ningún derrumbe, por gigantesco que sea, podrá desaparecer esta ineluctable mecánica adscrita a lo eterno [Mutis, 2002a: 99].

Razonablemente se trata solo de un enorme molino, o con menor probabilidad de un compresor de aire, pero representado de modo hiperbólico.

Si el artefacto tuviera una presencia más definida y su imagen no fuese tan nebulosa, habría que pensar inmediatamente en la ciencia ficción. Sin embargo, la vaguedad de la descripción lo sitúa mucho más cerca de lo fantástico, en un sentido amplio, que de sus variantes o

subgéneros (entre los cuales puede caber, según la declinación teórica, la propia ciencia ficción). De hecho, como agudamente sintetiza Thomas Clareson,

science fiction [is] concerned with scientific discovery [...], but [must of all with] the effects of those developments on the individual person and on society as a whole. [S]cience fiction make[s] use of the discoveries, theories, and speculations in the fields of science that appeal to the imagination at the time the story is written. [...] One other ingredient is necessary to the emergence of a science fiction: belief in ongoing change [Clareson, 1995: 4-5].

Prescindiendo de que el último asunto es totalmente incompatible con la índole del Gaviero, que no cree en nada, y mucho menos en el progreso, a lo largo de «Cocora» no emerge algún estricto interés tecnológico por ese aparato, y el único efecto que provoca es una profunda inquietud en Maqroll. Por lo contrario, piénsese en novelas clásicas de ciencia ficción como *Solaris* [S. Lem, 1961] o *Rendezvous with Rama* [A. C. Clarke, 1973]: en un contexto que ya resulta futurista de por sí, aparece *algo* —un planeta viviente, una increíble astronave, etc.— que, usualmente pormenorizado, desafía no solo el conocimiento científico de los sesenta, de los setenta y también actual, sino el del mundo ficticio imaginado inclusive. En *Solaris* y *Rendezvous with Rama*, la historia consiste en una larga investigación fenoménica y hermenéutica de ese *algo*, la cual, pese a que no lleve a éxitos perentorios, articula extensamente el desenlace con hipótesis y análisis, exploraciones y experimentaciones⁸.

⁸ Desde luego, no siempre es así en la ciencia ficción. Difícilmente se puede encontrar este elemento de ruptura en la saga de *Dune* (F. Herbert, 1965-1985); aún más difícilmente, en el cine, a lo largo de *Star Wars* (G. Lucas, 1977-1983; como *media franchise*, 1977-en curso). Pero desviaría del asunto del ensayo profundizar en estas declinaciones de la ciencia ficción, una más cercana a lo fantástico, con su *algo* que trasgrede las convenciones del mundo ficticio, y una donde todo está ya naturalizado. Curiosamente, Todorov [2013: 46-47] no las menciona y, además, trata de modo bastante somero la ciencia ficción. Una valiosa introducción a este género es James y Mendlesohn [2003].

Nada parecido sobresale en «Cocora», cuya maquinaria, vale repetirlo, despierta en Maqroll un ansia más genérica y, por así decir, ontológica: *qué es*, más que *cómo está hecha*. No por casualidad, su retrato es iterativo, o sea, resume muchos intentos de reseña –durados «semanas y semanas» [Mutis, 2002a: 99]– en una sola descripción, y resulta tanto escueto de detalles visuales como denso y confuso a nivel formal. En concreto, aunque no resulta explícitamente inverosímil, el estado de abandono del molino, su extrema e indeterminada complejidad y la obsesión que ocasiona en el Gaviero, quien estaba «a punto de perder la razón» [99], lo acercan a un particular subconjunto de lo fantástico. En las palabras de Mark Fisher,

[a]n example of the [...] eerie [...] is the feeling [...] that pertains to ruins or to other abandoned structures. Post-apocalyptic science fiction, whilst not in itself necessarily an eerie genre, is nevertheless full of eerie scenes. Yet the sense of the eerie is limited in these cases, because we are offered an explanation of why these cities have been depopulated. Compare this with the case of the abandoned ship the *Marie Celeste*. Because the mystery of the ship—what happened to the crew? What made them leave? Where did they go?—has never been resolved, nor is ever likely to be, the case of the *Marie Celeste* is saturated in a sense of the eerie. The enigma here, evidently, turns on two questions—*what happened* and *why*? [Fisher, 2016: 62].

Para mencionar de nuevo a un autor apreciado por Mutis, y que al menos roza la ciencia ficción, cabe en lo *eerie* la ciclópea, antiquísima y desierta ciudad del Polo Sur que Lovecraft imagina en *At the Mountains of Madness* (1936)⁹. Se podrían destacar otras convergencias superficiales entre su población antártica y la maquinaria de «Cocora»; por ejemplo, la reiteración de ciertas geometrías como el cilindro y la esfera¹⁰.

⁹ «[Mutis] disfrutaba de Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft [y] los [autores góticos] ingleses» [Hernández, 2024: 183].

¹⁰ «The effect was that of a Cyclopean city of no architecture known to man or to human imagination, [a perversion] of geometrical laws. There were truncated cones, [...] surmounted by tall cylindrical shafts here and there bulbously enlarged and often

Sin embargo, son esas tres características las que más las arriman. Con rotundas diferencias, por supuesto: enorme es el aparato minero, y, no obstante, en comparación con la ciudad, su tamaño parecería risible; también es viejo, probablemente, ya que Maqroll lo describe –siempre de manera paroxística– como una «ineluctable mecánica adscrita a lo eterno» [Mutis, 2002a: 99], pero la población del Polo Sur fue construida hace eras geológicas. Además, lo que encuadra lo *eerie* es sobre todo la tercera condición, la del desamparo y del olvido. ¿Por quién la ciudad y la máquina fueron abandonadas, y por qué?

Hay mucha ironía por parte de Mutis, claro está, en la sublimación de un simple molino a una especie de ídolo o dios reticente, al que Maqroll implora inútilmente que le revele «su secreto, su razón última y cierta» [99]. No es un caso único a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*: en *La Nieve del Almirante*, un aserradero en la selva perturba al Gaviero por ser totalmente fuera de lugar; en *Amirbar*, el viento que pasa por las galerías se convierte, según la perspectiva excitable de Maqroll, en un llamado al mar *de profundis*. Aún más aquí, en «Cocora», lo ordinario adquiere matices asombrosos, e incluso aberrantes, por su propia banalidad distorsionada y exasperada. La idea del artefacto, por cierto, procede de una anécdota muy sencilla. En una entrevista, Mutis confiesa que

[e]s una experiencia real. Mi abuelo había hecho unos socavones buscando una veta de oro, en la finca de Coello y esos socavones los visitábamos mucho con mi hermano. Hay un momento del socavón, cuando se empieza a entrar en ciertas curvas, donde se pierde la luz y está uno en plena oscuridad y con las manos tocábamos herramientas y cosas abandonadas, cuya forma no nos era posible determinar. Entonces íbamos por una linterna y entrábamos a ver y eran herramientas humildes, maquinaria que había quedado allí abandonada, ya sin uso. Pero para mí hay una gran poesía en esa maquinaria. Tiene un gran poder de evocación [García Aguilar, 1993: 149].

capped with tiers of thinnish scalloped disks; and [...] circular plates [...]. There were composite cones and pyramids either alone or surmounting cylinders or cubes or flatter truncated cones» [Lovecraft, 2005: 29].

Esa componente fantástica del aparato, o por lo menos proto-fantástica, es innegable. Sin embargo, merece volver a la definición de artillugio célibe de Carrouges, inspirada en la obra de Duchamp y, especialmente, en *Le Grand Verre*. Citándola de modo directo: una «impossible, useless, incomprehensible, delirious machine» [Carrouges, 1975: 21]. Más allá de las dimensiones descomunales y la desolación, ¿no es justo esto que desconcierta mayormente al Gaviero, en concreto, que no se pueda entender qué *sea* el gigante de hierro, ni a qué *sirva*? Al retomar la descripción, en efecto, no sobresalen solo las facetas «lovecraftianas» como la «indecible estructura» y la «indefinible presencia» [Mutis, 2002a: 99]¹¹, sino también, y quizás todavía más, su insensatez. Maqroll habla de una «representación absoluta de la nada», hasta tal punto que, a nivel práctico, ni siquiera podría considerarse una auténtica «máquina [, dada] la imposibilidad de mover [...] las piezas de que parec[e] componerse» [Mutis, 2002a: 99]. Es verdad que el Gaviero pasa «semanas y semanas [recorriendo] las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas» [99], pero lo que realmente lo desquicia es que, a tanta *sofisticación*, a formas tan enrevesadas, no corresponda ninguna *función*¹². Ahora bien, se puede describir con términos parecidos, aunque algo menos radicales, la fantasiosa mecánica erótica de *Le Grand Verre*.

MÁQUINAS CÉLIBES EN COMPARACIÓN

Por más que rápidamente, la posibilidad de un cotejo entre la obra de Duchamp y «Cocora» está sugerida ya por Fabio Rodríguez Amaya: el crítico evidencia, por un lado, «la evocación de las máquinas molidoras

¹¹ Entre los numerosos aportes que se centran en esta poética de Lovecraft, véase Kneale [2006].

¹² Correctamente, Gabriele Bizzarri afirma que descifrar su enigma sería, para Maqroll, como una experiencia del vacío, una epifanía abismal [2006: 176].

de café, los trapiches y, sobre todo, las maquinarias de las minas», es decir, lo anecdótico que el propio Mutis menciona en la entrevista de García Aguilar; por otro lado, subraya una «latente [...] referencia a las máquinas de Marcel Duchamp» [Rodríguez Amaya, 2000: 124-125]. «Latente» porque, en efecto, a primera vista no resulta inteligible la conexión entre un cuento como «Cocora» y el arte del francés, situado entre el dadaísmo, el surrealismo y el cubismo. Sin embargo, obsérvese *Le Grand Verre*:



M. Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, o *Le Grand Verre* (1915-1923, vidrio, colores al óleo, barniz, polvo, hilo de plomo, plata y otros materiales, 277×176×8,6 cm – © Succession Marcel Duchamp / Philadelphia Museum of Art)

Es reconocido que *Le Grand Verre* representa sobre todo una mecánica abstracta de las relaciones sexuales. En palabras de Herbert Molderings:

[Duchamp's] chosen mode of representation for the erotic relations between the sexes, [...] could not have been more sober and impersonal: mechanical drawing. The entire scenario took the form of a fantasy machine projected onto a glass support, its components and mode of operation remaining undecipherable for the viewer until 1934, when Duchamp published the preparatory notes and studies (in the [*Boîte verte*]) as a literary counterpart to the painting, a publication that had been planned from the beginning. However, the «commentaries» on the figures and forms depicted in the Large Glass were anything but explanatory [, no] less ambiguous or freely interpretable than the visual forms in the glass painting itself [...] [Molderings, 2010: 8].

En particular, la máquina célibe es aquella, en el panel inferior, que de alguna manera críptica debería unir las ocho uniformes a la izquierda –los solteros, representados por metonimia– con la Novia, el conjunto de objetos metálicos que está encima de ellos, en el superior. También esta es una máquina, o mejor un «moteur», como la primera que se ha mencionado: es lo que anota el propio Duchamp [1958: 42] en su *Boîte verte* (1934), la caja verde con fotografías, apuntes y bocetos preparatorios.

No hay pruebas de que Mutis conociera *Le Grand Verre*, pero es una hipótesis que parece muy plausible, considerando el profundo vínculo entre el colombiano y la cultura francesa¹³. Así las cosas, igualmente

¹³ Bastaría con pensar, en un plano biográfico, en su larga estadía en Bélgica y su profundo conocimiento del idioma francés. Además, en cuanto a la literatura europea, él afirmaba: «Yo he tenido mucha más afición, fidelidad e interés por la [...] francesa, inclusive por el pensamiento francés» [Sefamí, 1993: 123-124]. No sería razonable, no obstante, hipotetizar «filológicamente» una influencia directa de *Le Grand Verre* en «Cocora». Mucho más que genética, es decir, vertical, la orientación comparativa de este aporte debe considerarse horizontal: las analogías que dos autores presentan no como modelo y epígono, sino como miembros de un imaginario y de un sistema cultural –al menos parcialmente– compartidos.

probable es que Mutis haya leído el ensayo de su amigo Octavio Paz sobre Duchamp¹⁴.

Al comentar la «guía» de *Le Grand Verre* —que en realidad resulta casi más hermética que la instalación misma— que Duchamp escribió en la *Boîte verte*, Paz evidencia que «[l]a Máquina-Soltero [, o célibe, es p]rovista de un “rouage tourmenté”», un engranaje atormentado, che «da nacimiento a su “partie-désir”. Por obra de este último la máquina [...] pasa a ser “moteur désir”. Pero este motor está separado de la Novia», irremediamente [Paz, 1989: 53]¹⁵. Esto describe, del modo más llano y lineal posible, el funcionamiento de la máquina célibe, así como el cristalizado e incumplido anhelo de los moldes-solteros por la Novia. Sin embargo, al menos en sus principios actanciales, es también el esquema del encuentro de Maqroll con el artilugio de «Cocora». De manera análoga a los solteros de *Le Grand Verre*, pero frente a una sola máquina en lugar de dos, Maqroll quiere alcanzar la esencia, la «razón última» [Mutis, 2002a: 99] de ese aparato extremadamente complejo. Es a través de su estructura caótica y enmarañada —así se podría interpretar el adjetivo «tourmenté» [Duchamp, 1958: 53]— que se articula el deseo del Gaviero: él pasa «semanas y semanas [intentando] recorrer las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas», para comprender la naturaleza del objeto [Mutis, 2002a: 99]. O sea, las formas del molino, que impulsan al Gaviero a que vanamente investigue, corresponden a la máquina célibe de *Le Grand Verre*, el medio que debería unir a los solteros con la amada; mientras que su sustancia,

¹⁴ Como reconstruye Martha Canfield, en octubre de 1956 Mutis se trasladó definitivamente a Ciudad de México. Allí entabló una profunda amistad con Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska y Luis Buñuel, entre otros [Canfield, 2009].

¹⁵ Las citas en francés del fragmento de Paz, que se han intercalado para garantizar cierta homogeneidad editorial, proceden de Duchamp [1958: 53]. Es impensable abordar siquiera una pequeña parte de las interpretaciones que se han ofrecido de *Le Grand Verre*. Si bien es célebre, la de Paz es una gota en un océano, como las otras que se proporcionarán; además, de ellas se han elegido solo pasajes específicos, que no abarcan la obra en su totalidad. Para una introducción a la exégesis de la instalación hasta los setenta, ya muy generosa, véase Clair [1976].

como si esta fuera separada de un cuerpo tan oscuro, coincide justo con la Novia (la cual, en la instalación de Duchamp, es una maquinaria tal vez más abstrusa que la primera). De hecho, para Maqroll, la verdad en torno al monstruo de hierro permanece inaccesible, y se demuestra infructuoso, además de alucinado, su examen táctil.

Bien resume Linda Klieger Stillman, acerca de *Le Grand Verre*, que la máquina célibe –y, por consiguiente, el grupo de solteros que están vinculados a ella– representa la «mechanical solitude of a sole human», ya que la Novia «resides alone in the upper portion while the “bachelor apparatus” remains confined to the lower portion» [1984: 22]. En otras palabras, según la abstracción erótica de Duchamp, los ocho disfraces quedan aislados e insatisfechos; el artefacto que habría de empujarlos hacia el panel superior se revela inútil, y pues célibe; la Novia se descubre una ilusión mecánico-sexual. De cierto modo, el aparato de «Cocora» condensa los últimos dos, pero sin algún matiz amoroso. A pesar del esfuerzo del Gaviero-soltero, su encuentro con la máquina fracasa, en sintonía con la desesperanza que caracteriza sus tribuladas empresas: a lo mejor Maqroll lo intenta solo para «ahuyentar el tedio y nuestra propia muerte» [Mutis, 2002b: 82], dado que conoce «hasta [las] más remotas y desastrosas consecuencias» de toda acción» [Mutis, 1985: 191]¹⁶.

Bajo el signo de la «impossible, useless, incomprehensible, delirious machine» [Carrouges, 1975: 21], puede considerarse transmedial ya esta confluencia entre arte visual y literatura. Por una parte, en efecto, sobresale la interpretación simbólica y en apariencia lúdica, pero igualmente pesimista de Duchamp, con la improductiva maquinaria célibe

¹⁶ La desesperanza es una actitud entre fatalista y estoica que resulta muy propia no solo del Gaviero y de sus andanzas, sino también de otros personajes de Mutis y, más generalmente todavía, de la obra del colombiano. En resumidas cuentas, consiste en la aceptación pasiva, pero no ascética, de que todo está ya decidido de antemano por un hado aciago. Numerosos son los aportes críticos que se centran en esta postura a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*: entre ellos, véase Rojas Arana [2007], Barrero Fajardo [2012] y Torres-Rodríguez [2015].

que se presenta como un «fantasy apparatus comprising three roller drums on a castor-mounted Louis XV occasional table», y que representaría un molinillo de chocolate [Molderings, 2010: 18]¹⁷; la Novia que es una quimera metálica; la Vía Láctea, o sea, aquella especie de nube que está por encima de todo, que le da al conjunto un carácter aún menos figurativo; finalmente, lo que es más importante para una lectura comparativa con «Cocora», los moldes-solteros condenados a una especie de «infertile and hopeless masturbation» [Chalupecký, 1985: 130]. Se ha definido «lúdica» la interpretación de Duchamp, por lo menos «en apariencia», porque ridículos son como mínimo algunos detalles (por ejemplo, las ocho uniformes que personifican todo tipo masculino, y que constituyen una especie de estrafalario guardarropa), y *a fortiori* porque justamente «hilarant[e]» la consideraba, en sus notas, el propio artista [Duchamp, 1958: 40]¹⁸.

Por otra parte, en cuanto a «Cocora» y al lenguaje literario, lo que parece lovecraftiano en la descripción del aparato puede, según una perspectiva diferente, entenderse como duchampiano. En primer lugar, las piezas «metálicas de las más diversas formas y tamaños, cilindros, esferas, ajustados en una rigidez inapelable», así como las «complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas» [Mutis, 2002a: 99], tienen por homólogos, si bien obviamente algo vagos, las geometrías de *Le Grand Verre*. Además, el espejismo de la «razón última y cierta» del molino, es decir, el «secreto» en torno a su esencia y su función [99], evoca la calidad de «obra abierta» de *Le Grand Verre*, que admite una miríada impresionante de lecturas, ninguna de las cuales puede resultar definitiva¹⁹. Lo que está fuera de duda es que, tanto en

¹⁷ Con mayor razón, es fascinante la hipotética convergencia entre este molinillo y el molino minero de «Cocora».

¹⁸ Piénsese también en la expresión que utiliza para connotar el agregado de disfraces: «Cimetière des 8 uniformes ou livrées» [69].

¹⁹ El concepto de «opera aperta» se ha hecho célebre gracias a Umberto Eco. En términos muy resumidos, se trata justamente de una obra caracterizada por la polisemia y, muy a menudo, por la experimentación formal [Eco, 1962]. Si bien en otras palabras,

ese pasaje de «Cocora» como en *Le Grand Verre*, destaca un encuentro fallido: Maqroll se rinde ante el enigma de una maquinaria tan imponente y superflua al mismo tiempo, y los solteros de Duchamp, por culpa de un artilugio fútil (o, quizás, de la desesperanza de Mutis, que se cierne hasta sobre el arte del francés), nunca llegarán a la Novia-máquina. El denominador común es, en suma, una exhibición de vacío. De hecho, cuando Jindřich Chalupecký remarca el fatalismo intrínseco a *Le Grand Verre*, o sea, el mensaje de que «all existence and all activity is vanity» [Chalupecký, 1985: 132], se ponen aún más de manifiesto las consonancias con el Gaviero y su actitud resignada de Sísifo posmoderno.

Por supuesto, no se puede negar una divergencia radical entre el dispositivo célibe de Duchamp –así como sus mayores antepasados– y el de «Cocora». Se trata del tono: superficialmente irónico en el caso de *Le Grand Verre*, como se ha mencionado, e incluso en el de sus precursores; exageradamente dramático, y por esto contraparádico²⁰, en el de «Cocora».

Según Carrouges, serían numerosos los antecedentes de *Le Grand Verre*. Entre otros, se señalan los instrumentos de tortura de «The Pit and the Pendulum» (E. A. Poe, 1842) e «In der Strafkolonie» («En la colonia penitenciaria», F. Kafka, 1919), y los inventos de *Le Surmâle* (A. Jarry, 1902) y *Locus Solus* (R. Roussel, 1914). Esta yuxtaposición, sin embargo, parece desmentir su propia fórmula, que vale reiterar: célibe es la «impossible, useless, incomprehensible, delirious machine» [Ca-

Duchamp era perfectamente consciente de que *Le Grand Verre* cabe en este paradigma: «Chacun [...] donne à son interprétation sa note particulière, qui n'est pas forcément fausse, ni vraie, qui est intéressante, mais seulement intéressante en considérant l'homme qui a écrit cette interprétation, comme toujours ailleurs» [Cabanne, 1967: 70].

²⁰ Acerca de la parodia de segundo grado, ya se exprese a través del prefijo «contra», «anti» o «meta», reflexionan muchos críticos, y de modo bastante heterogéneo: por ejemplo, Hutcheon [1985: 51-54] y Morson [1989: 81]. Aquí se emplea esta fórmula sencillamente para indicar lo que debería resultar paródico, por ser ridículo, y que, no obstante, no tiene nada cómico, insinuando así una ironía implícita.

rrouges, 1975: 21]²¹. Despistaría del asunto un enfoque en los objetos imaginados por Poe y Kafka, así que basta con subrayar que ni el péndulo del primero, ni la grotesca cama de la muerte del segundo son efectivamente inútiles. Su función, desde luego, está clara: matar. Falta entonces uno de los elementos básicos de la definición de Carrouges, acaso el más importante.

En las novelas de Jarry y Roussel, en cambio, sí aparecen unas maquinarias que caben por completo en lo célibe. *Le Surmâle* presenta un propulsor cinético, más en detalle una especie de tándem, que debería garantizar una velocidad deslumbrante, a la par de un tren, y perpetua (esta sería su finalidad). Pero, a nivel práctico, el vehículo se demuestra, además que irrisorio, peligrosísimo para los conductores, y pues probablemente inoperable por una segunda vez. Asimismo, *Locus Solus* se centra en la larga exhibición de las creaciones prodigiosas de tal Canterel; pero son aparatos sin algún fin, excepto por la simple maravilla que despiertan entre los huéspedes del científico.

El tono compartido por Jarry, Roussel y Duchamp es, de hecho, abiertamente lúdico e irónico. Con humor negro, en *Le Surmâle* ese tándem provoca la muerte de un piloto, quien aun de difunto sigue pedaleando por la inercia mientras los compañeros lo incitan; *Locus Solus* es un gran juego plástico, donde el ingenio del autor se articula en un plano tanto imaginativo como lingüístico a través del «bestiario» tecnológico de Canterel; en *Le Grand Verre*, como se ha evidenciado limitándose a lo más lineal posible, ocho libreas puestas en círculo quedan sin alcanzar el abigarrado ensamblaje metálico que es la Novia, supuestamente en una «endless repetition» [Chalupecký, 1985: 211]. En las obras de Jarry y Roussel no sobresalen reacciones negativas por parte de los testigos: los artilugios encantan e intrigan, pese a que el de

²¹ Para otra panorámica teórica y genealógica sobre la máquina célibe, complementaria a la de Carrouges, véase Szeemann [1975], en el mismo volumen. Las referencias a Poe, Kafka, Jarry y Roussel, junto con cierto análisis de ellos, se encuentran *passim* en Carrouges [1975].

Le Surmâle resulte fatal. Con respecto a *Le Grand Verre*, en cambio, su representación del erotismo por medio de objetos no permite divisar alguna respuesta emotiva, claramente. Es el observador quien, por lo menos en un principio, a buen seguro experimenta cierta graciosa extrañeza ante este carnaval abstracto.

Por lo contrario, dramático es el impacto del molino en Maqroll. Incluso después de haber abandonado el segundo socavón de Cocora, al Gaviero sigue visitándole «en sueños la muda presencia de esos metales y el terror [lo] deja incorporado en el lecho, con el corazón desbocado y las manos temblorosas» [Mutis, 2002a: 99]. Esto es exactamente lo contraparádico de la escena: que una máquina minera, por el sinsentido que expresa la combinación de su tamaño, sus formas y su misterioso –quizás absente– propósito, pueda inducir la misma, serísima reacción de un monstruo *à la* Lovecraft. En efecto, se trata de la típica actitud fantástica, mezcla de incredulidad y horror, que se manifiesta frente a una presencia implausible, y que consiste en la duda de que ella sea una alucinación o, alternativamente, algo sobrenatural que existe de veras²². Pero, desde luego, en este pasaje de «Cocora» no habría razón aparente para tanto desconcierto. Según Gary Saul Morson, la contraparodia, como lo fantástico, se basa en una vacilación:

Caught between contradictory hermeneutic directives—between «this is a parody» and «this is a parody of a parody»—readers may witness the alternation of statement and counterstatement, interpretation and antithetical interpretation, up to a conclusion which fails, often ostentatiously, to resolve their hermeneutic perplexity. [...] Inasmuch as [counterparodies] create resonance between contradictory hermeneutic directives, [readers] are expected to comprehend the work [...] as their ultimately inconclusive dialogue [Morson, 1989: 81].

²² Al respecto, véase de nuevo Todorov [2013] y, más en general, las primeras páginas de este ensayo.

Es, en suma, un proceso doble. Por un lado, el aparato de «Cocora» parodia lo fantástico al presentar un objeto –relativamente– ordinario como elemento de «ruptura» célibe, en concreto, absurdo; por el otro, manteniendo el dramatismo de lo mismo fantástico, subvierte el carácter burlesco de la máquina de Duchamp (así como de aquellas de Jarry y Roussel). El resultado, obviamente paradójico, es un artilugio que el Gaviero *percibe* como todavía más imposible y delirante que los descritos por Carrouges, pero –en contra de muchos de estos– siniestro inclusive²³. No hay nada divertido en el mundo de Maqroll, y solo sobresale una constante exhibición de vacuidad.

Para retomar el marco de la transmedialidad, y concluir, hay otra convergencia que vale destacar. Si, hasta ahora, se ha considerado solo la dimensión visual de *Le Grand Verre*, con una lectura de su esquema narrativo, falta todavía un enfoque en la plasticidad de la instalación. *Le Grand Verre*, de hecho, no es un cuadro, y el propio Duchamp insistía en esto al remarcar sus componentes tridimensionales: principalmente vidrio, plomo, plata y aluminio, entre otros; pero también el polvo que se había acumulado durante meses en el interior, y que después el artista fijó con barniz. Además, ciertas grietas en los paneles que se formaron por accidente²⁴. Según Duchamp, toda esta materialidad, incluyendo el polvo y las fisuras, era imprescindible para vehiculizar su concepto de un arte que trascendiera lo caduco de la pintura, la cual se deteriora en pocos años. En una entrevista, el francés decía que «[l]es hommes sont mortels, les tableaux aussi», y que *Le Grand Verre* refleja-

²³ De alguna manera, aunque muy a lo lejos, es como si «Cocora» dialogara también con *L'Anti-Cédipe* (1972) de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y con su propia lectura de la máquina célibe. Al extraer ciertos comentarios aislados de su compleja armazón filosófica y política, se nota que, para Deleuze y Guattari [1972: 25], esta maquinaria desata «[d]élire et hallucination» justo por su combinación de «répulsion» y «attraction».

²⁴ «Although the forms in [*Le Grand Verre*] had been produced by a kind of “controlled” chance, there was also an “uncontrolled” intervention of chance when [*Le Grand Verre*] was cracked during transport and Duchamp accepted the cracks in the glass as a new, integral part of the work» [Molderings, 2010: 125].

ba la intención de ir más allá de este límite [Cabanne, 1967: 124]. Su obra, en fin, no puede prescindir de tal anhelo de eternidad.

Curiosamente, también la máquina de «Cocora» es «inmortal». Al final de su descripción, Maqroll afirma que «[n]ingún terremoto, ningún derrumbe, por gigantesco que sea, podrá desaparecer esta ineluctable mecánica adscrita a lo eterno» [Mutis, 2002a: 99]. Otra vez, son sus características que la hacen, en la perspectiva del Gaviero, inquebrantable: la solidez de su estructura, el acero de sus piezas y su encaje en la roca del socavón.

Se trata de una nueva analogía transmedial entre «Cocora» y *Le Grand Verre*, ya que un tema muy peculiar, el del objeto imperecedero, se declina a través de diferentes formas expresivas, y por medio de los recursos específicos de cada una de ellas²⁵. Pero, diversamente del conjunto mecánico de *Le Grand Verre*, hasta lo eterno del aparato de «Cocora» se convierte en un emblema de la desesperanza. En el caso de Duchamp, no hay porqué dudar de su sinceridad cuando afirma que, dando ese matiz de sentido a la cualidad plástica de *Le Grand Verre*, quisiera sobrepasar lo efímero de la pintura; en cambio, en el caso de Mutis, la indestructibilidad de la máquina parece enfatizar, una vez más, las potencialidades (auto)deconstructivas de la literatura. No importa que, con toda probabilidad, las palabras de Maqroll deban entenderse como figuradas: no pertenece a la lógica humana el hecho de que un objeto sea eterno y pueda resistir a cualquier catástrofe. Por lo tanto, esta característica –o, al menos, esta retórica– reitera la dimensión trascendental del molino, así respaldando aquella poética de lo «indecible» [2002a: 99] que es muy propia de la literatura, desde luego. Casi pleonástico es evidenciar que, para el lector, resulta imposible formarse una idea precisa de la maquinaria a partir del relato de Maqroll. Menos palmario es

²⁵ Citando de nuevo a Rajewsky, «transmedial phenomena [consist in] the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media» [Rajewsky, 2005: 46].

observar que esto se debe justo al conjunto de todo lo que se ha analizado hasta ahora, y de algún detalle más: la futilidad, la indeterminación del tamaño y de la estructura y, para tocar otro aspecto, la incongruencia, dado que el término «urdimbre» [99], que sugiere algo bien ordenado, no encaja con la impresión general de un compendio caótico de hierro.

En definitiva, un dispositivo abandonado y de ninguna importancia se transforma, para el Gaviero, en un dios reticente, en una máquina célibe y, como consecuencia de estos dos, en una estratagema metaliteraria que juega con los límites de su propia esfera expresiva: no se puede describir de modo exhaustivo y coherente el aparato, pero sí se puede mencionar. ¿Y cuál mejor declaración de vacío, si no una imagen despojada de su contenido? Es quizás uno de los ejemplos más rotundos de la ironía amarga de Mutis y de sus *Empresas y tribulaciones*, la única admisible en este desesperanzado mundo ficticio.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La categoría de la máquina célibe, que Jarry y Roussel, entre otros, anticipan y declinan en la narrativa, que Duchamp introduce nominalmente en el arte, y que Carrouges profundiza a nivel teórico, puede considerarse de por sí una parodia tanto de la máquina en general, es decir, del instrumento técnico provisto de una determinada función, como de los extraordinarios inventos de la ciencia ficción. Su carácter burlesco consiste en que se trata de aparatos sumamente complejos, pero sin algún propósito: es como si el Nautilus de Jules Verne, llevado a un extremo ridículo de sofisticación, se revelara inadecuado para sumergirse en el agua.

Las maquinarias de Jarry y Roussel se pueden solo imaginar, por añadidura muy trabajosamente. En cambio, la mecánica erótica de *Le Grand Verre*, de Duchamp puede verse y, en principio, tocarse: también

el polvo y las grietas, que son componentes en apariencia accesorias, resultan imprescindibles para la estética del artista.

Ya sea literatura o arte visual, como se ha observado, en todos estos ejemplos se percibe cierta ironía lúdica, que se manifiesta a través de un humor entre negro y grotesco, en *Le Surmâle*; por medio de una encantadora exhibición de milagros tecnológicos, en *Locus Solus*; por último, con una instalación, *Le Grand Verre*, que retrata un cortejo fallido entre objetos improbables. Con el molino de «Cocora», no solo se vuelve al lenguaje literario, sino que incluso se expresa una parodia de segundo grado, dramática. Muy probablemente, es la excitabilidad —o, usando una fórmula narratológica, la falta de fiabilidad— de Maqroll que distorsiona el instrumento minero, y trasforma en célibe una máquina que, de por sí, nunca podría definirse tal. Aún más, el aparato se eleva a una especie de desconcertante e irrepresentable divinidad lovecraftiana de metal, la cual, justo por ser un objeto literario, puede mencionarse, pero no describirse de modo siquiera aceptable. Es el rasgo del molino que más roza lo fantástico, junto con el impacto paroxístico en Maqroll y con el estado de abandono (la *eeriness*, según la terminología de Fisher)²⁶.

Por esto, si bien indudablemente pertenece al paradigma delineado por Carrouges, el artilugio de «Cocora» constituye una variación autorreflexiva y original. Sobresale el indicio de una conciencia transmedial, al menos *lato sensu*: el sólido conocimiento, por parte de Mutis, de cómo la escritura pueda tratar, en comparación con el arte visual, una maquinaria imposible, fútil, incomprensible y delirante, y la capacidad de hacer que todo encaje perfectamente con la desesperanza que siempre se cierne sobre las *Empresas y tribulaciones*.

²⁶ Vale señalar, aunque de manera incidental, que los objetos olvidados constituyen un auténtico *Leitmotiv* de la producción completa en torno al Gaviero, o sea, el conjunto del ciclo poético, la *Summa de Maqroll el Gaviero* (1953-1984), y de la saga narrativa, las *Empresas y tribulaciones*. Vehículos como trenes y navíos son solo algunos entre los que se podrían indicar; pero en un plano complementario, aquello de los lugares, también destacan astilleros, estaciones, hospitales y hoteles desolados. Al respecto, véase por ejemplo Bizzarri [2006: 138-140].

Este análisis podría ampliarse en varias direcciones. Por un lado, sería relevante explorar cómo otras formas artísticas hayan reinterpretado y resignificado el concepto de lo célibe, adaptándolo a sus propias estéticas y soluciones narrativas: piénsese, en el cine, en la máquina de comer de *Modern Times* (C. Chaplin, 1936), o en algunos dispositivos imaginados por David Cronenberg (en particular, a lo largo de *Naked Lunch*, 1991). En tal perspectiva, el molino de «Cocora» posibilitaría dialogar, a nivel tanto formal como semántico, con aún más representaciones de maquinarias disparatadas, cada una con su peculiar incidencia emocional en los testigos. No siempre, en efecto, ellas suscitan angustia, y mucho menos una pena análoga a la de Maqroll.

Por otro lado, resultaría fructífero investigar cómo la recepción contemporánea de estos instrumentos comunique con ciertas problemáticas sociales de la actualidad, desde las tensiones entre técnica y ética en la era de la inteligencia artificial hasta los debates sobre el transhumanismo. Así, la reacción de Maqroll ante el molino puede incluso entenderse —aunque con algún esfuerzo— como una crítica de la tecnología sublimada a lo sobrehumano. También cabría preguntarse cómo estas mismas máquinas grotescas se reconfiguren, más extensamente, en el contexto de la narrativa posmoderna, en la que las *Empresas y tribulaciones* pueden encajar (de nuevo, no sin esfuerzo)²⁷. Finalmente, sería de profundizar de qué manera se articule la relación entre lo célibe y lo

²⁷ Un paréntesis acerca de estas interpretaciones plausibles, pero algo «atrevidas». Ante todo, es difícil encontrar siquiera la mínima voluntad de enfoque social en la producción de Mutis. Su perspectiva es casi exclusivamente existencial: Maqroll, como todo personaje suyo, encarna el ineludible y trágico naufragio del ser humano. Siempre Mutis, por cierto, fue bastante provocador con respecto a lo social, afirmando rotundamente que nada de ello le interesaba: sobre esto, véase *passim* Shimose [1993] y García Aguilar [1993]. Por último, en cuanto a la posmodernidad de las *Empresas y tribulaciones*, se trata de una lectura posible por su deconstrucción de la novela de la selva y de aventuras, de la literatura romántica, del diario de viaje, etc. [Rogers, 2019: 181-213]. Sin embargo, para mencionar un ejemplo opuesto, no todos los capítulos de la saga presentan aquella marcada faceta metanarrativa que, por lo común, caracteriza lo posmoderno.

fantástico, ya se entienda este último en el significado estricto de Todo-rov o como una modalidad de numerosas y heterogéneas declinaciones, lo que es más reconocido por la crítica de hoy en día.

La figura del Gaviero, nómade eterno y, muy a menudo, observador de lo absurdo, permite pues explorar la confluencia de géneros y medios en un tema claramente delimitado, abordando cuestiones literarias y transdisciplinarias. Lo tecnológico, según una lectura más amplia de «Cocora», alimenta nuestras propias obsesiones y contradicciones; además de las de Maqroll, por supuesto.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERO FAJARDO, Mario (2012): *Maqroll y compañía*, Bogotá, Universidad de los Andes.
- BIZZARRI, Gabriele (2006): *L'epica degradata di Álvaro Mutis*, Pisa, ETS.
- CABANNE, Pierre (1967): *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, Belfond.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*, París, Gallimard.
- CANFIELD, Martha (2009): «Álvaro Mutis, *Le opere perdute*», en *Fili d'aquilone*, XIII <https://www.filidaquilone.it/num013canfield.html> [02-01-2025].
- CARROUGES, Michel (1975): «Bachelor Machines. Directions for use», en *Le machine celibi. The Bachelor Machines*, ed. H. Szeemann (Rizoli, Nueva York), 21-49.
- CHALUPECKÝ, Jindřich (1985): «Marcel Duchamp: A Re-Evaluation», *Artibus et Historiae*, VI, 11: 125-136 <https://www.jstor.org/stable/1483262> [02-01-2025].
- CLAIR, Jean (1976): «La fortune critique de Marcel Duchamp. Petite introduction à une herméneutique du *Grand Verre*», *Revue de l'art*, IV, 34: 92-100 <https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-1976-4-page-92?lang=fr> [02-01-2025].
- CLARESON, Thomas (1995): «Emergence of Science Fiction», en *Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction*, ed. N. Barron (Nueva York-Londres, Bowker), 3-30.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972): *L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit.
- DUCHAMP, Marcel (1958): *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp*, París, Le Terrain Vague.

- ECO, Umberto (1962): *Opera aperta*, Milán, Bompiani.
- FISHER, Mark (2016): *The Weird and The Eerie*, Londres, Repeater.
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo (1993): *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Bogotá, Tercer Mundo.
- HERNÁNDEZ, Consuelo (1996): *Álvaro Mutis. Una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila.
- (2024): «Otra vez el tiempo te ha traído. Recordando a Álvaro Mutis en el centenario de su natalicio», *Estudios de Literatura Colombiana*, LIV: 173-185 <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354669> [02-01-2025].
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen.
- JAMES, Edward y MENDLESOHN, Farah (ed.) (2003): *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JENKINS, Henry (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Nueva York, New York University Press.
- KLIEGER STILLMAN, Linda (1984): «Machinations of Celibacy and Desire», *L'Esprit Créateur*, XXIV, 4: 20-35 <https://www.jstor.org/stable/26284086> [02-01-2025].
- KNEALE, James (2006): «From Beyond: H. P. Lovecraft and the Place of Horror», *Cultural Geographies*, XIII: 106-126 <https://doi.org/10.1191/1474474005eu3530a> [02-01-2025].
- LEAVENWORTH, Van (2014): «The Developing Storyworld of H. P. Lovecraft», en *Storyworlds across Media: toward a Media-Conscious Narratology*, ed. M. L. Ryan y J. N. Thon (Lincoln-Londres, University of Nebraska Press), 312-330.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2005): *At the Mountains of Madness*, Nueva York, Modern Library.
- MOLDERINGS, Herbert (2010): *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*, Nueva York, Columbia University Press.
- MORSON, Gary Saul (1989): «Parody, History, and Metaparody», en *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, ed. G. S. Morson y C. Emerson (Evanston, Northwestern University Press), 63-86.
- MUTIS, Álvaro (1985): «La desesperanza», en *Obra Literaria. Prosas*, II (Bogotá, Procultura), 189-203.
- (2002a): «Cocora», en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro* (Madrid, Alfaguara), 97-100.
- (2002b): *La Nieve del Almirante*, en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro* (Madrid, Alfaguara), 9-114.

- NAPOLI, Antonella y TIRINO, Mario (2015): «*Gomorra remixed. Transmedia storytelling tra politiche engagement mainstream e produttività del fandom*», *Series*, I, 2: 193-206 <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/5904> [02-01-2025].
- PAZ, Octavio (1989): *El castillo de la pureza*, en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (Madrid, Alianza), 13-104.
- RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, VI: 43-64 <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [02-01-2025].
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, ed. D. Roas (Madrid, Arco-Libros), 7-44.
- RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (2000): *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*, Viareggio-Lucca, Baroni.
- ROGERS, Charlotte (2019): *Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics*, Charlottesville-Londres, University of Virginia Press.
- ROJAS ARANA, María Eugenia (2007): *Las fabulaciones de Maqroll el Gaviero. Narración y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis*, Cali, Universidad del Valle.
- SEFAMÍ, Jacobo (1993): «Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis», en *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988-1993*, ed. S. Mutis Durán (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura), 117-160.
- SHIMOSE, Pedro (ed.) (1993): *Álvaro Mutis*, Madrid, Cultura Hispánica.
- SZEEMANN, Harald (1975): «The Bachelor Machines», en *Le machine celibi. The Bachelor Machines*, ed. H. Szeemann (New York, Rizzoli), 5-20.
- TODOROV, Tzvetan (2013): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
- TORRES-RODRÍGUEZ, Carlos Gerardo (2015): *Nomadismo, poética de la desolación e intertextualidad en Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero de Álvaro Mutis*, Madrid, Verbum.

VISIONES DE LA RECONCILIACIÓN
EN EL FRANQUISMO: UN ANÁLISIS
DE *TIERRA DE TODOS*, DE ANTONIO
ISASI-ISASMENDI (1962)

Visions of Reconciliation during Francoism: Analyzing
Tierra de todos by Antonio Isasi-Isasmendi (1962)

JAVIER MATEO HIDALGO

Universidad Complutense de Madrid

javiermateohidalgo@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0985-5991

IGNACIO HUERTA BRAVO

CEA-CAPA (Madrid)

ihuerta@ceacapa.com

ORCID: 0000-0003-0382-1579

Recibido: 12-05-2025

Aceptado: 09-09-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.611

RESUMEN

Este artículo analiza *Tierra de todos* (1962), película de Antonio Isasi-Isasmendi. El estudio explora su importancia en el panorama cinematográfico de la época, destacando sus logros artísticos y técnicos. Asimismo, se contextualiza en el marco de la revisión historiográfica de la Guerra Civil Española. El filme contribuye al discurso de la reconciliación, superando la narrativa maniquea del primer franquismo y promoviendo una imagen renovada del régimen.

PALABRAS CLAVE: Isasi-Isasmendi; *Tierra de todos*; cine; Guerra Civil española.

ABSTRACT

In this article analyzes *Tierra de todos* (1962), a film by Antonio Isasi-Isasmendi. The study explores its importance in the cinematic landscape of the period, highlighting its artistic and technical achievements. Its also contextualize within the broader historiographical re-evaluation of the Spanish Civil War. This film contributes to the discourse of the reconciliation, overcoming the Manichean narrative of early Francoism and promoting a renewed image of the regime.

KEY WORDS: Isasi-Isasmendi; *Tierra de todos*; Spanish Civil War; Film.

INTRODUCCIÓN. ISASI-ISASMENDI: DE MONTADOR A CINEASTA

LA HISTORIA DEL CINEASTA Antonio Isasi-Isasmendi es la de un auténtico pionero. Un autor hecho a sí mismo que comenzó iniciándose como montador para posteriormente desarrollar sus propios proyectos fílmicos de forma prácticamente artesanal. Como afirma José Luis Borrau en su prólogo a las memorias del cineasta, las películas de Isasi-Isasmendi fueron calificadas «de simples despropósitos por una industria timorata, y antes de resultar ignoradas, o poco menos, por el aparato administrativo sin más criterio, a fin de cuentas, que la represión [Borrau, 2004: 11].

Los inicios de Isasi-Isasmendi no fueron fáciles: niño de la posguerra, contribuyó a la economía familiar con la venta de golosinas en cines y teatros de su Barcelona natal. Durante su infancia, acompañaba a su madre Nieves Lasa, actriz de profesión que realizaba bolos teatrales por los pueblos o doblaba algunas de las primeras películas en los años cuarenta [Isasi, 2004: 19-24]. Fue precisamente en este último ambiente donde Isasi, entrando en contacto con el cineasta Gonzalo Delgrás y el montador Ramón Biadiú, se inició en la industria cinematográfica: primero, como «meritorio», trasladando películas del laboratorio a la sala de montaje, archivando «los trozos de película sobrantes –los descartes– y etiquetando rollos [2004: 26-30]; y después, ya en 1944, manipulando celuloide, empalmando sus fragmentos con acetona, descartando el copión, guardando y archivando las tomas dobles o preparando los anillos para el doblaje junto al montador Juan Serra. En sus memorias, Isasi-Isasmendi relata las dificultades por las que atravesaban los profesionales de la postproducción: los equipos autónomos de sonido eran malos, escasísimos y de gran volumen, la grabación se hacía aún sobre soporte de emulsión química –lo que hacía casi imposible rodar con sonido directo, filmándose las películas mudas para componer la banda sonora después (diálogos doblados, efectos y música y el soporte de celuloide era altamente inflamable)–.

Con dieciséis años, Isasi-Isasmendi se traslada a Madrid «como segundo ayudante de montaje» en la producción de la película *Altar Mayor* (Gonzalo Delgrás, 1944). Después, fue primer ayudante en el filme *El Clavo* (Rafael Gil, 1944). Durante el montaje, cometió el error de utilizar un marcador de planos incorrecto sobre el negativo de la imagen, lo que le costó el despido fulminante [Isasi, 2004: 31-36] y su regreso a Barcelona. Allí, entre 1947 y 1950, consiguió ser contratado como montador por el cineasta Ignacio Ferrés Iquino y, posteriormente, por su cuñado Francisco Ariza [2004: 39-44]. Tras conseguir su primera cámara, de marca *Eyemo*, filma y vende sus primeros cortometrajes, a la vez que se familiariza con el Cinefotocolor –uno de los primeros sistemas en color para cine patentados con éxito en España, creado por los hermanos Daniel y Ramiro Aragonés–, encargándose de montajes de films como *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) [2004: 45-50].

Tras obtener el Premio de Cine Ciudad de Barcelona por su documental *Barcelona és bona* (1950), Isasi-Isasmendi acepta su primer contrato como director filmando para Noticiarios y Documentales No-Do *A la paz De Dios* (1952) [2004: 52]. Será tras este proyecto, a la espera de nuevos contratos, cuando Isasi-Isasmendi decidirá afrontar la realización de su propio largometraje: *Relato policíaco* (1954). Con su dinero y la participación de unos amigos, ideará un argumento de cine negro buscando de forma artesana los medios técnicos: filmando primero media película y tiempo después la otra restante, construyendo un *travelling* de madera y preparando un objetivo angular para mejorar la perspectiva. Con este propósito, buscó una máquina robot de fotografiar de segunda mano cuya superficie de impresión se aproximaba a la de un fotograma de película», desmontó el objetivo y lo llevó «a un óptico para que construyera una montura adaptable a la *Eyemo*» [2004: 55-57]. Esta fue una de las tantas inconveniencias que el director superó gracias a su pericia y oficio. En su segundo largometraje, *La huida* (1955), la creatividad vuelve a primar sobre los recursos, filmándose la

historia fuera de España –concretamente en Italia– con dos niños como protagonistas [2004: 61-72]. Su tercera película, *Pasión bajo el Sol* (1956), aparentaba ser un *western* por su paisaje casi lunar –el desierto de los Monegros– cuando en realidad se trataba de un melodrama fatalista. Isasi-Isasmendi hizo nuevamente uso de ingenios artesanos como la construcción de un *travelling* de madera, trípodes y pantallas reflectantes de distinto tamaño y altura. También montó «un ligero equipo de iluminación compuesto por un bloque de potentes baterías y lámparas por si se presentaba alguna iluminación especial» [Isasi, 2004: 76].

Fue tras encontrarse en Madrid con Luis Sanz –agente de actores que conoció años atrás en Barcelona siendo Isasi-Isasmendi montador– y el productor Cesáreo González –Suevia Films– cuando se hizo cargo del más ambicioso proyecto dirigido hasta la fecha. Así surgió *Rapsodia de sangre* (1957), cuyo tema se centraba en la «invasión de Hungría por las tropas soviéticas» [2004: 86]. Ante la evidente imposibilidad de rodar la película en Budapest, Isasi-Isasmendi combina magistralmente imágenes de noticiario de la primavera húngara con otras secuencias filmadas en Bilbao y Barcelona. *Rapsodia de sangre* supuso un salto exponencial en la carrera de Isasi-Isasmendi y en su reconocimiento nacional. Sus dos siguientes películas se inspiran en los ambientes del bandolerismo: *Diego Corrientes* (1959) –con la que pierde los beneficios económicos obtenidos gracias a sus trabajos anteriores debido a los problemas con su distribuidor, Juan José Buhigas– [2004: 100-104] y *Sentencia contra una mujer* (1960). En este film, Isasi-Isasmendi suprime la ambientación de la historia en la posguerra de la novela original –*Testamento en la montaña*, de Manuel Arce (1956)– para evitar «cualquier relación peligrosa» con la Guerra Civil [2004: 117]. Su posterior trabajo, *La mentira tiene cabellos rojos* (1960), cuenta con el protagonismo de la actriz Analía Gadé y tiene un fondo hitchcockiano. A pesar de las grandes expectativas y esperanzas depositadas en ella por el director, su estreno en el Festival de San Sebastián supone un incomprensible fracaso –amplia-

do, según Isasi, por las malas artes del crítico Miguel Pérez Ferrero *Donald*– [2004: 113-116]. Será entonces cuando Isasi-Isasmendi afronte la realización de su filme quizá más sobresaliente, tanto por contenido como por su manufactura técnica: *Tierra de todos* (1961).

TIERRA DE TODOS: GÉNESIS E IMPORTANCIA HISTÓRICA Y ARTÍSTICA DEL FILM

En palabras de Juan Antonio Porto, *Tierra de todos* representa un «punto de inflexión» en la carrera de Isasi, pues «sin abdicar de su condición de película de acción» es también «puramente» y «prematuramente ideológica», al ir «contra corriente de las instancias oficiales». Según Porto, el filme presentaba por primera vez en la historia del cine español a un soldado republicano de la Guerra Civil con «razones honradas» para «luchar en favor de la República» [Porto, 1999: 79]. Escrito por José María Font-Espina y Jorge Feliú, el guion recibió el galardón del Sindicato Nacional del Espectáculo y, con ello, la notoriedad para una adaptación cinematográfica. A Isasi-Isasmendi le gustó la conclusión que se desprendía de su historia: «aquí cabíamos todos, y, al decir todos, quería decirse que los vencidos [...] también» [1999: 81]. Isasi-Isasmendi cambió el título, que originalmente era *El valle de todos*: «me sonaba restrictivo –la tierra es toda ella; el valle, solo una parte–». Y añade: «ese valle me recordaba a otro valle, erigido con el trabajo forzado de los vencidos» [Porto, 1999: 81]. Según Isasi, en esta decisión contribuyó que «se empezara a hablar ya, sí, *sotto voce* y en pequeños círculos restringidos, de lo que más tarde sería, ya para todos, la reconciliación nacional» [1999: 81]. Otro de los elementos que Isasi-Isasmendi modificó del texto fue su estructura, pues, a su entender, se trataba de «un guion sincopado, con una estructura en capítulos, como una novela». Tras hablar con los autores, estos colaboraron en su reescritura para aproximarse a la «casi rigurosa unidad espaciotempo-

ral» que al cineasta le interesaba. En palabras del realizador: «lo que yo pretendía era concentrar en el espacio y en el tiempo todo cuanto fuera posible, un humilde episodio de la guerra civil que, como parte de un todo, pudiera representarla en su globalidad» [1999: 82].

Tierra de todos celebra la reconciliación entre dos personajes representativos de ambos bandos, republicano y sublevado. La película narra los avatares de Juan (Manuel Gallardo), un soldado republicano que se encuentra atrapado en la zona sublevada, en la orilla occidental del río Ebro. Tras una dura refriega con otra avanzadilla enemiga, Juan apresa a Andrés (Fernando Cebrián), herido de bala, y le conduce a una casa de los alrededores que le servirá como refugio. Allí convivirán forzosamente ambos combatientes junto a una humilde familia de campesinas, entre las que se encuentra María (Amparo Baró). El soldado republicano establece una relación de interés mutuo con Andrés, quien se encuentra herido, pero en su territorio. Tiempo después, observa con resignación el abandono de sus camaradas en la otra orilla del río tras la derrota definitiva en la Batalla del Ebro, a mediados de noviembre de 1938. Teresa (Montserrat Julió) enferma gravemente antes de dar a luz. Tras resistirse inicialmente, Juan irá al pueblo más cercano en busca de un médico. Juan, Andrés y el viejo doctor Don Elías tratarán de transportar a Teresa en camilla superando las bombas que estallan a su paso. Una de ellas alcanza a los protagonistas. El niño nacerá en uno de los cráteres provocados por los obuses. Esta escena resulta muy significativa por su carácter simbólico, ya que contrapesa cierta mirada de esperanza con el resurgir de la vida entre la muerte, pero, a su vez, niega toda posibilidad de supervivencia en un espacio y tiempo fraticidas. En la secuencia final que visualiza la tierra horadada por las detonaciones y sobre la que yacen los cadáveres de los soldados avanza por la pantalla el título del largometraje: «Tierra de todos» (fig. 1). Para Porto, la muerte de Juan en el cráter resulta «una suerte de renacimiento en un simbólico claustro materno», algo corroborado por el propio Isasi, porque «ahí mismo y en ese mismo momento nace un niño, un sím-

bolo de la España que necesariamente tiene que venir y que vendrá: la tierra de todos del título, sin vencedores ni vencidos» [1999: 85].



Figura 1: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

Pese a la escasez de medios, la película resuelve con pericia el reto de reconstruir la contraofensiva del ejército sublevado y la retirada de las tropas republicanas en la Batalla del Ebro, episodio bélico en el que se ambienta *Tierra de todos*. En este sentido, Isasi-Isasmendi cuenta que tuvo problemas con los militares para llevar a cabo su recreación¹. El rodaje,

¹ En declaraciones a Juan Antonio Porto, Isasi-Isasmendi afirma: «Como ejemplo de la penuria con la que tuvimos que rodar, bastará con que te diga que el Ejército, al que, desde el primer momento acudí en busca de ayuda, no nos prestó nada de nada» [Porto, 1999: 82]. En lo respectivo a la vestimenta, declaraba a Diego Galán: «Me obligaron a repetir la secuencia porque el uniforme reglamentario se reservaba al llamado Ejército nacional, dado que para los censores uniforme era sinónimo de disciplina, y los rojos no eran militares profesionales sino simples aficionados» [Galán, 2015]. Hay que señalar que *La fiel infantería* refleja al bando republicano como un ejército profesionalizado con soldados uniformados. Esto contrasta con los avejentados descosidos uniformes irregulares, mantas y gorras de los republicanos. Según Crusells, la opinión de un comandante del Alto Estado Mayor consultado por el director general de Cinematografía «fue favorable, pero habían de realizarse una serie de modificaciones» relativas al «tratamiento militar que se daba en uniformes y diálogos a los republicanos por otro sentido más anárquico» [2016: 213].

realizado en la localidad leridana de Coll de Nardó y en los estudios Orphea de Barcelona, se enfrentó a varias dificultades como la escasez de película virgen —conseguida finalmente de contrabando—, la nula colaboración del Ejército para filmar las operaciones militares o ceder ningún tipo de material, y la ejecución de dichas maniobras militares sin la pertinente autorización legal² [Crusells, 2006: 213]. Y es que, a pesar de la escasez de medios señalada por el director, el filme resulta una de las mejores representaciones de la contienda de su tiempo.

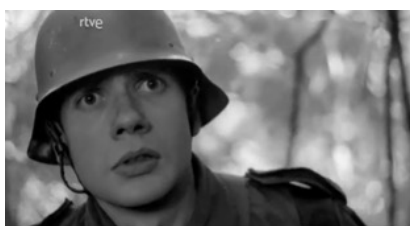
La película comienza ofreciendo grandes planos generales donde observamos la irregular geografía del paisaje, la extensión del río que separa a los contendientes y el avance de las tropas sublevadas. Otros planos de los cañones de artillería, un carro blindado de cartón que se simula cubriéndolo con ramas³ y el avance de la infantería motorizada en las tortuosas carreteras transmiten la magnitud de la batalla⁴. A partir de entonces, la acción se centra en el descenso de las dos patrullas por las escarpadas lomas que llevan hasta el río. De los planos generales

² En sus memorias, Isasi-Isasmendi relata cómo filmaron las maniobras militares: «tenían un papel decisivo en el argumento, las rodamos de verdad jugándonos la cara. En Seo de Urgel, junto a la frontera, había un destacamento de montaña y un espía que habíamos situado en el pueblo nos informaba de los movimientos de la columna cuando salían de acampada. [...] Una veintena de camiones llenos de soldados bajaba por la carretera camino de Lérida. Saltamos a los coches y, con dos cámaras ocultas, salimos al encuentro de la columna militar» [Isasi, 2004: 129-130].

³ En este sentido, Isasi-Isasmendi comentaba a Porto: «tuve que convertir en nocturnas varias de las secuencias que, sobre el papel eran a la luz del día, para que así no se pudiera ni sospechar que los cañones los habíamos hecho nosotros mismos con ruedas de carro y tubos de uralita, aunque salían siempre cubiertos con lonas; y con los fusiles pasaba lo mismo, o parecido, y no disparaban, claro, cómo iban a disparar, salvo dos de ellos, un fusil y un subfusil, ambos de verdad y que alquilamos a la policía de Barcelona» [Porto, 1999: 82-83].

⁴ Advertimos una gran diferencia en el uso de material de archivo entre *Rapsodia de sangre* y *Tierra de todos*. En la primera, las tomas rodadas en Bilbao dialogan continuamente con el material de archivo sobre la revolución en Budapest. En la segunda, apenas se utilizan imágenes de archivo sobre la batalla. La primera experiencia de cine de ambientación de localizaciones tras el telón de acero a la que se enfrentó Isasi, en aquel momento como montador, fue la rodada en Cinefotocolor *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1949).

que nos presentan a las dos avanzadillas, pasamos a una sucesión de planos cortos y primerísimos planos en los que vamos reconociendo los rostros de los soldados. El gesto atemorizado del joven recluta ante el posible combate contrasta con el rostro amenazante de Juan (figs. 2 y 3). La transición entre el cuadro general de la batalla, el inicio de las ofensivas y el lento progreso de las patrullas por tierra de nadie se resuelve magistralmente.



Figuras 2 y 3: Fotogramas de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

De la presentación pasamos al montaje trepidante del tiroteo en el bosque, donde cuesta percibir las posiciones de los enfrentados. Los planos se van acortando mientras los contendientes caen muertos por herida de pistola, fusil o detonaciones de las granadas. Del humo de la última bomba sale en lento caminar del joven recluta moribundo que se desploma fatalmente sobre una de las ramas. Posteriormente, Andrés resulta herido en el muslo. La percepción de las siguientes secuencias la dificulta la lluvia y el anochecer. Juan y su compañero se refugian en un cobertizo para más tarde emboscar a Andrés, malherido. La película vuelve a los planos generales del río crecido por el aguacero, del avión que rastrea la zona hiriendo de muerte al compañero de Juan y el encuentro entre María y Juan. Tras este último se dan, por el momento, finalizadas las escenas bélicas para dar paso a la filmación de los interiores de la casa. El plano/contraplano de María, a lo lejos junto a las peñas, y de Juan, de espaldas en primer plano, dota al encuentro de una gran fuerza estética —el director de fotografía es Francisco Marín— (fig. 4).



Figura 4: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

En las escenas interiores prevalece el uso de planos secuencia en los que la cámara sigue los pasos acelerados de Juan en el salón mientras interroga a sus habitantes. El filme recurre de nuevo al plano corto y al primerísimo plano cuando se advierte la tensión entre Andrés, al que María le ha facilitado un fusil que esconde debajo de la manta, y Juan. Los encuadres en interiores están sumamente depurados. Otros artificios que la película resuelve con maestría son la niebla tras la tempestad y el humo causado por las explosiones. El blanco y negro resultará fundamental en la plástica de la película. El propio Isasi-Isasmendi afirmaba que esa ausencia de color formaba parte del «realismo de estilo» que se había propuesto. En esta decisión artística tuvo gran influencia los noticiarios que llegaban del frente, los cuales abrían las sesiones de cine «con imágenes en blanco y negro»: «Ese era, para los que vivíamos en la retaguardia, el color de la guerra». A esto hay que añadir la posibilidad que la visualidad monocromática daba para incluir, como en *Rapsodia de sangre*, material de archivo [Porto, 1999: 86-87]. Estéticamente, la película puede resultar deudora de atmósferas a la par envolventes y angustiantes del cine de Ingmar Bergman o Carl Theodor Dreyer. En el caso español, Isasi-Isasmendi continúa una tra-

dición iniciada a finales de los cuarenta por Nieves Conde y continuada por Ladislao Vajda o Juan Antonio Bardem, que combina una visión social crítica heredera del neorrealismo con una ejecución de alta calidad visual.

Durante el rodaje de *Campanadas a medianoche* (1965), el cineasta Jesús Franco cuenta la admiración de Orson Welles por el cine de Isasi. Según el director de *Ciudadano Kane*, «las películas españolas que realmente le gustaban eran las de Antonio Isasi-Isasmendi, pero que eso no se podía decir en voz muy alta si querías que en este país te tomaran en serio». Según el crítico de cine Jordi Costa:

Quizá todo era una fabulación por parte del director de *Vámpyros Lesbos* (1971), pero lo cierto es que encaja a la perfección con lo que podía esperarse de un cineasta tan inclasificable como Welles, afín a las emociones y mitologías del cine de género y, también, hábil prestidigitador de la imagen capaz de transformar cualquier espacio con las estrategias posibilistas de guerrilla de un creador de serie B [Costa, 2017].

LA PELÍCULA EN SU CONTEXTO: LA NUEVA MIRADA FÍLMICA SOBRE LA GUERRA CIVIL BAJO EL FRANQUISMO

Con objeto de comprender el marco de la película, es necesario referir a las lecturas sobre la guerra civil que interna –régimen y oposición– y externamente –historiografía extranjera y exilio– se dieron durante las décadas de 1950 y 1960. El maniqueísmo y la interpretación dicotómica estrictamente controlada por la censura dificultaron que los cineastas pudieran ofrecer otra versión distinta a la que dictaba el régimen: *cruzada* o *guerra de liberación*. Sin embargo, el aluvión historiográfico sobre el conflicto que marcó la década de 1960 provocó la reacción de la dictadura, forzada a actualizar su propia legitimación histórica. Esta revisión trataba de romper definitivamente la relación entre el franquismo y las beligerantes potencias fascistas derrotadas en la Segunda

Guerra Mundial. El episodio «España y el mundo» de la serie documental de NODO *Imágenes de 25 años de Paz*, hacía un sucinto recorrido histórico por la neutralidad de España en la guerra, el *injusto* aislamiento al que la habían sometido las potencias aliadas y la corrección de estas mismas al precisar de España como pieza indispensable en la *defensa de Occidente*. La dictadura se legitimaba en el escenario de la Guerra Fría como remedio inevitable a una deriva político-social que habría llevado a España fuera de la esfera de los países libres de comunismo. Transcurrido un cuarto de siglo, el régimen franquista se postulaba como la paz y el bienestar social más prolongados en doscientos años de divisiones sociales y políticas enquistadas y de enfrentamientos fratricidas.

A ello hay que sumarle «la paulatina ruptura generacional protagonizada por determinados sectores de la juventud, sobre todo por una parte de estudiantes universitarios, junto a la progresiva consolidación de una nueva estructura social» [Sevillano Calero, 2003: 137]. Generaciones de jóvenes que no habían vivido la guerra y que asumieron el conflicto como parte de un pasado doloroso que era necesario dejar atrás y con unas demandas democráticas que se alejaban simbólica y políticamente de la República de 1931. La oposición –o las oposiciones–, y su principal baluarte, el Partido Comunista de España, inició en 1956 la política de reconciliación –con la Jornada de Reconciliación Nacional celebrada el año después– y superación pacífica de la dictadura apelando a los sectores sociales más jóvenes y, por lo tanto, menos vinculados a la contienda de 1936. Otro acto de señalada trascendencia fue el Congreso de Múnich de 1962, que pretendía fundar las bases de la democracia sin contar, en palabras de Madariaga, con los *totalitarios* de uno y otro lado –franquistas y comunistas–. Palabras como *paz* y *reconciliación* se impusieron tanto en los discursos de la oposición como del régimen. Para los últimos, la prosperidad y paz logradas eran consecuencia directa de la guerra contra el comunismo y de la dictadura. Para los otros, la reconciliación pasaba por el fin del franquismo. El

tercer discurso del denominado por la propaganda como contubernio de Múnich, hacía especial daño al régimen por formularse desde una oposición antifranquista pro-occidentalista y antisoviética [Sánchez-Biosca, 2006: 196]. Con todo ello, la década de 1960 terminaría con la prescripción de los delitos anteriores al 1 de abril de 1939 tras la firma del decreto de 1969 [Moradiellos, 2008: 17-19].

La gran pantalla reflejó las tensiones, divisiones internas, críticas externas y revisiones oficialistas y disidentes sobre la contienda civil, el bando republicano, el exilio y las consecuencias de la ruptura entre las dos Españas en la sociedad del franquismo. Desde la perspectiva oficialista, ya se había reflejado la temática del apaciguamiento y la aceptación (o, más bien, reconversión) de los exiliados en la película *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948), en la que Isasi-Isasmendi participó como montador. Otro ejemplo de reconversión del adversario republicano se da en *El Santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949)⁵. Del mismo director, tenemos el contraste que presenta la película *Dos caminos* (1953) entre un soldado republicano que había decidido quedarse y ejercer pacíficamente su profesión de médico y otro que se exilia para después reintegrarse en el maquis. Según Roman Gubern: «*Dos caminos* era una llamada a la sumisión de los vencidos que persistían en luchar por la democracia, mostrando en cambio como contraste la pacífica integración ciudadana y profesional de los vencidos dóciles» [Gubern, 1986: 114]. Esta misma concepción de la reconciliación a través de la aceptación de la culpa y la sumisión a los principios religiosos y morales de los vencedores la observamos también en *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). Según podemos ver en uno de los carteles promocionales del filme: «un hombre educado

⁵ Sobre el mensaje reconciliador de este largometraje afirma Vicente Sánchez-Biosca: «El gesto de la película de Ruiz-Castillo consiste en la humanización del contrincante, dotándolo de una iconografía nada perversa y una función narrativa noble, hasta el punto de no ver en él a un enemigo, siempre y cuando esta silueta se distinga del miliciano destructor y del comunista invasor» [Sánchez Biosca, 2006: 164].

en unos rígidos principios materialistas en lucha con su propia conciencia» (véase el cartel en Gubern, 1986: 118).

Declarada de Interés Nacional y premiada por el Sindicato del Espectáculo, se considera a *Tierra de todos* uno de los primeros ejemplos de la revisión de la guerra civil como tragedia colectiva que promueve el olvido y la reconciliación⁶ [Aguilar Fernández, 2002; Crusells, 2006: 211]. El guion con el título *El valle de todos*, que había sido premiado por el Concurso Nacional de Guiones de 1959, fue rechazado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro en mayo de 1960. Isasi-Isasmendi se hizo con los derechos de la segunda versión escrita por los guionistas [Crusells, 2006: 211-212]. Los guionistas Jorge Feliú y José María Font Espina mostraron su desacuerdo con el resultado final de la película debido a las mutilaciones sufridas: «sintieron que su idea había sido tergiversada. El guion original estaba dividido en cuatro partes precedidas por unos rótulos que las definían como *Dos enemigos*, *Dos soldados*, *Dos hombres* y *Dos amigos*, en una progresión convergente desde el antagonismo a la amistad. Tales rótulos desaparecerían en la versión final» [Gubern 1986: 124]. Este y otros cambios motivaron que los guionistas renegasen de la película, como explicitó Feliu en una carta enviada a la revista *Cinema Universitario*:

En modo alguno ni yo ni mi compañero y coguionista J. Font Espina podemos responsabilizarnos con respecto a una película cuyo guion original hubo de sufrir —por circunstancias más que sabidas— buen número de modificaciones, que muy posiblemente en la actualidad no se hubiesen producido. Como dato significativo, citaré tan solo que el momento en que se gestionaba la transformación de *Tierra de todos* en la película coincidió con el «momento psicológico» inmediatamente posterior a la presentación del filme [Gubern, 1986: 124].

⁶ Podría incluso mencionarse el filme *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) como posible antecesora del cine de reconciliación, si bien en este caso su finalidad era propagandística.

En el apartado de largometrajes sobre la guerra civil durante la dictadura, la película comparte elementos de otras cintas del periodo dedicadas al conflicto que, o bien ofrecen la versión oficial sobre la guerra entre *España* y el comunismo (*La fiel infantería*, de Pedro Lazaga, 1960; o *La paz empieza nunca*, de León Klimovsky, 1960); o una mirada crítica que refiere a la guerra como parte de un pasado traumático detonante de las injusticias sociales y de la desolación moral que afligen a los españoles (*Muerte de un ciclista* y *La venganza*, de Juan Antonio Bardem, 1955 y 1958 respectivamente; o *La noche y el alba*, de J. M.^a Forqué, 1958). La propuesta de Isasi-Isasmendi estaría a caballo entre la versión oficial del conflicto y las miradas críticas que aparecerán a cuentagotas a partir de las décadas de 1950 y 1960 y que serán dominantes durante la transición⁷. Por un lado, el filme es un reconocimiento moral del enemigo lejos de la exagerada maldad con la que se concibe a los *rojos* en la filmografía oficialista. La guerra no se presenta como epopeya, sino como tragedia entre hermanos. Sitúa al espectador en la posición subjetiva de un soldado republicano en plena contienda y le hace partícipe de su vulnerabilidad y de las contradicciones que le atormentan. Por otro lado, su mayor grado de empatía con los vencidos no escatima

⁷ Según Juan F. Egea en *Filmspanism: a Critical Companion to the Study of Spanish Cinema*: «Later on, in the 1960's, still under Franco's regime, the Spanish civil war finds the silver screen as a series of movies that prefigure some of the narratives and tropes said to be a product of transitional spirit of reconciliation still to come. That is the case of *Tierra de todos* (Isasi-Isasmendi, 1962) and *Posición avanzada* (Lazaga, 1965)» [2020]. En *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, sostiene David Caldevilla Domínguez: «Hasta el 1961 en la película *Tierra de todos*, de Antonio Isasi-Isasmendi, no se considera españoles a los republicanos» [2012: 161]. Sobre *Tierra de todos* como ejemplo de cine de reconciliación véanse también Crusells, Magí (2000): *La Guerra Civil española, cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 196; Moradiellos, Enrique (2003): «Ni gesta heroica ni locura trágica», *Ayer: Asociación de Historia Contemporánea*, 50, 19. Sobre la reconciliación y el título *Tierra de todos* dice Isasi: «vi enseguida que la película no podía ser *El valle de todos*, sino *La tierra de todos*, hasta que, para hacerla más amplia y hasta más generosa, decidí suprimir el artículo que la determina y, al determinarla, la limita como tal tierra: así que *Tierra de todos*, que es como acabó llamándose. Porque esta tierra sin artículo, en definitiva, somos nosotros...» [Isasi-Isasmendi, 1999: 81].

aspectos negativos del bando republicano: un ejército dividido, descalabrado y en retirada tras la desastrosa derrota en el Ebro y un tipo representativo del anticristianismo –Juan–.

Podemos establecer dos épocas diferenciadas en el cine del primer franquismo sobre la guerra civil: una primera en la inmediata posguerra que rinde tributo a la Cruzada y a los vencedores –*El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941); *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941); o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)– y otra segunda, en el contexto de aislamiento internacional del régimen (1945-1949), en la cual encontramos escasos ejemplos, como la ya mencionada *El santuario no se rinde*⁸. Aun mostrándose parcial y alineado con los presupuestos ideológicos del franquismo, el cine de los años 50 evolucionó a partir de otros paradigmas surgidos de la Guerra Fría y de la remodelación interna del régimen. Esto condujo a una revisión del conflicto que asumirá la dictadura sin deslegitimarse. La *cruzada* fue sustituida por la *guerra civil*, o *nuestra guerra*, y la *victoria* por la *paz*. El régimen reconocía la dolorosa experiencia de la guerra, pero sin renunciar al relato epopéyico del 18 de julio. En 1959, se estrenó el documental producido con material de archivo de la Filmoteca Nacional, *El camino de la paz* (Rafael G. Garzón), cuyo objetivo era ofrecer una «síntesis de la guerra de liberación española». La guerra se justificaba como epílogo inevitable de la caótica historia del país desde el siglo XIX hasta la deriva *comunista* del régimen republicano de 1931. La paz era consecuencia de la victoria y del sacrificio de los soldados de un bando dispuesto a *salvaguardar la patria*.

⁸ Véase Crusells, Magí: «El cine español en los primeros años de la dictadura de Franco. Entre el entretenimiento y la propaganda», en Encarnación Lemos y Manuel Peña eds., *Alianzas y propaganda durante el primer franquismo*, Barcelona, Planeta, 2019: 175-212. Durante el periodo de 1946-1949 que marca el aislamiento internacional del régimen se omite la temática de la Guerra Civil. Una excepción como la película *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1947) no llegaría a ser estrenada hasta 1953. En el film, más de diez minutos están dedicados al estallido de la guerra en Barcelona, donde se llega a incluir una locución radiofónica del entonces presidente Lluís Companys [Gubern, 1986: 109].

Sin embargo, la revisión histórica de las décadas previas a la dictadura y el recuerdo omnipresente del conflicto no serían marcos de legitimación para sustentar la longitud de un régimen de excepción en el imaginario de los menores de cuarenta años. De este modo, el relato habría de dirigirse a aquellas nuevas generaciones que no participaron en la contienda. Este se fundamentaba en, por un lado, el desarrollo económico y social de España y, por otro, en la superación de los viejos rencores. El cine había de construir la imagen de una sociedad urbanita y moderna que se alejara de otra proyectada en el exterior de una España endémicamente atrasada y dominada por la reacción [Rueda Laffond, 2008: 126]. En este sentido, la película *Suspense en comunismo* (Eduardo Manzanos, 1956) constituía un temprano ejemplo del discurso desarrollista del régimen. La comedia contraponía la imagen de miseria y hambre del país promovida por el *comunismo internacional* frente al bienestar y la prosperidad material de las cuales gozaban los españoles. Comedias como la de Manzanos o *Aeropuerto* (Luis Lucía, 1953) retrataban a una sociedad anclada en sus valores, pero pujante y abierta a la novedad. Dispuesta a perdonar y a reintegrar a los compatriotas en exilio que abjuraran de sus erróneas convicciones ideológicas [Gil Gascón, 2020: 24-25].

Capítulo aparte merecen los largometrajes dedicados exclusivamente a la guerra. *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1960), basada en la novela homónima de Rafael García Serrano, finaliza con el siguiente texto: «A todos los españoles que hicieron esta guerra, estén donde estén, vivos o muertos ¡Larga paz!» (fig. 2). Esta película inició el ciclo propagandístico por los *XXV Años de Paz* cuya nota más significativa es el documental hagiográfico del dictador *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964)⁹. Pese a ser considerada pionera de la reconciliación, la

⁹ El documental *Franco ese hombre* «constituyó uno de los emblemas audiovisuales más representativos de los *XXV Años de Paz* promovidos por el Ministerio de Información y Turismo» [Rueda Laffond, 2008: 124]. Por su parte, la película *¿Por qué morir en Madrid?* será ejemplo de la asimilación de los muertos republicanos en el mito de la paz [2008: 140].

película de Lazaga sólo centra el drama en las vicisitudes de los soldados del lado vencedor, sin apenas otorgar protagonismo a los oponentes salvo en las acciones militares. En este sentido, hay una enorme distancia entre el mensaje reconciliador de *Tierra de todos* y el de *La fiel infantería*. En esta última, la paz celebrada es una breve concesión final de un filme que tiene unos únicos protagonistas, luchadores y víctimas reconocibles: aquellos del bando vencedor cuya valentía y sacrificio queda recompensada con la victoria final (fig. 5). Por otro lado, en ninguna de las historias personales que centran la acción de la película aparece un soldado o simpatizante del enemigo. De manera opuesta, en la cinta de Isasi-Isasmendi, las historias de los contendientes quedan entrelazadas, así como su destino fatal. Ambos combatientes mueren por una misión común: salvar la vida de un niño que no conocerá los odios de la guerra¹⁰.

Una continuación del cine de propaganda de las dos décadas anteriores es la película *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960). El filme del director argentino se ambienta durante la preguerra civil, la guerra y la posguerra (fig. 6). El protagonista, López, –interpretado por Adolfo Marsillach– es un falangista infiltrado primero en las milicias y, diez años después, en el maquis comunista. A pesar de que López quiere llevar una vida tranquila y dedicada a su familia, en paz, su sentido del deber le obliga a continuar con una lucha que no termina con la derrota republicana de 1939. El mensaje de que la paz no es posible mientras el enemigo interno continúe conspirando *contra España* reafirmaba a los sectores más cerriles del franquismo, opuestos a cualquier conce-

¹⁰ Acerca de la supuesta neutralidad y reconciliación de la cinta de Lazaga, *La fiel infantería*, sostiene Gubern: «Evidentemente, *La fiel infantería* se erigió como una réplica franquista a esta consigna [la reconciliación], en el bien entendido que su llamada a la reconciliación significaba una reconciliación a favor de los vencedores, que reiteraba así la necesidad de reconciliar políticamente a la familia española desunida por la guerra, según la alegoría de Raza, o lo que era lo mismo, pidiendo a la sumisión de los rebeldes al orden franquista, que había superado felizmente la autarquía y el cerco internacional» [1986: 121].

sión a la otra España, por simbólica que esta fuera. La contraparte al discurso del recuerdo constante del conflicto y de su justificación histórica la ofrece el drama de Juan Antonio Bardem, *La venganza* (1958). Película que, pese a no ambientarse en la guerra civil, trata simbólicamente el tema de las dos Españas y tiene grandes semejanzas narrativas con la obra de Isasi-Isasmendi tanto en el planteamiento como en su solución. En el himno a la reconciliación del director madrileño se ensalzan los componentes que heredaría el discurso de la transición casi dos décadas después y que en aquellos momentos serían parte de una serie de estrategias posibilistas que abordaban la dictadura y la guerra desde un plano simbólico [Ferrando Nieto, 2018: 35-42]. En ella, dos enemigos irreconciliables están obligados a cooperar para subsistir en las duras condiciones del campo andaluz, pero para ello deben también olvidar los odios pasados. «La tierra es grande. Cabemos todos juntos», manifiesta con solemnidad la hermana del protagonista en la secuencia definitiva. Frase conclusiva que bien podría haber incluido Isasi-Isasmendi en su filme.

Posición avanzada (Pedro Lazaga, 1966) es otra película sobre la contienda alineada con la propaganda franquista que presenta los elementos de concesión al adversario acordes con la visión de los *XXV Años de Paz*: republicanos y liberales no eran los objetivos del golpe del 18 de julio, sino el comunismo. El largometraje de Lazaga nos ofrece una visión idealizada de la batalla del Jarama. En los momentos de tregua, los contendientes cruzan el río y confraternizan mientras bromean inocentemente sobre las diferencias ideológicas que les separan. Esta situación de afable rivalidad cambia cuando los republicanos españoles de la vanguardia enemiga son sustituidos por las Brigadas Internacionales. La camaradería entre las dos Españas, enfrentadas ideológicamente pero conscientes de sus lazos de hermandad, cesa con la confirmación de que la guerra civil se ha transformado en una contienda por la independencia de España del comunismo soviético. En este sentido, la película no ahonda en las disensiones internas que llevaron al con-

flicto sino que culpa únicamente del mismo a la intervención comunista extranjera. Según este planteamiento, siempre habría existido armonía entre españoles de diferentes pareceres, pero la aparición de ideologías extranjeras y principalmente del comunismo, las radicalizó irreversiblemente hasta el fatal fratricidio.

Este ideal de dos Españas cuyas diferencias se despachaban sanamente en discusiones afables hasta la *invasión* de los extremismos de izquierda también puede observarse en el último trabajo de Neville, homenaje al Madrid de su infancia, *Mi calle* (1960). La contienda fue por unos y por otros, un asunto entre españoles cuyo padecimiento mutuo –la «inevitable cirugía» a la que refiere Sáenz de Heredia en *Franco, ese hombre*– trajo consigo la paz del presente. El bando republicano nunca quedará reconocido ni desde luego validado ideológicamente, pero sí que se hará un reconocimiento de sus cualidades como combatientes dentro de un discurso de exaltación nacionalista. Rojos y azules eran ante todo españoles. Ambos habían dado sus vidas por la *paz* del presente.

Tierra de todos ofrece una visión del conflicto que hay que descifrar con detenimiento reseñando algunos de los comentarios y diálogos que sostienen los personajes. Dos escenas nos remiten a la situación de uno y otro bando. Al iniciarse el largometraje, los integrantes de la patrulla que comanda Juan nos ofrecen una información sucinta pero bastante transparente de la situación de la población en el bando republicano. En uno de los diálogos un soldado le pregunta a otro sobre la carta que le ha escrito «la Luisa». A lo que responde el otro soldado: «Lo de siempre: las colas, el refugio. Es triste no poder hacer nada por ella». Además, le transmite el deseo de terminar cuanto antes el conflicto: «¿Cuándo? ¿Cuándo acabará todo esto?». Muy posteriormente, en la secuencia en la que Juan, encubierto en el uniforme de infantería de Andrés, busca al doctor Don Elías para asistir a Teresa, pregunta en el hospital del pueblo: «¿Son esos los rojos?». A lo que le contesta: «No sé. No sabría decirte. Todos son heridos». Según observamos, en el diálo-

go de los subalternos de Juan, se resalta la escasez, pobreza y desaliento de la población que malvive en la retaguardia republicana. En cambio, en la escena del hospital de campaña (fig. 5), el territorio *nacional* aparece como un lugar en el que no se perciben rencores y donde la caridad no distingue entre rojos y azules. Si en la retaguardia franquista no se perciben fracturas ideológicas y el enemigo es atendido como uno más —«todos son heridos»—, no tenemos ninguna escena de un ejemplo de humanidad parejo detrás de las líneas *rojas*. Juan es testigo de esta superioridad moral, clave de su reconversión¹¹.



Figura 5: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

En el retrato negativo del adversario es fundamental la derrota en el Ebro. Dicha batalla supuso la pérdida definitiva de Cataluña y el desmoronamiento moral del bando republicano, con el abandono de cientos de miles de exiliados a través de la frontera francesa y el estallido de las divisiones internas que terminaron con la capitulación de

¹¹ El informe del censor resalta la reconversión del soldado rojo y que el «soldado nacional no tiene que renunciar para nada a sus ideales». Y añade: «[...] se humaniza y llega a comprender lo que le puede unir a su enemigo que, en definitiva, es mucho más de lo que le separa» [Crusells, 2006: 211].

marzo-abril de 1939. En la película, a la vez que advertimos un ejército franquista que avanza imparablemente, los republicanos aparecen en una desesperada retirada, dejando a su suerte a los combatientes aislados en la otra orilla del río. La situación de derrotismo y caos en las filas del Ejército Popular se observa cuando, al inicio de la cinta, uno de los subordinados de Juan muestra su desconfianza ante la misión encomendada: «no me gusta este servicio», afirma tiempo antes de morir por las ráfagas de disparos de un avión de su mismo bando. La suerte de la batalla a favor de los nacionales unirá paulatinamente a Juan a la suerte de Andrés. En una de las secuencias, vemos a Juan presenciando cómo sus compañeros se retiran apresuradamente subiéndose a los camiones en marcha, mientras él se encuentra atrapado, abandonado a su suerte. Acto seguido, el soldado republicano descubre a un señor que se ha negado a participar en la tragedia colectiva. El hallazgo del pusilánime personaje sirve para unir a ambos protagonistas, que le recriminan su cobardía. Con todo ello, la transformación de Juan se comprende en una estructura de negación y conversión que nos retrotrae a la visión ideológica y religiosa de la filmografía precedente de Isasi-Isasmendi y que conviene desarrollar con detenimiento en el siguiente apartado.

¿POR QUÉ LUCHAR? LA VISIÓN DEL ENEMIGO EN *RAPSODIA DE SANGRE FRENTE A TIERRA DE TODOS*

Una de las primeras incursiones cinematográficas del director fue el documental de NO-DO, *A la paz de Dios* (1952). El filme recorre a través de dos peregrinos que cruzan los Pirineos –padre e hija– los más señalados jalones del Camino de Santiago. En esta cinta de apenas diez minutos de duración se muestran los principales centros del culto del catolicismo en España: desde Roncesvalles a Santiago de Compostela. La hija, que visita el país por primera vez, dice a través de la voz en off:

«Desde una cumbre oteamos el paisaje. Para mí, todo era nuevo y hermoso. Para él, todo eran recuerdos de otro viaje a este país en momentos de duelo para el mundo». En esta breve introducción de la voz en off, sabemos que el padre, que conoció el país en guerra, ahora retornaba a una España en paz. Con la visita al monasterio de Silos, la catedral de León, la ermita de Covadonga o el sepulcro de Santiago, el padre revive los episodios de la historia de la reconquista y enfatiza la importancia del catolicismo en el devenir histórico de España. En la secuencia final del cortometraje ambos, padre e hija, aparecen arrodillados tras la verja de la cripta que les separa del sepulcro de Santiago (fig. 6). Con este armonioso final, se muestra el redescubrimiento de la historia y la religión de un país diferente al que el padre dejó en la guerra de 1936. La hija, que no conoció el conflicto, refuerza su identidad católica tras su paso por España. Este componente religioso, católico, es fundamental en otra obra de Isasi-Isasmendi de más marcada significación partidista.



Figura 6: Fotograma de *A la paz de Dios* (Isasi-Isasmendi, 1952).
Fuente: RTVE y Filmoteca Española

El catolicismo en pugna con el comunismo es el ingrediente principal de una de las obras más destacables de la filmografía de Isasi: *Rapsodia de sangre* (1958). La película ideológicamente más comprometida del cineasta catalán dedicada a las víctimas del levantamiento popular de Hungría en 1956. Ambientada en Budapest, narra la revuelta del pueblo húngaro contra el comunismo y la URSS valiéndose como hilo narrativo de la relación amorosa entre un conocido pianista disidente –Andras Pulac, interpretado por Vicente Parra– y la hija del director del periódico oficial –interpretada por María Rosa Salgado–. Esta última, de nombre Lenina, cambiará su nombre por María tras convencerse de la justicia tras la causa de los rebeldes y de los ideales católicos que la inspiraban. La película muestra un acentuado contraste entre el personaje de Andras –católico, sentimental y amante de la música *burguesa*– y el Comandante Igor Solov –ex músico comunista, insensible a toda materia ajena al partido y el Estado– (fig. 9). El comunismo se concibe como en otras cintas de la Guerra Fría: si en la Guerra Civil, la propaganda anticomunista se concentraba en la violencia descontrolada y la vesania de los chequistas, en este periodo, el comunismo se muestra como una maquinaria burocrática que reduce al individuo a un mero organismo, funcional siempre y cuando sirva al partido, despojándolo de su condición humana [Sánchez-Biosca, 2006: 178-179]. Una línea ya recorrida por la mencionada *Murió hace quince años* o la dedicada a los presos de la División Azul en un campo de concentración soviético: *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956)¹².

¹² En sus memorias, Isasi-Isasmendi omite todo comentario sobre la significación política y religiosa de sus películas. En el caso de *Rapsodia de sangre* se refiere a una película que no es ni de buenos ni de malos: «Di con la historia. Era un asunto contra la violencia en general. Se podía enmarcar en la entonces muy reciente invasión de Hungría por las tropas soviéticas. Inspirado en el personaje de Chopin, pensé en la figura de joven pianista húngaro metido de lleno en el movimiento revolucionario, luchando por la libertad de su pueblo» [Isasi-Isasmendi, 2004: 86]. Sin embargo, pese a los esfuerzos por adaptar su mensaje a los marcos ideológicos de principios del presente siglo, no debemos olvidar que la cinta es producto de la Guerra Fría y presenta la visión

Esta concepción del comunismo se intuye en la película de 1962, pero ya se trata de forma más modulada que en *Rapsodia de sangre*, facilitando así su propósito reconciliador. En el personaje de Juan, los defectos no están tan acentuados como los de sus mefistofélicos camaradas en el cine de la década anterior. Gracias a ello, puede evolucionar y superar su cerrazón ideológica. En este sentido, el planteamiento del argumento y la evolución de los personajes resulta más complejo y menos maniqueo que en dramas como *Murió hace quince años*. En este largometraje, el espía protagonizado por Paco Rabal se debate en la lucha entre el bien o el mal; España o el comunismo internacional; las raíces familiares o el colectivismo inhumano soviético. La visión propagandística se muestra de manera explícita y los personajes del film, acartonados y previsibles. Sin la exageración con la cual se presenta el ateísmo y el nihilismo de los comunistas de la década anterior, observamos un perfil similar en el personaje de Juan: declarado ateo y materialista, aunque, al contrario que el inhumano Solov, profundamente humano y pasional. Asimismo, también matizando la candidez del protagonista de *Rapsodia*, Andrés será el defensor de la religiosidad en

maniquea característica del cine anticomunista. En la misma línea apolítica, o indefinida, que siguen sus memorias, dice: «Mi idea desde el principio fue la de hacer una película contra los excesos. Había seguido la reciente invasión de Hungría, donde se habían cometido tremendas atrocidades por los dos bandos, y quería hacer un canto en favor de la libertad y un alegato contra la violencia y contra todo tipo de poder conquistado de forma bastarda» [2004: 88]. En el mismo capítulo dedicado a este filme alude a los problemas que tuvo con la censura: «Llegó el golpe de gracia. La censura previa convertía a *Rapsodia de sangre* en una película de buenos y malos, desvirtuando su propósito fundamental. En el siniestro papelito blanco estaba escrito a máquina el escueto mensaje que nos obligaba a la supresión de la mayor parte de las escenas de violencia que ejercían los jóvenes revolucionarios ante las salvajadas que cometían las tropas invasoras. Tan solo dejaron, la del grupo que remata salvajemente a los soldados rusos en la escalera del Ministerio» [2004: 90]. En los mismos términos, se expresa en la entrevista concedida a Juan Antonio Porto publicada en el libro *Antonio Isasi-Isasmendi: una mitad de los cien años de cine español*: «La Censura cortó muchas cosas y me obligó a cambiar otras, por lo que, al final quedó como adulterada, y adulterada digamos a la baja, la conclusión tan rotunda y limpia que yo pretendía: nada menos que todo aquello fuera un canto a la libertad» [Isasi-Isasmendi, 1999: 58-59].

el ser humano y de la fe católica. La redención de Juan vendrá, primero, ante la realidad palmaria de una retirada poco honrosa de su bando y, después, ante el descubrimiento de que, en el hospital de campaña del campo enemigo, no hay distinción ideológica entre los heridos de un bando y de otro. Con ello, se transmite el mensaje de la superioridad de los valores morales de un integrante del bando católico sobre la visión materialista que Juan inicialmente defiende.

Tierra de todos reinterpreta el marco de la guerra y modula los estereotipos asignados a ambos bandos reproducidos por el franquismo¹³. En ella no vemos escenas de milicianos contra edificios religiosos ni perversos comisarios en busca de víctimas humanas. A diferencia de otras películas de ficción y de no ficción, esta no exhibe imágenes de los *desmanes* de los republicanos: la violencia contra las obras de arte o arquitecturas religiosas, el terror practicado contra la población o el ejercicio de un poder despótico mediante los fusiles desde una cómoda retaguardia. En este caso no tenemos una representación del perverso comisario, pero tampoco del frío y despiadado comunista que aparece en *Rapsodia de sangre*. Los protagonistas Juan y Andrés, y en menor medida María, aún se encuentran atrapados en el maniqueísmo impuesto por la propaganda de guerra. María, que establece un estrecho vínculo con el soldado herido, afirma que Juan «es malo». Después de colaborar con Andrés y los habitantes de la casa para salvar a Teresa y al niño, el personaje interpretado por Amparo Baró corrige el anterior prejuicio: «usted es bueno», le dice a Juan. Una dicotomía análoga aparece en

¹³ Según el cineasta indica en sus memorias: «Era una bonita historia que brindaba una oportunidad única: tratar por primera vez con cierta valentía el tema de la reconciliación nacional teniendo como héroe de la película, cosa insólita hasta entonces, a un soldado rojo. Toda la filmografía que se había hecho sobre la Guerra Civil era tendenciosa e inmovilista. Por suerte ya se empezaba a notar sutilmente en ciertos medios –la concesión del premio lo demostraba– el deseo de que se produjera una apertura que rompiera con los clichés establecidos, el que los de siempre eran buenos, buenísimos, y los otros, malos, malísimos. Por tanto, no era difícil creer que había caído en mis manos el asunto del año» [Isasi-Isasmendi, 2004: 128].

La venganza, de Bardem, donde los antagonistas agitan un odio mutuo vencido finalmente por la cooperación y su conciencia de clase. Los personajes comprenden que no existe una maldad intrínseca al ser humano y que lo mejor es olvidar el pasado. Pero en este caso, hay un elemento negativo que cataliza la unidad: la injusticia a la que les someten los terratenientes explotadores. Observamos elementos análogos en *Tierra de todos* que, aun lejos del discurso de clase que opera en el filme de Bardem, también refieren a la unidad, a la cooperación y al trabajo entre iguales. El diálogo que mantienen Teresa y Juan sobre la fecundidad de las tierras circundantes y el lamento porque no haya brazos para trabajarlas, denuncia la inutilidad de la guerra y llama a los protagonistas a colaborar, a deshacer los antagonismos, en pos de un fin común.

Con todo ello, las diferencias con la obra de Bardem, militante comunista, son palpables. *Tierra de todos* no refiere a una lucha derivada de los antagonismos de clase ni de las disensiones ideológicas y partidistas –ni fascismo, ni socialismo ni comunismo son mentados–, más sí lo hace con respecto a la lucha religiosa que espoleó a las dos facciones. La cosmovisión de la espiritualidad católica frente al ateísmo es fundamental en la trama de *Tierra de todos*. Los diálogos que escenifican la lucha entre fe y materialismo son menos artificiosos, más elocuentes y extensos que en *Rapsodia de sangre* y las discusiones sobre la trascendencia religiosa del conflicto entre católicos y ateos se desenvuelven con mayor naturalidad, con diálogos entrecortados y declaraciones muy sucintas. Sirva como ejemplo la discusión que se genera cuando el cartero se santigua antes de comer (fig. 7):

JUAN: un beato, como vosotros.

ANDRÉS: soy católico. Si a eso te refieres.

JUAN: ¿Y crees en esos garabatos?

ANDRÉS: Creo en Dios.

JUAN: ¿Ah sí?... ¿Y qué ganas con ello?

ANDRÉS: Poder mirar tu metralleta de frente.

[Tras una breve interrupción, Juan retoma la discusión]

JUAN: Yo también sé mirar de frente a las armas y no creo en Dios.

ANDRÉS: Pero es distinto.

JUAN: La bala es igual para todos. Te pilló y se acabó.

ANDRÉS: Te equivocas. Para mí empieza lo más importante.

En este breve diálogo que expone los argumentos del creyente y el ateo, se representa un pequeño cuadro de lo que el historiador Rafael Cruz denomina *pueblo* y *contrapueblo*. La identidad católica contra la republicana, identificada con el ateísmo y el materialismo. En esta concepción se muestra con insistencia Juan, que provoca con un incómodo interrogatorio a Andrés:

JUAN: ¿Y crees que Dios te ayudará a ganar la guerra?.

ANDRÉS: Sí.

JUAN: Entonces lucha con vosotros.

ANDRÉS: No, nosotros luchamos por él.

JUAN: Yo lucho por mí, con esto [exhibiendo su subfusil naranjero].

Y en esto creo.

En este punto de la conversación, sería más lógico que Juan aludiera al sentido último de la guerra con los argumentos de un militante comunista durante la Guerra Civil: la *revolución*, el *pueblo*, la *justicia social* o, en primer término, la victoria contra el fascismo, etc. Sin embargo, el jefe de la patrulla republicana reduce sus razones a su propia subsistencia en una guerra fratricida en la que las armas toman la palabra. Forma de plantear los motivos de la lucha que fue objeto de críticas en su momento. Parece que el personaje que encarna a la otra España no lucha por nada ¹⁴.

¹⁴ Según un artículo de Santiago San Miguel en la revista *Nuestro Cine*, publicado en abril de 1962 y titulado con un mordaz «La guerra de nadie»: «Aquí [en *Tierra de todos*], ni el soldado nacional ni el republicano luchan por nada; como toda justificación, alguna alusión del primero a Dios, motor de todas sus acciones; en cuanto al otro, ni eso. De esta forma, es sencillo el nacimiento entre ambos de esa amistad símbolo de la re-



Figura 7: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente. RTVE

No obstante, debemos recordar su contexto: la derrota del Ebro. La película muestra la experiencia de un soldado –posiblemente militante comunista, intuimos, por la gorra con la distintiva estrella roja– que, como muchos otros pertenecientes a las brigadas mixtas, se siente abandonado a su suerte por unos dirigentes políticos y militares que huyen en desbandada a la frontera francesa tras el fracaso de la ofensiva iniciada en el verano de 1938 y la posterior caída de Cataluña a principios de 1939. En medio de la mayor catástrofe de los republicanos, unos se quedaron atrás en clara desventaja, sin pertrechos, mientras los líderes, en desbandada, llamaban a la defensa; otros se quedaron atrapados en la maniobra en pinza del ejército franquista sin lograr alcanzar la frontera francesa [Reverte, 2003]. Esta situación de indefensión en zona enemiga se la recuerda Andrés y de ello es testigo el mismo antagonista minutos después, cuando ve a sus compañeros desde el otro lado del río subiéndose a la desesperada sobre un camión en marcha. Juan, como

conciliación de los dos bandos, de la reunificación de la España dividida. Pero la verdad de la guerra era otra; unos querían una España y otros la querían distinta» [en Gubern, 1986: 125].

tantos otros miembros del V y XV cuerpos del Ejército Popular, había combatido heroicamente, pero se sabía derrotado y su exhibición de individualismo era su última defensa ante el indiscutible vencedor.

El escepticismo último de Juan le distancia del personaje de Sorlov, el malvado jefe político de *Rapsodia de sangre*, cuyo único fin es servir al partido y al Estado soviético. A diferencia del último, Juan se redime para acabar asumiendo los valores humanitarios (cristianos) de Andrés, María y los empleados del hospital de campaña del pueblo. Sostenemos que el planteamiento del problema y la resolución final del conflicto converge con los criterios ideológicos y morales del discurso aperturista –lo que vino a denominarse *autocrítica religiosa*– en lo que respecta a la gran pantalla del Director General de Cinematografía y Teatro José María García Escudero de 1962 a 1968 [Gil Gascón, 2021: 23]¹⁵. En este sentido, se trataba de renovar los cánones manejados por la censura eclesiástica en los años cuarenta y cincuenta para readaptarlos a un esquema político renovado de religiosidad católica. Un discurso de reconciliación alternativo al de la cruzada y más acorde con la idea promulgada de los *XXV años de paz*. Según se observa en su ensayo *Vamos a hablar de cine*, García Escudero trató de incorporar los últimos avances a nivel de técnica, producción, formación y estética en el campo de la cinematografía y las motivaciones renovadoras de las nuevas generaciones de cineastas españoles –aquellas derivadas de los célebres encuentros de Salamanca (1955)–. La película de Isasi-Isasmendi no solo cumple con estos parámetros renovadores, sino que también se adapta a la visión ideológica del cine del propio García Escudero. Esta estaba basada en la división entre la concepción marxista del cine social –que, a su entender, había quedado superada por los niveles de bienestar de los países occidentales, surgiendo temáticas y problemáticas de otra índole– y otra individual, espiritual y humanitaria que habían priorizado los cineastas internacionales desde la irrupción del neorrea-

¹⁵ [Lénárt, 2009].

lismo italiano y la reacción antiestalinista del cine soviético del deshielo [García Escudero, 1970: 123-131]. Con todo ello, podemos comprender el filme como pionero en la ola aperturista de a partir de 1962 y, en buena medida, acorde con los criterios ideológicos –un enfoque de la guerra como tragedia entre españoles adaptable al marco de legitimación histórica de la dictadura– y religiosos –la preponderancia de las temáticas humanitarias e individuales por encima de las de concienciación social y crítica al sistema vigente– de los sectores más renovadores de los aparatos culturales internos del régimen franquista.

Resulta complicado acceder a los motivos de Isasi-Isasmendi en su cine ideológico debido a que parte de los testimonios biográficos que tenemos se tomaron mucho después, a principios del presente siglo. En sus memorias, Isasi-Isasmendi trata de justificar un cine producido en un contexto histórico lejano con un discurso ideológico adaptado a los valores vigentes cuatro décadas después. En ellas, Isasi-Isasmendi no refiere al anticomunismo característico del cine del franquismo en los cincuenta y sesenta y, por extensión, Hollywood en el periodo de la Guerra Fría o las concepciones católicas sobre las que sus personajes se asientan. Todas sus declaraciones tratan de romper cualquier lazo posible con el franquismo y en ellas se omiten referencias concretas a la ideología de los protagonistas. A pesar de ello, ha de reconocerse el valor de Isasi-Isasmendi como uno de los mejores cineastas de su tiempo y el autor de una de las más excelentes e innovadoras versiones cinematográficas de la guerra civil de todos los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2002): *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, Nueva York, Bergham Books.
- BORAU, José Luis (2004): «Memorias de un hombre de acción», en *Memorias tras la cámara: cincuenta años de un cine español*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, S.L., 11-14.

- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2012): *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Madrid, Visión.
- COSTA, Jordi (2017): «Muere Antonio Isasi-Isasmendi, el gran cineasta al que no estaba bien visto admirar», *El País* (29-IX) https://elpais.com/cultura/2017/09/28/actualidad/1506592865_863167.html [10-10-2025].
- CRUSELLS, Magí (2019): «El cine español en los primeros años de la dictadura de Franco. Entre el entretenimiento y la propaganda», Encarnación Lemos y Manuel Peña (eds.), *Alianzas y propaganda durante el primer franquismo*, Barcelona, Planeta, 175-212.
- (2006): *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC.
- (2000): *La Guerra Civil española, cine y propaganda*, Barcelona, Ariel.
- EGEA, Juan F. (2020): *Filmspanism: a Critical Companion to the Study of Spanish Cinema*, Routledge [https://books.google.es/books?id=m_n1DwAAQ-BAJ&printsec=frontcover&dq=Filmspanism: +A+Critical+Companion+to+the+Study+of+Spanish+Cinema&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Filmspanism%3A%20A%20Critical%20Companion%20to%20the%20Study%20of%20Spanish%20Cinema&f=false](https://books.google.es/books?id=m_n1DwAAQ-BAJ&printsec=frontcover&dq=Filmspanism:+A+Critical+Companion+to+the+Study+of+Spanish+Cinema&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Filmspanism%3A%20A%20Critical%20Companion%20to%20the%20Study%20of%20Spanish%20Cinema&f=false) [10-10-2025].
- FERRANDO NIETO, Jorge (2018): *La oposición al franquismo en el cine*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- GALÁN, Diego (2015), «Isasi-Isasmendi. Un hombre de acción», *El País* (12-X) https://elpais.com/cultura/2015/10/11/actualidad/1444585271_276680.html [10-10-2025].
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1970): *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Alianza.
- GIL GASCÓN, Fátima (2021): «Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959», *Ler história*, 79, 17-38.
- GUBERN, Román (1986): *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- ISASI-ISASMENDI, Antonio (2004): *Memorias tras la cámara: cincuenta años de UN cine español*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, S.L.
- LÉNÁRT, András (2009): «Un hombre de la apertura franquista. José María García Escudero», *Acta Scientiarum Socialium*, XXX, 37-48.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (2005): *La Batalla del Ebro*, Barcelona, Crítica.
- MORADIELLOS, Enrique (2003): «Ni gesta heroica ni locura trágica», *Ayer: Asociación de Historia Contemporánea*, 50, 11-39.
- PORTO, Juan Antonio (1999): *Isasi-Isasmendi. Una mitad de los cien años de cine español*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga, D.L.

- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2008): «Transcursividad fílmica, revisionismo y legitimación franquista: *¿Por qué morir en Madrid?* y su singularidad histórica», en *Historia Contemporánea*, 36, 119-141.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SEVILLANO CALERO, Francisco (2003): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo, 1936-1951*, Murcia, Universidad de Alicante.

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

GÓNGORA Y EL SIGLO DE ORO EN LA CORRESPONDENCIA DE PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ

Góngora and the Golden Age of Correspondence
by Pedro Sainz Rodriguez

ISABEL BALSINDE

Fundación Universitaria Española

biblio@fuesp.com

ORCID: 0000-0001-8032-0706

Recibido: 24-10-2025

Aceptado: 10-04-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.602

RESUMEN

Revisamos la correspondencia de Pedro Sainz Rodríguez, procedente de su Archivo, relacionada con autores contemporáneos estudiosos del Siglo de Oro, así como su actividad editorial y literaria en este campo, especialmente desarrollada en la década de los setenta del siglo pasado, durante el tiempo que desempeñó la dirección cultural de la Fundación Universitaria Española.

PALABRAS CLAVE: Góngora; Cervantes; María de Zayas; Quevedo; Siglo de Oro; Generación del 27; Literatura mística.

ABSTRACT

We review the correspondence of Pedro Sainz Rodríguez, coming from his archive, related to contemporary authors and scholars of the Spanish Golden Age, as well as his editorial and literary activity in this field, particularly developed in the 1970s, during the time he held the cultural director position at the Fundación Universitaria Española.

KEY WORDS: Góngora; Cervantes; María de Zayas; Quevedo; Siglo de Oro; Generation of 27; Mystical Literature.

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ DESARROLLÓ una notable actividad intelectual a lo largo de su dilatada vida, que hemos de sumar a su conocida actividad política. En esta ocasión, para tratar de ceñirnos al tema mo-

nográfico de estos *Cuadernos*, vamos a centrarnos en los estudios del Siglo de Oro y de sus más destacados autores reflejados en la actividad epistolar y editorial de Sainz Rodríguez.

Las décadas de los años veinte y de los treinta del pasado siglo XX reflejan con claridad el dinamismo cultural español. Fue una época de mucha ebullición, en la que surgiría entre otras, la Generación del 27. Se retomaron los estudios sobre la literatura barroca, especialmente sobre Góngora, y también se recuperó la figura de Cervantes, con numerosos estudios, homenajes y creación de bibliotecas especializadas.

Por otra parte, en 1924 se había fundado la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP)¹. En su afán de llevar la cultura a todos los hogares, crearon varias colecciones. Una de ellas fue la colección Bibliotecas Populares Cervantes, que se subdividió en tres secciones: Las cien mejores obras de la Literatura española; Las cien mejores obras de la Literatura universal; Los cien libros de educadores. En la serie primera, de los cien títulos publicados casi un cuarenta por ciento corresponden al Siglo de Oro. Aparecieron varias obras de Cervantes (*Novelas ejemplares*; *Entremeses*; *Viaje del Parnaso*; *La Galatea*), de Calderón (*El alcalde de Zalamea*; *El gran teatro del mundo*; *La vida es sueño*; y las comedias mitológicas: *Eco y Narciso* y *La fiera, el rayo y la piedra*), de Lope de Vega (*Pastores de Belén*; *El villano en su rincón*; *Porfiar hasta morir*; *Fuenteovejuna*; *La Dorotea*; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*; *La discreta enamorada*), de Tirso de Molina (*Desde Toledo a Madrid*; *El burlador de Sevilla*; *Don Gil de las calzas verdes*) y de fray Luis de León (*De los nombres de Cristo*; *La perfecta casada*; *Poesías*). También se editaron textos de Luis de Góngora, de Francisco de Quevedo, de Lucas Gracián Dantisco, de Vicente Espinel, Baltasar Gracián, Luis de Granada, Juan de Timoneda, Antonio Mira de Amescua, Agustín Moreto, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Rojas Zorrilla, Diego de Saavedra Fajardo, Luis Vélez de Guevara y santa

¹ Para conocer la historia de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, fundada en 1924 por Ignacio Bauer y dirigida editorialmente por Pedro Sainz Rodríguez, puede consultarse en Balsinde [2020].

Teresa de Jesús. En ellas colaboraron con prólogos, selección de textos o edición el traductor y poeta Agustín Aguilar Tejera, el orientalista Rodolfo Gil Benumeja, el poeta mexicano y padre de Carmen de Icaza, Francisco de Icaza, los filólogos Joaquín de Entrambasaguas, Ángel Valbuena Prat y Guillermo-Díaz Plaja o el propio Azorín.

En el archivo de Pedro Sainz Rodríguez conservamos bastantes cartas interesantes relacionadas con muchos autores españoles del Siglo de Oro. No necesitamos recordar la infinita variedad de la correspondencia de Sainz Rodríguez, reflejo de su personalidad heterogénea –político, catedrático, editor, académico– que abarca toda su experiencia vital.

Además, la Fundación Universitaria Española, bajo la dirección cultural de Pedro Sainz Rodríguez², publicó varios estudios relativos al Siglo de Oro. Mencionamos aquí la obra de Vicente Gómez Vichares, *Fray Diego Murillo, poeta y predicador del Siglo de Oro* (1977) o *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro: notas y puntualizaciones*, por Manuel Morales Borrero (1975). En la colección Espirituales españoles³ se editaron numerosos estudios sobre los místicos, entre ellos

² Aunque sabemos de la colaboración de Sainz Rodríguez con la Fundación Universitaria Española desde su residencia lisboeta en el exilio, apreciaremos su actividad más destacada cuando regresa a España en 1969, y especialmente a partir de 1973, año en que se le nombra asesor cultural, y aún más desde 1978 hasta su fallecimiento en 1986, cuando fue nombrado director cultural de la mencionada institución. Además de donar su biblioteca y sus archivos, renovó las publicaciones, creando nuevas colecciones y estimulando los estudios por parte de jóvenes investigadores sin descartar a los autores ya consolidados.

³ La colección Espirituales Españoles es un proyecto personal de Pedro Sainz Rodríguez iniciado en los años cincuenta del pasado siglo. Ya en 1927 había publicado una *Introducción a la literatura mística en España*, que le valió el Premio Nacional de Literatura en 1926. En su exilio portugués se interesó por los estudios místicos y planeó la creación de un Centro de Espiritualidad, que estaría ubicado en su casa de Madrid. Por entonces inició su *Antología de la literatura espiritual española*, proyecto que le llevaría casi treinta años. La primera propuesta de publicación surgió de Lasso de la Vega, que le sugirió que preparase una *Flor de la literatura mística* para la editorial Labor, en 1944. En su correspondencia podemos comprobar que el desarrollo de esta obra lo llevaría después Agustín Calvet, de la editorial Plus Ultra, hasta que, en 1958, por falta de fondos, hubo de abandonarlo. Ese mismo año, Sainz Rodríguez contacta con Juan Flors para

sobre san Juan de Ávila, fray Luis de Granada, Domingo de Valtanás, san Francisco de Borja, Pedro Axular, Pedro de Rivadeneira, Bartolomé Carranza o Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. Muchos se editaron estando su director en Portugal, desde donde impulsó esta colección con la participación de la Universidad Pontificia de Salamanca, y la estrecha colaboración de Luis Sala Balust desde España hasta su fallecimiento en 1965. Participaron en ella importantes especialistas de la talla de Álvaro Huerga, Ignacio Tellechea, José Simón Díaz, Melquiades Andrés, Camilo María Abad, Giovanni Maria Bertini, Marcel Bataillon y el propio Pedro Sainz Rodríguez, que publicó además tres volúmenes dedicados a la literatura española de los siglos XVI y XVII⁴. Inició también la colección Clásicos olvidados, en la que se editó el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz con notas de Eulogio Pacho, y la colección Biblioteca del Hispanismo, con títulos tan relevantes como *Los místicos de los Países Bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI* (1976), tesis doctoral del que fuera profesor en la Universidad de Lovaina y fundador de la Asociación Internacional de Hispanistas, Pierre Groult, y *Literatura espiritual española de la Edad Media y el Renacimiento*, del mismo autor.

GÓNGORA Y LO GONGORINO

Comenzaremos con algunas de las cartas de la década de los años veinte del pasado siglo, en su mayor parte de quienes formaron la generación del 27, que mencionan los estudios sobre Góngora.

llevar a cabo la publicación de su *Antología de la literatura espiritual*. Tras sucesivos avatares, la obra sería publicada por la Fundación Universitaria Española y la Universidad Pontificia de Salamanca, en 1980, compuesta de cuatro tomos (tres de ellos dedicados al Siglo de Oro español). Pero la aspiración del director cultural de la FUE era más ambiciosa y difícil de lograr. Su colección Espirituales Españoles se había iniciado también en los años cincuenta, con los principales especialistas en el tema. De su gestación y progreso se conserva en su archivo una correspondencia muy abundante. Los primeros volúmenes fueron publicados por la mencionada editorial de Juan Flors, de Barcelona, hasta que la FUE reemprendió la publicación en 1973.

⁴ El primer tomo de la *Antología de la literatura espiritual española* apareció en 1980.

Sobre el conocimiento de Góngora en España, Sainz Rodríguez [1975] considera que empieza a ser comprendido y entendido precisamente en su centenario. Indica que poco antes se había producido una evolución en la poesía lírica de Europa que preparó esa sensibilidad colectiva para poder entender el gongorismo español, el marinismo italiano (alusivo al poeta del siglo XVII, Giambattista Marino) y el eufruismo en Inglaterra (concepto tomado de la obra de John Lyly, *Euphues: the anatomy of wit*, publicada en 1578), refiriéndose a la evolución de la literatura romántica hacia la poesía que se llamó modernista, simbolista y de otras escuelas modernas. En su opinión, el vocabulario de Góngora es un ejemplo vivo de la evolución del arte, del hecho de que todo lo que hoy es herejía, mañana será ortodoxia. Y se atreve a afirmar que sin Mallarmé habría sido imposible la nueva apreciación de la literatura gongorina.

Jorge Guillén, mientras prepara su memoria de doctorado, escribe a Sainz Rodríguez desde Valladolid el 24 de enero de 1924. No le reprocha su «dolencia epistolar» porque él también la padece, pero le pide un esfuerzo y que le escriba «cuatro líneas o cuatro mil mejor» ya que lo considera su mecenas universitario, a pesar de ser solo seis años menor que él, y necesita que le dé su opinión sobre el tema que ha elegido: un comentario estético al *Polifemo* estrofa por estrofa, tomando como punto de partida una estética general de Góngora⁵.

El 5 de julio de 1925⁶, Vicente Aleixandre escribe una larga carta a su amigo Pedro desde la sierra madrileña, que califica al final de «resumen hiperbólico, en tono mayor, de lo que pienso de ti». Tras expresarle su gozo al recibir noticias suyas («maravillosamente diestra tu carta, que me hiere en el tendón de Aquiles y me entrega a ti vencido»), pasa a reprocharle su aparente indiferencia al no haber ido a visitarlo mientras estuvo enfermo, por estar ocupado con sus intrigas políticas. Eso lo

⁵ PSR1/2-206

⁶ PSR1/3-87

llevó a pensar que no quería saber nada de él, que siempre se ha sentido «algo así como [su] hermano menor» y ahora ya sabe «que solo para mi entierro podré contar contigo». Más tranquilizado ahora, tras recibir su carta, le dedica estas líneas: «Ay, Pedrito, Pedrito, catedrático y erudito, intrigante y goloso, metesillas y sacabancos, mucho hay que conocerte para acabar de comprenderte y mucho hay que amarte para no tener nada que perdonarte». Lo anima a superar las envidias que despiertan sus éxitos. Él prefiere «ser espectador, cómodamente sentado [...] al pie de una montaña [y] si Dios me da vida espero veros en lo alto y desde abajo me veréis aplaudir». Termina su carta pidiéndole el artículo sobre Góngora, porque le interesa muchísimo y, si no tiene un ejemplar para él, le ruega que lo pida en *El Liberal*⁷.

Gabriel Miró⁸ escribe a Pedro Sainz Rodríguez el 4 de julio de 1926 con motivo de los próximos Concursos de Literatura en los que serán jueces Jorge Guillén, Pedro Salinas y el propio Sainz Rodríguez. Le propone dos temas: El lenguaje poético de Góngora y su influencia en nuestra literatura o bien Edición moderna de las *Soledades*, con glosas y precedido de una semblanza. Le insiste posteriormente, en una carta sin fecha, en que le facilite el título de su obra para incluirlo en el Registro de los Concursos Nacionales del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

El 14 de mayo de 1927, Jorge Guillén⁹ pregunta por los comentarios al «Panegírico a Lerma» de Góngora para su edición sobre las octavas

⁷ *El Liberal* (1879-1939) fue uno de los principales diarios del periodo de la Restauración, que alcanzó en la segunda década del siglo pasado una de las mayores tiradas de la prensa española, con ediciones en Sevilla, Barcelona, Bilbao y Madrid. En los años en que escribe Vicente Aleixandre, era su director Francisco Villanueva Oñate, crítico tenaz de la Dictadura de Primo de Rivera. Por aquel entonces, entre sus más distinguidos colaboradores figuraron Miguel de Unamuno, Luis Araquistáin o Ramón Pérez de Ayala.

⁸ PSR1/3-229

⁹ PSR1/3-444. Tres años antes, en 1924, Jorge Guillén había leído su tesis *Notas para una edición comentada de Góngora*, después de haber sido lector en la Sorbona durante seis años.

del autor cordobés. Ha buscado el texto en Madrid y no lo ha encontrado; por eso recurre al gran bibliófilo.

En una carta sin fechar, hacia finales de 1927 o comienzos de 1928, Dámaso Alonso¹⁰ agradece a Pedro Sainz Rodríguez los elogios que le ha dedicado en un artículo. Lo califica como la mayor esperanza de la erudición española y valora muy positivamente esa afirmación pública y valiente que hace de la inteligencia del arte de Góngora. De hecho lo considera quizá el único que puede hablar «con independencia y altura de criterio» sobre las cuestiones gongorinas. El propio Dámaso se confiesa apasionado defensor de Góngora, del que «las cosas que hay en él que me molestan o me gustan menos me las callo o las disimulo por política». Considera necesario que una crítica más amplia, más apasionada y de más autoridad y competencia diga también su palabra, y eso es lo que cree que puede hacer Sainz Rodríguez para poner fin a la proscripción de Góngora, y lograr su adquisición definitiva para la literatura española.

Pedro Sainz Rodríguez abandonó España en 1942 y se instaló en Portugal hasta 1969, ocupándose especialmente de sus estudios de literatura espiritual, y preparando su vuelta a Madrid. En ese periodo, su actividad política fue importante, pues formó parte del consejo de don Juan de Borbón¹¹ hasta su disolución en 1969. Su correspondencia se centra, por tanto, en cuestiones sucesorias, con el pensamiento puesto en la instauración de la monarquía en España.

¹⁰ PSR1/35-32. Dámaso Alonso se doctoró en 1928, con una tesis sobre la evolución de la sintaxis de Luis de Góngora y dedicó varios estudios a la obra del poeta, como *La lengua poética de Góngora* (1935), *Góngora y el Polifemo* (1960) y la edición crítica de *Soleadas*.

¹¹ Fundado el 6 de abril de 1946 y disuelto en julio de 1969, estuvo presidido desde 1957 por José María Pemán y contó entre sus miembros, además de Pedro Sainz Rodríguez, con José María de Areilza, el poeta Luis Rosales, Joaquín Calvo Sotelo, Gonzalo Fernández de la Mora, Juan José López Ibor y Luis María Anson entre otros, hasta un total de noventa.

De regreso a España, Pedro Sainz Rodríguez recibe carta de José Luis Gotor¹² desde Roma el 16 de octubre de 1975¹³, que le hace una consulta sobre Góngora para que se la transmita a Dámaso Alonso, con el que no tiene medio de ponerse en contacto. Al parecer, en la Biblioteca Vaticana, en el fondo Barberini, existe un manuscrito de «obras de Góngora nunca impresas», que contiene unos treinta sonetos atribuidos al escritor, de tipo escatológico sobre todo, que no han sido estudiados por nadie. Dámaso Alonso conoce el manuscrito porque Eugenio Asensio le dio una fotocopia que sacó en Roma en 1947; sin embargo solo cita ese manuscrito en la reedición que ha hecho la editorial Gredos de su *Polifemo*, a propósito de una variante. Gotor cree que esos escritos son dignos de estudio, y querría saber si lo está estudiando ya algún experto gongorista y por qué no lo ha estudiado el propio Dámaso. Añade otra consulta, que podría ser más «fastidiosa», sobre una comedia de Calderón en ese mismo fondo Barberini, fechada en 1635, titulada *Amor no teme peligros*, de la que desearía saber si sigue inédita.

MUJERES ESCRITORAS: MARÍA DE ZAYAS Y MONTEMAYOR

Además de los temas gongorinos, conservamos cartas alusivas a otros autores del Siglo de Oro español. El poeta José Luis Cano¹⁴, muy vinculado a la generación del 27 y especialmente a la obra de Vicente Aleixandre, y fundador de la revista *Ínsula* en 1946, escribe el 2 de no-

¹² José Luis Gotor, profundo conocedor de los fondos españoles antiguos conservados en Roma, ha dirigido sus investigaciones hacia la poesía española de los siglos XVI y XVII, con especial atención al petrarquismo. Formado en la Complutense y luego en la Sorbona, se instala en Italia a mediados de los años sesenta. Ha enseñado Lengua y Literatura Española en las universidades de Salerno, Nápoles, Roma y Viterbo y, en España, ha participado en homenajes dedicados a personalidades intelectuales, como Miguel Batllori, Justo García Morales o el propio Pedro Sainz Rodríguez.

¹³ PSR3/6-333

¹⁴ PSR3/9-511

viembre de 1978 al director cultural de la Fundación Universitaria Española, Pedro Sainz Rodríguez. Le pregunta por la posible publicación de un estudio sobre la escritora María de Zayas, llevado a cabo por una hispanista americana, Sandra M. Foa¹⁵, que fue alumna suya en los cursos de Poesía española. La FUE había aceptado publicarlo hace tiempo, y Sainz Rodríguez le responde¹⁶ unos días después manteniendo el compromiso de publicación, pero no antes de un año o año y medio. Si la autora no quisiera esperar tanto tiempo, la Fundación le devolverá el original para que lo publique donde desee.

En 1981, María Isabel Barbeito Carneiro, estudiosa de las mujeres escritoras del Siglo de Oro, comenta con el director cultural de la FUE la posibilidad de mejorar su trabajo *Teresa de Jesús y María de Zayas (dos mujeres áureas)*, realizado tres años antes, con nuevos hallazgos sobre la segunda, que revalorizarían el contenido de su estudio. Agradece mucho el impulso que supondrá que salga a la luz su libro, y marcará su trayectoria en el campo de la investigación: el testimonio escrito de la mujer. La obra constituirá su tesis doctoral, dirigida por José Simón Díaz¹⁷.

CALDERÓN Y SU CENTENARIO

El 8 de mayo de 1981, Alonso Zamora Vicente, Secretario de la Real Academia Española, solicita a Sainz Rodríguez una colaboración en la junta pública y solemne conmemorativa del centenario de la muerte de Pedro Calderón de la Barca, ocurrida el 25 de mayo de 1681. El 3 de julio de ese mismo año le pide su intervención para el acto que se cele-

¹⁵ Finalmente, el libro, con el título *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor* no llegó a publicarse en la FUE, sino en la editorial Albatros, de Valencia, un año después.

¹⁶ PSR3/9-517

¹⁷ La tesis fue publicada en 1986 con el título *Mujeres madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico*, por la Universidad Complutense de Madrid. El estudio *Teresa de Jesús y María de Zayas (dos mujeres áureas)* no se llegó a publicar; en la biblioteca de la FUE conservamos el texto mecanografiado de 1978.

brará en otoño con el mismo motivo. Y el 9 de octubre le comunica su designación, en unión de Rafael Lapesa, para intervenir en la junta pública y solemne conmemorativa del tercer centenario del nacimiento [sic] del mismo autor¹⁸. La participación del académico consistió en una conferencia titulada «Los homenajes de la Academia Española a Calderón, 1881-1981», que le sirvió para trazar una síntesis de las diferencias entre las dos épocas para analizar detalladamente la evolución de la crítica en torno a Calderón.

Con motivo del Día Mundial del Teatro, Pedro Sainz Rodríguez había dado una conferencia sobre «Pedro Creso, alcalde de Zalamea», que le sirve para analizar la valoración de la obra de Calderón y el «largo eclipse que sufre en la literatura española, que está marcado por dos obras: la *Poética*, de Luzán, de 1737, y la *Poética*, de Martínez de la Rosa, de 1831». Estudia también el porqué de la influencia de Calderón en Alemania, y la reacción contraria al arte barroco calderoniano por parte de Menéndez Pelayo y de Grillparzer. Y concluye afirmando que la obra de Calderón, y especialmente *El alcalde de Zalamea*, ha sido «uno de los símbolos que han servido para forjar la figura de España ante los ojos del mundo» [1974: 19-27].

MIGUEL DE CERVANTES

El 1 de julio de 1924, Francisco Tolsada¹⁹, jefe de la biblioteca provincial de Ciudad Real, pide a su amigo Blasco algunos datos para desarrollar el tema «Medios conducentes a la creación de una biblioteca cer-

¹⁸ PSR3/12-135, PSR3/12-209 y PSR3/12-289 respectivamente. La FUE contribuyó a esta conmemoración con la obra del hispanista Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, publicada un año después y traducida de la edición original de 1974 por José Rodríguez de la Rivera a instancias de su director cultural.

¹⁹ PSR1/2-284. Francisco Tolsada se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad Central en 1919, compaginó su trabajo como facultativo de Archivos y Bibliotecas desde 1921 con la docencia, y a él se debe la consolidación de la Biblioteca Pública Provincial de Ciudad Real, que trasladará su sede a la Diputación Provincial en 1926.

vantina, utilidad de la misma y bibliografía de las obras que deben adquirirse». Por eso ruega a un amigo que vea «sin pérdida de tiempo a nuestro compañero Sainz» y le pida datos o que le indique algunos libros donde vea la materia que se trata, y notas de algunos trabajos más salientes sobre Cervantes en los últimos años, pues ya se lo consideraba autoridad en el cervantismo.

En otra ocasión, Emilio Alarcos García propone a Pedro Sainz Rodríguez, en carta escrita en Salamanca el 18 de noviembre de 1924²⁰, que realicen juntos un trabajo sobre la cultura o las fuentes de Cervantes, pues Américo Castro, bajo cuya dirección estuvo becado en el Centro de Estudios Históricos, le ha informado de que está dispuesto a facilitarle los materiales que ya tiene recogidos. Si él no puede ahora, Alarcos seguirá por donde se ha quedado para, una vez terminada la recolección de datos, redactar el trabajo los dos.

El 8 de mayo de 1927²¹, Léon Rollin, delegado general en España de la Société des Gens de Lettres de France, pide a Sainz Rodríguez que le suministre los datos más seguros y comprobados sobre la vida de Cervantes, y le agradecería mucho una lista de los libros que debería consultar.

También en 1927, el 14 de julio²², Américo Castro escribe a Sainz Rodríguez. Le notifica que han tenido que suplir su ausencia en el Centro de Estudios Históricos, de la Junta para Ampliación de Estudios, y le indica que al día siguiente podrá continuar en la vida de Cer-

²⁰ PSR1/2-485. No hemos encontrado ninguna publicación de Alarcos García sobre Quevedo. A decir de su hijo, Emilio Alarcos Llorach [1998], en su dedicación a la gramática empleaba ejemplos literarios. Pero su tarea fue más enseñar verbalmente que por escrito. Nos cuenta asimismo que la lengua de los siglos clásicos a la que más atención dedicó fue la de Quevedo, y contaba con escribir un libro sobre las características de su complejísimo estilo, por lo que estuvo muchos años sacando fichas, y en varios artículos dejó constancia de determinadas peculiaridades de la lengua del escritor.

²¹ PSR1/3-441. La Société des Gens de Lettres es el equivalente a la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE), fundada en 1838 por los escritores franceses Honoré de Balzac, George Sand, Victor Hugo y Alexandre Dumas.

²² PSR1/3-494

vantes donde la dejó: «en el enredado asunto de la boda de su hija y el jaleo de las casas de la Red de San Luis».

Avanzamos unos años. El 28 de junio de 1935²³, Jaime Pantoja, presidente de la Sociedad Cervantina de El Toboso, informa a Sainz Rodríguez de las campañas desplegadas en su pueblo para recordar al olvidado Cervantes, consiguiendo convertir ese núcleo en lugar de peregrinación cervantina. La creación de la biblioteca cuenta con miles de obras y ediciones del Quijote en todas las lenguas, donadas y mejoradas muchas veces con dedicatorias autógrafas de las personalidades más famosas. Se lamenta de la pobreza de las instalaciones por no haber recibido las merecidas subvenciones públicas. Por esa razón han remitido un escrito a las Cortes solicitando la construcción de un albergue para que todos los admiradores del escritor puedan encontrar una modesta habitación donde conseguir comer y dormir. La Sociedad Cervantina suplica a Pedro Sainz Rodríguez, en su calidad de diputado en Cortes, que se haga eco de esas necesidades que tanto dañan a España.

El 30 de julio de ese mismo año²⁴, Benjamín Marcos pide a Sainz Rodríguez que le devuelva su manuscrito sobre *Cervantes filósofo* porque saldrá de Madrid en agosto. A su vuelta se lo volverá a dejar para que lo lea con detenimiento, le dé su opinión y vean la posibilidad de publicarlo con motivo del Día de Cervantes, con su «ayuda moral». Casi un año después, el 7 de marzo de 1936²⁵, Benjamín Marcos recuerda a Sainz Rodríguez su interés en cambiar impresiones sobre su libro *Cervantes filósofo*, con el fin de publicarlo en la CIAP. Lamenta que no se pueda cumplir su deseo de conseguirlo para el Día de Cervantes. Unos días después, el 22 de marzo, Sainz Rodríguez responde a Benjamín Marcos

²³ PSR1/11-118. Jaime Martínez-Pantoja Morales empezó en 1925 a proyectar El Toboso como centro cervantino, para lo que viajó a Madrid e hizo numerosos gestiones personales. Entre sus muchas actividades, fundó la Biblioteca-Museo Cervantina y trató de demostrar la existencia real de Dulcinea a través de los documentos.

²⁴ PSR1/11-204

²⁵ PSR1/12-147

que «lo pondrá al habla con el señor Ortega» [Manuel Luis Ortega, director gerente de la editorial Compañía Iberoamericana de Publicaciones], aunque habrá que esperar a que regrese del sur de España²⁶.

Federico Acevedo, catedrático de Lengua y Literatura y director del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza Peñaflorida, en San Sebastián, propone a Sainz Rodríguez, ya en plena guerra civil, el 24 de marzo de 1937, dedicar esta vez la Fiesta del Libro a la memoria de Marcelino Menéndez Pelayo sin menospreciar a Cervantes, en vista del clima de «intensa emoción española» de ese año. Por ello le pide que dé una conferencia en elogio del santanderino. Cuentan también con Miguel Artigas y se espera la presencia de otras destacadas personalidades²⁷.

A su regreso a España, en el desarrollo de su actividad como director cultural de la FUE, publicó la obra de Luis Morales Oliver, *Sinopsis del Quijote*, en 1977. También organizó un ciclo de conferencias de tema cervantino, del que se editó una de ellas en 1974, también de Morales Oliver: *La heroicidad del Quijote en Cervantes*. En 1984 se publican las *Concordancias del Quijote de Avellaneda* en dos volúmenes, por Enrique Ruiz-Fornells.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Luis Astrana Marín²⁸, aunque destacaría especialmente como cervantista con su exhaustivo estudio *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes* (1948-1958) en siete volúmenes, en esta ocasión, el 9 de octubre de 1929²⁹, reprocha a Sainz Rodríguez que no se publique la edición de

²⁶ PSR1/12-196. Unos años antes había escrito aludiendo al proyecto de su contrato de edición, que concedía a la CIAP la exclusiva para publicar su *Biblioteca filosófica*, formada por cincuenta tomos. Solo tenemos constancia de tres de ellos, y ninguno sobre Cervantes sino sobre Francisco Vallés, san Ignacio de Loyola y Miguel Sabuco.

²⁷ PSR1/13-57

²⁸ Creador de la Sociedad Cervantina en 1953, a él se debe también el conocimiento de la ubicación exacta de la casa natal de Cervantes en Alcalá de Henares

²⁹ PSR1/6-191

Quevedo que está preparando, por la pereza de ambos. Por ello, le pide que se decida, antes de que esa pereza dilate la edición indefinidamente. No sabemos de qué obra puede tratarse, pero desde luego no se publicó en aquel momento. Un par de meses después responde a su amigo Sainz³⁰, rechazando la propuesta editorial para las obras de Quevedo por parte de la CIAP, que considera inaceptable. Con cierta indignación expresa que los errores de la editorial dando pagos anticipados a personas que no le reportarán honra ni provecho no los va a pagar él y, por tanto, renuncia al trabajo. Irónicamente señala que a la editorial le quedarán como consuelo las ediciones de Andrenio [seudónimo del periodista español Eduardo Gómez Baquero, fallecido ese mismo año], que podrá vender al peso. Años después, en 1932, publicará las *Obras completas* de Quevedo en la editorial Aguilar, y en 1946, el *Epistolario completo* en la editorial Reus.

Establecido en Madrid, y siendo Pedro Sainz Rodríguez asesor cultural de la FUE, recibe el 18 de julio de 1973³¹ carta de Melquiades Andrés, profesor titular de la Universidad de Extremadura y director del Seminario Francisco Suárez de la Fundación, que le propone la edición de una tesis doctoral calificada con sobresaliente por la Universidad Complutense, sobre *La religiosidad de Quevedo*, aprovechando el próximo centenario de su fallecimiento en 1580. La obra no llegó a publicarse, y desconocemos a su autor, del que solo sabemos que fue uno de los primeros alumnos de Melquiades Andrés en la Facultad de Teología de Burgos.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir asumiendo que la contribución de Pedro Sainz Rodríguez a los estudios sobre la literatura del Siglo de Oro fue muy destacada. De ese periodo, su interés principal se centró en la literatura

³⁰ PSR1/6-232

³¹ PSR3/6-268

espiritual, a la que dedicó una parte muy importante de su vida. Desde 1973 hasta su fallecimiento en 1986, su actividad cultural en la Fundación Universitaria Española fue incansable. Incrementó notablemente su biblioteca con el archivo del II Gobierno de la República en el exilio, y con sus fondos propios, una buena parte de ellos únicos. Consolidó la colección Espirituales Españoles y dinamizó las actividades culturales organizando y animando a organizar numerosos ciclos de conferencias sobre Literatura y otras materias, en los que participaron, entre otros, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Carmen Bravo-Villasante, Fernando Lázaro-Carreter o Guillermo Díaz-Plaja, además del propio Pedro Sainz Rodríguez.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1998): «Conferencia de apertura. La actividad filológica de Emilio Alarcos García (1895-1986)», en *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995*, coord. C. Hernández Alonso (Valladolid, Universidad de Valladolid), 11-18.
- BALSINDE RODRÍGUEZ, Isabel (2020): «Pedro Sainz Rodríguez y la Compañía Iberoamericana de Publicaciones», *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 46: 179-203.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1974): «Pedro Crespo, alcalde de Zalamea», en *Siete conferencias en torno al Día Mundial del Teatro: personajes universales del teatro español* (Madrid, Centro Español del Instituto Internacional del Teatro), 19-27.
- (1978): *Testimonio y recuerdos*, Barcelona, Planeta.
- (ed.) (1980-1985): *Antología de la literatura española espiritual española*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (1982): «Los homenajes de la Academia Española a Calderón (1881-1981)», *Boletín de la Real Academia Española*, 62, cuaderno 225: 65-86.

UN EPISTOLARIO INÉDITO ENTRE CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ Y PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ (1974-1976): «UNA SOMBRA QUE DESEA PARA ESPAÑA LO MEJOR» (PARTE I)

An Unpublished Correspondence between Claudio
Sánchez Albornoz and Pedro Sainz Rodríguez
(1974-1976): «Una sombra que desea para España
lo mejor» (Part I)

ÁLVARO VILLANUEVA ÁLVAREZ
Universidad Complutense de Madrid

alvavi04@ucm.es

ORCID: 0009-0009-9274-7489

Recibido: 18-10-2025

Aceptado: 23-10-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.656

RESUMEN

La correspondencia entre Claudio Sánchez Albornoz y Pedro Sainz Rodríguez (1974-1976), publicada por vez primera en este artículo, reconstruye un diálogo sostenido entre el exilio en Argentina y la España en transición, donde se cruzan la reflexión política y la conciencia histórica.

PALABRAS CLAVE: Claudio Sánchez Albornoz; Pedro Sainz Rodríguez; exilio español; correspondencia; transición democrática.

ABSTRACT

The correspondence between Claudio Sánchez Albornoz and Pedro Sainz Rodríguez (1974-1976), published here for the first time, reconstructs a dialogue sustained between exile in Argentina and a Spain in transition, where political reflection and historical awareness intersect.

KEY WORDS: Claudio Sánchez Albornoz; Pedro Sainz Rodríguez; Spanish Exile; Correspondence; Democratic Transition.

EN LOS AÑOS DE CAMBIO Y CONFUSIÓN que precedieron y acompañaron la transición española, las cartas entre Claudio Sánchez Albornoz (1893-1984) y Pedro Sainz Rodríguez (1897-1986) constituyen un valioso testimonio de entendimiento intelectual entre dos figuras que habían vivido en campos «opuestos» de la historia reciente. Uno, ministro durante la Segunda República y presidente del Gobierno en el exilio (1962-1971); el otro, primer ministro de Educación del régimen franquista, consejero de Don Juan de Borbón y patrono-director cultural de la Fundación Universitaria Española (FUE), «una institución de tanto prestigio en la vida intelectual española» [21-06-1974]. Las preocupaciones que ambos expresan –«¿Qué es de su vida? ¿Qué es de la de España?» [30-01-1975], o el temor de que «volvamos a matarnos lindamente» [18-04-1975]– resumen el clima moral de una generación que aspiraba al diálogo y la concordia desde el pensamiento y la cultura.

Las cartas que aquí se recogen, fechadas entre enero de 1974 y noviembre de 1976, recorren años decisivos para la configuración de la democracia en España y Argentina: los últimos momentos de la dictadura y la incertidumbre propia de las transiciones políticas. Son cuarenta cartas inéditas conservadas en el Archivo de la Fundación Universitaria Española (Madrid), esenciales para comprender la obra y pensamiento de don Claudio, su reencuentro con España y su mirada sobre los acontecimientos históricos a ambos lados del Atlántico. Pero este epistolario es también una muestra de la amistad y de la obra intelectual de Sánchez Albornoz y Sainz Rodríguez (véase la Figura 1), así como del papel mediador de la FUE.

El conjunto epistolar se ha organizado cronológicamente en dos etapas: la primera, compuesta por cuarenta cartas escritas entre 1974 y 1976, constituye la parte ahora publicada; la segunda, integrada por veinticuatro cartas fechadas entre 1977 y 1982, completará el proyecto en el futuro. Esta división responde a razones políticas, culturales y personales en la trayectoria del historiador. Las cartas de la primera etapa reflejan los últimos años del franquismo y los inicios de la tran-



Figura 1. Claudio Sánchez Albornoz en la Fundación Universitaria Española.

Fuente: Fondo de la FUE

sición democrática, proceso que Sánchez Albornoz siguió con atención desde su exilio argentino. En ellas se percibe su interés por los acontecimientos que marcaron aquel periodo: la muerte de Franco, la proclamación de Juan Carlos I, la llegada de Adolfo Suárez y la compleja situación social agravada por la inflación y el terrorismo (ETA y FRAP). Desde 1977, con las primeras elecciones libres desde 1936 y la aprobación de la Constitución de 1978, se abre una nueva etapa marcada por la inestabilidad política y el intento de golpe de Estado de 1981.

En Argentina, su país de exilio, el historiador vivió un contexto igualmente convulso. Tras el debilitamiento del gobierno de Isabel Perón y la violencia de grupos armados, el golpe militar del 24 de marzo de 1976 instauró la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional, caracterizada por la censura, la represión y una profunda crisis económica que él observó con honda preocupación moral. Ambos escenarios –la España en transición y la Argentina bajo el terror de Estado– con-

forman el trasfondo histórico-político y ético de esta correspondencia, testimonio de resistencia intelectual frente a la «barbarie».

En el ámbito personal, 1976 fue también un año decisivo para el historiador, marcado por su regreso temporal a España, gracias al apoyo de la Fundación Universitaria Española y con motivo de la traducción inglesa de *España, un enigma histórico*, acontecimiento que simbolizó su reencuentro con la patria tras décadas de exilio.

Tras el golpe militar de 1936 y la Guerra Civil, Sánchez Albornoz, entonces embajador en Lisboa, se exilió en Francia y, posteriormente, ante la ocupación alemana, en Argentina. En Buenos Aires dirigió el recién fundado Instituto de Historia de España en la Universidad y la revista *Cuadernos de Historia de España*. Desde allí, en la calle Anchorena 1481– 4to. J, siguió con inquietud los desórdenes políticos y la violencia que asolaban el país: «en esta ciudad tan convulsionada por crímenes diarios» [01-11-1974]. Sainz Rodríguez, desde Madrid, lo animaba constantemente a volver, ofreciéndole el apoyo personal e institucional de la FUE y la posibilidad de dirigir un seminario remunerado: «Si Vd. decidiera retornar, cuente conmigo para cuanto le pueda ser útil» [7-12-1974]. Siempre habría contado, además, con «la cooperación del nuevo embajador, Gregorio Marañón» [23-01-1974].

Ya muchos meses atrás, desde el 10 de octubre de 1974 en esta correspondencia, expresa el historiador y político su profunda preocupación «por la situación de Argentina y en especial de la Universidad». Donde la vida intelectual tampoco está segura de salvarse: «Ahora han empezado a quemar a las gentes en sus coches, y ya no matan solo militares sino profesores» [1-11-1974]. Una nota escalofriante cierra la misma carta: «Acaban de asesinar al Director General de Seguridad».

La muerte de Franco en noviembre de 1975 facilitó su visita, organizada por la Fundación, que costeó el viaje y su estancia. Sabía que era «una nueva página para la Historia de España», cargada de esperanzas políticas: «deseo que Juan Carlos logre éxito en su tarea de liberalizar la



Figura 2. Claudio Sánchez Albornoz en la Puerta de Alcalá (1976). Fuente: Historia de España, vol. 12: *El régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)*, Barcelona: Planeta, 1991

vida política de España» [20-11-1975]. Su retorno en abril de 1976 fue uno de los más mediatizados de la transición (véase la Figura 2):

Al pisar España dije que vendría llorando, y llorando estoy. No tengo más que una palabra, paz. Nos hemos matado ya demasiado. Entendámonos en un régimen de libertad, poniendo todos de nuestra parte. Lo que sea necesario de un lado y de otro de la barricada. Son muchos 40 años. No hay históricamente nada que resista el tiempo (Archivo Sonoro de Radio 5, 19-09-09).

Hacia cuarenta años que había dejado España, su pasado y el cariño por tantos amigos, como don Pedro: «las cartas de los amigos españoles son para mí indispensables [...] el nombre de usted está vinculado a muchos recuerdos placenteros de juventud» [30-08-1974]. Aquel reencuentro con su tierra fue también un respiro frente a la situación argentina y el preludio de su último regreso, en 1983, poco antes de su fallecimiento. Claudio Sánchez Albornoz intentó más tarde otras visi-

tas (para noviembre de 1976, abril de 1977 y navidades del mismo año), pero la enfermedad de su mujer y su internamiento en sanatorios, unido a su propia enfermedad, frustrarían todas sus posibilidades.

Durante esta etapa, la colaboración entre ambos intelectuales, atravesada por el gerente de la FUE, Lorenzo Navarro, se centró en la traducción inglesa de *España, un enigma histórico* (Buenos Aires, 1956), obra capital de la historiografía con la que el autor pretendía «desfacer los entuertos antihispanos de Castro» [12-02-1974] como respuesta a su libro, *España en su historia*. A este respecto pueden leerse varios comentarios sobre las tesis de don Américo: «una secta que trata de colocarse a la cabeza de los movimientos de izquierda en España y están llevando a cabo la canonización de Américo» [29-04-1974]. Así, apunta cómo «en una explicación monocasual», este «se lanza apasionadamente a demostrar que todo en España es resultado del maravilloso desborde de la marea árabetica-hebraica sobre los arenales peninsulares» [1962: 12]. La traducción de esta obra fue para el historiador la mayor muestra de amistad de don Pedro: «Ninguna equiparable a la de haber hecho traducir al inglés mi *España, un enigma histórico*. Sin su decisión habría dormido el sueño de los justos» [24-03-1976].

La FUE asumió el proyecto «por espíritu de justicia», como afirmó Sainz Rodríguez [16-03-1974], buscando difundir la posición historiográfica de Sánchez Albornoz frente a la de Américo Castro, cuya visión consideraba parcial y literaria y ello «cueste lo que cueste» [23-01-1974]. No pesaba en ninguna de las partes la cuestión económica, puestos a redimir a España «de las sombrías críticas que ha padecido y padece. Ahora de los castristas» [06-03-1974]. Las polémicas con Castro y con otros intelectuales de la época –como Laín Entralgo– revelan el tono apasionado de la historiografía española de posguerra. Según Gotor, «una “querelle” que en la historiografía española puede tener todavía sabor a pendencia civil» y que «por lo menos se la puede dar por inactual, si no zanjada, más pertinente a la historiografía tópica de la “decaencia” y “fin de siglo” que a la modernización del presente» [1991: 31].

Pese a las dificultades económicas y de salud, el historiador insistió en rechazar cualquier reducción y modificación de su obra: «no se haga ilusiones: yo no puedo ni quiero mutilar mi obra» [12-02-1974]. Igualmente, se opuso a la idea de que José Luis Martín, discípulo de Emilio Sáez y catedrático medievalista, se encargase de la hipotética reducción; además, «un marxista no puede comprender bien mi obra» [18-02-1974] y «hecha por cualquiera sería al cabo una desfiguración de mi pensamiento» [23-03-1974]. Pero sí que decidió sustituir el capítulo, de enorme importancia en su teoría y frente a las tesis de Castro, de «Lo premuslim en la España musulmana» por el que aparecía en *España, un enigma histórico*.

La traducción, encomendada inicialmente al hispanista Walter Starkie y finalmente dividida entre Christopher Pratt (Oxford) y Selma Margaretten, contó con el apoyo de Sainz Rodríguez, decidido a «hacerla lo más atractiva y perfecta posible» [23-01-1974]. Su difusión incrementó aún más cuando también se llevó a cabo la traducción al italiano, con Inoria Pepe de Sarno. Poco después, don Claudio propuso, además, la versión inglesa de *El drama de la formación de España y los españoles*, mientras continuaba con sus estudios sobre el reino astur-leonés y sus reflexiones finales en *Mi testamento histórico-político* o *Con un pie en el estribo*; don Pedro, los tomos de su *Historia de la espiritualidad* o el estudio de Luis Vives.

Otro asunto constante en estas cartas fue su reincorporación a la Real Academia de la Historia, de la que había sido apartado en 1941 por el régimen, ya en su exilio en Argentina. Recuperó su sillón en 1975, «por votación unánime» [23-12-1975], pocas semanas después de la muerte de Franco. En ese entonces, don Pedro, nombrado académico también por la Real Academia Española, dedicaba parte de sus esfuerzos a la redacción de su discurso de ingreso, que no terminó y envió al historiador hasta julio de 1979.

Como se habrá podido comprobar, este epistolario, enmarcado en los años de senectud de ambas figuras de la intelectualidad española del

momento, demuestra su compromiso «siempre pronto al servicio de España» [01-11-1974]. Su correspondencia con Sainz Rodríguez, atravesada por la distancia, el exilio y la esperanza, es testimonio de un diálogo moral y de hondas preocupaciones patrióticas en el que ambos compartieron la voluntad de reconciliación y el servicio a la verdad histórica. Y es muestra de cómo Claudio Sánchez Albornoz seguía fiel y crítico el devenir de la historia, del *homo hispanus*, como «una sombra que desea para España lo mejor» [23-12-1975].

[1]

[Anterior al 20 de enero de 1974]

Querido amigo: Perdona que le escriba a mano. Está cerrado el Instituto por vacaciones veraniegas. Le agradezco vivamente su proyecto de intervención para reintegrarme a la Academia. Le ruego que no haga nada. Nunca me comunicaron mi destitución. Supe solo que en mi vacante eligieron a Lasso de la Vega, marqués del Saltillo, y a la muerte de este, al geógrafo Melón. Pero comprenda: a mi edad y dada mi posición ni Franco puede entonar el *mea culpa*, ni yo puedo aceptar su generosidad. Ingresé en la Academia el 28 de febrero del 1926. No queda nadie de los que conocí en la Academia. Soy, con mucha diferencia, el más antiguo de la Academia. Podría ser Director Honorario, pero nada más. No conozco a la mayoría de los colegas de hoy. Y no faltarían quienes objetarían mi vuelta al redil. Dejemos dormir el caso. Otra vez muchas gracias.

Voy a enviarle por correo aéreo mis *Espanoles ante la historia* en cuyos dos últimos estudios enfrentan los métodos historiográficos de Castro. Supongo que conoce tales páginas. Téngalas en cuenta en...

Soy muy viejo para cambiar de postura política. Además, no han cambiado mis ideas. Sigo siendo un liberal católico, convencido de que hay que cambiar ordenadamente España. Y esas ideas no riman con la actualidad política española. Consideraría una claudicante humillación volver a España sin que mediaran novedades que no espero. Además, España no ha sido generosa conmigo. Se cuentan con los dedos de una mano los españoles que me han hecho justicia. Gracias de nuevo por su amistad. Correspondo a ella vivamente.

¿Esos traductores ingleses tendrán el suficiente gusto literario para no aplastar mi estilo? Supongo que sí. ¿Qué ha pensado V. de las ilustraciones?

En sus pies está un poco resumida la Historia del arte Hispano y darían vida y atracción a la obra. Espero sus noticias. Y muy impaciente la respuesta de Inoria Pepe. ¿Habrá enterrado mis galeradas corregidas? Hay que tomar como base la 2ª edición de la obra.

Necesito un poco de reposo al fin del año.

Un abrazo de su amigo.

Claudio Sánchez Albornoz

Le haré enviar dos libros que están a punto de salir en España, *Trípticos históricos* y *El drama de la formación de España y de los españoles* (Para su discurso).

[2]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 20 de enero de 1974

Querido amigo: Anoche un compatriota asentado en Buenos Aires me regaló su *ABC* con su artículo sobre mi tarea historiográfica. Gracias por sus elogios. No puedo suscribir los que dedica a Canseco. Era inteligente y simpático, pero la historia del derecho no le debe absolutamente nada. Fue una rémora para su cultivo en España por su total haraganería y su cinismo. Me decidí a sacar el *Anuario* prescindiendo de él. Dios sabe las embestidas que hube de darle para que escribiera su único artículo. No se habrían publicado tres números del mismo si hubiera dependido de él la obra. Y ni enseñaba ni creó un solo discípulo. Yo no le debo sino problemas. Ni una página de mis *Estampas de León* le debe nada. Hemos sido archigenerosos con él.

¡Pobre Hinojosa! Al segundo año de trabajar con él quedó inválido. Pero de él sí recibí el espolonazo fecundo.

Espero impaciente su discurso. Confío en que no tendré luego que polemizar con V. Acaban de publicarme en Madrid unos *Trípticos históricos*. Van en ellos todas mis críticas a Castro. He pedido que se los envíen. Reclámelos al P. Quintín Aldea. Instituto Enrique Florez. Consejo de Investigaciones Serrano 123. Y repase mis *Tres réplicas* a Castro. Supongo que dispondrá de la segunda o la tercera edición del *Enigma*; corregí el texto y añadí varios apéndices.

¿Qué hay de Inoria Pepe? ¿Lograron arrancarle las galeradas? ¿Qué me propondría V. que suprimiera?

Supongo que recibiría mi última carta sobre el asunto de la Academia de la Historia. Cela me dijo hace tiempo que me habían propuesto a la Academia de la Lengua como académico honorario pero que lo habrán Vs. rechazado. Imagino que harán lo mismo a la de la Academia de la Historia.

¿Cuándo lee V. su discurso? De antemano le agradezco sus buenas intervenciones. Aparte de su semitismo y su fantasía las fallas de Castro se debieron a no ser sino historiador de la literatura.

Espero sus noticias. Un abrazo,

Claudio Sánchez Albornoz

Pido a Juan-Edhasa Infanta Carlo 29 Barcelona (15), que le envíe prueba de *El drama de la formación de España y de los españoles*. Reclámela.

[3]

Pedro Sainz Rodríguez

Madrid, 23 de enero de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena 1481 – 4.5.

Buenos Aires

Mi querido amigo: Tengo noticias de que el corresponsal de *ABC* en Roma ha recogido ya el arreglo o reducción de su obra y que lo enviará rápidamente por medio seguro. En cuanto llegue lo veré y le daré a Vd. mi opinión y combinaremos manera de que Vd. lo pueda ver.

Le adjunto un artículo sobre Vd. que ha publicado el dominical de *ABC*. Es reproducción de lo que mandé al Homenaje que le hicieron ahí, con leves modificaciones. Aquí era desconocido y es útil, creo, publicarlo como agitación del tema y para anunciar al final la traducción inglesa. Sobre la calidad literaria de la traducción esté Vd. tranquilo. Lo revisaremos cuidadosamente y haré que le dé el V.º B.º el gran hispanista Starkie, que ahora reside aquí. Incluso trataremos de que la firme él, aunque la hagan otros o buscar de algún modo que aparezca su nombre, lo que dará postín al libro.

Yo no he recibido nada de publicaciones suyas. Espero que ya estén en su poder un paquete de publicaciones mías.

Sobre el regreso de Vd. lo dejaremos por ahora. Creo que la actitud de la Academia puede influir en su ánimo. Cualquier cosa que usted decida contaría con la cooperación del nuevo embajador, Gregorio Marañón, con quien hablé del tema y le encontré -como era de esperar- a la disposición de usted.

Lo importante y urgente ahora es la publicación de la traducción que estoy decidido a que se realice, cueste lo que cueste.

Un abrazo de su viejo amigo y compañero,

Pedro Sainz Rodríguez

[4]

Pedro Sainz Rodríguez
Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz
Anchorena 1481 – 4.5.
Buenos Aires

Madrid, 5 de febrero de 1974

Mi querido amigo: Ya está en mi poder el original de su libro que nos ha enviado desde Roma el corresponsal de *ABC*. Lo estoy revisando y ya le diré enseguida mi impresión. A primera vista me parece hay bastantes correcciones o modificaciones insertas en el texto, pero no me parece que este haya sido abreviado en volumen perceptiblemente. Cuando acabe mi revisión le diré. Desde luego, después que fijemos un criterio definitivo sobre la edición tiene Vd. que repararlo todo. Ya veremos cuál puede ser el procedimiento mejor.

He recibido su libro que me mandó el P. Aldea y ya veo que en él ha recogido monografías referentes a la polémica.

Canseco, como Vd. dice exactamente, fue un terrible perezoso. Yo le considero un intelectual bohemio, inteligente y de amplia cultura. De sobra sé que no publicó casi nada, pero yo me refería al cacicato benéfico que algunos profesores de la Universidad Central ejercieron para la provisión de cátedras. Creo que Galo Sánchez, Ramos Loscertales y otros fueron apoyados por Canseco.

No sé si ha llegado a sus manos dos libros y algunos folletos que mandé a esta misma dirección en paquete certificado por avión.

En espera de sus noticias, le envía un cariñoso abrazo,

Pedro Sainz Rodríguez

[5]

Claudio Sánchez Albornoz
Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

12 de febrero de 1974

Querido amigo: Esta mañana hice enviarle una carta y a mediodía me llegó la suya. No se haga ilusiones: yo no puedo ni quiero mutilar mi obra. Al aparecer la primera edición recibí propuestas de Alemania, Francia y los Estados Unidos para traducirla si la reducía. Y renuncié a la versión por no llevar a cabo la ingrata tarea. Para *Cinque Lune* hice solo algunos retoques y arreglos: los que tiene delante de los ojos. A mis 81 años – caerán el 7 de abril – menos que antaño puedo realizar la aventura. Decídase a traducirla como está con los arreglos de hace 10 años. Hemos traducido íntegramente al español obras extensísimas. Bien merece la mía un trato semejante.

No me niego a escuchar sus consejos sobre esta o la otra supresión; sí a una revisión general. Los pocos años o meses que me quedan de vida me son precisos para acabar, si no me fallan las fuerzas, las obras en que trabajo. He escrito a algunos amigos de Asturias rogándoles que, si hago el viaje definitivo, sigan adelante con la impresión de mi trabajo, aunque salga póstumo. En ese estado de ánimo no puedo hacer una revisión de mi *España, un enigma histórico*. Decídase a encargar de inmediato la versión. En honra de España, claro cita. Para desfacer los entuertos antihispanos de Castro. La reducción de la obra a un volumen sería desfigurarla y, además, ¿quién la hace? Vaya la traducción incluso con las láminas. La Fundación Universitaria que V. dirige puede hacerlo.

Cuando recibí su envío – conocía la mayoría de sus cosas – le acusé amistoso recibo. No me explico que no lo haya recibido.

Canseco no intervino en favor de Galo ni de Ramos. Fui del jurado de los dos. La Historia del derecho no le debe nada. Estuvo ausente de las oposiciones de ambos y nadie le hubiese escuchado en el tribunal. Su fuerte fue la Filosofía del derecho.

Mil veces gracia, por su intervención para que mi obra aparezca en inglés. Un abrazo.

Claudio Sánchez Albornoz

¿Le llegó mi librito, *El drama de la formación de España y los españoles*?

[6]

Pedro Sainz Rodríguez

Madrid, 16 de febrero de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena 1481 – 4.5.

Buenos Aires

Querido amigo: Acuso recibo de la suya de 12-II-74 y de los libros enviados por el P. Aldea y la editorial Imaz. Muchas gracias. Voy a leerlos cuidadosamente. Si recoge Vd. en ellos algún tema de la obra grande esto podría justificar y facilitar algunas supresiones.

De todos modos, me hago cargo de su justificada impaciencia y de las razones que hacen le repugne la reducción. Creo que la fórmula de trabajo para no perder tiempo es: realizar la traducción íntegra al inglés y mientras se hace se puede estudiar lo de las supresiones al imprimirse la traducción, y a nadie perjudica el que se guarde una traducción íntegra del libro.

Son muchos los que desean la difusión de su libro por juzgar erradas, y en muchos aspectos nocivas, las exageraciones de Castro. Seguramente conoce Vd. cuanto ha escrito el profesor Eugenio Asensio en sus polémicas con Castro. Ahora va a salir en la revista de Edad Media de Sáez (Barcelona) un nuevo trabajo interesante que me ha leído antes de imprimirse. Ya se lo mandaremos. Enterado de mi propósito de traducción me comunica en carta su criterio sobre la posible reducción. Adjunto va a copia de lo que me dice. La fórmula de la traducción íntegra e inmediata del libro sin perjuicio de seguir estudiando la posible reducción creo le satisfará a Vd.

¿Recibió Vd. dos libros y unas separatas que le mandé hace tiempo por certificado de avión? Dígame, para repetir el envío si se han perdido.

Un afectuoso abrazo,

Pedro Sainz Rodríguez

[7]

Pedro Sainz Rodríguez

Madrid, 23 de febrero de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481

Buenos Aires

Querido amigo: Supongo en su poder mi última en que le comunicaba mi plan de emprender la traducción íntegra sin perjuicio de estudiar y realizar, en la medida que se acuerde, la reducción. Para la traducción me han propuesto dos profesores ingleses que residen ahora aquí, que conocen perfectamente el castellano. Entregaríamos un tomo a cada uno, según el texto corregido por Vd. que llegó de Italia. Solo espero para empezar el dictamen del profesor e hispanista Walter Starkie (que ahora reside aquí), que verá un trozo de traducción como prueba. Los contrataremos en cuanto llegue su aprobación.

Ha estado aquí Emilio Sáez, el de Barcelona, y hablamos del asunto de la abreviación posible, y él ha hablado a un discípulo suyo, hoy catedrático, José Luis Martín. Hemos hablado por teléfono y parecía animado a realizar el trabajo. Va a estudiar el problema y nos propondrá un plan de reducción que yo le transmitiré a Vd. Mientras seguirá la traducción como le he dicho. Le tendré a Vd. al corriente de todo sin retraso, pues me hago cargo de su impaciencia, que comparto.

¿Recibió Vd. mi envío de libros?

Un afectuoso abrazo de

Pedro Sainz Rodríguez

[8]

Claudio Sánchez Albornoz

28 de febrero de 1974

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Querido amigo: Ayer le escribí sobre la traducción de mi obra. Me ha llegado hoy noticia de que pensaba V. encomendar una abreviación del libro a José Luis Martín, discípulo de Emilio Sáez. Y me apresuro a escribirle para que quede clara mi negativa a consentir tal aventura. Tengo del citado profesor la mejor opinión como medievalista. Pero me deciden a negarme a que intervenga en el asunto diversas razones.

Es un puro medievalista y poco conocedor de la historia hispano-islámica y de la historia moderna de España. Mi obra desborda con mucho su especialidad.

José Luis Martín es un marxista; está en su derecho y respeto sus ideas, pero un marxista no puede comprender bien mi obra. Con la mejor voluntad y no obstante su talento desfiguraría sin querer mi teórica.

Su estilo, perfecto para sus exposiciones eruditas, no rima con el mío.

Esta noticia me ha hecho comprender lo que hasta ahora no había visto claro. No puede abreviarse la obra sin desfigurarla. Con todas sus fallas así es mi libro, como yo soy. Decídase de una vez a una traducción integral – usando esas de las capillas de la misma llegadas de Roma – o a renunciar a la traducción. Pero decídase pronto. Yo salvo mi problema de conciencia saliendo al paso, entre los hispano parlantes, de Castro. He creído que V. se sentía sacudido por el mismo problema frente al mundo no hispánico. Si es así, ordene la traducción sin más demoras. Unas pesetas más no arruinarán a la Fundación. Y si presentan Vs. bien el libro y con sus pulcras y abundantes ilustraciones, fe en Dios que la obra circulará en el mundo. Si no, desde el Japón al Japón pasando por EEUU y por Europa seguirán pensando de los españoles lo que Castro ha querido y los judíos han pagado.

Claudio Sánchez Albornoz

Perdone V. tanta tabarra y tanta intransigencia.

[9]

Claudio Sánchez Albornoz

6 de marzo de 1974

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Querido amigo: No comprendo cómo sus cartas tardan diez o doce días en llegarme. ¿Nos intervendrán la correspondencia?

Me anticipé a su noticia sobre el proyecto de encomendar a José Luis Martín la reducción del libro. Vuelvo a decirle que le tengo en una gran estima científica, pero por las razones que le expuse creo que no puede interpretarme bien.

Me alegro de que se decida a la traducción íntegra. Habrá que cambiar el capítulo «Lo premuslim en la España musulmana». Lo he redactado mejor. Y habrán de tenerse en cuenta mis apéndices sobre la ciencia española, llevándolos al texto.

Celebro que comprenda mi impaciencia por la versión. Aún puedo colaborar con Vs. a la perfección del libro. Pero el 7 de abril caerán los 81 si Dios quiere, y a mi edad se vive con permiso del sepulturero.

¿Le llegó mi libretto de Edhasa? Habrá visto que antes pierde el lobo el pelo que las mañas. Aludo a mi exaltación polémica. Todos los marxistas y revolucionarios me habrán lapidado. Para mí lo primero es España y me importa redimir-la de las sombrías críticas que ha padecido y padece. Ahora de los castristas.

Insisto en recomendarle ilustre profusamente el libro. Habrá podido comprobar que no he hablado de plata como dicen aquí. Vivo pobremente, pero no me importa. No cobro mi jubilación de exministro que traducida en pesos constituye una fortuna. Me importa sí que fuera de España se oiga otra versión que la judaizante de Castro. Y por ello insisto para su versión integral y su ilustración sin el menor interés.

Un abrazo,

Claudio Sánchez Albornoz

Con lo que se ahorre de honorarios por la reducción y los míos puede hacer la versión íntegra ilustrada.

[10]

Pedro Sainz Rodríguez

Madrid, 9 de marzo de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481

Buenos Aires

Querido amigo: Adjunta le remito la lista de todas las publicaciones de Vd. existentes en mi biblioteca. Con una x azul van señaladas las últimamente recibidas por órdenes de Vd. a los editores.

Estamos activando la búsqueda de los posibles traductores. Después de cuidadosa información de especialistas competentes y conocedores del personal que se dedica a estos trabajos, nos hemos fijado en dos personas, pues

pensamos encargar un tomo a cada una, si a Vd. no le parece mal. Son el Dr. (por Oxford) Christopher Pratt. Es hispanista y profesor de la Complutense, sección de lenguas sajonas y trabaja con Emilio Lorenzo, el jefe de esta sección, que nos lo garantiza plenamente. La otra persona es la Srta. Selma Margareten, que ha traducido al inglés algunas de las publicaciones de Castro, lo que pensamos no debe ser óbice para utilizar su colaboración, que ofrece de muy buen grado.

En el proyecto de reducción del volumen de su obra para la traducción no pesa en la Fundación la cuestión económica. Como Vd. ve, el plan de trabajo que en carta anterior le indiqué consiste en la traducción íntegra del libro con urgencia y mientras se realiza la traducción estudiar una reducción del volumen del libro aprobada, por supuesto, por Vd., y si se logra esta reducción adaptar a ella el texto traducido.

Usted mismo habrá podido comprobar la gran cantidad de decididos partidarios de las tesis de Vd. que aconsejan la reducción pensando en el mejor éxito del libro y de su difusión en el enorme ámbito cultural del inglés.

No creo, pues, que haya inconveniente en intentar la reducción siguiendo sus directrices y consejo. Podría resultar de todo esto la publicación de la obra íntegra revisada y de un compendio. El profesor José Luis Martín de Salamanca parece que estaba muy entusiasmado con la tarea. Como yo le pedí información para transmitírsela a Vd. me escribió la carta cuya fotocopia le adjunto. Ni a él ni a su recomendante, el profesor Sáez, de Barcelona, les he dicho nada todavía sobre este candidato.

Yo creo que un *modus operandi* podría ser encargar el proyecto de reducción para someterlo a su aprobación.

El otro día, en un almuerzo, Gonzalo Fernández de la Mora, el anterior ministro de Obras Públicas, muy entusiasta de su libro dijo que él estuvo encargado ¿por una editorial? de hacer la reducción de su libro y que lo tuvo que dejar por su nombramiento ministerial.

Creo le envié a Vd. el catálogo de publicaciones de la Fundación. Tendré mucho gusto en mandarle las que le interesen.

Un cordial abrazo de su viejo amigo.

[11]

Claudio Sánchez Albornoz

13 de marzo de 1974

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Querido amigo: Voy a completarle mis libros y separatas. Algunos están archiagotados y no sé cómo podré procurárselos. Haré cuanto pueda. De los

publicados en España, como *Orígenes de la Nación Española – Historia de Asturias*, pediré que se los envíen. Creo que si V. le pide a Fernández Catón – Archivo del Obispado de León mi *Miscelánea de estudios históricos* se lo remitirá sin duda.

Insisto en negarme a que José Luis Martín se encargue de la abreviación. Es un gran erudito, pero no es a propósito para la empresa, que requiere mucho más. Se metió V. en harina sin consultarme. Salga ahora elegantemente del apremio. Sin dejarme mal con él.

Creo que lo mejor es traducir íntegramente el libro. No vacile más, concierte con quien V. quiera la versión. Reducir el libro requeriría un año de trabajo. Yo no viviría después de los plazos de la reducción y del traslado.

Supongo que habrá leído mi brulote contra Castro y los castristas. Deben estar que muerden. Pero no tengo la virtud heroica de la mansedumbre.

Supongo que los energúmenos de izquierda me habrán excomulgado por mis tres artículos en el *ABC*. Y sabe bien que ello ha sido obra personal de Ansón que es un gran amigo. No lo difunda; le he rogado que entregue a la Casa de Misericordia de Ávila el importe de mis derechos de autor. Para mí lo primero es España.

Es V. sobradamente inteligente para dejarme bien con José Luis Martín.

Cuando empiece la versión le remitiré una copia de mi cap. «Lo premusulim en la España musulmana», que debe sustituir al que iba en *España enigma*.

En las próximas semanas saldrán algunos libritos míos, *Con un pie en el estribo* y *De la invasión islámica al estado continental*. Haré que se los remitan.

Un abrazo de su viejo amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

Esta carta sale con retraso porque he caído en una fuerte bronquitis.

[12]

Pedro Sainz Rodríguez

16 de marzo de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481

Buenos Aires

Querido amigo: La última carta suya que tengo a la vista y contesto en esta fecha es la del 6-III-74.

Yo, como Vd. ve, mando las cartas por avión y desde hoy las agregaré el sello de urgente. En esta carta sugiere Vd. modificaciones que a veces significan aumentos en el texto. Convendría que Vd. designase a una persona de

su confianza aquí que pudiera bajo su dirección directa ocuparse de todo eso. Si además esta persona pudiese sugerir supresiones o realizar simplificación que, en su conjunto, disminuyesen el volumen del texto sería lo ideal. Vuelvo a insistir que todo esto sin perjuicio de que se realice la traducción íntegra del texto recibido de Italia. Lo de la reducción que tantos partidarios y amigos de Vd. aconsejan, pensando en la mejor difusión de la obra, se lo sugiere a Vd. la Fundación por esas mismas razones y no por motivos económicos. El Secretario y administrador ya ha llegado a un acuerdo con la Srta. Margareten sobre el precio. El plazo máximo de entrega será diciembre de este año, pero hará lo posible por terminar antes. Este acuerdo está pendiente del Vº. Bº. de Vd. sobre la persona. Desde luego el libro irá ilustrado. Sugiera Vd. en este terreno lo que desde allí le sea posible. La Fundación consultará con especialistas (Lafuente, Lozoya, Gaya Nuño). Indíquenos cuanto se le ocurra y sobre todo piense en ese encargado de su confianza que le sugiero.

Yo estoy agobiado de trabajo, pues deseo que antes de morirme (itampoco soy un niño!) vea la luz mi *Historia de la Espiritualidad*.

Escríbame con toda confianza, pues yo no tengo más deseo que acertar y he metido a la Fundación en esta empresa por espíritu de justicia para que su posición polémica se difunda en las mismas proporciones que la de Castro, apoyada por razones políticas o sectarias más que científicas.

¿Ha sido alguna vez intervenida su correspondencia? En este caso lo que tratamos no chocará con ningún criterio oficial. El nuevo embajador, Marañón, ha tenido en sus manos en mi casa el original venido de Italia.

En las cosas pendientes de su Vº Bº dénoslo con la mayor rapidez para empezar a andar.

Un abrazo de su viejo amigo.

[13]

Claudio Sánchez Albornoz

23 de marzo de 1974

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Querido amigo: Le debo varias cartas, pero me ha molestado mucho una bronquitis de la que no acabo de salir. Los antibióticos quiebran la fiebre, pero aplastan. Además, la muerte de mi hermano el día 20 me ha impresionado mucho. Perdóneme.

Comprendo que se leería mejor un tomo que los dos volúmenes de mi obra. Pero yo no puedo hacer la reducción y hecha por cualquiera sería al cabo una desfiguración de mi pensamiento.

Yo no puedo encargar a nadie la empresa que Vd. me sugiere. Llevo fuera de España 38 años. No deseo aumentar nada. Solo llevar al texto algunas pp. del apéndice sobre las creaciones científicas de los españoles. Quede tranquilo; cuando recobre mis fuerzas le enviaré todo aclarado y en forma.

Hace dos semanas que no he puesto los pies en mi Instituto. Cuando vuelva a él me ocuparé de comprobar qué obras mías puedo enviarle. Las remitiré con mucho gusto.

No sé si mi correspondencia es intervenida en Madrid o en Buenos Aires. No me sorprendería que lo fuese en los dos sitios.

Supongo que la traductora será de su confianza. Yo la tengo plena en V. para todo lo relativo a la versión. ¿Quién va a revisarla? Yo no soy capaz de ello. Mi inglés es torpe. ¿Qué tradujo de Castro dicha señora?

Le hablé de las ilustraciones de la edición antigua porque las puse pies que quizás deberían traducirse. Repáselos V. y dígame su opinión.

Y perdone tanto incordio. Pero es V. mi providencia en los madriles y en España. Gracias mil veces.

Telefoné a Marañón hace unos días, pero me dijeron que no podía atenderme. No insistiré. Le toca a él llamarme.

Un abrazo de su viejo amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[14]

Claudio Sánchez Albornoz

29 de abril de 1974

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Querido amigo: Su carta del 20 que me llega hoy, 29, me tranquiliza. Temía que estuviera V. enfermo de que hubiesen surgido dificultades en el proyecto de traducción. Gracias por sus noticias y por haber puesto en marcha la versión.

No dudo de la conveniencia de hacer un breve resumen de mis ideas. Y si Dios me da vida lo haré. Modificando y ampliando mi librito *El drama de la formación de España y de los españoles*. Pero estoy acabando mi *Historia del reino de Asturias*. Hoy he enviado buena parte del final, pero me faltan aún tres meses de trabajo. Después me pondré a la empresa de la redacción de mi breve, muy breve, compendio que no podrá sustituir al libro grande porque tendrá otras finalidades. No es imposible que al margen de ese libro y antes quizá vuelva a la polémica contra los españoles incluidos por Castro en su librito *Españoles al margen*, Dios dirá. Mi cabeza está mejor que mis piernas y soy ya muy viejo.

Marañón vino a verme. Charlamos largo. Es un amigo. Leyó mi respuesta a Laín y me decidió a su publicación. Imagino a los castristas bramando. El castrismo es una secta que intenta colocarse a la cabeza de los movimientos de izquierda en España y están llevando a cabo la canonización de Américo.

Le he hecho enviar unas cuantas separatas de las que aún tenía ejemplares. Los estudios que me publicaron en Méjico están agotados. Veré si puedo conseguir que le envíen un ejemplar de mis libros de Chile y de Roma.

Un abrazo de su amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[15]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 11 de junio de 1974

Querido amigo: Hace mucho que no tengo noticias tuyas. No sé quién debe carta al otro. Rompo el silencio para conversar un poco con Ud. sobre temas diversos.

Me sentí herido por Laín, que se atrevió a llamarme alanceador de republicanos muertos y a decir que me había pasado al moro, lo que equivalía a llamarme cobarde y traidor. Me encolericé. Si hubiera estado en Madrid le hubiera buscado para abofetearle y le atacué con saña. Como no habían leído sus epítetos contra mí, me combatieron muchos que no me conocen lo bastante como para saber cómo pienso y cómo soy.

He contestado, pero dudo que en los diarios a quien he enviado réplicas les den paso en sus columnas.

Muy cordial es la amistad de Luis María Ansón, pero no creo gozar de la simpatía del Director de *ABC*. Le ruego que en las conversaciones con los amigos madrileños restablezca la verdad. Yo lo injurié a Laín porque defendiera a Castro, ese bla-bla me tiene sin cuidado.

¿Cómo va la versión inglesa de mi obra?

En la Colección Austral me publican ahora un librito aparecido en Italia, titulado *El islam de España y el Occidente*, hay en él un capítulo sobre lo pre-muslim en la España Musulmana. Lo tradujeron al francés y apareció en la *Revue Historique*. Es mucho más extenso y más concluyente que el capítulo con el mismo nombre que aparece en mi *España incógnita*. Debo tener algún ejemplar, pero si no, en un mes tendrá Ud. la nueva edición. Quizá pudiera reemplazarse el capítulo correspondiente del Tomo I de mi obra por esas páginas a que aludo. Decida usted libremente.

¿Cómo va su discurso de ingreso en la Academia?

¿Cuándo lo lee? Con los entreveros de mi polémica sigo trabajando en mi *Historia del Reino de Asturias*. Hace un mes he enviado originales de 400 páginas sobre el reinado de Alfonso III, pero aún me quedan algunos capítulos para hacer. Espero pronto noticias tuyas. Un abrazo de su amigo y colega.

[16]

Pedro Sainz Rodríguez

15 de junio de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481

Buenos Aires

Mi querido amigo: Ante todo, debo felicitarle por haberse sabido sacudir de un modo u otro a los diversos contrincantes que han brotado como consecuencia de la castrolatría.

Ahora voy a darle una buena noticia. Estuvo aquí la profesora italiana que estuvo encargada de hacer la traducción de su libro al italiano. Venía con la intención de que le devolviese el original para utilizarlo tal y como estaba previsto. Yo le expliqué que el tomo 1º está en poder de la traductora para la versión inglesa. El tomo 2º sigue en mi poder. Supongo que le escribiría Vd. sobre este asunto y yo lo hago para recibir instrucciones de Vd. sobre lo que ha de hacerse. Yo he pensado que en un ejemplar del tomo II pueden copiarse las correcciones o indicaciones existentes en el que está en mi poder y una vez hechas remitirlo a la traductora italiana, que así puede trabajar en el tomo II, traduciéndolo al italiano a la vez que el I se traduce al inglés, y luego entregarle el tomo I, hoy en poder de la traductora inglesa.

Veó que estas polémicas literarias no le quitan el buen humor.

En espera de sus noticias para decidir lo que conviene hacer, le envía un cordial abrazo su viejo amigo,

Pedro Sainz Rodríguez

[17]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez]

18 de junio de 1974

Querido amigo: Gracias por sus palabras sobre mi defensa frente a los sa-buesos de Castro y del gran Buda de Laín.

Me encanta la inesperada noticia sobre la versión italiana. Me parece excelente su propuesta. Haga V. pasar con cuidado mis arreglos del T. II a un ejemplar nuevo y envíe el otro a Inoria Pepe. Creo que ella tenía traducido el T. I.

El problema va a ser comunicarse con ella. Los periódicos de aquí dicen que el correo no funciona en Roma y que los romanos van al Vaticano a depositar sus cartas. Llámela por teléfono. Ya sabe, Inoria Pepe de Sarno. Ignazio Guidi 4. Yo voy a intentar escribirla por la valija, pero desearía noticias frescas. Si habla con ella escíbame con detalles sobre la Editorial dispuesta a la versión y sobre los detalles de la misma. Dígale que me escriba desde el Vaticano. El P. Batllori está en la Generalicia de la Compañía ¿en la ciudad del Vaticano?

Bueno, confío en que me eche V. un capote. Hay que evitar la canonización internacional de Américo. Imagino a los castristas bramando por mis bromas. Allá ellos.

Le enviaré escrita a máquina la autorización que me pide para la versión. ¿Cómo va? Pida a Marra pruebas de «Lo premuslim en la España musulmana». Lo tradujeron en la *R. Historique* y debe remplazar al capítulo del libro. Me parece importante frente a la tesis de Castro. Léalo V. y juzgue por sí mismo.

Y otra vez gracias y un abrazo de su amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[18]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 21 de junio de 1974

Querido amigo: Aunque no lo juzgaba necesario por las cartas que hemos cruzado durante los meses últimos en torno a la traducción de mi obra *España, un enigma histórico*, me es grato enviarle una autorización en regla para que tal versión sea realizada por la Fundación Universitaria Española, que Vd. dirige. Me complace mucho que sea una Institución de tanto prestigio en la vida intelectual española haya tomado sobre sí la tarea en cuestión. Fio mucho de su inteligencia y de su intervención en el asunto. Dígame si bastan estas líneas a ustedes como garantía de mi asenso. Un cordial abrazo,

Claudio Sánchez Albornoz

[19]

Pedro Sainz Rodríguez

6 de julio de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481

Buenos Aires

Mi querido amigo: En la Secretaría de la Fundación consideran suficiente la autorización para traducir su obra. En mi anterior le hablaba a Vd. de la

traducción al italiano y de la posibilidad de entregar yo a la traductora italiana el II volumen del texto preparado por Vd. procedente de esta señora.

Ahora resulta que la traductora inglesa está trabajando a gran velocidad y no creo conveniente que se retarde la versión inglesa por desprendernos nosotros del 2º volumen. Así que entiéndase Vd. directamente con la Sra. Pepe para proporcionarle el texto que ha de servir para la traducción italiana.

Adjunto le remito copia de la nota que me dejó la Sra. Pepe con sus señas y teléfonos por si acaso le fuese útil alguna de estas indicaciones.

Creo es una buena noticia la velocidad con que marcha la versión inglesa. Cuando nos dispongamos a imprimir le enviaremos modelo de cómo quedará el libro, papel, etc. ¿Quiere Vd. añadir algún grabado? ¿Desea Vd. que le enviemos pruebas de imprenta?

Estudiaremos su idea de sustituir el capítulo del t. I por la misma materia que aparecerá en la Colección Austral.

Espero leer mi Discurso de la Española en noviembre y el de la Historia en abril o mayo.

En espera de sus noticias le envía un cordial abrazo su viejo amigo.

[20]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez]

11 de julio de 1974

Querido amigo: Celebro mucho la rapidez con que se está traduciendo la obra y le agradezco otra vez cuanto ha hecho por llevar la empresa a buen puerto. Le pido ahora que complete su ayuda a la difusión de mi libro por varios caminos.

He pedido a Espasa que le envíe pruebas del capítulo «Lo premuslim en la España musulmana». Léalas y comprobará la gran importancia de lo allí escrito para la arquitectura de mi teoría. Un pequeño gasto más a la Fundación; lo sé, pero no representa nada en una suma como la que va a invertir.

Deseo que vayan la mayoría de las ilustraciones de la obra. Constituyen una atracción para el lector y en los pies de las mismas vean una historia abreviada del arte español y muchas ideas históricas. He hablado con López Llansás, de la Sudamericana, primitiva editora de la obra; ahora dueño de EDHASA, que ha editado la 4ª ed. Me ha dicho que si Vs. se deciden a ilustrar el libro como deseo y le ruego haga, él ordenaría a Juan Merli, que es gerente de EDHASA (Barcelona) que, mediante un arreglo material, el pago de un canon, naturalmente dispusieran Vs. de los clichés. Piénselo. El coste de la obra aumentaría algo, pero ganaría en presentación y en posibilidades de venta en el mundo. Le ruego encarecidamente que acceda a mi

ruego y se decida a la Ilustración. Deberían amoldar el formato al del texto castellano. Cosa fácil. Si tuvieran que costear de nuevo las ilustraciones deberían hacer un desembolso mucho mayor, a lo que creo, por la mitad de las láminas.

Deben ir, claro, los dos mapas. Repase las láminas y se convencerá de que los pies son ilustrativos y complementarios.

Y vayamos a la edición italiana. Gracias por sus noticias. Me permití pedirle que telefonara a Inoria Pepe porque el correo de aquí con Italia no marcha. Yo a lo menos no logro noticias de ella, ni de ningún colega de Roma. Ignoro por qué. La *Nación* de aquí dice que los romanos van a la Ciudad del Vaticano a timbrar sus cartas. El correo, gran instrumento de la civilización occidental, está entrando en crisis. Ignoro por cuánto tiempo. Yo recibo las cartas aéreas de España con ocho, diez y hasta doce días de fecha.

Perdone por ello mi importuno ruego. Comprendo que no quieran desprenderse del T. II. Pero comprenda que a diez años de hechos los arreglos no los recuerdo y no puedo repetirlos. Y menos desde aquí y a estas alturas de mi vida. Le sugiero que cuando la traductora inglesa termine la mitad del T. I llame V. a Inoria Pepe de Sarno para enviarle lo disponible. Yo procuraré torearla entretanto y firmar antes un contrato con *Il Mulino*.

Claro que todo esto «si sigo vivito y coleando» que no sé. Voy estando viejo y caduco. Los años avanzan y «el día menos pensado pasa una barbaridad» como decían en no sé qué zarzuela.

A propósito de zarzuelas, supongo que habrá puesto coto a sus conquistas entre las coristas... que todos le envidiábamos.

He pedido que le envíen mi último librito, *Con un pie en el estribo* (Rev. de Occidente). ¿Le llegó este último bastardo?

Un abrazo de su viejo amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[21]

Pedro Sainz Rodríguez

Madrid, 19 de agosto de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481 4 J.

Buenos Aires

Mi querido amigo: Estoy en deuda con Vd. y le pongo dos líneas para regularizar nuestra correspondencia. Ya sabe Vd. que en esta época Madrid se queda en cuadro y no hay ni mecanógrafos ni nadie. Yo estoy además muy ocupado porque a principios de setiembre se reúne en Madrid un congreso

de Estudios Clásicos en el que presento una memoria sobre Luis Vives, que estoy acabando. Allí aludiré al tema de la ascendencia judía del filósofo valenciano, que es cierta, pero que, como en todos los casos que cita Américo, la obra y su formación no tienen nada que ver con su ascendencia. Ya supongo que el Sr. Navarro le habrá comunicado que hemos aceptado la sugerencia de sustituir el capítulo de lo Premuslímico por el texto que Vd. proponía. Leí las dos redacciones y me parece acertada su idea. Además, bastaría con que Vd. lo deseara para aceptarlo nosotros.

Recibí también los varios libros porque Vd. me pregunta, y en este capítulo por tanto estamos a cero. Me habla Vd. de las cupletistas de mi lejana juventud y comprenderá que, aunque me lleva algunos años, yo ya no soy ningún pollo para meterme en esos trotes. En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. En cuanto me libere de lo de Vives, le volverá a escribir con más calma.

Un abrazo de su viejo amigo.

En lo de las láminas, como ya le ha dicho el Sr. Navarro, tampoco hay inconveniente, pues ya que nos hemos lanzado a esta obra hemos de procurar hacerla lo más atractiva y perfecta posible. Vale.

[22]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 30 de agosto de 1974

Querido amigo: Celebro que haya roto usted el silencio epistolar. Desde estas orillas del Atlántico las cartas de los amigos españoles son para mí indispensables a fin de seguir tirando del carro de la vida y el nombre de Ud. está vinculado a muchos recuerdos placenteros de juventud.

Me encantaron sus noticias sobre Luis Vives. Le conoce Ud. bien, yo no, pero por lo que de él se y sé de los otros españoles de origen hebraico que ilustraron nuestras letras, estaba convencido de que en ninguno de ellos había influido ni mucho ni poco ni nada la sangre judía de un abuelo o de un padre. Usted va a demostrarlo por lo que hace a Luis Vives.

Castro se dejó llevar por la fuerza de la sangre y por sus resentimientos personales.

Don Antonio L. Llansás, director de Sudamericana y de Edhasa, escribe al Gerente de esta última, Juan Merli, para que facilite a Ud. los clichés de las láminas que han de ilustrar nuestra traducción. Lo hago yo también. Celebro que se decida a aceptar mi propuesta. La inclusión de las láminas alegrará el libro, aunque obliga a Ud. a aceptar el formato de la edición castellana.

Parece que esta se sigue vendiendo bien. Hace pocos meses que salió la 4ta. ed. y Merli tiene esperanzas de que se agote en este año. El intocable de Laín declaraba que mi obra se caía de las manos, parece que circula, sin embargo, entre la de los españoles.

Somos muy viejos, Ud. es un pollo a mi lado, pero ya tiene espolones para dejarnos ganar por veleidades que alegraron nuestras juventudes, pero que serían impropias de nuestra vida de hoy. Un abrazo de su amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

Sigo muy dolido con Torcuato Luca de Tena, dígaselo a Ansón.

[23]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 10 de octubre de 1974

Querido amigo: Gregorio Marañón me cablegrafió diciéndome que iba Ud. a activar la traducción al inglés de mi obra. Se lo agradezco vivamente. Hoy cumpla 81 años y 6 meses y quisiera ver el libro en la calle.

He recibido carta de Juan Merli, de Edhasa, Infanta Carlota 129, diciéndome que no habría inconvenientes en facilitar a Ud. los clichés para reproducir una versión al inglés, mediante el pago de un pequeño canon y siempre que no salgan de España por no sé qué dificultad aduanera invencible.

¿Supongo que imprimirán ustedes el libro en Madrid? Por lo tanto, no habrá dificultad en el aprovechamiento de los clichés. Escribanle Uds. a Merli para más comprometerle.

Me dicen hoy que un tal Antonio Gala ha estrenado en Madrid una obra recogiendo ideas de Américo Castro. Supongo que habrá llevado a escena los cristianos nuevos. ¿Qué hay de ello? ¿Terminó el Congreso de Estudios Clásicos? Confío en leer pronto su comunicación sobre Luis Vives. Es tema que me interesa mucho y supongo que Ud. lo habrá agotado.

Estoy muy preocupado por la situación de Argentina y en especial de la Universidad. Lindo fin de fiestas, pero «paciencia y barajar», qué oyó decir Don Quijote en la Cueva de Montesinos.

Un abrazo,

Claudio Sánchez Albornoz

[24]

Pedro Sainz Rodríguez
Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz
Anchorena, 1481, 4to J.
Buenos Aires

19 de octubre de 1974

Mi querido amigo: Veo por su carta del 10 del corriente que Marañón le transmitió mi recado sobre la marcha de la traducción. Hoy le puedo puntualizar más. Está traducida la mitad del tomo primero y me ha prometido la traductora que en diciembre podremos corregir pruebas impresas si activamos la entrega a la imprenta. Ha habido un retraso en la promesa primera que nos hizo debido a una enfermedad de la madre que le obligó a desplazarse a los EE.UU.

Ahora está ausente, por quince días, en EE.UU. el Secretario Lorenzo Navarro, y por eso no le comunico noticias sobre la imprenta que él está buscando. Tendremos presente el aspecto legal de la utilización de los grabados que Vd. indica.

Terminó el Congreso de Estudios Clásicos y le remitiré la comunicación sobre Vives en cuanto reciba ejemplares.

Efectivamente la obra de Gala es, según me han dicho, la leyenda negra con novedades castrenses llevada al teatro. Iré a verla y le contaré y, si la imprime la Sociedad de Autores, se la enviaré.

Debe de ser desagradable vivir en una ciudad con tantos atentados y violencias. ¿No encuentra Vd. un resquicio dialéctico para venirse para acá?

No he recibido ningún nuevo libro de Vd.

Un cordial abrazo de su viejo amigo,

Pedro Sainz Rodríguez

[25]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 1 de noviembre de 1974

Querido amigo: Me gustaría conocer su estudio sobre Luis Vives. Podría aprovecharlo, citándole, para alterar las págs. que le dedico en *España, un enigma histórico*. No interpreto bien sus palabras sobre la búsqueda de una imprenta para publicar la versión inglesa de mi libro. ¿Piensan Uds. en una imprenta norteamericana o en una española? Creo de elegirse esta se facilitaría el aprovechamiento de los clichés de la edición española que difícilmente podría salir de la Península, pero es cosa de Uds., claro está.

Me han divertido sus informes y otros que también me han llegado sobre la pieza teatral de Gala. Me parece increíble que a esta altura de la historia haya un majadero capaz de hacer lo que ha hecho. Me llega la noticia de que es un émulo de lo peor que tenía García Lorca. Su inversión sexual. Tiene Ud. razón; es muy injusto vivir en esta ciudad tan convulsionada por crímenes diarios. Ahora han empezado a quemar a las gentes en sus coches, y ya no matan solo militares sino profesores, pero...

¿Cómo ve Ud. el mañana de España? Me llegan informaciones muy contradictorias y alarmantes. ¿Qué podemos hacer para encauzar este futuro? Yo estoy muy viejo, pero siempre pronto al servicio de España.

Un abrazo,

Claudio Sánchez Albornoz

Acaban de asesinar al Director General de Seguridad.

[26]

Pedro Sainz Rodríguez

7 de diciembre de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481

Buenos Aires

Mi querido amigo: En su última carta me hablaba Vd. de lo desagradable que está Buenos Aires con tanto atentado y violencia. Por la Prensa me entero de que también le alcanza a Vd. Me agradecerían noticias exactas sobre lo sucedido y especialmente lo referente a la suspensión de la edición de un libro de Vd.

No olvide Vd. que la Fundación está a su disposición para publicar ese y otro trabajo que le convenga editar.

En su última carta me pregunta sobre el futuro político de nuestra España y yo le prometo una próxima y larga información política.

¿Le harán a Vd. la vida incómoda o imposible en la Argentina? Sé que cuenta Vd. con la amistad y apoyo de Gregorio Marañón, pero si Vd. decidiera retornar cuente conmigo para cuanto le pueda ser útil. No sería difícil arquitectar una justificación que Vd. pudiera aceptar.

Un abrazo de su viejo amigo y compañero,

Pedro Sainz Rodríguez

[27]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 20 de diciembre de 1974

Querido amigo: Muchas gracias por sus palabras amables. En realidad, la vida aquí no es nada confortable, pero nos vamos acostumbrando a ella. Vamos acostumbrándonos a leer en los periódicos el número de asesinatos ocurridos.

Parece que se va a solucionar el asunto de mi contrato. No creo que se llegue a publicar mi libro. Cuando haya nuevas autoridades en EUDEBA tendré que intervenir para declarar caduco el contrato, que no han cumplido. Perdóneme que le importune por el estado de la traducción inglesa mi libro y que le ruegue un poco de ímpetu en su realización. Se acercan mis 82 años y quisiera ver la traducción antes de morirme.

Un fuerte abrazo.

Claudio Sánchez Albornoz

[28]

Pedro Sainz Rodríguez

24 de diciembre de 1974

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481, 4to J.

Buenos Aires

Mi querido amigo: Acuso recibo de su carta del 20 del corriente. Celebraré que se le arreglen las cosas. Para cualquier cosa sabe que puede contar conmigo incondicionalmente.

Aprovecho la oportunidad para felicitarle la Pascua y desearle mucha salud en el 1975.

Tengo una persona dedicada a acuciar a la traductora.

Un cordial abrazo.

Pedro Sainz Rodríguez

[29]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 30 de enero de 1975

Querido amigo: Supongo que a estas horas le habrá dado mi encargo Maraón. Perdóneme, pero como pasan los meses y mi vida se acaba, tienen excusa mis apremios por la publicación del texto inglés de mi obra.

Lo he visto retratado en el *ABC* aéreo dedicado a la muerte de Ignacio Luca de Tena. Me he quedado estupefacto de lo viejos que están los conocidos de otros tiempos, incluso gentes mucho más jóvenes que yo. Esa comprobación me ha dado paciencia para mis achaques. ¿Qué es de su vida? ¿Qué es de la de España?

Estoy terminando mi libro *Mi testamento histórico-político*. Estoy arrepentido de haberme metido en ese jaleo, pero «a lo hecho pecho». Me gustaría dárselo a leer antes de publicarlo, pero me parece muy difícil.

Un abrazo de su amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[30]

Pedro Sainz Rodríguez

12 de abril de 1975

Sr. D. Claudio Sánchez Albornoz

Anchorena, 1481

Buenos Aires

Mi querido amigo: Aunque le supongo informado por Lorenzo Navarro, el gerente de la Fundación, no quiero dejar el contacto con Vd. En primer lugar, para comunicarle que para activar la traducción de su libro hemos dividido el trabajo en dos equipos traductores que trabajan a la vez, y espero que pronto veremos el resultado. He leído la entrevista que le han hecho a Vd. con una información gráfica muy copiosa que me ha permitido volver a verlo después de tantos años y apreciar la buena apariencia, que es indicio de vitalidad. Veo como siempre esa profunda nostalgia que le aqueja a Vd. como una enfermedad dolorosa. Ignoro los motivos íntimos que obligan a la ausencia, pues desconozco su relación con el régimen y la clase de agravios que este puede haberle infringido. No creo que su resistencia obedezca a puritanismo republicano. Ruiz Zorrilla, no obstante sus conspiraciones, volvió a España. Castelar, Salmerón y Pi murieron en ella. De todas maneras, vuelvo a decirle que me tiene Vd. a su disposición para conseguir de la Academia una actitud que justifique su regreso. Por ejemplo, nombrarle académico de Honor o algo por el estilo. La Fundación, por supuesto, está dispuesta a invitarle y, si regresa, a organizar un Seminario dirigido por Vd. con remuneración decorosa.

En espera de sus noticias le envía un cordial abrazo,

Pedro Sainz Rodríguez

[31]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 18 de abril de 1975

Querido amigo: Una carta de Navarro me informa de las peripecias que han tenido ustedes en la traducción de mi obra y cómo han logrado vencerlas. Muchas gracias por cuanto hacen para que salga esa versión en inglés de mi libro.

El 7 de abril han caído mis 82 años y añoro ver esa traducción en mis manos. Claro está que a esa edad se vive con permiso del sepulturero.

Más vale no hablar de las cosas en Argentina, estamos entrando deprisa en el caos. ¿Qué va a pasar en España? Somos tan bárbaros los españoles que temo volvamos a matarnos lindamente. Que Dios lo haga mejor.

A estas horas estará saliendo en Barcelona *Mi testamento histórico-político*; he pedido que le envíen un ejemplar. Supongo que van a mordirme tiros y troyanos, pero ya sabe usted lo difícil que es encasillarme en los cuadros políticos al uso. Difícil, quizás no. Pero claro está que he de salir sin satisfacer a ninguno de los bandos españoles.

Un saludo afectuoso de su amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[32]

Claudio Sánchez Albornoz
Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez
Av. De América 58
Madrid 28

Buenos Aires, 20 de octubre de 1975

Querido amigo: Por la pluma de mi hija le escribo porque yo estoy todavía muy fatigado.

El 10 de agosto me caí en el baño y me eché una olla de agua hirviendo en el cuerpo. Me internaron con quemaduras de segundo y tercer grado. Estuve grave. Salí a flote, y todavía con una úlcera en el hoyo derecho regresé a mi casa el 11 de septiembre.

Vino a asistirme mi hija en mi convalecencia. Cuando empezaba a levantar cabeza, muy débil todavía, me atacó una gripe maligna. Estuve cuatro o cinco días con fiebres de cuarenta. Los antibióticos me atacaron la próstata (orinaba sangre) y luego el intestino. Todos creyeron que viajaba al otro barrio. Afortunadamente la fiebre fue bajando, el peligro desapareció. He quedado hecho una piltrafa y voy a tardar en volver a mi vida de trabajo.

Todo esto le explicaré mi prolongado silencio. Por intermedio de mi discípula H. Grissotti y de mi hija, he contestado a Navarro y al traductor. Supongo que ellos le habrán informado.

Me habría encantado asistir a la presentación inglesa de mi libro, pero ahora no puedo ni pensar en ello. Tendrían que llevarme a España en una camilla.

Quiero agradecerle una vez más la versión de *España, un enigma histórico* que le agradezco profundamente.

Dígale a Navarro y al traductor que me den noticias. Vd. sabe que el problema me apasiona. Démelas Vd. también de las cosas de España.

Supongo que habrá recibido los tomos II y III de *Los orígenes de la Nación Española*. Si así no fuera, reclámeselos en mi nombre a Eloy Benito Ruano, Departamento de Historia Medieval. Facultad de Letras de la Universidad de Oviedo.

Mi hija vuelve a Madrid el día 27. Su teléfono es 2755588. Llevará algún mensaje mío.

Reciba un abrazo de este viejo y caduco amigo que le quiere de veras.

Claudio Sánchez Albornoz

[33]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez]

20 de noviembre de 1975

Querido amigo: Hilda Grassotti me ha leído su carta y como voy mejorando le escribo de puño y letra para agradecerle sus noticias y su excelente disposición sobre mi obra y mi persona. Estoy todavía muy cansado, pero voy aleteando. Salvé el pellejo y ahora voy recuperando fuerzas, aunque muy despacio.

¿Cuándo podrán estar los dos tomos juntos en la calle? Si sigo mejorando y en España no estalla otra guerra civil, allá para abril o mayo podría ir a pasar unos meses en España.

Por la prensa de aquí he tenido noticia de su viaje a Suiza y de su escrito acerca de don Juan. Empieza una nueva página de la historia de España. Esta mañana me pidieron unas palabras para *ABC* sobre el momento político. Supongo que habrán parecido mal a tios y troyanos. Con toda el alma deseo que don Juan Carlos logre éxito en su tarea de liberalizar la vida política de España. Yo no le serviré. Quiero ser fiel a mi republicanismo. Pero los momentos son difíciles. Y el espejo de Portugal es ejemplarizador. Estoy muy viejo para intervenir en la vida política española. Haré sin embargo

cuanto pueda para que nuestros conciudadanos vivan en paz con libertad. Puede V. hacer mucho para lograrlo. Y lo hará.

Otra vez gracias. Un abrazo de su viejo amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

¿Tradujeron al inglés los pies de las ilustraciones?

[34]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 23 de diciembre de 1975

Querido amigo: Su carta se ha cruzado con la que yo envié hace muy pocos días a Lorenzo Navarro.

Gracias por sus noticias. Pavón me puso un telegrama el mismo día 12 diciéndome que había sido reincorporado a la Academia por votación unánime.

Han reparado una injusticia. No creo que caliente de nuevo el sillón porque soy muy viejo.

Arreglen ustedes las cosas para ver si lanzamos el libro en abril porque Dios mediante, si no recaigo en mis dolencias, me propongo pasar dos meses en España allá en la primavera.

Pidan ustedes a Merli los grabados. Me escribe anunciándome que se dispone a hacer la 5ª. edición de mi obra. Solicítele la remisión para que no se cruce la traducción con la nueva aventura barcelonesa.

Me dijeron que era obra suya el discurso de Don Juan Carlos. Me pareció muy bueno.

Confío en que, como usted, los liberales monárquicos tengan éxito en la empresa.

Yo ya no soy sino una sombra que desea para España lo mejor.

Un fuerte abrazo de su amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[35]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] Buenos Aires, 14 de enero de 1976

Querido amigo: Perdone que le moleste pidiéndole noticias más concretas de mi libro, insistiendo en un ruego y haciéndole otro.

Dígale a Navarro que me informe detenidamente del estado de la edición. Procuren ustedes que esté a punto a fines de abril o en el mes de mayo cuando yo esté en Madrid.

Y ahora un ruego: como sabe soy Director del Instituto de Historia de España de la Universidad de Buenos Aires. Son aquí bastante quisquillosos y no podría volar a España sin tener una licencia oficial del Decano. Por eso le pido que, como presidente de la Fundación, me envíe una invitación oficial para asistir a la presentación de la versión inglesa de *España, un enigma histórico*. Con ella en la mano solicitaría el permiso aludido. Son trámites burocráticos sin importancia, pero que es preciso llenar.

Perdone la molestia y reciba un abrazo de su amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

Después de dictada esta carta recibo una muy extensa y detallada de Navarro. Le contestaré. Dígame que escriba a Merli apretándole para que ceda las ilustraciones.

[36]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez] 1 de marzo de 1976 (lunes de carnaval)

Querido amigo: Me debe carta y también está en falta Navarro. He leído en el *ABC* aéreo la noticia que dio V. sobre la versión de mi libro. Muchas, muchas gracias por su oferta de un seminario. Ni la acepto ni la rechazo. Estoy muy viejo y cansado; mis dos enfermedades de los meses últimos me han privado de mis fuerzas de antaño. Ahora iré de exploración a España. Temo que me sienta demasiado fatigado. Dios dirá.

Como Navarro me escribió proponiéndonos un viaje a Nueva York, me atreví a pedirle un pasaje de ida y vuelta a Madrid. No sé si ello es hacedero. Pero le ruego que me conteste a vuelta de correo para buscar otra solución a mi viaje. No quiero recibir ayuda del gobierno. Es natural. Y he de proveer de algún modo a mi proyectado vuelo. Quisiera estar en Madrid en la Semana de Pascua y regresar a Buenos Aires a fines de junio. Si me decidiera a aceptar su oferta tendría que arreglar aquí muchos problemas. El primero y más grave, el de mi pobre mujer. Vuelvo a rogarle una respuesta pronta.

Supongo que la impresión de mi obra marchará bien. Escribí a Navarro sobre su posible difusión en Estados Unidos. También espero noticias sobre el tema.

¿Cómo van las cosas en España? Aquí dan noticias alarmantes. Un abrazo de su viejo amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[37]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez]

24 de marzo de 1976

Querido amigo: Había ya escrito a Navarro cuando Gregorio Marañón me dio la noticia de que la Fundación, por amistosa decisión suya, corría con los gastos de mi pasaje en avión Buenos Aires-Madrid, Madrid-Buenos Aires. Muchas gracias. Una nueva prueba de amistad de las muchas que he recibido de V. en el curso de estos años. Ninguna equiparable a la de haber hecho traducir al inglés mi *España, un enigma histórico*. Sin su decisión habría dormido el sueño de los justos. Seguirían vendiéndose ediciones en español – va a salir ahora la quinta – pero continuaría ignorada por el público de habla inglesa. Soy un vejestorio y nunca podré corresponder a tantas pruebas de amistad.

He reservado pasaje en Iberia para el 22 de abril. El gerente de la empresa aquí ha solicitado de la gerencia que me invitase ella generosamente. Digan a Navarro que se informe de la decisión antes de abonar mi pasaje, pues podría ocurrir que en verdad Iberia me declarase su huésped. Lo dudo mucho, pero...

¡Cuánto tenemos que charlar en Madrid! Estoy empero muy viejo y achacoso. El 7 caerán mis 83 años. ¡Honor! Era casi un muchacho cuando salí de España.

Un fuerte abrazo amical,

Claudio Sánchez Albornoz

[38]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez]

5 de septiembre de 1976

Querido amigo: No he contestado antes a tu última carta porque he supuesto que habrías ido a veranear a la montaña. Te imagino de regreso en tu maravillosa casa y en tu maravillosa biblioteca. ¡Cómo te envidio ambas! Sobre todo, la última, pues me he habituado a vivir solo y pobremente. Insisto en incitarte a que aproveches tus años fecundos. En *Serafín el Pinturero* – ¿te acuerdas? – cantaban «Que a los hombres en vuelo se nos va la juventud». Ojo. Acaba tus cosas.

Envejezco deprisa, pero no me rindo. He escrito unos prólogos «*Hanc metallicam propinam*» que decían no sé dónde. Y ahora estoy con *El Estado y el poder real en la Monarquía asturleonense*. Lentamente.

Di a Navarro que me falta un último envío con unos libros de Rosales. Y dile que rompa la cubierta del T. II de la traducción. Échale un vistazo y te

quedarás estupefacto al ver las piernas del Doncel de Sigüenza en la portada de detrás. Yo no había reparado en ello. Se van a reír de nosotros en los Estados Unidos. O hacéis otra tapa o que vaya sin ellas.

¿Qué hay de política? Es difícil desde aquí seguir las cosas de España en sus misterios. No comprendo la actitud de Jiménez. Sus aliados ocasionales deben reírse de él en su fuero interno. Yo ya sabes que con los comunistas ni al paraíso...

¿Te decides a traducir el librito *El drama de la formación de España y los españoles*?

Rudo invierno estoy pasando y temo al próximo en Madrid si voy a pasar allá las Navidades. Dios dirá. A lo mejor dice «Basta» y me llevan fiambre.

Un abrazo de tu amigo,

Claudio Sánchez Albornoz

[39]

[Carta de Albornoz – Sainz Rodríguez]

20 de octubre de 1976

Querido amigo: Me debes carta desde hace mucho tiempo. Ponme unas líneas para saber que te ha llegado esta. Estoy pasando malos ratos. A la enfermedad mental de mi mujer se ha unido ahora una isquemia cerebral que la tiene postrada en la cama y la dificulta la locomoción. Es además irrecuperable e irreversible.

A toda la admiración que, por tu talento, tu saber y tu obra me merecen se une la envidia por tu eterna soltería. Has sido un sabio. La situación de mi mujer me ata a Buenos Aires. Me necesita. No sé el número de millones de pesos que me ha costado el diagnóstico tras análisis, electroencefalograma, topografía del cerebro etcétera. Y no puedo dejarla abandonada. Di a Navarro que habremos de desistir del viaje a Estados Unidos. Por ahora al menos.

Te decía en mi carta anterior que comprobaras la fealdad de la cubierta de la versión del *Enigma*, con las dos piernas del Doncel de Sigüenza. Habrá que prescindir de la cubierta o hacer otra.

Insisto en rogarte que hagas traducir *El drama de la formación de España...* Por su brevedad el coste será mínimo.

¿Cómo va la distribución de la traducción del *Enigma* en los Estados Unidos e Inglaterra? ¿Habéis encontrado el camino? ¿Es eficaz? Tenemos el mismo interés.

He vuelto a mis trabajos eruditos. Terminé mi estudio *El poder real en el reino asturleonés*, pero ahora debo acortarlo. Y he redactado una extensa aden-

da a mis *Fuentes de la Historia hisp. Musulmana* que ahora me reeditan aquí. (Es el T. II de mis *Orígenes del Feudalismo*).

Siempre recordando nuestras jornadas madrileñas, te abraza

Claudio Sánchez Albornoz

¿Qué hay de política en nuestra tierra?

[40]

Pedro Sainz Rodríguez

3 de noviembre de 1976

Sr. D.

Claudio Sánchez Albornoz

Buenos Aires

Mi querido amigo: Tengo la certeza de haber contestado tus cartas, aunque no sea más que como acuse de recibo. Lo que puede haber sucedido es que se haya extraviado por la desorganización del correo a causa de la huelga.

Lo del Doncel de Sigüenza tiene una explicación técnica que Navarro te habrá explicado detenidamente. Creo que se puso así para que resultase al derecho y legible la inscripción que figura detrás.

Lamento sinceramente las noticias sobre la salud de tu mujer, que además nos produce la gran contrariedad de no verte aquí en Novbre. y el aplazamiento del posible viaje programado a Norteamérica.

Me ha hecho reír lo que me dices de envidiar mi soltería. El matrimonio es una gran cosa cuando sale bien, pero solo se logra en un porcentaje mínimo. Yo viví con mi madre hasta una edad madura y siempre temí perder mi libertad de movimientos.

De política, esperando ver si es posible la evolución sin quebrantar la legalidad.

Cuando se aprueben los presupuestos propondré realizar la traducción del libro tuyo.

Conrado Blanco lamenta no vengas a ocupar el piso que visitamos.

Deseándote mucha salud y envidiando tu laboriosidad increíble, te abraza tu viejo amigo.

BIBLIOGRAFÍA

- CABEZA SÁNCHEZ ALBORNOZ, S. (1992): *Semblanza histórico-política de Claudio Sánchez-Albornoz*, Madrid, Fundación Universitaria Española – Diputación Provincial de León.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, J. (1998): *Pedro Sainz Rodríguez: De la monarquía a la república* (Pról. A. Labandeira Fernández), Madrid, Fundación Universitaria Española.
- FERNÁNDEZ, A. L. (1999): «Pedro Sainz Rodríguez: de la Monarquía a la República (1897-1938)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 24: 15-26.
- GOTOR, J. L. (1995): «La polémica con Américo Castro (1885-1972)», en *Giornata Lincea per il centenario della nascita di Claudio Sánchez-Albornoz (Roma, 29 ottobre 1993)* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, *Atti dei Convegni Lincei*), 31-51.
- RÍOS SALOMA, M. F. (2024): «Claudio Sánchez-Albornoz y la fundación del Anuario de Historia del Derecho Español: ¿Un proyecto individual?», *Anuario de Historia del Derecho Español*, (94-Bis).
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. (1962): *España, un enigma histórico* (2.^a ed., vols. I-II), Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1984): *Aún. Del pasado y del presente* (Pról. de H. Grassotti), Madrid, Espasa-Calpe.
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, INSTITUTO DE HISTORIA DE ESPAÑA (1984): *Estudios en homenaje a Don Claudio Sánchez-Albornoz en sus 90 años* (vol. I), Buenos Aires, *Anexos de Cuadernos de Historia de España*.

LIBROS

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel y Roso Díaz, José (eds.). *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI. Estudios dedicados a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues*. Valencia, Tirant humanidades, 2024, 313 pp.

IZAN GARCÍA BAUMBACH
Universidad Complutense de Madrid
izangarc@ucm.es
ORCID: 0000-0002-0901-7170

A MENUDO OLVIDADO POR LA CRÍTICA, el teatro del siglo XVI cada vez concita mayor interés entre los investigadores, dando por resultado novedosas aportaciones académicas como la que se reseña. El volumen, editado por Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz, profesores de la Universidad de Extremadura, aúna la producción dramática española y portuguesa, de tal manera que se cubre con acierto la realidad teatral del Quinientos en la Península Ibérica.

Los once trabajos que se recogen homenajan a la hispanista portuguesa Maria Idalina Resina Rodrigues, de quien Ángela Fernandes hace una semblanza bio-bibliográfica a modo de introducción. Tras estas páginas, abre la sección de estudios el profesor José Camões con *Outros quinhentos*, donde evidencia las herencias que la tradición portuguesa ha legado a la española. Más adelante, el autor realiza una pormenorizada comparativa de traducciones en torno a un villancico en la obra de António de Portalegre, donde desentraña algunos problemas métricos que desembocan en alteraciones de significado respecto del original portugués.

Ángel Luis Castellano Quesada, con *Función y sentido del salvaje en el teatro y la narrativa de Joaquín Romero de Cepeda*, toma por objeto de estudio los personajes tipo salvajes en la *Comedia Salvaje*, de Cepeda. Tras un repaso del modelo desde los seres agrestes mitológicos hasta el disfraz de salvaje como signo del estado de ánimo, el autor estudia este

personaje en el *Rosián de Castilla*, una de las obras narrativas de Romero de Cepeda. Las pocas innovaciones encontradas respecto del tipo tradicional son las que propician el acercamiento a su producción dramática. Todo ello le permite apostar por una lectura alegórica de estos personajes en tanto que representaciones del rechazo a los vicios, lo que se pone en relación con el pensamiento de Cepeda, autor moralista.

Más adelante, Isabel Dámaso Santos, con *La figura de San Antonio en el teatro ibérico quinientista: el auto de Santo António, de Afonso Álvarez*, demuestra el espacio tan relevante que ocupa la figura de este santo en la cultura ibérica a través de un completo entramado de referencias. Luego, la investigadora se centra en el *Auto de Santo António*, el primer auto dedicado a esta figura, y en sus representaciones entonces. Acaba aludiendo a la recuperación de la temática antoniana ya en el siglo XX tanto desde el ámbito académico como desde el de la creación dramática, como por ejemplo, el auto de Matos Sequeira de 1934, una reformulación de título homónimo del de Álvares.

Entronca con el trabajo anterior el de Javier Espejo Surós, *Nuevas reflexiones sobre el primer teatro eucarístico castellano*, que comienza con un aparato teórico –de Unamuno a Castro, pasando por Parker y Erasmo– en torno a la forma teatral que terminará por conocerse como auto sacramental. El autor insiste en la diferenciación del significado que representa este último marbete y el de primer teatro eucarístico, argumentándolo a partir de las ideas de Bataillon en torno al giro eucarístico de la escena castellana a principio del siglo XVI.

Sergio Fernández López en *Teatro extremeño en la diáspora sefardí. De Torres Naharro a Miguel de Carvajal* ofrece un minucioso cotejo de variantes de *Aquilana*, de Naharro, poniendo el foco sobre dos aspectos: el lingüístico, a propósito de la variante aljamiada descubierta por Gutwirth, y el material, en torno a la historia de la impresión del texto en aljamía hebraica. Esto último le permite pasar a centrarse en la *Tragedia Josefina*, de Carvajal, también impresa en aljamía hebraica, y extraer conclusiones a propósito del contexto moral y religioso de la diáspora.

También hay cabida para la temática mariana, algo de lo que se ha encargado Francisco Javier Grande Quejigo en *De la asunción a la devoción: evolución del teatro mariano en el siglo XVI*. El trabajo se abre con un recorrido a través de diferentes testimonios de teatro asuncionista en la Castilla del Cuatrocientos que resultan capaces de garantizar esta tradición teatral a principios del siglo XVI. Aparte de descubrirnos y organizarnos un corpus de gran relevancia para el estudio de este tipo de piezas, el autor llama la atención sobre el contraste entre la escasez de estos textos y la abundancia de noticias de sus representaciones. Acaba estableciendo el vínculo con el siglo siguiente y establece una línea evolutiva desde los primeros textos, fieles a la fuente, hasta los que anteponen lo devocional, en loor de la figura mariana.

Otros temas cubiertos en esta publicación son los referidos a América. *Orígenes del teatro de influencia y temas americanos en el siglo XVI*, de José Enrique López Martínez, presta atención a la documentación sobre espectáculos públicos que se dieron al otro lado del Atlántico, asunto sobre el que la investigación todavía no ha mostrado mucho interés. Además, el autor disgrega los elementos netamente americanos que se incorporan a las estructuras dramáticas en Europa, como por ejemplo la integración de elementos prehispánicos adaptados al contexto.

José Roso Díaz se acerca al joven Lope con su trabajo *Amor y materia simbólica en el teatro del primer Lope de Vega. Notas sobre una presencia*. No tan exploradas como otras obras, en las primeras del Fénix se puede discernir el tratamiento del amor en distintos niveles, que el investigador analiza a partir del léxico, de la configuración de la acción, de la caracterización de los personajes o de la elaboración de cuadros dramáticos. Además, estudia la versatilidad del material simbólico en relación con la cultura simbólica de la sociedad de las últimas décadas del siglo XVI. Jugará, pues, un papel fundamental la intertextualidad conocida por el espectador, lo que permite a José Roso apuntalar una serie de menciones de procedencia muy diversa con las que dota al lector de un

rico panorama de referencias literarias, pero no solo, pues también se alude a material no textual.

Sobre la producción dramática de Lucas Fernández se ha ocupado Francisco Sáez Raposo. En su trabajo, *El espacio lúdico en el teatro profano de Lucas Fernández*, el investigador se adentra en los valores puramente teatrales de Fernández. Aunque se ocupa de las obras profanas, establece una metodología que se podrá aplicar en futuros análisis a las composiciones sacras. Sáez Raposo detecta las didascalias explícitas e implícitas para luego pasar a analizarlas y hacer lo mismo con los personajes en escena, la configuración de las subescenas, la proxémica, cinésica, mímica y gestualidad de estos. Todo ello le lleva a aventurar una posible línea del tiempo del momento de composición de estas obras por Fernández. Su argumentación gira en torno a la tendencia a complejizar los esquemas dramatúrgicos y el aumento en el número de personajes.

La contribución del profesor Javier San José Lera subraya el cariz hispano-luso del volumen con *Los viajes de Juan Pastor entre España y Portugal*. El investigador se vale de este personaje para evidenciar el estrecho vínculo referencial en lo lírico y lo teatral en el espacio peninsular. Pero no solo, también con ello prueba la existencia de un espacio europeo de relaciones que ha de tenerse en cuenta a la hora de estudiar la circunstancia teatral quinientista. Y más allá, acaba advirtiendo algunos datos a propósito de la transmisión de estas piezas en el continente americano.

Cierra este volumen de estudios el de Miguel Á. Teijeiro Fuentes, que recorre todo el siglo presentando una nómina de autores de herencias naharrescas. Bajo el título *Pervivencia de Torres Naharro en algunos escritores extremeños del siglo XVI: los casos de Diego Sánchez de Badajoz, Luis de Miranda y Joaquín Romero de Cepeda* Teijeiro localiza aquellos aspectos que recuerdan a Naharro. El introito como estructura dramática en Sánchez de Badajoz es un ejemplo, así como las semejanzas en la descripción de personajes y ambientes en Luis de Miranda. Acaba con un

análisis pormenorizado de las réplicas y contrarréplicas amorosas a la manera de Naharro que parecen haber dejado huella en la *Comedia Salvaje*, de Cepeda.

Con todo, este compendio de estudios se erige como un trabajo de obligada consulta para el estudio del teatro ibérico del siglo XVI. El diálogo de ida y vuelta entre Portugal y España en la materia que nos ocupa es fundamental para seguir avanzando en este campo de investigación. En un sentido prospectivo, estas páginas abren una gran cantidad de líneas de investigación con las que completar conocimiento. Gracias, pues, a estos trabajos, se camina en buena dirección, fortaleciendo la salud de estos temas a través de nuevas aportaciones académicas y animando a que alcancen un tan alto nivel como esta.

Corredoira Viñuela, José Manuel. *Comedia auriburlesca: Postilas*, Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá y de la Universidad Nacional Autónoma de México, Alcalá de Henares / Morelia, 2025, 995 pp.

CARMELA V. MATTZA
Louisiana State University
cmattza@lsu.edu
ORCID: 0000-0002-9683-8734

LA OBRA QUE RESEÑAMOS ES UNA CONTRIBUCIÓN DE PRIMER ORDEN al estudio de la literatura del Siglo de Oro español, particularmente del género de la comedia burlesca. Un género que tiende a la parodia y el disparate como elementos centrales, lo cual ha dificultado a menudo su lectura.

Las ediciones modernas de comedias burlescas, realizadas, entre otros, por Esther Borrego, Frédéric Serralta, Javier Huerta Calvo, Carlos Mata Induráin, Elena di Pinto o Ignacio Arellano, han permitido recuperar su importancia. En este sentido, la obra de Corredoira se presenta como un excelente e indispensable complemento a las ediciones preparadas por los estudiosos mencionados.

Con una extraordinaria rigurosidad filológica y creatividad interpretativa, Corredoira anota profusamente un total de 44 comedias burlescas, arrojando luz sobre la naturaleza lúdica del género, su humor subversivo y su contexto cultural.

El volumen se inicia con un prólogo de Ignacio Arellano, director del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, titulado «La comedia burlesca y la ludopatía de José Manuel Corredoira». Este ensayo introductorio sitúa el proyecto de Corredoira dentro del esfuerzo académico más amplio por recuperar la tradición burlesca española. Arellano no solo contextualiza el género —a menudo

desestimado o relegado en las historias literarias canónicas—, sino que también subraya la metodología única de Corredoira, caracterizada por la audacia interpretativa, una profunda afinidad por la experimentación lingüística y la voluntad de explorar la ambigüedad en lugar de resolverla.

El libro se divide en dos secciones principales:

1. Comedias anotadas: El cuerpo principal del volumen contiene apostillas o glosas a 44 ediciones modernas de comedias burlescas. Entre los numerosos autores representados se incluyen figuras destacadas como Pedro Calderón de la Barca, Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto, Manuel de Pina, Vicente Suárez de Deza y Juan Vélez de Guevara.

Cada entrada incluye: 1) El título y el autor(es) de la obra; 2) La base textual (manuscrito o edición) utilizada por el editor moderno; y 3) Las apostillas de Corredoira numeradas correspondientes a versos específicos. Estas anotaciones ofrecen comentarios sobre diversos fenómenos textuales, incluyendo diálogos (dobles sentidos), paronomasias (juegos de palabras), alusiones culturales oscuras y las intrincadas complejidades semánticas del español del Siglo de Oro.

Las «postilas» de Corredoira con frecuencia difieren de las interpretaciones de los editores, proponiendo lecturas alternativas que se fundamentan en la lingüística histórica, el análisis intertextual y una aguda sensibilidad al tono y al registro.

Como ejemplo, vamos a comentar algunas de las apostillas de Corredoira a la comedia de Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris* [39-54], editada modernamente por Ignacio Arrellano Ayuso e Ignacio D. Arellano-Torres. Así, por ejemplo, en relación con la llegada de Rosicler [39, vv. 47-49], Corredoira señala y analiza el juego de palabras entre «carrera» (acción de correr) y «rasgadura en la media», añadiendo además la interpretación de media» como «media asnal», una prenda antigua. Al comentar el diálogo entre Rosicler y Tabaco [39, vv. 69-72], identifica la antanacласis en el verbo «despeñar» que significa tanto

«arrojar desde lo alto» como «dejarse arrastrar por hábitos peligrosos». Resulta especialmente llamativo su comentario sobre Pocris [40, vv. 248 ss.], donde apunta que la palabra «gandaya» puede interpretarse como «vida ociosa y bribona», mientras que la expresión «buscar la vida» connota además «prostitución». Añade, asimismo, que «gandaya» en Asturias significa «gentuza». Igualmente, interesante es su anotación del encuentro entre Céfalo y el Gigante [40, vv. 311-19], donde analiza el doble sentido de «pastel» (pasta de carne vs. dinero) y «Picardía» (región francesa vs. país de pícaros). En este contexto, Corredoira interpreta la frase «escudero es de importancia» como «acompañante de la comida principal y de la gandaya». En otro diálogo [41, vv. 341-44], resalta la dilogía de «camarada», que puede entenderse tanto como «compañero de cámara» como «diarrea», vinculándolo con pasajes de *La ventura sin buscarla*, de Lope de Vega. Al analizar el diálogo entre Clori y la dueña [42, vv. 520-25], examina el significado de «buleto como «adorno o joya» y sugiere que las dueñas actúan con «bula» o privilegio para mentir. Por otra parte, encuentra en los versos de Céfalo y Filis [43, vv. 730-39] una alusión escatológica, pues Céfalo «ha salido del vientre de la roca... sucio de excrementos». Finalmente, resulta especialmente notable su lectura del pasaje de Rosicler y el zapato [48-49, vv. 1815 ss.], donde atribuye a Calderón la primacía al describir la atracción fetichista por los zapatos (rosiclerismo), definiendo «alhaja» como «órgano sexual de la mujer». Asimismo, señala la referencia a la fábula de Esopo *Las dos alforjas* para explicar el juego de «trasero y delantero» entre Céfalo y Rosicler cuando juegan a las tabas [49, vv. 1917-20], y a la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri [54, vv. 2235 ss.], donde identifica una dilogía en Dite como «¿Tè di?» y «dios latino del inframundo», relacionándolo con la obra del florentino.

Las anotaciones de Corredoira arrojan luz sobre las alusiones escatológicas y sexuales presentes en el texto, desapercibidas en gran parte en las ediciones contemporáneas, y que el lector actual difícilmente advertiría sin un aparato crítico o filológico.

En resumen, sus interpretaciones enriquecen los comentarios existentes al desentrañar capas de significado y humor que eran evidentes para el público del Siglo de Oro, pero que requieren un análisis más profundo para el lector contemporáneo.

2. Bibliografía: El volumen concluye con una bibliografía exhaustiva, dividida en dos partes: (a) las obras burlescas apostilladas, y (b) una bibliografía general de léxicos, ediciones críticas y fuentes secundarias relevantes para el estudio del teatro burlesco.

Las anotaciones de Corredoira proporcionan a los lectores las herramientas para decodificar el complejo humor lingüístico y cultural que define el género. Como señala Arellano, la tarea implica un «arduo trabajo» y una «alta densidad mental», dada la resistencia de los textos a una interpretación sencilla.

De hecho, el volumen defiende –implícita y explícitamente– el valor literario de las obras burlescas, a menudo desestimadas como mera parodia u obscenidad. Corredoira las reformula como sofisticados artefactos de comentario cultural y artificio lingüístico. Más importante aún, al reevaluar decisiones editoriales previas, Corredoira invita a los lectores a reconsiderar los marcos interpretativos que han moldeado la recepción moderna de estas obras.

El prólogo enfatiza que la interpretación, particularmente de un material tan elusivo, no es meramente una tarea técnica, sino un acto «artístico». La caracterización de Corredoira por parte de Arellano como un «artista de la anotación» refleja esta doble identidad del autor como académico e intérprete.

Así, el libro de Corredoira destaca la dependencia en las comedias burlescas de los juegos de palabras, alusiones y elementos paródicos, al punto de convertirlas en textos difíciles pero gratificantes. Las anotaciones revelan capas de comentario sexual, escatológico y social que exigen prácticas de lectura culturalmente informadas. El comentario detallado del volumen demuestra que estas obras no pueden entenderse completamente sin una cuidadosa atención al uso histórico del len-

guaje, las expresiones idiomáticas y la variación manuscrita. Una vez pasadas por alto por gigantes literarios como Menéndez Pidal, las comedias burlescas se reubican aquí como las primeras manifestaciones de lo que se ha dado en llamar «teatro del absurdo». En este sentido, *Comedia auriburlesca: Postilas* no es simplemente un comentario a ediciones modernas de comedias burlescas; es un proyecto académico profundamente comprometido y original que revitaliza el interés por un género descuidado mediante una combinación de investigación exhaustiva, audacia interpretativa y pericia lingüística. Para los estudiosos de la literatura española del Siglo de Oro, el teatro de la Edad Moderna o las formas cómicas en general, este volumen servirá tanto de referencia fundamental como de inspiración para futuras investigaciones.

Pérez Galdós, Benito, *Trafalgar, La corte de Carlos IV*, edición, estudio y notas de Dolores Troncoso, Madrid, Real Academia Española, (Biblioteca Clásica), volumen 105, 2025, 614 pp.

M.^a ÁNGELES VARELA OLEA
Universidad Complutense de Madrid
angelesvarelaolea@ucm.es
ORCID: 0000-0002-2431-5854

«LA MÁS VASTA CONSTRUCCIÓN NOVELESCA QUE REGISTRA LA HISTORIA DE NUESTRAS LETRAS» son los *Episodios Nacionales* de Galdós, como escribió Andrenio hace un siglo, y, desde entonces, con palabras semejantes, numerosos críticos han vuelto a manifestar [1918: II, Troncoso 2025: 371]. Otros proyectos de historiar nuestro pasado quedan pigmeos y pálidos ante la vivacidad, la extensión temporal y la calidad de las cuarenta y seis novelas cortas, repartidas en cinco series, en que su autor recoge los sucesos nacionales de 1805 a 1880, y que el novelista canario dio a la imprenta desde 1873 hasta 1912. En ese año, el escritor encontró demasiadas dificultades de salud y narrativas para continuar llevando a la ficción un tiempo que había vivido personalmente, y dejó inacabada la quinta serie, también la más particular y reflexiva, con solo seis episodios de los diez que tenían las anteriores. La presente edición de la Real Academia Española reproduce los dos primeros *Episodios* de la primera serie, la que nos presenta a Gabriel Araceli y su optimista mirada hacia el futuro. Como recoge la editora, el siempre modesto Galdós quitó importancia al motivo por el que comenzó esta magna tarea, aludiendo a que «sin saber por qué sí ni por qué no», se encontró escribiéndolas. Por ello, en su estudio, la reconocida galdosista reconstruye qué llevó al canario a tomar la decisión, haciendo, además, síntesis de lo que otros conocedores del periodo han señalado respecto a la formación del escritor en la Universidad Central y en el Ateneo, en las

lecciones de historia y en los debates sobre pensamiento político a los que acudía. A ello, suma, «la corriente de la historia viva» de sus observaciones personales.

Pero, volviendo a las primeras páginas de esta edición, en que se subraya la naturaleza continuista de los *Episodios Nacionales* y su explícito propósito de seguir la máxima «Historia magistra vitae», Troncoso sintetiza en ella lo más decisivo de las dos novelas editadas y que son ideas comunes a toda la obra del escritor y, probablemente lo más característico del legado galdosiano: cómo en *Trafalgar* el protagonista pasa de personaje de la picaresca a protagonista quijotesco, para aprender, en pleno combate, la idea de patria como nación, mientras que en *La corte de Carlos IV*, el protagonista aprende la idea del honor como honradez, unión de lo privado y de lo público, de *Bildungsroman* e historiografía [2025: XII].

Tras los textos galdosianos, la editora vuelve más extensamente sobre la obra y su significación, en acertada postergación de lo que el crítico tiene que decir a lo que el novelista ya ha escrito. En este sentido, y como docente, alabo el criterio editorial, que evita el creciente protagonismo que había ido adquiriendo el crítico, incluso por encima del «criticado». La interpretación de estas extensas introducciones a los textos es, a veces, lo único a lo que se asoma el alumnado, apremiado por la entrega de tareas, con lo que se condena su visión a la misma que se proporciona en ellas, incluso si el lector acaba por asomarse al texto, ya muy condicionado a seguir las pautas recibidas. Así sucede con alguna novela galdosiana, cuya lectura ha acabado vinculada a la realizada en la introducción y aceptada durante generaciones, perpetuando errores que envejecen la obra.

Aunque no sería este el caso, parece muy acertado el criterio de la RAE de dar prioridad al novelista para añadir, después, el estudio, en este caso, a partir de la página 371 y hasta la 614. Es decir, que las casi doscientas cincuenta páginas de Dolores Troncoso podrían constituir, por sí mismas, un volumen crítico independiente, sobre todo por el

valor que tiene la síntesis y visión global y actualizada que se nos ofrece. Sin espacio para glosar lo que la especialista desarrolla en ellas, como es necesario, nos presenta las dos novelas en el contexto general de los *Episodios Nacionales*, partiendo de los variados motivos por los que el escritor emprendió el proyecto y los propósitos perseguidos: políticos, didácticos y estéticos, que los especialistas, durante años, han ido analizando y a quienes nos remite, como López Morillas, Ribbans, Alonso, Penas, Durán, Miller, Montesinos, Rodgers...

En mi opinión –se decide a intervenir, tras glosar a otros–, más que los historiadores en los que buscó toda clase de datos para utilizarlos según su propio criterio, fue la obra de Giner de los Ríos, con su difusión de las ideas de Herder y el romanticismo alemán, quien convenció a Galdós de la necesidad de una fusión de literatura e historia que fortaleciese el sentimiento de nación [2025: 385].

Un segundo apartado se centra en la relación del novelista con la novela histórica, así como el legado recibido por los románticos, la influencia del costumbrismo y de Cervantes sobre un Scott, Dickens y Balzac. Y cuando se comenta *Trafalgar*, selecciona la mayoría de las interpretaciones que se han hecho sobre este primer *Episodio*, singularmente destacada como la realizada por Triviños como «relato de relatos» [1980: 145-178, 1987: 22; Troncoso 2025: 396]. Esta lectura entiende la novela como no épica, dado que presenta la batalla de ese modo en tres ocasiones, para enfrentar luego al personaje a una realidad muy distinta. También destaca la visión de Whiston, quien señaló cuánto de «gloriosa derrota» hubo en la batalla y lo traicionero que, en los momentos de la escritura, había por esa actitud tan española de dejarse llevar por la pasión y el orgullo.

En un cuarto apartado, se estudia *La corte de Carlos IV*, y el suceso histórico de la conspiración del Escorial (1807), cuando el príncipe de Asturias pretendió que su padre destituyera a Godoy y se propició la entrada de las tropas napoleónicas en España. Se reflejan, aquí, las lu-

chas intestinas de la corte española como las corrupciones políticas y tejemanejes característicos de nuestra política y, por ende, de las siguientes series. Por último, interesa la perspectiva narrativa, antes de entrar a historiar los textos de las novelas, desde los manuscritos autógrafos, pasando por el adelanto del primer *Episodio* publicado en la *Revista de España* y las ediciones posteriores, de cuyas variantes más significativas se da cuenta. Y estas modificaciones, en el caso de *La corte*, son especialmente profundas. Este capítulo, que solo puede interesar a los estudiosos de este aspecto concreto, tiene especial significado como preámbulo del siguiente, en que se explican los criterios seguidos en esta edición. Entona, entonces, Troncoso un razonado arrepentimiento de sus anteriores ediciones de ambas novelas para la Biblioteca Clásica de la editorial Crítica, realizadas hace treinta años. Lo que algunos galdosistas señalaron en 1995, ha sido tenido en cuenta para volver a editarlos, con rectificaciones realizadas ya cuando volvió a publicarlos en la editorial Destino, en 2005. La propia editora así lo manifiesta, puesto que, en Crítica, inicialmente había reproducido las ediciones de las novelas realizadas en 1901 y de 1900, dado que eran las que Galdós mismo había dado por definitivas. Sin embargo, siguiendo la propuesta de Enrique Miralles, en esta ocasión, vuelve a reproducir los textos de la edición ilustrada de *La Guirnalda*, de 1882. Y, como señala, hace lo que también hicieron en sus magníficas ediciones Pilar Esterán (2003), Ermitas Penas (2011) y la recientemente desaparecida Yolanda Arencibia (2005-2006). Colaboradora de esta revista y amiga, Arencibia había hecho su tesis sobre las galeradas de los *Episodios Nacionales*, a partir de las que llegó a conclusiones sobre la lengua de Galdós, los matices de sus variantes, el mayor valor evocativo de las elecciones finales, sus decisiones estéticas y hasta la posibilidad de una recepción sonora.

Lo que, a continuación, se nos presenta en esta edición como un extenso capítulo de aparato crítico que ocupa más de setenta páginas, con letra de menor tamaño, son el arduo trabajo de cotejo de las variantes textuales, previas a las notas complementarias, cuya extensión haría farragoso el

texto. En cualquier caso, tan detenida recopilación es de índole estilística y, por tanto, no tiene el interés que, por ejemplo, es evidente e imprescindible al editar *Doña Perfecta*, dado que afecta al final que el novelista quiso dar a la obra. Después, la bibliografía nos presenta un loable esfuerzo de actualización al que, por supuesto, teniendo en cuenta que Galdós sigue siendo uno de los novelistas que más trabajos académicos suscitan, cabría añadir algunas miradas sobre estas obras, que han aportado lucidez para su lectura. En cualquier caso, se nota que la editora es especialista en novela española contemporánea y lleva décadas trabajando sobre Galdós. Suyos son *La historia de España en Galdós* (2012) y *Releyendo a Galdós, nuestro contemporáneo* (2015), la edición de sus *Episodios nacionales* completos (2005-2010), y una de las ediciones recientes de sus artículos periodísticos en Argentina en *Galdós corresponsal de La Prensa de Buenos Aires* (2020), además de varias ediciones de las obras del escritor canario.

Para terminar, me gustaría detenerme en un detalle significativo. Troncoso dedica esta edición a su nieto de nueve años, a quien leyó *Trafalgar* y a quien vio disfrutarlo. Cuando los colegios empiezan a recomendar a sus alumnos adolescentes la lectura de novelas sobre triángulos amorosos entre unicornios y mentes perdidas, amores minúsculos o narraciones hodiernas, pronto olvidables, más valdría recordar la importancia de la exigencia y de la tan cacareada «educación en valores», que hallamos en Galdós. Por eso, no me resisto a terminar esta reseña sin reproducir las, más que nunca, actuales palabras que Gabriel Araceli se dice a sí mismo como respuesta a los ardides, conspiraciones y prebendas de la corrupción, y que identifican el honor con la honradez, en *La corte de Carlos IV*:

Yo soy hombre de honor, yo soy hombre que siento en mí una repugnancia invencible de toda acción fea y villana que me deshonne a mis propios ojos; y además la idea de que pueda ser objeto del menosprecio de los demás me enardece la sangre y me pone furioso. Cierito que quiero llegar a ser persona de provecho, pero de modo que mis acciones me enaltezcan ante los demás y al mismo tiempo ante mí, porque de nada vale que mil tontos me aplau-

dan, si yo mismo me desprecio. Grande y consolador debe de ser, si vivo mucho tiempo, estar siempre contento de lo que haga y poder decir por las noches mientras me tapo bien con mis sabanitas para matar el frío: «No he hecho nada que ofenda a Dios ni a los hombres. Estoy satisfecho de ti, Gabriel [2025: 290-291]. »

En estos *Episodios*, asistimos a la maduración del protagonista: modesto, inteligente, capaz de escuchar a los demás, y, sobre todo, de mirarse con honestidad a sí mismo. Lo que nos retrotrae al anterior *Trafalgar* y al momento en que Gabriel, al enfrentarse a la realidad y crudeza del combate, aprendió el verdadero significado de conceptos tan modernos como los de país, patria y nacionalidad:

Pero en el momento que precedió al combate, comprendí todo lo que aquella divina palabra significaba, y la idea de nacionalidad se abrió paso en mi espíritu, iluminándole, y descubriendo infinitas maravillas, como el sol que disipa la noche, y saca de la oscuridad un hermoso paisaje. Me representé a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos; me representé la sociedad dividida en familias, en las cuales había esposas que mantener, hijos que educar, hacienda que conservar, honra que defender; me hice cargo de un pacto establecido entre tantos seres para ayudarse y sostenerse contra un ataque de fuera, y comprendí que por todos habían sido hechos aquellos barcos para defender la patria, es decir, el terreno en que ponían sus plantas, el surco regado con su sudor, la casa donde vivían sus ancianos padres, el huerto donde jugaban sus hijos, la colonia descubierta y conquistada por sus ascendientes, el puerto donde amarraban su embarcación fatigada del largo viaje; el almacén donde depositaban sus riquezas; la iglesia, sarcófago de sus mayores, habitáculo de sus santos y arca de sus creencias; la plaza, recinto de sus alegres pasatiempos; el hogar doméstico, cuyos antiguos muebles, transmitidos de generación en generación, parecen el símbolo de la perpetuidad de las naciones; la cocina, en cuyas paredes ahumadas parece que no se extingue nunca el eco de los cuentos con que las abuelas amansan la travesura e inquietud de los nietos; la calle, donde se ven desfilar caras amigas; el campo, el mar, el cielo; todo cuanto desde el nacer se asocia a nuestra existencia, desde el pesebre de un animal querido hasta el trono de reyes patriarcales; todos los objetos en que vive prolongándose nuestra alma, como si el propio cuerpo no le bastara [2025: 81-82].

Creus Visiers, Eduardo y de Paz de Castro, Elena (Eds.). *Visiones de Italia (del fin de siglo a la Gran Guerra)*. Bibliotheca Iberica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, 352 pp.

MARTA COVISA ANDARIAS
Universidad Complutense de Madrid
mcovisa@ucm.es
ORCID: 0000-0001-6420-8810

LA IMPRESIÓN DE UN VIAJE puede reducirse a la constatación de un prejuicio más o menos bien asentado, o puede resultar en una reflexión profunda que acabe por modificar al impresionado. *Visiones de Italia. Del fin de siglo a la Gran Guerra* ofrece una recopilación de textos que varios autores españoles daban a la prensa para narrar al lector los viajes que, por un motivo u otro, llevaron a cabo por Italia en las décadas interseculares.

El volumen, compilado por Eduardo Creus Visiers y Elena de Paz de Castro, ha sido publicado dentro de la colección «Bibliotheca Iberica» de Edizioni dell'Orso, pensada para el lector especializado pero también como acercamiento accesible para un lector curioso por la producción escrita en lengua española. Estos textos tienen la ventaja de cumplir un interés de doble dirección tanto para el lector español como para el italiano, pues la comparación entre ambas culturas es, sin lugar a dudas, uno de los principales ejes que da sentido al conjunto. Provenientes del ámbito periodístico, en su mayoría crónicas, leemos en ellos un presente que para nosotros es ahora histórico pero que, como no podía ser de otro modo, se mezcla con el peculiar atractivo de poder reconocer en la actualidad lugares y situaciones, al tiempo que asistimos al desfile de los cambios que han experimentado ambos países. Durante los treinta años que se recogen en el libro (1888-1918), toda Europa atravesó una serie de cambios radicales a los que tanto España como Italia no fueron, ni mucho menos, ajenas. Muy por el contrario,

la España de la Restauración y la Italia en aquel momento recientemente unificada enfrentaron la modernización vertiginosa en la cultura y la sociedad dentro de un panorama político inestable que favorecía, dentro de la rápida relación del viajero, una inevitable comparación entre ambas situaciones.

La selección de las crónicas, ordenadas cronológicamente en el volumen, la conforma una muestra de algunos de los principales autores españoles (Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibáñez; a los que habría que añadir al pintor Santiago Rusiñol), así como grandes nombres del periodismo que, en casi todos los casos, fueron también escritores de cierto reconocimiento (José Ortega Munilla, Carmen de Burgos, Eduardo Gómez de Baquero, Luis Bello) y, por último, algunos nombres menos favorecidos por la Historia literaria, cuando no, directamente relegados a la nota al pie de página (Federico Urrecha, Gregorio Iribas y Sánchez, José Sánchez Rojas, Emiliano Ramírez Ángel, José María Salaverría, Alfonso Pérez Nieva). Una convivencia de nombres que aporta un interés adicional en la lectura. Antecede a los textos recogidos una completa introducción a cargo de los editores, que presentan de forma sintética el contexto social e histórico en que se están escribiendo y destacan los temas principales que dan cohesión al conjunto, para mejor organización de las crónicas recogidas o, en su caso, los fragmentos de los libros en que luego serían publicadas.

Como señalan al comienzo, las similitudes entre el carácter español e italiano, así como la proximidad geográfica y la afinidad lingüística, favorecieron que el español percibiera a sus vecinos con una menor dosis de idealización que la que enfrentaba el viajero del norte y del centro de Europa, en su culminación del *Grand Tour*. Sin estar exentos de clichés, la nota específica de las crónicas españolas la aporta, en este sentido, la confrontación entre la realidad hispánica y la percepción de la Italia moderna que, lejos de considerarse como una alteridad, permite un «cara a cara» en el que los autores españoles ponderan similitudes y diferencias. El parecido de carácter y de costumbres entre ambas na-

ciones no asombra a ninguno y se convierte en una constante, especialmente en Nápoles, porque aunque «sigue siendo sucio y supersticioso», como cuenta Federico Urrecha a un amigo italiano, la respuesta es tajante: «restos de vuestra dominación» [2024: 138]. Pero la primera de las constataciones es la de los cambios atravesados por Italia en apenas unos años, tras su unificación, admirada por nuestros escritores como ejemplo de política y de convivencia, como le sucede a Galdós en 1888, interesado por su recién conquistada unidad. La impresión de Italia tras la visita a Turín, Milán o Roma en casi todos los casos es la de una nación plenamente moderna, industrial y «europeizada», gran palabra entre los autores españoles, con lo que de forma directa o indirecta están también refiriéndose a la política española; claro que, como era la costumbre, no se visitaban más ciudades meridionales que Nápoles, la cual, junto con Génova, hacía resentir esta opinión de progreso. Opiniones no exentas, a pesar de todo, de distorsiones: es el caso, por ejemplo, de Carmen de Burgos, que juzga duramente las masas humanas aglomeradas en el puerto de Génova olvidando, como sí nos recuerdan los editores del volumen, las condiciones materiales que forzaban la migración de miles de personas.

Como no podía ser de otra forma, arte y belleza –encarnados en Florencia y Venecia– son, además de los principales móviles del viaje a Italia, motivos de admiración casi extática, que dan paso a la vena más culturalista, romántica, o de simple aficionado por parte del cronista. Así le sucede a Rusiñol, con gran sentido del humor, o a Sánchez Rojas y Pérez Nieva, con gran sentido soñador. No obstante, tal y como se encargan de subrayar los editores, la idealización de la belleza y la contemplación sublime del legado artístico ahora se ven matizados por una realidad nueva: la del turismo. Este será, con toda probabilidad, uno de los puntos de mayor interés para un lector actual, dada la problemática del turismo masivo saturando las noticias y las conversaciones cotidianas con frecuencia cada vez mayor. No deja de ser llamativa, siquiera en lo anecdótico, la percepción de este fenómeno hace ya más de un

siglo, cuando España no era uno de los destinos demandados por la industria del turismo de masas entonces incipiente. La mercantilización de la cultura, la banalización de la obra de arte o la constante compañía tanto de otros turistas como de locales dispuestos a sacar rendimiento económico del visitante, conforman la nueva realidad del viajero, que debe ahora buscar la forma de escaquearse, cuando le es posible, para encontrar la soledad que necesita el placer contemplativo. A pesar de ello, la quietud pictórica de Venecia o «la seducción florentina», según la tilda Salaverría, reciben las descripciones más hermosas y evocadoras que pueden leerse en el volumen, cuando no hacían caer en el *Ubi sunt* de las glorias pasadas en contraste con la visión que brindaba la actualidad, como le sucedió a Blasco Ibáñez.

Los últimos capítulos están destinados a recoger algunas crónicas de escritores que acudieron al frente como corresponsales de prensa durante la Primera Guerra Mundial. A la dureza de los testimonios, se añaden notas de humanidad necesaria para poder concebir lo sucedido: es el caso de una tela bordada que observa Luis Bello y le recuerda, ya desde España, a la aldeana que le trajo una manta y un vaso de leche caliente. El encomio de las fuerzas italianas, de la legitimidad de su entrada en la guerra, y la impresión de los medios modernos –automóviles, aeroplanos– era preciso, pues no se puede olvidar el componente propagandístico en favor de los aliados que une a los tres autores escogidos (Luis Bello, Gómez de Baquero y Unamuno). Ante todo, prevalece la idea de la legitimidad de la lucha italiana, que es «un pueblo en armas que aplica a la lucha armada las artes de la paz» [2024: 333], sentencia Unamuno.

El volumen, en definitiva, presenta el acierto de congregar un interés a la par historicista, radicado en su presente; y plenamente vigente, siendo como son, en su mayoría, relatos de viajes no muy distintos a los que año tras año emprendemos nosotros mismos, movidos por la expectativa de paisajes, obras maestras o restos del pasado. Y enfrentando una realidad que, a veces, cumple sobradamente y, otras, choca con una marabunta de turistas cámara –o *smartphone*– en mano.

Ocampos Palomar, Emilio José. *La poética de la reescritura. Modernismo y traducción en España (1880-1920)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2024, 616 pp.

JUANA MURILLO RUBIO
Universidad Complutense de Madrid
juamuril@ucm.es
ORCID: 0000-0002-7683-0313

LA DELIMITACIÓN TEMPORAL Y TERMINOLÓGICA sobre lo que fuera o no Modernismo ha llenado las páginas de manuales y estudios críticos a lo largo de todo el siglo XX, desde la dicotomía planteada por Guillermo Díaz Plaja a la ya esencial juanramoniana concepción del Modernismo como una época. Parecía que los estudios sobre el fin de siglo habían vuelto a centrarse en la bohemia al disfrutar de mayor éxito y difusión autores como Alejandro Sawa o Valle-Inclán. Desde los estudios de Katharina Niemeyer, P. J. Vizoso o R. Cardwell (todos ellos ampliamente referenciados en este volumen) se evidenció que la genealogía del movimiento había tenido diversas raíces, aunque sus aproximaciones teóricas orbitaran en torno a la presencia de Rubén Darío en la literatura española.

Emilio Ocampos nos propone volver los ojos a la Andalucía del fin del siglo XIX, donde se evidencia un incipiente movimiento literario que comparte herencias decimonónicas con renovadoras influencias *extranjerizantes*.

Establece su propuesta metodológica desde los Estudios Literarios y aborda la afirmación de que los inicios del Modernismo en España estuvieron influidos por la singularidad andaluza y la impregnación de la literatura extranjera que los autores a estudiar leyeron y tradujeron: una primera generación cordobesa compuesta por Guillermo Belmonte Müller (1851-1929), José de Siles (1856-1905) y Manuel Reina

(1856-1911), a la que se añade Marcos Rafael Blanco Belmonte (1871-1936) discípulo de Reina. Aparte, dedicará un capítulo al malagueño Salvador Rueda (1857-1933) como incipiente receptor y, a su vez, ‘difamador’ de la moderna poesía francesa.

Desde las primeras líneas, Ocampos delimita con clara precisión los presupuestos hermenéuticos desde los que estudia la obra literaria de los cuatro autores, entendiendo el término «literaria» en toda su amplitud: la consideración de la traducción de autores en lengua no española como motivo, estímulo, intertextualidad y necesaria influencia que constata la relevancia de su modernidad y el paralelo desarrollo de una nueva forma de literatura previa a la llegada de Rubén Darío. Tras el estudio tanto de la obra creativa como de traducción, se abandonan los postulados de la herencia dariniana.

Señalo por acertada y sorprendente la definición de ‘canibalismo’ que recoge de Bassnett y Triverdi (2002) para entender la compleja red de influencias y la originalidad que se contempla, no solo en los cordobeses estudiados, sino en otros muchos afines colegas con quienes comparten contexto: Ricardo Gil, Enrique Redel, Cristóbal del Castro, Manuel Machado, Francisco Villaespesa, J. R. Jiménez, también traductores, o Antonio de Zayas, madrileño en estrecho contacto con los andaluces, entre otros. En este escenario se describe un proceso de nacionalización y, a su vez, desnacionalización de una literatura en la que la traducción se erige en motor de cambio y eje esencial que acunó la renovación modernista. Sirven de ejemplo las numerosas referencias a encuestas y artículos de opinión, aparecidas en una vasta red de publicaciones periódicas que abordaron el debate y pusieron en cuestión la aceptación de las nuevas corrientes literarias ‘extranjerizantes’. La prolífica presencia de los autores en estas publicaciones estuvo motivada, en el caso de José de Siles o Blanco Belmonte especialmente, por la necesidad de honorarios.

Que la literatura traducida al español también es española (en palabras de J. F. Botrel) confirma los postulados de Ocampos, quien algu-

no de sus acertados títulos, «La manipulación literaria como metodología», confirma una fina línea establecida entre creación y traducción a lo largo del libro.

El amplio bagaje filológico del autor expone una extensa nómina de referencias bibliográficas que sostienen un aparato crítico indiscutible, en el que se incluyen esenciales disidencias con respecto a su propia propuesta, aspecto que agradece el exigente lector, véase las referencias a los estudios de Niemeyer o Guillermo Carnero. Quiero destacar en este punto la relevancia de la extensión de las notas aclaratorias del volumen, que permite la recuperación de nombres olvidados, como el elenco de poetisas recogidas en *A spanyol költészet gyöngyei* (1895) de Körösi Alvin, tan alejadas hoy de la difusión libresca.

El primer autor objeto de estudio, el malagueño Salvador Rueda, se retrata alejado de la poesía francesa a la que, según él, se han abandonado los poetas hispanoamericanos y reivindica para la suya la consideración de una originalidad a la española. Admirador de Gautier o Leconte de Lisle, aunque como director de la revista *La Gran Vía* promovió la publicación de poesía francesa traducida, Ocampos recuerda, al dedicar un apartado a *El Ritmo* (1894), las palabras de Rueda sobre los modernos autores franceses negando ser poesía sus creaciones, lo que le permite justificar sus traducciones en prosa; postulado que concluye con el término ‘antitraducción’. Ocampos se refiere de forma constante a los planteamientos teóricos de Rueda que contribuyen al debate sobre la presencia o creación del Modernismo o la relación de Rueda con Emilio Suradi y Francesco M. Gelormini, quienes a su vez tradujeron textos españoles. Después de señalar que Rueda «salva el París romántico y parnasiano y condena el decadentista y simbolista», expone sus contradicciones sobre la literatura de los maestros Campoamor o Zorrilla. En cartas a Emilio Ferrari y Gómez Carrillo, a lo que el volumen dedica un apartado, observamos en el cordobés un cierto prejuicio al afirmar que «la condición natural de América es ser española más que francesa». Finalmente, recoge atribuciones como las de Ri-

chard Cardwell o Cristóbal Cuevas sobre la asignación de un modernismo «de raíces autóctonas» que partiría de Rueda como precursor, por lo que las lecturas de los escritores afines han de tomarse en relación a esta premisa.

El capítulo más extenso se dedica a los cuatro autores cordobeses, cuyo recorrido biográfico marca sus trayectorias literarias, véase el diario *Entre la Nochebuena y el Carnaval*, de Belmonte Müller.

Comienza Ocampos estudiando los posicionamientos de Müller, que presentan cierta ambigüedad: el cordobés exhibe una actitud ‘anti-modernista’ en cuanto a determinados rasgos de estilo y, a su vez, manifiestamente modernista, como se lee en *La lira española*, revista que fundara en 1872, al ver en el poema «La mujer» de Müller claras reminiscencias de «La femme» de Lamartine. De igual modo, se corrobora con la atención que presta también al cuento, donde comparten espacio la tradición española, Cervantes o Quevedo, con Bocaccio y Daudet, Maupassant o Zola.

La figura de José de Siles, de amplio espectro creativo (escribió novela, poesía, cuento y artículos periodísticos) ejemplifica la bohemia finisecular al incorporar en sus creaciones postulados personales en contra de una sociedad industrial que cerca al artista, así como la presencia de un elenco de seres marginados elevados a compañeros de vida, el obrero y especialmente la mujer. Cuentos como «La conquista del pan» (*El País*, 1911) o su inclusión en *¿Pican... pican? Cuentos naturalistas* (1885) lo incluyen en la filiación naturalista cercana a la reivindicación social promovida por el auge del socialismo en toda Europa, como señalan también los trabajos de Niemeyer o Marta Palenque. Observador del positivismo y ‘último becqueriano’ fue afín al parnasianismo, coincidente con Leconte de Lisle, a quien traduce, al considerar al cristianismo como destructor de la Grecia Clásica; todo ello señala en él un afán cosmopolita, aprendido, según Gallego Morell, en Puente Genil. En cuanto a la labor de traductor, su singularidad le acerca al teatro de Ibsen o los poemas de Zola o Maupassant, autores más conocidos por su obra en prosa.

La trayectoria del también parnasiano Manuel Reina es expuesta por Ocampos como la construcción de una Historia Universal de la Literatura, en la que tienen cabida autores nacionales y no nacionales, y en la que las traducciones ocupan un relevante lugar, tanto que se incluyen en cada uno de sus libros de poesía. Sus mayores influencias las recibe de Heine y Víctor Hugo, quien marca en el modernismo la presencia de una orientalidad que también se apunta de carácter árabe-andaluz, aunque Ocampos plantea si no le llegaría al poeta a través de otras traducciones además de su propia lectura, entre las que se cuentan las de Poe y Baudelaire, a quienes también traduce.

Marcos Rafael Blanco Belmonte vuelve a representar la figura del autor bohemio cuya herencia de la tradición da título (becqueriano) a un libro de cuentos, *Desde mi celda*. También en su obra se trasluce la crítica ante el progreso, como motivo de retroceso para la esencia de España, además de visibilizar la miseria al manifestar una veta social y humanitaria que lo aleja del modernismo exterior, en palabras de Amelina Correa. La cercanía a la marginación fijará su atención en autores como Mendès, además de introducir en España a H.G Wells o Emilio Salgari. De igual modo, Daudet o Víctor Hugo son traducidos por Blanco Belmonte en *La Moda Elegante* y *La vida en el hogar*, revistas para mujeres en las que escribe bajo diversos pseudónimos, como «Araceli».

La poética de la reescritura actualiza la bibliografía sobre el modernismo español y añade a los estudios clásicos una lectura del movimiento más amplia y compleja en la que queda patente el dominio de una extensa bibliografía, cuyas 116 páginas avalan la trayectoria académica del autor, quien ha dedicado a dichos escritores y periodo numerosos e imprescindibles trabajos de investigación.

Rojas Sánchez, Pablo. *Márgenes del ultraísmo*. Universidad de Jaén, 2025, 396 pp.

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

adavis@us.es

ORCID: 0000-0002-9638-3987

ACERCARNOS A UN MOVIMIENTO CULTURAL desde sus bordes suele ser una tarea ardua porque el margen es aquello que complejiza la delimitación de todo fenómeno de esta índole. Las corrientes literarias a menudo se nos presentan como constelaciones: a primera vista, dan la impresión de tener una forma clara y homogénea, pero una observación más profunda puede hacer tambalear dicha perfilación inicial. De ahí la necesidad de revisar continuamente el sistema literario, como se ha propuesto Pablo Rojas, al tratar temas del ultraísmo no desde su «cogollo», sino sondeando sus «posiciones periféricas» [2025: 6].

El orden de *Márgenes del ultraísmo* está lúcidamente pensado, pues se inicia con el origen del término y finaliza con una revisión de sus antologías, y su recepción inmediata y diferida. En el primer capítulo, al indagar en ese «proceso de germinación» lingüístico [2025: 15], Rojas se pregunta por una cuestión peliaguda: ¿cuándo nace el Ultra? ¿cuando se lo bautiza por primera vez? Tal sería la respuesta más acertada pero el autor aclara que, aunque en 1917 Guillermo de Torre emplee el término por primera vez, en sus textos aún no se hallan huellas de un lenguaje novedoso, sino un estilo anclado en una «floritura verbal» modernista [2025: 36]. De su análisis se desprende que 1918 constituye un umbral en la escritura de Torre, al entrar en contacto con las innovaciones europeas. Rojas profundiza en la centralidad de su figura, por ser el único que teoriza y pone en práctica la estética del ultraísmo, colabora en todas sus revistas y divulga un neologismo que inventa en 1917, pero del cual continúa escribiendo hasta 1965.

Tras ese primer capítulo, sorprende encontrar un nombre que forma parte del centro del campo literario pero se halla en la orilla de la periferia ultraica: Ramón de Valle-Inclán. Rojas hace un acertado apunte al indicar que su ambigua relación con el ultraísmo se debió a su incapacidad de militar en cualquier corporativismo. Recuerda así que toda vanguardia se legitima a sí misma desde la creación colectiva, de ahí que Valle-Inclán únicamente aprovechara de los ismos el remozamiento de la imagen, el simultaneísmo, el perspectivismo y/o la centralidad de la metáfora, pero no firma manifiestos, ni funda revistas, ni se jacta de pertenecer a ningún grupo. La conclusión de Rojas es que sí existió un influjo mutuo entre el gallego y los ultraístas, una influencia que pone al descubierto un aspecto característico del Ultra: en él se unieron figuras de una generación anterior con nombres jóvenes, en aras de superar un enemigo común, el modernismo [2025: 71]. Pero dicha unión no evitó el enfrentamiento y el autor nos recuerda el ataque de Valle-Inclán hacia el ultraísmo en *Luces de Bohemia*: «Los ultraístas son unos farsantes. El esperpento lo ha inventado Goya» [2025: 57]. El gallego arremetía así contra uno de los criterios más importantes que abanderaba cualquier ismo de vanguardia: su ansia de novedad. La atemporalidad que le confiere al ultraísmo lleva a Rojas a inferir que se trata de un menosprecio meramente estético, no político –o, por lo menos, no únicamente político, como sugería hasta ahora Manuel Aznar Soler (2010)–.

A diferencia de la centralidad de Valle-Inclán, los capítulos que siguen nos presentan cuatro figuras que poco han trascendido en las historias de la literatura en castellano: Alfredo de Villacián, Ramón Prieto y Romero, Ernesto López-Parra y el hispano-argentino Manuel Forcada Cabanellas. Los dos primeros son ejemplos de «militantes» del «huidobrismo». En este sentido, el libro de Rojas arroja nuevas luces sobre la querella Huidobro/Reverdy, al incluir algunos textos poco o nada conocidos de la historia del Ultra; por ejemplo, «La significación del ultraísmo» de Villacián (1922), una defensa acérrima del chileno. Cabe destacar esa importante documentación novedosa que nos brin-

da Rojas para revisar la historiografía desde el archivo, una fuente de información fundamental en toda investigación.

La condición errática de Villacián entre Madrid y Barcelona pone al descubierto la tensión sistémica entre ambas ciudades en relación con las innovaciones de vanguardia, pues el poeta encuentra en Barcelona un espacio más propicio para el desarrollo de su creatividad, lo cual explica también su condición de «estrella fugaz en el firmamento literario español» [Rojas, 2025: 97] y/o de estrella errante en el ultraísmo. Paralelo es el caso de Prieto y Romero, a quien Rojas perfila como un Saulo del huidobrismo, por su proselitismo, militancia y fidelidad ortodoxa [2025: 117]. Creacionista de primera hora, informa a Huidobro que ha cultivado versos que se acercan a su poética; pero, como Villacián, desconfía de la capital española como espacio propicio para la germinación de novedades y confiesa que prefiere no publicar en Madrid. Las figuras de estos dos escritores llevan a Rojas a sugerir la necesidad de perfilar, dentro del ultraísmo, a los más cercanos al creacionismo, con el fin de continuar afinando la historiografía del Ultra [2025: 124].

A diferencia de Villacián y Prieto y Romero, López-Parra fue un excomulgado del ultraísmo pero no por su relación con Huidobro sino, al contrario, por mantener cierto coqueteo con el modernismo. Tal marginación resulta irónica para Rojas porque el modernismo se colaba de vez en cuando en la escritura de todos, incluido Torre [2025: 162-163]. Este apunte del autor es fundamental para no olvidar que muchos de los grandes vanguardistas se iniciaron en el mundo de las letras mediante la lectura y cultivo de poemas modernistas o de corte posrubendariano, como el propio Huidobro. Más periférica, si cabe, es la figura de Forcada Cabanellas, a quien podemos considerar en simetría con su compatriota Borges: ambos compartieron el espacio sevillano como lugar de encuentro con el ultraísmo. La diferencia, sin embargo, es obvia por su disímil trascendencia posterior; no obstante, el olvido de Forcada Cabanellas no fue únicamente como creador sino también como crítico, pues la bibliografía sobre ultraísmo desconoce o suele

omitir su libro *De la vida literaria* que, en el temprano año de 1941, se adelanta a revisiones posteriores acerca del Ultra [2025: 180]. Rojas nos subraya así una importante recepción del movimiento durante la década de los cuarenta, obra relegada de muchos estudios académicos.

Aunque *Márgenes del ultraísmo* no esté dividido en secciones, podemos afirmar que, tras la revisión de figuras individuales, el libro cambia de enfoque al centrarse en cuestiones más teóricas del Ultra. Así, el capítulo 7 vuelve sobre su hipotético carácter apolítico, calificativo que Rojas no desmiente pero sí matiza: por un lado, señalando que, en su tiempo, muchos de sus miembros fueron acusados de simpatizar con el comunismo; por el otro, porque la Gran Guerra tuvo, sin duda, «un efecto catalizador de energías» en todo ismo europeo, y ello no escapó al grupo ultraico. Si bien el autor aclara que las menciones a la URSS no implican necesariamente un compromiso político (porque en ocasiones resultan elementos decorativos), no desmerece su retórica revolucionaria que llega incluso a influir en personalidades fundamentales como Buñuel [2025: 218].

Además del aspecto político, Rojas retoma una discusión, difícil de delimitar, en relación con la caracterización estética de la escritura ultraísta, ya que a menudo se confunde o yuxtapone con el creacionismo, y se contagia de elementos cubistas y/o futuristas. De ahí que el capítulo 8 se centre concretamente en el influjo del dadaísmo, cuyas «propuestas disolutivas salpicaron» muchos textos [2025: 6]. Lo interesante del capítulo es que reconstruye ese juego de espejos entre el dadaísmo y el ultraísmo, analizando cómo el segundo era contemplado por el primero desde Francia, la mayoría de las veces con actitud peyorativa [2025: 236].

Los últimos tres capítulos mantienen un eje de implicación en torno al mundo revisteril y las antologías. La centralidad de las revistas es ineludible debido a que fue el medio de divulgación preponderante del ultraísmo. En este sentido, ha sido un acierto colocar *Horizonte* en el borde cronológico del movimiento, pues se funda en 1922 y constituyó un gozne hacia el 27. Novedosa es la relectura del autor al asimilar este proyecto de Pedro Garfias con la labor antológica de Gerardo Die-

go diez años después, en su apertura a grandes maestros como Juan Ramón Jiménez o en su borramiento de muchos nombres del Ultra.

Resulta irónico que, frente a ese «proyecto horizontal», los intentos de Torre por fundar una revista con el título *Vertical* no llegaron nunca a puerto. De ello se ocupa el siguiente capítulo, con la personificación oximorónica de su título «Las bocinas mudas del ultraísmo». «Bocinas» fue la metáfora empleada por Torre para aludir a las revistas y son estos proyectos hemerográficos fallidos que Rojas sintetiza aquí porque, aunque no llegaron a ponerse en marcha, sí proyectan unas voluntades colectivas y una atmósfera cultural de época, fundamentales para la historiografía. En paralelo a otras maniobras fallidas de Torre, su *Vertical* pasó de ser una idea de revista, a un intento de tertulia, para devenir un manifiesto. También el creacionismo, cuenta Rojas, tuvo sus intentos de revistas para alejarse de la órbita del Ultra. Con respecto a este tema, el autor concede una importancia capital a las condiciones materiales que permiten la creación, difusión, patrocinio, financiación y/o tiradas de las revistas. El sustento económico es un factor muy determinante y, en ocasiones, la crítica no lo tiene en cuenta, lo omite o lo da por sentado. Y es dicho factor el que condicionó que esos proyectos quedaran en potencia, como bien analiza Rojas.

El último capítulo lleva a cabo una revisión diacrónica de las antologías vinculadas al Ultra a partir de la primera selección aparecida en *Cervantes* (junio, 1919) hasta la bibliografía de principios de siglo XXI. Se trata de un análisis metacrítico sobre las exclusiones/selecciones, concibiendo la antología en un sentido amplio, esto es, no siempre editada en forma de libro, sino, en ocasiones, integrada en revistas o en obras bibliográficas. Rojas cierra el capítulo abriendo nuevos cauces para futuras investigaciones, al insistir en la necesidad de revisar con mayor profundidad dicha bibliografía; pero es en sus *Márgenes* donde hallamos nuevos conocimientos sobre las orillas del Ultra, una aportación fundamental para la crítica sobre vanguardia hispánica y para la historiografía literaria española.

NOTICIAS DEL
SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

Durante el curso académico 2024-2025, el Seminario de Literatura «Menéndez Pelayo», de la Fundación Universitaria Española (FUE), codirigido por los profesores don Amancio Labandeira y don Javier Huerta, ha desarrollado diversas actividades de distinta índole. A lo largo de estos meses, la institución ha consolidado una programación variada, articulada entorno a un amplio número de eventos culturales. Asimismo, su labor editorial ha mantenido, como en cursos anteriores, una notable productividad en la publicación de títulos pertenecientes a sus distintas colecciones. Todos estos aspectos serán abordados en los apartados siguientes.

PUBLICACIONES

La revista científica *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* publicó su número 50, dedicado a una monografía sobre la realidad de la bohemia y la identificación de los artistas bohemios vinculados a distintas obras que abordan esta temática desde diversas disciplinas artísticas y enfoques de estudio. El volumen, coordinado por la profesora Rocío Santiago Nogales, de la Universidad Complutense de Madrid, lleva por título *La musa verde: mito y realidad de la literatura hispánica*.

El éxito de la convocatoria que cosechó la inauguración del Aula de poesía Rafael Morales impulsó la publicación *Poesía sin nombre. 15 poéticas posibles* –bajo la edición de Sergio Navarro, Estefanía Cabello y Guillermo Marco Remón– que permitió reunir una constelación de poemas y poéticas surgidas en las I Jornadas de Poesía Joven, donde quince autores exploraron distintas maneras de habitar poéticamente el paisaje contemporáneo de su realidad presente. Bajo el auspicio del Aula de poesía Rafael Morales, la poesía juvenil siguió adquiriendo un

protagonismo destacado dentro de las actividades programadas por el Seminario. En este marco se celebró un encuentro de poetas jóvenes, concebido como un espacio de diálogo en torno a algunos de los temas centrales de la creación actual y acompañado por la lectura de textos a cargo de diversos artistas emergentes. Participaron Mario Obrero, Cristina Sanz Ruiz, Miguel Sánchez Santamaría, Elia Pérez, Isidro Molina, Víctor García Soria, Iría Tarrío Pazos, Marina Renses González e Irene Díaz Lázaro. La organización del acto corrió a cargo de Álvaro Villanueva y Txomin Requeta.

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 *Acercamientos al teatro español del siglo XVI. Trabajos ofrecidos al profesor Luciano García Lorenzo*, cuya edición –a cargo de M. Á. Teijeiro Fuentes y J. Roso Díaz– propone once estudios que amplían el conocimiento del teatro español renacentista con atención a ámbitos poco explorados por la crítica: prácticas escénicas, tradiciones lingüísticas, temas y teorías. Fuera de colección, ha salido la edición, a cargo de Luis Gracia Gaspar, de *Del teatro y la amistad. Estudios en homenaje a Francisco Gutiérrez Carbajo*, una publicación que reúne los estudios dedicados a la trayectoria intelectual y académica de Francisco Gutiérrez Carbajo, cuya extensa labor docente, investigadora y editorial constituye un referente en el ámbito teatral.

Dentro de la colección «El Arte de la Crítica», se ha publicado *Un epistolario entre vida y poesía (1951-1984): Dámaso Alonso y Oreste Macrí*, un trabajo de Laura Dolfi que muestra la riqueza del diálogo intelectual y afectivo entre poeta y traductor, y que constituye a la vez un testimonio excepcional y una herramienta decisiva para profundizar en la poesía y en la obra de Dámaso Alonso. De igual modo, se ha publicado la edición de Luis Gracia Gaspar *El cuento contemporáneo en su ámbito hispánico. Homenaje a Antonio Pereira*, que reúne diez estudios dedicados a revisar el cuento hispánico contemporáneo, a iluminar sus nuevas dinámicas, evolución y vigencia, y a rendir homenaje a una fi-

gura esencial del género breve. Por otro lado, por primera vez ha visto la luz la traducción al español –a cargo de Jorge Braga Riera– de *El espíritu «romance»*, de Ezra Pound, una publicación que recupera un conjunto de ensayos fundamentales para comprender la visión comparatista y transnacional del autor sobre la literatura romance y su defensa de una tradición europea concebida como un diálogo constante entre épocas y culturas. A este rescate editorial habría que destacar la reseña que el poeta Luis Alberto de Cuenca dedicó al volumen en la sección cultural del diario *ABC* tras su inmediata publicación.

Debido a la demanda por parte del lector especializado, dentro de la colección «Biblioteca “Sainz Rodríguez” de Literatura y Espiritualidad», se ha reimpresso *La siembra mística del cardenal Cisneros*, de Pedro Sainz Rodríguez, en la misma edición preparada por los profesores Esther Borrego y Álvaro Bustos.

PRESENTACIONES

Como en anteriores ocasiones, el Seminario de Literatura «Menéndez Pelayo» ha impulsado diversas presentaciones de libros publicados por otras editoriales. En este curso académico se presentó *En otro grado de luz. Lecturas sobre Carlos Bousoño*, de Alejandro Duque Amusco, publicado por la editorial Renacimiento, en un acto que contó con las intervenciones de Eduardo Martínez Rico, escritor, y el propio autor.

También tuvo lugar la presentación de la novela *Los relieves ocultos*, de Javier Manso, publicado por la colección Rúbrica de Estudio Ediciones, ocasión en la que el autor se acompañó del escritor Pablo del Río.

Del mismo modo, se ofreció la invitación pública a la presentación del libro *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, de Antonio de Guevara, cuya edición, a cargo del profesor Emilio Blanco, ha sido editada por la Editorial UJA, en un acto que contó con la colaboración y presencia de José Martínez Millán, catedrático emérito de Historia Moderna de la

Universidad Autónoma de Madrid, y de Eduardo Torres Corominas, profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Jaén. Asimismo, la presentación de *Una filosofía para sobrevivir en el siglo XXI*, de Jesús G. Maestro, publicado en la línea editorial HarperCollins, registró un destacado éxito de convocatoria, con todas las localidades completas, en un acto que contó con la intervención de Santiago López-Ríos, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid.

Por último, se llevó a cabo recientemente la presentación de *Videos para una mujer*, de Eduardo Martínez Rico, publicado por la editorial Imágica, en una sesión que contó igualmente con la intervención de Alberto Santos Castillo, editor del volumen.

CONFERENCIAS

Después de otro éxito de audiencia e interés académico, el Ciclo *La España que FUE (Mirando hacia atrás sin ira)* ha propiciado un nuevo programa de conferencias. En esta ocasión, la ponencia inaugural *Teoría del aplauso. Por qué un filósofo escribe teatro* a cargo de Javier Gomá, filósofo, dramaturgo y actual director de la Fundación Juan March. Como suele ser costumbre, y ante la extraordinaria acogida por parte del público, a lo largo del acto se dramatizaron algunos fragmentos del repertorio dramático de Javier Gomá, por parte de la actriz Eva Higuera y el actor Alberto Maneiro.

Dentro de las conferencias propuestas a través de esta iniciativa, la propia Fundación abrió sus puertas a la posibilidad de establecer un diálogo con diversas entidades académicas vinculadas a la Real Academia Española. En este marco, tuvo lugar la segunda conferencia del ciclo *¿Quién manda a la lengua? Cavilaciones de un académico*, a cargo de Pedro Álvarez de Miranda.

También hubo un espacio para la música y su relación con la literatura. El tercer acto estuvo dedicado a la presentación titulada *De Lorca*

a Marco. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, centrada en el proyecto musical del compositor Tomás Marco, director de la Real Academia de Bellas Artes. La sesión incluyó la audición de varios fragmentos del disco y culminó con una sorpresa preparada por José Luis Têmes, director de orquesta: la proyección de un vídeo promocional y representativo, realizado con actores y bailarines, que rendía homenaje a la obra de Tomás Marco, inspirada en la figura de Lorca y en su poema.

Por último, la FUE acogió un acto especialmente significativo en homenaje a Mercedes de los Reyes Peña (1945-2024). La sesión, coordinada por Eduardo Vasco, Alicia López de José, Antonio Serrano y Javier Huerta, reunió a un amplio grupo de colegas, investigadores y profesionales del ámbito teatral y filológico que quisieron rendir tributo a su trayectoria y a su legado intelectual. Intervinieron Esther Borrego, Héctor Brioso, José Camões, Manuel Canseco, Amaya Curieses, Fernando Doménech, Francisco D. Matito, Luciano García Lorenzo, Rafael González Cañal, Manuel Lagos, María Luisa Lobato, Joaquín Notario, Cristina Palomo, Felipe Pedraza, Elena di Pinto, Francisco Sáez, Juan Carlos Talavera, Alejandra Torray, Germán Vega, Julio Vélez Sainz y José Romera Castillo, configurando un acto colectivo de gratitud y reconocimiento hacia una figura imprescindible en los estudios teatrales y humanísticos.

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 derecho 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 22; e-mail: cilh@fuesp.com

SUMARIO

MONOGRAFÍA

Nuevas contribuciones gongorinas

JOAQUÍN ROSES

Dos sonetos juveniles de Góngora en las Flores de poetas ilustres

AMELIA DE PAZ

Una carta colegiada de Góngora (1589)

LAURA CASTRO ÁLVAREZ

Góngora y el romance amoroso: análisis métrico de los discursos femeninos

ÉRIKA REDRUELLO VIDAL

A la sombra de lo impreso. Los proyectos inconclusos de Salcedo Coronel

MARÍA ESTELA MAESO FERNÁNDEZ Y ANTONIO BARNÉS VÁZQUEZ

Sacro Plantel (1652), de Francisco Ballester. Reflejo de un sentimiento y síntesis de una centuria

MISCELÁNEA

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

Alonso Fernández de Avellaneda y los caminos cruzados de Alonso de Castillo Solórzano, Blanco de Paz, los Bracamonte y el duque de Benavente en el Quijote apócrifo

MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Primeros atisbos de modernidad narrativa en la novela bizantina de Lope de Vega

AROA ALGABA GRANERO

El príncipe perseguido, de Moreto, Belmonte Bermúdez y Martínez de Meneses: algunos referentes pictóricos para la puesta en escena

SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ

La transmisión textual de la comedia colaborada Enfermar con el remedio: una aproximación

LUIS TADEO VALVERDE MOLINA

«El día de Lima»: relación de las festividades y loa en honor de Fernando VI de España en Lima

CARMEN CARRASCO GARRIDO

Bohemia y Dandismo, singularidades literarias en el Uruguay del novecientos

CARMEN RAMÍREZ RODRÍGUEZ

La «Revista musical de actualidades» en Almería (1885-1898)

ALESSANDRO SECOMANDI

Maqroll y la máquina célibe de «Cocora», de Álvaro Mutis

JAIME MATEO HIDALGO E IGNACIO HUERTA BRAVO

Visiones de la reconciliación en el franquismo: un análisis de Tierra de todos, de Antonio Isasi-Isasmendi (1962)

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

LIBROS

NOTICIAS DEL SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

