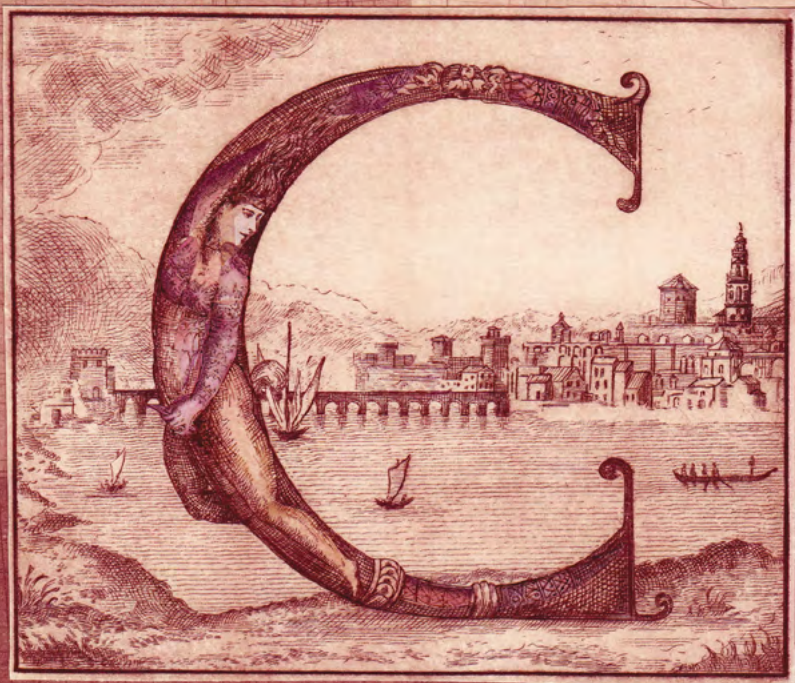


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
9 (2021)

Departamento de Estudios Filológicos y Literarios
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

www.creneida.com

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN (UCO)

María Dolores AYBAR RAMÍREZ (Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho), Anna BOGNOLO (Università di Verona), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), Fernando DURÁN LÓPEZ (Universidad de Cádiz), Itzíar LÓPEZ GUIL (Universität Zürich), Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba), † Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Oliver NOBLE WOOD (Oxford University) Ana PADILLA MANGAS (Universidad de Córdoba), Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Universidad de Zaragoza), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara), Noël VALIS (Yale University), Benedicte VAUTHIER (Universität Bern).

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Rafael ALARCÓN SIERRA (Universidad de Jaén), Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università del Piemonte Orientale), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Alain BÈGUE (Université de Poitiers), Emilio BLANCO (Universidad Complutense) Mercedes BLANCO (Université Paris-Sorbonne (Paris IV)), Elisa BORSARI (Universidad de Córdoba), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Andrea BRESADOLA (Università di Macerata), Cristina CASTILLO MARTÍNEZ (Universidad de Jaén), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Carlos CLEMENTSON CEREZO (Universidad de Córdoba), Angelina COSTA PALACIOS (Universidad de Córdoba), Francisco Javier Díez DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Ángel ESTÉVEZ MOLINERO (Universidad de Córdoba), Angela FABRIS (Universität Klagenfurt), Pura FERNÁNDEZ (CSIC), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Eva María FLORES RUIZ (Universidad de Córdoba), Ignacio GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba), Luciana GENTILLI (Università di Macerata), Gastón GILABERT (Universidad de Barcelona), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ (Universidad

de Extremadura), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Renata LONDERO (Università di Udine), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Elena DE LORENZO ÁLVAREZ (Universidad de Oviedo), Nadine LY (Université de Bordeaux), Eugenio MAGGI (Università di Bologna), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Israel MUÑOZ GALLARTE (Universidad de Córdoba), Julio ORTEGA (Brown University), Fernando J. PANCORBO (Universidad de Basilea), María PAYERAS GRAU (Universitat de Les Illes Balears), María José PORRO HERRERA, (Universidad de Córdoba), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José ROMERA CASTILLO (UNED), María Rosso (Università di Milano), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Marcial RUBIO ÁRQUEZ (Università Chieti-Pescara), Enrique RUBIO CREMADES (Universidad de Alicante), Pedro RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba), Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (Universidad de Córdoba), Hernán SÁNCHEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS (University of Maryland, College Park), Margarita SANTOS ZAS (Universidad de Santiago de Compostela), Lise SEGAS (Université de Bordeaux), † Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), José Ramón TRUJILLO MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Pablo VALDIVIA (Universiteit van Amsterdam).

PORTADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio —solicitados por el Consejo de Redacción— y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

EL JARDÍN ÁUREO: HISTORIA, ARTE, POESÍA

- Textos latinos para un arte de la jardinería en Roma*** 8
Juan Antonio González Iglesias | Universidad de Salamanca

- Lupercio Leonardo de Argensola y la “elocuencia pura” de los jardines de Aranjuez*** 42
J. Ignacio Díez | Universidad Complutense de Madrid

- Lope de Vega y la poesía de jardines: naturaleza y arte en la “Descripción de La Tapada” (La Filomena, 1621)*** 73
Antonio Sánchez Jiménez | Universidad de Neuchâtel

- Un jardín político: la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo*** 97
Adrián J. Sáez | Università Ca’ Foscari Venezia

- Arte y Poesía en el Madrid de Felipe IV: Juan Silvestre Gómez y la descripción de la galería del VI conde de Monterrey*** 115
Ángel Rivas Albaladejo | Universidad Complutense de Madrid

- Manuel de Faria e Sousa y la Quinta de Santa Cruz (Maia, Portugal)*** 165
Aude Plagnard | Université Paul Valéry

- Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*** 198
Alberto Fadón Duarte | Universidad Complutense de Madrid

- A los cultos umbrales del Museo: la écfrasis en el Paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas*** 245
Jesús Ponce Cárdenas | Universidad Complutense de Madrid

- La nomenclatura botánica en el jardín verbal de María Victoria Atencia*** 291
Antonio Portela Lopa | Universidad de Burgos

- Jardín y paisaje en la obra poética (1967-2018) de Guillermo Carnero*** 313
Guillermo Carnero | Universidad de Valencia

MISCELÁNEA

- “Junté de mis papeles ese volumen”: hacia una nueva edición de las Rimas sueltas de Juan de la Cueva*** 337
Antonietta Molinaro | Università degli Studi di Napoli Federico II

<i>“Si en miembros no robusto”: el retrato ecuestre de las Soledades y la manera suave</i>	366
Humberto Huergo Cardoso Carleton College	
<i>Sentimiento, sinceridad y genio: la romantización de la teoría poética horaciana</i>	471
Fátima Rueda Giráldez Universidad de Sevilla	
<i>Algunas calas en el proceso redaccional de Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida: del autógrafo unamuniano a la príncipe</i>	502
Marta Fabbri Università degli Studi di Ferrara	
<i>El letargo de la escritura: retos ante la edición filológica del proyecto inédito de novela El ángel se durmió de Sebastià Juan Arbó</i>	515
Joan Antoni Forcadell Universitat Autònoma de Barcelona	
<i>De la ambigüedad avant toute chose: humor y reescritura en el teatro de José Sanchis Sinisterra</i>	548
Renata Londero Università di Udine	
<i>Degeneración del 70: heterodoxa antología andaluza frente a las poéticas hegemónicas</i>	566
Blas Sánchez Dueñas Universidad de Córdoba	
<i>La Biblia de Casiodoro de Reina en dos novelas contemporáneas: Libro de las memorias de las cosas (Jesús Fernández Santos, 1971) y El jinete polaco (Antonio Muñoz Molina, 1991)</i>	599
Pablo Núñez Díaz Universidad de Valladolid	
<i>“Uno piensa el bayo y otro el que lo filma”: La gitanilla de Manuel Aguado (TVE, 1970)</i>	617
Victoria Aranda Arribas Universidad de Córdoba	
<i>Las reliquias de Lorca: fetichismo positivista y adulteración hermenéutica</i>	660
Julián Jiménez Heffernan Universidad de Córdoba	
LECCIONES Y MAESTROS	
<i>José Checa, vir docto et facetus</i>	745
Abraham Madroñal Durán Université de Genève	
<i>Nadine Ly, profesora: recuerdos de una alumna desde las aulas de la Universidad Bordeaux Montaigne</i>	750
Lise segas Université Bordeaux Montaigne AMERIBER-CHISPA	
RESEÑAS	754

El jardín áureo: Historia, Arte, Poesía

Jesús Ponce Cárdenas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.)

Textos latinos para un arte de la jardinería en Roma

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS

Universidad de Salamanca

Título: Textos latinos para un arte de la jardinería en Roma.

Title: Latin Texts for an Art of Gardening in Rome.

Resumen: Este artículo propone una serie de textos que configuran un arte de la jardinería en latín. En el momento clásico, el de la *humanitas*, la prosa de Cicerón y los hexámetros didácticos de Virgilio atestiguan inequívocamente la presencia de jardines diferentes de los huertos y la necesidad de un arte (un conocimiento teórico-práctico) adecuado a los jardines. Columela en época postclásica y Paladio en época tardía cumplirán el encargo poético de Virgilio. No existe en latín un tratado de *ars topiaria* autónomo, pero sí zonas de jardinería en los tratados de horticultura, independientes ya de los de agricultura.

Abstract: This paper proposes a series of texts that shape an art of gardening in Latin. In the classical period, that of the *humanitas*, Cicero's prose and Virgil's didactic hexameters unequivocally testify to the presence of gardens other than orchards and the need for an art (a theoretical-practical knowledge) suited to themselves. Columella in the post-classical period and Palladius in the Late Antiquity fulfilled Virgil's poetic commission. There is no autonomous treatise on the *ars topiaria* in Latin, but there are areas of gardening in the treatises on horticulture, independent of those on agriculture.

Palabras clave: *Hortus*, *topia*, *topiarius*, *ars*, arte de los jardines.

Key words: *Hortus*, *topia*, *topiarius*, *ars*, art of gardens.

Fecha de recepción: 22/12/2021.

Date of Receipt: 22/12/2021.

Fecha de aceptación: 27/12/2021.

Date of Approval: 27/12/2021.

1. DEL HUERTO AL JARDÍN

Si, en términos generales, las culturas mediterráneas de la Antigüedad constituyen el germen de lo que entendemos por jardín, lo definitivo para su concepto moderno se decide en las villas de la Roma clásica y tardía. La civilización romana, por lo que se refiere tanto a los jardines como a la teoría acerca de los mismos, funciona también en esto como puente perfecto entre la cultura helénica y las europeas que se irán desgajando del Imperio romano.

La concreción del jardín, del arte de los jardines, coincidirá con la apertura de Roma al mundo Mediterráneo, que entonces equivalía al mundo: “longtemps, les Romains ne possédèrent que des champs et des potagers en dehors des maisons de leur ville: ils n’eurent des parcs et des jardins qu’après avoir achevé la conquête du monde”¹.

Dos son los accesos directos que tenemos a los jardines romanos: la literatura y la arqueología. Los textos literarios ofrecen, en prosa y en verso, un panorama tan vívido que podemos lograr una imagen bien perfilada de lo que eran y lo que significaban, incluso en los detalles de no pocos de ellos y en los distintos tipos de jardinería. Al margen de que pueda resultar paradójico, tales descripciones se nos antojan más directas incluso que las arqueológicas, que muy a menudo sufren la interferencia de intervenciones sumadas en estratos que, por la propia naturaleza de la vegetación, opaca el contorno de lo que fueron. La suma de literatura y arqueología nos ofrece una concepción en la que se alimentan ambas visiones. Algunas otras fuentes, como las meramente jurídicas, completan tamaño panorama (pensemos en la *Ley de las XII Tablas*).

En lo esencial tenemos perfectamente definidos y clasificados los jardines romanos en la monografía de Grimal, *Les jardins romains*², cuyo enfoque es predominantemente literario (sin excluir datos arqueológicos), además de presentar un buen muestrario de ilustraciones. Por dicha senda avanzó Segura Munguía³, quien además ofrece un corpus de traducciones castellanas de textos latinos sobre jardines tan rico que deviene en una antología de textos sobre el asunto; si a ello se añade la abundancia de ilustraciones, vale concluir que en el vasto ámbito de la Antigüedad (no solo para Roma) se trata de una obra tan imprescindible como la de Grimal. En cambio, Farrar⁴ los clasifica desde una ladera opuesta: su enfoque es fundamentalmente arqueológico y lo complementa con datos libresco. Después de analizar el trasfondo histórico, dibuja un itinerario que parte de los jardines egipcios y mesopotámicos antes de cruzar por los de la Grecia antigua y helenística, los persas y los etruscos. Sitúa los

1 Pierre Grimal, *Les Jardins romains*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 1.

2 Grimal, *op. cit.*

3 Santiago Segura Munguía, *Los jardines en la Antigüedad*, ed. Javier Torres Ripa, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.

4 Linda Farrar, *Ancient Roman Gardens*, Stroud, Sutton Publishing, 2001.

romanos en el dominio residencial, describe cómo el desarrollo del jardín se vinculó primero a la villa rústica y luego a las urbanas y suburbanas. Como los otros estudiosos, aunque en mayor grado, atiende a los elementos arquitectónicos y ornamentales (estanques, fuentes, esculturas), a la descripción de la flora y fauna y también de los aspectos técnicos del arte topiaria.

En efecto, todas las fuentes latinas nos indican que los romanos percibían la jardinería como un arte, con todas las consecuencias que eso tiene en su organización del saber. La jardinería es un arte que se va haciendo autónomo respecto a la horticultura, y esta previamente ha cobrado autonomía respecto a la agricultura. Por otro lado, la jardinería artística parece desgajarse también de la arquitectura y de la pintura. Tiene un nombre que ha gozado de gran fortuna entre los especialistas (teóricos y prácticos) en la Modernidad, pero que sigue siendo en lo esencial un concepto pendiente de una definición bien perfilada dentro del mundo antiguo: *ars topiaria*. De hecho, el término, de muy amplia acepción, no fue analizado a fondo en su dimensión histórica y teórica hasta el año 2000, cuando se celebró el congreso *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*. Como iniciativa típicamente italiana (la convocó el organismo Grandi Giardini Italiani), inició sus reflexiones analizando la continuidad directa con la Roma antigua y tuvo lugar, no por casualidad, en una de las más hermosas y grandes villas barrocas del Véneto: la Villa Allegri Averdi, en Grezzana, cerca de Verona, que preserva esta gran tradición itálica tanto en su dimensión agronómica (hoy integrada en el agroturismo) como en la de la jardinería más refinada⁵. El concepto clásico de adecuación entre el contenido y el lugar se remonta literariamente a Cicerón (al que vemos/leemos hablar del tema en diálogos y cartas que tratan de villas especialmente bellas) y arquitectónicamente a Vitrubio, por su autor, Bianchi, y la escuela véneta de las grandes villas de Palladio.

Las aproximaciones recientes a los jardines romanos mantienen la mirada interdisciplinar, holística incluso, pero se articulan en torno a la historia. Muñoz-Delgado de la Mata ha discurrido sobre ellos como imagen

5 *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, ed. Margherita Azzi Visentini, Treviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, 2004.

de poder y mecenazgo⁶. Y Pons Pujol cataloga los siguientes enfoques metodológicos a la hora de estudiarlos: “historia antigua, arqueología, pintura, musivaria”⁷. En el volumen colectivo en el que se recoge dicho artículo, se enmarcan de nuevo en el contexto de la Antigüedad. Nosotros vamos a completar tales perspectivas desde la filología, como hiciera Grimal, ciñéndonos a la búsqueda a través de los textos de un arte posible de los jardines, es decir, de la visión teórico-práctica de los propios romanos reflejada en sus obras.

2. EL PRIMER NOMBRE DEL JARDÍN: *HORTVS*

A pesar de que distinguiremos a menudo entre huerto y jardín, debemos ser conscientes de que la segunda de estas palabras guarda una relación etimológica indoeuropea con la latina *hortus* y ambas con la idea de un cercado o vallado que delimita un terreno, sea para el ganado o para las plantas que lo alimentan, directa o indirectamente. Esto es un universal antropológico que los clásicos expresan sin ambages: “étymologiquement, physiquement et ontologiquement, le jardin est un enclos: une entité découpée dans le territoire rural ou urbain, individualisée et autonome”⁸.

Situado a las afueras o en una gran finca alejada de la urbe, hay una evolución larga del concepto: desde el huerto y casi el corral hasta llegar al refinado recinto vegetal contenido en una villa y destinado al placer de los sentidos y de la inteligencia.

El léxico que emplean para el jardín los escritores del *corpus* latino gira predominantemente en torno al término *hortus*, frecuentísimo y con el sentido primero (en la cronología y en la prevalencia) de “huerto”. Su

6 Cristina Muñoz-Delgado de Mata, “Los jardines de la Roma clásica: imagen de poder y mecenazgo”, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 24 (2016), pp. 1-20.

7 Lluís Pons Pujol, “Enfoques metodológicos en el estudio de los jardines romanos: historia antigua, arqueología, pintura, musivaria”, en *Paradeisos. Horti. Los jardines de la Antigüedad*, ed. Lluís Pons Pujol, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2020, pp. 83-116.

8 Hervé Brunon y Monique Mosser, “L’enclos comme parcelle et totalité du monde: pour une approche holistique de l’art des jardins”, *Ligeia*, 20, 73-76 (2007), pp. 59-75 (p. 59).

diminutivo *hortuli* es a veces sinónimo, si bien otras sugiere un tamaño menor o los habituales vínculos afectivos y, en alguna ocasión, precisa que el autor está hablando de un jardín más que de un huerto. El mejor ejemplo lo tenemos en Catulo, 61. Aunque sea en un símil, la imagen que usa el poeta proviene del mundo real:

*talis in vario solet
divitis domini hortulo
stare flos hyacinthinus.
sed moraris, abit dies.
prodeas nova nupta* (vv. 87-91).

Como en ameno jardín-
cillo de rico señor
brota la flor del jacinto,
así tú. Pero te estás
retrasando. Se va el día.
Nueva novia, marcha ya⁹.

Si Catulo representa la finura del romano helenizado, Fedro, griego romanizado, está a su altura cuando escribe “*domum politam et delicatos hortulos*” (Phaedrus, *Fabulae Aesopiae* 4.5.26, 4.5.34): “una casa elegante y unos refinados jardines”.

Por lo demás, el vocabulario esencial que emplean los romanos para acercarse a la realidad del jardín es muy escueto y gira en torno a *hortus*, salvo una línea léxica y literaria diferente (la de *topia*) de la que nos ocuparemos más tarde. *Hortulanus* casi siempre se refiere al hortelano más que al jardinero. En Apuleyo el hortelano es uno de los personajes, pero se trata de alguien que cultiva alimentos. Y hasta el cerdo *hortulanus* en el tratado culinario (un “arte de cocinar”) de Apicio es lo que nosotros llamaríamos “cerdo de granja”, criado con productos de la huerta. El nombre del oficio, *horticola*, es raro; aparece solo tardíamente en una glosa a Isidoro. Y resulta llamativo que no se documente el sustantivo *horticultura*, que podría haber dado nombre a tratados similares a los *De Agricultura*.

9 Catulo, *Poesías*, ed. bilingüe de José Carlos Fernández Corte, trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 314-315.

3. EL JARDÍN LITERARIO: LA INCLUSIÓN DEL *HORTVS* EN LA *DOMVS*

Hay un doble concepto de jardín literario: el que conocemos por los testimonios en verso o en prosa y el construido a partir de las lecturas de su dueño. Pueden confluír ambos y no sorprenderá que suceda —en la medida en que un lector apasionado proyecte temas, nombres o motivos literarios en el jardín que construye y después nos hable en sus textos del que él mismo ha erigido—. La cultura grecolatina es literaria porque las cosas se transmitían en los textos de los escritores y las letras informaban la realidad, gobernada por dirigentes cultos. Eso ocurre también con los jardines, que en gran medida son literarios.

El modelo más alto es Cicerón. En los de su villa de Túsculo tenía dos espacios distintos, una Academia (que albergaba una especie de gimnasio, entendido más a la romana como lugar de esparcimiento) y un Liceo (sede de la biblioteca), destinados a las conversaciones filosóficas. En *Tusculanae disputationes* 2, 9 nos cuenta cómo se desplazaba por ambas zonas:

Nostra autem memoria Philo, quem nos frequenter audivimus, instituit alio tempore rhetorum praecepta tradere, alio philosophorum: ad quam nos consuetudinem a familiaribus nostris adducti in Tusculano, quod datum est temporis nobis, in eo consumpsimus. Itaque cum ante meridiem dictioni operam dedissemus, sicut pridie feceramus, post meridiem in Academiam descendimus.

En nuestro tiempo Filón, cuyas lecciones escuché muchas veces, estableció que las enseñanzas de los maestros de retórica se debían transmitir en un determinado momento y las de los filósofos en otro. Siguiendo esa costumbre, a petición de mis amigos, yo he repartido así el tiempo libre en mi villa de Túsculo. Así, hoy hemos dedicado la mañana a la oratoria, como hicimos ayer, y por la tarde bajamos a la Academia.

Similar descripción la bosqueja en una carta a Ático (*Ad Att.* 1, 4). Sin embargo, la inclusión del jardín en la villa se perfila con concisión sentenciosa en el cierre de otra misiva dirigida a su hermano Quinto (*Ad Quintum* 2, 8). La despide con una invitación a su pariente. Los placeres

de la villa quedan resumidos en esta frase lapidaria, que vale para muchas de las romanas y numerosas residencias de los siglos posteriores, hasta hoy: “*Hortus domi est*” (“Hay un jardín en esta casa”).

4. EL JARDÍN EN EL MOMENTO DE LA *HUMANITAS*

El hecho de que Cicerón sea el más fecundo prosista en dar noticia de sus jardines “filosóficos” no es casual, dado que la noción de *humanitas* tiene en ellos una de sus mejores concreciones. Como tantos otros elementos valiosos de la Modernidad, el jardín —en su faceta pública y en los diferentes formatos y tamaños de la privada— procede de la síntesis entre la cultura helenística más refinada y el utilitarismo romano. Si esto debe cifrarse históricamente, ese momento ideal es el de la *humanitas*, el arco temporal que va desde la Roma del círculo de los Escipiones a la de Cicerón: de mediados del siglo II a mediados del I a.C. Nuestro concepto de jardín se fragua justo cuando en que la noción de *humanitas* está plenamente elaborada. Son sincrónicos: el jardín presenta al sujeto en el mundo, le hace comprensibles —incluso placenteros— los límites que definen la condición humana, le brinda la amenidad de nuestro paso por la tierra, concilia el gusto por las bellezas de la naturaleza y del arte y, en fin, propicia la empatía contenida en la *pietas*.

En una breve carta a Varrón (*ad Fam.* 9.4), sentenciosa toda ella (ochenta palabras justas), Cicerón acuña una fórmula que se ha hecho célebre y que suele traducirse de manera superficial. El gran orador, una vez más desde su villa en Túsculo, se muestra dispuesto a aceptar que Varrón venga o no a visitarlo. Habla de la necesidad de las cosas, invocando lo esencial y la aceptación. Y al final de la epístola, le apostrofa: “*Tu si minus ad nos, nos accurremus ad te*” (‘si no vienes tú a verme iré yo a verte a ti’). La aportación definitiva a la teoría (universal, no solo grecorromana) del jardín estriba de nuevo en la cláusula final: “*si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil*” (‘si tienes un jardín en la biblioteca, no te faltará nada’).

La proyección universal de una idea grecorromana es lo que conocemos como clásico. La sentencia ciceroniana, casi axiomática, se ha divulgado por ejemplo en el proverbio inglés: “If you have a garden and a library, you have everything you need”. Sin embargo, conviene releer

las palabras de Cicerón sobre la singular confluencia de dos entornos característicos. El jardín se desvela como lugar de asueto individual que, combinado con la biblioteca, contiene en pequeño —es decir, dentro de sus límites— todo lo necesario del mundo. Esa dimensión en miniatura se mantendrá en la Modernidad: “La vocation des jardins à rassembler en un microcosme la totalité du monde reste, évidemment, au cœur de la tradition des jardins botaniques”¹⁰. Dado que el verbo *deerit* (“faltará”) no lleva el habitual dativo que rigen los compuestos de *sum*, podemos interpretar que Cicerón apela a Varrón como segunda persona concreta (*tibi*), y en realidad como una segunda persona impersonal (a cualquiera que posea un jardín no le faltará nada). La segunda se deduce de la primera, puesto que ambas se basan en la experiencia del propio Cicerón, transmitida con la máxima concentración en las cinceladas frases de la carta, hecha casi de apotegmas.

El jardín es también lugar de encuentro interpersonal, propicio para la más noble vida social y más aún para la cultura, ya que ambas se contienen en la *humanitas*. Puesto que Cicerón se propone ir a visitar a Varrón, le anuncia: “si tú no vienes a verme a mí (que tengo jardín y biblioteca), acudiré raudo yo a visitarte. Si tienes un jardín en la biblioteca, no nos faltará nada”. Entenderemos que el dativo que aquí falta sería *nobis* (a nosotros, a los interlocutores que ahora nos comunicamos por carta pero que conversaremos de todo esto cuando nos veamos). Hay que considerar que un poco más arriba le ha dicho: “*Sed de his etiam rebus, otiosi cum erimus, loquemur*” (‘de todas estas cosas ya hablaremos cuando tengamos tiempo libre’). El jardín se consagra al ocio, dos nociones que en latín están mucho más cerca, porque incluso fónicamente se conectan por una cuasi-paronomasia (cito los dos términos como se citan en la misiva del Arpinate): *otium/hortum*. La noción de *otium* va mucho allá de nuestro “tiempo libre”. Es una categoría central en el funcionamiento de la sociedad, la cultura y la política romanas, un atributo de su grupo dirigente. El giro —por ampliación— de la Roma arcaica (nacionalista, tradicional y utilitaria) a la Roma clásica (helenizada, universal y abierta a los intereses culturales) se da también en la palabra *hortus*. En el *hortus* tiene que caber el *negotium* anterior y

10 Brunon y Mosser, *op. cit.*, p. 70.

el *otium* actual como rasgo esencial de la *humanitas*. Muy claramente lo expone Muñoz-Delgado de Mata:

Los romanos no se limitaron meramente a copiar los modelos griegos, sino que los adaptaron a sus propias costumbres, valores y tradiciones, confiriendo así al jardín no sólo una mera función ornamental o de descanso, sino también agrícola y hortícola. De esta manera, *otium* y *negotium* quedaban relacionados, resolviendo la disputa que se venía recogiendo en las fuentes desde tiempos atrás¹¹.

Dado que Cicerón planteaba a Varrón, al principio de la carta, la aceptación de las cosas necesarias, es decir, lo esencial: “*si venturus es, scito necesse esse te venire; si autem non es, τῶν ἀδυνάτων est te venire*” (‘Si finalmente acabas viniendo, será porque es algo necesario que vengas. Si finalmente no vienes, es porque tu venida se cuenta entre las cosas que no pueden suceder’), en un texto donde todo está tan ligado se advierte que el jardín es una de las cosas posibles, esenciales y, en el sentido filosófico, necesarias. Por eso declara: “si tienes un jardín, no (nos) faltará nada para conversar”. El jardín no es imprescindible para la vida primaria, puramente material o manual. Sí que deviene filosóficamente necesario para quienes deseen dialogar sobre un tema. La litotes lo confirma (“*nihil deerit*”): entonces tendremos todo lo que la *humanitas* requiere.

La inclusión del jardín en la biblioteca también debe ser repensada. El jardín privado no aparece como un espacio exento, pues se incluye en la villa y, aunque su extensión sea tan grande que físicamente sea la biblioteca la incorporada al jardín, lo cierto es que conceptualmente el *hortus* se adentra in *bibliotheca*. Esto supone una curiosa inversión de las cosas tal como empezaron en Atenas. La Academia y el Liceo se alojaban en los respectivos jardines. Más arriba hemos visto cómo la biblioteca de Cicerón en Túsculo formaba parte del jardín (el llamado “Liceo”). Ahora los términos se invierten. El orden romano, en esa especie de traslación en miniatura de la realidad griega, coloca el jardín en el espacio de la *bibliotheca*. Probablemente dependa tan solo del punto de vista: si uno está en el jardín, ve que este tiene una biblioteca. Si está dentro, ve que la biblioteca cuenta con un jardín.

11 Muñoz-Delgado de la Mata, *op. cit.*, p. 10.

Cicerón caracteriza como modelo ideal de villa con jardín el de la suya propia. La consciencia que tiene de su clasicidad, comparable solo a la de Horacio, hace que adquiera dimensión universal el formato que plantea como requisito general de la *humanitas*. ¿Por qué? Porque en el jardín se dan, como hemos visto, todos los rasgos que definen la *humanitas* greco-latina. En realidad su evolución puede rastrearse como un capítulo de la literatura latina donde afloran las grandes líneas, las épocas, los géneros, la contraposición entre prosa y verso (es más, entre prosa técnica y verso sublime) y el seguro impacto de los clásicos sobre los textos posteriores.

5. *ARS TOPIARIA*

La noción de *ars topiaria* cuenta con pocos asientos en los textos romanos. En el volumen *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*¹², hay dos aportaciones esenciales al respecto: Contini acometió una revisión sistemática y muy precisa de los clásicos que abordan los términos relacionados con la *topiaria*¹³. Más arriesgado es el análisis de Viscogliosi, cuya relectura de las voces esenciales (*Opus topiarium*, *topiaria*, *topiarius*) lo mueve a abrir la traducción de *topiaria*, siquiera como hipótesis, al concepto actual de “paisajista”:

Ci si chiede, infatti, se con il termine opera *topiaria* non vada inteso il vero e proprio lavoro del giardiniere paesaggista, in modi e termini che hanno conosciuto evoluzioni e varianti anche consistenti nel corso dei circa due secoli in cui possiamo concentrare le relative testimonianze letterarie e archeologiche¹⁴.

Los testimonios literarios y arqueológicos —con sólida y coherente tradición helenística en ambos campos— relativos a este concepto se concentran en dos siglos: Cicerón, Vitrubio, los dos Plinios, Tácito y Suetonio,

12 VV. AA., *op. cit.*

13 *Ibidem*.

14 Alessandro Viscogliosi, “Topiaria: un'altra proposta di lettura nel mondo romano”, en *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, ed. Margherita Azzi Visentini, Treviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, 2004, pp. 16-21 (p. 20).

por lo que atañe a las letras; el *praetorium* (antes *praedium*) de Sperlonga, el *praetorium* de Baias, la villa de Domiciano en los montes Albanos y, en su grado más alto, la villa Adriana. Viscogliosi ve en algunos de ellos una conexión directa entre la literatura y la arquitectura (entre los jardines de Sperlonga y el diseño vitrubiano)¹⁵. En todas funcionan los *topia* como “lugares, paisajes”, reales o imaginarios, reproducidos a escala o creados por estos artistas, titulares de su propio arte.

Debemos precisar algunas cosas. El sustantivo latino, de stirpe griega, *topia*, *-orum* llegó hasta nosotros atestiguado solo en plural. Ese dato lingüístico inserto en lo literario apunta a que los jardines artísticos gozaban de unas dimensiones considerables y albergaban una pluralidad de tratamientos vegetales. Lo cual nos indica que las zonas artificiosas eran también un *plurale tantum*: dicho de otro modo, no podía hablarse de jardín artístico si solo había una zona o un punto (o solo una planta) que hubiera recibido ese oropel.

Topia parece una concreción de *hortus*, definida dentro de él tanto en lo espacial como en lo conceptual. Proponemos traducir *topia* por “zonas ajardinadas artísticamente”, si leemos *hortus* como “jardín”. Otro correlato, probablemente para un momento anterior, podría ser “jardín de recreo o zona ajardinada” para *topia*, cuando *hortus* era prácticamente un “huerto”. En uno u otro momento los *topia* estaban dentro del *hortus*.

Entre los profesionales del ramo, el *hortulanus* sería el jardinero en el sentido más amplio (desde el hortelano hasta jardinero en todas sus variantes), mientras que el *topiarius* sería el especialista (jardinero paisajista), a veces ya sin ninguna relación con el cultivo. Viscogliosi esboza ese paralelismo en relación con otro: “Non troppo diverso, invece, è il caso della Domus Aurea, i cui autori, Severo e Celere, non a caso non vengono definiti architetti, ma *magistri ac machinatores*, il che forse sta al termine architetti come *topiarius* stava a *hortulanus*”¹⁶.

El hecho de que *topia* se refiera en primer lugar a los paisajes pintados al fresco (el famoso pasaje de Vitrubio 7, 5, 2) y luego a los jardines artísticos o de fantasía, nos confirma que la *topiaria* era un *ars*, como lo era la *pictura* (de hecho parece ser un arte específico dentro del arte pictórico). Curiosamente, en la presentación histórica de los textos en Roma se ates-

15 *Ibidem*, p. 19.

16 *Ibidem*, p. 21.

tigua primero la representación pictórica de lugares ajardinados famosos (reales o fantásticos) y después su plasmación física. Grimal es categórico sobre este punto: “l’objet essentiel de l’art topiaire est la composition de véritables *tableaux*”. Lo dice a propósito de un conocido pasaje de Plinio el Viejo (*N.H.*, 16,140): “*Trahitur etiam in picturas operis topiarii*” (‘Se pone en pinturas de factura paisajística’). Por eso podríamos traducir *topiaria* por “paisajismo”, que también podría valer primero para la pintura y luego para la jardinería. Grimal invoca el tecnicismo *topiografía* (mejor que topografía) usado por los especialistas en pintura y digno de trasladarse hoy para los profesionales del paisajismo (‘topiógrafos’ vs. los topógrafos).

Luego los jardines artísticos se asemejan a *pinturas de jardines*. Y también, añadimos, en un tercer plano, igualmente son vistos/leídos como écfrasis literarias de jardines (tampoco es casual que *topia* esté emparentado con *topos*, el *locus communis* de la retórica). Dicho horacianamente: *ut pictura topia*. Dicho retóricamente: los *topoi* pueden ser *loci communes*; compartidos, los *topia* pueden ser lugares extraordinarios, únicos en su artísticidad. Esa manera pictórica —y de fondo, poética— de ver el jardín se hará expansiva en dos sentidos: desde la época clásica se proyectará en toda la tradición occidental; y desde el *hortus* como jardín pervivirá en formatos más vastos en su diseño, no solo en sus formas más elaboradas (los *topia*). Así, también en la estela del *Ars poetica* de Horacio, Hunt definirá este arte en los siguientes términos: “the human action, whether contemporary or historical, usually contained ingredients derived from classical culture and required some verbal commentary upon the visual experience to enunciate the whole garden episode. *Ut pictura hortus*”¹⁷.

Topiaria referido al *ars* (según se deduce, aunque no haya pruebas de que ese sea el sustantivo omitido) aparece por vez primera y única en Cicerón. Por tanto, en rigor, se trata de un hápax. Es más, al ser esta su única aparición, y al no acompañar al sustantivo *ars*, no tenemos en el conjunto de los textos latinos el sintagma *ars topiaria*. Lo cual no significa que la *topiaria* no fuera un arte. Paradójicamente el hecho de que *topiaria* no aparezca junto a *ars* más bien refuerza la idea de que a mediados del siglo I a. C. se consideraba ya un arte, puesto que se suponía tal condición. La

17 John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge/London MIT Press, 1993, p. 100.

elipsis de *ars* permite sustantivar el adjetivo *topiaria*, a imagen de *poetica*, *rhetorica*, *oratoria*, *venatoria*, *aedificatoria*, *coquinaria* o incluso *amatoria*.

El párrafo “fundacional” del *ars topiaria* es el que Cicerón dirige a su hermano Quinto (*ad Quintum* 3, 1,5). Merece que lo leamos y traduzcamos de nuevo, combinando las lecciones de Grimal¹⁸ con las más recientes de Viscogliosi¹⁹ y ofreciendo perspectivas nuevas: “*topiarium laudavi. Ita omnia convestivit hedera, qua basim villae, qua intercolumnnia ambulationis, ut denique illi palliati topiariam facere videantur et hederam vendere*” (‘Elogié al jardinero paisajista (*topiarium*). Había revestido todo de hiedra, tanto la terraza sobre la que se levanta la villa como los espacios entre las columnas del paseo, de modo que parecía que las estatuas griegas eran modelos de jardinería artística (*topiaria*) y que estaban vendiendo hiedra’).

La indeterminación en Roma del *ars topiaria* deja también muy abierto el estatuto, el rango y las tareas del profesional que la ejerce. El *topiarius* se nos revela como un artesano, a veces artista, que se desgaja de la figura del *hortulanus*. Viscogliosi, cauto en sus hipótesis, se pregunta: “Le sue competenze oltrepassavano quelle dello scultore, sfioravano quelle del pittore, prevedevano quelle dell’architetto e del giardiniere, e tutto ciò senza derivarne una denominazione precisa?”²⁰. Después de calificar al *topiarius* como “poliedrica figura professionale”, concluye que no puede quedar, según estaba hasta ahora “confinato nel troppo angusto limite di una certa fantasia e abilità nel condurre e nel potare cespugli e arbusti”²¹. De ahí que debemos estimarlo un paisajista más que un jardinero. Grimal ponía entre comillas la posibilidad de que fuera un jardinero: “Je fis des compliments au ‘jardinier’”²². El *topiarius* no equivale al *hortulanus*, sus tareas no se superponen más que parcialmente; a veces, en nada. Podía tratarse de un jardinero artístico, no de un simple jardinero artesanal ni tampoco de un hortelano. Y del exceso se desprende su fallo, porque da la impresión de que “se le ha ido la mano” recubriendo todo de hiedra, incluso las estatuas griegas. Las comillas de Grimal acaso encumbran su

18 Grimal, *op. cit.*, p. 90.

19 Viscogliosi, *op. cit.*

20 *Ibidem*, p. 18.

21 *Ibidem*.

22 Grimal, *op. cit.*, p. 90.

irónica interpretación del texto ciceroniano: “On devine que, dans cette lettre familière, Cicéron fait une allusion ironique à une mode relativement nouvelle, qu’il ne veut pas avoir l’air d’adopter aveuglement”²³. Por su parte, Viscogliosi no excluye que Cicerón esté elogiando aquí en serio la tarea del jardinero artístico: “resta poi da stabilire in che senso vada interpretato il passo ciceroniano, se sinceramente elogiativo, sarcastico, o forse solo lievemente sfottente”²⁴. Semejante gama de asedios a la noticia ciceroniana nos deja algunas certezas: a mediados del siglo I a. C. la *topiaria* es un arte reciente, relativamente consolidado, de origen griego. Consolidado en la práctica, pero no en la teoría. Es importante precisar que las dos facetas resultan imprescindibles en un *ars*: destreza y excelencia en el oficio, transmisión de esa sabiduría mediante un manual, normalmente redactado por un maestro, con vistas a las generaciones futuras. Así funciona la codificación grecorromana del conocimiento. A la práctica de los jardineros les falta todavía algún conocimiento que será fundamental para nuestra idea de su ámbito de trabajo. Y, desde luego, le falta la sistematización en un tratado de *topiaria*, que hubiera dado otro sesgo a la crítica del Arpinate.

Si situamos este pasaje en su contexto, vemos cómo felicita (irónicamente) al jardinero artístico (“*topiarius*”), y unas líneas más arriba elogiaba (esta vez del todo en serio) a su capataz: “*Nicephorum, villicum tuum, sane probavi*” (“Le mostré mi rotunda aprobación a Nicéforo, tu capataz”). En el rango de los trabajadores, el *topiarius* (jardinero artístico) es una variante del *hortulanus* (jardinero, hortelano), y está a las órdenes del *villicus* (capataz, encargado, granjero), del mismo modo que espacialmente los *topia* forman parte del *hortus*, y este de la *villa*. Frente a los excesos concretos de un determinado jardinero, incluso un helenizado bilingüe como Cicerón se reserva la posibilidad de mostrarse elegantemente crítico; eso sí, en una carta a su hermano, con toda la confianza que le daba el tono coloquial, aunque no exclusivamente íntimo, pues sabe que será publicada. Hay que tener en cuenta que Cicerón detalla las opciones de las que dispone el *topiarius*: recubrir con plantas trepadoras, seleccionar especies distintas, hermohear con estatuas y fuentes, etc. Sin embargo, no han aparecido todavía las podas artísticas que daban forma a árboles y

23 *Ibidem*, p. 90.

24 Viscogliosi, *op. cit.*

arbustos. Esa invención es de época augústea y se irá incorporando desde entonces al *ars topiaria*: el caballero Cayo Matio, amigo de Augusto, descubrió los *nemora tonsilia* (“las frondas podadas artísticamente”). La noticia la recogió con gran exactitud Plinio el Viejo, *N.H.* 12,13: “*C. Matius ex equestri ordine, Divi Augusti amicus, invenit nemora tonsilia intra hos LXXX annos*” (‘Cayo Matio, amigo del divino Augusto y miembro de la caballería, inventó las frondas podadas artísticamente hace unos ochenta años’).

También se muestra muy exacto Grimal al precisar el periodo transcurrido entre la invención de la poda artística y su traslación a la latinidad por Plinio el Viejo: menos de veinticuatro años²⁵. No deja de ser curioso que un historiador romano de la ciencia y de la cultura —pues lo era— nos ofrezca una datación y atribución tan rigurosas para una innovación menor (la poda para obtener formas esculpidas) en un ámbito relativamente específico como es el del paisajismo.

Hay otra irónica censura sobre los excesos de los jardines elegantes. Se halla en la *Vida de Adriano* que nos transmite la *Historia Augusta*. Si fuera fiable, cosa incierta, porque verdad y ficción difícilmente se deslindan en la *Historia Augusta*, tendríamos una pista postclásica recogida en época tardía. Adriano encarna una virtud militar austera y ordena destruir los jardines artificiosos (“*topia*”). Un bando doblemente significativo: por tratarse de un gobernante filoheleno —que parece recuperar la sencillez tradicional romana— y por ser el que luego mandará construir los refinados jardines de la Villa Adriana:

Exemplo etiam virtutis suae ceteros adhortatus, cum etiam vicena milia pedibus armatus ambularet, triclinia de castris et porticus et cryptas et topia dirueret, vestem humillimam frequenter acciperet
(*Scriptores Historiae Augustae, De Vita Hadriani* 10.5.1).

Animaba a los demás también con el ejemplo de su virtud, ya que hacía marchas armado por espacio de veinte mil pasos, hacía demoler los suntuosos comedores de los cuarteles, los pórticos, las grutas artificiales y los jardines, vestía con frecuencia una indumentaria muy sencilla.

25 Grimal, *op. cit.*, p. 91.

Ofrezco la traducción de Picón y Cascón quienes anotan: “*topia*: jardines artificiales al aire libre, con los que los soldados intentaban paliar los rigores del sol”²⁶. Nótese cómo el excesivo artificio de esas zonas constituía también un factor de debilidad para las tropas.

Pero volvamos a Cicerón y al momento clásico. Su apunte resulta asimismo de orden práctico: es la impresión de un “espectador” que anota un exceso (o lo critica irónicamente mediante la felicitación al jardinero). Si hubiera existido un *ars topiaria* de referencia, que conociesen ambos (el jardinero autor del jardín de esa villa y Cicerón como espectador-receptor), su azote habría podido enmarcarse mediante una alusión a tal, que a todas luces no existía. Es más, tampoco parece haber existido después en el mundo romano un *ars topiaria* teórica, ni en prosa ni en verso, un arte de la jardinería exclusivamente artística o paisajística, que por su propia naturaleza se hubiese adscrito al género didáctico. Sí podemos hacernos una idea de cómo era la práctica, fruto de las noticias de los escritores antedichos (que son receptores de jardines, digámoslo así), concentrados en torno a los siglos I a. C. y I d. C. La *topiaria* en el siglo I a. C. es un arte minoritaria, naciente todavía, incompleta, no autónoma y de índole exclusivamente práctica; basada en la destreza de cada profesional y, por ello, susceptible de muchas variaciones.

Aparte del registro de la voz *topiaria* en Cicerón, constan otras 21 apariciones de *topiarius*, sustantivado de dos maneras distintas: en masculino, referido al profesional de los jardines (*topiarius* también en Cicerón); y en neutro, a propósito de su obra (*topiarium opus*). Casi todas se dan en Plinio el Viejo (15) excepto 3 testimoniadas por el *Digesto* de Justiniano. Aunque sean textos significativos, llama la atención su corto número.

6. HACIA UN TRATADO TEÓRICO-PRÁCTICO DE JARDINERÍA

¿La escasez de testimonios sobre la jardinería artística en Roma supone que carecemos de un *arte de la jardinería* en latín, entendido como conjunto teórico que transmita los saberes prácticos? De la jardinería artís-

26 *Historia Augusta*, eds. y trans. Vicente Picón y Antonio Cascón, Madrid, Akal, 1989, p. 58.

tica muy refinada o del paisajismo exento, no. De la jardinería tal como la entendían los romanos, sí. Al menos podemos asistir a su progresiva configuración. Se produjo una conquista gradual de la autonomía del arte de los jardines que, en la historia de los textos, discurre en paralelo a la propia evolución de los jardines, a su arte práctico de la jardinería en Roma: tanto del *hortus* como del paisajismo (*topiarium opus*). Debemos inscribir el arte teórico de la jardinería dentro del arte general del cultivo del campo en Roma, que es uno de los que mejor se nos ha conservado en latín y probablemente no sea un hecho causal. Como afirma Bejarano “no fue el subgénero literario de la agronomía el que peor parado salió del naufragio en el que, en la Antigüedad tardía, se perdieron tantas obras de la literatura romana”²⁷. Durante las últimas décadas se ha consolidado la división de la historia de la literatura romana (y la de la misma Roma) en cuatro épocas: preclásica (o arcaica, s. III-s. II a. C.), clásica (s. I a. C), postclásica (s. I-s. III d. C.) y tardía (s. IV-s. VII d. C.). Afortunadamente disponemos de siquiera un tratado de agronomía en cada una de ellas; completos todos, entendidos como manuales dirigidos al dueño de una propiedad, en la que no siempre hay jardines y mucho menos zonas artísticas (*topia*).

Los cuatro guardan entre sí una relación genealógica que nos permite ver las cosas con claridad tanto en el género didáctico como en las prosas técnicas. De la época arcaica se conserva el *De Agricultura* de Catón: la única obra íntegra en prosa de aquellas centurias. Estamos lejos todavía de la jardinería. De la época clásica data otro libro en prosa: las *Res rusticae* de Varrón. A la postclásica (la primera época imperial, los albores de la que antes se llamó la edad argéntea), pertenece la *Res rustica* de Columela y en la tardía escribió Paladio su *Opus agriculturae*, que no se evoca en el panorama de Grimal²⁸, toda vez que hasta hace poco se lo estudiaba dentro del mundo medieval más que ligado al antiguo. Varrón conoce la obra de Catón. Columela maneja la de sus dos predecesores. Paladio está familiarizado con la de Columela, pero casi seguro que ignora las de Catón y Varrón. Sin embargo, esta serie quedaría incompleta sin un hito que, en

27 Virgilio Bejarano, “Prólogo”, en José-Ignacio García Armendáriz, *Agronomía y tradición clásica: Columela en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Universidad de Cádiz, 1995, pp. 9-11 (p. 9).

28 Grimal, *op. cit.*

el centro mismo de la serie, inclinó las cosas hacia el lado de los jardines: las *Geórgicas* de Virgilio. Nuestra primera tentación es pensar que, por su sensibilidad como poeta y por la belleza de sus hexámetros, habría sido el mantuano quien dio entrada —por la puerta grande— al arte de los jardines en las letras latinas. Pero no fue así, aunque su intervención resultó decisiva. No abrió la puerta, porque Virgilio se atuvo al arte de la agricultura. Su tratado es más poético que técnico: el cultivo de jardines no disfruta de un tratamiento autónomo. Y sin embargo, fue el que entreabrió la puerta cuando encomienda a la posteridad, casi a modo de testamento, que otro se encargue de alumbrar un libro sobre los huertos o jardines. ¿Qué tenía en mente Virgilio, en plena época augústea? ¿Un libro ceñido al cultivo utilitario del huerto? No parece probable, habida cuenta de que ya en época de Cicerón la jardinería artística (y nos lo confirma la arqueología) se había adueñado de villas urbanas y suburbanas. Nada más coherente con el tono de poética didáctica de las *Geórgicas* que un volumen sobre los jardines (incluyendo su faceta artística) escrito en hermosos hexámetros.

El encargo de Virgilio deja constancia de una elipsis y se propone como prolepsis: anticipa un posible texto de otro ingenio acerca de los huertos/jardines. No hace falta recordar aquí que la literatura latina es una literatura de corpus, pero quizá sí sea necesario refrescar la metáfora del término *corpus*: un acervo de textos organizado por el tiempo, el azar y los filólogos, pero también, como vemos aquí, articulado conscientemente por los propios autores, que dejan obras por hacer, casillas por rellenar dentro de la cuadrícula de un corpus dotado de sentido por Virgilio y Columela y luego por sus lectores. En ese conjunto las partes guardan relación con el todo. Para el caso del surgimiento del arte literario de la jardinería, esto se percibe como una línea clarísima. El impacto virgiliano divide por la mitad la serie de los tratados agrícolas. Los anteriores a él (Catón, Varrón) se quedan en el dominio general de la agricultura y se compusieron en prosa. Los posteriores a él (Columela, Paladio) serán en su mayor parte agronómicos (y en prosa), pero con secciones autónomas que cabe considerar tratados de jardinería que abrazan el verso.

Reparemos en el libro IV de las *Geórgicas*. Mientras describe la tarea del mítico anciano de Tarento que cultivaba su huerto, Virgilio está a punto de salirse del terreno de la agricultura:

[...] *illi tiliae atque uberrima pinus,
quotque in flore novo pomis se fertilis arbor
induerat, totidem autumno matura tenebat.
Ille etiam seras in versum distulit ulmos
eduramque pirum et spinos iam pruna ferentes
iamque ministrantem platanum potantibus umbras.*
(Georg. 4,141-146)

Así es lo que plantó con mano pródiga
tilos y pinos. Cuanta fruta el árbol
en las flores vernaes prometía,
otra tanta rendíale el otoño
madura ya. Prodigios de trasplantes
realizó con los olmos ya crecidos
que ponía en hileras, con peruétanos
ya duros, con ciruelos espinosos
que injertados cargaban, con los plátanos
que ya a los bebedores daban sombras²⁹.

Está claro que coquetea con la descripción de un jardín. Y que corrige, con una conciencia autorial que apunta al nacimiento de los tratados de horticultura y jardinería, situando ese futuro origen en su continuidad poética. Implícitamente solicita que se haga en el género de la didáctica técnica y poética, en hexámetros dactílicos que, deudores de Hesíodo y de los presocráticos, pasan por Lucrecio y por el propio Virgilio y conquistarán su lugar en la futura latinidad, a zaga del ya conquistado por los jardines. La teoría viene después de la práctica:

*Verum haec ipse equidem spatii exclusus iniquis
praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.*
(Georg. 4,147-148)

Mas propasando estoy mis propios límites.
Queden estas materias para el vate
que un día en pos de mí tratarlas quiera³⁰.

29 Virgilio, *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, trad. Aurelio Espinosa Pólit, México D.F. Jus, 1961, p. 169.

30 *Ibidem*, p. 169.

“Estas materias”, tal como lo vierte Espinosa, son el cultivo del huerto y del jardín, que aquí todavía no se separan. En un artículo de título esclarecedor (“La omisión de la horticultura en las *Geórgicas*. ¿Planificación política o sentimental?”), Mariner se muestra incrédulo respecto a la idea de que Virgilio haya renunciado a su arte de los jardines por falta de espacio o de fuerzas³¹. La principal razón parece ser de índole política: las directrices augústeas conducían a los grandes cultivos agrícolas. El huerto (y no digamos ya el jardín) aparecen como tentaciones individualistas o esteticistas que el poeta debe evitar. Mariner capta muy bien los pequeños placeres del huerto, casi del jardín: “la horticultura es «muy entretenida» en ambos sentidos del término: no sólo requiere muchísimo tiempo, muchísimas horas; ahí no vale el arado —la única máquina que tenían los romanos—, ni siquiera casi la azada: el azadón, el rastrillo”³². Su conclusión —añadimos nosotros— vale casi más para la jardinería que para la horticultura de subsistencia. Estamos a un paso de cruzar la frontera del placer y la geometría que Virgilio evita y que encomienda a poetas futuros. Los términos de la explicación de Mariner convienen más al jardín que al huerto: “cosa delicada, tarea artesana. Y hay que trazar las acequias, los cuadros: actividad geométrica...”³³. En época de Augusto, según avanzamos, es cuando un amigo del Príncipe “inventa” —la noticia es de Plinio en su *Historia Natural* 12-13— la poda geométrica de la vegetación de jardines. He aquí los peligros individualistas y esteticistas que debía evitar Virgilio: los de los *topia* dentro del *hortus*, más aun que los del *hortus* dentro del *ager*.

Grimal se muestra convencido de que Virgilio hubiera querido cantar jardines “le véritable développement sur les jardins qu’il aurait voulu écrire demeure interdit au poète”³⁴. Por razones filosóficas y de lógica interna: su didáctica del cultivo del campo era incompatible con su concepto de

31 Sebastián Mariner Bigorra, “La omisión de la horticultura en las *Geórgicas*: ¿planificación política o sentimental?”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (reproduce el texto incluido en *Virgilio. En el bimilenario de su muerte*, Buenos Aires, Parthenope, 1982, pp. 71-82), 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq1c7> [consulta 1-octubre-2021].

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

34 Grimal, *op. cit.*, p. 385.

jardín, cuya imagen estaba “dans la vie urbaine”³⁵. ¿Cómo sorteó esa contradicción? Con la leyenda del anciano de Tarento, que cultiva su propio terreno, un *hortus* ideal, no real, un paraíso filosófico, que no es huerto, ni vergel, ni jardín de placer, pero es “todo eso a la vez y más aún”³⁶. Concluimos, pues que Virgilio está tentado de hacer una incursión en el arte de la jardinería, desviándose del de la agricultura. No puede hacerlo, lo expresa mediante una especie de *praeteritio* (sugiere indirectamente lo que podría hacer, lo bordea con una bella descripción, al tiempo que lo descarta) seguida del encargo para que lo hagan los venideros. Aquí también nos separamos de Grimal: Virgilio no cede a los poetas posteriores *la descripción de los jardines* sino la escritura de *un arte de los jardines* a la altura de su propio *arte de la agricultura*. Con esta operación, el concepto de *ars* aplicado a la didáctica (futura) de los jardines añade la belleza a la precisión, algo que se da en su plenitud clásica dentro de la poesía. Por eso, sin ir demasiado lejos, nacieron en verso las artes de Horacio (poética) y de Ovidio (amatoria).

El encargo virgiliano lo cumpliría Columela de un modo singular. Once de sus doce libros están escritos en prosa. Siguen a Catón, a Varrón y a otros tratadistas griegos y romanos. Esos once libros son, en todos los sentidos, prosaicos. Pero uno de ellos avanza en hexámetros: es un libro poético, fiel heredero de las disposiciones casi testamentarias de las *Geórgicas*. Nos referimos al libro X, dedicado a los huertos/jardines. Si antes había tratado Columela las técnicas agropecuarias —por un lado del cultivo de cereales, legumbres y de la vid, las clases de suelo, el olivo y los frutales; por otro, todo lo relativo al ganado—, al concluir el libro IX anuncia que va a cumplir el deseo de Virgilio, respondiendo a las peticiones que le hicieron Publio Silvino y Galión (muy probablemente M. Anneo Novato, el hermano de Séneca). Y con hechura de poema:

Sed iam consummata disputatione de villaticis pecudibus atque passionibus, quae reliqua nobis rusticarum rerum pars superest, de cultu horticorum, Publi Silvini, deinceps ita ut et tibi et Gallioni nostro complacuerat, in carmen conferemus (De re rustica, 9.16).

35 *Ibidem*, p. 385.

36 *Ibidem*.

Mas, una vez que hemos concluido el tratado de los ganados y de las crías de la casa de campo, vamos a dar en verso (para darte a ti y a nuestro Galión gusto) lo que nos queda que explicar de las cosas del campo, esto es, el cultivo de los huertos³⁷.

Así empieza el libro X, *De cultu hortorum*:

Quare cultus hortorum, quorum iam fructus magis in usu est, diligentius nobis, quam tradidere maiores, praecipendus est, isque, sicut institueram, prorsa oratione prioribus subnecteretur exordiis, nisi propositum meum expugnasset frequens postulatio tua, quae praecepit, ut poeticis numeris explerem georgici carminis omissas partis, quas tamen et ipse Vergilius significaverat posteris se memorandas relinquere. Neque enim aliter istud nobis fuerat audendum quam ex voluntate vatis maxime venerandi (De re rustica, 10, 3).

Y este tratado lo daría yo en prosa, como me había propuesto para ponerlo a continuación de los libros anteriores, si no hubieran combatido mi determinación tus repetidas instancias que me han venido a completar en verso las partes omitidas en el poema de las *Geórgicas* que el mismo Virgilio había dado entender que las dejaba a la posteridad para que los tratara después de él. Pues nosotros no nos debíamos atrever a esta empresa de otra suerte que por la voluntad del más respetable poeta (traducción de Álvarez de Sotomayor y Rubio, 2005: 389-390)³⁸.

Pocas veces en la historia de la literatura universal se leerá una vinculación textual —diríase una intertextualidad perfecta— tan explícita como la que Columela establece aquí con Virgilio. García Armendáriz sintetiza la diferencia de este tratado:

Escribe el libro X, con más neta ambición literaria que los anteriores, siguiendo la estela de las *Geórgicas* virgilianas y la tradición del poema didáctico alejandrino. La galanura del estilo, la brillantez y

37 Columela, *Los doce libros de agricultura*, trad. Juan María Álvarez de Sotomayor y Rubio, Segovia, Junta de Castilla y León (facsimil de la edición de Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1824), 2005, p. 385.

38 *Ibidem*, pp. 389-390.

colorido de las descripciones priman en él sobre la precisión técnica que caracteriza los restantes libros³⁹.

Hay en el *De cultu hortorum* mucho de huerto para la alimentación (pue-
rros, lechugas, altramuces), pero también ya de jardín placentero para la
vista, para el olfato, en cada flor y en su combinación. Aunque estemos
dentro de una operación literaria y Columela esté mirándose en el espejo
de Virgilio, o precisamente por eso, “le sentiment très réel du ‘végétal’ qui
possèdent les Romains” se aprecia en su obra “dont le petit poème, bien
qu’il ait surtout un but utilitaire, ne dédaigne pas les menues descriptions
poétiques”⁴⁰. Matizaremos este corolario: los pasajes bellos de Columela no
contradicen la utilidad. Al contrario, refuerzan su tratado *sobre los huertos*
como un verdadero *arte de jardinería*. El *hortus* que enseña a configurar
posee zonas útiles (huerto), y asimismo otras hermosas (verdaderos *topia*,
jardín elegante) en los cuales prevalece el placer de los sentidos y de la inte-
ligencia. La descripción poética de cada flor y de sus agrupaciones se recrea
en el objetivo al que debe aspirar su lector/aprendiz. Hay belleza, natural-
mente, pero también los pasajes que se antojan más prácticos están orienta-
dos al regocijo final: así los que enseñan a abonar las plantas, a protegerlas
de la lluvia, del granizo, de los gusanos y de otras plagas... Todo eso, como
sabe cualquier jardinero, resulta clave para alcanzar, después del trabajo, la
postrera belleza, ya de cuño paisajístico (10, 94-105):

*Verum ubi iam puro discrimine pectita tellus
deposito squalore nitens sua semina poscet,
pingite tunc varios, terrestria sidera, flores,
candida leucoia, et flaventia lumina caltae,
narcissique comas, et hiantis saeva leonis
ora feri, calathisque virentia lilia canis,
nec non vel niveos vel caeruleos hyacinthos.
Tum quae pallet humi, quae frondens purpurat auro,
ponatur viola, et nimium rosa plena pudoris.
Nunc medica panacem lacrima, sucoque salubris
glaucea, et profugos vinctura papavera somnos
spargite, quaeque viros acuunt armantque puellis.*

39 García Armendáriz, *op. cit.*, p. 29.

40 Grimal, *op. cit.*, p. 280.

En fin, cuando la tierra ya esté limpia,
en eras dividida, y (su dureza
domeñada) reclame el beso amante
de la semilla, désela y produzca
de flores un terrestre firmamento
el cándido alhelí, la rutilante
caléndula dorada, del hermoso
narciso las guedejas, las terribles
abiertas bocas de león rugiente,
la azucena fragante —esplendorosa—,
albinos o cerúleos los jacintos,
amarilla y morada la que esparce
su olor —cual la virtud, aunque escondida—
violeta; por humilde, más preciada.
Y la purpúrea rosa, sol del prado,
tipo de las que pinta en las mejillas
el cálido pudor de las doncellas⁴¹.

Es más, creo que en el mismo *hortus* se distinguen zonas claramente dedicadas al consumo (nuestro “huerto”) y otras plantadas por gusto, donde cada una de las flores aporta su color, su forma, su perfume y su simbolismo; y todas juntas generan un cuadro artesanal o artístico dentro del *hortus*: unos *topia*. Esta frontera se cruza en más de una ocasión. Hay pasajes en que Columela se dirige al *hortelanus* como a un verdadero jardinero:

*invigilate, viri; tacito nam tempora gressu
diffugiunt nulloque sono convertitur annus.
(De re rustica 10, 159-160)*

Hortelanos, alerta, porque el tiempo
huye con pasos sordos, y volando
el año silencioso se desliza⁴².

41 Álvarez de Sotomayor y Rubio, *trad. cit.*, p. 398.

42 *Ibidem*, p. 399.

De la tierra nutricia habla Columela en términos que nos hacen pensar en un auténtico jardín (*De re rustica* 10, 164-165):

*viridi redimite parentem
progenie, tu cinge comas, tu dissere crinis.*

Arreglad su tocado y que la cubra
su rica y matizada cabellera⁴³.

Y aunque pasa a tratar productos de la huerta como puerros, zanahoria y azafrán, de pronto adopta una perspectiva estética, más de florista que de recolector (*De re rustica* 10, 174-177):

*Et male damnati maesto qui sanguine surgunt
Aeacii flores inmortalesque amaranti
et quos mille parit dives natura colores
disponat plantis holitor, quos semine sevit.*

Las que sembró semillas, ramos forme
el hortelano de las flores bellas
de Éaco y las que nacen de la sangre
del varón condenado injustamente,
y de los inmortales amarantos,
y la infinita copia de colores
que pinta la feraz naturaleza⁴⁴.

Álvarez de Sotomayor traduce desordenando los versos. Pero el *hortus* ya no es “huerto” sino “jardín”, genuino *opus topiarium* si atendemos a su naturaleza de cuadro. En su paráfrasis se usa el verbo “pintar”, en el original “*parit*”, “engendra”, referido a los colores: *et quos mille parit dives natura colores* (“los mil colores que engendra la feraz naturaleza”). En este punto, el hortelano, antes cultivador de legumbres (*holitor*), deviene jardinero con criterio y gusto: *disponat*. Se hace efectiva así la *dispositio*, capital en la ordenación del lenguaje y de la obra de arte. Lo otro, lo que da la naturaleza, se reduciría a la materia que proporciona la *inventio*.

43 *Ibidem*, p. 399.

44 *Ibidem*, p. 400.

García Armendáriz ha estudiado en detalle los valores poéticos del libro X de Columela, abundando en su calidad estética: “Entre todas las flores reina la rosa, especialmente consagrada a Venus; hasta tres veces (261, 287, 306) se la nombra *en este cuadro central del poema*, y esta predilección debe probablemente interpretarse en relación con un significado simbólico y poético”⁴⁵. Si nos fijamos bien, García Armendáriz —uno de los mejores conocedores del texto— describe la écfrasis que Columela hace de las flores en el *hortus* como “el cuadro central del poema”, es decir, como una composición de colores, formas y geometrías. Unos *topia*, un espléndido jardín dentro del huerto. De modo que el objetivo de Columela no es la écfrasis como tal, sino que la belleza se orientase a la didáctica general del poema. García Armendáriz recuerda que en todos los libros de la obra “resulta evidente la voluntad de conjugar doctrina y estilo, si bien en el décimo es posible pensar que la importancia de ambos componentes se invierte, o bien que los planos de significación son de otro orden”⁴⁶.

Tal como funciona ese “cuadro central” dentro del poema (o de la obra), el jardín destaca dentro del huerto. También el traductor ha percibido que estamos ante la composición vegetal de un cuadro, unos *topia*: el lector ideal (el destinatario) de este maestro de horticultura no será sólo un hortelano, sino un jardinero cuyo perfil cambia según cambia la faz del poema, a medida que celebra las cualidades de los puerros o el esplendor de las rosas⁴⁷. El poema de Columela se ajusta a la didáctica virgiliana, siendo ya un primer tratado de jardinería autónomo, un verdadero arte de los jardines. Incluso, por momentos, gracias a los *topia*, un arte del paisajismo. De acuerdo con la lógica de la tradición romana —en el cultivo de la tierra y en la literatura— este libro no se deslinda de la horticultura. El mandato virgiliano y el cumplimiento columeliano explican, de algún modo, la ausencia de tratados de arte *topiaria*. García Armendáriz entiende este libro como un *tour de force* fruto de la conjunción de técnica

45 José Ignacio García Armendáriz, “Los huertos de Columela, en prosa y verso”, en *Paulo Minora. Estudios sobre poesía latina menor y fragmentaria*, eds. José Luis Vidal Pérez, José Ignacio García Armendáriz, Adolfo Egea, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 167-200 (p. 184).

46 *Ibidem*, p. 174.

47 Álvarez de Sotomayor, *ed. cit.*, p. 400.

y literatura⁴⁸. Por nuestra parte, ampliamos dicha categoría al esfuerzo magistral por cumplir la muy encriptada encomienda de Virgilio: acuñar un arte completo de la jardinería, inserto en el de la horticultura, y este en el de la agricultura.

El esplendor de la rosa consagra un auténtico jardín entendido como *topia* (*De re rustica* 10, 286-293):

*Iamque Dionaeis redimitur floribus hortus,
iam rosa mitescit Sarrano clarior ostro.
Nec tam nubifugo Borea Latonia Phoebe
purpureo radiat vultu, nec Sirius ardor
sic micat, aut rutilus Pyrois, aut ore corusco
Hesperus, Eoo remeat cum Lucifer ortu,
nec tam sidereo fulget Thaumantias arcu,
quam nitidis hilares conlucent fetibus horti.*

Ya se corona el huerto; ya la rosa
brilla más que la púrpura de Tiro,
y vence en esplendor a la rotunda
faz de Lucina, pálida y mudable,
aun cuando Bóreas de su trono aleje
las nubes, y le bruña el horizonte.
Ni Pyrois rojo, ni el ardiente Syrio,
tanto esplenden, ni el nuncio de la noche,
cuando regresa precediendo al día;
ni alegra el tricolor arco celeste
de la garrida prole de Thaumante
como luce y se alegra el fértil huerto
con las hermosas flores que lo bordan⁴⁹.

El cromatismo, los contrastes de luz (*radiat, micat, rutilus, fulget, conlucent*), la disposición de la rosa entre las flores y de estas en el jardín nos hacen pensar en un cuadro o, como sugiere el traductor que también es un *voyeur* del texto y del jardín, un intérprete de lo implícito: en un bordado. En unos *topia*. Por momentos, el *De cultu hortorum* de Columela

48 García Arméndariz, *Agronomía y tradición clásica*, p. 33.

49 Álvarez de Sotomayor, *ed. cit.*, p. 406.

se vuelve un *ars topiaria*, lo cual nos induce a concluir que hay otra *ars topiaria* implícita (por omitida) en las *Geórgicas* de Virgilio.

7. PALADIO

Durante el siglo IV, como muy tarde a lo largo del V, vivió Paladio, del que conocemos muy poco aparte de su obra, su nombre completo (*Palladius Rutilius Paulus Aemilianus*), su tratamiento de *vir illustris* y su inserción plena en la Antigüedad tardía. Gozó de fama por el tipo de propiedad al que alude (la gran villa en el campo) y por el formato de su obra, ya encuadrada como códice (y no en volúmenes), lo cual permitía su manejo como libro de consulta: “su tratado fue la obra de agricultura más leída en el Occidente europeo durante la Edad Media”, [a pesar de que su] “contenido [...] era sensiblemente inferior al de sus predecesores”⁵⁰. Sin embargo, ¿esa inferioridad también es cierta en la parte más linderera de la jardinería?

García Armendáriz destaca la impronta de la obra de Columela en la de Paladio y “la relación de rivalidad en cierto modo”, según la tradición de la *aemulatio*⁵¹. Dicha *aemulatio*, a nuestro parecer, afecta también al desarrollo de un arte autónomo de la jardinería en un libro separado, escrito en verso, en la despedida de un tratado general de agricultura en prosa. Incluso en el detalle de presentar el libro poético con un breve prefacio en prosa siguió Paladio los pasos de Columela.

La sección en prosa del tratado de Paladio —verdaderamente más prosaica— y el libro escrito en verso —realmente más poético— recibieron títulos diferentes y fueron objeto de transmisiones separadas, aunque en principio formaban un todo junto con la *Medicina veterinaria: Tratado de agricultura* (*Opus agriculturae*) y *Poema de los injertos* (*Carmen de Insitione*), que en principio constituía el libro XV. El *Tratado de agricultura* (en sentido estricto) en prosa. El *Poema de los injertos*, en verso, un rosario de diecinueve epigramas, se ha desgajado en las sucesivas ediciones. También aquí Paladio traspasa la misma frontera que Columela, entre la horticultura y la jardine-

50 Ana Moure, en “Introducción” a *Paladio. Tratado de agricultura; Medicina veterinaria; Poema de los injertos*, ed. y trad. Ana Moure, Madrid, Gredos, 1990, p. 38.

51 García Armendáriz, *Agronomía y tradición clásica*, p. 43.

ría. Como su modelo, se orienta hacia un planteamiento de tipo cromático y estético, aunque simula estar preocupado por la productividad.

Al efecto artístico de las flores y los frutos —que también vienen a configurar una especie de cuadro— contribuye no solo el colorido, sino también el concepto de *decus*; por ejemplo en el membrillo, esa especie de armonía o de gracia a la hora de valorar plásticamente el fruto que, como se ve, es capaz de aceptar otros pero no permite que el suyo prenda en ningún otro árbol. Todo eso es de raíz virgiliana. El pasaje del libro IV de las *Geórgicas* en el que Virgilio encomienda los huertos a sus continuadores se cumple en Paladio por segunda vez. De nuevo hace aquí una analepsis (doble) que viene a colmar la elipsis virgiliana y a amplificar el tema de los huertos columelianos. Esta vez enfoca más en detalle que aquel. El gaditano aborda los huertos en general. Paladio, los injertos, que era el asunto del que se iba a ocupar Virgilio. Paladio despliega una amplificación y una concentración sobre Columela. Y la *variatio* cobra tintes de emulación: Paladio compone una serie de epigramas en dísticos elegíacos. Formalmente ha roto la secuencia hexamétrica virgiliana y columeliana. También es cierto que dicho metro tenía tradición didáctica, especialmente en la poesía amorosa (no hay más que pensar en el *Ars Amatoria* de Ovidio). Aquí el libro de poemas constituye una monografía sobre el injerto en el huerto/jardín, y a la vez genera en sí mismo un jardín poético en el que se eleva una serie de árboles. Puede afirmarse que por el tono virgiliano, de una didáctica todavía épica, otorga al poema de Columela un rango artístico mayor. Moure ha estudiado la industria de Paladio en el *Carmen de Insitione* (aceptable incluso en la métrica y el ritmo) y sus elementos retóricos⁵². No obstante, su dictamen es que resulta “artificioso y retórico en su poema sobre *Los injertos*”⁵³. Por nuestra parte, no minusvaloramos la impronta retórica, que es uno de los rasgos de la literatura romana; notorio incluso en grandes poetas como Ovidio. Por otro lado, la dimensión de arte de jardinería no depende de que el tratado posea más calidad poética o se antoje más retórico. Tampoco es necesario que se escriba en verso, aunque este cauce resulte del todo admisible. El entronque con Virgilio —y no deja de ser curioso que cristalice en una especie de injerto textual— no requiere en sí mismo del verso ni de la calidad poética: lo que introdujo Virgilio es la posibilidad, casi la orden,

52 Moure, *ed. cit.*, pp. 13-14.

53 *Ibidem*, p. 16.

de que otros traten la materia de los huertos/jardines. Así lo hizo Columela y también Paladio, cuyos poemitas sobre los injertos traslucen destellos de elegante jardinería y sugieren un hermoso paraje, recortando un jardín dentro del huerto, lo cual hemos definido como *topia*. Por último, no es tanto en el resultado como en la actividad del jardinero donde se aprecia la cercanía con el *topiarius*: en la delicadeza de la labor de los injertos, presidida por el gusto cromático y los criterios de *decus* es donde resolvemos que estamos pisando el terreno artístico, el placer de la vista y de la inteligencia que rige los jardines. La conexión directa con la didáctica virgiliana la da el tema mismo de los injertos. Hay un dato *a contrario* que refuerza dicho vínculo. En el *Carmen de Insitione*, que entronca con Virgilio tanto como con Columela, se cumple una directriz general de Paladio: omitir la mención del mantuano. “Excluye a Virgilio, que está prácticamente ausente de forma deliberada del tratado de Paladio, pues, hasta en los pasajes donde sigue muy de cerca a Columela, omite precisa y únicamente los versos de Virgilio que muchas veces reproducía este agrónomo”⁵⁴.

Paladio describe las flores o los frutos, el cromatismo. Dice “coloreadas”, literalmente “pintadas” (*picta*) con la metáfora propia de la jardinería entendida como arte del pincel:

DE MALO PVNICO

*Punica non alios umquam dignata saporēs
mala nec externis adsociata comis,
ipsa suas augent mutato semine gemmas
et sibi cognato picta rubore placent.*

EL GRANADO

Nunca condescendió el granado a sabores
ajenos ni a aliarse con forasteras frondas.
Cambiando sus semillas, se recrecen sus yemas
y a él mismo le complacen así coloreadas
de otro rojo que viene de su hermano de sangre.

54 *Ibidem*, p. 16.

DE CERASO

*Inseritur lauro cerasus partuque coacto
tingit adoptiuus uirginis ora pudor.
Vmbrantes platanos et iniquam robore prunum
compellit gemmis pingere mebra suis
populeasque nouo distinguit munere frondes,
sic blandus spargit brachia cana rubor.*

EL CEREZO

El cerezo se injerta en el laurel, y en ese nacimiento forzado un pudor aprendido colorea la faz virginal. También logra que los umbrosos plátanos y el desigual ciruelo maten su ramaje con las yemas que aporta. Con nuevo don distingue las frondas de los álamos: suave rubor esparce por sus ramas tan blancas⁵⁵.

El juego de colores —los matices, el contraste entre el rojo y el blanco, sea entre flores o frutos, o entre estos y las ramas— nos hace pensar en la pintura y, naturalmente, en el huerto convertido en placentero jardín:

DE MALO CYDONEO

*Cum praestet cunctis se fulua cydonea pomis,
alterius nullo creditur hospitio.
Roboris externi librum aspernata superbit,
Scit tantum nullo crescere posse decus.
Sed propriis pandens cognata cubilia ramis
stat contenta suum nobilitare bonum.*

55 Juan Antonio González Iglesias, *Anónimos y menores: 12 poetas latinos*, Málaga, Rafael Inglada, 1996, p. 14.

EL MEMBRILLO

Aunque el rubio membrillo acepta cualquier fruto,
no se fía de la hospitalidad,
de nadie. Desdeñoso desprecia otra corteza.
Sabe que tanta gracia no crece en ningún otro:
Ofreciendo su tálamo a ramas de su especie
se yergue satisfecho de ennoblecer su esencia⁵⁶.

8. ¿HORTELANO O JARDINERO? UN CASO RARO EN EL HELENISMO ROMANO

Concluyo con un texto griego del siglo I traducido al latín en época tardía, lo cual sitúa a ambas versiones en los momentos y contextos que nos interesan. Dentro del helenismo romano se registra una sugestiva aparición de un hortelano, o de un jardinero, con doble tradición exegetica y artística, que nos ayudará a entender las cosas a la luz de unos testimonios que no se suelen atenderse en el corpus latino ni en el griego. Se trata del célebre encuentro de Cristo Resucitado con María Magdalena: en el Evangelio de Juan, ella lo percibe como un jardinero u hortelano.

Juan (20:15) escribe: “Ella, *pensando que era el hortelano*, dícele: Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto”⁵⁷. El original griego dice: ἐκείνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρός ἐστιν. El hortelano habría sido en griego ὁ λαχανεύς. Pero aquí se le aplica al jardinero el sustantivo compuesto κηπουρός, literalmente el “vigilante del jardín”, el que está al tanto del mismo. Desde luego, parece más un jardinero que un hortelano, puesto que se compone de -ουρός (‘ver, vigilar’) y κήπος, que es claramente “jardín”, más que “huerto”. Así, por antonomasia, κήπος designa la escuela de Epicuro, pero también el jardín de Afrodita, el de Zeus o el de las Musas. Tal vez por el refinamiento pagano del término griego y por sus connotaciones filosóficas, S. Jerónimo lo tradujo como “*illa existimans quia hortulanus esset*”. La identificación de *hortus* con jardín está clara a finales del siglo IV. *Hortulanus* puede ser tanto “hortelano” como “jardinero”. Lo

56 *Ibidem*, p 14.

57 *La Biblia del Oso. Nuevo Testamento*, trad. Casiodoro de Reina, ed. José María González Ruiz, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 293.

atractivo, aunque sea *ex silentio* (o *a contrario*, si es que Jerónimo conocía *topiarius*) es que el traductor no haya elegido el término *topiarius* (raro, por otra parte en latín) sino *hortelanus*. El contexto de la Palestina romana del siglo I, el del lugar de un enterramiento y la propia figura de Cristo, hace desde luego más coherente el término *hortelanus*, aunque sea para alguien que se ocupa de un jardín funerario y no de un huerto. La tradición iconográfica lo ha representado como el que cultiva un huerto, o como el que vela por un jardín sencillo, no como un jardinero paisajista.

9. CONCLUSIONES

Creemos haber iluminado cómo en Roma sí se procuró desarrollar un arte de los jardines. Dicha tendencia lleva, como es lógico, un cierto retraso respecto a los jardines reales. Cicerón atestigua la incorporación del jardín plenamente literario y estético a la *villa*, a la casa. El jardín y la biblioteca forman parte uno del otro, dependiendo de la perspectiva. La prosa del Arpinate informa también de la existencia de un arte de jardinería paisajística a mediados del siglo I a.C. Virgilio en las *Geórgicas* eludió la tentación de cantar los jardines en un arte específica que enseñara cómo cultivarlos, aunque de algún modo, por la elipsis misma, mostrara interés en hacerlo. Ambos se inscriben en el periodo romano de la *humanitas* más acendrada: Cicerón en la prosa, Virgilio en el verso. Uno nos presenta los jardines, el otro da el aviso de componer un arte de los jardines. El jardín es sincrónico de la *humanitas* en Roma porque publica y concreta en el espacio sus mejores atributos: aceptación de los límites, gusto conjunto por la belleza natural y cultural, sensibilidad, empatía, mundo en pequeño... Virgilio encomienda la tarea de gestar un *ars topiaria* a los futuros poetas. Curiosamente serán dos prosistas los que cumplan en verso tal designio: Columela y Paladio. Los dos mantendrán sus vínculos en prosa con la didáctica de la agricultura —que viene de Catón y Varrón— y también en verso con la didáctica de la horticultura y de la jardinería, que procede de Virgilio, aunque sea por omisión. La tradición romana que va de la época clásica a la tardía consolida algunos pares de vocablos que se anudan en paralelo: el *hortus* dentro de la *villa*; los *topia* dentro del *hortus*; el *topiarius* que se independiza progresivamente del *hortulanus*; las

artes de la jardinería que se escinden —con título propio e incluso con transmisión textual separada— de la estricta horticultura y, desde luego, de la agricultura. La presencia en los textos o en sus interpretaciones de categorías propias de la pintura confirman que nos hallamos ante la elaboración de un jardín con criterios propios de las artes visuales: *ut pictura hortus, ut pictura topia*.

Lupercio Leonardo de Argensola y la “elocuencia pura” de los jardines de Aranjuez¹

J. IGNACIO DÍEZ

Universidad Complutense de Madrid

Título: Lupercio Leonardo de Argensola y la “elocuencia pura” de los jardines de Aranjuez.

Title: Lupercio Leonardo de Argensola and the “Pure Eloquence” of the Gardens of Aranjuez.

Resumen: Los tercetos de Lupercio Leonardo de Argensola a los jardines de Aranjuez se inspiran en el título de *Aranjuez del alma*, de fray Juan de Tolosa, pero no se incluyen en los preliminares del libro. Lupercio cultiva así en España el nuevo género del poema de jardines, aunque lo hace con la precisa intención de elogiar a Felipe II y a dos de sus hijos: Isabel Clara Eugenia y el futuro Felipe III. Los tercetos funden el elogio de un posible amigo que compone un manual de predicadores, la exaltación del rey y de sus posibles herederos y una *descriptio* de los jardines de Aranjuez convertidos en paraíso. Lupercio evita algunos de los tópicos del género porque los versos se organizan a partir de la interiorización que muestra el título de Tolosa con la función de mezclar la ékfrasis espiritualizada de Aranjuez con el panegírico de una monarquía.

Abstract: The Lupercio Leonardo de Argensola's poem over the gardens of Aranjuez is inspired by the title of *Aranjuez del alma*, by fray Juan de Tolosa, but is not included in the book's preliminaries. Lupercio thus cultivates in Spain the new genre of the poem of gardens, although he does so with the precise intention of praising Felipe II and two of his sons: Isabel Clara Eugenia and the future Felipe III. The poem merges the praise of a possible friend (Tolosa) who composes a manual of preachers, the exaltation of the king and his possible heirs and a description of the gardens of Aranjuez turned into paradise. Lupercio avoids some of the topics of the genre because the verses are organized from the interiorization that shows the title of Tolosa with the function of mixing spiritualized ekphrasis of Aranjuez with the panegyric of a monarchy.

Palabras clave: jardín, Aranjuez, ékfrasis, panegírico, paraíso.

Key words: Garden, Aranjuez, Ekphrasis, Panegyric, Paradise.

Fecha de recepción: 6/4/2021.

Date of Receipt: 6/4/2021.

Fecha de aceptación: 8/4/2021.

Date of Approval: 8/4/2021.

- 1 Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HELEA, *Hibridismo y Elogio en la España Áurea*, PGC2018-095206-B-I00, dirigido por Jesús Ponce Cárdenas (UCM). Lo financian el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

1. PRELIMINARES: UN POEMA DE MAL ASIENTO

La aproximación de Lupercio Leonardo de Argensola a los jardines de Aranjuez transcurre de manera indirecta —y original—, pues el poeta accede a través de un libro, o, de modo más preciso, a través del título de un libro donde el espacio y su interpretación espiritual se unen sólidamente. El Real Sitio de Aranjuez, con su palacio y sus jardines, ya había sido cantado unos años antes de que el vate aragonés decidiera a su vez escribir unos versos que elogian al mismo tiempo un libro, una monarquía y los jardines de Aranjuez, no necesariamente en este orden. En fecha incierta (quizá en 1566) Luis Gómez de Tapia redactó su “Égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez y el nacimiento de la serenísima infanta doña Isabel de España”, aunque el año de publicación sí es seguro². Lupercio se inspira para sus tercetos en el libro de fray Juan de Tolosa, impreso en 1589, *Aranjuez del alma, a modo de diálogos, en el cual se contienen graves y diferentes materias para todos los estados, y en particular se tratan las que se suelen predicar en el Adviento, Navidad, circuncisión, Reyes y presentación de Nuestra Señora*, y, al decir de Otis H. Green, también en el poema de Tapia, al que supera³. Aunque la costumbre en los Siglos de

-
- 2 Alfonso XI, rey de Castilla, *Libro de la montería [...]. Acrecentado por Gonzalo Argote de Molina*, dirigido a SCRMI don Filipe II, nuestro señor, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582 (Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000167981>). La égloga se publica en el último capítulo, de los cuarenta y ocho añadidos (todas las citas proceden de esta edición). El poema también se atribuye a Gregorio Hernández de Velasco en un manuscrito titulado “Selva de Aranjuez”: Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Madrid, Delirio, 2018, p. 174.
 - 3 Compuesto por PMF Juan da Tolosa, prior del monesterio de San Agustín de Zaragoza. A la Serenísima Infanta doña Isabel Clara Eugenia, hija del Rey Filipo nuestro señor, segundo de este nombre, Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles, 1589. Real Biblioteca III/4950 y British Library (véase la nota 13). Otis Howard Green, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1945, remite a López de Sedano, que publicó en su *Parnaso español* la égloga y los primeros treinta y un tercetos de Lupercio: “Es evidente que Lupercio se basó ampliamente en su predecesor, como lo prueba una somera comparación entre los dos poemas; pero hay otros elementos que no proceden del apéndice al *Libro de la montería*” (p. 167); y es somera, desde luego, pues en nota solo se reproducen los quince primeros versos de Argensola y las dos primeras octavas de Tapia. La valoración es, con todo,

Oro podría llevar a pensar que el poema laudatorio de Argensola estaría destinado a los preliminares del libro de Tolosa, el largo doble centenar de endecasílabos, por un lado, la complejidad del poema, por otro, y la evidencia bibliográfica obligan a revisar la cuestión.

Es verdad que *Aranjuez del alma* está dedicado a Isabel Clara Eugenia⁴, hija de Felipe II, y que ambos aparecen en el poema de Lupercio, pero también lo es que en el título de los versos (“Estos tercetos, en que se describe Aranjuez, se escribieron con ocasión de un libro que imprimió el maestro fray Juan Tolosa, religioso de la orden de San Agustín, al cual puso por título *Aranjuez del Alma*”) ya se percibe el aroma de lo facticio o la poca habilidad del editor para titular el texto de un poeta⁵. El libro de Tolosa apareció el mismo año en dos versiones ligeramente diferentes:

muy positiva: “Sorprende que Lupercio haya seguido el plan de una composición que se había publicado siete años atrás tan solo y que, al parecer, debió conocer la Infanta, pues fue cantada en ambos poemas. Acaso el haber mejorado a su modelo es suficiente” (p. 168). Más acertado está José Manuel Blecua cuando indica que “es evidente que la originalidad de estos tercetos [de Lupercio] nada tiene que envidiar a los versos de Tapia” (Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1950-1951, vol. I, p. cxiii).

- 4 Supuestamente había nacido en Aranjuez, en 1566, aunque “no podemos señalar el día y año, por defecto de los historiadores coetáneos” (Juan Antonio Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez* [1804], ed. facsímil, Aranjuez, Ayuntamiento, 1982, p. 346). Sin embargo, José Antonio Sánchez Belén, “Isabel Clara Eugenia”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*: <http://dbe.rah.es/biografias/13008/isabel-clara-eugenia>, indica que fue Valsain el lugar de nacimiento; y así lo confirman los colaboradores de Cordula van Wyhe (ed.), *Isabel Clara Eugenia. Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica – Paul Holberton, 2011 (sobre la presencia de la infanta en la literatura de su época, véase en la misma colectánea Jaime Olmedo Ramos, “Isabel Clara Eugenia and Literature”, pp. 227-257).
- 5 Se trata del poema 78 de Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 153-160 (todas las citas proceden de esta edición). Se compone de 226 versos. Joaquín de Entrambasaguas reimprimió solo parcialmente el “excelente poema” de Lupercio, según el criterio de copiar “lo que a ellos [al Real Sitio de Aranjuez con sus jardines], concretamente, se refiere”; es decir, los primeros 168 versos, dejando fuera todo lo que trata de Juan de Tolosa y la conclusión de los tercetos: es la edición del poema, si bien limitada, con más notas (“El Real Sitio de Aranjuez en cuatro poetas de la Edad de Oro”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 4.2. (1965), pp. 36-47).

una en el reino de Aragón, en Zaragoza, con el título mencionado, y otra en el reino de Castilla, en Medina del Campo, bajo este rótulo: *Discursos predicables a modo de diálogos* [...]»⁶. La doble publicación con la variación en el título demuestra lo prescindible o lo poético, si así se prefiere, del encabezamiento que interesó a Lupercio. El autor explica en el prólogo los contenidos casi idénticos de las dos ediciones, que nada tienen que ver con Aranjuez: “de lo primero que se pone en el entendimiento que es el fin donde todos vamos a parar que es la muerte. Tratan luego de lo que tan asido anda de ella, que es el Juicio que Dios ha de hacer de nuestras almas”. Lo importante ahora es que en ninguna de las dos se imprime el poema de Argensola, frente a lo que afirma la tradición crítica⁷.

En Lupercio este interés por los jardines de Aranjuez no parece alcanzar a otros Sitios Reales bien conocidos, como El Escorial, los Reales Alcázares de Sevilla o la Alhambra quizá porque el temperamento poético antisensual del aragonés prefiere libros, y cabe suponer que libros de amigos⁸. No sé si el poeta conocía de primera mano los jardines de Aranjuez,

6 Fray Juan de Tolosa, *Aranjuez del alma*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1589 (BNE R-30.085).

7 Con la excepción de José Manuel Blecua (Argensola, *Rimas*, 1950-51, I, p. 191). No se recoge ni en los preliminares ni en el cuerpo del libro, sí en la *princeps* de las *Rimas* (Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, *Las rimas que se han podido coger [...], dedícalas al rey don Felipe nuestro señor, cuarto deste nombre entre los reyes de Castilla y entre los de Aragón tercero, don Gabriel Leonardo de Albión*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1634, pp. 116-123, BNE R-2621). Al menos desde Latassa se ha considerado que sí estaban en la obra de fray Juan de Tolosa impresa en Zaragoza (y así lo repiten los escasos estudios que se ocupan del poema de Lupercio), pero siempre es una presuposición. Ni siquiera los ejemplares que enumera WorldCat.org (en Valencia y Barcelona, pues la edición “conservada” en Harvard se compone de microfichas: consulta del 28 de febrero de 2020 de *Aranjuez del alma*) pueden contenerlo en las seis u ocho hojas de los preliminares, pues son justamente ocho las que ocupan los de *Discursos predicables* y no incluyen poema alguno. El cuerpo del libro, en sus 348 folios numerados, imprime exclusivamente los diálogos en prosa. Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Sant Feliú de Guixols, Imprenta J. M. Viader, 1948, XXIII, p. 254, considera erróneamente que las dos ediciones publican partes distintas, pero la diferencia, como se indica en la tabla final, son los “dos capítulos añadidos, de dos sermones famosos” en la edición de Medina del Campo (caps. 35 y 36).

8 El prólogo de fray Juan se abre con un bien conocido tópico: “Ha sido tan grande la importunación de mis amigos que me ha hecho sacar a luz algunos de mis trabajos”.

pero lo que sí está claro es que sus tercetos son algo más que una reseña. Mucho más. De hecho, la publicación de *Aranjuez del alma* sirve de excusa o detonante para la reflexión poética de Lupercio en un nuevo género de la poesía española de los Siglos de Oro: el poema de jardines.

A partir de un desconocido poema en octavas que canta el jardín del conde de Monterrey en Madrid, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo han dibujado con mano maestra los contornos de un género analizado fuera de nuestras fronteras⁹. La falta de estudios sobre un conjunto de textos muy significativo es una “llamativa laguna”, y más aún porque en las catorce piezas que componen el primer catálogo del poema de jardines se hallan nombres como los de Lope de Vega y Francisco de Quevedo, además del autor por excelencia (hasta ahora) del género que no se solía considerar un género, Pedro Soto de Rojas¹⁰. En la serie hay una métrica (octava real, silva, estancia, romance) que Lupercio no sigue: la elección del terceto solo se dará en Lope tras el aragonés. El poema de Lupercio también se distingue por la brevedad, tan característica de gran parte de su poesía, y solo Quevedo será aún más breve, con una composición de 114 versos. En este esbozo de “un catálogo que permita acotar el *canon* de la poesía de jardines en la España áurea”¹¹ Lupercio ocupa el segundo lugar, con una fecha supuesta de composición que rondaría la de la impresión del libro de Tolosa.

Poco antes que los *Discursos predicables* pudo publicarse *Aranjuez del alma*, a juzgar por las fechas de las aprobaciones¹². Versos en los preliminares solo aparecen en *Aranjuez del alma*, en el ejemplar de la British

No he podido allegar más dato que el que recogen las dos portadas sobre fray Juan de Tolosa, con su priorato, y la dedicatoria en ambas ediciones (donde se define como “mínimo siervo y capellán” de la Infanta).

9 Sobre Italia y Gran Bretaña véase la nota 4 de Jesús Ponce Cárdenas, “El *Panegírico al Buen Retiro* de José de Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 35 (2020): <https://journals.openedition.org/e-spania/33887>.

10 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 156-160.

11 *Ibidem*, p. 160

12 Las cuatro son del 15 de noviembre de 1588, mientras que las de los *Discursos predicables*, también cuatro, son de las mismas o casi de las mismas fechas cuando coinciden con las anteriores (del 13 y 15 de noviembre de 1588), o posteriores (12 y 15 de enero), cuando son nuevas.

Library¹³, lo que demuestra que hubo dos emisiones de la edición zara-gozana: son dos sonetos, que se estampan entre la licencia y el prólogo¹⁴. Uno de ellos está en italiano (“in lode dal autore”); en el otro, “Soneto en loor de la obra”, se va mucho más lejos que Lupercio, pues se defiende que el paraíso (el Paraíso) fue el primer Aranjuez¹⁵. El soneto concluye con un estrambote, donde junto a un topónimo difícilmente pluralizado, se subraya la diferencia entre un Aranjuez físico o corporal y otro “del alma”, que es el que está recogido en los versos de Lupercio:

Paréceme que veo al Rey ufano
invidiar a la Infanta el don y a veces
trocar de Aranjüeces
y que entrambos al vuestro dan la palma
por ser aquel del cuerpo, este del alma.

Que en los *Discursos predicables* los preliminares optativos no incluyan ninguna composición poética podría apuntar a un destino netamente pragmático del libro, el de un manual de predicadores, aunque según el prólogo ambas ediciones adopten una forma dialogada “para que fuesen más agradables, o (por mejor decir) menos pesadas”. En ese prólogo fray Juan confiesa haber escrito el libro por deseo de su padre, que, ya muerto, y habiendo sido corregidor en varios lugares y consultor del Santo Oficio, “mandó [...] a sus hijos restituir a Su Majestad el mucho recibo que tenía de su mano”. Curiosamente se justifica el uso de la “lengua vulgar” por-

13 General Reference Collection 1016.g.20. Ejemplar digitalizado: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100100823090.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-93%2C-1068%2C1845%2C4681 (consulta del 9 de abril de 2021)

14 Hay también otra licencia, tras los dos sonetos, la de fray Gaspar de Saona, “maestro en Teología y provincial de la orden de nuestro padre S. Agustín en los reinos de la Corona de Aragón”, de 10 de diciembre.

15 El “anónimo y penoso sonetista” escribe: “Para que la memoria del pasado / primer Aranjuez que tuvo el mundo / resucitase viendo otro segundo / y en ella el bien que nos quitó el pecado [...]”. Véase Felipe Pedraza Jiménez, “De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II”, en *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Congreso Internacional, Aranjuez 1998*, dir. Carmen Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 318.

que los discursos forman parte del intento de corrección de

tantos hombres graves y letrados [que] escribiendo en ella han procurado, que es desterrar de nuestra España esta polvareda de libros de caballerías (que llaman) o de bellaquerías (que yo llamo) que tienen ciegos los ojos de tantas personas, que (sin reparar en el daño que hacen a sus almas) se dan a ellos.

El título de la edición zaragozana es especialmente llamativo no solo por el topónimo, sino sobre todo por el evidente proceso de interiorización, sin duda uno de los puntos de interés en los tercetos de Lupercio. La justificación de un título tan poético será central en los versos del vate aragonés, mientras resulta poco satisfactoria la que ofrece el prólogo del manual de predicadores *Aranjuez del alma*:

Hele puesto por nombre *Aranjuez del alma* por parecerse en algo al que tan cerca de Su Corte tiene el Rey nuestro señor tan lleno de diversas cosas que pueden dar gusto a la vista corporal y porque este mi librito lleva diferentes materias (aunque enlazadas unas con otras) que le pueden dar a la espiritual me ha parecido llamalle así¹⁶.

2. EL “PARAÍSO” REAL DE ARANJUEZ

Si “son innumerables las monografías, los artículos y los estudios escritos sobre Aranjuez”¹⁷, no lo son los trabajos que examinan su papel dentro

16 Selina Blasco, “Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 153 (2002), pp. 14-27, ve una “índole libresca” en las explicaciones de Tolosa sobre su título en las que libro y jardín compartirían la variedad “con el complemento espiritual del deleite visual, una combinación lógica para quien, como este autor, piensa que el mundo es como un libro que, aunque tiene ilustraciones, es sobre todo legible, porque en él lo más importante es el significado de las palabras” (p. 14). El paralelismo, sin embargo, no lo desarrolla Tolosa, aunque sí Selina Blasco, que establece los dos tipos de hojas, el recreo que producirían libro y jardines en la infancia, y la relación de “vergeles y silvas”.

17 Quizá el más completo trabajo sobre Aranjuez es el de Ana Luengo Añón, que se abre precisamente con la frase citada: *Aranjuez, utopía y realidad. La construcción de un*

del novedoso género de los poemas de jardines, cuyo primer ejemplo canta precisamente a Aranjuez. La extensa égloga de Gómez de Tapia, o de Hernández de Velasco, es un *carmen natalicium* que pudo componerse el año del nacimiento de la infanta o con motivo de alguno de sus cumpleaños¹⁸. El título de los más de seiscientos endecasílabos de las 77 octavas anuncia los dos elementos decisivos del poema: la *descriptio* del “bosque de Aranjuez” y el natalicio de la infanta. Una diferencia muy obvia con el poema de Lupercio es la exigencia eclógica de la presencia de pastores que llenará la segunda parte¹⁹. Pero más que la calificación del poema como “servilmente garcilasiano”²⁰ y más allá de una lectura demasiado rasa que se centra en la enumeración de los elementos descriptivos de Aranjuez a la que se añade, como ya hiciera Entrambasaguas, la presencia de “lien-zos” con historias de la mitología clásica o la intervención de “Virgilio y Dafnis, dos pastores / en toda Lusitania celebrados / iguales en edades y en amores / y en cantar sobre todo aventajados” [vv. 497-500], que casi cierran la égloga con un largo canto amebeo, son mucho más importantes dos aspectos: el carácter inaugural de un nuevo subgénero en la poesía española²¹ y la enorme distancia con el poema de Lupercio. Blecua consi-

paisaje, colaboración especial de Coro Miralles, Madrid, CSIC/Doce calles, 2008. En sus anejos hay unas “Fuentes documentales secundarias” de varios textos literarios que se inician, muy significativamente, con Garcilaso (pp. 389-408). Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 16-17, reproduce los primeros versos de Tapia y de Lupercio; la cuarta parte del libro está dedicada a “Frondosidad, producciones y riego de Aranjuez”.

18 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 178.

19 “Aquí concurren todos los pastores / por la vecina tierra derramados [...] / Dellos cuentan a veces sus amores / sobre la verde yedra reclinados” (vv. 217-218 y 221-222).

20 Pedraza Jiménez, *op. cit.*, p. 318. Ya Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 38, se había despachado a gusto: “Don Gómez imita sin empacho a Garcilaso en su *Égloga*, pero también sin gracia ni arte, en aquello que está a su alcance [...] Todo el poema está apelmazado de manidas y pesadas alusiones mitológicas, carentes de belleza, de vaguedades y vulgaridades, envueltas en tropos y metáforas, cuya enredada exposición fatiga y desagrada, sin evocar apenas en ningún momento nada de lo que utiliza como tema poético [...] sin el más ínfimo aliento lírico y, por supuesto, sin ningún valor descriptivo, aunque debiera haber sido, por su carácter, lo fundamental, en una nebulosa rimada que no se concreta nunca en nada peculiar”.

21 Con su abrupto estilo, lo reconoce parcialmente Entrambasaguas, *ibidem*, p. 41: “Gómez de Tapia, que al parecer inicia el tema, no obstante su mediocridad [...], echa los cimientos de un tipo de elogio de Aranjuez”.

dera que “abundan los hallazgos”, pues, “aunque Lupercio tuvo presente la égloga de Gómez de Tapia y se hallen reminiscencias de la Biblia y de Virgilio, es evidente la originalidad de los tercetos de Lupercio, que tanto encantaron a Azorín”²², y cita los versos 13-15 y 22-30, que realmente no son más que una mera muestra de un catálogo mucho más amplio, como comprueba el lector.

Si El Escorial son las edificaciones, Aranjuez es el jardín²³, y por eso no sorprende la acuñación de ese tópico, tan frecuente, que lo asimila al paraíso, pues “la evocación de una edad de oro, de un mundo paradisíaco, se vincula al origen mismo de los jardines”²⁴. Bartolomé de Villalba antes de 1577 lo había llamado “paraíso terrestre” y “modelo de los jardines del mundo”²⁵. Ese ideal de originaria belleza se concentra en el topónimo, convertido en referencia por antonomasia y aplicable incluso en contextos muy alejados, como lo demuestra el conocido cuento de Juan de Arguijo²⁶. El lugar se presta también desde muy pronto a la descrip-

22 Blecua en Argensola, *Rimas*, 1972, p. xxxvii. Azorín cita los vv. 1-3 y 31-33 del poema de Lupercio (José Martínez Ruiz Azorín, “Jardines de España”, en *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981⁹, p. 127).

23 “Con frecuencia Aranjuez ha sido calificado como el jardín regio por antonomasia, significando como triunfo del vergel lo que El Escorial supuso como triunfo de la arquitectura” (Beatriz Tejero Villarreal, “Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II”, en *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Congreso Internacional, Aranjuez 1998*, dir. Carmen Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 399). “Pero la maravilla de Aranjuez eran sus jardines. Allí como en ningún otro sitio quiso el rey Felipe reconstruir, al modo manierista, la idea del paraíso en la tierra” (Fernando Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las Artes*, prólogo de Jonathan Brown [1992], Madrid, Nerea, 1993², p. 126). Aranjuez fue considerado “el rey de los jardines” y más que la iglesia y el palacio “lo notable es el jardín” (Francisco Íñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, CSIC, 1952, pp. 140 y 141). Sobre la importancia “de la actividad edilicia” véase Ponce Cárdenas, *op. cit.*, ¶ 16. Remito así mismo a José Fradejas Lebrero, *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992², p. 243.

24 Carlos García Peña, “Felipe II y los jardines de Aranjuez”, *Revista de arte, geografía e historia*, 1 (1998), pp. 219-237 (p. 221).

25 Tejero Villarreal, *op. cit.*, p. 399.

26 “Don Gabriel Zapata era muy feo de rostro, y solía decir a algunas damas: «De aquí a arriba —señalando el cuello con la mano—, yo confieso que soy una privada [letrina o estercolero]; pero de aquí a abajo, soy un Aranjuez»” (Fradejas Lebrero,

ción poética y a la exaltación política o diplomática, como lo ejemplifican tanto las octavas reales de la *Laurentina* hacia 1590, de Luis Cabrera de Córdoba²⁷, como las palabras del nuncio Camillo Borghese que cuatro años después

podía referirse a Aranjuez como “no sólo la cosa más bella de España, sino tal vez de todo el mundo”, pues “hay allí infinitos árboles traídos de las Indias y es además abundante en toda clase de frutas que allí se encuentran de las cuales es distinta una especie de la otra, con anchas y largas avenidas, que tienen a los lados árboles que preservan del sol; y estos paseos, que son cincuenta y ocho, están llenos de árboles diversos”²⁸.

Pero la idea de paraíso, por más que tópica (“todo lugar ameno y deleitoso se llama paraíso”, dice Covarrubias), es fundamental para las intenciones de Lupercio, que siguen la senda interior o espiritual que ha proporcionado el título de *Aranjuez del alma* y se insertan dentro de una corriente que él orienta decididamente en otra dirección, frente a la moda de los jardines imaginarios²⁹: un jardín existente y real que es al mismo tiempo un nuevo Edén. En la entrada al jardín de la Isla habrá dos estatuas, Venus y Antínoo, que funcionarán como Eva y Adán, a lo que hay sumar “la presencia de animales salvajes en aparente libertad junto al hombre”³⁰, tal y como, sobre este último aspecto, escribirá Lupercio. Si bien es cierto, por otro lado, que la “magia, religión, filosofía y alquimia alimentaban estas descripciones, donde el jardín representaba la obra del Creador, la armonía universal, el paraíso anhelado”³¹, Felipe II, al que exalta Lupercio,

op. cit., p. 241; dentro del amplio florilegio de textos que recoge sobre Aranjuez, pp. 239-260; de los tercetos de Lupercio reproduce nada menos que 28).

27 *Ibidem*, p. 243.

28 J. Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las casas del rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, El Viso, 1986, p. 114.

29 “Este interés en crear descripciones de jardines imaginarios calculados para que coincidan con la del paraíso terrestre invade las cortes europeas que buscan la recreación de esta representación del Edén en sus nuevos jardines, que incluso a veces llegan a conocerse con el propio nombre de *Paraíso*” (Luengo Añón, *op. cit.*, p. 144).

30 *Ibidem*, p. 147.

31 Carmen Añón Feliú, “La literatura de jardines en el siglo XVI. Del *Hortus* al Jardín de Delicias”, en *A propósito de la “Agricultura de Jardines” de Gregorio de los Ríos*, eds.

tiene sus criterios y parece que la conexión con la curiosidad del monarca viene más marcada por el jardín botánico que por la magia, la alquimia, y también de modo muy particular, los árboles, pues

son sin duda los árboles, más que los jardines limitados más íntimos, los que habrían de preocupar al rey, consciente quizá de que la singularidad de su abundancia, sobre todo en las ordenadas líneas que bordean las calles, manifestaba, aun a larga distancia, la urbanización del real heredamiento³².

Lupercio no solo recogerá las calles arboladas, sino que se centrará en la parte religiosa, católica, lejos de otras interpretaciones.

Pero los tercetos de Argensola no son un canto del paisaje en el sentido actual³³, ni tampoco proporcionan una visión realista de un paisaje abierto (como hará Vicente Espinel en alguna de sus epístolas)³⁴, sino que constituyen la descripción ideologizada de un jardín del más elevado aristócrata, el rey, y en todo caso “real”, frente a esa naturaleza tan selectamente idealizada y propia de la égloga. Sin embargo, si se acepta la definición de Castillo Oreja, lo que Lupercio describe sí sería un “paisaje” muy matizable³⁵, pues los versos se centran en la unión de naturaleza y arte,

Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón, Madrid, Real Jardín Botánico/CSIC/Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 82-101 (p. 82). En la tradición italiana también hay jardines, como el “platonico-ermetico”, con notas “cortesi e quindi erotiche, ma che ritrova e accentua il suo carattere di Eden ritrovato e rinnovato, luogo cioè di rifondata armonia tra Divino, Umano e Natura” (Franco Cardini, “Il giardino del cavaliere, il giardino del mercante. La cultura del giardino nella Toscana tre-quattrocentesca”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age*, 106, 1 (1994), pp. 259-273 (p. 272)).

32 García Peña, *op. cit.*, p. 227.

33 Jesús Ponce Cárdenas, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014, pp. 71-100. Véase también José Lara Garrido, “Lecturas del paisajismo o razón actual de un libro de ensayos”, estudio preliminar a Emilio Orozco, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, ed. facsímil, Málaga, Universidad, 2010, pp. 9-101.

34 J. Ignacio Díez, “Marcos de Obregón en tres epístolas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 71-111.

35 El “concepto” “solo comienza a utilizarse adecuadamente en Europa a finales del siglo XVI [...] no se refiere únicamente a la realidad física contenida en una vista, panorama, o un territorio determinado, sino que alude, de forma más concisa, a una

si bien la *descriptio* se subordina a otros intereses. En el Renacimiento “la naturaleza se racionaliza y disecciona para llegar a su perfecto conocimiento y, por tanto, a su manejo: el hombre es capaz de convertir la naturaleza en artificio”, y parece entonces más específico el concepto de *terza natura*, pues “para producir un jardín, la naturaleza y el arte deben trabajar juntos”³⁶. El orden del arte adapta o humaniza una naturaleza que sigue siendo difícil de abarcar o de percibir literaria o artísticamente.

La “época de máximo esplendor” de Aranjuez es el siglo XVII³⁷, por lo que Lupercio adelanta una exaltación de unos jardines que tras él se verán poblados con más elementos. Una básica reconstrucción de lo que pudo ver Lupercio, si lo vio, podría ser esta³⁸:

-
- construcción mental, a algo que se elabora epistemológicamente, a partir de lo que se ve, de lo que se percibe, al contemplar un territorio, un «país», aunque “debido a su fundamento estético y emocional alcanza su grado óptimo de concreción y desarrollo en el Romanticismo”, (Miguel Ángel Castillo Oreja, “Arte y Naturaleza: el jardín y los orígenes del paisaje en el Renacimiento”, *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural [Sec. Geología]*, 96, 1-2 (2000), pp. 197-208 (p. 198)).
- 36 Mónica Luengo Añón, “El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España”, en *Mecenazgo y humanidades en tiempo de Lastanosa: homenaje a Domingo Ynduráin*, coords. Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses/Institución “Fernando el Católico”, 2008, pp. 89-112 (p. 90).
- 37 Consuelo Martínez-Correcher y Gil, “Jardines del barroco español. Siglo XVII”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, coords. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguier Cebriá, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales – Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 351-413 (p. 363).
- 38 Un médico alemán dejó un dibujo y una descripción de Aranjuez, de “un elevado valor documental”, que son el resultado de un viaje realizado unos diez años después del poema de Lupercio: Magdalena Merlos Romero, “Representación plástica escrita de Aranjuez (España) en el manuscrito de Hieronimus Gundlach *Nova Hispaniae regnorum descriptio* (1606): la idealización de un real sitio”, *Quintana*, 17 (2018), pp. 279-300. “El dibujo parece construirse desde su visión directa, tal vez apoyada en alguna representación gráfica” (p. 293). Véase también José Luis Sancho, “Plano del Real Sitio de Aranjuez al final del reinado de Felipe II”, en *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, coords. Carmen Añón Feliú y José Luis Sancho, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V/Unión Fenosa, 1998, pp. 497-503.

Suponía un complejo entramado de calles, huertas y sotos, donde las edificaciones —incluido el palacio— jugaban un papel minoritario. [...] el conjunto formado por el Palacio Real, que constaba de sendos jardines adosados al norte y al sur. El jardín meridional o jardín del Rey era solamente accesible desde dentro de palacio y visible desde las habitaciones de Felipe II, y el jardín de la Reina estaba también cerrado al exterior mediante muros, pero desde él y a través del puente de la Reina se accedía al jardín de la Isla. Ambos se comunicaban mediante un jardín que recorría la fachada oriental del palacio y que tenía adosado en su lado exterior el llamado Corral de los Álamos, una especie de plazoleta con un estanquillo rodeado de chopos [...]. Desde este núcleo central, una grandiosa red de calles y avenidas daba estructura y coherencia al territorio³⁹.

3. ÉCFRASIS Y MONARQUÍA: FINES Y FUNCIONES DE UN POEMA

El poema de Lupercio no solo describe los jardines de Aranjuez, sino que los trasmuta en símbolo y en pieza panegírica del monarca y su hija, además de servir como inestimable regalo para el fraile agustino que escribe *Aranjuez del alma*. Lupercio no sigue un esquema simple, ni doble (como Tapia), sino una elaborada presentación en la que podrían distinguirse hasta seis partes cuidadosamente ensambladas⁴⁰:

1. El paraíso vivo y nuevo, donde los animales y las plantas cooperan por la unión de naturaleza y arte, a diferencia del hombre (vv. 1-81).
2. Felipe II como ideador del insólito conjunto palaciego y como justo gobernante: el paraíso de Aranjuez como centro político (vv. 82-120).
3. Elogio y exhortación al nuevo “Filipo”, el hijo de Felipe II, para asegurar un futuro reconquistador, con proyectos en Grecia y Tierra Santa, hasta la *correctio* de la “temeraria lira” (vv. 121-141).

39 Luengo Añón, *op. cit.*, p. 105.

40 Si se comparan con las quince partes que Adolfo R. Posada fija para la égloga de Tapia, se apreciará la enorme distancia entre los dos textos. Véase su capítulo “Esculturas efímeras: *ars topiaria* y naturaleza en la ‘Égloga pastoril’ atribuida a Luis Gómez de Tapia”, en *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, ed. Patricia Barrero Velasco, Madrid, Sial, 2017, pp. 241-242.

4. Elogio de Isabel Clara Eugenia (“divina Isabel”), la hermana mayor del futuro rey, convertida en una sacra Diana en este contexto de flores y fieras (vv. 142-168).
5. Reconocimiento de las raíces del poema: el “gran Tolosa” y el “libro sin igual que te dedica”, con toda su vertiente espiritual (vv. 169-204).
6. Cierre colectivo abierto a todos los autores en un final alegórico y también individualizado al recuperar al padre y a la real hija (vv. 205-226).

No por casualidad el poema se abre con una localización en el centro de España⁴¹, lugar geográfico y simbólico de esta suerte de centro del mundo que es Aranjuez, entre dos ríos⁴² (el agua abundante está ya en el paraíso original, que a veces se situaba entre el Tigris y el Éufrates), con una vegetación que nunca se marchita propia del *locus amoenus* por excelencia, lejos de los calores y hielos que representan Etiopía o Escitia:

Hay un lugar en la mitad de España,
donde Tajo o Jarama el nombre quita
y con sus ondas de cristal lo baña,
que nunca en él la yerba vio marchita
el sol, por más que al etíope encienda (vv. 1-5)

Por causa natural o por intervención del arte, si bien limitado (“y serle en vano superior pretenda”, v. 9), el sitio es perfecto, sin “objeto triste, ni desnudo el suelo” (v. 11), tal y como lo confirman tanto las aves, que aun siendo “contrarias” se alzan en “conforme vuelo”, como “en iguales puntas / las plantas suben alabando al Cielo” (vv. 14-15). Incluso las “fieras enemigas” “forman una república quieta” (vv. 16-17) y viven juntas,

41 Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 42, encuentra la misma nota en los cuatro poetas que estudia (Gómez de Tapia, Espinel, Lope de Vega y Argensola), “en frase casi exacta”. Otras referencias literarias en Selina Blasco (*op. cit.*, especialmente p. 16), que justifica la importancia de los versos para cantar a Aranjuez en “la escasez y la débil entidad literaria de los textos que lo describieron en prosa” (*ibidem*, p. 17).

42 En el dibujo de Gundlach “prevalece la imagen de un palacio y de un jardín ubicados en el fondo de un valle, rodeados de agua por todas partes, a los que se llega por numerosos puentes” (Merlos Romero, *op. cit.*, p. 285).

sin miedo a ninguna forma de caza (con perros, con armas de fuego o con saetas)⁴³. También las fuentes prueban un orden distinto, pues suben “contra su curso y natural costumbre”, con una belleza que es útil ya que “rocían de los árboles la cumbre” (v. 23) y crean una suerte de imitación de las nubes que riega “las bellas flores”, que son como “alfombras africanas”. La colaboración entre naturaleza y arte, que hace que las “calles largas de álamos” (v. 31) superen a las ciudades⁴⁴, consigue este prodigio que compite y gana a lo conocido en una suerte de compenetración mágica, que resumen y ponderan las “plantas fértiles”:

pues ¿quién podrá contar las amistades
con que las plantas fértiles se prestan
y templan sus contrarias calidades?
¿Y cómo no se impiden ni molestan
por ver su fruta en extranjeras hojas,
ni del agravio apelan y protestan? (vv. 34-39)⁴⁵

La descripción se remansa para componer, frente a esta unidad armónica de naturaleza y arte, el contraste con el “frágil hombre” y su rechazable

43 Interpreta así Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 358, los animales de los vv. 16-21: “parece aludir [...] no a animales propiamente dichos, sino a arbustos recortados, imitando sus formas [...] la convivencia en juntas y la quietud a que se alude me parece que lo confirman”. Juan Antonio Álvarez de Quindós los utiliza, sin embargo, para probar la abundancia de caza. Las “fieras” amansadas (en los vv. 16, 77, 148 y 184) podrían remitir al arte topiario, pero también pueden interpretarse en un sentido más simbólico como ejemplos idealizados de la paz de Aranjuez.

44 “La principal hermosura de Aranjuez consiste en su arbolado [...] El Señor Don Felipe II dio principio a estas plantaciones” (Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 300-301). “[...] la extensión del sentido geometrizador de la naturaleza a una escala paisajística produce efectos de amplias perspectivas que a veces se pierden en el infinito y surcan y racionalizan el paisaje [...] De esta manera los jardines de Aranjuez, a diferencia de los de los demás Sitios Reales, alcanzan una categoría urbanística hasta ahora no vista en España” (Checa Cremades, *op. cit.*, pp. 126-127).

45 Pedraza Jiménez, *op. cit.*, p. 318, ve aquí el ensayo de “injertos” (vv. 34-38). Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 287-288, cita los vv. 34-66 para demostrar su “entera propiedad”, pues en el jardín “no hay planta, por más remota que sea en su origen, que plantada no prenda, se críe y multiplique por la admirable frondosidad del país, ayudada del arte con el grande esmero y conocimientos que hay en el día del cultivo de cada una”.

defensa de la posesión (“y con rabia lo usurpas y despojas”, v. 42). Se trataba, hasta este momento, de un paraíso sin humanos y el poema solo citará por nombre a tres de sus habitantes, los más insignes, que quedan enmarcados en su excelencia por este contexto único, pero solo lo hará tras concluir la *descriptio*. Un nuevo contraste, esta vez positivo, se establece con el ejemplo del Tajo, que riega a todos, “sin atender si es hijo propio o cuyo” (v. 45), sin distinguir entre el “huésped” (con la clara conciencia que ya se había adelantado de las plantas importadas) y el “natural”. La adaptación de las plantas, con independencia de su origen (porque, con un cuidado muy pedagógico, “suple la falta de la tierra el arte”, v. 58)⁴⁶, enlaza con el comienzo del poema: ambas tierras, la propia y la adoptada, son mágicamente una sola. “Las aguas usurpadas al gran río” (v. 68) contienen peces “sin ver guerra”, y esas aguas son navegables, “mas solamente aquí navegan aves” que sin duda son cisnes (“de aquellas que a la muerte se aperciben / con cantos apacibles y süaves”, vv. 74-75)⁴⁷. La idea de paraíso se amplía con la explícita prohibición de caza y pesca de modo que esas fieras “a los hombres pacíficas reciben” (v. 78). En este entorno particularísimo solo hay paz, también con toda la naturaleza, lo que remite insistentemente al paraíso:

La hermosura y la paz destas riberas
las hace parecer a las que han sido
en ver pecar al hombre las primeras⁴⁸.

46 Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 44, encuentra en los vv. 64-66 la alusión “al Jardín botánico que Felipe II fundó en Aranjuez, que fue el primero que se hizo en Europa”.

47 “El jardín de los Estanques fue del tiempo del Señor Don Felipe II o antes. Estaba al frente del palacio y a los lados de la calle de Toledo, donde aún se conocen los hoyos de los estanques que le dieron nombre, y servían de adorno, criándose en sus aguas muchos gansos, patos y otras aves; por lo que dijo Lupercio Leonardo de Argensola” y cita los vv. 70-75 (Álvarez de Quindós, *op. cit.*, p. 296).

48 Son los vv. 79-81. Los cita García Peña, *op. cit.*, p. 222, sin detenerse en su función de cierre y recapitulación de esta primera parte. Señala Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 42, los motivos “de la admiración general del país” y encuentra, además de la localización, su “templanza” (en tres de los cuatro poetas que estudia, no en Lope, aunque “con largas alusiones a la benignidad del clima” en Argensola, “su fecundidad y su feraz vegetación”) que son parte del motivo paradisíaco. Sí percibe que “tan moderado clima y tan poderosa naturaleza fecundidad por el sol y el agua habían de

Se cierra así la primera parte, que es una extensa presentación de lo insólito del jardín de Aranjuez y que incorpora una *descriptio* al servicio de una idea superior, teñida por el idealismo del epíteto renacentista (“fuentes cristalinas”), el recuerdo del profeta Isaías y quizá, aunque creo que en menor medida, por Virgilio (como anotara Green sobre los vv. 15-21)⁴⁹. Se trata de un nuevo, modélico y pacífico paraíso sobre el que late la intervención humana a través del arte, sin que se mencione en este momento el decisivo papel del poder del monarca. La paz también hay que relacionarla con la convivencia de plantas de distintos lugares del mundo y, a su vez, con la variedad y cantidad de dominios del rey, presente todo de un modo muy implícito.

Junto al “jardín florido”⁵⁰ se halla “con cuatro hermosas frentes una casa” (v. 83) única⁵¹ (hiperbólicamente “que nunca el sol, su semejante, ha herido”, v. 84). Es perfecta, como testimoniaría “el gran Vitruvio”, tanto en lo exterior como en el interior (“que a lo exterior excede”, v. 88), aunque el poeta renuncia a extenderse en una descripción, lo que subraya

inducir, inevitablemente, a los poetas a comparar a Aranjuez con el paraíso —como ya hizo siglos antes Alfonso *el Sabio*, respecto de toda España”, cualidad “casi deífica para su dueño el Monarca de las Españas”. Solo Argensola “pinta un atrayente y revelador cuadro de gran interés, donde aparece trabajando en Aranjuez Felipe II” (*Ibidem*, pp. 42-43).

- 49 Green, *op. cit.*, p. 168, recuerda que también resuenan ambos en los versos dirigidos al príncipe Felipe (vv. 121-129 y 136-138): “se trata de una reminiscencia de la Biblia, tan bien conocida de Lupercio [en nota: Isaías 11: 6-9] o de la cuarta égloga de Virgilio [en nota: vv. 20-25]”.
- 50 “En Aranjuez se plantea más que en ningún otro sitio de los que intervino Felipe II la dialéctica a gran escala, de la Villa rodeada de predios: jardines, bosques, huertas, todo convenientemente organizado para los fines de ocio y de deleite del rey; las largas calles arboladas, aisladas a veces entre huertas o páramos o hendiendo la masa boscosa muestras así la imposición y transformación que el hombre transmite a la naturaleza” (García Peña, *op. cit.*, pp. 226-227).
- 51 Íñiguez Almech, *op. cit.*, pp. 113- 119 y 140-154, separa el palacio de los jardines y se detiene en las novedades: “el gran desarrollo de la fachada principal, a Poniente, para ocultar detrás los jardines de ambos lados, como siempre para el Rey y la Reina. Jardines cerrados: por ello puede hacerse la segunda innovación: los pórticos abiertos a ambos costados” (p. 116). Sobre el palacio en el siglo XVI véase J.J. Martín González, “El palacio de Aranjuez en el siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, 137-140 (1962), pp. 237-252.

aún más, por contraste, el interés del jardín. Ahora sí aparece la cabeza ordenadora (con un mismo “gran” que a solo cuatro versos de distancia le une con Vitruvio):

que nuestro gran Filipo dio la idea,
y en ella sus cuidados deposita
cuando su corte deja y se recrea; (vv. 91-93)

Es el elogio del rey: el que da “la idea”⁵², tan creadora como la de un Dios en el origen y, aunque Lupercio se cuide mucho de formularla, la relación existe y se modera: del mismo modo que Dios crea solo con sus palabras, el rey tiene la idea y se realiza. A este rey que lleva siempre sobre sus hombros “del peso con que Atlante desmayara” Aranjuez le sirve de lenitivo (“lo aligera y facilita”, vv. 95-6), por lo que ahora se trataría de un *paradisus principis*. Todas las criaturas del magnífico entorno del apartado anterior ahora se convierten en “testigos / de las heroicas obras que prepara” (vv. 98-99) un rey justiciero que castiga (“a la cerviz que huyó del yugo santo”, v. 101)⁵³ y da “el premio regalado a los amigos” (v. 102). El “acordado canto” de las aves se mezcla “entre los dulces y ásperos decretos, / que han de poner después al mundo espanto” (vv. 104-5), del mismo modo que las decisiones, pues se toman en el paraíso, mezclan lo útil y lo dulce y solo *después* (y ese corte temporal es decisivo) llegan al mundo donde espantan no tanto por sus terribles consecuencias como por la sabiduría que demuestran, al proceder de un hombre y de un lugar únicos.

52 García Peña, *op. cit.*, p. 152, cita a Baltasar Porreño, que lo confirma en *Dichos y hechos del rey don Felipe II*, y allí se compara con Vitruvio. Sonsoles Nieto Caldeiro, “El jardín barroco español y su expansión a Nueva España”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad [Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8-12 de octubre de 2001]*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 1297-1316, centra la intervención de Felipe II en “la ordenación de jardines en los Reales Sitios” (p. 1298). No solo colaboran jardineros y arquitectos de varias nacionalidades, sino también algún miembro de la nobleza, como Francisco de Zúñiga y Sotomayor, IV Duque de Béjar, si bien en este caso en un aspecto muy concreto que también tiene que ver con las zonas ajardinadas (José Muñoz Domínguez, “Ideas del duque de Béjar para el Real Sitio de Aranjuez en 1580”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 40 (2018), pp. 305-343).

53 ¿Los ingleses? “Protestantes y luteranos”, anota Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 46.

En la técnica de paralelismos, equivalencias y contraposiciones con que el poeta construye su canto, ahora se ahonda en un nuevo contraste, el efecto diferente de “los profundísimos secretos”, que fuera quitan el sueño a los príncipes y que “aquí con los ministros se revelan” (v. 109), inscritos en esa doble actitud del premio o castigo que se corresponde a las aperturas y cierres del “templo del gran Jano” (v. 110, y este es el tercer “gran” en muy poco espacio). La pasiva presencia de los consejeros, los “ministros”, abre el paraíso hasta ahora cerrado y deja entrar al mundo desde, la máxima oposición, “la espantable y polvorosa guerra” “para cubrir de sangre el mar y tierra” que en tres versos será calificada de “miseria” y de la que se escapa el suelo patrio, Iberia, “donde la paz y la justicia santa” lo evitan (vv. vv. 112, 114 y 116). Los locativos son determinantes: en este paraíso, “aquí”, es donde “se engendra el rayo” en esa dinámica de lógicas antítesis, que solo afectará al “loco Nembrot”, de nuevo asimilando al monarca y su entorno con la ira y la justicia divinas. Junto al choque entre el jardín-paraíso y la guerra exterior hay también una equivalencia simbólica de Aranjuez con Iberia, en su centro como se dice al principio el poema.

La apelación directa a un destinatario, el futuro rey Felipe III, abre la tercera parte:

Filipo, tú también, que del abuelo
y padre emulación gloriosa al mundo
prometes, y en su pérdida consuelo, (vv. 121-123)

Felipe tiene entonces once años, pero el sentido panegírico del poema traza un futuro encomiásticamente continuista con los deberes que se mencionan a un niño que será rey: liberar Grecia y reconquistar Tierra Santa⁵⁴. De momento la edad y el trabajo paterno (“con saber profundo”) le regalan la felicidad de Aranjuez (“entre las flores andas vagabundo”, v. 126), pero la transformación de la madurez obligará a cambiar las conchas por caballos y los “tiernos tallos” por “gruesas lanzas”. Este proyecto guerrero y poco realista o muy poético más el salto temporal tan rotundo de la niñez actual al reinado futuro más, por último, la poética de un gé-

54 También aquí Green, *op. cit.*, p. 168, percibe el resonar de la profecía virgiliana. Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 46, lo relaciona con que “el Rey de España lleva el título honorífico y piadoso de Rey de Jerusalén”.

nero que pretende mantener el tono optimista que proporciona un jardín que es un paraíso obligan a una clara *correctio*:

¡Oh, temeraria lira! ¿por qué tanto
el punto subes, que entre el son horrendo
de las trompetas suena ya mi canto? (vv. 139-141)

El retorno inmediato al sentido elogioso permite enlazar con otro sujeto real, la hija amadísima de Felipe II⁵⁵, y con lo que podría considerarse un suave tono pseudopastoril o mitológico muy pasajero:

Vuélveme a la ribera, donde viendo
estaba con el príncipe a su hermana,
rayos de luz y flechas despidiendo. (vv. 142-144)

El paralelismo inmediato y explícito une Aranjuez al monte Cintio y a Isabel Clara Eugenia con Diana. El cambio es de calado ya que Diana es cazadora, pero con las matizaciones oportunas de la pluma del poeta las fieras ahora “temerosas” se ofrecen “como víctimas sagradas”. El entorno se transforma también, pues las flores ya no se contemplan como antes, sino que son aplastadas en un entorno religioso y luego sublimadas:

Las flores, del divino pie pisadas,
ya miran con desprecio a las estrellas,
y son de las estrellas envidiadas; (vv. 151-153)

Casi obligatoriamente el elogio debe girar también aquí hacia los deberes que el poeta defiende, imponiéndose de la manera amable en que lo hacen las predicciones, como antes ha ocurrido con el futuro Felipe III.

55 “La precaria salud y muerte prematura de sus hermanos varones la convertían automáticamente en la posible heredera del trono [...] Por este motivo su padre la mantuvo a su lado hasta el último momento, sin pensar seriamente en casarla”. Fue indispensable en la Corte tras la muerte de la cuarta esposa del rey, especialmente para la educación de sus hermanos (Antonio Sánchez Belén, *op. cit.*). Sobre las vicisitudes de un acuerdo matrimonial véase Elisa García, “Isabel Clara Eugenia of Austria: Marriage Negotiations and Dynastic Plans for a Spanish Infanta”, en van Wyhe, *op. cit.*, pp. 131-153.

Si para una mujer de alta alcurnia el destino era de manera inevitable el matrimonio⁵⁶, las “virtudes” de esa hipotética futura casada, convertidas en un “mar inmenso”, hacen que pierda “fuerzas Himeneo”, con la misma función debilitadora de la parte más erótica y menos *argensola* en el epitalamio citado (en nota). La infanta no se casa precisamente por su propio carácter divino, por su fuerza y por estar en Aranjuez (y de hecho la infanta no lo hizo hasta 1599):

Que tanto a todos sobras, que sacudes
el yugo dulce y fuerte que procura
que a llevar con tu cuello hermoso ayudes;
y libre, como fénix, tu hermosura
al dichoso Aranjuez se comunica
entre sus claras aguas y verdura. (vv. 163-168)

La exaltación de la hijísima pasa por una comunicación de todas sus virtudes “al dichoso Aranjuez”, lo que explica de esa manera nuevamente hiperbólica tanto el carácter paradisíaco del lugar como, en correspondencia, el elogio de Isabel Clara Eugenia. Si la infanta es Diana, está claro que le está vedado el matrimonio y la voz poética no lo propone, a diferencia de lo que ocurre en su único poema de bodas con otra “Diana” de no tan elevada prosapia. No solo aprovecha Lupercio el tono de *Aranjuez del alma*, con su dedicatoria, en un momento del poema en que se va a abordar enseguida, en la quinta parte, el recuerdo del libro de fray Juan, sino que el elogio de la infanta podría ser un refuerzo de las intenciones de su probable amigo o, simplemente, venir de la mano del supuesto nacimiento de la infanta en ese nuevo paraíso que es Aranjuez.

Tras la exaltación del lugar y de las tres figuras reales conectadas con él de un modo más directo o más forzado, Lupercio también concuerda con el título que le ha fascinado hasta el punto de motivar la concepción de los tercetos y regala un cuarto elogio (con el cuarto “gran” del poema) y toda una justificación, mucho más ajustada que la del autor de *Aranjuez del alma*:

56 Lo que recuerda el poema analizado en J. Ignacio Díez, “«Ese afecto cortés que te hermosea»: la poética del epitalamio en Lupercio Leonardo de Argensola”, *Bulletin Hispanique*, 122, 2 (2020), pp. 463-477.

Pues, no sin ocasión, el nombre aplica
del apacible sitio el gran Tolosa
al libro sin igual que te dedica;
porque si en este suelo alguna cosa
con las que trata semejanza tiene,
es sola su ribera deleitosa. (vv. 169-175)

Lupercio sube un peldaño más, en este *ascensus* no horaciano sino espiritual⁵⁷, para elevar su contemplación de un jardín en el *suelo* que es reflejo de las realidades del *cielo* (la impagable rima, que no puede faltar, aparece en los vv. 181 y 183). El jardín, “la ribera deleitosa”, y no el palacio, es lo que “alegra y entretiene” con un recuerdo muy neoplatónico de ese conocido y renacentista *ascensus* que proporciona la contemplación de la “hermosura”. Y la elevación del alma llega, “las nubes penetrando con su vuelo”, hasta que “en el divino amor de Dios se enciende” (vv. 179-180), para que, en un logrado paralelismo, igual que las plantas de hace casi doscientos versos subían hasta tocar el cielo (ahora condensadas en los “cedros del monte Líbano olorosos”, v. 182), el alma también lo haga. En esta versión espiritualizada del paraíso⁵⁸ se recupera más netamente al profeta Isaías, porque ahora las fieras no solo están en paz, sino que, como en la Biblia, “en humildes ovejas convertidos, / van juntos por los prados deleitosos” (vv. 185-186), y Lupercio recupera también al pacífico león del profeta judío. En una suerte de exaltación que puede recordar a fray Luis de León, el *locus amoenus* vuelve primero a sus “hermosas fuentes”⁵⁹,

57 Entre los caracteres del corpus español de los poemas de jardines Lupercio cumple con creces la tercera nota, la más sobresaliente de los tercetos: “las referencias cinegéticas, las artes visuales (pintura y escultura), la lectura meditativa o espiritual” (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 163).

58 “Tolosa había hecho del Palacio Real y jardines de Aranjuez un paraíso alegórico” (Green, *op. cit.*, p. 166).

59 Lupercio no se detiene en las fuentes ni en su papel “dinamizador del ‘espacio’”, sino que prefiere una inmediata transformación espiritual: “Las fuentes monumentales se convirtieron en protagonistas de la distribución espacial haciendo que el agua, además de proporcionar un profundo deleite sensorial, fuera un elemento dinamizador del espacio jardinístico”, que serían muy visibles en Aranjuez (Tejero Villarreal, *op. cit.*, p. 401). “Este estilo jardinístico «Felipe II», que combinaba una organización naturalista a la flamenca con un mobiliario italianizante y manierista,

que son “mil surtidores de elocuencia pura” (v. 191), antes de que una asimilación plena del jardín lo reconfigure de forma simbólica y divina:

y con orden divino y compostura
forman largas virtudes calles largas,
por donde el alma puede andar segura; [...]
y como viene Dios por siete puertas, [...]
que la bastante gracia a nadie niega,
para que pueda el fruto dar divino,
que a la suprema mesa después llega. (vv. 193-195, 199 y 202-204)

Con una decisiva vuelta de tuerca Lupercio abre sus consideraciones a cualquier escritor, pues “no hay autor tan remoto o peregrino / que en el nuevo Aranjuez no tenga parte” (vv. 205-6): es la alegorización total, a través del arte, que lleva a la vida santa⁶⁰. Los estanques, el palacio (con su “traza santa”), todo en estos versos cercanos al cierre, tiene un sentido trascendente:

También estanques mansos nos ofrece
de la perfecta vida, donde canta
el bueno, cuando el malo se entristece. (vv. 211-213)

En las cuatro esquinas del palacio están los cuatro evangelistas, que garantizan la elevación, que es también la de la “hija de aquel rey tan poderoso / que a la tierra y al cielo pone espanto” (vv. 221-222), en “la casa del reposo” que comparten ambos, según denominación de la infanta, y donde ella espera al “celestial esposo”, en la sublimación de un matrimonio que entonces se siente imposible, “a darle el premio eterno, al cual aspira” (v. 226). Si sorprende que la conclusión defienda el matrimonio místico que

culmina en Aranjuez con la fuente rústica que el clérigo siciliano Jerónimo Carruba realizó” (Checa Cremades, *op. cit.*, p. 129).

- 60 El enfoque es muy distinto, a pesar de que la abundancia de naturaleza pueda inducir a pensar lo contrario en un primer momento, del que señala Luengo Añón, *op. cit.*, p. 136: “Hay *emoción estética* pero también *emoción religiosa*, del creador ante su obra, porque no debemos olvidar que en esta época todavía las cosas tienen vida y conciencia y por lo tanto actuar sobre las cosas es también actuar sobre la conciencia y sobre todo lo que existe”.

conlleva el final de la vida de la infanta, que parece que tenía un “ánimo piadoso y religioso”, los tercetos acaban así en el punto más alto, en ese matrimonio de Isabel Clara Eugenia y Cristo. Se trata de una exaltación final del arte, de la hija “predilecta de su padre” y del rey mismo⁶¹.

La motivación última de los tercetos, aunque debe compartirse con la visión espiritual, es el panegírico de Felipe II, de su heredero y de su hija, Isabel Clara Eugenia, es decir, el dibujo de la continuidad de la dinastía, y ese elogio tiene mucho que ver con la “preferencia que el rey sintió por Aranjuez”⁶². Los jardines, asimilados como en este caso al paraíso, no solo se diseñan para que el rey se alivie de las tensiones de su pesado cargo, sino que también sirven como exhibición de poder, nacional e internacionalmente, y funcionan por tanto como un fácil elemento de mostración del prestigio, muy apto para la propaganda. Cuanto mayores sean los logros, cuanto más extenso sea el exotismo de animales y plantas, cuanto más sorprendentes sean las fuentes⁶³, cuanto mayor sea el jardín, el efecto de la exhibición del poder de esa monarquía también será más poderoso:

Los jardines, también símbolo del poder real y motivo de orgullo para los soberanos eran un alarde de vegetación exótica, experimentación, desarrollo de las modas europeas y cómo no de trazados firmes que incluían efectos de perspectiva, modulaciones y pura geometría, es decir, proporción y armonía⁶⁴.

61 Sánchez Belén, *op. cit.* En varias ocasiones, “la elogiosa pintura de la residencia campestre de la familia real se asocia a sus privilegiados moradores, como si habitando el lugar ofrecieran el benéfico influjo de su numen” (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 179).

62 García Peña, *op. cit.*, p. 223.

63 “Otras fuentes de Aranjuez tenían también piedrecillas de colores” (Íñiguez Almech, *op. cit.*, p. 149). Martín González, *op. cit.*, p. 251, recoge datos sobre las fuentes con Felipe II y no extrañará quizá que Lupercio no las mencione en detalle si son como la fuente florentina que se envió en 1571: “La escultura representa a Venus saliendo del baño, escurriendo sus cabellos. Para hacer más real el efecto, el agua sale por la punta del cabello”. Sin embargo, la falta de referencias concretas obedece al diseño del poema, que las excluye en general y no solo en el caso de las fuentes.

64 Ana Luengo Añón y Coro Millares, “Estudio y análisis del Jardín de la Isla de Aranjuez”, en *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Congreso Internacional, Aranjuez 1988*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1988, pp. 243-266 (p. 246).

El poema de jardines forma parte de la literatura epidíctica de un modo muy claro o, si se prefiere, se presta a la “clara *contaminatio* con un género antiguo tan codificado como el panegírico”⁶⁵.

4. UNA SELECCIÓN Y ORGANIZACIÓN PROPIAS

Entre las ausencias del poema —que hay que relacionar no solo con la selección que toda obra de arte ejerce sobre la realidad, sino, de manera muy precisa, con los objetivos de los versos de Lupercio y con una poética que elige con cuidado para orientar en la dirección conveniente— cabría señalar la poca claridad en todo caso sobre plantas medicinales, la indiferencia hacia las estatuas⁶⁶ y la mínima referencia a las fuentes, muy idealizadas, como se ha visto, así como la falta de alusiones al teatro y a otros espectáculos. Lupercio no menciona ninguno de estos últimos y ni siquiera alude a esa posibilidad, no tanto porque algunos conocidos sean posteriores (la *Gloria de Niquea* de Villamediana fue representada el 15 de mayo de 1622), sino sobre todo por el sentido religioso y político de la pieza, en la que lo cortesano queda muy desdibujado o solo implícito⁶⁷. También las alusiones a la mitología son reducidísimas (Neptuno y

65 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 122. Con verdadero mimo trazan la historia del poema de jardines desde Estacio, antes de entrar en el mundo hispánico (*ibidem*, pp. 128-155).

66 En los jardines del Renacimiento “son los dioses y héroes mitológicos quienes pueblan las fuentes de nueva traza, y necesitan de grutas y temples en que morar. Es curioso que Felipe II, el austero según la fama, el adusto y el misántropo de los relatos corrientes y generalizados, fuese precisamente el que los impulsó en España con sus obras reales” (Íñiguez Almech, *op. cit.*, p. 123). No he podido consultar Margarita Estella, “Sobre las esculturas del jardín de la Isla en Aranjuez”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, Centro de Estudios Históricos (CSIC), 1991, pp. 333-348.

67 Carmen González Román, “Teatros de la naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios en los jardines españoles del Renacimiento al Barroco”, *Boletín de arte*, 20 (1999), pp. 31-50, estudia diversos “escenarios” y “artificios” y anota que los “elementos” de que se dotaba los jardines reales hacían “patente, de forma clara, la idea manierista de artificio: grutas, montañas artificiales, esculturas de los dioses del Olimpo, fuentes, etc.; todo un complejo que, debido a su carácter antinatural, lúdico y sorpresivo, hacía las delicias de la corte de Felipe II” (p. 33).

Diana, en sus papeles más obvios). El jardín se prestaba extraordinariamente a esos otros usos, netamente cortesanos:

La iconografía, los múltiples y diversos efectos producidos por el agua, los ornamentos, el arbolado (con sus podas topiarias) y las plantaciones organizaban el jardín como escenario con sus decorados para representar piezas teatrales, fuegos artificiales, fiestas, batallas navales... [...] los momentos de exuberancia y máxima tensión de sonido y luz (intensidad y reflejos) provenían de las grutas, ninfeos y cascadas. Enraizados en la tierra, surge de ellos el líquido de la vida y son morada de dioses [...] El agua, en canales, estanques, fuentes y grutas, es un factor activo de los decorados. Ya sea en reposo o en movimiento, introduce un compás de silencio en la partitura barroca de continuo ritmo⁶⁸.

El supuesto cultivo de plantas medicinales en Aranjuez encontraría una explicación *ad hominem* en Felipe II por su malísima salud: “Desde muy pronto, en los jardines de Aranjuez se destilaban las plantas”⁶⁹. De manera más amplia y seguramente más cauta se admite que en Aranjuez hubo

huertas experimentales [...] que incluían todo tipo de plantaciones [...] En un plantel más pequeño que los demás y en organización reticular se disponían diversas plantas medicinales cultivadas para usos farmacéuticos, al igual que los rosales blancos de hoja doble que se esparcían por todo el conjunto⁷⁰.

68 Marta Nieto Bedoya, “La composición espacial en el jardín barroco”, en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II curso en torno a Lastanosa*, ed. José Enrique Laplana Gil, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 227-242 (pp. 235, 236 y 240).

69 Francisco Javier Puerto Sarmiento, “El jardín secreto: Felipe II y los medicamentos”, en *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Congreso Internacional, Aranjuez 1998*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 363-385 (p. 377). No llega a afirmar que hubiera un jardín medicinal o “huertos medicinales” aunque sí queda claro que de las plantas de los jardines se hacían destilados.

70 Luengo Añón, *op. cit.*, p. 111.

Pero, más allá de la salud del monarca, surgen estos “jardines botánicos” en el siglo XVI en España “a imitación de los italianos”⁷¹. Supongo que desde la perspectiva de Lupercio, que asimila el jardín al paraíso tanto en su interpretación más recta como en la espiritualizada, no tiene interés insistir en lo que de medicinal pueda haber, pues lo tiene todo, física y espiritualmente, de modo que es de por sí una suerte de *healing garden* (en su sentido más lato y característico del poder y de la magnificencia de un rey de la Europa Moderna, y mucho antes de que se comience a explorar su importancia, y en otro sentido, a finales del siglo XIX en hospitales y casas de salud) sin necesidad de anotaciones o descripciones. Por otro lado, en relación con la falta de detalles de una descripción larga en un poema híbrido, tampoco resulta sorprendente que el poeta no nombre una sola planta, medicinal u ornamental.

Un elemento importante del paraíso son los animales y su convivencia pacífica. De hecho, como se ha indicado, uno de los más reputados profetas anuncia la vuelta al estado de perfección con la inequívoca señal de la mansedumbre de todos los animales. Las referencias de Lupercio tienen una base real, no tanto en esa imposible convivencia (que funciona como anticipo del jardín espiritualizado) como en la abundancia de animales exóticos: “rinocerontes, elefantes, adives, leones, onzas, leopardos, camellos [...] avestruces” de modo que Aranjuez es “el primer jardín zoológico abierto al público”⁷². También hay rebaños de camellos, usados como “bestias de carga”⁷³, y abunda además la fauna autóctona, que podía servir para cacerías⁷⁴, a veces tan abundantes que los monarcas deben limitarla⁷⁵. En el Jardín de la Isla se puede “imaginar” “a Isabel de Valois,

71 Morán Turina y Checa Cremades, *op. cit.*, pp. 112-113.

72 Cita de Baltasar Porreño y de Pfandl, respectivamente, en García Peña, *op. cit.*, p. 221. “El Señor Don Felipe II tuvo en Aranjuez casa de fieras, aunque no sabemos las que en ella se sustentaron, ni hasta cuándo duró” (Álvarez de Quindós, *op. cit.*, p. 317). Gundlach en la écfrasis escrita “cita a las fieras y destaca las aves (avestruces, cisnes, grullas, perdices)” (Merlos Romero, *op. cit.*, p. 290).

73 Íñiguez Almech, *op. cit.*, p. 141.

74 “Aranjuez debe en gran medida su desarrollo histórico a su especial situación geográfica, que propició la presencia de una fauna abundante y variada” que lo convertirá en “un cazadero regio” (Luengo Añón, *op. cit.*, p. 52).

75 Carlos V toma medidas para “proteger la caza contra los estragos de su hijo, permitiéndole matar solo un número fijo de animales todas las semanas” (*ibidem*, p. 53).

casi todo el tiempo encerrada [...] durante las demasiado largas cacerías del monarca”⁷⁶. Sobre este escenario se puede fantasear de manera quizá convincente:

Quién sabe si en este escenario fantástico [... con animales], mientras escuchábamos el canto de una infinitud de pájaros, se completaría con la actuación del propio monarca que, acompañado por su mona vestida de negro, pasearía por los jardines atendido por cuatro esclavos jardineros negros, lujosamente ataviados, que él mismo había mandado traer desde Nápoles⁷⁷.

Lupercio tampoco se detiene en otras consideraciones, igualmente importantes para una descripción detallada, como la distinción entre el Jardín del Rey y el de la Reina. Según el proyecto de Juan Bautista de Toledo,

ambos son cerrados, como jardines secretos a la italiana, delimitados por muros en todo su rectangular entorno, con nichos para albergar esculturas, y articulados por sendos ejes axiales secundarios, paralelos al que ordena el edificio, centralizándose su espacio mediante la localización de una fuente monumental, y ordenándose en un total de ocho compartimentos geométricos cada uno⁷⁸.

76 José Luis Sancho, “Aranjuez. Un Palacio para las jornadas de Felipe II”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 159 (2004; monográfico *Aranjuez y los Austrias*), pp. 14-25 (p. 19).

77 Luengo Añón, *op. cit.*, p. 150.

78 Aurora Rabanal Yus, “Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España”, en *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, trad. José Luis Gil Aristu, epílogo de Wilfried Hansmann, Madrid, Nerea, 1989, pp. 325-389 (p. 337). También Juan Bautista de Toledo recibiría el encargo de un tercer jardín, “el de la Isla”: en rectángulos, “con una serie de caminos de rigurosa cuadrícula, delimitando los compartimentos rectangulares, bien señalado el eje axial por una serie de fuentes, unas bajas, de herencia islámica, y otras altas, de tazas, a la italiana, y que se asentaban en enclaves o plazoletas poligonales” (*ibidem*, pp. 337-338). El núcleo de los jardines es “la isla artificial, fabricada en el Tajo con anterioridad a la gran prestancia que la imprime don Felipe” (Íñiguez Almech, *op. cit.*, p. 142). Los dos jardines, del rey y de la reina, son simétricos, “concebido cada uno como *giardino segreto* a la italiana” (García Peña, *op. cit.*, p. 223). Véase el apartado “Las influencias de los jardines que el rey conoció” en Añón Feliú y Sancho (coords.), *op. cit.*, pp. 76-219.

Si la poesía de Lupercio Leonardo de Argensola se caracteriza en gran parte por su sentido clásico, como es bien sabido, también se define por un logrado deseo de novedad⁷⁹. Gómez de Tapia (o Hernández de Velasco) se anticipa tanto en la creación del poema de jardines en la literatura española como en la elección de Aranjuez para sus versos, pero no creo que pueda afirmarse que Lupercio imita su égloga, por más que tanto por el género (del poema de jardines, y no de la égloga) como por el tema existan obvios puntos de contacto. El aragonés no se detiene en la descripción de las maravillas reales de Aranjuez, sino que, desde la misma referencia de su primer editor sobre la inspiración en un libro de predicadores, Lupercio “especula meditativamente”⁸⁰ o prefiere la simbolización como elemento clave de su poema⁸¹. Desde el mismo principio lo que en otros es simplemente un tópico, el del jardín-paraíso, para el poeta es una herramienta que le permitirá investir de inequívoca y divina justicia las decisiones que en ese entorno toma el rey Felipe II, para proponer una ambiciosa y religiosa política a su jovencísimo hijo y para exaltar a la hija mayor del monarca (a una princesa o infanta que sigue sin casarse a pesar de que en 1589 ya ha cumplido veintitrés años), en una hiperbolización muy barroca de Aranjuez, el nuevo Edén.

El sentido último del poema es, más allá de la celebración del palacio y jardines de Aranjuez, más allá de una *enumeratio* mejor que una *descriptio* de un *locus* privilegiado, la exaltación del monarca y de su descendencia (y del futuro, en suma, para el que se promete o se desea hasta la toma del Santo Sepulcro), sin olvidar el homenaje, mucho más reducido, al libro cuyo título le ha servido de punto de partida. Pero, y ya se aprecia desde su misma extensión, el poema no solo es una limitada recreación ecfrástica, sino que Lupercio se vale de la hibridación para que Aranjuez sea un fabuloso jardín y un símbolo espiritual y político a un tiempo, según esa íntima relación entre ambos campos en los Siglos de Oro y muy en especial durante el Barroco. Se mencionan los elementos mínimos para

79 Díez, “«Ese afecto cortés»”.

80 Como dice Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 41.

81 “Aquí nos quedamos también sin saber el color de las flores o la verdura de los árboles. Lupercio, encerrado en su intelectualismo, no siente el halago de los colores, de las formas o de los sonidos. Es un poco insensible a la belleza formal. Le interesa más lo abstracto” (Blecua en Argensola, *Rimas*, 1950-51, p. CXIII).

hacer reconocible un *endroit*, pero se privilegia su sentido, sus buscadas conexiones con las profecías bíblicas o poéticas de un paraíso terrenal⁸². Tampoco aparece “el tópico del sobrepujamiento” que sí está en Estacio y Marcial⁸³, sin duda porque la fusión de Aranjuez con el paraíso es tan absoluta que no queda hueco para comparaciones. También en cuanto a la toma de decisiones del monarca en este entorno Lupercio se distancia de la idea de que “las fatigas que ocasiona el ejercicio del gobierno deben mitigarse en un enclave para el deleite y la virtud”⁸⁴ y lo hace por el mismo motivo: al situar su poema en un nuevo paraíso ese carácter borra las distancias que sí pueden establecer villas y jardines, por muy elaborados que sean. Solo se percibe un eco en el hecho de que la vida en Aranjuez sí “aligera y facilita” (v. 96) las tareas del monarca, aunque el acento se pone de forma original en que incluso en el paraíso el rey sigue trabajando. Del mismo modo, tampoco hay alusión a “monumentos” que garanticen la memoria, ni a “proyectos grandiosos, impulsados por una noble ambición”⁸⁵, ni se hace frente a posibles críticas, pues ni siquiera se mencionan: el proyecto de Aranjuez está fuera de toda duda o de toda crítica, parecería percibirse. La voz poética no se incluye en el dibujo del lugar, no se vale de detalles personales, no abre el texto con una dedicatoria ni con una invocación, pues prefiere utilizar una organización o estructura

82 Se evita lo que no cuadra con una éfrasis muy seleccionada y faltan los elementos que estaban en el palacio anterior y que en el nuevo proyecto aparecen mejorados: “las amplias plazas para correr toros delante del Palacio; la salida directa desde las habitaciones reales a la plaza de entrada, donde el Rey salía a montar a caballo para salir de caza; los ‘corrales’ frescos —patios o jardines cerrados— donde celebrar cenas y bailes nocturnos; los paseaderos y galerías altas que permiten a los Reyes asomarse a ver esas diversiones sin mezclarse en ellas con las damas” (Luis Sancho, *op. cit.*, p. 18). Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 363 y 368, enumera, entre las “fiestas y diversiones de los reyes en Aranjuez”, “la navegación del río Tajo” con Felipe II, los toros también desde el reinado del mismo, aunque “de otras varias fiestas que han tenido los Reyes en este Sitio tenemos cortas noticias” y solo comienzan en 1601. No he podido consultar María Magdalena Merlos Romero, “Imagen festiva de Aranjuez: los cambiantes escenarios del rey”, en *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, ed. Inmaculada Rodríguez Moya, Valencia, Universidad, 2019, pp. 175-208.

83 Ponce Cárdenas, “El *Panegírico*”, ¶30 y 31.

84 *Ibidem*, ¶18.

85 *Ibidem*, ¶20.

nada obvias, que vuelve en calculadas y ordenadas ondulaciones sobre cuatro elogios distintos, dentro de sus temas político-religiosos preferidos, y compone así una exaltación muy originalmente cortesana, para fundir y confundir un logrado título de libro, una monarquía que no muere y unos jardines que el tópico de la colaboración de la naturaleza y el arte convierten en el nuevo paraíso.

Si, como parece posible, el poema se escribe cerca de la publicación de *Aranjuez del alma*, se trataría de un texto de un poeta joven, treintañero⁸⁶, lo que serviría para demostrar tanto el dominio de la técnica del vate como su fina percepción de la creación y evolución de los géneros poéticos. Argensola elige uno de los lugares emblemáticos de la monarquía, comparable a otras residencias de la realeza europea, y lo hace muy pronto en el contexto español. Si “son muchos los que alaban el candor, religión, sabiduría y excelencia poética de nuestro Lupercio Leonardo”⁸⁷, los tercetos a Aranjuez son un ejemplo sobresaliente de esas virtudes poéticas, bien conjuntadas con otros intereses muy personales⁸⁸.

86 “Pueden asignarse al mismo año de 1589 dos composiciones que prueban cómo a la edad de treinta años Lupercio había desarrollado plenamente su capacidad poética” (Green, *op. cit.*, pp. 165-166).

87 Félix de Latassa y Ortín, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses*, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por Miguel Cómez Uriel, Hildesheim-Zürich-Nueva York, Georg Olms Verlag, 2009, I, pp. 139 y ss.

88 Otra opinión en Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 41: “El poeta aragonés no alcanza, con su habitual espíritu clasicista, esto es renacentista, la altura de perfección que en otras de sus obras. Resulta a veces forzado y duro en la adecuación del pensamiento a la expresión poética, en su afán por darle originalidad, aunque no siempre lo logre y caiga en la vulgaridad de que es muestra, entre varias, la reiteración adjetival de «gran» y otros calificativos [...] De todas formas, el poema de Argensola es una interesante interpretación de Aranjuez”.

Lope de Vega y la poesía de jardines: naturaleza y arte en la “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621)¹

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel

Título: Lope de Vega y la poesía de jardines: naturaleza y arte en la “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621).

Title: Lope de Vega and Garden Poetry: Nature and Art in the “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621).

Resumen: Este trabajo examina la “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621), de Lope de Vega, dentro del contexto de la serie de poemas jardín del Fénix, y estudia el sentido de sus semejanzas y diferencias con el más cercano de ellos: la “Descripción del Abadía”. En el estado de la cuestión, mostramos que la “Descripción de La Tapada” es el menos estudiado de sus poemas jardín, pese al creciente interés por este tipo de composiciones durante los últimos años. Apoyándonos en claves críticas, describimos la *dispositio* del texto y los tópicos que lo forman, ejercicio que nos servirá para sondear la adscripción genérica de la obra, así como su función en el interior de *La Filomena* y la carrera literaria de Lope. Estas cuestiones, a su vez, nos llevarán a preguntarnos por la peculiar relación que arte y naturaleza entablan a lo largo del poema.

Abstract: This paper examines Lope de Vega’s “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621) in the context of the writer’s villa poems, and studies the meaning of its similarities and differences with its closest text: the “Descripción del Abadía”. After examining the critics opinions on the text, and showing that it is the least studied of Lope’s poems on gardens, we analyze the poem’s structure and topics, which we will use as a basis to study its genre and its function in *La Filomena* and in Lope’s literary career. These questions, in turn, will help us understand the peculiar relationship that art and nature establish in the poem.

Palabras clave: Lope de Vega, *La Filomena*, “Descripción de La Tapada”, poesía de jardines.

Key words: Lope de Vega, *La Filomena*, “Descripción de La Tapada”, Villa Poems.

Fecha de recepción: 5/4/2021.

Date of Receipt: 5/4/2021.

Fecha de aceptación: 24/5/2021.

Date of Approval: 24/5/2021.

1 Este artículo se inscribe en el proyecto “Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)” (IZSAZ1_173356 / 1), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique.

La mejor huerta, la de La Abadía del duque de Alba.

[...]

El mejor cercado, La Tapada del duque de Berganza².

Pocos autores áureos contribuyeron como Lope de Vega al desarrollo de la poesía de jardines, materia que en él parecía responder a una vocación poética tanto como a una pasión por la horticultura, en una de sus características contaminaciones de vida y obra. En cuanto a la biografía, es sabido que Lope tenía huerto y jardín en su casa de la calle de Francos y que trabajaba ese terreno con sus manos. Nos lo explica Pérez de Montalbán al relatar la célebre anécdota sobre la escritura conjunta de la comedia de la *Orden Tercera de san Francisco*. Según Montalbán, el Fénix le habría dicho, al contar cómo había pasado la mañana: “A las cinco empecé a escribir, pero ya habrá un hora que acabé la jornada, almorcé un torrezno, escribí una carta de cincuenta tercetos y regué todo este jardín”³. Es decir, que este huertecillo servía para distraer e inspirar al poeta, como repite en un par de ocasiones el interesado:

un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan concetos⁴;

-
- 2 Luis Zapata de Chaves, *Varia historia (miscelánea)*, ed. Isidoro Montiel, Madrid, Castilla, 1949, p. 118.
 - 3 Juan Pérez de Montalbán, “Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio”, en *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico di Pasena, Pisa, ETS, 2001, pp. 17-38 (p. 33). De hecho, Montalbán afirma que Lope se ocupó de este jardín hasta la víspera misma de su muerte: “se levantó muy de mañana, rezó el oficio divino, dijo misa en su oratorio, regó el jardín y encerrose en el estudio. A mediodía se sintió resfriado, ya fuese por el ejercicio que hizo en refrescar las flores o ya, como afirman los mismos de su casa, por otro más alto ejercicio hecho tomando una disciplina, costumbre que tenía todos los viernes en memoria de la pasión de Cristo nuestro Señor, y averiguado con ver, en un aposento donde se retiraba, salpicadas las paredes y teñida la disciplina de reciente sangre” (Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 24).
 - 4 Lope de Vega Carpio, *El verdadero amante*, ed. Eva Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, II, pp. 201-378 (p. 233).

Mi huertecillo me dará concetos,
sacados de las frutas y las flores,
de la contemplación dulces efetos⁵.

Además, los jardines ocupan un lugar esencial en la obra literaria del Fénix. Si nos centramos en la poética, comprobamos que Lope dedica a las flores una gran parte del célebre romance “Hortelano era Belardo”⁶ y del *Huerto deshecho*⁷, poema que describe una tormenta que se abatió sobre su casa y jardincillo. Pese a este interés floral, ni “Hortelano era Belardo” ni *Huerto deshecho* se pueden considerar dentro de la tradición del poema jardín, modalidad que definiremos abajo y que Lope consolidó y refinó con tres textos de gran importancia. Nos referimos a la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba” (en las *Rimas* de 1604), a la “Descripción de La Tapada, insigne monte y recreación del excelentísimo duque de Berganza” y a la epístola “El jardín de Lope de Vega” (los dos últimos en *La Filomena*).

Nuestro artículo se centra en el segundo de estos poemas jardín de Lope, la “Descripción de la Tapada, insigne monte y recreación del excelentísimo señor duque de Berganza”, texto que ha llamado menos la atención de la crítica que sus compañeros, pese a su indudable interés. Concretamente, en nuestro trabajo nos planteamos la cuestión de la situación de la “Descripción de la Tapada” en la serie de poemas jardín de Lope y del sentido de sus semejanzas y diferencias con el más cercano de los dos, la “Descripción del Abadía”. Para ello, comenzaremos con un pe-

5 Lope de Vega Carpio, *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 351-747 (p. 635, vv. 280-282).

6 Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015, n. 16. Sobre las propiedades que el romance atribuye a las plantas, véase Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *Lope de Vega, Belardo y su huerta. La mágica pervivencia de una tradición*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993.

7 Amén de la edición que citamos, *Huerto deshecho* mereció la celebrísima de Eugenio Asensio: Lope de Vega, *Huerto deshecho*, Madrid, Castalia, 1963; y una reciente de Ignacio García Aguilar: Lope de Vega Carpio, *Huerto deshecho*, Clásicos Hispánicos (www.clasicoshispanicos.com), 2014, quien también ha dedicado un completo estudio a la reescritura de la obra en Ignacio García Aguilar, “El *Huerto deshecho*: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope de senectute (con una nota sobre *Amarilis*)”, *eHumanista*, XXIV (2013), pp. 80-107.

queño estado de la cuestión donde mostraremos que la “Descripción de La Tapada” es el menos estudiado de los poemas jardín del Fénix, pese a que el interés en este tipo de composiciones ha aumentado en los últimos años, en los que se han publicado estudios de importancia. Apoyándonos en las claves proporcionadas por la crítica, luego describiremos la *dispositio* del texto y los tópicos que lo forman, ejercicio que nos servirá para examinar la adscripción genérica de la obra, así como su función en *La Filomena* y la carrera literaria de Lope. Estas cuestiones, a su vez, nos llevarán a preguntarnos por la peculiar relación que arte y naturaleza entablan en el poema.

1. POEMAS JARDÍN

Dentro del corpus de poemas descriptivos de Lope, tanto la “Descripción del Abadía” como la epístola octava de *La Filomena* (“El jardín de Lope de Vega”) han suscitado cierto interés entre los críticos. La primera la examinan con interés más bien arqueológico los estudiosos del histórico jardín cacereño, desde Antonio Ponz⁸ hasta Mérida⁹, Winthuysen¹⁰, Martín Gil¹¹ o Montiel¹². Más modernamente, han dedicado una atención más literaria al texto Pedraza Jiménez¹³, Carreño¹⁴, Navascués Palacio¹⁵,

8 Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid, Ibarra, 1778, VIII, pp. 17-29.

9 José Ramón Mérida, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, I, pp. 254-264.

10 Xavier de Winthuysen, *Jardines clásicos de España*, Madrid, Iberoamericana, 1930, pp. 31-44.

11 Tomás Martín Gil, “Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba”, *Arte Español*, s.n. (1945), pp. 58-66.

12 Isidoro Montiel (ed.), Luis Zapata de Chaves, *Varia historia (miscelánea)*, Madrid, Castilla, 1949, I, pp. 325-326.

13 Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, II, pp. 202-233, y Felipe B. Pedraza Jiménez, “De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II”, en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, 1998, pp. 307-329.

14 Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 443-460.

15 Pedro Navascués Palacio, “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, en

Teijeiro Fuentes¹⁶, Martín Martín¹⁷, Sánchez Jiménez¹⁸ y Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo¹⁹. Estos trabajos han acometido labores tan importantes como dilucidar la relación entre el poema y el jardín histórico, fijar y comentar el texto, examinar qué poetas se reunieron en el palacio o precisar cómo usó Lope el espacio simbólico de La Abadía para situarse como heredero de Garcilaso. En cuanto a “El jardín de Lope de Vega”, se ha analizado conjuntamente con las demás epístolas poéticas de Lope en los clásicos estudios de Sobejano²⁰ y Guillén²¹, y ha sido el objeto de un trabajo específico de Sánchez Jiménez que investiga el sentido de la galería de bustos que describe el poema²². La “Descripción de La Tapada”, sin embargo, no cuenta por el momento con estudios específicos, si exceptuamos la recientísima edición crítica de Fadón Duarte²³. Aparte de ella, solo disponemos de menciones aisladas que siguen el mismo patrón

Jardines y paisajes en el arte y en la historia, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Complutense, 1995, pp. 71-90.

- 16 Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, “La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba”, *Revista de Estudios Extremeños*, LIX (2003), pp. 569-587.
- 17 Teodoro Martín Martín, “Visiones de La Abadía”, en *Actas de las VI Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2015, pp. 323-338.
- 18 Antonio Sánchez Jiménez, “Lope de Vega en los jardines del duque: la ‘Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba’ (1604)”, en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, eds. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, Bern, Peter Lang, 2016, pp. 271-284.
- 19 Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018, pp. 181-185.
- 20 Gonzalo Sobejano, “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, eds. M. V. Conde et alii, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, II, pp. 469-494; Gonzalo Sobejano, “Lope de Vega y la epístola poética”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 17-36.
- 21 Claudio Guillén, “Las epístolas de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 161-178.
- 22 Antonio Sánchez Jiménez, “La galería de bustos de ‘El jardín de Lope de Vega’ (1621)”, en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, eds. Marcial Rubio Árbuez y Adrián J. Sáez, Madrid, Sial, 2017, pp. 199-216.
- 23 Alberto Fadón Duarte (ed.), Lope de Vega Carpio, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.

de las dedicadas a La Abadía, esto es, partir del jardín para más tarde centrarse en el poema. Así, la primera que hemos localizado, la *Descrição de Vila Viçosa* de António Oliveira de Cardonega, examina más bien el espacio que describe el texto que el poema mismo, aunque este autor portugués llegó a citar algunas octavas (las octavas 1-6 y 49-91)²⁴. Luego, el trabajo de Glaser se ocupa brevemente de la recepción del texto lopesco en el Portugal del XVII, donde lo alaban Joan Soares de Brito, Manoel de Faria de Sousa, don Francisco Manoel de Melo y António de Sousa de Macedo²⁵. Por su parte, Teijeiro Fuentes le ha dedicado un trabajo a la finca de los duques de Braganza como lugar de una academia literaria²⁶, estudio paralelo al que el propio Teijeiro llevara a cabo sobre la academia de La Abadía²⁷. Sin embargo, el estudio más importante sobre el poema es el de Campana²⁸, por más que no se haya difundido debido a su carácter inédito. En un completo comentario, Campana aclara las detalladas referencias a la familia del dedicatario, don Teodosio II (1568-1630), séptimo duque de Braganza²⁹. Además, supone el poema escrito entre 1607 y 1619: la primera fecha, por el fallecimiento de la mujer

24 António Oliveira de Cardonega, *Descrição de Vila Viçosa*, ed. Heitor Gomes Teixeira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 128-140.

25 Edward Glaser, "El lusitanismo de Lope de Vega", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, 143 (1954), pp. 387-412.

26 Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, "El solar de Basto: un lugar ameno para la poesía", en *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, eds. Juan María Carrasco y Ana Viudas, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, I, pp. 129-143. Véase otro trabajo al respecto, aunque no referido al poema de Lope, en Francisco de Morais Sardinha, *O parnaso de Vila Viçosa*, ed. Christopher C. Lund, Rio de Janeiro, H. P. Comunicação, 2003.

27 Teijeiro Fuentes, "La Abadía cacereña".

28 Patrizia Campana, *La Filomena de Lope de Vega*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999 [tesis doctoral], pp. 185-207.

29 Sobre este personaje en la obra lopesca, véase ahora Francisco Domínguez Matito, "Fama e infamia del duque de Braganza en el teatro español del Siglo de Oro", *Hipogrifo*, III (2015), pp. 111-124, quien enumera las obras dramáticas del Fénix dedicadas al personaje o su familia: *El gran duque de Viseo* y *El más galán portugués*. Ya las había mencionado Campana, *op. cit.*, pp. 187-188, quien además señala la presencia del duque en *La Filomena* y *La vega del Parnaso* (epístola *A Claudio*). Por otra parte, véase en Glaser, *op. cit.*, pp. 405-407, el lado acerbo de la relación de Lope con los Braganza.

del duque, doña Ana de Velasco, hecho que se menciona en el texto; la segunda, por la muerte de doña Beatriz, cuñada del duque, que no se reseña. Campana aclara también que Lope no debió de visitar La Tapada, lo que, en su opinión, explicaría la abundante presencia de elementos fantásticos en el poema, cuyos escasos detalles topográficos debió de recibir el Fénix de relaciones de terceros. Por último, la estudiosa subraya el carácter panegírico del texto y da fe de la presencia en el mismo de motivos (la cornucopia floral) que se pueden encontrar en otros poemas lopescos, pero también de frases de impronta gongorina. A esta aportación fundamental, que será la base de nuestro análisis, hay que añadir comentarios de otros estudiosos que han tocado el texto de pasada. Así, Menéndez Pelayo y Vossler enfatizan el lenguaje culto de algunos versos³⁰, mientras que Canonica-de Rochemonteix examina las tres octavas en latín, italiano y portugués que cantan las ninfas Laudomira, Finarda y Lucinda, versos que le interesan en el contexto de sus estudios de poesía multilingüe³¹. Luego, en su edición de *La Filomena*, Carreño califica la obra de “topográfica *descriptio*” y resalta su “discurso arbóreo”, debido a su “impresionante enumeración, cromática y visual, de plantas y frutas, presente en destacados poemas previos”³². Por su parte, Pedraza Jiménez enfatiza cuatro puntos realmente esenciales en el poema: la relación del texto con la “Descripción del Abadía”, su carácter de encargo (que le llegaría “con la documentación necesaria”), su relación con poemas anteriores (en la que luego abundaremos) y el peso que en él cobra el panegírico de la casa de Braganza³³. Carreira también subraya la parte epidíctica del texto (el elogio de las ninfas), amén del “amor nada común por la na-

30 Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en *Edición nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, 1949, XXXIII, p. 127; Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940, p. 148.

31 Elvezio Canonica-de Rochemonteix, *El poliglótismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 33-34, 113-114 y 285-286; Elvezio Canonica-de Rochemonteix, *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1996, pp. 134-140.

32 Antonio Carreño (ed.), *Lope de Vega. Poesía, IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, p. xix.

33 Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, pp. 160-161.

turalaleza” que muestra en algunas de sus descripciones, observación que tampoco nos parece baladí y sobre la que volveremos³⁴. Asimismo, don Juan Gil dedica dos de sus eruditas notas a la escena de los jabalíes y a la puntuación de la estrofa final del poema³⁵. Por último, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo³⁶ proponen una división del texto (cuatripartita, como explicaremos abajo) y resaltan su carácter epidíctico, evidente ante todo en la *sermocinatio* de la ninfa castellana. Además, subrayan la precisión de algunos detalles topográficos y proponen una fecha más afinada que la de Campana: entre 1612 y 1621, por la influencia de la *elocutio* de los grandes poemas gongorinos. En suma, al tratar la “Descripción de La Tapada” la crítica ha solucionado los problemas contextuales (fecha, relación con los Braganza) y ha señalado el marco genérico básico de la obra, que es el poema descriptivo y panegírico. Sin embargo, quedan por solventar algunas cuestiones, como las posibles fuentes del texto y, sobre todo, su relación con los otros poemas jardín de Lope.

2. “LA ABADÍA” Y “LA TAPADA”: *DISPOSITIO* Y OTRAS SEMEJANZAS

Antes de abordarlas, conviene examinar la *dispositio* del poema, que Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo³⁷ revelan como cuatripartita: esto es, prólogo-dedicatoria (estr. 1-6), descripción del jardín (estr. 7-49), encomio en clave mitológica, con *sermocinatio* de las ninfas (estr. 50-90), y cierre (estr. 91). Además, nosotros podemos precisar la estructura de la segunda parte, la descripción del jardín propiamente dicha, que es la siguiente:

1. Ubicación (estr. 7)
2. Excelencia del jardín (estr. 8-9)
3. Descripción del muro (estr. 10)
4. Hidrografía: arroyos (estr. 11)
5. Climatografía (sobrepajamiento) (estr. 12)

34 Antonio Carreira, *Flores y jardines en la poesía del Siglo de Oro*, Santa María del Cayón, Ayuntamiento de Santa María del Cayón, 2013, p. 13.

35 Juan Gil, “Notas críticas a la poesía de Lope”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCVII, 316, 2017, pp. 684-685.

36 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 187-191.

37 *Ibidem*, p. 187.

6. Limnigrafía: lagos (estr. 13-16)
7. Cinegética (estr. 17-22)
8. Bucólica: ganado (estr. 23-25)
9. Antografía: flores en valles (estr. 26-30)
10. Dendrografía (estr. 31)
11. Ornitografía (estr. 32)
12. Pastores y casas (estr. 33)
13. Función de solaz (estr. 34-35)
14. *Recusatio* de descripción del palacio (estr. 36)
15. Doce signos (estr. 37-44), que llevan a encarecimiento del clima del lugar
16. Frutas (estr. 45-47)
17. Flores (estr. 48)
18. Sobrepujamiento de campos de la Antigüedad (estr. 49)

Incluso de este resumen se deduce algo sobre lo que han incidido autores como Campana³⁸ y Pedraza Jiménez³⁹, es decir, la presencia en el texto de pasajes con paralelos en otras obras de Lope. Concretamente, se refieren a la descripción de las frutas en las estr. 45-47, relacionada con el canto de la abundancia natural⁴⁰ que el Fénix solía incluir dentro de lo que Montesinos llamó el “cortejo rústico”⁴¹ y Sánchez Jiménez los “bodegones poéticos”⁴². En cualquier caso, se trata de pasajes que llegaron a ser un estilema propio de Lope mucho antes de su célebre aparición en el *Polifemo* gongorino. Además, conviene subrayar la presencia de la temática astrológica, tan cara al Fénix, en la descripción astral del jardín (estr. 37-44), y enfatizar las menciones al mundo de la Arcadia (estr. 8 y 33), esencial en el primer libro de Lope (*Arcadia*, 1598), al que luego volveremos.

Sin embargo, las semejanzas más notorias nos llevan a la “Descripción del Abadía”, cuyo esquema parece haber servido de cañamazo para

38 Campana, *La Filomena*, pp. 192-193.

39 Pedraza Jiménez, *El universo*, pp. 160-161.

40 Rafael Osuna, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 93-141.

41 José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 173.

42 Antonio Sánchez Jiménez, “Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora”, en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 191-210.

formar el de La Tapada. Estos paralelismos son evidentes desde el título, pues ambos enfatizan el elemento de *descriptio* (“Descripción del Abadía”, “Descripción de La Tapada”) para luego incluir el nombre de la quinta y, a continuación, el de su señor (“del duque de Alba”, “del duque de Berganza”). Estos magnates debieron de impulsar los poemas, textos que podrían ser, como afirma la crítica, productos de encargo. En ese caso, por otra parte difícil de demostrar si no afloran documentos, la precisión ocasional de los poemas jardín respondería a la información que le habría llegado a Lope con el encargo, información que sería especialmente necesaria en el caso de La Tapada, pues no parece que el Fénix llegara a visitar nunca Villaviciosa.

Además, la *dispositio* general de los textos es, como acabamos de anunciar, semejante: las cuatro partes de la “Descripción de La Tapada” corresponden a las del poema de 1604, que también consta de un exordio encomiástico dirigido directa o indirectamente al señor de turno (el duque de Alba) (vv. 1-24), una *descriptio* detallada del jardín (vv. 25-330), una *sermocinatio* (en este caso, del afligido Albano) (vv. 331-384) y una coda (vv. 385-400).

En lo que respecta a la distribución del material en esta estructura, las semejanzas entre las descripciones del “Abadía” y “La Tapada” siguen siendo evidentes. Como hemos señalado arriba, los dos poemas cumplen función panegírica, no solo porque el esplendor de los espacios descritos refleja el de sus poseedores, sino porque los versos encomian expresamente sus linajes respectivos. En la “Descripción del Abadía”, el énfasis está en las hazañas de don Fernando de Álvarez y Toledo, el gran duque de Alba (vv. 217-240)⁴³. Por su parte, la “Descripción de La Tapada” amplifica la sección encomiástica añadiendo el pasaje de los cantos de las ninfas, y particularmente el de la castellana (estr. 68-90)⁴⁴, Belisa, quien traza una especie de genealogía de la casa de Braganza⁴⁵. Por último, en los

43 Citamos la “Descripción del Abadía” por la edición de Pedraza Jiménez, esto es, Lope de Vega Carpio, *Rimas*.

44 Citamos la “Descripción de La Tapada” por la edición de Sánchez Jiménez, Calvo y López Lorenzo, esto es, Lope de Vega Carpio, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, eds. Antonio Sánchez Jiménez, Florencia Calvo y Cipriano López Lorenzo [en prensa].

45 Véase, al respecto, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 122: “la descrip-

dos textos se alude a la gloria militar, temática que no ocupa el espacio mismo del poema, sino que se sitúa sobre todo en sus márgenes. En la “Descripción del Abadía”, la encontramos en las citadas menciones de don Fernando, pero también en una breve predicción de las hazañas de don Antonio en la estrofa final:

¡O, claro suceso y testimonio
del ínclito valor de tus agüelos,
a quien está esperando el mar Ausonio,
y el Reno entre los brazos de sus yelos!
goza tu verde edad, divino Antonio,
y no te aflixan embidiosos celos;
que en aqueste lugar, con más vitorias,
colgarás los trofeos de tus glorias (vv. 385-392).

Por su parte, la “Descripción de La Tapada” da cierto lugar a las armas en el breve relato de la batalla de Alcazarquivir, incluida en el canto de Belisa (estr. 87-90). Además, el mundo bélico aparece, sobre todo, en la *recusatio* y promesa de la sección inicial:

oíd, no las grandezas que acabaron
vuestros progenitores felizmente,
que hasta la fama bárbara ocuparon
por las últimas líneas del Oriente,
mas de las grandes tierras que os dejaron
aquel monte que juzgan eminente
a cuantos miran con igual porfía
Argos la noche y Polifemo el día.

Y pues de toda Europa al hombro pesa,
señor, vuestra grandeza soberana,
oíd lo que excelencia portuguesa
parece dicho en lengua castellana;

ción del jardín de Abadía sirve para pregonar las virtudes de don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, junto a las grandezas de la Casa de Alba; la exaltación de la quinta de *A Tapada* incorpora el encomio del duque don Teodosio de Avís y la Casa de Braganza”.

presto pienso tomar más alta empresa,
aunque divina a toda ciencia humana;
inútil pluma soy, mas siempre veo
que alcanza grandes cosas el deseo (estr. 4-5).

Asimismo, los dos poemas subrayan la función recreativa de estos espacios. La “Descripción del Abadía” lo hace en un contexto elegíaco, el lamento de Albano, ante cuyas tristezas amorosas se muestran impotentes los encantos de La Abadía (vv. 335-340). La “Descripción de La Tapada”, en el título (“monte y recreación del excelentísimo señor duque de Berganza”) y en el texto mismo:

Su rústica república os divierte,
príncipe heroico, más que los estados
que con tan alta y venturosa suerte
tenéis más merecidos que heredados;
las aguas puras que la tierra vierte
por fuentes, por arroyos dilatados,
casas, pastores, montes, selvas, ríos,
son del alma tal vez los señoríos.

Aquí descansa un alto pensamiento
del peso del gobierno del estado
y con olvido de su mismo intento
depone de los hombros el cuidado;
aquí tal vez un grave entendimiento
se comunica a sí más descansado
y, como de Argos bárbaros se esconde,
él mismo se pregunta y se responde (estr. 34-35).

En el plano de la *elocutio*, los paralelos también son evidentes. Para empezar, los dos poemas están en octavas, y el comienzo de la *descriptio* es muy semejante en ambos, como se puede ver si contrastamos unos versos de la “Descripción del Abadía” con otros de la “Descripción de la Tapada”:

Yaze donde comienza Estremadura,
al pie del monte que divide a España,

un hermoso jardín [...] (vv. 25-27).

Yace no lejos de la insigne villa,
corte de vuestra casa, La Tapada (vv. 49-50).

También lo es la importancia que se otorga a los muros (“Descripción del Abadía”, v. 31-33; “Descripción de La Tapada”, estr. 10), así como la presencia de la metáfora de la cifra o resumen. En la “Descripción del Abadía”, Lope la emplea para presentar el jardín cacereño como reflejo a escala del paraíso⁴⁶:

Dentro del cual, en un pequeño asiento,
cifró naturaleza un paraíso (vv. 33-34).

Es pequeño el jardín, de aquella forma
que al hombre llaman el pequeño mundo,
en quien se cifra su grandeza y forma
de aquel mundo mayor otro segundo;
de suerte que el artífice conforma
con más valor y ingenio más profundo
al grande paraíso este pequeño,
muestra del cielo y del valor del dueño (vv. 41-48).

En la “Descripción de La Tapada”, para ponderar uno de los lagos que contiene la quinta:

Esta cifra del mar ni vio tormenta,
ni al viento respetó (vv. 121-122).

De modo semejante, los dos textos incluyen el mencionado “bodegón literario”, que en 1604 aparece en el lamento de Albano (vv. 353-376) y en 1621, en plena *descriptio* (estr. 45-47).

Estas semejanzas invitan ya de por sí a comparar los textos y a forjar alguna hipótesis sobre su origen, por más que muchas de las concomi-

46 La referencia al paraíso estaba ya en el primer poema jardín de la tradición hispánica: la “Égloga pastoril en que se describe el Bosque de Aranjuez” (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 174), que mencionaremos abajo.

tancias respondan al patrón genérico que tienen en común: el del poema jardín. Afortunadamente, contamos con una completa disquisición sobre el mismo, obra de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo⁴⁷, quienes revelan que este tipo de textos surgió para ilustrar las residencias ajardinadas, moda humanística que campó en España entre 1550 y 1650. Los autores citados explican que el género se da en otras literaturas del momento, y que en anglística se llaman *Country House* o *State Poems*⁴⁸, mientras en la filología clásica se les denomina *Villa Poems* o *Poesia umanistica di villa*. Se trata de poemas que mezclan una descripción entre verista e idealizada de quintas y jardines aristocráticos, por una parte, con elementos panegíricos alabando a sus poseedores, por otra⁴⁹. Derivados de las *Siluae* de Estacio⁵⁰, estos poemas jardín surgen en la poesía neolatina e italiana del Renacimiento⁵¹, desde donde se extienden al resto de Europa. En España, los poemas pioneros serían los siguientes: la égloga (de Gregorio Hernández de Velasco o Luis Gómez de Tapia, pues la autoría se disputa) que describe el bosque de Aranjuez y que se incluye en el *Libro de la Montería* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1582), los “Tercetos en que se describe Aranjuez”, de Lupercio Leonardo de Argensola⁵², la *Laurentina* de Luis Cabrera de Córdoba (que en su canto I describe el bosque de Aranjuez), de c. 1590, y, luego, los consabidos poemas de Lope. Con ellos surgía un

47 *Ibidem*, pp. 119-155.

48 G. R. Hibbard, “The Country House Poem of the Seventeenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX (1956), pp. 159-174; William A. McClung, *The Country House in English Renaissance Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1977; Don Wayne, *Penshurst: The Semiotics of Place and the Poetics of History*, London, Methuen, 1984; Alastair Fowler, “Country House Poems: The Politics of a Genre”, *The Seventeenth Century*, I (1986), pp. 1-14; y Alastair Fowler, *The Country House Poem. A Cabinet of Seventeenth-Century Estate Poems and Related Items*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.

49 Como señalan Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 131, en las *Silvae* de Estacio “*descriptio y encomium* iban de la mano”.

50 Carole Newlands, *Statius' "Silvae" and the Poetics of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 119-198.

51 Dustin Mengelkoch, “The Mutability of Poetics: Poliziano, Statius and the *Silvae*”, *MLN*, CXXV (2010), pp. 84-116.

52 Fray Juan de Tolosa, *Aranjuez del alma, a modo de diálogos, en el cual se contienen graves y diferentes materias para todos los estados*, Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles, 1589, pp. 116-123.

“nuevo género descriptivo, de raíz clásica y humanística”⁵³ que ostentaba muchas de las características comunes que hemos observado en la “Descripción del Abadía” y la “Descripción de La Tapada”. Nos referimos a la mezcla de descripción y encomio, al énfasis en el recreo y a los detalles topográficos, que alejan el género del ámbito de la égloga para convertirlo en topografía lírica⁵⁴.

Sin embargo, el aire de familia que el género y el *usus scribendi* de Lope conceden a nuestros dos poemas no consiguen ocultar un hecho esencial: existen también rasgos que separan a los dos textos y que conviene examinar para ver cuál fue la contribución de Lope al género con la “Descripción de La Tapada”.

3. PECULIARIDADES DE LA “DESCRIPCIÓN DE LA TAPADA”: ARTE Y NATURALEZA

La primera diferencia podría parecer banal: la respectiva extensión de los textos descriptivos de las *Rimas* y *La Filomena*. Mientras que el de 1604 cuenta con 400 endecasílabos, el de 1621 presenta casi el doble, 728⁵⁵. Podríamos interpretar que el aumento se debe a que Lope sentía en 1621 que el género estaba suficientemente asentado, pues su amigo y discípulo Baltasar de Medinilla lo había imitado en la “Descripción de Buenavista”⁵⁶. Asimismo, es posible entender que la longitud de la “Descripción de La Tapada”, mayor que la del poema dedicado a La Abadía, respondiera al afán de los Braganza por competir con sus familiares, los Álvarez de Toledo, y que, por tanto, fuera parte del encargo, si este se

53 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 162.

54 *Ibidem*, p. 178.

55 “El jardín de Lope de Vega” tiene 520 versos distribuidos en tercetos, como corresponde a su forma epistolar.

56 Véase, sobre este cigarral toledano, Francisco García Martín, “El cigarral de Buena Vista: juego y artificio con la naturaleza”, en *Terceras jornadas sobre el Bosque de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento*, eds. José Muñoz y Urbano Domínguez, Béjar, Grupo Cultural San Gil, 2000, pp. 83-108. Véase, asimismo, igualmente María Lorena Gauna Orpianesi, *Baltasar Elisio de Medinilla. Un poeta entre Lope y Góngora*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017, pp. 170-226, quien edita y anota el texto.

produjo. No en vano, la extensión del poema responde también a la de la propiedad cantada, pues los jardines de La Abadía no se acercan en superficie a la quinta de La Tapada. Además, la diferencia de longitud se debe en parte a la sección panegírica del poema de 1621, con la aparición de los personajes del río Borba y las cuatro ninfas, con sus encomios plurilingües, que constituyen otra diferencia fundamental con el texto de 1604, donde la única *sermocinatio* es el lamento de Albano.

La segunda diferencia en que nos queremos centrar nos parece más interesante, porque gira en torno a uno de los temas más enfatizados en la “Descripción de La Tapada”: la relación entre arte y naturaleza. Para entender el problema debemos recordar que La Tapada del duque de Braganza no era exactamente un jardín, sino un monte cercado que comprendía un enorme bosque con caza, prados repletos de ganado, lagos, jardines y un palacio. Por tanto, podría pensarse que al referirnos a la “Descripción de La Tapada” como “poema jardín” estamos cometiendo una imprecisión. Lo cierto es que este problema no se debe a nuestra clasificación del texto de Lope en el género, sino al poco apropiado nombre del mismo, pues la ambigüedad que provoca al excluir aparentemente las quintas no está en el marbete *Country House* o *Villa Poems*. Sin embargo, ampliar la nomenclatura a “poesía de quintas de recreo” o una fórmula parecida no oculta que existe una diferencia de base entre la “Descripción de La Tapada” y los poemas españoles anteriores: el papel que se otorga al arte y a la naturaleza en el texto de 1621, papel determinado por el carácter distintivo de la finca del duque de Braganza frente a los jardines de Aranjuez o La Abadía.

Para indagar en este carácter conviene recordar que una de las características esenciales del género del “poema jardín” es la écfrasis, es decir, la descripción detallada de objetos de arte. Esta tradición está presente en los poemas jardín desde Estacio, y Lope la recoge con gusto en la “Descripción del Abadía”, donde dedica gran parte del poema a describir las estatuas que adornan los cuadros y fuentes del jardín de don Antonio (vv. 81-240; 265-296), así como los relieves de las diversas puertas (vv. 245-264; 297-312), hasta el punto de que encontramos más versos describiendo obras de arte que flores o plantas, y eso que contamos entre estas los versos dedicados al arte topiaria. En contraste, en la “Descripción de La Tapada” el arte estatuario no recibe una atención paralela. Al hablar del

muro, Lope dedica un verso a las “cuatro puertas de vistoso adorno” (estr. 10) y al llegar al palacio se niega a describirlo:

No quiero describir vuestro palacio,
por no quitar al campo soledades,
donde vuestra grandeza halló el espacio,
que ofende populosas las ciudades (estr. 36).

Es más, esta *recusatio* vuelve a aparecer en las estrofas siguientes, donde la voz lírica explica que en La Tapada los doce signos del zodiaco se perciben en la naturaleza de la finca, no en estatuas de bronce ni en elementos arquitectónicos:

Los dioses de las aguas, que Vulcano
puso con artificio, peces y aves,
aquí se ven en río, monte y llano,
si no en columnas, frisos y arquitrabes (estr. 37).

De hecho, la descripción que sigue a estos versos es una de las más llamativas del texto, pues Lope emplea todo su poder evocador y su erudición mitológica para explicar que las constelaciones se encuentran viviendo en La Tapada: en la grandiosa quinta del duque de Braganza, Aries se ve en los carneros; Tauro, en novillos; Géminis, en don Teodosio y su hermano; Cáncer, en los colores de mayo; Piscis, en los peces del Borba; Leo, en el valor de los Braganza; Libra y Escorpio, en don Teodosio, quien personifica la justicia y el enfrentamiento contra la arrogancia; Sagitario, de nuevo en don Teodosio, por sus habilidades poéticas; Capricornio, también en él, por la copiosa sangre que ofrece a su rey; Acuario, en la abundancia del monte (estrs. 37-43). El zodiaco completo, viviendo en La Tapada.

Este predominio de la naturaleza se presenta en competencia explícita con el arte en una de las estrofas iniciales, donde Lope explica cómo La Tapada excede a todo vergel conocido. El Fénix usa la antonomasia de “Tempe” al ponderar estos vergeles, comenzando por el original (en Tesalia) para luego pasar a los andaluces e italianos, y finalmente al portugués. Por tanto, tras enumerar a los rivales de La Tapada en Grecia, España e Italia, el Fénix subraya el valor de la posesión del duque de Braganza, que destaca precisamente por los dones que le había concedido la naturaleza

antes de que la acción humana interviniera para mejorarlos:

La nemorosa Tempe, que en Tesalia
con eterno verdor resiste al cielo,
y la que del Guzmán, fértil Vandalia,
esconde libre al castellano hielo;
las más floridas que celebra Italia,
y mira el sol en cultivado suelo,
no igualan este solo parto en parte
de la naturaleza sin el arte (estr. 12).

La octava limita la comparación a las gracias naturales, sin entrar en los adornos artísticos, en un espíritu que resume el del poema. Por ello, en la *descriptio* de la quinta la parte del león se la llevan, como hemos visto, las arboledas, prados y arroyos, con sus flores. Incluso la típicamente lopesca lista de frutos (el “bodegón literario”) se presenta sin que la voz lírica especifique que los ofrecen los árboles del jardín (estr. 45-47). En este contexto de énfasis de la abundancia natural de La Tapada se explica la importancia que cobra en el texto la caza, que, de nuevo, distingue la “Descripción de La Tapada” del poema de 1604. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo⁵⁷ señalan que las referencias cinegéticas son propias del género del poema jardín y las localizan en versos de Argensola y la “Descripción del Abadía” donde los magnates se presentan en montería. En efecto, y para limitarnos a los poemas del Fénix, en 1604 Lope alude a los montes que rodean el jardín (no al jardín mismo) como abundantes en caza:

Mas, o dichoso Albano, a quien es justo
que este jardín y aquestos montes altos
para joven tan tierno, aunque robusto,
de caça llenos y de gusto faltos,
te den en sus contentos un disgusto.

Por esos montes fuéramos gozosos
(déstos y muchos más señor me llamo),
ya matando conejos temerosos,
ya el fiero jabalí, ya el suelto gamo.

57 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 163.

Cogiéramos en laços ingeniosos
la pintada perdiz con el reclamo,
o en esta orilla, en la corriente fresca,
con la caña o la red, sabrosa pesca (vv. 321-325; 369-376).

Sin embargo, en 1621 estas referencias aisladas se extienden hasta ocupar seis estrofas que explican los diversos tipos de animales salvajes que viven en La Tapada (conejos, jabalíes, ciervos) y que llegan a mencionar incluso a la multitud de guardabosques que los vigilan (estr. 17-22). Además, tras ellos encontramos el ganado, elemento que, de nuevo, aparecía secundariamente en la “Descripción del Abadía” (una referencia a un “novillo”, v. 361), pero que se dilata aquí a lo largo de varias estrofas que encomian los magníficos toros, vacas y caballos de La Tapada (estr. 23-25).

Evidentemente, esta diferencia de énfasis responde a las que separan los respectivos espacios: La Abadía es, tal y como la concibe Lope, un jardín (“Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba”), por lo que el énfasis está en los cuadros del mismo y en las plantas y obras de arte que contienen; en cambio, la esencia de La Tapada está en el hecho de que es un monte cercado, y ese monte incluye bosques, lagos y prados. Por ello, al recibir el encargo de don Teodosio y escribir su poema de 1621, o al decidirse a escribirlo *motu proprio*, Lope decidió enfatizar la abundancia natural del lugar, más que sus obras de arte. En su opinión, es gracias a la naturaleza que La Tapada supera a otros vergeles y jardines de todos los tiempos, con los que el poema la compara insistentemente: la selva Nemea, la Arcadia, Tegea (estr. 8), el monte Ida (estr. 9), Tempe, los jardines de los Guzmán y los italianos (estr. 12), la Arcadia de nuevo (estr. 33), Aranjuez (estr. 45), Aracinto y Lilibeo (estr. 50).

Este cambio de rumbo con respecto a la “Descripción del Abadía” supone también una anomalía en la trayectoria que trazan los poemas jardín de Lope. Si observamos la línea que marcan la “Descripción del Abadía”, la “Descripción de La Tapada”, “El jardín de Lope de Vega” y *Huerto deshecho*, comprobamos que esta avanza hacia lo intimista y metaliterario, rasgos, por otra parte, propios del arte del Lope de senectud. Las dos características (intimismo y metaliterariedad) están relacionadas, pero, para comenzar con la primera, observamos que el poema de 1604 describe unos jardines ajenos, aunque visitados por el poeta; luego, “El

jardín de Lope de Vega” se centra en un jardín propio pero soñado; por último, *Huerto deshecho* pinta a un tiempo el jardín privado del Fénix y su estado de ánimo. En esta sucesión no casa la “Descripción de La Tapada”, que describe unos jardines de un magnate portugués y un lugar que Lope jamás visitó. En cuanto a la segunda característica, la reflexión metaliteraria, es muy importante en 1604, impulsada por la presencia de Garcilaso (con menciones de Flérida y la proyectada tumba del poeta en La Abadía) y la metáfora de la cifra⁵⁸, y resulta igualmente obvia en “El jardín de Lope de Vega” y *Huerto deshecho*, en el primero por la galería de ingenios y la autorreferencialidad, en el segundo, por la evidente identificación entre el jardín del poeta y los versos que lo cantan. Sin embargo, en la “Descripción de La Tapada” los apuntes metapoéticos se pueden contar con los dedos de la mano y se concentran únicamente en el exordio. Para empezar, conviene notar que, aunque en este poema también aparece la metáfora de la cifra⁵⁹, no se usa nunca con connotaciones metaliterarias: Lope no la emplea para referirse a la pintura, ni mucho menos a la poesía. De hecho, solo hemos podido notar en la “Descripción de La Tapada” una alusión a la gloria poética —el laurel— en la primera octava, amén de una tópica mención de más elevados quehaceres —una épica religiosa, al parecer— en medio de una *recusatio* horaciana (estr. 5). Es más, la mención del laurel de la primera estrofa viene acompañada de otra al monte Parnaso, que tiene gran potencial metapoético y que Lope desarrollaría en el *Laurel de Apolo*, pero que en el texto de 1621 no sale del exordio:

el monte cantaré Delfos segundo,
Parnaso a Portugal, milagro al mundo (estr. 1).

Es decir, en la “Descripción de La Tapada” Lope no usa el tema del jardín para expresar sus ambiciones poéticas, como en el resto de sus poemas del género, y ello pese a emplear a grandes rasgos el modelo de la “Descripción del Abadía”, que sí que había servido para proponer una nueva estética y emulación poética.

58 Sánchez Jiménez, “Lope de Vega en los jardines”.

59 La encontramos referida al lago de La Tapada, que el narrador describe como una “cifra del mar” (estr. 16). Más adelante aparece para aludir a las virtudes que se encuentran concentradas en don Teodosio y su hermano (estr. 39).

Tan solo podemos especular acerca del motivo de esta decisión, pues el texto no ofrece pistas al respecto. Desde luego, La Tapada no evocaba automáticamente la figura de Garcilaso o el tema del Parnaso castellano⁶⁰, como era el caso de La Abadía. Quizás sea esta la razón por la que Lope, que no pudo evitar asumir la presencia garcilasiana en las posesiones de los Álvarez de Toledo, no sintió necesario hacerlo al pintar la quinta de los Braganza. Además, la “Descripción de La Tapada” apareció en un volumen tan abundante en apologías *pro domo sua* como *La Filomena*, por lo que, si el poema no incluía originalmente reflexiones metapoéticas —suponemos que la “Descripción de La Tapada” tuvo vida propia y anterior a su impresión en *La Filomena*—, Lope no debió de ver necesario añadirlas al preparar el texto para la imprenta. En cualquier caso, el poema tiene perfecto sentido en *La Filomena* porque subraya el aire aristocrático que quería proyectar el Fénix por esos años.

4. REGRESO A LA ÉGLOGA

El hecho de que la “Descripción de La Tapada” no se ajuste a la evolución de los poemas jardín de Lope no le resta interés al texto, que resulta muy revelador para analizar cómo afrontó el Fénix la escritura de esta obra y cómo la llevó a cabo de acuerdo con sus gustos e intereses. Aunque solo podemos presentarlo como hipótesis razonable, el texto debió de ser un encargo del duque de Braganza, quien habría visto la “Descripción del Abadía” y habría pedido un poema semejante, pero más extenso, con el fin de superar la atención recibida por los jardines de sus parientes, los Álvarez de Toledo. No sabemos qué tipo de documentación envió a Lope para que lo escribiera, pero debía de incluir los detalles acerca del número de puertas y tamaño de la cerca que menciona el poema (estr. 10), así como acerca de los prados, montes, ganado, etc., que había dentro. Estos documentos no debieron de incluir la única descripción literaria de La

60 La Tapada sí que está íntimamente relacionada con el Parnaso portugués (Lund, *op. cit.*), pero Lope jamás pretendió formar parte del mismo, aunque sí que contribuyó a formarlo con su lista de ingenios portugueses del *Laurel de Apolo* (1630). Véase José Adriano de Freitas Carvalho, “La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII”, *Bulletin Hispanique*, CIX (2007), pp. 473-509.

Tapada de la época, *O parnaso de Vila Viçosa*, de Francisco de Moraes Sardinha: este manuscrito de 1618, ignorado por la crítica lopesca, traza la historia de la casa de Braganza y describe con lujo de detalles la quinta y el palacio, pero proporciona datos que discrepan de los de la “Descripción de La Tapada”⁶¹. En cualquier caso, movido por los documentos, los deseos del duque o su propia inclinación, Lope relacionó la quinta portuguesa con el mundo de la égloga, que siempre le había interesado. Al ámbito de la égloga corresponde la descripción idealizada de parajes naturales (más que de jardines) y la importancia de la *sermocinatio* de las ninfas. Además, en este ámbito el Fénix se sentía muy cómodo y podía remitirse a las genealogías poéticas que le interesaban. No en vano el género del poema jardín está muy relacionado con la égloga, de la que se distingue, básicamente, por la precisión de las referencias. Sin embargo, estas aparecían en la égloga II de Garcilaso, en la descripción de Alba de Tormes:

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa,
verde en el medio del invierno frío,
en el otoño verde y primavera,
verde en la fuerza del ardiente estío (vv. 1041-1046)⁶².

Este regreso a la égloga era para Lope una vuelta a Garcilaso, quien había sido una fuente fundamental para la “Descripción del Abadía”⁶³, texto

61 Por ejemplo, Moraes Sardinha insiste en la forma circular del cercado, que Lope no menciona, no habla del número de puertas que se abren en él (el Fénix especifica que son cuatro) y estima su perímetro en “três léguas de circuito” (Francisco de Moraes Sardinha, *op. cit.*, pp. 173-174). Para Lope, este es de “cinco millas de largo, y de contorno / doce” (estr. 10). Por otra parte, los textos tienen en común el énfasis en la ornamentación mitológica y la mención del Parnaso, aunque lo cierto es que para Moraes Sardinha es esencial —su encomio presenta a don Teodosio II como el “duque Apolo” y describe a los ingenios que se reunían en La Tapada—, mientras que en el Fénix se limita, como hemos señalado arriba, a una aparición en la primera estrofa.

62 Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, “Égloga II”, vv. 1041-1046.

63 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 181, sostienen que “Lope de Vega

que traía a colación a Flérida, que incluía el cortejo rústico y que además traía menciones explícitas de Garcilaso y don Fernando. Asimismo, el mundo de la égloga era terreno seguro para Lope, cuyo primer libro, la *Arcadia*, es una gran égloga riquísima en descripciones de árboles y flores como las de la “Descripción de La Tapada”. Es más, el Fénix ya había imitado a Garcilaso en la *Arcadia* al incluir en la diégesis una descripción detallada de un lugar concreto, el palacio de don Antonio en Alba de Tormes⁶⁴. Por tanto, parece lógico que al pensar en la mezcla de descripción de la naturaleza y encomio que tenía que llevar a cabo para don Teodosio, Lope recordara las obras que realizó para don Antonio, la “Descripción

debió de leer con atención las silvas de Estacio, las octavas del *Bosque de Aranjuez* y los tercetos descriptivos de Argensola para fecundar la *inventio*. Es posible que lo hiciera, como señalan los críticos dichos (*ibidem*, pp. 184-185), notando la mención del caballo de Domiciano, procedente de una de estas silvas. Sin embargo, también es posible que Lope conociera esta estatua por otra vía. No en vano, Estacio es un autor difícil del que Lope cita mucho la *Tebaida*, que quizás consultara, pero, en lo referente a las *Silvas*, solo hemos encontrado una referencia a ellas en su obra. Se trata de un ladillo de la *Jerusalén conquistada* (Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, IX, estr. 90) donde cita el libro I para autorizar el epíteto “Ideo” (‘de Ida’), dedicado a París:

“En tanto, pues, que componer pretendo
con Guido nuestras cosas, un tirano
que de nombrarle (y con razón) me ofendo,
fue de mi esposa nuevo Ideo troyano;
robó a Isabela mujer, fingiendo
ser de una quinta rústico hortelano,
tal que mi honor por su ocasión no espera
gozar eternamente primavera”.

París, que fue pastor del monte Ida.
Dardania pastor temerarius Ida. Statius. libr. I, *Sylvarum*.

Sin embargo, Pedro Conde Parrado, “Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XXIII (2017), pp. 366-42 (p. 407), ha demostrado que el Fénix debió de hallar la referencia en los *Epitheta* de Ravisius Textor, por lo que esta cita no demuestra que consultara las *Silvas*. Por tanto, más que en Estacio, nos inclinamos por pensar que, al escribir su primer poema jardín, y luego los siguientes, Lope se fijó en Argensola y, sobre todo, en Garcilaso.

- 64 Antonio Sánchez Jiménez, “Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba”, *Etiópicas*, X (2014), pp. 55-110.

del Abadía”, pero también la *Arcadia*, donde encontramos el tópico encomio de la feracidad natural del lugar⁶⁵, así como un pasaje paralelo a unos versos del texto que nos ocupa. Nos referimos a la descripción de las casas de los pastores en un monte, que en la *Arcadia* se presentan con una metáfora pictórica:

De un valle se levanta el monte Ménalo, poblado de pequeñas aldeas, que entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos un agradable lienzo de artificiosa pintura⁶⁶.

Esta imagen que ya aparece en la *Arcadia* es la misma que encontramos en el texto de 1621, referida a La Tapada:

Que de estos [los pastores] hay tal copia que parece
un retrato de Arcadia la espesura,
con tantas casas que a la vista ofrece
la perspectiva de una gran pintura (estr. 33).

Los lugares paralelos de la “Descripción de La Tapada” con la *Arcadia* podrían multiplicarse, pero baste la mención de la palabra y la coincidencia de la misma imagen y objeto para proponer esta relación. Con ella percibimos hasta qué punto Lope contribuyó a forjar el género del poema jardín en España regresando a la égloga y trazando una genealogía que salía, más que de las silvas I, 3 y II, 2 de Estacio, de Garcilaso, cuyos pasos seguía el Fénix al alabar a los duques de Alba, pero también a los de Braganza.

65 Lope de Vega Carpio, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, p. 175.

66 *Ibidem*, p. 175.

Un jardín político: la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo¹

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia

Título: Un jardín político: la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo.	Title: A Political Garden: Quevedo's silva “A una quinta del conde de Casarrubios”.
Resumen: Dentro del rico corpus poético de Quevedo se halla la silva «A una quinta del conde de Casarrubios», única muestra de poesía de jardines. En el presente trabajo se examina en el contexto de los poemas «vegetales» de Quevedo, para seguidamente tratar de explicar el origen circunstancial del texto, así como su reescritura de modelos italianos y su sentido político.	Abstract: Within Quevedo's rich poetry corpus, the silva «A una quinta del conde de Casarrubios» is the only example of garden poetry. This paper examines the context of Quevedo's «vegetal» poems, in order to try to explain the circumstantial origin of the text, as well as its rewriting of Italian models and its political meaning.
Palabras clave: Quevedo, poesía de villa, Casarrubios, Reyes Católicos, Chacón, política.	Key words: Quevedo, Country House Poetry, Casarrubios, Catholic Monarchs, Chacón, politics.
Fecha de recepción: 1/11/2021.	Date of Receipt: 1/11/2021.
Fecha de aceptación: 11/11/2021.	Date of Approval: 11/11/2021.

-
- 1 Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (referencia RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España), coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba), y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00), comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Se agradecen los comentarios de mi compadre Cipriano López Lorenzo (Université de Neuchâtel), el sabio Fernando Plata (Colgate University) y el docto Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid).

Los poemas de jardín (o *di villa*) pueden parecer una simple moda vigente durante el reinado de los tres Felipes (1582-1654) en conexión con las esculturas efímeras del *ars topiaria*, pero en realidad se relacionan con diversos usos aristocráticos (formas de ocio, coleccionismo y mecenazgo), reflexiones artístico-poéticas (de la *imitatio* a la pugna del *paragone*) y hasta intereses políticos (preeminencia cortesana, representación simbólica), como demuestran especialmente Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo².

Es el caso de la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo (con el título “Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel”, en *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Imprenta Real, 1670, núm. 202), que primeramente encuadro dentro del contexto de los poemas “vegetales” de Quevedo, para después pasar a examinar su origen circunstancial, la re-escritura de fuentes italianas y su valor ideológico, porque —lo adelanto ya— se trata de una silva con un mensaje político escondido en el jardín³.

1. UN MARCO: HUERTAS, JARDINES Y PLANTAS EN QUEVEDO

De entrada, se puede decir que esta silva campestre es el único ejemplo quevediano de poesía *di villa*, porque más allá de la galería de metáforas naturales para el retrato suntuario de la amada, un ramillete de textos líricos (las silvas “A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta” y “A una fuente” y la letrilla “Rosal, menos presunción”, núms. 201, 203 y 207) y una pequeña serie de textos vegetales amorosos (la canción “Llama a Aminta al campo en amoroso desafío” y las endechas “Estaba Amarilís”, núms. 389 y 433) y burlescos (los romances de desfile “Boda y acompañamiento del campo” y “Matraca de las flores y la hortaliza”, núms. 683 y 755), más una chanza metapoética en contra de los “hortelanos de faciones” de otro texto (“Procura enmendar el abuso de las alabanzas de

2 Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albadalejo, *El jardín del conde de Monterrey: arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018, pp. 156-166.

3 Se cita siempre por las ediciones consignadas en cada momento, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación, y se sigue la numeración de la Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecha Perdices, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

los poetas”, núm. 717, v. 29), algún asomo de la diosa de la cosa (Flora o Floris, en núms. 265 y 277) y ciertos jardines famosos como comparación (Aranjuez, Chipre y Falerina en los romances “Pintura no vulgar de una hermosura” y “Acuerda al papel su origen humilde”, núm. 431 y 691, etc.), apenas se puede encontrar un interesante eco de un famoso lugar abandonado con su “casa” (v. 3) en el soneto “A la huerta del duque de Lerma” (núm. 225)⁴:

Yo vi la grande y alta jerarquía
del magno, invicto y santo rey tercero
en esta casa, y conocí lucero
al que en sagradas púrpuras ardía.

Hoy, desierta de tanta monarquía
y del nieto, magnánimo heredero,
yace; pero arde en glorias de su acero,
como en la pompa que ostentar solía.

Menos invidia teme aventurado
que venturoso; el mérito procura,
los premios aborrece escarmentado.

¡Oh, amable, si desierta arquitectura,
más hoy al que te ve desengañado,
que cuando frecuentada en tu ventura!

Si bien se mira, se puede tener por una variante de *country house poem* en cruce con la poética de las ruinas que despliega un amplio abanico de reflexiones morales y políticas⁵.

4 Sobre todos estos asuntos, véase Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 92-103; Blanca Perrián, “En el huerto con Quevedo: ‘Boda y acompañamiento del campo’ y ‘Matraca de las flores y la hortaliza’”, *La Perinola*, VI (2002), pp. 199-223; Fernando Plata, “Don Juan Vélez de León, refundidor de Quevedo (a propósito del romance ‘Don Repollo y doña Berza’)”, *La Perinola*, VIII (2004), pp. 343-357; María José Tobar Quintanar, “Notas a la silva ‘Aquí la vez postrera’ de Quevedo”, *AnMalElectrónica*, XXXIII (2012), pp. 45-75; y María José Alonso Veloso, “Quevedo sin Estacio: la silva ‘A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta’”, en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, coord. María José Alonso Veloso, Madrid, Sial, 2020, pp. 165-187.

5 Véase Adrián J. Sáez, “‘Amable y desierta arquitectura’: las ruinas en la poesía de

Y es que, pese a todos los valores emblemáticos y simbólicos (belleza, gloria, honor, muerte, unión, etc.) de la selva poética quevediana (árboles, flores, plantas), ya advierte Fernández Mosquera que Quevedo no suele dedicarse a la representación de la naturaleza, ni a la descripción de paisajes ni tampoco maneja “los géneros que determinan una utilización de metáforas vegetales”, ni siquiera en el ámbito bucólico (los poemas de la musa Euterpe)⁶. Se podría carear esta reducida tendencia vegetal —que alguno denominaría ecológica— con la gran afición agrícola de Lope de Vega y la fusión de elementos clásicos y científicos en su “Huerto desecho” en el contexto de la “estética fitológica” del Siglo de Oro, pero llevaría muy lejos y por el momento puede bastar como contraste⁷.

En compensación, justamente la silva a la casa del conde de Casarrubios de Quevedo tiene un valor adicional como la excepción de honor, al tiempo que se suma a la serie de poemas artísticos y encomiásticos quevedescos como una variante mixta que se sitúa en el cruce de muchas cuestiones, según se va a ver seguidamente⁸.

Quevedo», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Danielle Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019a, pp. 157-176. Se podría tener, así, por un ejemplo de “la complejidad máxima entre naturaleza y artificio: la ruina del jardín, el jardín abandonado”, que representa “la reincorporación a la naturaleza de los elementos naturales en un tiempo sometidos a lo humano” (Emilio Orozco Díaz, “Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco”, en *Temas del Barroco: poesía y pintura*, Granada, Archivum, 1989, pp. 119-176 (p. 127) [*Escorial*, XXXV (1943), pp. 341-407]. Ver otro comentario en Maria Grazia Proffeti, “Yo vi la grande y alta jerarquía: el tema de las ruinas en Quevedo”, *Criticón*, LXXXVII-LXIX (2003), pp. 709-718.

- 6 Fernández Mosquera, *op. cit.*, pp. 74 y 103. Pablo Jauralde Pou, “Las silvas de Quevedo”, en *La silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Be goña López Bueno, Sevilla, Grupo PASO-Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-180 (p. 159), apuntaba el descrédito y las burlas hacia la poesía pastoril. Pero ver Anne Holloway, *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, London, Tamesis, 2017, pp. 121-166; y también Alessandra Ceribelli, “La naturaleza en la poesía de Francisco de Quevedo: ¿escondite o reflejo de la experiencia amorosa?”, en *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, eds. Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, pp. 95-102.
- 7 Véase John Slater, *Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español*, Madrid, CSIC, 2010.
- 8 Ver algunas ideas sobre el arte quevediano en Adrián J. Sáez, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015; “Las estatuas de

2. EL JARDÍN DE LA SILVA: INTERTEXTUALIDAD Y POLÍTICA

Efectivamente, esta silva de Quevedo cifra todo un mundo, aunque puede tenerse por poco más que un inocente juguete ornamental. Para empezar, el poema parece tener un origen circunstancial, en el que se suman diversas motivaciones: las relaciones de Quevedo con la familia Chacón, la experimentación con las infinitas posibilidades de la silva, la impronta italiana y ciertas ideas políticas, que derivan —creo— del refugio del rey Felipe III en Casarrubios durante una enfermedad repentina (otoño de 1619) que amenaza con poner patas arriba todo el tablero político español.

Asensio explica bien que Quevedo mantenía relaciones con la stirpe de los Chacón (una rama del árbol de los Sandoval y Rojas) desde el común servicio a la reina Ana de Austria, que luego se extendería a los contactos con el duque de Lerma y el duque de Osuna, y considera que la silva debe situarse en 1617-1620, “cuando Quevedo iba y venía de Nápoles como agente de Osuna ligado al clan de los Sandoval y Rojas”, pues después de la muerte del monarca, que provocaría una revolución de preferencias cortesanas y la caída de este linaje —con Quevedo de por medio—, no casaría bien una “poesía optimista, tan laudatoria de la stirpe Chacón”, ni tampoco que un encomio “olvidase la estancia del rey y la recuperación que ciertos cronistas estimaban milagrosa”⁹. Está bien, pero

Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna”, en *La stirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, eds. Marcial Rubio Árbuez y Adrián J. Sáez, Madrid, SIAL, 2017a, pp. 217-231; “Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo”, *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, VI (2017b), pp. 221-229; “Corazón de piedra”: escultura y poesía en el madrigal ‘Retrato a Lisi’”, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, LXV.3 (2018a), pp. 137-148; y “A Curcio aventajado y parecido”: en torno al ‘Elogio al duque de Lerma’ y otros poemas de Quevedo”, *Criticón*, CXXXII (2018b), pp. 105-121. Para otras quintas en formato sonetil, ver Juan Matas Caballero, “La quinta o villa en los sonetos de Luis de Góngora”, en *Hilaré tu memoria entre las gentes: estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, eds. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, vol. 1, pp. 179-200.

- 9 Eugenio Asensio, “Un Quevedo incógnito: las ‘silvas’”, *Edad de Oro*, II (1983), pp. 13-48 (pp. 38-39). Jauralde Pou, *op. cit.*, pp. 178-179, deja este poema entre un conjunto sin datación, y Manuel Ángel Candelas Colodrón, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997, pp. 209-211, la incluye en el grupo de silvas circunstanciales.

esta teoría no explica la razón por la que Quevedo se centra en la casa de recreo de Casarrubios del Monte (en la Sagra de Toledo), ya que muchos otros lugares de recreo brillaban mucho más (de Aranjuez a la huerta del duque de Lerma) y tenerlo por un escorzo de originalidad (un primer poema “casarrubiesco”) no parece suficiente¹⁰.

Tampoco vale como una rutinaria *laudatio* nobiliaria de una de las familias más poderosas, ni siquiera como un recuerdo de la fundación del condado por Felipe III (en 1599) para Gonzalo de Chacón y Ayala, “mayordomo de la serenísima reina doña Margarita de Austria, mujer del católico rey don Felipe III” (López de Haro, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, fol. 168), porque no se aclara bien el remite del presente con los monarcas católicos.

Por el contrario, la improvisada estancia en el palacio condal de Felipe III y la corte es decisiva. Quevedo lo apunta brevemente en los sintéticos *Grandes anales de quince días* (1621): “Trujo siempre [el rey] desde los accidentes de Casarrubios mal segura salud y color sospechoso, y de esta mala condición de humores se terminó en calentura” (60)¹¹. Y con mucho más detalle lo cuenta Novoa en su relación de la jornada de regreso de la visita de Portugal, con acento en la inseguridad política que se avecinaba:

[...] fue a dormir a Casarrubios: allí se le agravió y apretó de tal suerte el accidente, que fue forzoso parar, sin ser posible, por la malicia del mal, pasar adelante. Dio mucho cuidado a todos sus vasallos, acudiose a todos los remedios divinos y humanos, porque los médicos comenzaron a dudar de su vida, haciéndose devotas oraciones y plegarias por su salud en todo el reino, porque muy aprisa iba

10 Carlos José Hernando Sánchez, “La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI”, en *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, coords. Antonio E. De Nunzio y Ciro Birra, Napoli, Intesa Sanpaolo, 2013, pp. 11-48 (p. 13), apunta que la casa de campo es el modelo principal de España. Para los jardines privados, ver Mónica Luengo Añón, “El jardín barroco o la *terza maniera*: jardines privados en España”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje a Domingo Ynduráin*, coords. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 89-112.

11 Francisco de Quevedo, *Grandes anales de quince días*, ed. Victoriano Roncero, en *Obras completas en prosa, III*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115.

volando la nueva desdicha por todas sus provincias, con sentimiento y lágrimas de todas las gentes. Viose el mundo en este instante a pique de dar una vuelta y transformarse; las novedades que ya estaban en él introducidas pronosticaban otras mayores: ver un príncipe de tan poca edad, sin fuerzas y sin experiencia para gobernar, no dejaba de dar cuidado y de dar rienda a los discursos de los vasallos, como en tales casos suele acontecer, de en lo que habían de parar las cosas; muchos decían vendría el duque de Lerma y lo pondría todo en sus manos, porque como el conde de Olivares aún no había llegado a ser su valido ni hechos los buenos oficios, no estaba aún en el príncipe resfriado el amor del duque, y así, por esta parte, se creía volvería al mismo mando y fortuna que antes. [...]

Discurrió, finalmente, el mundo sobre este accidente del rey y, como digo, muchos decían volvería el duque a mandar como antes; otros, que el conde de Lemos; por cualquiera destas dos cosas se aseguraba mal el duque de Uceda, y por más que ninguna de todas por la falta del rey, que era lo que le daba más cuidado, que por las otras no había para qué [...]. Lo cierto es que no se sabía en quién había de recaer esta privanza (*Historia de Felipe III*, manuscrito, V, 243-244 y 246)¹².

Este panorama de dudas y tensiones, con las luchas entre distintas facciones cortesanas, se encontraba en el centro de la atención nacional e internacional. Por tanto, se puede dar por bueno que el descanso del rey en Casarrubios es la chispa que despierta tanto el interés de Quevedo por el lugar como el recuerdo de la estancia en el lugar de los Reyes Católicos —con toda su fuerza simbólica—, a la vez que explica la génesis del poema, en el que se aprovecha la dimensión descriptiva y narrativa de la silva métrica al calor de la situación, pero nunca al revés¹³.

12 Se encuentra en la serie *CODOIN, LXI*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1875.

13 Sobre las silvas quevedianas, ver en general Asensio, *op. cit.*; Antonio Alatorre, “Quevedo: de la ‘silva’ al ‘ovillejo’”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gre-dos, 1988, pp. 19-31; Jauralde Pou, “Las silvas”; María del Carmen Rocha de Sigler, *Cinco silvas de Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994; Candelas Colodrón, *Las silvas*; Alfonso Rey, “La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario”, *Modern Language Notes*, CXXI.2 (2006), pp. 257-277; y Rodrigo Ca-cho Casal, *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012. Para la *compositio* experimental, ver Candelas Colodrón, “La *compositio* en las silvas de Quevedo”, *Criticón*, LXV (1995), pp. 65-86.

Además, para redondear la cosa es posible que el poeta formara parte de la comitiva real, pero tanto monta a efectos del poema: no sé si “Quevedo “está” en Casarrubios” (como dice Jauralde Pou), pero la silva tiene toda la pinta de ser una composición en caliente (con la *gratia celeritatis* y el *subito caloris* atribuidas desde antiguo a la forma), que real o ficcionalmente recupera el motivo del huésped que visita en persona la villa en cuestión, aunque sin presentarse *tel quel* en el poema. Juntando todas las piezas, la silva parece tener que situarse en el otoño de 1619, como un poema con mucho sentido a partir de la renovada actualidad del lugar, ya que la preocupación general lo pondrían en boca de todos¹⁴.

Sea como fuere, el poema *di villa* de Quevedo se estructura según un clásico esquema bipartito y los ingredientes artísticos y naturales se alternan con los elementos políticos¹⁵:

1. Descripción del jardín como nuevo paraíso (vv. 1-82), con atención a una amplia gama de elementos naturales (de flores a aves).
2. Recuerdo y elogio del conde de Casarrubios (vv. 83-109), con los Reyes Católicos al fondo.

Como es habitual, desde el título se designa la dimensión ecfrástica (“Descripción...”), el lugar en cuestión (“recreación y casa de campo”) y el personaje celebrado mediante el elogio indirecto con una perífrasis (“un valido” a secas)¹⁶. Seguidamente, el poema adopta una disposición que

14 La referencia procede de Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, p. 409.

15 Para la poética de jardines con la que se compara el poema en lo que sigue, ver Gianni Venturi, “*Picta poësis*: ricerche sulla poesia e il giardino dale origini al Seicento”, en *Il paesaggio*, dir. Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749; Orozco Díaz, *op. cit.*, 1989, pp. 119-176; Carlo Caruso, “Poesia umanistica di villa”, en *Feconde venner le carte: Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 272-294; Angela Fariello, *Il giardino nella letteratura: dal giardino classico al giardino paesistico*, Roma, Bulzoni, 1998; Selina Blasco, “Humildes descripciones y mentidas amenidades: poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez”, *Reales Sitios*, CLIII (2002), pp. 14-27; Rinaldo Rinaldi, “Vecchiezza selvaggia”: archetipi e paradossi di villa e giardino’, *Critica letteraria*, XXIII (2004), pp. 627-660; y Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, pp. 119-166.

16 En este caso, “recreación” se entiende como “casas de campo o lugares amenos”

imita un recorrido de acercamiento y progresión, marcado mediante una disposición circular del deíctico de cercanía en posición anafórica (“Este”, “aquí”, “Allí”, “Aquí”, “Aquí”, “Este”, vv. 1, 18, 35, 42, 90 y 101) y potencia la ilusión visual (*enárgeia*), el juego de perspectiva y la sensación de entrada y salida del lugar. Hay que aclarar que en la pintura de la casa de Casarrubios predomina el jardín frente al palacio que aparece tardíamente (v. 93), con lo que la balanza se inclina a favor de la naturaleza sobre unos esquinados objetos, que —se verá— adquieren un valor capital.

Pese a posibles modelos retóricos y hortícolas (sobre todo Alonso de Herrera, *Libro de agricultura*, 1513), la descripción del jardín quevediano parece seguir el modelo del paisaje ideal, puesto que se abre con un significativo arranque mitológico (“de los demás sitios Narciso, / [...] de sí enamorado”, vv. 1-2) y se muestra extremadamente libre¹⁷: después de la presentación como nuevo vergel (“paraíso”, “parte del cielo que cayó en la tierra”, vv. 3 y 6), Quevedo se centra en un museo de “flores y [...] rosas bellas” (v. 9), “cuatro álamos” como “matrimonio de las vides” (vv. 14-15), “calles” con “azucenas (vv. 26-27), el “jazmín” cual “estrella olorosa” (vv. 28-29), la “güerta” en clave galáctica (vv. 30-34), el “jacinto presumido” (vv. 35-41), la “fuente” (vv. 42-44), el dueto del jilguero y el ruiseñor (vv. 45-58) y una escena cinegética (vv. 60-82), todo barnizado de guiños míticos (Narciso, Alcides, Jacinto y Apolo, Orfeo, Tereo, Venus y Adonis, vv. 1-2, 14, 35-37, 50, 76, 77-80) e intertextualidad italiana¹⁸. Ciertamente es que hay un pequeño

(*Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, RAE, 1969, 3 vols, disponible en red). Por supuesto, hay que ser prudente con los titulillos y epígrafes quevedianos: ver el repaso de Alonso Veloso (2012).

- 17 Para el esquema del paraíso perfecto, ver Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Antonio Alatorre y Margit Frenk, 2.^a ed., México, FCE, 2012, 2 vols. [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948], I, pp. 262-289.
- 18 Al respecto, ver Asensio, *op. cit.*, pp. 38-43; Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 79 y 87; Antonio López Eire, “El mito clásico en Quevedo”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, IV: Homenaje al profesor Antonio Prieto*, coords. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Brea, Luis Charlo Brea y Antonio Prieto Martín, Madrid, CSIC, 2008, I, pp. 1713-1774 (1767-1769); y Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, 165-166, n. 557). Por su parte, Lía Schwartz, “Velázquez and two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo”, en *The Cambridge Companion to Velázquez*, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge, Cambridge University, 2002, pp. 130-148 (p. 140), lo menciona como

hortus, pero en este edén castellano y quevediano brillan los árboles ornamentales (álamos en solitario) y especialmente un manojó de flores, con los que se ofrece deleite para los sentidos (el abanico de bellos colores para la vista, el perfume para el olfato, los cantos de las aves para el oído y la dulzura de las flores para el tacto): es otro jardín de las delicias, un *locus amoenus* donde la naturaleza se encuentra idealmente con el arte, si bien Quevedo no entra a desarrollar la labor de control y transformación del *ars topiaria*.

En compensación, el poeta se detiene en algunas imágenes ingeniosas que conviene comentar brevemente por su origen intertextual. Para la factura de esta estampa natural, Quevedo parte del patrón latino para realizar un agudo ejercicio de *imitatio multiplex*, por el que junta a Imperiale con Marino y algo más¹⁹. Así, la analogía cósmica y el cambio de atributos entre el suelo y el cielo del inicio parece ser un remedo de *Lo stato rustico* (Genova, Giuseppe Pavoni, 1607 y reediciones) de Imperiale, embajador genovés con el que Quevedo pudo coincidir entre la corte y el virreinato partenopeo, y de quien pudo tomar el truco conflictivo que cambia —*amplificatio* mediante— en una armónica correspondencia que, además, elimina una pequeña referencia clásica²⁰:

un ejemplo de descripción de “country houses” junto a las “poesías relojeras” (“El reloj de arena”, “Reloj de campanilla” y “El reloj de sol”, núms. 139-141) y alguna poesía de ruinas (“Roma antigua y moderna”, núm. 137). Para el bestiario de aves, ver Salvador Novo *Las aves en la poesía castellana*, México, FCE, 2005 [1953].

- 19 Manejo las ediciones siguientes: Giovanni Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, eds. Ottavio Besomi, Augusta López Bernasocchi y Giovanni Sopranzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, 2 vols.; y Giambattista Marino, *L'Adone*, ed. Emilio Russo, Roma, Salerno, 2008. Para Noelle K. Zeiner, *Nothing Ordinary Here: Statius as Creator of Distinction in the «Silvae»*, New York-London, Routledge, 2005, pp. 4-5, hay un recuerdo del modelo latino, que, como precisan Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, pp. 165-166, n. 557, funciona únicamente como un “bastidor encomiástico”, del que —preciso— solamente se puede apreciar tal vez la insistencia en deícticos de cercanía que reproducen la impresión de una visita directa. La conexión inicial sería con el modelo canónico de dos silvas de Estacio (especialmente “La villa de Manilio Vopisco en Tívoli” [“Villa Tiburtina Manilii Vopisci”], pero también con “La villa de Polio Félix en Sorrento” [“Villa Surrentina Polii Felicis”], I, 3 y II, 2), poeta bien conocido por Quevedo: baste ver Hilaire Kallendorf y Craig Kallendorf, “Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII (2000), pp. 131-168.

- 20 Asensio, *op. cit.*, 142.

Forse di questa diresti esser la strada
che colà su fra quei gran campi azzurri
nel prato, che di fior di stelle ondeggia,
del latte sparso di Giunon biancheggia.
(XV, 583)

Sus calles, que encanecen azucenas,
de fragante vejez se muestran llenas,
y el jazmín, que, de leche perfumado,
es estrella olorosa,
y en la güerta espaciosa,
el ruido de sus hojas en el suelo
la Vía Láctea contrahace al cielo.
(vv. 26-32)

Más interesante es el dibujo del jilguero y el ruiseñor, que se inspira en *L'Adone* (Paris, Oliviero di Varano, 1623, con otras ediciones italianas) de Marino, seguramente gracias a un conocimiento manuscrito previo²¹:

Chi crederà che forse accoglier possa,
animetta sí picciola cotante?
E celar tra le vene e dentro l'ossa
tanta dolcezza un atomo sonante?
O ch'alatro sia che la liev'aura mossa
una voce pennuta, un suon volante?
E vestito di penne un vivo fiato,
una piuma canora, un canto alato?
(VII, "Le delitie", estrofa 37)

Músico ramillete
es el jilguero en una flor cantora
es el clarín de pluma de la aurora
que, por oír al ruiseñor que canta
madruga y se desvela;
y él, Orfeo que vuela
y cierra en breve espacio de garganta
citaras y vigüelas y sirenas.
Oyese mucho y se discierne apenas,
pues, átomo volante,
pluma con voz y silbo vigilante,
es órgano de plumas adornado,
una pluma canora, un canto alado.
(vv. 45-57)

Hay un par de préstamos claros: "voce pennuta" se invierte en "pluma con voz" (v. 55) y "una piuma canora, un canto alato" permanece como "una

21 Véase Joseph G. Fucilla, "Riflessi dell'*Adone* de J. B. Marino nelle poesie di Quevedo", en *Romania: scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo 70. compleanno*, Napoli, Armanini, 1962, pp. 279-287 (283-286); y Encarnación Juárez, "Algunas notas más sobre Quevedo y Marino", *Rilce*, II (1989), pp. 285-290. Acepto la enmienda de Asensio, *op. cit.*, pp. 40-41: "y él, Orfeo que vuela", que no "y es, Orfeo que vuela" (v. 50). Es de cajón que no hace falta retrasar la datación del poeta a una fecha posterior a 1623. Manejo la edición del poema de 1626. Arellano (1999: 18-19) recoge este pasaje dentro del bestiario quevediano con la función de creación de atmósfera.

pluma canora, un canto alado" (v. 57), al lado de un pequeño escorzo por el que Quevedo elimina la competición entre ambas aves para dejar triunfante de antemano al ruiseñor, al que el jilguero se deleita en escuchar (vv. 48-49)²². Asimismo, el contraste entre la pequeña ave ("átomo volante", v. 54) y su gran voz, que parece mil instrumentos en uno (vv. 51-52) y se oye a gran distancia (v. 53) es tanto una idea clásica como otro posible guiño al poema de Marino:

Mercurio allor, che con orecchie fisse
vide Adone ascoltar si bello,
—Deh, che ti pare, a lui rivolto disse,
de la divinità di quell'augello?
Diresti mai che tanta lena unisse
in sí poca sostanza un spiritello?
Un spiritel, che d'armonia composto
vive in sí anguste viscere nascosto? (VII, 38)

Para rizar el rizo, las cosas son un poco más complicadas con el ruiseñor quevediano, que se explica por la afición a la reescritura del poeta: así, primero, se pueden añadir dos poemas de la casa (la letrilla "Flor que cantas, flor que vuelas" y la décima "Al ruiseñor", núms. 206-207) para conformar una suerte de tríptico del ruiseñor de Quevedo donde ya se ensayan algunas imágenes con todavía más influjo mariniano (VII, 32 y 37-38), y algún otro hallazgo poético ("Un pintado jilguero / más ramillete que ave parecía" de la "Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor", núm. 279, vv. 52-53), así como la definición en clave mitológica ("Orfeo que vuela", v. 50, similar a la comparación "Orfeo del aire el ruiseñor parece", en la canción "El escarmiento", núm. 12, v. 75)²³; segundo, Góngora también entra en acción y acaso se pueda considerar la relación con la letrilla "No son todo ruiseñores" (núm. 213, 1609),

22 Son detalles comentados por Fucilla, *op. cit.*, pp. 283-284; y Asensio, *op. cit.*, pp. 40 y 42.

23 Véase de nuevo Fucilla, *op. cit.*; y Asensio, *op. cit.*, pp. 40-41. Este aviario podría comparar con otros ruiseñores poéticos: véase Aldo Ruffinatto, *Tríptico del ruiseñor: Berceo, Garcilaso, san Juan*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007; y Giulia Poggi, "Ruiseñores y otros músicos 'naturales': Quevedo entre Góngora y Marino", *La Perinola*, X (2006), pp. 257-269 (260-261).

que despliega otras opciones ("sirenas con plumas", "violín que vuela" e "inquieta lira", vv. 9 y 23-24)²⁴.

A continuación, hay una entrada amorosa que añade el tacto al banquete hedonista del poema²⁵:

El consüelo que sus voces deja
a Floris le convida como abeja:
que la caza en lo ameno destas faldas
se alimenta de flores y guirnaldas. (vv. 58-61)

En medio del jardín, una dama convertida en abeja recolecta flores, invitada por el contento ("consüelo") causado por el canto de las aves, en una forma de "caza" preciosista que aprovecha imágenes poéticas y metapoéticas (ruiseñor, abeja) cuyo sentido explora Egido²⁶.

No acaba ahí la cosa, porque en la casa de Casarrubios también hay caza con todas las de la ley, como uno de los ideales del ocio cortesano al que se dedica la villa en cuestión. Si se anticipa esta dimensión desde el epígrafe inicial (la "recreación"), que luego se repite de pasada ("alterando a los tiempos el gobierno", v. 22) y se desarrolla con cierto detalle luego de la presentación del espacio ideal en el que Floris recoge flores y rechaza ("desprecia") las plantas y la caza:

-
- 24 Ver el estupendo panorama de Góngora en Quevedo de Antonio Carreira, "Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo", en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 473-494; y otras consideraciones sobre el ruiseñor gongorino en Antonio Gargano, "Il cantar novo e 'l piangar delli augelli': Góngora e l'usignolo", en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, ETS, 2013, pp. 289-294.
- 25 En este pasaje hay que proponer una enmienda ("se convida" debe ser "le convida"), porque no tiene mucho sentido la cómica "conversión del ruiseñor en abeja que confunde la cara de Floris con una flor" que ve Asensio (1983: 41) y que se encuadraría en la tradición de la abeja equivocada que pica a la dama por error (Lida de Malkiel, "La abeja: historia de un motivo poético", *Romance Philology*, XVII.1 (1963), pp. 75-86 (pp. 83-86)), porque no aviene con el contexto.
- 26 Véase Aurora Egido, "'Mañana serán miel': labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja", en *La Edad del Genio*, pp. 175-208. Floris es nombre poético muy usado por Quevedo (núms. 106, 322-323, etc.), que en la silva vale como cruce entre flor y Cloris (divinidad de la naturaleza).

Desprecia por vulgares los tomillos,
dejando los olores que presumen
por pomos, que los vientos los sahúmen;
y la perdiz, que, ensangrentando el aire
con el purpúreo vuelo,
de sabroso coral matiza el suelo,
ya pájaro rubí con el reclamo,
lisonja del ribazo,
múrce volador esmalta el lazo,
y tal vez por el plomo que la alcanza,
con nombre de sus hijos disfrazado
en globos enemigos,
ya golosina ofrece sus castigos,
y en la mesa es trofeo
quien fue llano en la mesa de Tereo;
y lisonjero a Venus por hermoso,
y a la muerte de Adonis religioso,
no admite por memoria de su vida
el bosque al jabalí por homicida:
que sabe este distrito
ser fértil como hermoso sin delito (vv. 62-82).

En pocas palabras, se dice que en Casarrubios se practica la caza menor (de perdices, vv. 65-76) por oposición a la variante mayor (del jabalí en este caso, vv. 77-82), que se descarta porque en el jardín quevediano no hay lugar para la violencia del mito de Adonis, pues se trata —repito— de un oasis de paz. Pues bien, para todo lance cinegético el maestro de referencia era Góngora con sus *Soledades* (II, vv. 706-979), relación que invitan a sondear Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo dentro de la cadena de imitaciones posteriores y con la ventaja adicional del molde compartido de la silva²⁷: en este sentido, no solamente se puede añadir una tesela al mosaico del ruiñón cantor (que es “clarín de pluma”, v. 47, como ciertas

27 Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, pp. 165-166, n. 557. Ver el marco de Ponce Cárdenas, “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, eds. Rodrigo Cacho y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194.

“pintadas aves” son “cítaras de pluma” en el poema gongorino, I, v. 556), sino también acaso la reelaboración de la imagen gongorina del “émulo bruto / del rubí más ardiente” (II, vv. 879-880, para el baharí) que se convierte en un “pájaro rubí” (v. 68) en Quevedo.

Así se llega al fin a la parte política con el palacio y el conde mediante “la biografía idealizada del celebrato” que dice Caruso y que en la silva se resume en tres aspectos²⁸: 1) la resistencia a los comuneros (vv. 83-89), 2) la construcción del palacio (vv. 90-92) y 3) el paso por el lugar de los Reyes Católicos (vv. 93-94), que se redondea con el encomio de la pareja de monarcas (vv. 95-100) y se cierra con el verdadero elogio palaciego (vv. 101-114), según una disposición progresiva que pasa del contexto y el origen al lugar de recreo en sí.

El primer rasgo que se sabe de Gonzalo Chacón (en verdad, se trata de Gonzalo Chacón Fajardo, su hijo) es su labor de defensa de la fortaleza de Ávila durante la rebelión de los Comuneros (1520-1522), tal y como lo cuentan Prudencio de Sandoval (*Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona, Bartolomé Paris, 1618, VI, cap. 7, fol. 263) o Jerónimo de Zurita (*Primera parte de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Simón de Portonaris, 1585, cap. 107, 997, aunque en la *marginalia* se confunde con Zamora)²⁹:

Consejo tan honesto
se le dio aquel castillo,
que, batido de bárbaros guerreros,
es proceso de infames comuneros,
en quien las faltas de su fe traidora
se cuentan y se exaltan
en las piedras y almenas que le faltan. (vv. 83-89)

28 La expresión procede de Caruso, *op. cit.*, 278.

29 Manejo estas ediciones: Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona, Bartolomé Paris, 1618 [Ejemplar de la Bibliothèque Municipale de Lyon, signature SJ IG 224/112, disponible en Google Books, en red]; y Jerónimo Zurita, *Primera parte de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Simón de Portonaris, 1585 [Ejemplar de la BNE, signature U/4018, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, en red].

De la inspiración de esta experiencia bélica se dice que procede la construcción del “palacio [...] sublime y claro” (v. 92), con alguna que otra licencia de fechas que muestran un manejo libre de la historia del lugar por parte de Quevedo, a quien no importa detallar el proceso de desarrollo de la “coracha” vieja y sus reformas posteriores³⁰. Es más: luego del típico elogio de rigor del palacio no se sabe nada y mucho menos se accede a su interior como suele ser habitual en este tipo de poesía, con lo que —amén del jardín— la habitual dimensión artística (con la descripción de colecciones y demás) queda fuera del poema.

Pero es que en verdad el palacio únicamente tiene valor para Quevedo porque fue lugar de reposo de los Reyes Católicos, “aquel maridaje, al mundo raro” (v. 93), seguramente camino a las cortes de Castilla celebradas en el Monasterio de san Pedro Mártir de Toledo en 1480, aunque Asensio se refiere a un vago refugio en “un trance difícil tras su casamiento” que no logro documentar en las crónicas contemporáneas³¹. En todo caso, así se abre la puerta al elogio de don Fernando y doña Isabel (vv. 95-100), de quienes se aplaude respectivamente el ingenio político (el “seso” con el que burla a “escuadrones” y “naciones”, vv. 95-98) y la conexión con el mito neogótico (“en quien se vieron todos / heredar y exceder los reyes godos”, vv. 99-100), de acuerdo con la preferencia de Quevedo por don Fernando como modelo de poderoso, “que supo ser rey y enseñar a que lo fuesen otros” (según encomia en la *Carta del rey don Fernando el Católico*, 1621, 28), y su interés por los visigodos como emblema ideológico³².

Así las cosas, si el jardín permite hacer gala de la imaginiería más estu-
penda, el palacio es realmente más un símbolo que otra cosa. En breve, la

30 Véase Edward Cooper, *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1991, I, pp. 183-185.

31 Asensio, *op. cit.*, p. 38. Y, para el camino, véase Antonio Rumeu de Armas, *Itinerario de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1974, pp. 84-86.

32 Véase Adrián J. Sáez, *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2019b, pp. 194-205. La cita procede de Quevedo, *Carta del rey don Fernando el Católico*, ed. Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa, III*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 3-42. También dedica al rey católico la “Cuestión política” del *Marco Bruto* (1644, ed. María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa, V*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012, pp. 641-984, 897-936). Véase asimismo Carmen Peraita, *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 47-65.

silva a la quinta de Casarrubios de Quevedo modula un elogio indirecto por el que el palacio (nuevo paraíso en la tierra) lleva directamente a la alabanza de su primer poseedor (el privado Chacón, con sus gestas militares y la construcción de la residencia señorial) y finalmente al encomio de los Reyes Católicos como símbolo del ideal de monarquía cristiana, tal y como se repite en el final:

Este palacio eterno padrón sea,
que ameno y rico el fin del mundo vea,
a pesar de mudanzas y diluvios;
y blasón del señor de Casarrubios
haberle edificado
y haber sido privado,
con tan grande alabanza,
de rey, cuya privanza
la alma califica
y hace la vida afortunada y rica;
pues es cosa constante
que busca la afición su semejante:
verdad es que a su rey y don Gonzalo
con gloria y con respeto los igualo (vv. 101-114).

En este cierre, además del deseo de memoria eterna, destaca la referencia al “blasón del señor de Casarrubios” (v. 104), que parece jugar con el habitual guiño heráldico de la poesía *di villa* para añadir el sentido metafórico de honor que permite elogiar una vez más la edificación del palacio y la privanza, rematando así con la equiparación de Gonzalo Chacón y el rey.

Hay que precisar que Gonzalo Chacón era un privado *avant la lettre*: en realidad, primero fue “mayordomo [...] y contador” de la princesa Isabel, y uno de los que “más podía con ella”³³, y luego llega a ser contador mayor de Castilla, entre otros títulos³⁴. En todo caso, esta pequeña licen-

33 Juan de Mariana, *Historia general de España, compuesta, emendada y añadida*, Madrid, Carlos Sánchez, 1650, XXIII, cap. 14, fols. 312-313. [Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH FLL 30474, disponible en Bucea, en red].

34 *Ibidem*. Y ver Juan de Mata Carriazo, “Tres cortesanos de los Reyes Católicos: Gonzalo Chacón, Gutierre de Cárdenas y don Diego Hurtado de Mendoza”, *Clavileño*, XII (1951), pp. 9-18.

cia modernizadora permite presentar a Chacón como un ejemplo de imitación en medio de un ambiente turbulento en la corte, visto que el jardín paradisíaco es tanto un modelo ideal (*natura felix*) como un recuerdo de una edad de oro perdida —con sus valores— que se desea recuperar³⁵. Desde esta perspectiva, repito que no importa si se trata de una descripción (topografía) o un diseño poético libre (topotesia) porque la silva a la quinta de Casarrubios de Quevedo es documento y monumento a la vez, ya que el poema perpetúa la memoria de un palacio de fama fugaz, al tiempo que adquiere valor de emblema político por su doble conexión modélica (de privanza y monarquía) en un momento de tensión política que va peor y peor.

ENTRE LÍNEAS: FINAL

En suma, esta única muestra de poesía *di villa* de Quevedo es un buen ejemplo de la polivalencia de la silva como *passpartout*, pues permite combinar descripción con elogio, historia y lección ejemplar. A partir de un probable estímulo circunstancial de primer orden que se ha sacado de su escondite entre líneas, Quevedo arma un poema en el que retoma el modelo clásico de la silva en combinación con muchos otros ingredientes y experimenta con el paradigma de la poética de jardines, para pasar del modelo descriptivo de un paraíso idílico —con mucho de traza italiana— a una evocación encomiástica que equipara —entre la nostalgia y el deseo— la gloria de los Reyes Católicos y los vaivenes de Felipe III. Así pues, en medio del jardín el poema posee una dimensión política: pasado, presente y futuro se dan la mano en una casa de campo por obra y arte de la poesía.

35 Véase Venturi, *op. cit.*, pp. 673-675, 693-694 y 736. Por tanto, pese a que se trata de un “personaje histórico ajeno a la realidad política del siglo xvii” (Alonso Veloso, *op. cit.*, p. 173), tanto su *curriculum* modélico como la visita de la comitiva real le conceden una renovada vigencia.

Arte y Poesía en el Madrid de Felipe IV: Juan Silvestre Gómez y la descripción de la galería del VI conde de Monterrey¹

ÁNGEL RIVAS ALBALADEJO

Universidad Complutense de Madrid

Título: Arte y Poesía en el Madrid de Felipe IV: Juan Silvestre Gómez y la descripción de la galería del VI conde de Monterrey.

Title: Art and Poetry in the Madrid of Felipe IV: Juan Silvestre Gómez and the Description of 6th Count of Monterrey Gallery.

Resumen: El presente artículo analiza la descripción en verso por Juan Silvestre Gómez de la galería que don Manuel de Fonseca y Zúñiga encargó a Juan Gómez de Mora en 1638 en su casa-jardín del Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid. La galería albergó buena parte de su colección de pinturas y esculturas, así como ricos objetos de mobiliario que aparecen descritos en el *Jardín florido del excelentísimo conde de Monterrey y de Fuentes*, publicado en 1640. El texto se pone en relación con diferentes documentos que permiten reconstruir, en parte, aquel singular espacio y su decoración.

Abstract: In 1638, Manuel de Fonseca y Zúñiga commissioned Juan Gómez de Mora to design a gallery for his garden house on Prado Viejo de San Jerónimo in Madrid. In this study, a description of this gallery written in verse by Juan Silvestre Gómez is analyzed. The gallery held a good part of his collection of paintings and sculptures, such as the lavish furniture that appear in the descriptions of *Jardín florido del excelentísimo conde de Monterrey y de Fuentes*, published in 1640. The text is connected to several documents that allow us to reconstruct, in part, that unique space and its decoration.

Palabras clave: Juan Gómez de Mora, coleccionismo, nobleza, jardines, Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid.

Key words: Juan Gómez de Mora, Collecting, Nobility, Gardens, Prado Viejo de San Jerónimo in Madrid.

Fecha de recepción: 5/4/2021.

Date of Receipt: 5/4/2021.

Fecha de aceptación: 6/4/2021.

Date of Approval: 6/4/2021.

-
- 1 Agradezco a José Manuel Cruz Valdovinos, Jesús Ponce Cárdenas y Rafael Bonilla Cerezo la atenta lectura del original de este trabajo y sus observaciones para mejorarlo. Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación dirigido desde la Universidad de Barcelona por el profesor Joan Lluís Palos Peñarroya y titulado “Poder y representaciones culturales: comunidades sensoriales y comunicación política en el Mundo Hispánico (siglos XV-XVIII)”, referencia: PID2020-115565GB-C21.

El Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid se había convertido desde el reinado del tercer Felipe en una de las principales zonas de recreo de la Villa y Corte, un lugar donde algunos de los más destacados nobles —como el duque de Lerma o los marqueses de Povar y de Távara— y de los más altos funcionarios de la Corte —como el regidor Juan Fernández— poseían residencias dotadas de jardines que les permitían una vida más relajada y en contacto con la naturaleza², las cuales eran conocidas en la época como casas-jardín, en clara alusión a su uso y función. En este sentido, Juan Silvestre Gómez, ingenio aureosecular poco conocido, señaló acertadamente en su *Jardín florido del excelentísimo conde de Monterrey y de Fuentes*, publicado en Madrid por Pedro Tazo en 1640³, que el lugar era un verdadero “imán de la nobleza” (verso 24). Atraídos por su encanto, los VI condes de Monterrey, don Manuel de Fonseca y Zúñiga⁴ y doña Leonor María de Guzmán⁵ (Figs.

-
- 2 La evolución urbanística del Prado Viejo de San Jerónimo desde finales del siglo XVI a finales del siglo XVIII, así como las residencias ubicadas en el mismo han sido analizadas por Concepción Lopezosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-FFC, 2005. Sobre el Prado viejo resulta también imprescindible la obra de José Miguel Muñoz de la Nava Chacón, *Espacios públicos de ocio en el Madrid de Felipe II y Felipe III*, Madrid, Universidad Complutense, 2015 [tesis doctoral], pp. 399-1003.
 - 3 Recientemente el libro ha sido objeto de análisis y de una profunda edición crítica con amplios estudios introductorios, Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018. Sobre Juan Silvestre Gómez véase lo dicho por Jesús Ponce en esta monografía, pp. 167-206.
 - 4 Sobre su carrera política y su papel como mecenas y coleccionista permítasenos remitir a nuestra tesis doctoral, Ángel Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015 (puede consultarse en: <http://hdl.handle.net/10803/394097>) y al capítulo titulado “Semblanza de un estadista: don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey”, en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 11-60.
 - 5 Acerca de la condesa de Monterrey véase, Ángel Rivas Albaladejo, “Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de «embaxatriz» en Roma a «virreina» de Nápoles”, en *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades e la diplomacia española en la Edad Moderna*, dir. Diana Carrió-Invernizzi, Madrid, UNED, 2016, pp. 289-319 (pp. 303-307).

1 y 2), adquirieron en 1626 una importante propiedad en la parte más cotizada de la zona, la comprendida entre la carrera de San Jerónimo y la calle de Alcalá⁶. Había pertenecido con anterioridad a diferentes propietarios, si bien los condes la compraron por cinco mil ducados de plata al noble genovés Bautista Serra, quien desempeñó el cargo de embajador de la República de Génova ante el rey Católico⁷. Gracias al plano de la Villa de Madrid de Antonio Mancelli, publicado en 1623, aunque cartografiado probablemente algunos años antes, podemos hacernos una idea del aspecto que por aquel entonces tenían la casa y sus jardines (Fig. 3). La residencia tenía su entrada principal por la calle del Árbol del Paraíso, después llamada calle de los Jardines y en la actualidad calle del Marqués de Cubas, y contaba, además, con un acceso directo al Prado Viejo.

-
- 6 Los orígenes de la propiedad y su evolución hasta su total desaparición a finales del siglo XIX fueron estudiados por Pío Sagüés Azcona, *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros (1683-1961)*, Madrid, Gráficas Canales, 1963. Más tarde fue analizada por la profesora Concepción Lopezosa Aparicio en varias de sus publicaciones, “La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIII (1993), pp. 277-285, “La iglesia de San Fermín de los navarros, antigua residencia de los Monterrey”, *Príncipe de Viana*, LV, 202 (1994), pp. 273-297, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital, paseo de Agustinos Recoletos, paseo del Prado Viejo de san Jerónimo y paseo de Atocha*, Madrid, Universidad Complutense, 1999 [tesis doctoral], pp. 583-607 y 709-731; y *El Paseo del Prado de Madrid*, pp. 364-370. Recientemente se ha analizado la historia de la casa-jardín, su decoración y la descripción que de la misma hizo el poeta Juan Silvestre Gómez en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 61-117.
- 7 Para Bautista Serra véase Yasmina Ben Yessaf Garfia, “Bautista Serra, un agente genovés en la Corte de Felipe III: lo particular y lo público en la negociación política”, *Hispania*, LXXIII, 245 (2013), pp. 647-672.



Fig. 1. Autor desconocido. *Retrato de don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey*, 1624-1630 c., óleo sobre lienzo, 192 x 102 cm. Colección particular. Fig. 2. Autor desconocido. *Retrato de doña Leonor María de Guzmán, VI condesa de Monterrey*, 1624-1630 c., óleo sobre lienzo, 197 x 111 cm. Colección particular.

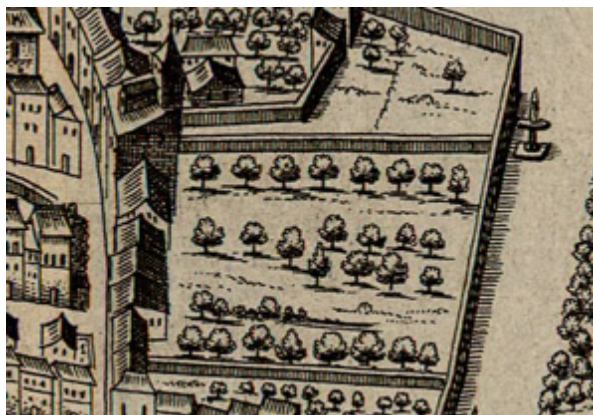


Fig. 3. Antonio Mancelli, *La villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de Espanna*, 1623. Detalle de la que, a partir de 1626, será la casa-jardín de los condes de Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid.

Como puede apreciarse en el plano, la casa-jardín contaba en su parte oeste —la que daba a la calle del árbol del Paraíso— con una zona de vivienda con varias plantas y unas edificaciones anejas que servían de caballerizas, cocheras, graneros y pajares. El lugar que ocupaba la casa-jardín era privilegiado ya por aquel entonces y pronto, a partir de la construcción al otro lado del Prado Viejo del palacio del Buen Retiro inaugurado a finales de 1633⁸, lo sería todavía más. Cuando los condes adquirieron la casa jardín no contaban con otra propiedad en la villa sino que vivían de alquiler —al menos desde 1621— en las inmediaciones del Alcázar, en una casa⁹ por la que pagaban 1.000 ducados anuales¹⁰ y que pertenecía a don Pompeo de Tassis y Soto, gentilhombre de la boca del rey¹¹. Esa era su vivienda habitual, mientras que la casa-jardín fue para los condes una residencia de recreo en la que descansaban con frecuencia. Cuando adquirió la propiedad, don Manuel disfrutaba ya de una sólida posición en la Corte de Felipe IV, pues había sido embajador de obediencia ante Gregorio XV en 1622, era presidente del Consejo de Italia desde octubre de 1622 y miembro de los consejos de Estado y Guerra desde 1624. Pero su carrera brillará todavía más, pues en 1628 partió hacia Italia para desempeñar los puestos de embajador en Roma, entre 1629 y 1631, y virrey de Nápoles, entre este último año y 1637. A su regreso a la corte, el conde ordenó la remodelación y mejora de su casa-jardín encargando la intervención a Juan Gómez de Mora. Una

8 Sobre el Real Sitio resulta imprescindible la obra de Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Barcelona, Taurus, 2003. Su decoración en tiempos de Felipe IV ha sido analizada por Mercedes Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”, en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica. Arte, coleccionismo y sitios reales*, dirs. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, III, 4, 2017, pp. 2339-2566.

9 Sobre esa casa véase Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 70-74.

10 El pago se hizo el 26 de abril de 1621, Marqués del Saltillo, “Casas madrileñas del pasado”, *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 51 (1945), pp. 25-102 (p. 28).

11 Fue caballero de la orden de Alcántara y gentilhombre de la boca desde 1613. Su expediente de concesión del hábito se conserva en Archivo Histórico Nacional (AHN), Ordenes Militares, caballeros de Alcántara, exp. 13.216. Sobre él véase Alonso López de Haro, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, p. 34.

vez terminadas las obras a finales de marzo de 1639, los Monterreyes residieron cada vez con más frecuencia en su casa-jardín. Cuando don Manuel falleció la propiedad pasó a su esposa y, a la muerte de ella, fue heredada por los VII condes, doña Inés Francisca de Zúñiga y don Juan Domingo de Haro y Guzmán¹². Al fallecer ambos sin descendencia el inmueble pasó, en 1716, a sus herederos quienes terminaron vendiéndolo a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros en 1744. Al año siguiente se hicieron obras de mejora para convertir la galería en el templo de la congregación, cambiando así su aspecto y morfología. Finalmente, en 1885 la Real Congregación vendió el solar al Banco de España¹³, edificado sobre parte de la galería, de modo que nada queda ya de aquel espacio de cuya reconstrucción nos ocuparemos en las próximas páginas.

1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA GALERÍA

Tras pasar una década en Italia al servicio del Rey Planeta, don Manuel regresó junto con su esposa a Madrid a finales de agosto de 1638. Poco después ordenaron la realización de importantes obras de mejora en su casa-jardín para convertirla, a toda prisa, en un sitio verdaderamente acorde a su elevada posición, un lugar en el que depositarían buena parte de las muchas pinturas, esculturas y objetos suntuarios que habían traído desde Italia.

Aquellas obras llamaron la atención del poeta y diplomático emiliano Fulvio Testi, a la sazón embajador del duque de Módena en Madrid, quien en una carta fechada el 19 noviembre y dirigida a su señor aporta noticias muy relevantes sobre el asunto que nos ocupa. En su misiva Testi informaba a Francesco I d'Este de que, por aquel entonces, los Monterreyes se habían cambiado de casa, de que su nueva residencia estaba situada en la plaza de Santo Domingo y de que acababan de ordenar la construc-

12 Pere Molas i Ribalta, "Juan Domingo de Haro y Guzmán, conde de Monterrey", en *Modernitas: estudios en homenaje al Profesor Baudilio Barreiro Mallón*, ed. Manuel García Hurtado, A Coruña, Universidade da Coruña, 2008, pp. 147-160.

13 Sobre la evolución de la propiedad véanse los estudios citados en la nota 5 de este trabajo.

ción de una galería en su casa-jardín del Prado Viejo de San Jerónimo que les iba a suponer un importante desembolso económico:

il conte di Monterey si muta di casa e fa una buonissima spesa per accomodarsi nella piazza di San Domingo, e nel giardino ch'egli tiene al Prado ha cominciata una fabbrica d'una galeria che gli costerà un secolo¹⁴.

Como demostraron el marqués del Saltillo¹⁵, Sagüés Azcona¹⁶, Lopezosa Aparicio¹⁷ y más recientemente nosotros mismos¹⁸, el 13 de noviembre de 1638 el maestro de obras José de Almelda¹⁹ se comprometió mediante una escritura formalizada ante el escribano Francisco de Cartagena a realizar importantes obras de mejora en la casa-jardín de los condes y a construir en la misma una galería *ex novo*²⁰. Aunque Almelda ejecutó las obras, el verdadero responsable de la intervención y quien hizo las trazas de la misma fue el maestro más afamado del Madrid del momento, Juan Gómez de Mora, quien ya había trabajado en otras casas-jardín del Prado Viejo y realizado múltiples intervenciones en la Villa y Corte. Desde 1636 Gómez de Mora estaba algo menos ocupado pues ese año fue cesado en su cargo de maestro mayor de las obras del Alcázar y no volverá a su puesto hasta la caída de Olivares en 1643 por lo que a su vuelta de Italia Monterrey pudo

14 Carta de Fuvio Testi al duque de Módena, Madrid, 19 de noviembre de 1638, publicada en Fulvio Testi, *Lettere*, ed. Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, vol. III, carta 1345, p. 117.

15 Marqués del Saltillo, *op. cit.*, p. 71.

16 Pío Sagüés Azcona, *op. cit.*, pp. 111-120.

17 Lopezosa Aparicio, "La casa de los Monterrey", pp. 277-285; *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*, pp. 711-720 y *El Paseo del Prado de Madrid*, pp. 364-367.

18 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 61-117.

19 Sobre José de Almelda véase la voz realizada por Juan María Cruz Yábar en la *Guía de arquitectos* del Instituto de Estudios Madrileños (publicación *on line*): https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/portfolio_page/a-4-jose-de-almelda/. Fecha de consulta: 2 de abril de 2021.

20 "Escritura que otorgó Joseph Almelda maestro de obras y otros sobre la obra del conde de Monterrey", Archivo Histórico de Protocolos notariales de Madrid (AHP-NM), prot. 3520, escribano Andrés de Cartagena, f. 457r-466v. Lopezosa Aparicio transcribió parcialmente el texto en su tesis doctoral, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*, documento 124 de su Apéndice Documental, pp. 1315-1322.

contar con él para su nuevo proyecto edilicio. Aquella fue la primera vez que Gómez de Mora trabajó para los condes pero no será la única pues, seguramente como consecuencia de su satisfacción con la obra realizada en su casa-jardín, recibió el encargo de ejecutar las trazas del convento de la Inmaculada Concepción de monjas agustinas recoletas fundado por los Monterreyes en Salamanca²¹ frente a su magnífico palacio. Llama la atención el hecho de que Gómez de Mora fuera el maestro elegido por el conde pues es conocida su enemistad con Olivares²², de quien Monterrey, además de primo hermano, era cuñado por partida doble.

El referido contrato especificaba que para la realización de estas obras José de Almelda recibió unas trazas firmadas por don Manuel y por Gómez de Mora que debían de incluir una “planta de aguadas coloradas”, es decir, un plano de la intervención proyectada por el arquitecto que, desgraciadamente, hoy no se conoce. No nos detendremos demasiado en explicar la intervención realizada en la casa y en los jardines de la propiedad pues nos ocupamos de ello en otro lugar al que remitimos al lector interesado²³, pero sí en la de la galería pues ello ayudará a entender mejor la descripción que de la misma hizo Juan Silvestre Gómez. A modo de resumen, las obras consistieron básicamente en la ampliación de la zona de vivienda ubicada en la parte oeste de la propiedad, en la mejora, reorganización y decoración de los jardines con fuentes y esculturas —muchas de las cuales fueron traídas de Italia por los condes—, en la remodelación completa y ampliación de la gruta ya existente y en la construcción de una galería en la zona que daba al Prado Viejo.

El contrato de obras tenía un apartado dedicado en su totalidad a la galería²⁴. Según el mismo, sus cimientos serían de “mampostería de

21 La intervención de Gómez de Mora en el convento salmantino fue explicada por Ángela Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos / CSIC, 1983, pp. 112-115 y 179. Véase también su tesis doctoral, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pp. 299-307. Conviene recordar que Gómez de Mora realizó las trazas de otro importante edificio salmantino, el Real Colegio del Espíritu Santo, conocido como la Clerecía.

22 José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. 105.

23 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 80-117.

24 AHPNM, prot. 3520, f. 461r.- 463v.

piedra de Carabanchel” y las paredes tendrían “una vara²⁵ de grueso” siendo hasta una altura de “dos pies”²⁶ de mampostería y por encima de ellos de “pilares de ladrillo con sus verdugos y tapias de piedra aceradas con cal” hasta llegar a los “diez y ocho pies” que era la altura que tendría la pared de la galería. El edificio tendría en su planta baja un total de “cinco puertas ventanas” siendo la central más ancha y alta que las laterales, si bien todas ellas permitían el acceso desde el interior de la galería al jardín. La anchura de esta puerta central era de “siete pies” mientras que las otras cuatro serían algo más pequeñas, de “seis pies”. Respecto a la altura de las puertas ventanas, debía ser la misma “que las ventanas que hoy miran al Prado”. Por tanto, se aprovechó para la construcción de la galería la pared ya edificada que servía de separación entre el Prado y la propiedad y que haría de fachada de la galería hacia el Prado Viejo.

Las vigas del techo debían ser “labradas de bovedillas de quarta²⁷ y sexma²⁸ y de largo veinte y cuatro pies unas y otra de veinte y cinco”, que sería en realidad la medida del ancho de la galería. Así, en el contrato se indica la altura de las paredes de la galería (18 pies) y la anchura de la misma (25 pies) pero no su longitud, seguramente porque esta estaba bien definida pues sería la de la pared ya edificada que separaba la propiedad del Prado Viejo. Sobre las paredes se asentaría el almacén de madera que sostendría la cubierta de la galería que debía de ser a dos aguas. Bajo el almacén estaba la segunda planta de la galería, a modo de desván. La cubierta del edificio debía incluir un total de “ocho buardas” o bohardillas, muy típicas en la arquitectura madrileña de la época, de las cuales tres se situarían en la vertiente que daba al Prado Viejo y las otras cinco en la que daba al jardín. Seguramente, cada una de las cinco buhardillas que daban al jardín se situaban justo encima de las puertas-ventanas de la planta baja, dando así un aspecto uniforme a esta fachada. Una de esas buhardillas, no se especifica cuál, debía de ser más ancha “para subida de la escalera”. Respecto a las buhardillas que daban al Prado, es probable que la central se situara sobre la puerta principal de la planta baja que debía de quedar en el centro mismo

25 La vara castellana equivale a 84 cm.

26 Un pie castellano equivale a 28 cm.

27 La cuarta equivale a 20 cm.

28 La sexma equivale a 14 cm.

de la galería y las otras dos estarían próximas a los extremos. En cuanto al tejado de la galería, debía de cubrirse con “teja de Torrejón u de Velilla”.

Asimismo, en el contrato de obras se especificaba que “por la parte de adentro” de la galería se debían “romper ocho nichos”, cuatro “en la pared que mira al Prado” y otros cuatro en la “pared nueva”, es decir, en la que daba al jardín. Los “nichos” u hornacinas tendrían una anchura de “una vara” y una altura de “siete pies” y el suelo de los mismos “se pondría al alto que Su Excelencia mandare para que las figuras”, es decir, las esculturas que se colocarían en ellos, “queden al alto que convenga”. Este apartado del contrato indica que el conde estaba muy al tanto del proceso de construcción de la galería. Si tenemos en cuenta que la estatura del conde era bastante escasa, como indican varios testimonios de la época²⁹, los nichos no debieron colocarse a demasiada altura. Por otro lado, en el interior se colocarían tres tabiques “para la división de la galería”. El tabique de la “pieza” y el de la “entrada” debían ser “entramados con madera” y en ellos se debían “sentar las puertas y alacenas que se demuestran en la dicha planta”, es decir, en la planta de la galería realizada por Juan Gómez de Mora que no conocemos. Por su parte, las ventanas de la galería que daban al jardín debían estar “enrasadas y con los mismos herrajes y clavazón” que tenían las de la pared que daba al Prado y las puertas “grandes y pequeñas” del interior debían ser de tableros de madera de nogal como las que debían ponerse en la zona de vivienda ubicada al otro lado del jardín. Además, “toda esta pieza, su entrada y aposento al fin de ella”, es decir, las tres estancias en las que se dividía la galería³⁰, debían ser jaharradas de cal y blanqueadas “en la forma ordinaria” debiéndose dar aceite a las “maderas y cercos de los postigos y ventanas”. Así, los muros del interior de la galería eran completamente blancos, tal y como refiere Silvestre Gómez en el verso 79 del poema: “La blanca nieve sus paredes visten”. En cuanto a los suelos, la “galería y aposento al fin de ella” se solarían con “ladrillo de To-

29 En un manuscrito conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN), se indica que el conde tenía una “statura di pigmeo”, Mss. X.B.51, f. 4 v; y Casiano dal Pozzo indicó en su diario que don Manuel era “piccolo assai di statura”. Véase *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi, Madrid, Doce Calles-Fundación Carolina, 2004, pp. 263-264.

30 Esos espacios eran la “galería”, la “pieza” y la “entrada” AHPNM, prot. 3520, f. 462r.

ledo y chapar de dos cintillas de azulejo y un ladrillo”. Toda la galería tenía una altura ligeramente superior a la del jardín, concretamente “una grada más”, de modo que para salvar el desnivel debía de colocarse un escalón de piedra berroqueña en cada una de las cinco puertas ventanas que tenía la fachada que daba al jardín. Los escalones serían de “media vara de ancho” y de “siete pies” de largo, salvo el de la puerta ventana central que, al ser más ancha que las otras cuatro, tendría ocho pies. Además, debía de existir un “pasillo” que iría desde “el Prado al jardín por delante de la galería”, que debía blanquearse “como lo demás” y cuyo suelo se tenía que “empedrar con piedra menuda”, siendo los “rodapiés” de “yeso negro labrado”.

Por otro lado, la galería tendría una escalera “secreta” que llevaría desde ese “pasillo” ubicado delante de la fachada “a los desvanes”. Esta escalera permitiría la subida al piso superior donde, como ya se indicó, una de las buhardillas era algo más ancha que las otras cinco para poder albergarla. Asimismo, se colocaría un bordillo o sardinel “de ladrillo con dos filetes” tanto en la parte del Prado Viejo como en la del jardín. En el contrato que venimos comentando se especificaba que las ventanas existentes en la pared de la galería que daba al Prado Viejo se debían arreglar y cubrirse con rejas hechas al modo de la que ya existía, que, según Silvestre Gómez eran “vistosas” (v. 39). Por las obras realizadas en todo el conjunto de la propiedad José de Almelda recibiría 6.600 ducados³¹.

Evidentemente, estas obras afectaron también a los jardines que fueron ampliamente remodelados por el maestro de cantería Miguel Collado. Dichas obras fueron medidas el once de septiembre de 1639 por Pedro de la Peña y Domingo de la O, “maestros de obras y alarifes de esta Villa de Madrid”³². La intervención en los jardines consistió, fundamentalmente, en la colocación de algunas escaleras y pasamanos y en una remodelación completa de la gruta que existía en el jardín. Además, en la escritura se especificaba que se debían de acondicionar unas antiguas columnas y colocar sobre los capiteles de las mismas unas esculturas que representaban a emperadores romanos³³ y a las que se refirió Juan Silvestre

31 AHPNM, prot. 3520, f. 461r- 467v.

32 AHPNM, prot. 3965, escribanía de Mateo Camargo, 11 de septiembre de 1639, *apud* Lopezosa Aparicio, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*, pp. 719-720 y *El Paseo del Prado de Madrid*, p. 367.

33 AHPNM, prot. 3965, escribanía de Matero Camargo, 11 de septiembre de 1639.

Gómez en su descripción de la galería (vv. 115-120). Como bien recordó Lopezosa Aparicio, esta gruta debe ponerse en relación con los jardines manieristas italianos y, en concreto —salvando las distancias— con los de Bomarzo en Viterbo o con los de Boboli en Florencia³⁴. Don Manuel conocía bien éstos últimos pues se detuvo en Florencia tanto en 1622 como en 1638, durante sus viajes de vuelta a Madrid y sabemos con certeza que, al menos durante su estancia en la ciudad del Arno en 1622, los visitó.

Los jardines de la propiedad se organizaban en dos alturas y estaban unidos por medio de una gran escalera de dos tiros entre los cuales se situaba la gruta. Un huerto y diferentes variedades de árboles frutales, plantas y flores eran adorno vivo del jardín que incluía también otras construcciones como un estanque, un aviario o pajarera, varias fuentes y diferentes esculturas. Gracias a la *Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira* fechada en 1656 (Fig. 4) conocemos el aspecto aproximado que tenía la propiedad en torno a aquella fecha, si bien, debemos indicar que en el plano no se representan con demasiada precisión todos los elementos que la componían pues no se aprecian, por ejemplo, las escaleras que separaban el jardín alto y el bajo y tampoco la gruta ni las esculturas, aunque sí algunas de las fuentes y los diferentes cuadros en que se dividía.

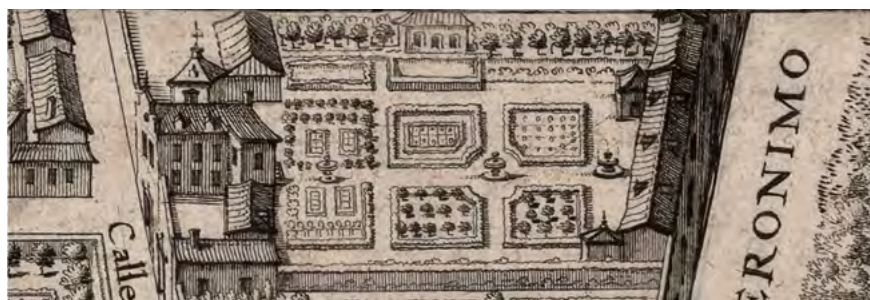


Fig. 4. Pedro Texeira, *Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira*, 1656. Detalle de la casa-jardín de los condes de Monterrey en el Prado Viejo de san Jerónimo tras las obras comenzadas en 1638.

Lopezosa Aparicio, aporta la transcripción del documento en el doc. 126 del Apéndice Documental (pp. 1345-1346) de su tesis *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*.

34 Lopezosa Aparicio, “La casa de los Monterrey”, p. 282.

Todo el conjunto de la propiedad fue descrito en verso por el bachiller Juan Silvestre Gómez quien, en el arco temporal comprendido entre el 31 de marzo de 1639 —fecha en que debían de finalizar las obras según se estipulaba en el referido contrato firmado el 13 de noviembre de 1638— y el 22 de diciembre de ese año —cuando don Pedro Calderón de la Barca aprobó el libro³⁵— pintó en versos preñados del *estilo culto* de signo latinizante promovido por Góngora³⁶ la morada de los Monterreyes. Lo hizo en su libro titulado *Jardín Florido del Excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes* que salió de las prensas madrileñas de Pedro Tazo en 1640. Pensamos que la idea de perpetuar mediante un texto publicado el aspecto y características de aquella residencia y sus jardines fue del conde quien quizá encargó la descripción de su casa-jardín al autor —su “criado y capellán”³⁷—, si bien es posible que el vate la hiciera por su cuenta con el ánimo de satisfacer a su señor, a quien dedicó la obra. Sea como fuere, lo cierto es que los 762 versos estructurados en 127 estrofas que siguen la forma métrica de la sextina narrativa hicieron inmarcesible aquel efímero jardín barroco hoy desaparecido.

En los apartados siguientes analizaremos con detalle una parte de aquel conjunto edilicio, la galería ubicada en el extremo este de la propiedad y lo haremos a través de la descripción realizada por Juan Silvestre Gómez, del contrato de obras al que hemos hecho alusión y de diferentes inventarios y tasaciones de bienes de los sextos y séptimos condes.

2. LA DESCRIPCIÓN DE LA GALERÍA POR JUAN SILVESTRE GÓMEZ

Como paso previo y necesario para analizar la descripción de la galería realizada por Juan Silvestre Gómez en su *Jardín florido del Excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes*, en este apartado reproducimos la totalidad de la misma incluida entre las estrofas VII y XXIII (vv. 37-138)

35 Así se indica en los preliminares de la obra de Silvestre Gómez.

36 Sobre Góngora y el estilo culto, véase Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016.

37 Dedicatoria al conde de Monterrey, en Juan Silvestre Gómez, *Jardín Florido del Excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes*, Madrid, Pedro Tazo, 1640.

del poema, basándonos para ello en la edición crítica del texto publicada recientemente³⁸:

VII

Su bella galería resplandece
con lustrosa pared, en quien ofrece
en pórticos del Sol rejas vistosas
a las ninfas hermosas 40
con verdes celosías y por ellas
cielos permite, recibiendo estrellas.

VIII

Así mismo ventanas con sus puertas
responden al jardín y, estando abiertas,
divisa el bello Prado desde afuera 45
la rica Primavera,
que en presencia de Flora y de Pomona
de verdes esmeraldas se corona.

IX

Seis veces veinte pies tiene de largo
la sala por de dentro, sin embargo 50
de una pieza que el paso manifiesta
de la bella floresta
con puertas a la misma Galería
donde muere la noche y nace el día.

X

Sobre esta pieza mira otro aposento 55
el erizado Bóreas, dando asiento
a personas que estiman —recogidas—
no ser reconocidas

38 La misma se incluye en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 216-218.

y aquí pueden, no siendo manifestas,
en ocasión precisa ver las fiestas. 60

XI

Por la parte del Austro se anticipa
con puerta que del Prado participa
otro bello retrete más vistoso,
Retiro venturoso
para su majestad y no me admiro 65
que de aquí procediese el Buen Retiro.

XII

Parto dichoso es suyo el que gigante
acredita el poder del gran Atlante,
autor de su fortuna y bien colijo
que es más que el padre el hijo; 70
mas el ser glorioso es bien le cuadre
porque es gloria el buen hijo de su padre.

XIII

Vuelvo a la sala principal, a donde
con igual proporción se corresponde
altura y latitud a su largueza, 75
cuya grande belleza
con adorno admirable causa empeño
de eternas alabanzas a su dueño.

XIV

La blanca nieve sus paredes visten
y con vistosos cuadros se revisten 80
de precio y de valor, cuyos pinceles
—venciendo los de Apeles—
en sucesos humanos y divinos
objetos representan peregrinos.

XV

Con figuras algunos tan activas 85
 en acciones tan propias y atractivas
 que suspenden y elevan los sentidos
 en ellas divertidos,
 que es al fin la pintura —en lienzo o tabla—
 muda poesía que sin lenguas habla. 90

XVI

Julio César, Augusto, Otón, Vitelio,
Tiberio, Vespasiano y Marco Aurelio
con su mujer Faustina y los mejores
de Roma emperadores
son adorno vistoso a las dos piezas,
esculpidas en jaspe sus cabezas.

XVII

Varones que en el orbe florecieron
y eternizar su nombre merecieron
por sus hechos, valor, ingenio raro
en mármoles de Paro, 100
entre sillas, escaños y bufetes
acompañan la sala y los retretes.

XVIII

De admirable grandeza un cristal puro,
brillante girasol en blanco muro,
de la parte que al Austro se dilata, 105
más hermosa retrata
la galería toda y quien le mira
cuanto deja detrás delante admira.

XIX

Una mesa de jaspes ochavada,
de notable artificio, matizada 110
con joyas infinitas, reverbera
en medio de esta esfera,
por quien pasan las Auras matutinas
a una calle de fuentes peregrinas.

XX

Adornan los umbrales de una puerta, 115
espejo del jardín y de la huerta,
en dos columnas dos emperadores
y a las plantas y flores
cada cual en su frente representa
arboles del sol cuando se ausenta. 120

XXI

De jaspe negro y blanco fabricada,
la diosa de la fruta, levantada
en un gran pedestal a man derecha,
del puesto satisfecha,
a su dueño convida con sus bienes, 125
ofreciendo coronas a sus sienas.

XXII

De bruñido alabastro, en la siniestra,
un gladiator valiente se demuestra,
empresa del gran Hércules tebano
que con la espada en mano 130
a Pomona defiende su tesoro,
guardando el árbol de los pomos de oro.

XXIII

Igual capacidad en los confines
a dos torres ofrecen dos casines
que en alfombras descubran de los montes 135
dorados horizontes
y argentados parezcan mirabeles
con los rayos del sol sus chapiteles.

3. *ANÁLISIS DE LA GALERÍA Y DE SU DECORACIÓN*

Como acabamos de exponer, el autor dedica un total de 96 versos (vv. 37-132) de su *Jardín Florido* a describir la “bella galería” (v. 37) y otros 6 más a las dos edificaciones (casines) situadas en los extremos de la misma que daban a la parte del jardín (vv. 133-138).

Comienza la descripción de la galería con la fachada situada al Este, la que daba al Prado. En estos primeros versos dedicados al edificio el vate resalta la importancia de la luz del sol que, por la mañana, haría de ella una “lustrosa pared” (v. 38), convertiría en “pórticos de sol” los marcos de las ventanas y de las puertas realizados en piedra y en “rejas vistosas” (v. 39) las que protegían las ventanas tras las cuales existían unas “verdes celosías” (v. 41) que dejaban pasar la luz hacia el interior de la galería. Además, esas celosías pintadas de verde también permitirían a las personas que estuvieran dentro ver, a través de ellas, el cielo y recibir “estrellas” (v. 42). Suponemos que estas celosías debían tener una decoración de motivos decorativos geométricos en forma de estrella que permitían el paso de la luz, de manera que la misma penetraría en el interior de la galería dibujando esas formas que, posiblemente, harían alusión a las estrellas del escudo de los Fonseca.

Tras ello, indica el poeta que la fachada oeste de la galería, que daba al jardín, tenía “ventanas con sus puertas” (v. 43) que, en este caso, carecían de rejas y permitían el acceso al jardín desde el interior de la galería. Como vimos, de las cinco puertas-ventanas de la fachada del jardín, cuatro medían “seis pies de ancho” (1,68 metros), siendo la situada en medio de las mismas algo más grande, de “siete pies” (1,96 metros)³⁹. Sabemos que las

39 AHPNM, protocolo 3520, f. 461v.

ventanas de la fachada de la galería que daban al jardín eran de madera⁴⁰ y, seguramente, estaban pintadas de color verde, al menos en su parte exterior, al igual que las celosías colocadas tras las ventanas que daban al Prado Viejo y que las ventanas de la zona de vivienda ubicada en el otro extremo del jardín⁴¹, estableciéndose así una unidad cromática en todas las ventanas de los edificios que conformaban la propiedad y dando un aspecto homogéneo al conjunto de los mismos, acorde con el color predominante en el jardín. Esas puertas-ventanas que daban al jardín, “estando abiertas” (v. 44), permitían, si las que daban al Prado Viejo también lo estaban, divisar desde el mismo “la rica Primavera” (v. 46) que era el jardín del conde, un lugar que, en presencia de otros dos númenes, Flora (la diosa de las flores) y Pomona (la de los huertos), se corona de verdes esmeraldas (vv. 47-48). Estos versos no son simplemente una metáfora del aristocrático jardín protegido por Primavera, Flora y Pomona, sino que se dedican, en parte, a una escultura que existía en la galería y a la que más adelante el vate volverá a referirse. Se trata de una estatua de Pomona que debía portar una corona entre sus manos y que estaba situada junto a la puerta principal de la galería que daba hacia el jardín (vv. 121-126, *vide infra*).

El poema continúa apuntando la longitud total del edificio: “seis veces veinte pies tiene de largo / la sala de por dentro” (vv. 49-50). Así, la galería tenía según Silvestre Gómez 120 pies de largo lo que equivale a 33,60 metros de longitud. La afirmación del poeta se ve refrendada por la Planimetría de Madrid realizada en la segunda mitad del siglo XVIII que indica que la casa número 5 de la manzana 273 que se corresponde con esa parte de la propiedad tenía 121 pies de ancho. Sin embargo, nada dice Silvestre Gómez de la altura ni de la anchura de la galería, si bien, como ya indicamos, aquella era de 18 pies (5,04 m.) y esta de 25 (7 m.)⁴².

Los siguientes versos (vv. 51-60) se dedican a una de las tres piezas de la galería, seguramente la de menor tamaño, que estaba comunicada con el jardín a través de una puerta y con la sala principal a través de otra (“de

40 Esas ventanas estaban realizadas en madera de pino y “tablero de lo mismo”, AHP-NM, prot. 3520, f. 463r.

41 El v. 367 del poema (“De verde ventanaje guarnecido”) se refiere al color de las ventanas de la zona de vivienda de los condes, ubicada en el la parte alta de la propiedad.

42 AHPNM, prot. 3520, f. 461v.

una pieza que el paso manifiesta / de la bella floresta / con puertas a la misma Galería”, vv. 51-52). Además, en el 54 el autor desvela la orientación este-oeste que tenía el edificio al indicar que en el mismo “muere la noche y nace el día”. Esta sala debía tener sobre ella, en el piso superior (“sobre esta pieza mira otro aposento”, v. 55), otro “aposento” que daba al “erizado Bóreas” (v. 56), es decir, al norte. Este espacio ubicado en el piso superior daba “asiento” (v. 56) “a personas que estiman —recogidas— / no ser reconocidas / y aquí pueden, no siendo manifiestas, / en ocasión precisa ver las fiestas” (v. 57-60). Según se desprende de la descripción proporcionada por Silvestre Gómez, desde las ventanas de esta sala —las de las buhardillas a las que hicimos alusión— de la planta superior las personas que quisieran pasar inadvertidas podrían ver las fiestas o celebraciones que podían tener lugar tanto en el Prado Viejo como en el propio jardín. Se trataría, sin duda, de personas cercanas a los condes como los Olivares e incluso los reyes, quienes habían estado en la propiedad en varias ocasiones⁴³.

Tras referirse a la primera de las tres salas, pasa a describir brevemente la segunda (vv. 61-66), ubicada en la “parte del Austro” (v. 61), es decir, en la parte sur, en el extremo opuesto del edificio. Así, la de mayor tamaño quedaría en medio de estas dos pequeñas salas ubicadas en los extremos del edificio. Esta segunda sala situada en la parte sur tenía una puerta que daba al Prado (“con puerta que del Prado participa”, v. 62) y era “otro bello retrete⁴⁴ más vistoso” (v. 63) que el primero (el ubicado en la parte norte) y “Retiro venturoso / para su magestad y no me admiro / que de aquí procediese el Buen Retiro” (vv. 64-65).

Después de entretenerse durante unos versos en el monarca (vv. 66-73), el autor vuelve a la descripción de la sala más amplia de la galería (“vuelvo a la sala principal”, v. 73), la ubicada en medio de las otras dos, de la que se ocupará en los versos siguientes (vv. 73-131). Sobre la disposición de las tres salas de la galería, debemos hacer ahora referencia al documento de compra de la propiedad de los Monterreyes por la Real Congregación de San Fermín de los Navarros fechado el 22 de abril de 1744, ya que aclara la distribución de las mismas: “hacia la parte del Prado hay

43 Sobre ello véase lo indicado en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 75-79.

44 Covarrubias define “Retrete” como “el aposento pequeño, y recogido en la parte más secreta de la casa, y mas apartada, y assi se dixo de retro”, Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 11.

una galería y dos piezas a los extremos, que la una es la primer entrada”⁴⁵.

Según Silvestre Gómez la altura y la anchura de esta “sala principal” tenían la misma proporción que su longitud (“con igual proporción se corresponde / altura y latitud a su largueza”, vv. 74-75). Este singular espacio de “grande belleza” (v. 76) y “adorno admirable” (v. 77) era el más ricamente decorado de toda la galería a juicio del vate y el que, según él, causaría “empeño / de eternas alabanzas a su dueño” (vv. 77-78).

Tras ello se detiene el autor en describir, en un admirable ejercicio de écfrasis o trasposición del arte⁴⁶, el aspecto interior de la sala principal y su decoración. “La blanca nieve sus paredes visten” (v. 79) dice el poeta al referir la albura de los muros de la estancia, afirmación que, como se indicó, se ve refrendada por el contrato de obras. Esas blancas paredes se revestían de “vistosos cuadros” (v. 80) “de precio y de valor” (v. 81) en los que estaban representados “sucesos humanos y divinos / objetos” (vv. 83-84). En algunas de esas pinturas aparecían figuras “tan activas / en acciones tan propias y atractivas / que suspenden y elevan los sentidos / en ellas divertidos”. Cierra el literato esta escueta referencia a las pinturas de la colección del conde que colgaban de los muros de la galería indicando “que es al fin la pintura —en lienzo o tabla— / muda poesía que sin lenguas habla” (vv. 89-90). Con ello Silvestre Gómez no hace sino reproducir, con una breve alteración, la conocida sentencia de Simónides de Ceos que había sido transmitida por Plutarco en sus *Moralia* y que fue recordada con frecuencia por diversos escritores de nuestro Siglo de Oro: “La pintura es poesía muda, la poesía es pintura elocuente”⁴⁷. Más adelante, hará otra magra referencia a las pinturas que colgaban de los muros de la zona de vivienda ubicada al otro lado del jardín: “Dejo de referir la gran belleza / en balcones y rejas, la riqueza / de colgadores, cuadros y ornamentos / en salas y aposentos, / que no se atreve con tan corta pluma / ingenio débil a tan grande suma” (vv. 373-378).

Afortunadamente, los inventarios y tasaciones de los bienes del conde y de la condesa de Monterrey suplen el silencio del poeta y nos permiten conocer la disposición de las pinturas en cada una de las tres salas de la ga-

45 AHPNM, prot. 15.223, f. 302.

46 En torno a ese tipo de nexo inter-artístico, remitimos a la sugerente monografía de Ponce Cárdenas, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.

47 *Apud* Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 244.

lería, si bien, resulta imposible identificar la gran mayoría de ellas debido a las breves descripciones que se hicieron de las mismas. El inventario⁴⁸ y la tasación de las pinturas del conde⁴⁹ realizados a su muerte, acaecida el 22 de marzo de 1653, indica que sus pinturas se conservaban tanto “en las casas del conde” —probablemente en la zona de vivienda cuya fachada daba a la calle del Árbol del Paraíso— como en el “jardín”. El 22 de abril de 1653 se inventariaron las “pinturas del jardín”⁵⁰, donde se encontraban casi la mitad de las pinturas inventariadas; se trataba, sin duda, de las que colgaban de los muros de la galería. Al hacer el inventario sus autores comenzaron por la “sala primera”⁵¹ continuaron por la “2ª Sala”⁵² y finalizaron su trabajo en la “Sala bieja”⁵³, dispuesta entre las otras dos. Es de suponer que quienes hicieron el inventario siguieron en su realización el recorrido habitual que realizaban las personas que visitaban la galería y que fue el mismo que realizó Silvestre Gómez en su descripción, es decir, primero uno de los retretes, después el otro ubicado en el otro extremo del edificio y, finalmente, la sala principal que quedaría en medio de ambos. Probablemente en la redacción del inventario participaron, al menos, dos personas, una que describiría lo que veía y que no era otro que el pintor Antonio de Pereda⁵⁴, y otra que apuntaba lo que este dictaba. Seguramente quien escribía estaba sentado en una silla y se apoyaba en una mesa

48 El inventario de pinturas se conserva en AHPNM, prot. 7684, f. 291-302r.

49 La tasación de las pinturas en AHPNM, prot. 7684, f. 332r.-350v. Alfonso E. Pérez Sánchez analizó este inventario y la tasación de las pinturas en su estudio “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174 (1977), pp. 417-459. La tasación fue realizada por el pintor Antonio de Pereda los días 5, 6, 7 y 9 de mayo de 1653. Burke y Cherry se refirieron a la colección y publicaron el inventario y la tasación de las pinturas realizado a la muerte del conde así como la tasación de las de la condesa, Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, I, 1997, pp. 146-149, 501-520 y 529-532. A pesar de que tanto el inventario como la tasación han sido publicados, preferimos seguir en este estudio el documento original conservado en el AHPNM.

50 AHPNM, prot. 7684, f. 298r-302v.

51 AHPNM, prot. 7684, f. 298r-298v.

52 AHPNM, prot. 7684, f. 298v-299v.

53 AHPNM, prot. 7684, f. 299r-302v.

54 En AHPNM, prot. 7684, f. 343r, se indica que el pintor Antonio de Pereda, después de haber hecho el inventario de las pinturas realizó también la tasación de las mismas.

que, entendemos, formaban parte del mobiliario de la galería, realizando así la breve descripción de las pinturas. Una vez finalizado, el inventario fue firmado por uno de los servidores del conde, Ario Dante Petrarca, quien quedó a cargo de los bienes, siendo testigos del acto Miguel Sotelo y Francisco de Ochoa, criados de don Manuel⁵⁵. En la “sala primera”, se inventariaron 17 pinturas, en la “2ª Sala” 31 y en la “Sala bieja” 98, de modo que cuando se hizo el inventario a la muerte del conde, de las paredes de la galería colgaban nada menos que 146 pinturas⁵⁶ mientras que en la zona de vivienda se inventariaron otras 148⁵⁷. Si tenemos en cuenta que la galería tenía 120 pies de largo, las 146 pinturas debían disponerse, como era habitual en la época, ocupando la práctica totalidad de los muros de las salas. Pensamos, por la descripción de Silvestre Gómez y por el hecho de que según el inventario el mayor número de pinturas estaba en la “Sala bieja”, que las dos primeras salas eran los “retretes” a los que se refiere en el verso 102 del poema, mientras que la “sala principal” indicada en el verso 73 se corresponde con la “Sala bieja” del inventario.

Como queda dicho, en la denominada “sala primera” se inventariaron 17 pinturas de las que dos eran retratos del rey y de la reina realizados por Velázquez⁵⁸, seis pinturas religiosas⁵⁹, dos paisajes realizados en tabla (uno de ellos redondo), una pintura mitológica⁶⁰ y, por último, aparecen “seis cabezas de Eugenio”, quizás estudios de cabezas o retratos realizados por el pintor Eugenio Cajés. Las pinturas de esta sala alcanzaron precios

55 AHPNM, prot. 7684, f. 302v.

56 Al igual que sucede con las pinturas inventariadas en la zona de vivienda, no todas las pinturas de la galería tienen una entrada individualizada en el inventario sino que, en algunas de ellas, se describen en una única entrada varias como, por ejemplo, las “dos pinturas de Rey y Reina de mano de Velázquez” que aparecen en la Sala Primera (f. 298r).

57 El resto del inventario de las pinturas del conde correspondiente a la zona de la vivienda recoge 148 pinturas, 11 “láminas” (pinturas realizadas en cobre o tal vez estampas) y 6 “dibujos”, AHPNM, 7684, f. 291v-298r.

58 “Primeramente dos pinturas de Rey y Reyna de mano de Velázquez”.

59 Una Magdalena, una Adoración de los Reyes Magos “en bosquejo blanco y negro”, un San Jerónimo “copia de Joseph de Rivera”, un San Francisco en oración, una Verónica y una “imagen de nuestra Señora Antigua con el niño Jesús en su caja con puertas embutido en nácar”.

60 “Una pintura de Andrómeda en tabla”.

modestos en la tasación, siendo los más elevados los 1000 reales de los dos retratos de Velázquez (500 cada uno) del rey y de la reina⁶¹ o los 550 de un “San Francisco en oración”⁶².

Las 31 (y “una lámina del Santo Rey don Fernando”) de la “2ª Sala” también pueden agruparse en géneros diferentes como la pintura de frutas⁶³, el bodegón⁶⁴, la pintura religiosa⁶⁵, el paisaje⁶⁶, la pintura mitoló-

61 AHPNM, prot. 7684, f. 343r. No se indica en el inventario si se trataba de un retrato de la reina Isabel de Borbón o de Mariana de Austria. Es posible que en origen se colgara en la galería un retrato de la reina Isabel ya que la galería fue decorada antes de su muerte y del advenimiento al trono de la reina Mariana, pero parece lógico pensar que fuera sustituido por un retrato de la nueva reina y que ese sea el que aparece en el inventario. Para Pérez Sánchez eran retratos de busto y el de la reina representaría a Mariana de Austria, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, p. 446.

62 AHPNM, prot. 7684, f. 343r-v.

63 “Dos fruteros”, “un frutero con un pastel” y “dos bufetes pequeños” que en la tasación aparecen como “dos fruteros pequeños”, AHPNM, prot. 7684, f. 344r.

64 “Un quadro que llaman bodegón de dos bars”.

65 “Un cuadro de San Buenaventura con cornisa dorada orando con dos ángeles”, “una pintura de san Juan en tabla”, “un pintura de la Piedad con Nuestra Señora”, “una pintura de san Francisco puesto en oración delante de un Santo Cristo”, “una pintura de nuestra Señora antigua en tabla”, “una Santa Águeda martirizándola que está atada en una encina”, “una pintura en tabla de la Magdalena en carnes”, un “nacimiento”, una Virgen con el Niño, san Joaquín y santa Ana, una “Magdalena”, otra Virgen con el Niño, san Joaquín y santa Ana, otra “Magdalena”, un “San Gerónimo arrodillado”, una Virgen con el Niño “san Joseph y San Juan de tres cuartas” con marco de madera que es copia de Rafael, un “Santo Cristo de medio cuerpo a la antigua con la cruz a cuestas”, un “Santo Domingo con una azucena en la mano y un perro con el hacha en la mano” y “un quadro de san Genaro y el incendio de Roma”. Respecto a esta última pintura debemos advertir que quien realizó el inventario se confundió ya que se trataba, sin duda, de una representación de San Jenaro con una vista de Nápoles y la erupción del Vesubio de 1631. En la tasación de las pinturas aparece como “San Genaro y el incendio de Soma”, refiriéndose al monte de Soma o Vesubio. Alcanzó una tasación de 350 reales y, muy probablemente, sea el magnífico *San Jenaro* de José Ribera conservado hoy en el crucero de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Salamanca fundada, junto al convento adyacente, por los condes.

66 “Un paisito pequeño”.

gica⁶⁷, el retrato⁶⁸, las marinas⁶⁹, las vistas de lugares⁷⁰, y otra de difícil clasificación, “una pintura de un músico de parte de noche”⁷¹.

De todas las pinturas de esta segunda sala la que alcanzó un mayor precio, bastante por encima del resto y seguida muy de lejos por un San Buenaventura que se tasó en 500 reales, fue un “cuadro grande de una fábula con una mujer, dos niños y un hombre conbertido en rrana”, valorado nada menos que en 2750 reales⁷². Hace algunos años se identificó esta pintura con la soberbia *Fábula de Latona o Latona convierte a los campesinos de Licia en ranas* del pintor genovés Orazio de Ferrari⁷³ (Fig. 5), cuadro excepcional por su calidad, asunto y dimensiones⁷⁴; y también por el hecho de ser una de las pocas obras firmadas por el artífice⁷⁵. Debió de venderse en almoneda a la muerte del conde en 1653, pues en la tasación de los bienes de la condesa, realizada en febrero de 1654⁷⁶, ya no aparece, al igual que buena parte de las que conformaron la colección de don Manuel. En el 2005 el cuadro de *Latona* de Orazio de Ferrari apareció en el mercado español del arte⁷⁷, proveniente de la colección de los duques del

67 “Un cuadro grande de una fábula con una mujer, dos niños y un hombre conbertido en rrana”, “un cuadro grande de Europa con el toro”.

68 “Un cuadro de “una mujer” y otro “de una mujer flamenca”.

69 “Dos marinejas”.

70 Una vista de “la ciudad de Benecia”, “un cuadro pintado en el puerto de Cádiz grande”.

71 *Ibidem*, f. 298v-299v.

72 Pérez Sánchez identificó el tema representado en la pintura y destacó el elevado precio que alcanzó en la tasación, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, p. 448.

73 Sobre la pintura véase Elena De Laurentiis, “Latona convierte en ranas a los campesinos de Licia”, en *Maestros del Barroco Europeo*, coord. Adriana Fernández, Madrid, Coll & Cortés, 2005, pp. 84-86; y los estudios contenidos en *La favola di Latona di Orazio de Ferrari. Il ritorno di un capolavoro. Con aggiunte al catalogo del pittore*, ed. Anna Orlando, Genova, Sagep Editori, 2016, especialmente el de Piero Boccardo, titulado “Le rane del conte di Monterrey” (pp. 31-39). Agradezco a Piero Boccardo el haberme facilitado una copia de su estudio.

74 La pintura tiene unas dimensiones de 193 x 261 cm.

75 En el cayado sostenido por el campesino de la izquierda de la pintura aparece escrito: “HORAT. FERRAR. GENO”.

76 AHPNM, prot. 7684, f. 861r-866v.

77 La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte autorizó la salida de la pintura del territorio español en el año 2008 y, de nuevo, en 2016, apareciendo después en el mercado del arte internacional.

Infantado, donde se conservaba desde antiguo. La procedencia española de esta pintura y la descripción del inventario de Monterrey permiten suponer que la obra del pintor genovés sea la de la colección del conde.



Fig. 5. Orazio de Ferrari, *Latona convierte a los campesinos de Licia en ranas*, Óleo sobre lienzo, 193 x 261 cm. Colección particular.

El asunto, no raro, pero tampoco demasiado habitual en la pintura del *Seicento* italiano, proviene del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio, que relata cómo Latona, huyendo de la ira de Juno, llegó a la región de Licia. Allí, sedienta tras un largo peregrinar, se acercó junto a sus hijos gemelos Apolo y Diana —fruto de su relación con Júpiter— a beber a una laguna. En la orilla se encontró a unos campesinos que, a pesar de sus súplicas, se lo impidieron, ensuciando la pequeña laguna al mover el lodo del fondo de la misma. Ante tal comportamiento y la prepotencia de los campesinos, la diosa les condenó a vivir eternamente en la laguna, convirtiéndoles en ranas, siendo precisamente el momento de la metamorfosis el representado por el pintor en este magnífico lienzo. Sin duda, la fábula tenía una intención moralizante y probablemente un trasfondo cristiano relacionado con una de las siete obras de misericordia: la de dar de beber al sediento. La obra de Orazio de Ferrari alcanzó cierta fama en la época, pues llegó a

ser descrita en un interesante ejercicio de écfasis por Luca Assarino en su libro titulado *Riguagli di Cipro* publicado en Bolonia en 1642⁷⁸. Boccardo piensa que el lienzo fue comprado por Monterrey en Génova cuando se detuvo en la ciudad en su viaje de vuelta de Nápoles⁷⁹. Efectivamente, si esta pintura es la de la colección de Monterrey, como nos parece, el conde debió de adquirirla en Génova en su viaje de vuelta a Madrid donde permaneció por diferentes motivos entre finales de febrero y el 2 de julio de 1638⁸⁰, por lo que Assarino debió de ver la pintura que describió en su libro publicado en 1642 antes de que esta fuera enviada a España.

En relación al asunto representado en la pintura no podemos dejar de referir el pasaje de la *Felsina Pittrice* de Malvasia en el que se recoge que entre las pinturas inventariadas en el estudio de Guido Reni tras su muerte había “un inmenso telone, che costò quaranta scudi” en el que estaba representada “la favola de Latona pe’l Rè di Spagna”, es decir, para Felipe IV, quien dolido con sus embajadores en Roma por la gestión del encargo de la pintura del *Rapto de Elena* hoy conservada en el Museo del Louvre, la había encargado al pintor⁸¹. Los embajadores del rey de España a los

78 Luca Assarino, *Riguagli di Cipro*, Bologna, 1642, pp. 167-168; *apud* De Laurentiis, *op. cit.*, p. 84; y Orlando, *op. cit.*, p. 13. Assarino describe la pintura del siguiente modo: “una tela, ove si veda Latona, che oltraggiata nell’aqua da alcuni villani, alzava gli oochi al Cielo per domandar vendetta ed essi in tanto rimaneano a poco, a poco, tramutatti in rane. Era indicibile il vedere con quale stunda maestria havea a mano operatrice saputo esprimer gli affetti della Dea, e la confusione di quei malnati. Con quale industria in un solo individuo havea multiplicato l’essenza di due differentissimi animali, e con qual ingegno inferendo in un collo humano il capo d’una bestia, gli era riuscito il dinudar altrui un piede, e calzarlo colla zampa d’un mostro acquatile: Non si poteva a pieno lodare la dispositione delle figure, l’attitudine delle membra, il disegno il colorito, e’l rilievo di tutta l’historia. Ond’ esclamando Gostavo come astratto interrogò la Regina, chi era l’autore di così mirabil opra”. Tras esta descripción de la pintura, se indica el nombre del autor de la misma en mayúsculas, “ORATIO de FERRARI” y se añade sobre él: la “cui habilità nel dipingere cresceva così stupenda, ch’ella l’havea con ogni ragione stimato degno tra alcuni altri, c’hoggi di vivono al Mondo, d’esser posto nella sua Galeria”.

79 Boccardo, *op. cit.*, pp. 35-36.

80 Sobre la estancia de los condes en Génova en 1638, véase Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles*, pp. 679-683.

81 “Rimase insimma un immenso telone, che costò quaranta scudi, in cui andava rappresentato la favola di Latona pe’l Rè di Spagna, che risaputo il successo del ratto

que se refiere Malvasia no eran sino el conde de Oñate y el mismo conde de Monterrey. El encargo de la pintura del *Rapto de Elena* a Guido Reni es conocido y no podemos detenernos en explicarlo⁸². Lo que nos interesa ahora es destacar que, probablemente, Monterrey estuvo detrás del encargo del monarca a Guido Reni de una pintura en la que se representaba la fábula de Latona y que, imitando sus gustos, el conde adquirió en Italia otra del mismo asunto y la colgó de las paredes de su galería⁸³.

Aquel no fue el único cuadro de la escuela genovesa que don Manuel adquirió durante esa estancia en la República. Un coleccionista de su talla no podía dejar pasar la ocasión, de modo que supo aprovechar las múltiples posibilidades que ofrecía el mercado artístico ligur. Efectivamente, en la iglesia del convento fundado por los condes en Salamanca⁸⁴ se conserva

di Elena, dolutosene co'gli Ambasciatorim avea fatto ordinargli questo", Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori Bolognesi*, Bolonia, Errede di Domenico Barbieri, 1678, vol. II, p. 56. Agradezco a David García Cueto el haber llamado mi atención sobre la Latona pintada por Guido Reni.

82 Se han referido a ello Anthony Colantuono, *Guido Reni's abduction of Helen: the politics and rhetoric of painting in seventeenth-century Europe*, Cambridge, University Press, 1997; y, sobre todo, Stephen. D. Pepper, "La storia del «Ratto di Elena» di Guido Reni: la conferma del resoconto di Sandrart del 1632", en *Nicolas Poussin: i primi anni romani*, dir. Denis Mahon, Milano, Electa, 1998, pp. 129-143. Véase, asimismo, David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 198-201; José Luis Colomer Barrigón, "Guido Reni en las colecciones reales españolas", en *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, dirs. José Luis Colomer Barrigón y Amadeo Serra Desfilis, Madrid, CEEH, 2006, pp. 213-239 (pp. 217-220); y Rivas Albaladejo, "Viaje, casa, secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma", en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, ed. Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 310-339 (pp. 319-320).

83 La pintura de *La fábula de Latona* atribuida a Guido Reni por Colantuono en 2008, cuyas medidas son 143,5 x 115,5 cm, no puede ser la que poseyó el conde en su colección ya que en el inventario de bienes del Monterrey la pintura del mismo asunto aparece descrita como "un cuadro grande de una fábula con una mujer, dos niños y un hombre conbertido en rrana" y, por tamaño, aquella no parece corresponderse con tal descripción, Anthony Colantuono, "Guido Reni's Latona for King Philip IV: An Unfinished Masterpiece. Lost, Forgotten, Rediscovered and Restored", *Artibus et Historiae*, 2008, XXIX, 58 (2008), pp. 201-216.

84 Sobre esta fundación de los condes son imprescindibles la monografía de Ángela

una *Adoración de los pastores* fechada en 1635 y firmada en Génova por el pintor Luciano Borzone⁸⁵.

Por último, en la llamada “Sala Bieja” se encontraba un mayor número de pinturas, 98 como queda dicho, lo que demuestra que era la sala más grande, la “principal” según Silvestre Gómez (v. 73). Las pinturas de esta sala también eran de varios géneros siendo el de la pintura religiosa el más representado (40) seguido del de la pintura mitológica (12), el paisaje (8), la pintura de flores, los retratos (8 ejemplares de cada género), las “perspectivas” (7), marinas (3), vistas de ciudades (2), filósofos (“dos retratos de filósofos”), pinturas de batallas (1), una alegoría realizada por el Greco (“un cuadro de una mujer soplando la lumbre con dos figuras que es de mano del griego pequeñas”)⁸⁶, y otros seis cuadros de difícil clasificación como “un niño monstruo en carnes de mano de Joseph de Rivera con marco negro” o “una pintura de una escuela con cinco medias figuras con su marco negro”⁸⁷. Las tasaciones más elevadas de esta sala correspondieron a algunas obras de Ribera como las pinturas de “Tántalo y Sífico” (*sic*), que alcanzaron un valor de 3300 reales cada una⁸⁸ o el “niño monstruo en carnes” que fue tasado en 1000 reales⁸⁹. Un pintura de “Leocontes figura grande con dos niños figuras” (*sic*) se tasó en 2800 reales⁹⁰ y otra de “Venus y Adonis y un cupido con un rayo de fuego” en 2200. Al margen de las citadas, por encima de los 1000 reales solo se tasaron “dos perspectivas de bara y media de alto y dos de ancho” en 1100 cada una⁹¹, “una Magdalena recostada sobre un libro” en 1100, “cuatro pinturas

Madrugá Real, *Arquitectura barroca salmantina*, y su tesis doctoral, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*.

85 La pintura ha sido analizada por Francisca Azucena García Hernández, “Un cuadro de Luciano Borzone en la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSSA*, LXI (1995), pp. 389-394. La obra tiene en la parte inferior derecha la siguiente inscripción: “L.B.F. IN/ GENOVA/ 1635”.

86 Quizá sea alguna de las tres versiones que se conservan de mano del pintor con ese número de figuras, una en el Museo del Prado (nº inv. P-7657), otra en la colección del conde de Harewood y la última en la National Gallery of Scotland.

87 AHPNM, prot. 7684, f. 299v-302r.

88 AHPNM, prot. 7684, f. 349v.

89 AHPNM, prot. 7684, f. 346r-346v.

90 AHPNM, prot. 7684, f. 348v.

91 AHPNM, prot. 7684, f. 347v-348r.

de los cuatro evangelistas” en 1200 cada una de ellas⁹², “un cuadro del juicio de Parides con las diosas” (*sic*) en otros 1200⁹³, “un lienzo chico de cuando Nuestro Señor entró en casa de Lázaro con moldura dorada y labrada de Francisco Bazán” en 1300⁹⁴, “un convite de Alemania con diferentes figuras grande de tres varas de largo” en otros 1300⁹⁵ y, por último, “un lienzo de Adán y Eva” en 1400. Por debajo de los 1000 reales se encontraban buena parte de las pinturas, aunque muchas de ellas estaban cerca de esa cifra, como “un quadro de Santa Catalina de Artemisia con un ángel que tiene una espada de fuego”⁹⁶, sin duda obra de Artemisia Gentileschi o “un laboratorio de San Agustín labando los pies a Cristo”⁹⁷, que se tasó en 800 y que pensamos es la magnífica obra de Giovanni Lanfranco hoy conservada en la clausura del convento salmantino de la Purísima fundado por los condes (Fig. 6) y que debió ser un encargo realizado por el conde al artífice en Nápoles, al igual que otras obras del autor hoy conservadas en la iglesia de dicho convento.



Fig. 6. Giovanni Lanfranco, *San Agustín lavando los pies a Cristo*, óleo sobre lienzo, 1636 c.
Convento de la Inmaculada Concepción de Agustinas Recoletas, Salamanca.

92 AHPNM, prot. 7684, f. 348v.

93 AHPNM, prot. 7684, f. 350r.

94 AHPNM, prot. 7684, f. 349v.

95 AHPNM, prot. 7684, f. 350r-350v.

96 AHPNM, prot. 7684, f. 345r.

97 AHPNM, prot. 7684, f. 349r.

Al final del inventario de las pinturas “del jardín” y dentro del apartado de la “Sala Bieja”, existe una entrada en la que se recogen los “bufetes de piedra y estatuas de mármol del jardín”⁹⁸ que nos ayuda a comprender mejor los versos de Silvestre Gómez dedicados a las piezas de escultura (vv. 91-102 y 115-132) y a la magnífica mesa de piedras duras (vv. 109-114) que decoraban la galería y a las que enseguida haremos alusión. Esta entrada recoge, en primer lugar, cuatro mesas que estaban repartidas por la galería: “un bufete de piedra ochavado de seis pies de diámetro de diferentes enbutidos computado los pies” —sobre el que volveremos ya que Silvestre Gómez se refirió al mismo en los versos 109-114—, un “bufete prolongado”, otro “bufete de piedra” y “otro bufetillo de San Pablo”⁹⁹. Tras las mesas, la entrada incluye también dos “figuras grandes de mármol de cuerpos enteros”¹⁰⁰. Como se verá, gracias a Silvestre Gómez conocemos mejor esas dos esculturas tan someramente descritas en el inventario (v. 121-132). Además, también había en la galería “cuatro tablas de relieve”, sin duda, esculpidas en madera, “una figura de Hércules en forma de término” (a la que quizá se dedique el v. 129)¹⁰¹, “cuatro bolas de jaspe de Soria”, “dos figuras pequeñas de mármol” y nada menos que “cuarenta y tres medallas de medio cuerpo” de “figuras antiguas” (a las que tal vez hagan referencia los vv. 96-102)¹⁰². Algunos de esos medallones se conservaban todavía en 1667 pues en un inventario realizado en época de los VII condes de Monterrey aparecen recogidos seis medallones o tondos que representaban en relieve a diferentes personajes que tenían “la cabeza de mármol blanco y el ropaje de alabastro oriental de colores”, otro

98 AHPNM, prot. 7684, f. 302r-302v.

99 El “bufetillo de San Pablo” debía ser una producción española realizada con piedras provenientes de San Pablo de los Montes, localidad toledana de donde se extrajeron parte de los mármoles del panteón real del monasterio de El Escorial. Véase Juan José Martín González, “El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47 (1981), pp. 265-284 (pp. 270-272).

100 AHPNM, prot. 7684, f. 302r-302v.

101 En una “memoria” de los bienes que quedaron en el jardín realizado en época de los VII condes de Monterrey, el 11 de marzo de 1667, aparece recogido “un Hércules en forma de pilastra con el pie y pedestal de Berroqueño”, Archivo de los Duques de Alba (ADA), Caja 197, exp. 7, “Memoria de lo que ha quedado a cargo de Juan Genaro en el jardín del conde mi señor”.

102 AHPNM, prot. 7684, f. 302r-v.

medallón “de mármol blanco” con el “retrato de Carlos Quinto”, otro similar que representaba a Cicerón, “cuatro medallas de mármol blanco” y “otras dos antiguas” que, desgraciadamente, no fueron identificadas¹⁰³. Años más tarde, en una tasación de bienes del VII conde de Monterrey se recogen “ocho medallas de bajo relieve de lo antiguo”¹⁰⁴.

El poeta continúa su descripción pintando en verso un conjunto de esculturas dispuestas a lo largo de la galería (vv. 91-108) y realizadas tanto en “jaspe” (v. 96) como en “mármoles de Paro” (v. 100). En primer lugar se refiere a unos bustos de emperadores romanos que servían de “adorno vistoso a las dos piezas” (v. 95) —la sala segunda y la principal o galería— y cuyas cabezas estaban “esculpidas en jaspe” (v.96). Concretamente cita a “Julio César, Augusto, Otón, Vitelio, / Tiberio, Vespasiano y Marco Aurelio / con su mujer Faustina y los mejores / de Roma emperadores” (vv. 91-94). Es posible que tales esculturas fueran bustos de época romana pues no debe olvidarse el interés del conde por la escultura antigua, del cual se hicieron eco algunos de sus contemporáneos. Así, en su *Biblioteca Napoletana*, Nicolo Toppi llegó a afirmar que siendo virrey de Nápoles don Manuel ordenó recoger del jardín del palacio de la familia Piatti en la capital del reino tres estatuas enviándolas después a España¹⁰⁵, muy probablemente, a su casa-jardín del Prado y que incluso promovió excavaciones —o más bien remociones de tierra— para extraer tesoros antiguos en la ciudad de Pozzuoli donde acudió desde Nápoles en 1637 movido por la curiosidad que le habían despertado los comentarios de algunos habitantes del lugar y en las que llegó a encontrar una “smisurata statua d’un gigante di marmo” al que le faltaba la cabeza¹⁰⁶. Sin embargo, quizá sea más probable que los bustos de emperadores romanos descritos por

103 ADA, Caja 197, exp. 7, “Memoria de lo que ha quedado a cargo de Juan Genaro en el jardín del conde mi señor”. Sobre la decoración de la galería en tiempos de los VII condes, véase Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 99-102.

104 Archivo General de Palacio (AGP), Administración General, leg. 1214, exp. 9.

105 Nicolo Toppi, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli hvomini illustri in lettere di Napoli; e del Regno delle famiglie, terre, città e religioni che sono nello stesso regno. Dalle loro origini, per tutto l'anno 1678*, Napoli, Antonio Bulifon all'insegna della Sirena, 1678, p. 219.

106 Michele Gottardi, *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli, Dispacci. Volume VII, 16 novembre 1632-18 maggio 1638*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, p. 427.

el vate hubieran sido realizados en el Renacimiento y que formaran parte de una serie de los doce emperadores, conjunto cuya presencia en algunas colecciones reales europeas, de la alta nobleza o de potentados cardenales, era relativamente habitual desde el siglo XVI. Como puso de relieve Stephan Schröder en su estudio sobre las series de los Doce Emperadores romanos, Felipe II llegó a poseer cinco series completas que ingresaron en la colección real por diferentes vías¹⁰⁷. Según este autor, las vidas de los Doce Emperadores se conocían, fundamentalmente, a través de las *Vitae Caesarum* de Suetonio y fueron “considerados por unos como máximo ejemplo del soberano modélico y por otros —por el contrario— como personas abominables”¹⁰⁸. La mayoría de los ejemplares pertenecientes a estas series que se conservan en nuestro país como, por ejemplo, los del Museo del Prado o los del Palacio Real de Madrid¹⁰⁹, no son originales romanos sino obras realizadas por escultores del Renacimiento italiano¹¹⁰, por lo que es muy posible que los bustos de la colección Monterrey fueran también de esta época y no de la Antigüedad Romana.

Llegados a este punto, no podemos dejar de referirnos a la disposición de una de estas series en un pequeño jardín ubicado junto a una de las galerías más significativas del Alcázar de Madrid en una fecha no muy lejana a la construcción de la galería de los condes, pues consideramos que puede ser un precedente de la misma que conviene tener en cuenta. En su descripción del Alcázar incluida en el *Teatro de las grandezas de la*

107 Stephan Schröder, “Las series de los Doce Emperadores”, en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, coord. Matteo Mancini, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 43-60 (p. 49).

108 *Ibidem*, p. 43.

109 Sobre las colecciones de escultura de la época de los Austrias que se conservaron en el Alcázar véase Miguel Morán Turina, “Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas del los Austrias”, en *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, coord. Fernando Checa Cremades, Madrid, CSIC, 1994, pp. 249-263. Sobre los bustos de emperadores romanos conservados en el Museo del Prado, véase Stephan Schröder, “Los retratos romanos”, en Stephan Schröder, *Catálogo de la Escultura Clásica del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, I; y Rosario Coppel Aréizaga, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura de Época Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

110 Schröder, “Las series de los Doce Emperadores”, p. 43.

Villa de Madrid publicado en 1623, Gil González Dávila¹¹¹ indica que tras pasar “por diferentes salas y retretes”¹¹² del Alcázar se llegaba a la “Torre dorada” y a un espacio cuya magra descripción nos recuerda, salvando las distancias, a la galería de los Monterrey: “una hermosa galería compuesta de pinturas, mesas de jaspe, y cosas extraordinarias”. Continúa González Dávila indicando que cerca de la misma existía “un jardín adornado de fuentes, y estatuas de Emperadores Romanos y la del gran Carlos V”. Aquella galería era la conocida como Galería del Mediodía, identificada en uno de los planos del Alcázar firmados por Juan Gómez de Mora en 1626¹¹³ —el dedicado a la planta alta ubicada “al andar del suelo principal”— con el número 13 y que se correspondía con la “Galería principal donde el rey asiste de ordinario”. Más tarde, aquellos espacios se convertirían en el Cuarto del príncipe Baltasar Carlos y su interior, andando el tiempo, sería representado por Velázquez en *Las Meninas*¹¹⁴. Según otro plano firmado por el arquitecto y en el que se representa la planta baja del Alcázar —la ubicada “al andar los patios y aposentos de los entresuelos”—, la galería tenía debajo la pieza número 25, es decir, la “Galería de la Reyna que tiene ventanas al jardín de los Emperadores”¹¹⁵.

111 *Apud* Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 223-224. La descripción del Alcázar realizada por Gil González Dávila fue reproducida en *El Alcázar de Madrid*, coord. Fernando Checa Cremades, Madrid, Nerea, 1994, pp. 495-496.

112 Aunque es casual, nótese la similitud con el verso 102 del poema de Silvestre Gómez: “acompañan la sala y los retretes”.

113 Se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), Barberini Latini, 4372. Se trata de una memoria firmada por el arquitecto en la que describía las casas del rey de España, aportando planos de algunas de ellas. Al Alcázar de Madrid se dedican dos detalladas plantas en las que se identifican las diferentes salas mediante números que se corresponden con un texto identificativo de cada uno de ellos. Al conservarse en el fondo Barberini de la BAV tradicionalmente se ha considerado que debió de tratarse de un regalo entregado al cardenal Francesco Barberini, legado *ad latere* de Urbano VIII, quien visitó Madrid en 1626.

114 José Manuel Barbeito, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar” en el catálogo de la exposición *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 113-131 (p. 123).

115 BAV, Barberini Latini, 4372.

Como ha puesto de manifiesto Checa Cremades, en el inventario del Alcázar realizado en 1636 este espacio aparece recogido como “la galería que mira al mediodía sobre el jardín de los Emperadores”¹¹⁶, en clara alusión a su ubicación junto al jardín en el que se exhibía parte o quizá la totalidad de una de las series de los Doce Emperadores de la colección real. Junto al jardín había “unas quadras” en las que existían “pinturas de diferentes fábulas, de mano del gran Ticiano” y también “mesas de jaspes de diferentes colores” entre la que destacaba una “obra con gran primor, taraceada de piedras extraordinarias” que había sido entregada por el cardenal Miguel Bonelo Alejandrino, sobrino del papa Pío V, a Felipe II¹¹⁷. Aquellas “cuadras” eran las conocidas como “bóvedas de Ticiano” y estaban situadas bajo la galería¹¹⁸. Debemos destacar que una de las mesas de piedras duras que formaba parte de la decoración de esas “cuadras” era ochavada¹¹⁹, al igual que lo era una de las mesas de la galería de los Monterrey. Como en esas “cuadras” del Alcázar, de los muros de la galería de los Monterrey también colgaban pinturas y en ella existía también una mesa de “jaspes” (“una mesa de jaspes ochavada, / de notable artificio,

116 Fernando Checa Cremades, “La galería del Mediodía”, en *El Alcázar de Madrid*, pp. 400-402. Sobre este destacado espacio del Alcázar madrileño véanse también Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 144-153; Ángel Aterido Fernández, “Conjuntos iconográficos del Alcázar en tiempos de Felipe IV”, en *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y coleccionismo*, coords. José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid, FUE, 2006, pp. 305-336; Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666*, Madrid, Polifemo, 2015, pp. 37-38 y 49-50; y Barbeito, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, pp. 123-126.

117 Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa y corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, Tomás Iunti, 1623, p. 310. Alvar González Palacios ha identificado la mesa enviada por el sobrino del papa Pío V a Felipe II con la realizada en talleres romanos y conservada en el Museo del Prado (invent.: O-452), *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001 pp. 59-64.

118 José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, pp. 92 y 149.

119 Se trataba de “una mesa de mármol blanco ochavada y embutida en jaspes de diferentes colores”. Junto con algunas otras, en 1635 fue enviada al palacio del Buen Retiro. Véase Barbeito, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, pp. 123-124.

matizada/ con joyas infinitas”, vv. 109-111) y “cosas extraordinarias”. Los lugares referidos por González Dávila (“galería”, “cuadras”, “Torre Dorada” y “jardín”) se situaban en la parte izquierda de la fachada principal del Alcázar de Madrid y pueden verse en el plano de Texeira de 1656 (Fig. 7).



Fig. 7. Pedro Texeira, *Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira*, 1656. Detalle del Alcázar de Madrid en el que puede verse, en la parte izquierda de la fachada, la denominada Galería del Mediodía sobre el número 2 y el Jardín de los Emperadores.

El espacio del Alcázar descrito por Gil González Dávila no solo era bien conocido por Monterrey, quien en su calidad de gentilhombre de la Cámara del rey tenía acceso a esa zona del Alcázar, sino especialmente por el maestro que eligió para construir su galería, Juan Gómez de Mora, quien desde 1611 hasta su caída en desgracia en 1636 había sido maestro mayor de las obras del Alcázar¹²⁰. Así, opinamos que es posible que la galería del Mediodía del Alcázar sirviera de inspiración a Juan Gómez de Mora para la ejecución de la galería de los condes de Monterrey.

Pero volvamos a la descripción de la galería de los Monterreyes realizada por Silvestre Gómez. De lo dicho por el autor en el verso 95 podemos deducir que las “cabezas” —probablemente bustos— de emperadores romanos y de Faustina —mujer de Marco Aurelio— estaban colocadas en dos de las tres salas de la galería y, concretamente, en uno de los “retretes” que se correspondería con la “sala segunda” del inventario de las pinturas

120 Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, pp. 294-295.

del conde y, sobre todo en la tercera, la principal (descrita entre los versos 73 a 132) e identificada en dicho inventario como “Sala Bieja”. Esas esculturas debieron ser adquiridas por don Manuel en Italia, bien en Roma durante su periodo como embajador, bien en Nápoles durante su virreinato. Sabemos con seguridad que algunas de ellas —Augusto, Vitelio, Tiberio, Vespasiano, Marco Aurelio y Faustina— fueron enviadas a Madrid desde la ciudad partenopea pues un inventario en el que se recogen los materiales con los que fueron realizadas las cajas en las que se embalaron las esculturas para su traslado a Madrid así lo demuestra¹²¹. Muchos años después, en 1744, cuando los herederos del VII conde vendieron la propiedad a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, estas esculturas se inventariaron como “doze estatuas de medio cuerpo maiores que del natural de mármol blanco y jaspes con su pie de madera que están en la galería”¹²².

Los versos siguientes (vv. 97 a 102) se dedican a otras esculturas de “Varones que en el orbe florecieron / y eternizar su nombre merecieron / por sus hechos, valor, ingenio raro / en mármoles de Paro” (vv. 97-100). Estas esculturas estaban realizadas no ya en “jaspe” como las otras, sino en “mármoles de Paro”, la piedra procedente de la isla griega de Paros utilizada en algunos de los ejemplares más destacados de la escultura de la Antigüedad griega y romana y también durante los siglos modernos. Las piezas estaban dispuestas entre el rico mobiliario que adornaba no solo dos de las tres salas en las que se dividía la galería como las otras que acabamos de analizar, sino en todas ellas: “entre sillas”¹²³, escaños y bufe-

121 Archivo de los Duques de Alba (ADA), Caja 265, doc. 21. El inventario fue parcialmente publicado por Mercedes Simal López, “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”, en *Dimore signorile a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dall XVI al XX secolo*, eds. Antonio Ernesto Denunzio y Ciro Birra, Napoli, Arte’m, 2013, pp. 345-365 (pp. 364-365). Sobre las esculturas enviadas desde Nápoles por el conde véanse las pp. 349-352.

122 En 1710 fueron tasadas por el escultor Matías Carmannini en 4000 reales: AGP, Administración General 124-9, f. 32r y AHPNM, prot. 15.223, f. 303r.

123 En el inventario de los bienes del conde aparecen recogidos seis sitaliaes, AHPNM, prot. 7684, f. 282v-283r, cuatro sillas (f. 286v) y otras treinta y nueve más (f. 290r).

tes¹²⁴ / acompañan la sala y los retretes” (vv. 101-102). El inventario de bienes del conde no hace referencia a la disposición del mobiliario que estaba en su propiedad pero afortunadamente el de la condesa, realizado en febrero de 1655, tiene una entrada dedicada a “los que estaban en el jardín”, es decir, en la galería. Es posible que el mobiliario de la galería hubiera cambiado algo desde la descripción de Silvestre Gómez realizada en 1639 pero, sin duda, muchas de esas “sillas, escaños y bufetes” (v. 101) debían permanecer en el mismo sitio. En dicho inventario aparecen “dos escritorios de cuero de leche con dos bufetes”, “un bufete de nogal”, un “bufete pintado”, “otro bufete de piedra con sus pies de nogal”, “catorce sillas de cañamazo”, “cuatro taburetes de brocatel”, “tres sillas de baqueta respuntadas”, “dos bufetes grandes de caoba”, “dos bufetes cuadrados de lo mismo”, “otro bufetillo cuadrado de piedra mármol negro con sus pies de nogal”, “otro bufete ochavado de jaspe embutido” (sobre el que volveremos enseguida) y “otro bufete pequeño de jaspe embutido con sus pies de nogal”¹²⁵.

Tras referirse a las esculturas y pinturas seguidamente le toca el turno a las que, a su juicio, eran las dos piezas más significativas del mobiliario que exornaba la galería: un gran espejo y una mesa octogonal de piedras duras.

Así, el vate describe a continuación un gigantesco espejo (“de admirable grandeza un cristal puro”, v. 103) que, a modo de “brillante girasol” (v. 104) colgaba de la pared sur de la sala principal (“en blanco muro, / de la parte que al Austro¹²⁶ se dilata”, vv. 104-105). Desde luego, la metáfora del girasol estaba bien traída pues no hay que olvidar que por la orientación de la galería la luz del sol entraría por las mañanas por las ventanas que daban al Este (al Prado Viejo) y por las tardes por las que daban al Oeste (a los jardines de la propiedad), de manera que el espejo reflejaría la luz solar a medida que avanzaba el día. De este modo, la lámina de azogue devolvería la luz del astro que entraba por las ventanas de la gale-

124 El inventario de bienes del conde recoge treinta y seis bufetes, AHPNM, prot. 7684, f. 289v-290r.

125 AHPNM, prot. 7685, f. 804v-805r. La tasación de esos bienes que quedaron a la muerte de la condesa en AHPNM, prot. 7685, f. 860r-860v.

126 Vuelve a recurrir —ya lo hizo en el v. 61— al nombre de la deidad clásica del viento para referirse al punto cardinal.

ría siguiendo en su destello, al igual que un “brillante girasol” (v. 104), el movimiento de su elíptica y contribuiría a llenar de luz aquel espacio. La enorme luna retrataba todavía “más hermosa” (v. 106) “la galería toda”, de modo que “quien le mira” (v. 107), “cuanto deja detrás delante admira” (v. 108). El poeta describe así el juego del caminante que, colocado de lejos delante del gran espejo, avanzaría hacia el mismo pudiendo ver en el reflejada “la galería toda”, pues, según parece, las salas estaban comunicadas a través de grandes puertas que, estando abiertas, permitirían tener una visión completa del interior del edificio. Según la descripción de Silvestre Gómez, quien recorriera las salas de la galería desde la parte norte mirando hacia el espejo ubicado en el muro sur podría ver reflejado en el mismo de manera incluso más bella (v. 106) la rica decoración que dejaba atrás (“y quien le mira / cuanto deja detrás delante admira”, vv. 107-108). Lamentablemente, la entrada del inventario de los bienes del conde dedicada a los espejos no indica el lugar donde estos se encontraban por lo que no es posible conocer su ubicación, si bien debemos advertir que en la misma se recogen un total de catorce espejos y que ninguno de ellos era de grandes dimensiones. La referencia al “brillante girasol” (v. 104) y el hecho de que no se encuentre entre sus bienes un espejo de grandes dimensiones, nos hace pensar en la posibilidad de que Silvestre Gómez no se esté refiriendo a un único espejo sino a varios colocados en la pared sur de la galería. En este sentido, cabe plantearse la posibilidad de que los “cuatro espejos de cristal con sus marcos grandes de ébano ondeado de bara y media de alto y una bara de ancho” que aparecen recogidos en el inventario del conde¹²⁷ estuvieran colocados juntos en la pared sur de la galería formando un gran espejo que reflejaría “la galería toda” (v. 107).

Tras ello el literato describe brevemente “Una mesa de jaspes ochavada, / de notable artificio, matizada / con joyas infinitas” (vv. 109-111). Con esta breve descripción no podemos hacernos una idea de las características de la mesa pero, al menos, nos informa de su forma octogonal, lo que nos permite identificarla en el inventario de bienes del conde, donde únicamente aparece una mesa con esa forma: “un bufete de piedra ochavado de seis pies de diámetro de diferentes enbutidos computado los pies”¹²⁸. Así, la mesa tendría unas medidas máximas de 1,68 metros, si

127 AHPNM, prot. 7684, f. 288v.

128 AHPNM, prot. 7684, f. 302r.

bien, como veremos enseguida, debía ser algo más pequeña. Poco tiempo después, en el inventario de bienes de su esposa, la mesa aparece descrita como “otro bufete ochavado de jaspe enbutido”¹²⁹ siendo tasada en nada menos que 6000 reales¹³⁰. En 1667 vuelve a aparecer inventariada en una memoria de los bienes de los VII condes como “un bufete de piedra grande ochavado embutido de diferentes piedras de colores con su pie de madera dado de negro y dorado”¹³¹. Andando el tiempo, el 23 de julio de 1710, el escultor Matías Carmannini realizó la tasación de las “estatuas de mármol que están en el jardín del Prado” y se refirió a la mesa en estos términos: “Yttem un bufete ochavado de mármol y piedras orientales embutido sobre mármol de Génova con su pie tallado dado de negro y dorado de cinco pies y medio de diámetro, vale 30.000 reales de vellón”¹³². La diferencia de las medidas, entre los 6 pies de diámetro con los que aparece en el inventario de bienes del VI conde y los 5,5 aportados por Carmannini se debe, probablemente, a que en el inventario de 1653 las medidas se dieron “computado los pies”, es decir, teniendo también en cuenta el pie de la mesa y el escultor aporta una medida referida sólo al tablero de piedras duras que en realidad debía medir 1,54 metros de diámetro. Con tales descripciones sólo podríamos afirmar que se trataba de una mesa de piedras duras realizada en Italia pero no saber con certeza si fue realizada en Roma o Florencia, los dos centros productores de este tipo de bienes suntuarios más relevantes de Europa desde el siglo XVI. Sin embargo, una relación de la visita realizada por el VI conde de Monterrey a la ciudad de Florencia en junio de 1622¹³³ nos hace plantear la posibilidad de que la mesa hubiera sido realizada en Florencia y, con-

129 AHPNM, prot. 7685, f. 805r.

130 AHPNM, prot. 7685, f. 860v.

131 ADA, Caja 197 exp. 7.

132 AGP, Administración General, leg. 1214 exp. 9 f. 32v. y leg. 1215, exp. 9, f. 5v.

133 En su viaje de vuelta desde Roma a Madrid tras realizar su embajada de obediencia ante el pontífice Gregorio XV Monterrey fue a Florencia por orden de Felipe IV para presentar el pésame en nombre de la familia real española a los Medici por la muerte del gran duque Cosme II. Sobre esta embajada, Rivas Albaladejo, “La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: el VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV”, en *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, coords. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, 2010, I, pp. 703-749.

cretamente, en el *Opificio delle Pietre dure* fundado por Ferdinando I en 1588, un lugar que sabemos que don Manuel visitó durante su estadía en la ciudad. Gracias a esta relación, conocemos que la archiduquesa de Florencia, María Magdalena de Austria, tía de Felipe IV, regaló a la condesa de Monterrey¹³⁴ “una mesa grande de alabastro ochavada, embutida de ágatas, diaspros, nácares, y otras piedras Orientales”, que a nuestro entender se corresponde claramente con la mesa descrita por Silvestre Gómez en su *Jardín Florido* y con la que aparece en los inventarios y tasaciones indicadas más arriba¹³⁵. Parece lógico pensar que, habiendo visitado don Manuel el *Opificio* y que siendo la mesa un regalo de la archiduquesa para su esposa, la misma hubiera sido realizada en los talleres florentinos. Debía tratarse de un ejemplar extraordinario, a juzgar por las descripciones que acabamos de recoger y por el elevado precio en el que fue tasada a la muerte de la condesa. Su aspecto debía ser similar al de algunos de los ejemplares conservados que salieron del *Opificio*, cuyos motivos podían ser heráldicos (como el ejemplar que perteneció al duque de Osuna¹³⁶ o el del Almirante de Castilla que incluye también panoplias y armas¹³⁷), florales (como el que perteneció a don Rodrigo Calderón¹³⁸), o florales y zoomórficos (como el que Inocencio Massimo envió a Felipe IV¹³⁹), todos ellos conservados en el Museo del Prado aunque presentan una forma cuadrada o rectangular y no ochavada¹⁴⁰. La forma octogonal u ochavada no era habitual en este tipo de tableros de piedras duras, habiéndose localizado hasta la fecha muy pocos ejemplares con esta morfología, únicamente cinco según María Paz Aguiló: uno en el palacio del Quirinal de Roma, otro en Arundel Castle en Gran Bretaña, otro que perteneció al dogo Agostino Doria conservado en colección particular, el descubierto

134 La condesa no acompañó a su esposo en este viaje a Italia realizado entre 1621 y 1622.

135 *Relación del recibimiento, y fiestas que el Gran Duque de Toscana mando hazer al Conde de Monte Rey, Embaxador extraordinario de su M. en la Ciudad de Florencia y sus estados.*

136 Museo del Prado, Nº de inventario: O-501; 118 x 118 cm.

137 Museo del Prado, Nº de inventario: O-419; 76,5 x 62 cm.

138 Museo del Prado, Nº de inventario: O-498; 119 x 119 cm.

139 Museo del Prado, Nº de inventario: O-431; 152 x 107,5 cm.

140 Sobre ellos véase las fichas 10, 11 y 12 de la publicación de González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, pp. 85-98.

por la investigadora en la sacristía de la abadía del Sacromonte en Granada¹⁴¹ y, por último, la conservada en la sacristía de la parroquia de San Ginés de Arlés en Madrid¹⁴².

Aquella singular mesa de piedras duras debía estar situada en el mismo centro del edificio y, concretamente, en el espacio comprendido entre la puerta principal que daba acceso al Prado Viejo y la puerta central que permitía salir al jardín. Así, la mesa se ubicaba en el eje de simetría que iría desde la parte central de la puerta que daba al Prado hasta la zona de vivienda situada en el otro extremo del jardín y en el que estaban colocadas las fuentes principales del mismo como puede verse en el plano de Texeira (Fig. 4) pues, según el poeta, la mesa “reverbera / en medio de esta esfera, / por quien pasan las Auras matutinas / a una calle de fuentes peregrinas” (vv. 111-114).

Continúa Silvestre Gómez su descripción refiriéndose a la puerta que desde la sala principal salía al jardín (“una puerta / espejo del jardín y de la huerta”, vv. 115-116), y a dos columnas sobre las que estaban colocadas sendas piezas escultóricas, concretamente, dos bustos de emperadores romanos, quizá algunos de los ya referidos en los versos anteriores (vv. 91-96) o bien otros que formaran, o no, parte de la serie. Estas columnas y las esculturas ubicadas sobre ellas debían estar fuera de la galería, a ambos lados de la puerta central y en la parte que daba al jardín pues según la descripción del autor en la frente de cada César se veían reflejadas las plantas y las flores del jardín cuando la luz rojiza del atardecer incidía sobre ellas: “en dos columnas dos emperadores / y a las plantas y flores / cada cual en su frente representa / arboles del sol cuando se ausenta” (vv. 117-120). Quizá fueran las “dos estatuas antiguas” de medio cuerpo “mayores que del natural” que se inventariaron en la propiedad en 1744¹⁴³.

Tras ello describe otras dos esculturas colocadas, según interpretamos a partir de lo dicho por el poeta, en las mismas jambas de la puerta que daba al jardín. Es probable que esas esculturas estuvieran colocadas en

141 María Paz Aguiló Alonso, “Para un corpus de las piedras duras en España. Algunas precisiones”, *Archivo Español de Arte*, LXXV, 299 (2002), pp. 255-267 (pp. 259-261).

142 María Paz Aguiló Alonso, “Tableros de mármoles y piedras duras italianos en España. Nuevas aportaciones”, *Ars & Renovatio*, 4 (2016), pp. 22-52 (pp. 34-37).

143 AHPNM, prot. 15223, f. 303r.- 303v.

dos de los ocho nichos u hornacinas que, como vimos, el conde ordenó que se abrieran en la galería¹⁴⁴. La primera de ellas era una estatua polícroma (“de jaspe negro y blanco fabricada”, v. 121) de Pomona, “la diosa de la fruta” (v. 122), que estaba colocada “en un gran pedestal a man¹⁴⁵ derecha” (v. 123) de la puerta y que debía portar abundantes frutos que ofrecía “a su dueño” (v. 126), es decir, al conde de Monterrey. A nuestro entender, la colocación de esta escultura de la diosa de la fruta justo en la puerta principal que daba acceso al jardín es coherente y oportuna, pues en el mismo existía una enorme variedad de árboles frutales que aparecen reproducidos por el vate en algunos de los versos del poema¹⁴⁶. Según Silvestre Gómez la escultura de Pomona estaba “satisfecha” del lugar que ocupaba (v. 124) en la galería y por ello “a su dueño convida con sus bienes, / ofreciendo coronas a sus sienes” (vv. 125-126), lo que nos lleva a pensar que portaba en sus manos unas coronas, que, según un verso anterior (v. 48) eran “de verdes esmeraldas”.

Realizada en “bruñido alabastro”, en la parte izquierda (“en la siniestra” v. 127) de la puerta que daba al jardín se encontraba la estatua de “un gladiator¹⁴⁷ valiente” que, como “empresa del gran Hércules tebano” (v. 130), defendía “espada en mano” (v. 130) el “tesoro” (v. 131), es decir, los frutos, que portaba Pomona, la escultura situada en el otro extremo de la puerta. Ninguno de los Doce Trabajos de Hércules estuvo relacionado con la lucha a espada con algún adversario, si bien, podría ser plausible que la alusión final de la estancia, “guardando el árbol de los pomos de oro” (v. 132) tuviera que ver con el mítico relato del robo de los frutos en el Jardín de las Hespérides. En cualquier caso, sabemos con certeza que la escultura del gladiador era de origen italiano pues fue traída desde Nápoles por el conde¹⁴⁸.

144 AHPNM, prot. 3520, f. 462r.

145 Se trata de un italianismo consecuencia, quizá, del origen del poeta.

146 Silvestre Gómez hace alusión al elenco de frutas, flores y plantas que crecían en el jardín entre los versos 187-234, 277-354, 385-390, 397-402. Véanse los versos en la edición crítica del *Jardín Florido* y su análisis en los comentarios a los mismos (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*).

147 *Gladiator*: latinismo (‘gladiador’, ‘espadaquí’). Esta forma era la habitual en la prosa miscelánea del Quinientos. Así aparece, por ejemplo, en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada y también en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía.

148 La escultura aparece en el inventario de los materiales con los que se realizaron las

La última estancia del poema dedicada a la galería tiene que ver con dos construcciones adosadas a la misma situadas en sus extremos norte y sur en la parte que daba al jardín. Se trata de dos pequeñas edificaciones que pueden verse claramente en el plano de Texeira (Fig. 4): “Igual capacidad en los confines / a dos torres ofrecen dos casines” (vv. 133-135). El término ‘casina’ procede del latín y tiene el sentido de ‘cabaña’ o ‘casita’, ya que se identifica desde el Medievo con un tipo de ‘vivienda rústica’ o ‘casa rural’. En el Renacimiento el vocablo adquirió el sentido —algo más restrictivo— que posee en este verso, pues se refiere a un edificio de reducidas dimensiones situado en el entorno de un jardín y cuya función era la de acoger a los visitantes del mismo. Quizá algunos de los ejemplos más relevantes de este tipo de edificaciones sean la casina de Pío IV ubicada en los jardines del Vaticano y diseñada por el arquitecto Pirro Ligorio¹⁴⁹ y la casina de los jardines del palazzo Farnese en Caprarola¹⁵⁰ proyectada seguramente por Vignola y concluida a su muerte por Giovanni Antonio Garzoni. Obviamente, estos “casines” (v. 134) del jardín de Monterrey eran de dimensiones mucho menores y, además, no eran independientes sino que estaban adosadas a la galería, si bien, salvando las distancias, los ejemplos referidos pueden ser un precedente que se ha de tener en cuenta pues con certeza Monterrey conocía la de Caprarola¹⁵¹ y muy probablemente también la del Vaticano. La estancia finaliza con una referencia a los tejados de pizarra de los casines en la que se combinan dos hipotextos gongorinos: “que en alfombras descubran de los montes / dorados horizontes / y argentados parezcan mirabeles / con los rayos

cajas que en las que se embalaron y trasladaron las esculturas para su traslado a Madrid, Mercedes Simal López, “Antes y después de Nápoles”, p. 365.

149 Véase al respecto Marcello Faggiolo y Maria Luisa Madonna, “La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l’architettura come geroglifico”, *Storia dell’Arte*, 15-16 (1972), pp. 237-281.

150 Sobre el palacio véase Gabriella Frezza y Fausto Benedetti, *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Roma, De Luca, 2001.

151 Conoció la villa Farnese por vez primera en junio de 1622 en su viaje de vuelta de Italia a Madrid tras realizar la embajada de obediencia en nombre de Felipe IV ante el pontífice Gregorio XV y volvió a visitarla en enero de 1629 cuando iba camino de Roma para desempeñar el cargo de embajador ante la Santa Sede. Los jardines de la villa se articulaban en dos alturas y en ellos el agua y las fuentes jugaban un papel muy destacado.

del sol sus chapiteles” (vv. 135-138). La visión de los juegos de luz y la rima *montes-horizontes* proviene del arranque de la *Soledad primera* (vv. 42-44)¹⁵², mientras que la imagen de los haces luminosos del Sol sobre la parte más alta de los edificios de la *Soledad segunda*¹⁵³. Los chapiteles de los “casines” estaban cubiertos de pizarra y eran típicos en la arquitectura madrileña de la época. Según el literato, las cubiertas de pizarra de los casines reflejaban los “dorados horizontes” y cuando los rayos del sol incidían en los chapiteles “argentados” (v. 137) éstos parecían “mirabeles”, una de las múltiples variedades de ciruelos que daban un tipo de fruta de color amarillo intenso. Con esta estancia finalizaba la descripción de la “rica galería” (v. 37) que había comenzado en el verso 37.

A modo de pequeña coda referida a los objetos del inventario, estimamos necesario constatar una ausencia. En efecto, hay que destacar como hecho llamativo que en la rimada descripción de la galería no se haga alusión alguna a los tapices, a pesar de la importante colección que poseía el conde¹⁵⁴ ni tampoco a ninguna de sus muchas piezas de plata¹⁵⁵ u otros objetos que aparecen en el inventario y en la tasación de sus bienes como, por ejemplo, los relojes¹⁵⁶ o las alfombras¹⁵⁷, que se inventariaron sin que se hiciera referencia al lugar donde se encontraban. La mayoría de esos bienes debían conservarse en la zona de vivienda de la casa-jardín, ubicada en la

152 “No bien pues de su *luz los horizontes*, / que hacían desigual, confusamente / montes de agua y piélagos de *montes*” (Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 207).

153 “Cuantas del Océano / *el Sol* trenzas desata / contaba en *los rayados chapiteles* / que espejos (aunque esféricos) fieles / bruñidos eran óvalos de plata” (Góngora, *op. cit.*, p. 521, vv. 701-705).

154 La colección de tapices de los condes de Monterrey ha sido analizada por Victoria Ramírez Ruiz tanto en su tesis doctoral, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2012, pp. 386-394, como en su estudio «La colección de tapices de los condes de Monterrey», *Libros de la Corte.es*, 10 (2015), pp. 30-59.

155 La plata de vajilla estaría guardada pero tal vez hubieran en la galería algunas piezas significativas. Sobre las piezas de plata del conde debemos remitir a nuestro estudio “Sobre la plata del VI conde de Monterrey y los plateros que trabajaron para él”, en *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. Alejandro Cañestro Donoso, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 201-232.

156 AHPNM, prot. 7684, f. 288v-289r.

157 AHPNM, prot. 7684, f. 290v-291v.

parte oeste de la propiedad, si bien quizá algunos de ellos formaban parte de la decoración de la galería, aunque nada podemos afirmar al respecto.

A continuación, el poco conocido Silvestre Gómez pasaba a describir el resto de la propiedad, deteniéndose en la estructura del jardín, las fuentes, la gruta, el estanque, el aviario o pajarera, la zona de vivienda y las múltiples flores, plantas y árboles que lo adornaban, y cuya descripción ha sido analizada en otro lugar¹⁵⁸.

Antes de terminar este panorama debemos referirnos a la finalidad con la que fue construida esta galería. Pérez Sánchez indicó que don Manuel había ordenado su construcción “para servir de marco a lo más preciado de la colección del conde, siguiendo en ello evidentemente, modelos italianos”¹⁵⁹. Brown y Elliott señalaron que en ella el conde “exponía las obras maestras de su colección”¹⁶⁰; y Morán Turina y Checa Cremades que fue construida para “albergar parte de sus colecciones”, colocándose en ella “en general, las obras menos valoradas de la tasación [...], quedando la media de su calidad muy por debajo de la de las pinturas de la casa”¹⁶¹. Este último aspecto, aun siendo cierto en líneas generales, debe matizarse, pues en ella existían algunas pinturas que alcanzaron precios muy elevados en la tasación: como los 2750 reales del cuadro de *Latona* de Orazio de Ferrari, los 2800 de “un Leoconte figura grande con dos niños figuras”¹⁶² o los 6600 de los dos cuadros de Ribera, el *Tántalo* y el *Sífico (sic)*¹⁶³. Opinamos que el hecho de que las pinturas colocadas en la

158 Véase el resto del poema y los comentarios al mismo en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*

159 Pérez Sánchez, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, p. 422.

160 Brown y Elliott, *op. cit.*, p. 121.

161 Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 288-289.

162 AHPNM, prot. 7684 f. 348v.

163 En la zona de vivienda las tasaciones más altas fueron las de una pintura mitológica “del Bordonon” (quizá París Bordone o tal vez de Pordenone) con “la historia de Mercurio” que fue tasada en 8.100 reales o un “cuadro grande de Adonis” de mano de Ribera que se tasó en 5.500 reales. Entre las religiosas, una Santa Catalina arrodillada de Tiziano se tasó en 4.950 reales (según Pérez Sánchez la del Museo de Bellas Artes de Boston) y una pintura de la Virgen con Cristo y San Jorge en 5500 reales. Véase Pérez Sánchez, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, pp. 423-424, 426-427 y 445.

galería no alcanzaran en la tasación realizada a la muerte del conde valores tan altos como las de algunas ubicadas en la zona de vivienda no quiere decir que no fueran las mejores o, al menos, las más apreciadas por el conde.

Los condes debieron utilizar la galería como un espacio para el deleite personal, un lugar para recrearse en la contemplación de sus pinturas y esculturas así como del rico mobiliario con que estaba decorada. Sin duda, también se empleó como un lugar para ser visitado por personas allegadas e interesadas en el arte siendo un espacio de prestigio y representación en el que se acogía a los invitados, se les mostraba la rica colección de piezas artísticas y, ocasionalmente, como indicó Muñoz González, es posible que también se celebraran en ella tertulias o academias¹⁶⁴, pues el espacio era adecuado para ello. Además, es muy posible que fuera concebida como un lugar de retiro y descanso en el que leer los libros de su biblioteca. En este sentido, sabemos que al menos el VII conde de Monterrey, don Juan Domingo de Haro y Guzmán, tenía “en el jardín” una nutrida biblioteca en la que había 259 obras muchas de las cuales debían pertenecer a don Manuel¹⁶⁵. Tal vez esos libros se guardaban en las “alacenas” que tenían los tabiques que separaban las piezas de la galería según se indicaba en el referido contrato de obras¹⁶⁶. Por su parte, acertadamente en nuestra opinión, Madrugá Real dijo que:

este edificio desde su concepción estuvo destinado única y exclusivamente a galería artística, a museo particular de los Monterrey para albergar la colección de obras de arte de don Manuel de Zúñiga que se había visto considerablemente incrementada con las obras adquiridas en Italia durante los diez años que estuvo allí. El construir un edificio expresamente para sus obras de arte, cuidando de que reuniese las mejores condiciones de luminosidad y adecuación

164 María Jesús Muñoz González, *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*, Madrid, FUE, 2006, p. 106, indicó que la galería “podría usarse como lugar de reunión, para tertulias, conciertos, centro de estudio para la celebración de academias, mentidero, espacio de paseo en tiempos fríos, mientras se contemplaban las obras de arte que contenía”,

165 ADA, Caja 197.8: “Memoria de los libros que están en el jardín en poder de Juan Genaro, españoles, italianos y franceses”. Véase Simal López, *op. cit.*, p. 356.

166 AHPNM, prot. 3520, f. 462r.

espacio-pintura-escultura, el aislar las obras del contexto del palacio dándolas un carácter unitario de colección, valorando así la obra por sí misma, por su esencia, al prescindir de lo que pudiera tener de decorativa, nos pone de manifiesto el sentimiento moderno de estimación de Monterrey hacia sus obras¹⁶⁷.

Abundando en esta idea, Lopezosa Aparicio ha destacado “el sentido de modernidad” de la galería, dotada “de una función museística” en la que las obras allí expuestas “pasaban de ser valoradas como simples objetos decorativos a convertirse en objetos para ser contemplados y valorados en sí mismos”¹⁶⁸.

Compartimos las opiniones anteriores y planteamos además la posibilidad de que tras la disposición de los objetos en la galería existiera un discurso que, en términos actuales, podríamos calificar de museológico en el que Italia y lo italiano tenían un especial protagonismo. Así, es probable que las obras de arte y los objetos colocados en la galería no fueran dispuestos con una intención meramente decorativa, sino que debían formar parte de un mensaje —o tal vez varios superpuestos— que los propietarios querían transmitir a las personas que visitaban la galería y que, lamentablemente, hoy no podemos interpretar en su totalidad. Entre esas personas además de los reyes que estuvieron en la propiedad al menos en dos ocasiones¹⁶⁹, de los Olivares, del resto de la familia de los condes y de buena parte de la nobleza residente en la ciudad también debían estar las élites italianas presentes en Madrid que podrían admirar en la galería obras de los mejores artistas italianos. Entre ellas estaban los regentes italianos del Consejo de Italia, con los que don Manuel, al presidir el sínodo que en ocasiones se había reunido en su casa¹⁷⁰, tenía especial trato.

En cualquier caso, parece evidente que la decoración de la galería debía responder al intento de los condes de demostrar a sus contemporáneos su elevada posición y su exquisito gusto, que les había llevado a adquirir importantes pinturas, esculturas y mobiliario a través de diferentes

167 Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina*, p. 41.

168 Lopezosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid*, p. 367.

169 *Vid. supra*, nota 43.

170 Sobre las celebraciones de las sesiones del Consejo de Italia en casa de los Monterreys véase Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles*, pp. 158-161.

vías además de la compra entre las que destacaba el regalo diplomático¹⁷¹, del cual la referida mesa ochavada de piedras duras era una magnífica muestra. Quizá también formaban parte de la decoración de la galería otros presentes de este tipo como la pintura que el pontífice Gregorio XV regaló al conde cuando ambos se despidieron al finalizar su embajada de obediencia en 1622¹⁷² o algunos de los cuadros que el príncipe de Sulmona, Marcantonio Borghese, le regaló en aquella ocasión¹⁷³.

Sin duda, cuando el conde mostrara a sus allegados aquella galería construida ex profeso para albergar parte de su colección debía explicarles la procedencia de los objetos que la decoraban, muchos de los cuales habían sido adquiridos durante los años que estuvo en Italia como embajador en Roma y virrey de Nápoles. Fue en Italia donde acrisoló su refinado gusto y adquirió pinturas tanto de maestros antiguos —Tiziano o Francesco Bassano¹⁷⁴— como de la vanguardia artística del momento —José de Ribera, Giovanni Lanfranco, Giovanni Baglione¹⁷⁵ o Artemisia Gentileschi—, representada en la galería con magníficas obras.

Ciertamente, la residencia de los Monterreyes en el Prado Viejo de San Jerónimo no fue el único espacio nobiliario del Madrid de Felipe IV en el que podían contemplarse obras de arte traídas de Italia. Otros destacados miembros de la nobleza que habían desempeñado cargos en el gobierno de la Italia española poseyeron residencias de recreo de carácter suburbano dotadas de jardines que decoraron con pinturas y objetos suntuosos adquiridos en Italia, bien en el propio Prado (como la mansión del almirante de Castilla¹⁷⁶, que había sido virrey de Nápoles, situada

171 Sobre el regalo diplomático en el siglo XVII véase Diana Carrió-Invernizzi, “Gift and Diplomacy in Seventeenth Century Spanish Italy”, *The Historical Journal*, 51 (2008), pp. 881-899.

172 “Un quadro di pittura gioiellato di molto valore et di 2 reliquie principalissime” BAV, Urb. Lat. 1091, f. 434v-435r, aviso de 8 de junio de 1622; *apud* Alessandra Anselmi, *Il palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, Edizioni de Luca, 2001, p. 200.

173 *Ibidem*.

174 AHPNM, prot. 7684, f. 349v.: “Un lienzo chico de mano de Francesco Bazan que es de cuando Nuestro Señor entró en casa de Lázaro”, tasado en 1300 reales.

175 De él aparece en el inventario “Una pintura de Noé haciendo un sacrificio del Bailón”, AHPNM, prot. 7684, f. 346v.

176 Sobre la residencia del almirante de Castilla en el Prado de Recoletos, véase Lope-

en la zona más cercana al convento de los Agustinos Recoletos), bien en otras zonas de la capital (como la morada del marqués de Leganés¹⁷⁷, que a su vez había sido gobernador de Milán, sita en el llamado barrio de Amanuel, en las inmediaciones de la calle de San Bernardo). Sin embargo, la de Monterrey tiene el mérito no solo de ser una de las primeras en las que el arte italiano tuvo un protagonismo preponderante, sino también de ser una de las más destacadas y en la que los jardines cobraron mayor importancia.

En definitiva, consideramos que para poder entender aquel remanso italiano en el Madrid del cuarto Felipe es imprescindible tener en cuenta el hecho de que, desde octubre de 1622 hasta su muerte en 1653, don Manuel fue presidente del Consejo de Italia y que pasó más de diez años de su vida en aquella península. Sólo así puede entenderse aquel espacio de representación y deleite para los sentidos en toda su dimensión.

zosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-FFC, 2005, pp. 385-389; y Cristina Agüero Carnerero, *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*, UNED, 2018 [tesis doctoral]. La colección de escultura y de pintura del IX y X almirante de Castilla ha sido estudiada con gran rigor por Juan María Cruz Yábar, “Las esculturas del IX y el X almirantes de Castilla”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 38 (2019), pp. 149-168; “Contribuciones a las pinturas del IX Almirante de Castilla”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 57 (2017), pp. 527-558, y “Contribuciones a las pinturas del X almirante de Castilla”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 58 (2018), pp. 67-102.

177 Leganés fue gobernador de Milán entre 1635 y 1641. Sobre su residencia, véase José Juan Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2010 [tesis doctoral], pp. 535-548.

Manuel de Faria e Sousa y la Quinta de Santa Cruz (Maia, Portugal)¹

AUDE PLAGNARD

Université Paul Valéry

Título: Manuel de Faria e Sousa y la Quinta de Santa Cruz (Maia, Portugal).

Title: Manuel de Faria e Sousa and the Quinta From Santa Cruz (Maia, Portugal).

Resumen: Este artículo propone una primera aproximación a la *Descripción de la Quinta de Santa Cruz* de Manuel de Faria e Sousa, larga composición en 157 sextinas dedicada a Manuel Severim de Faria y publicada en la *Fuente de Aganipe* (1644). Para esta ocasión, Faria e Sousa retomaba la pluma para reelaborar un poema anteriormente publicado en su colección lírica de 1624, las *Divinas y humanas flores*, ampliándolo con el fin de elogiar, décadas después de sus respectivas muertes, al obispo fundador de la Quinta, Rodrigo Pinheiro, y al obispo restaurador de la misma, Gonçalo de Moraes. En las páginas que siguen, nos centramos en dos aspectos sobresalientes de la composición de Faria e Sousa: por un lado, las estrategias descriptivas y narrativas que le permiten ilustrar esta joya del patrimonio rural portugués; por otro, la promoción del mismo poeta en cuanto actor de la historia del lugar y detentor de unas artes de poeta pintor, cultivadas al amparo de la amistad de Lope de Vega.

Abstract: This article offers a first approach to Manuel de Faria e Sousa's *Descripción de la Quinta de Santa Cruz*, a long composition in 157 sextinas dedicated to Manuel Severim de Faria and published in the *Fuente de Aganipe* (1644). For this occasion, Faria e Sousa took up his pen again to rework a poem previously published in his lyric collection of 1624, the *Divinas e humanas flores*; he expanded it in order to praise, decades after their respective deaths, the founder of the Quinta, bishop Rodrigo Pinheiro, and the restorer of that same church, bishop Gonçalo de Moraes. In the following pages, we focus on two outstanding aspects of the composition: on the one hand, the descriptive and narrative strategies that allow Faria e Sousa to illustrate this jewel of Portuguese rural heritage; on the other, the promotion of the poet himself as an actor in the history of the place and capable of the art of a painter-poet, cultivated under the protection of Lope de Vega's friendship.

Palabras clave: Manuel de Faria e Sousa, Quinta de Santa Cruz da Maia (Oporto), Lope de Vega, panegírico.

Key words: Manuel de Faria e Sousa, Quinta de Santa Cruz da Maia (Oporto), Lope de Vega, Panegyric.

Fecha de recepción: 9/4/2021.

Date of Receipt: 9/4/2021.

Fecha de aceptación: 2/8/2021.

Date of Approval: 2/8/2021.

- 1 Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HELEA, "Hibridismo y Elogio en la España Áurea", PGC2018-095206-B-I00, dirigido por Jesús Ponce Cárdenas (UCM), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

La *Descripción de la Quinta de Santa Cruz* podría contemplarse como una de las bisagras que engarzan la vertiente lusa y la vertiente castellana de la trayectoria poética de Manuel de Faria e Sousa, conocido ingenio de la Monarquía Dual que se formó en Oporto como secretario del obispo y posteriormente trabajó en la corte madrileña al servicio de altos dignatarios de origen portugués². El propio Faria e Sousa, siempre tan explícito en lo que atañe a sí mismo, nos proporciona todas las claves para situar esta composición en su obra. La primera de las veinte advertencias que glosan la composición en su estado más avanzado, publicada en el segundo tomo de la *Fuente de Aganipe* (Madrid, Juan Sánchez, 1644), resume su historia textual:

1. En la primera impresión de nuestras *Rimas*, hubo este Poema mucho más breve y algo confuso, porque no traté de decir las cosas de aquella Quinta con división, sino por mayor, y también en el estilo; porque entonces, o para mejor decirlo, mucho antes, que fue cuando la escribí, estaba verde, y luego andaba tocado de la peste que llaman cultura algunos Idiotas de España³.

Faria e Sousa se refiere aquí a una primera versión de este texto, incluida en su primera colección de poesías, las *Divinas y humanas flores*, que había dado a la stampa en 1624 (Madrid, Diego Flamenco), el año en que salieron a la luz sus cuatro primeras obras impresas. Esta primera composición, de 54 sextinas reales, sirvió en efecto de punto de partida para el poema en 159 sextinas, sobriamente intitulado *Quinta de Santa Cruz*, que figura como octava de las doce composiciones en sextinas del segundo tomo de la *Fuente de Aganipe*. Que Faria e Sousa retomara este texto en la versión final de sus rimas varias que son los siete tomos de la *Fuente de Aganipe*, parcialmente publicados entre 1644 y 1646, no tiene por qué sorprendernos⁴. En efecto, fue un proceder común en la composición de

2 Mi gratitud va a Jesús Ponce Cárdenas y Antonio Sánchez Jiménez por acoger esta reflexión en el seminario sobre “El jardín áureo” que se celebró el 5 de octubre de 2020, a Jesús Ponce Cárdenas y Mercedes Blanco por su atenta y estimulante lectura del original, y a Héctor Ruiz Soto por el *tip* que me dio sobre los pinceles de Apeles. A todos agradezco su decisiva colaboración en la reflexión que sigue.

3 Manuel de Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, en Madrid, por Juan Sánchez, 1644, f. 137r.

4 La *Fuente de Aganipe* es una colección de poesías en siete volúmenes, caracterizada

la *Fuente de Aganipe* echar mano de las publicaciones anteriores. Por otra parte, revisar y ampliar eran actividades perfectamente coherentes con la práctica acumulativa y compilatoria de Faria⁵.

Nuestro poeta sintió, con todo, la necesidad de justificar que volviera a este texto con tantos años de distancia. Al contrario de lo que había alegado para la corrección de otra de sus obras de juventud, el diálogo filosófico titulado *Noches claras*, Faria e Sousa no se amparó en la necesidad de enmendar el estilo culto en el que él mismo había incurrido y luego censurado como un error juvenil (“cuando [...] estaba verde y [...] andaba tocado de la peste que llaman cultura algunos Idiotas de España”)⁶. La justificación aquí alegada le permitía sin embargo ponerse bajo el amparo

por su amplitud destacable a la par que por su compleja historia textual. A la espera de la síntesis que Joseph Roussiès está preparando sobre esta cuestión (“Constitución de las *Rimas varias* (1624 — h. 1648)”, en *Un polígrafo portugués en la Monarquía hispánica. Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*, dirs. Aude Plagnard y Joseph Roussiès, Valencia, Calambur, en prensa), pueden consultarse los estudios de Arthur Lee-Francis Askins, “Manuel de Faria e Sousa’s ‘Fuente de Aganipe’: the Unprinted Seventh Part”, *Florilegium hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, dir. John S. Geary, Charles Faulhaber y Dwayne E. Carpenter, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 247-277; Ana Hatherly, “Labirintos da parte VII da ‘Fuente de Aganipe’ de Manuel de Faria e Sousa”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, XXI, 1985, pp. 439-467; y Valentín Núñez Rivera, “Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los discursos de Faria e Sousa (de la fuente de *Aganipe* a las rimas de Camoens)”, *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 179-206; y del mismo autor *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria e Sousa*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2020, pp. 117-119.

- 5 No en vano se burlaba Juan de Espinosa Medrano, empleando justamente el mismo término: “Pudiéramos *compilar* un libro entero de sus desaciertos...” (*Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa*, caballero portugués [1662], ed. de Héctor Ruiz Soto, Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2017, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1662_apologetico?q=compilar#mark1 [consultado el 31/10/2021]).
- 6 Véase Aude Plagnard, “A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano”, *e-Spania*, 27 (2017), 27, s. p.; y Aude Plagnard (ed.), *Noches claras [fragmento]*, Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2019 (3.2. “en este tiempo andaba en los cuernos de la luna...”: la conversión de Faria e Sousa al antigongorismo, <https://journals.openedition.org/e-spania/26742#tocto1n2> [consultado el 31/10/2021]).

del gran rival de Góngora en las disputas literarias del primer siglo XVII, Lope de Vega:

2. No por eso volví a esto de que ya no hacía caso, sino porque habiendo Lope de Vega (sin duda gran hombre en lo que profesó) leído aquellos versos, me preguntó si aquella Quinta era considerable. Díjele lo que era, y mostrándose con eso deseoso de verla mejor pintada, llegó a pedirme que volviese a la pintura.

3. Esto fue la causa de poner este poema en el estado que ahora tiene⁷.

Mediante el tópico de la *maiestas tua*⁸, Faria solicitaba al admirado Lope de Vega, cuyo respaldo anheló constantemente desde sus primeros escritos y cuyo magisterio reivindicó de forma obsesiva contra los presuntos excesos de la nueva poesía de Luis de Góngora. Lope de Vega era, en efecto, una autoridad en materia de descripciones de jardines y un buen conocedor del patrimonio portugués, como lo había mostrado, entre otras cosas, en su *Descripción de la Tapada de Vila-Viçosa*⁹. Sea auténtica o no esta anécdota, veremos que se ajusta con el programa trazado por Faria e Sousa en estas breves líneas: ilustrar los héroes del patrimonio portugués a ojos del público lector de Castilla, a través de un ejercicio ecfrástico tan potente que eleve al poeta al rango de pintor.

1. EL ELOGIO DESINTERESADO DE LOS OBISPOS DE OPORTO

La Quinta de Santa Cruz, también llamada “do Bispo” (del Obispo) es uno de los monumentos más destacados del patrimonio rural del distrito de Matosinhos, en la región de Oporto. En términos arquitectónicos, se aprecia sobre todo por conservar las marcas de la restauración que allí efectuó, bajo encargo del Obispo don José Maria da Fonseca e Évora, el

7 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 137r.

8 Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 129-130.

9 Lope de Vega, *Descripción de la Tapada*, ed. Alberto Fadón, Madrid, Plural Mayestático, 2020. El texto se publicó en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1621, f. 99r-114r.

famoso escultor italiano Niccolò Nasoni (1691-1773)¹⁰. En efecto, “el conjunto de elementos arquitectónicos debidos a su autoría, en especial aquellos de la portada principal”, justifican que el edificio haya sido declarado de interés público en 1977¹¹. Sin embargo, la historia del lugar se remonta al siglo XII y se vincula estrechamente al episcopado de Oporto desde el siglo siguiente, cuando la propiedad, ya habitada por los eremitas de San Agustín, fue cedida por la hija del rey Sancho I al obispo de Oporto. La apelación de la Quinta “de Santa Cruz do Bispo” se debe en cambio a la intervención más tardía del obispo Rodrigo Pinheiro (1482-1572), quien reformó el edificio a partir de su nombramiento, en 1552, y hasta la fecha de su muerte. Bajo la pluma de Faria e Sousa, la Quinta se vuelve “dos Bispos”, en plural, no por haber sido lugar de residencia de los muchos obispos de la ciudad porteña, sino por la referencia explícita y concreta a otro obispo ligeramente más tardío, Gonçalo de Moraes. En efecto, el título dado por Faria a la primera versión de su composición, la que se publicó en 1624 en las *Divinas y humanas rimas*, relaciona a los dos obispos respectivamente en cuanto fundador y restaurador de la Quinta: “Descripción de la insigne quinta de Santa Cruz, fundada por don Rodrigo Pinheiro, y restaurada por don fray Gonçalo de Moraes, ilustrísimos obispos de Oporto”¹².

A la sombra de estas dos figuras tutelares está amparada la descripción, según dos sextetos que fueron añadidos en la versión de 1644 e inauguran la descripción del lugar ameno de la Quinta:

Poco distante un Sitio se descubre,
capaz Teatro de la Estancia hermosa
que nunca espera Abril, ni teme Octubre,

10 Annalisa Pezzo, “Nasoni, Niccolò”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2012, 77, [https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-nasoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-nasoni_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 31/10/2021]].

11 Esta información está disponible en la página descriptiva de la quinta en el SIPA (“Sistema de Informação para o Património Arquitectónico”): http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4975 [consultado el 31/10/2021]. La Quinta aparece ahí como Inmueble de Interés Público, con el identificador IIP.00004975.

12 Manuel de Faria e Sousa, *Divinas y humanas flores*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, f. 58v-65r.

para gozar jazmín, mosqueta y rosa,
que es Primavera en el rigor del hielo
y por la Primavera el mismo Cielo.

Asunto del que ilustra generoso
el árbol en quien Atis se transforma,
por gloria del de Tisbe, que pomposo
con él en obrar grande se conforma.
Porque Fama, que en obras más se aumenta,
es igual del que funda al que sustenta (8-9)¹³.

La Quinta goza de una eterna primavera por la sombra que recibe de dos ilustres árboles que designan, en clave mitológica y heráldica, a los dos obispos anteriormente mencionados: el duro pino en que se transformó Atis, el amante de Cibeles, y el moral, colorado por la sangre de los amantes Píramo y Tisbe¹⁴, adornaban en efecto los respectivos escudos de Pinheiro y de Moraes, como bien elucida Faria e Sousa en la correspondiente glosa¹⁵. Existe, entre los dos, una relación de continuidad y sucesión, pues

-
- 13 Todas las citas del poema se corresponden con la versión de 1644 indicando solamente el número de las sextinas que allí figuran. Tanto en las citas en verso como en aquellas en prosa que remiten a las advertencias finales, modernizo la grafía y la puntuación, respetando sin embargo el uso original de las mayúsculas.
- 14 Las *Metamorfosis* de Ovidio son la fuente más común para estos episodios mitológicos (respectivamente x, vv. 103-104 y iv, vv. 55-166).
- 15 “Un Pino a cuyo tronco se arroja un León de oro en campo de púrpura, era el Blasón del Obispo D. Rodrigo Piñeiro, Fundador de esta Quinta por los años 1560 hasta 70 [...]. El escudo de los Morales, es un moral en campo de plata. De esta Familia era D. Fr. Gonçalo de Morales, General que fue en la Religión de san Benito, y Obispo aquí, y Reparador de esta Quinta, y Autor de otras obras mayores”, *Fuente de Aganipe. Parte segunda (op. cit.)*, f. 137v. Faria tuvo otra ocasión de usar la metáfora emblemática del moral para elogiar el apellido Morales en las *Noches claras* (1624), refiriéndose al autor de *Palmerin de Inglaterra*, Francisco de Morraís. Con esta imagen, coincide con el elogio que Góngora dedicó, en el soneto “Árbol de cuyos ramos fortunados” (1593), a Cristóbal de Moura, marqués de Castelo Rodrigo y padre de Manuel de Moura Corte-Real, de quien fue secretario nuestro poeta entre 1624 y 1634. Véase Manuel de Faria e Sousa, *Noches claras [fragmentos]*, Aude Plagnard (ed.), París, Sorbonne Université — OBVIL, 2019, n. 186 (https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_nochesclaras#note188 [consultado el 31/10/2021]).

el segundo aumentó y sustentó las obras del fundador. Este motivo es el concepto clave de la común alabanza que Faria dedicó a ambos obispos en la *Oda XVII*, recogida en la tercera parte de la *Fuente de Aganipe* (Madrid, Carlos Sánchez Bravo, 1646), donde aparecen también, con más insistencia, las metáforas vegetales y mitológicas para remitir a los obispos (estrofas 7 a 11, f. 80r-v).

Faria e Sousa presta así a Gonzalo de Moraes una iniciativa en la restauración de la Quinta que no parece haber llamado la atención de sus contemporáneos; por lo menos, no encontramos en el *Catálogo dos bispos do Porto*, compuesto por su sucesor Rodrigo da Cunha, mención alguna de obras en la Quinta de Santa Cruz, aunque sí en la Sé de Oporto¹⁶. Más probable es que Faria insistiera en este papel y en la imagen del restaurador porque le permitía emular un concepto de Camões en *Os Lusíadas*, originariamente aplicado a la sucesión de los virreyes de la India y al caso concreto de la sucesión de João de Castro a Martim Afonso de Sousa:

Conforme sucessor ao sucedido,
que um ergue Deus, outro o defende erguido (*Lusíadas*, X, 57, vv. 7-8)¹⁷

De la misma manera que João de Castro defendió con las armas la fortaleza de Diu que Martim Afonso de Sousa había ganado por la vía diplomática, Gonçalo de Morães restauró la quinta que Rodrigo Pinheiro había edificado, destacando ambos como dignos sucesores de modelos igualmente admirables. Creo probable que esta analogía, que dignifica al sucesor, evocara, en la mente de Faria y en clave metapoética, su propio mérito en cuanto comentador y continuador de la obra camoniana.

Por otra parte, el paralelo permitía, aunque con cierta discreción, elogiar la relación que el poeta había tenido en su juventud con el obispado

16 Rodrigo de Cunha, *Catálogo e historia dos bispos do Porto. Offerecida a Diogo Lopes de Souza*, no Porto, por Ioao Rodriguez, 1623, segunda parte, capítulo 41, pp. 349-363. Quizás otras fuentes sobre el obispo o sobre la quinta de Santa Cruz permitan documentar este aspecto del poema: queda de momento como una cuestión pendiente de investigación.

17 En sus *Lusíadas comentadas*, vol. 2, t. iv, col. 408, Faria e Sousa cita, a propósito de estos versos de Camões, los suyos propios (9, vv. 7-8). He aquí la prueba de que este añadido, y probablemente gran parte de la segunda versión, ya estaban redactados a finales del decenio de 1630.

de Oporto. Gonçalo de Moraes jugó, en efecto, un papel decisivo en la trayectoria profesional de Faria e Sousa¹⁸. Este dejó sobrados indicios de su estrecho vínculo con el quincuagésimo sexto obispo de Oporto y con el personal eclesiástico que le rodeaba. La versión de 1624 de la descripción estaba dedicada “Al licenciado Baltasar de Sousa, abad en la misma ciudad [de Oporto]”, que Faria conoció, con toda probabilidad, cuanto todavía residía allí. Por otra parte, esta primera versión se publicó a continuación de un “panegírico portugués” en octavas, en forma de égloga dedicada al “fallecimiento del ilustrísimo obispo de Oporto don fray Gonçalo de Moraes”¹⁹ y redactada en portugués a pesar del encabezamiento en castellano. La escenificación del difunto obispo de Oporto en las *Rimas* es coherente con los elogios que no escatima el poeta a la hora de contar sus memorias en uno de los textos más singulares del Siglo de Oro: la *Fortuna de Manuel de Faria e Sousa*. En este relato en primera persona, el poeta recuerda cómo, siendo aprendiz de secretario, se benefició desde su entrada a su servicio con trece años de edad de “notable gracia en los ojos de aquel prelado excelente”²⁰. Prueba de ello fue que cuando sufrió, durante la adolescencia, una peligrosa “esquinencia” —o angina—: el obispo le dedicó unos cuidados específicos, admitiéndole a su mesa y compartiendo con él las humildes y piadosas comidas con las que solía regalarse. Con una ironía característica de la vena picaresca que Faria sigue en esta autobiografía, insinúa sin embargo que compartir la mesa del obispo le llevó a pasar más hambre que nunca en su vida:

Era bueno, pero era poco, y aunque fuese lo que me convenía, como yo tenía lobos en el estómago, más lo quisiera mucho aunque malo.

18 Sobre la biografía de Faria e Sousa (y las varias biografías publicadas al respecto), véase la monografía ya citada de Núñez Rivera, *Escrituras del yo*, así como el artículo de Diogo Ramada Curto, “Uma autobiografia de Seiscentos: a ‘Fortuna’ de Faria e Sousa”, *Cultura escrita: séculos XV a XVIII*, Lisboa, Imprensa de Ciências sociais, 2007, pp. 145188.

19 Faria e Sousa, *Divinas y humanas flores*, f. 52. Otro elogio póstumo al mismo Gonçalo de Moraes se encuentra en la décima égloga que la cuarta parte de la *Fuente de Aganipe*, Madrid, Juan Sánchez, 1644, titulada “Souto” (f. 127r-138r), lugar del nacimiento de Faria e Sousa, en la que Menalio y Lucelio, “que habían sido secretarios del obispo” (f. 138v), celebran las virtudes del difunto.

20 *Ibidem*, p. 138.

No había en casa remedio para matar mi hambre, por cuya muerte no me acordaba de la otra de que el obispo me quería librar. Echar ruegos al dispensero para que me diese algún panecillo era como echar caperuzas a la tarasca, porque mi enfermero le había esconjurado [...] ²¹.

Aunque no hubiese coincidido nunca con el fundador de la Quinta de Santa Cruz (Rodrigo Pinheiro), Faria e Sousa podía —en su relación amablemente burlesca— presumir de haberse criado con su sucesor. La relación de servicio y de mutuo aprecio con Gonzalo de Moraes le autorizaba por lo tanto a incluirse en la continuidad de los autores —algunos de ellos famosos— que habían alabado la fundación de la Quinta medio siglo antes.

En efecto, aunque Rodrigo Pinheiro ostentaba ya la respetable edad de setenta años cuando accedió, en 1552, a la dignidad de obispo de Oporto, supo valerse de los poetas para promocionar la construcción de la Quinta de Santa Cruz. Su labor de mecenazgo le hizo merecedor del título de “Padre de los Poetas” (*Grande magne pater vatum*), según João Rodrigues de Sá de Meneses, alcalde mayor de la ciudad ²². La empresa arquitectónica tuvo en efecto una repercusión importante en el mundo de las letras de la época. Guilherme Felgueiras, folclorista y etnógrafo portugués que se interesó por esta región, cita a varios autores que produjeron, inmediatamente después de la conclusión de las obras, elogios al obispo y a su conjunto de arquitectura eclesiástica ²³: el poeta neolatino Cadabal Gravio, el gran Luís de Camões y los más locales João Rodrigues de Sá de Meneses (fallecido en 1579) y Fray Bartolomeu dos Mártires (fallecido en 1590). Aunque con un retraso de unos cincuenta años, Faria e Sousa pretendía inscribirse en la estela de estos autores.

Llama la atención el anacronismo de los elogios póstumos que resultan de esta pretensión: aunque es síntoma de la posición marginal de Faria e Sousa, que en su carrera nunca consiguió acercarse al poder tanto como hubiese deseado, está claro que nuestro autor sacó partido de esta situa-

21 *Ibidem*, p. 139.

22 João Rodrigues de Sá de Meneses, “Disertissimi viri Ioannis Roderici de Sa Portugallensis arcis preafecti carmen, in Religiosissimi doctoris Roderici Pinarii dei gratia Portugallensis Episcopi encomium”, en Cadabal Gravio Calidónio, *Pityographia*, Lisboa, António Gonçalves, 1568, f. 3r.

23 Guilherme Felgueiras, *Monografia de Matosinhos*, Matosinhos, 1958, pp. 143-144.

ción, haciendo del desfase cronológico una de las garantías del carácter desinteresado y, por tanto, sincero de su elogio. Según aclara el propio poeta en la penúltima de sus glosas, las suyas son

... alabanzas sin sospechas, porque nadie adula, ni lisonjea a los difuntos, a lo menos a aquellos que no dejaron acá hijos, ni parientes útiles para algo, como sucedió a este²⁴.

Esta glosa retoma, literalmente, el razonamiento de la ya mencionada *Oda XVII* en elogio a los dos obispos:

Si muertos sois, a Apolo
ruego me haga viviente en el Caistro
para cantaros solo,
que nunca para ser torpe Ministro
de la Adulación cauta,
puse a los labios la sonora flauta.

Para mí, del indigno
dinasta, áureo palacio es tumba triste.
Muerto un Moral, un Pino
de Apolineo Laurel mi Musa viste,
porque mi libre Musa, solo con el Valor Elogios usa.

Si muertos sois al mundo,
yo soy la muerte de intereses viles;
toda mi gloria fundo
en hacer de ellos lo de Ilio Aquiles,
en no entrar las soberbias
puertas por ellos a adular protervias²⁵.

Entre la primera y la segunda versión de la descripción de la Quinta, Faria e Sousa persistió en su idea, hasta el punto de transformar un elogio oportunista, que le beneficiaba al presentarle como una figura cercana al personal eclesiástico portugués, en una declaración neutra de méritos mediante la que se elevaba a la altura de un juez moral de las grandes figuras del pasado portugués.

24 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 139v.

25 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte tercera*, f. 79v-80r.

Desde esta posición magnánima y desinteresada pretendía Faria entablar una relación de emulación con el poeta que mayor partido había sacado de sus elogios a la Quinta: Cadabal Gravio Calidónio²⁶, autor de una descripción de la Quinta en latín, en forma de fábula mitológica²⁷. Con él se compara a la hora de dirigir el poema a su destinatario, el famoso Manuel Severim de Faria, en las últimas sextinas de la descripción:

Si en Poemas cultísimos, el Gravio
Cadabal, del Autor de tantas
obras canta elegante con Latino labio,
yo, pues, a Ti, que a todo el Mundo sobras,
claro Atlante de máquinas supremas,
no faltaré en métricos Poemas (155).

El elogio de Faria e Sousa a Severim de Faria pretende emular el que Gravio dedicó a Pinheiro, pero también la dedicatoria por Garcilaso de la Vega de su égloga primera al virrey de Nápoles, Pedro de Toledo, mientras estaba a su servicio²⁸. Si tanto Toledo como Severim de Faria, por sus virtudes, “a todo el mundo sobra[n]”, la pluma garcilasiana se ejercita faltándole humildemente a la alta dignidad del destinatario, mientras que Faria promete, al contrario, no faltarle a Severim de Faria en sus “métricos poemas”. La diferencia aquí exhibida entre una y otra postura se explica quizás por el hecho de que Faria e Sousa renuncia a dirigir su poema a un noble mecenas que pudiera favorecer su carrera, como había hecho Garcilaso en dicha égloga. En efecto, volviendo al caso de Gravio, lo que mayormente despertó la atención de Faria fue la rentable relación de mecenazgo que unía al poeta neolatino con el obispo. Lo comenta con detalle en la glosa asociada a este sexteto:

155. Un hombre, que pienso era natural de Braga y se llamaba Cadabal Gravio, escribió un libro de varios Poemas Latinos, muchos

26 Respeto la grafía de la base de datos de la Biblioteca Nacional de Portugal.

27 Gravio Calidónio, *op. cit.*

28 Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001, p. 128: “luego verás ejercitar mi pluma / por la infinita, innumerable suma / de tus virtudes y famosas obras, / antes que me consuma, / faltando a ti, que a todo el mundo sobras” (“Égloga primera”, vv. 24-27).

y muy buenos, todo elogios y descripciones de esta Quinta y de su fundador el Obispo D. Rodrigo Piñeiro. Hízolo imprimir este gran Prelado, que supo estimar a este Hombre y honrarle y mantenerle con abundancia (¡oh Mundo que dices estás hoy muy culto y no se ven en ti estas culturas hoy!) que al fin era Héroe famoso este Obispo. Del mismo hay cartas Latinas para el Poeta en el propio libro, tan elegantes, que bien mostró que solo quien entiende la Arte la estima; con que en buen lenguaje, quien no la estima (digo en los que lo merecen) es tonto²⁹.

En comparación con el de Cadabal Gravio, el elogio de Faria renuncia a engendrar fruto, por disociar —mediante el irremediable criterio de la muerte— el dedicatario del poema de su héroe. Así, cultiva un *ethos* desgraciado y desengañado que imita el que le presta al propio Camões. En efecto, Manuel de Faria e Sousa desempeñó un papel importante en la construcción del topos de la desgraciada y miserable muerte que sufrió Luis de Camões y en la que se ve la inequívoca marca de la ingratitud con la que la patria portuguesa pagó su máximo poeta —desgracia en la que él y Lope de Vega vieron el espejo de la suya propia³⁰—. Los versos finales de *Os Lusíadas* se prestaban a esta lectura (“O favor com que mais se acende o engenho / Não no dá a pátria, não...”, X, 146, vv. 5-6), que Faria extiende a otras composiciones, y en especial al soneto camoniano sobre la transformación de Atis en pino (“Depois que viu Cibele o corpo humano”). El poema concluye con la apóstrofe a un dedicatario llamado “Pinheiro”, cuya protección anhela el poeta:

Oh, ditoso Pinheiro! Oh, mais ditoso
Quem se vir coroar da rama vossa,
Cantando à vossa sombra verso eterno!³¹

29 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda (op. cit.)*, f. 139r.

30 Valentín Núñez Rivera, “Un último testimonio del desengaño de senectute: Lope en la biografía de Faria e Sousa (con Camões al fondo)”, *Criticón*, 134 (2018), pp. 141-157.

31 Las tres primeras estrofas del soneto rezan: “Depois que viu Cibele o corpo humano / Do fermoso Atis seu verde pinheiro, / Em piedade o vão furor primeiro / Convertido, choraba o grave dano. // E à su dor fazendo ilustre engano, / A Jupiter pediu que o verdadeiro / Preço da nobre Palma, e do Loureiro, / Ao seu Pinheiro

¿Sería el mencionado “Pinheiro” don Rodrigo Pinheiro, obispo de Oporto, o don António Pinheiro, obispo de Miranda, “que fue llamado el Cicerón de la lengua portuguesa”? Si Faria e Sousa se decantó en su comentario —del modo tajante que bien le conocemos— por el primero, fue por la paradójica comparación que le permitía establecer entre Cadabal Gravio, Luís de Camões y él mismo. Faria e Sousa emuló a Cadabal Gravio al describir la Quinta de Santa Cruz; sin embargo, al contrario que este³², no recibió la justa recompensa por sus elogios, coincidiendo así con lo que también había acontecido para el admirado Camões quien, cantando a la sobra de dicho pino y apelando a su benevolencia, no recibió de él merced ni protección alguna:

conforme a esto escribió este Soneto, incitado de haber visto los Poemas de Gravio a ellas y de saber él cómo este Obispo le había honrado por ellos. Y esto le movió a decir lo que dice aquí, y aun a codiciar que le hubiese cabido en suerte el poetizar a la sombra de este Pino y ser coronado de él, viendo que sobre haber cantado a tantos Príncipes y Señores, de todos ellos juntos, y tenidos por Palmas y Laureles, no había sacado lo que de un solo Pino sacó el Gravio³³.

Es evidente que el ejemplo de Camões —cuyo poema, según dice, descubrió entre la primera y la segunda redacción de la descripción de la Quinta— debió de confortar a Faria e Sousa en su proyecto. Así, la descripción de la Quinta de Santa Cruz, por la que Faria enseñaba a la República de las Letras madrileña su familiaridad no solo con el patrimonio portugués,

desse, soberano. // Mais lhe concedeu o Filho poderoso, / que crescendo as Estrellas tocar possa, / Vendo os segredos là do Céu superno” (Faria e Sousa, *Rimas comentadas de Luis de Camoens*, t. II, “Segunda centuria de sonetos”, soneto 90, p. 304).

- 32 “Dichoso mil veces Cadabal Gravio (que de esto habla mi P.), pues encontró con un Pino que se supo hacer Palma y Laurel para coronarle. Entre los árboles son Señoriles los Pinos, pero son robustos, crespos, rústicos, intratables, como los más de los Señores. Pero don Rodrigo, aunque era Pino señoril, viendo que también son Señoriles las Palmas y los Laureles, con la mejor calidad de ser generosos, honoríficos y tratables, dejó el ser Pino y fue Laurel y Palma, para honrar y hacer merced de un Ingenio famoso” (*Ibidem*, p. 305).

- 33 *Ibidem*.

sino con los más eminentes representantes de su élite eclesiástica, revestía el disfraz de una humilde declaración de desinterés, con el propósito, quizás, de disimular la falta de mecenas de la que se quejó durante toda su vida.

2. ILUSTRAR EL PATRIMONIO PORTUGUÉS

Este no fue, sin embargo, el único propósito de Faria cuando decidió publicar por segunda vez su descripción de la Quinta. El carácter más visible de la rescritura a la que sometió su texto, entre 1624 y 1644, es la amplificación: triplicó la cantidad textual, pasando de 54 a 159 sextinas. Aunque tan solo una edición crítica del poema y un atento escrutinio sustentado en firmes cimientos ecdóticos permitiría establecer con toda precisión el alcance y funcionamiento de la rescritura, una rápida ojeada al conjunto permite sacar unas primeras conclusiones³⁴.

2.1. *La ékfrasis topográfica de la Quinta de Santa Cruz*

Los umbrales del texto —es decir, la proposición y la dedicatoria iniciales, por una parte, y el elogio y la dedicatoria final por otra— se repiten, aunque con variantes significativas, en ambas versiones³⁵. En cambio, tan solo una pequeña parte de las sextinas descriptivas de la versión de 1624, aquellas que forman el cuerpo del poema, fueron aprovechadas por Faria en dos secciones de la segunda versión: para la introducción de la descripción de la finca (1624: 11-18; 1644: 8-15) y para una sección que el mismo poeta califica como “gratisima desorden” (1624: 20, 23-24, 37,

34 Este estudio detallado debería también tomar en cuenta las dos versiones manuscritas de la *Fuente de Aganipe*, previas a la impresión, que se conservan en la Torre do Tombo y en la Biblioteca Nacional de Portugal. El cotejo de las versiones manuscritas —que no hemos podido llevar a cabo para la redacción de este artículo, por las restricciones debidas a la pandemia de coronavirus— permitiría sin duda precisar la fecha en la que Faria procedió a la amplificación de su poema.

35 Compárense respectivamente, entre la primera y la segunda versión, los sextetos 3-5 y 1-3 para la proposición, 1-2, 7-9 y 4-7 para la dedicatoria, 50-51 y 152-154 para el elogio a Gonçalo de Moraes y 52-54 y 156-159 para la dedicatoria final.

44-46 y 41; 1644: 125-151). En efecto, esta impresión de desorden es la que caracteriza la versión de 1624. La versión completa, de 1644, se ordena al contrario en función de un recorrido topográfico, marcado por la presencia recurrente de los déicticos, que lleva al lector desde el portal exterior de la Quinta hasta las casas episcopales y el corazón del jardín, atravesado por el río Leça. Las glosas que el propio Faria añadió como apéndice de su composición refuerzan la legibilidad de esta topografía, pues en su mayoría señalan la coherencia de grupos de estrofas en torno a una parte concreta de la quinta. Indicamos, en el siguiente cuadro, aquellas secciones explícitamente señaladas por Faria en sus notas:

Sextinas	Lugar retórico	Notas de Faria e Sousa
1-3	Invocación	Notas sueltas sobre las circunstancias de composición del poema y comentario de algunos aspectos de las sextinas 1, 2, 3 y 10.
4-7	Dedicatoria	
8-10	Acercamiento al sitio y blasones de los dos obispos	
11-68	Descripción de las ermitas colocadas a lo largo del muro exterior de la Quinta	
11-18	Introducción	
19-22	Ermita de Nossa Senhora da Guia	19-31: “describe las ermitas”
23-29	Ermita de Nossa Senhora da Neve	
30	Ermita del “Santo Hispánico Isidoro” (30, v. 8)	
31	Ermitas de San Cosme y San Damián	
32-37	Ermitas de San Blas y de San Sebastián	32-37: “En otros dos montes, bien distantes al Norte, están otras dos ermitas, de san Blas y san Sebastián; entre ellas una fuente y la estatua de Hércules matando al León Nemeo”
36	Estatua de Hércules combatiendo el León de Nemeo	
37	Blasón de Pinheiro en una “clava”, y fuente	
38-46	Huerto de Cristo destruido	38-46: “otra ermita que se llamaba del Huerto de Cristo”

47-68	Festejos de las ermitas	47-67: “Descríbense los Ermitaños que hubo, y el concurso que hay en las Ermitas de gente en Romería” 68: comentario sobre las “Mayades”
69-107	Entrada al recinto de la Quinta	
71-76	Jardines	72: nota suelta sobre el “bastardo”, un tipo de uva.
77-82	Ermita de los arcángeles con retablo	73-84: “jardines, frutales, campos, viñas y fuentes, lagos de peces, sacas de fieras; ermita de los Ángeles Miguel, Gabriel y Rafael que con un buen Palacio está en medio de todo eso”
83-93	Jardines	85-94: “la famosa, larga y alta selva de robles notablemente espesos, sus entradas y salidas y fuentes y estancias varias hasta bajar al río Leça”
94-107	Río Leça	94-107: “el río Leça pasa por la Quinta”
108-124	Entrada a las casas episcopales	109-124: “las nobilísimas Casas Episcopales [...] y la ermita de nuestra Señora de los Ángeles”
112	Jardín	
119-124	Ermita de Nuestra Señora de los Ángeles	
125-151	Descripción sin orden	125-151: “Descríbese sin guardar orden lo que no la tiene, porque son varias casas de cosas diferentes”
152-154	Elogio de Gonçalo de Moraes	152-154: “Fray Gonçalo de Moraes, Reparador de esta Quinta, a toda Luz Varón magnífico y excelente”
155	Alusión a la descripción de Cadabal Gravio	155: nota sobre Cadabal Gravio
156-159	Dedicatoria a Manuel Severim de Faria	154-155: nota sobre el carácter desinteresado del elogio 157: alusión a los epigramas que Faria “fijaba en las puertas”

Tabla 1. Estructura retórica del poema

Topográficamente, la descripción sigue un recorrido centrípeto en cuatro etapas. La primera describe el muro exterior de la Quinta y las ermitas que lo adornan: se trata de la parte más desarrollada de la descripción, debido a la digresión sobre las romerías, como comentaremos en el próximo apartado. La segunda parte nos guía hasta el interior del recinto de la Quinta y se centra en la descripción de los exuberantes jardines, atravesados por el río Leça, joya del parque y piedra de toque del elogio³⁶. El tercer apartado está dedicado a la descripción del “Pontifical Palacio” (111, v. 4), siempre visto desde fuera, con sus jardines y la ermita que lo flanquea, en la que Faria se figura como pintor —lo comentaremos en el último apartado del artículo—. Finalmente, la cuarta sección responde a una “gratisima desorden”, en la que Faria describe varios aspectos de la Quinta —flores, animales, obras humanas— aprovechando buena parte del material de la primera versión publicada en 1624.

2.2. *La Quinta de Santa Cruz como ficción arcádica*

Destaca, en la descripción de Faria e Sousa, el número elevado de ermitas descritas. Aparecen nueve en total, cada una de las cuales, además de ser identificada por el santo que celebra, se describe con cierto pormenor. Ahora bien, esta arquitectura de la Quinta, rica en tales ermitas por su historia votiva y por haber sido efectivamente lugar de retiro para los obispos de Oporto, coincidió oportunamente, en los años en que Faria e Sousa redactaba la segunda versión del poema, con la moda cortesana de las ermitas palaciegas y de las romerías que solían albergar. Entre los conjuntos arquitectónicos que influenciaron esta moda, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos señala el monasterio de Montserrat, visitado por Felipe IV en 1626 y que inspiró a este la construcción de las trece ermitas de los jar-

36 Notemos que la insistencia en los jardines, por una parte, y en el río Leça, por otra, podrían ser pistas fecundas para relacionar la descripción con la de Cadabal Gravio. En efecto, el segundo libro de su *Pityographia* está dedicado a la descripción de la Quinta y mayormente de sus jardines. Siguen además dos apartados finales: uno dedicado a las siete fuentes de la Quinta, descritas una por una, y una sección final dedicada al río Leça.

dines de Aranjuez³⁷. Tal moda culminó en la segunda parte del decenio de 1630, con el Palacio del Buen Retiro, construido por el Conde-Duque de Olivares para Felipe IV y donde se encontraban nada menos que seis ermitas. Allí, las ermitas sirvieron no solo de lugar de devoción para los reyes, sino también —quizás sobre todo— de lugar de recreo para banquetes y paseos para los cortesanos o algunos selectos invitados de la pareja regia³⁸.

La Quinta de Santa Cruz se prestaba sin duda, desde el siglo anterior, al ocio ameno y retirado en una campaña cuya fecundidad recalca Faria e Sousa en la descripción. A diferencia, sin embargo, del palacio de la villa y corte castellana, las ermitas albergaban una devoción popular que, lejos de aislar el jardín de la sociabilidad urbana y reservarlo para unos pocos íntimos del obispo, relacionaban la Quinta con los habitantes de toda la comarca. Quince sextetos describen en efecto

el concurso que hay en estas Ermitas de gente de Romería, principalmente las fiestas de las Nieves, s[an] Blas y san Sebastián, adonde ofrecen gargantas de cera y cabezas de puerco, que no hacía tanto mal a los Ermitaños como hizo a Adonis. Cada Ermita tenía una nobilísima vivienda. Descríbense los festejos de danzas, músicas y folías con que la gente va pasando su camino³⁹.

La descripción de estas celebraciones estaba prácticamente ausente de la primera versión del poema, donde tan solo se mencionaba en una sextina, sin relación narrativa con las anteriores y sucesivas, a las “Mayades Ninfas deliciosas” que poblaban en jardín, sin ningún tipo de explicación (sext. 46). Con sus 22 sextinas (47-68), este episodio se debe exclusivamente a la ampliación del poema entre la versión de 1624 y la de 1644 y constituye, por tanto, un aspecto decisivo de la versión última de esta composición. En efecto, la relación de los festejos populares se hace en clave mitológica, proyectando en la vida de la quinta una ficción arcádica que es uno de los aspectos más logrados del poema de Faria e Sousa, o en

37 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 15-16 (2010), pp. 135-148.

38 Jonathan Brown y John Huxtable Elliott, *Un palacio del rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe II*, Madrid, Taurus, 2005, p. 228.

39 Faria y Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 138r.

todo caso uno de los lugares que más claramente construye la posición que el poeta pretende adoptar respecto a la tradición poética.

Entre las muy variadas ceremonias religiosas celebradas en la quinta, el poeta elige la que más contribuye a ilustrarla y solemnizarla: las fiestas de la ermita de Nossa Senhora da Neve⁴⁰. Estas fiestas, marcadas por la variedad de instrumentos tocados en ellas —“aduses”, “cascabeles”, “plectros”, “rabeles”, “flautas”, “tamborines”, “sonajas” (62-63)—, que solicitan múltiples partes del cuerpo de los músicos —“Con ellas ya la tierra, ya el pie toca, / ya la rodilla, el codo, ya la frente” (66, vv. 1-2)—, destacan también por unir, en un mismo “concurso” (58, v. 1), “compañías” de ambos sexos, unas “Ninfas” y otros “Varones”, que “al camino / dan una y otra Imagen de Quirino” (58) —es decir una figura dual comparada al bicéfalo dios Jano bifronte—. La unión de las dos compañías recuerda el “concurso impaciente” de los coros de “vírgenes bellas, jóvenes lucidos”, “zagalejas” y “garzones” que, en la *Soledad primera*, celebraban con “sonorosos instrumentos”, “en dos festivos coros”, el epitalamio de dos jóvenes pastores⁴¹. La alusión al poema gongorino se cifra en la imagen del “concurso” y en el reemplazo del término “zagalejas”, declinado por Faria en ambos géneros y luego variado mediante la figura mitológica de la sirena a través de la epífora en quiasmo que concluye los sextetos 59 y 60:

son otras compañías de ambos sexos,
de Zagalejas mil, mil Zagalejos⁴² (59, vv. 5-6).

Sirenos ellos son, ellas Sirenas (60, v. 6).

40 “Estos del Cielo fuertes Torreones / son visitados de inundante Plebe, / del Año por las varias estaciones. / Es singular aquella de la Nieve / que en el Monte Esquilino ha visto Agosto / hacer Augusto un sitio que era angosto” (sext. 54).

41 *Soledad primera*, vv. 765-765 y 751-752 (Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 351). El texto, sin notas, se encontrará también en la edición digital de Antonio Carreira: Luis de Góngora, *Poesía*, Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2016, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica#poem264B [consultado el 31/10/2021]).

42 Como sagazmente me comentó Antonio Sánchez Jiménez, estos dos versos no riman sino que juegan sobre el eco visual que une las dos palabras-rimas (“sexos”, “zagalejos”). Este interesante caso de rima gráfica nos recuerda el interés de Faria e Sousa por la poesía visual, que practicó en la *Séptima parte* de la *Fuente de Aganipe*.

Semejante simetría métrica se aleja, sin embargo, de la plasticidad de la silva gongorina y equipara al contrario la lectura binaria de los sexos con el dualismo sintáctico. Reconocemos en esta escena, como en la poesía de Góngora, la pretensión de unir “el orden festivo agrario y tradicional de su tiempo y el orden de lo festivo clásico; lo más docto, o sea, el mundo reflejado por las literaturas griega y latina, y lo más rudo, las costumbres rurales”, como demostró Mercedes Blanco mediante una elocuente comparación con la obra de Rubens⁴³. Evidentemente, Faria e Sousa no aplica esta unión paradójica al ámbito de la fiesta matrimonial ni al género del epitalamio, sino que, suavizando los aspectos más eróticos, se reserva para la pintura de la devoción popular, aplicada a las características concretas de la provincia del Duero.

La variación de la figura pastoril de la zagaleja en la mitológica y marítima de la sirena recuerda por otra parte al galán de *La Diana* de Montemayor, Sireno, y señala el carácter arcádico del episodio. También se inscribe, sin duda, en el léxico acuático motivado por la presencia del Río Leça en la quinta —elemento importante de su elogio por Faria—; lo cual sostiene a su vez el juego sonoro y conceptual mediante el cual Faria e Sousa eleva a las habitantes de la comarca de Maia, ciudad vecina de la Quinta de Santa Cruz, a la altura de divinas “Máyades” (62, v. 2), por analogía con las Náyades⁴⁴. La comparación llega explícitamente en la sextina que concluye la descripción y recurre de nuevo a la figura del sobrepujamiento:

Venciendo, pues, así Drías y Nayas,
van caminando en Coros y Coreas,
las que, si no de Atlantes, son de Mayas
hijas, a que un Gentil, de claras Deas,
sin Amor, diera Títulos mayores,
y también un Cristiano con amores (68).

43 Véase Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016, pp. 357-360.

44 “Derivamos el nombre de ‘Mayades’ a las doncellas que hacen estas Romerías, del mismo de aquella comarca que se llama de la Maia” (Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 138r).

La discreta alusión al modelo gongorino —admirado por Faria en algunos aspectos, vituperado con vehemencia en otros⁴⁵— contribuye sin duda a dar al episodio matices pastorales que acercan la romería a los tintes arcádicos de la *Soledad primera*.

Sin embargo, la deuda poética de Faria e Sousa en este fragmento no termina ahí. Estas Máyades también están amparadas por el intertexto camoniano, aquí convocado por Faria mediante una cita casi literal:

Aquí se encuentra ya, si allí se siguen,
estas varias y alegres compañías,
cuales con dulces pláticas prosiguen,
cuales paran con plácidas folías.
De Títiro imitando las Camenas,
Sirenos ellos son, ellas Sirenas (60).

Estas sirenas, o Máyades, que emulan por sus cantos las Camenas, o sea, las Musas de Títiro, figuración poética del gran Virgilio, imitan a la vez las etíopes mujeres que recibieron en *Os Lusíadas* a Vasco de Gama y sus marineros, poco después de su encuentro con Adamastor, a lo largo de las costas de Suráfrica:

As mulheres queimadas vêm encima
Dos vagarosos bois, ali sentadas,
Animais que eles têm em mais estima
Que todo o outro gado das manadas;

45 La ambigua relación de Faria e Sousa con la poesía gongorina ha sido objeto de varios estudios en su vertiente teórica y, en menor medida, poética. Véanse mi edición de los fragmentos anti-cultos de las *Noches claras* [1624] (Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2019), la de Héctor Ruiz Soto de la réplica del peruano Juan de Espinosa Medrano (*Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España* [1662], OBVIL — Sorbonne Université, 2017) a las críticas contra Góngora lanzadas por Faria e Sousa en sus *Lusíadas comentadas* (1639), así como la síntesis recientemente ofrecida por Núñez Rivera, “En favor de Camões: el destronamiento de Góngora”, en *Escrituras del yo y carrera literaria*, pp. 89-117; y otra mía en curso de stampa: “‘Venga otro saltico de cabras’. Manuel de Faria e Sousa, ‘enemigo lector’ de Luis de Góngora”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura del siglo XVII*, dirs. Mercedes Blanco y Aude Plagnard, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, en prensa, 2021.

Cantigas pastoris, ou prosa, ou rima,
Na sua língua cantam concertadas,
Com o doce som das rústicas avenas,
Imitando de Tíro as Camenas (V, 63⁴⁶).

La escena es muy breve, en *Os Lusíadas*, pues apenas llegados los marineros a la costa, zarpan de nuevo (V, 61-64). El motivo de esta pronta salida es la incapacidad de entender la lengua de los indígenas, a pesar de la humanidad que estos demuestran:

Mas como nunca em fim meus companheiros
Palavra sua alguma lhe alcançaram
que desse algum sinal do que buscamos,
as velas dando, as âncoras levamos (V, 65, vv. 5-8).⁴⁷

Este fragmento sobre la ininteligibilidad de la lengua le proporciona a Faria e Sousa la ocasión para desahogarse, una vez más, contra la poesía oscura. Compara los cantos ininteligibles de las mujeres africanas con la poesía de los autores cultos y aprovecha para burlarse de estos últimos: “Debía ser como la poesía que ahora se usa, y si Gama llevara uno de sus Autores, si entonces los hubiera, quedaba todo facilitado, aunque ni ellos mismos entienden lo que escriben”⁴⁸. En las fiestas de la Quinta de Santa Cruz, ocurre todo lo contrario que en *Os Lusíadas*: los cantos rústicos, susceptibles de prestarse a una analogía literaria, garantizan la armonía sonora y convierten la escena en una verdadera y armoniosa Arcadia. Una vez más, Camões aparece como la clave poética para temperar y remediar la oscuridad gongorina⁴⁹.

La capacidad poética así alcanzada por los campesinos-indígenas permite incluso que el coro mixto de zagalejos y zagalejas, sirenos y sirenas, emule a otro poeta que Faria lee como paragón del estilo blando, claro y armónico —nada menos que Garcilaso de la Vega—:

46 Faria e Sousa, *Lusíadas comentadas de Luis de Camoens*, vol. 1, t. II, col. 584.

47 *Ibidem*, col. 587.

48 *Ibidem*.

49 Véanse Núñez Rivera, “En favor de Camões...”, Plagnard, “Venga otro saltico de cabras’...”, y “El portugués a la luz de la nueva poesía”, *El universo de una polémica...*, en prensa, 2021.

En una mano lira, en otra lanza,
ya de este, ya de aquel, tal vez se mira;
viene, mientras camina, o mientras danza,
tomando ora la lanza, ora la lira;
son otra compañía de ambos sexos,
de Zagalejas mil, mil Zagalejos (59).

El cuarto verso de la sextina imita aquel famoso de la Égloga *tercera* (“tomando ora la espada, ora la pluma”, v. 40)⁵⁰, cifra del *ethos* quinientista del poeta soldado, sustituyendo la espada por una lanza y la pluma del poeta por la lira. Este verso encuentra un eco en el primero, donde aparecen en el orden inverso los mismos atributos, siempre con un paralelo sintáctico. Este primer verso, al llevar la atención explícitamente a la “mano”, resuena además con otra apropiación anterior de la cifra garcilasiana: la de Alonso de Ercilla, quien escribió su *Araucana* “entre las mismas armas”, “la pluma ora en la mano, ora la lanza” (XX, 24, v. 8)⁵¹.

Aparece pues en estos versos, cuidadosamente cifrado, el propósito de Faria e Sousa de dar a esta ficción arcádica matices heroicos. El pueblo de la comarca de Maia se eleva, a la sombra de los dos obispos, a la altura de héroe colectivo de la descripción del lugar. En consecuencia, Faria brilla como el poeta capaz de trascender la escenificación gloriosa de los pastores de las *Soledades* en una heroica representación de los campesinos de la zona de Maia, reunidos en romería.

3. ÉCFRASIS Y AUTOFIGURACIÓN: EL ARTE DE LA PINTURA

3.1. *El repertorio anacoreta*

Las ermitas de la Quinta de Santa Cruz no se reducen, sin embargo, a un lugar de recreo en la descripción de Faria e Sousa: la devoción también desempeñaba un papel central. En efecto, las sextinas inmediatamente

50 Vega, *op. cit.*, p. 231.

51 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2021.

anteriores a las que acabamos de describir introducen la descripción de las romerías a través de la figura, claramente reconocible, del Anacoreta, bajo la forma de una figura alegórica evocada en singular, que guarda “cada puerta” (48, v. 2) de “cada Ermita” (47, v. 4) del recinto. La descripción de este personaje (sextinas 48 a 53) sigue los tópicos de la iconografía eremítica tal y como la encontramos, por ejemplo, en un cuadro como *San Pablo ermitaño* de José de Ribera que se pintó en los mismos años en que Faria elaboraba la versión de 1644⁵².

Cada sextina marca una etapa de la descripción. La primera (48) describe las características físicas del ermitaño (la “calva lisa frente rugosa”, v. 3; la “barba hirsuta, intonsa mas tendida”, v. 4), insistiendo en la inmovilidad de la silueta (“inmoto en su sayal”) que le asemeja a una “parda peña” (v. 6). La sextina 49 prosigue enumerando los atributos devotos del ermitaño: el “nudoso bastón” y las “gruesas cuentas de rústicas agallas”, humilde rosario que rodea la “pellicea zona”, o sea la cintura. Este sexteto inicia, por otra parte, la narración de un encuentro entre el lector-espectador —al que se dirige Faria e Sousa en segunda persona— y el propio anacoreta. El encuentro culmina con un abrazo en el que el visitante estrecha al anacoreta en sus huesos, comparando dichos huesos con los que dieron origen a la humanidad, recreada por Deucalión después del diluvio⁵³.

Las dos sextinas siguientes hacen hincapié en elementos periféricos que suelen rodear, en los cuadros de devoción, el retrato del ermitaño en sí. Primero, el cielo, de “culta policía” y “cultísimos olores” (vv. 3 y 4) en el que se percibe la presencia divina, y luego la “breve celda” (52, v. 1) donde se contempla el pobre tesoro del ermitaño:

52 El cuadro se puede ver en digitalización del Museo del Prado, donde se conserva: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pablo-ermitao/c3f5a01c-b02a-4cb1-860d-9dc042947c81> [consultado el 31/10/2021]. Recordemos que, según el catálogo de sus obras establecido por Francisco Moreno Porcel, Faria e Sousa tradujo al castellano unas “Vidas de san Pablo, primer ermitaño, San Hilarión y san Mateo, escritas por san Jerónimo”, señal de su interés por el tema anacoreta (*Retrato de Manuel de Faria e Sousa, ¿Madrid?, s.n., 1650, p. 36. Véase Núñez Rivera, Escrituras del yo y carrera literaria, op. cit., p. 267*). Esta obra no se ha identificado hasta la fecha.

53 “Los brazos le das tú, date él los brazos / sus miembros en los tuyos ves impresos, / porque, al fin, tocas solo en estos lazos / un compuesto mortal de mondos huesos. / Dirás que aún la materia observa dura, / de que hace Deucaleón nuestra figura” (50).

... solo miras,
en vez de lechos áureos, áureas pajas;
ya con vista legal, tesoro admiras
más rico en las pobrísimas alhajas. (52, vv. 1-4)

La descripción se cierra con la escena lacrimosa de la despedida, en la que el anacoreta y su visitante rivalizan en llanto a la hora de decirse adiós (53). Así, el carácter narrativo de la descripción no remite a la historia del santo, sino al encuentro entre el lector y visitante de la Quinta y el centinela que marca la entrada al territorio de la romería. Sin embargo, a pesar del interés dedicado por Faria a la mortificación del cuerpo, esta descripción no sigue la iconografía eremítica del yermo ni se inserta en un *locus horridus* destinado a provocar el horror sagrado propio de la descripción sublime que encontramos, por ejemplo, en el «mudo horror divino» de la *Soledad* gongorina⁵⁴. Al contrario, el encuentro con el ermitaño se inscribe en una iconografía devocional relacionada con el ámbito festivo.

3.2. *Devoción y pintura*

El palacio del Buen Retiro, del que Faria e Sousa conoció el importante repertorio iconográfico de la devoción, podía ser uno de los modelos que el poeta tuviera en mente. En efecto, la construcción de las ermitas del Buen Retiro, terminadas en 1636, corrió pareja con la composición de algunas escenas de devoción, pintadas expresamente para adornarlas. Paragón de tales obras es sin duda el *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* que Velázquez concluyó en 1634 y que se colgó en la ermita de San Pablo en el Buen Retiro, pero no fue el único⁵⁵. Por las mismas fechas, Felipe IV hizo un encargo específico de cuadros de pin-

54 Véase la elocuente demostración de Humberto Huergo Cardoso, «De una encina embebido en lo cóncavo». Las *Soledades* y la iconografía eremítica, *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas*, 7 (2019), pp. 121-167.

55 De nuevo este cuadro, conservado en el Museo del Prado, se puede consultar en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-antonio-abad-y-san-pablo-primer-ermitaio/8575d735-9d42-4762-b9f6-73cb11891c02> [consultado el 31/10/2021].

tores norteños afincados en Roma para la “Galería de paisajes” del Retiro, entre los cuales se encontraban una proporción notable de paisajes ermitaños⁵⁶. Ahora bien, el encargado de adquirir estas pinturas no fue otro que Manuel de Moura y Corte-Real, marqués de Castelo Rodrigo y embajador en Roma, al servicio del cual estuvo nuestro autor hasta su estrepitosa ruptura, precisamente en junio de 1634⁵⁷. El encargo de Felipe IV al embajador de Roma pudo hacerse, según Brown y Elliott, entre el 5 de diciembre de 1633, fecha de la inauguración del Palacio, y marzo de 1635, si bien las pinturas no se entregaron hasta finales de 1638 o inicios de 1639⁵⁸. Estas son fechas en las que, precisamente, Faria e Sousa dejaba de estar al servicio del marqués y se instalaba nuevamente en Madrid, tras su vuelta de la capital pontificia. No es imposible que escuchara alguna noticia del proyecto y secundara a su señor en sus contactos con los pintores de Roma a inicios de la década de 1630, antes de su ruptura. De forma concomitante, Faria e Sousa fue, en Madrid, uno de los testigos del potente atractivo que el palacio ejercía en los hombres de letras de la época: no pudo ignorar el tomo de elogios poéticos compilado en 1635 por Diego de Covarrubias y Leiva, guarda mayor del sitio real del Buen Retiro, donde se reunían composiciones de plumas tan famosas como las de José de Valdivieso, Luis Vélez de Guevara y el ya famoso aunque todavía joven José Pellicer de Salas y Tovar⁵⁹; y leyó con detenimiento y admiración la “Silva topográfica” y otros poemas líricos cortos que le dedicó, en 1637, el también portugués Manuel de Galhegos, pues firmó, al lado de Pedro Calderón de la Barca, una de las elogiosas autorizaciones

56 La lista de estas pinturas anacoretas, según el inventario del Palacio del Buen Retiro de 1701, se encuentra reproducida y comentada en el artículo de Jonathan Brown y John Huxtable Elliott, “The Marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro”, *The Burlington Magazine*, CXXIX, 1007 (1987), pp. 104-107.

57 Santiago Martínez Hernández, “Aristocracia y anti-olivarismo: el proceso al marqués de Castelo Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)”, en *La Corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, II, pp. 1147-1196.

58 Brown y Elliott, *op. cit.*, p. 105; argumentación retomada en el más accesible y divulgado volumen de los mismos autores, *Un palacio del rey*, pp. 127-137.

59 Diego de Covarrubias y Leiva, *Elogios al Palacio del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1935, f. Fr-Hr.

del volumen⁶⁰. En estas composiciones poéticas, la relación entre poesía y pintura era uno de los tópicos del elogio, como bien han mostrado los recientes estudios de Jesús Ponce Cárdenas⁶¹.

El vínculo entre la ermita y la ornamentación pictórica aparece también en el caso de las ermitas de la Quinta de Santa Cruz. En efecto, el poeta no pierde la ocasión de subrayar la calidad de las pinturas que adornan algunas de las piezas arquitectónicas de la Quinta, dotando su descripción de una dimensión ecfrástica notable. Es el caso, en especial, de la descripción de la ermita de los arcángeles (sext. 77-82): un “Panteón” (77, v. 2), un “Palacio” (82, v. 2) comparado con nada menos que el templo de la “Judaica Salem” (82, v. 8) fundado por Salomón, hijo del rey y poeta David. La arquitectura de la ermita no está descrita más allá de esta tópica comparación hiperbólica. El edificio se caracteriza más bien por su retablo, donde

la Poesía muda copia
con el pincel el estudio más profundo,
tres Ministros Olímpicos alados,
que más parecen vivos que pintados (77, vv. 3-6).

La descripción del retablo se extiende a lo largo de cuatro sextetos, en los cuales cada uno de los arcángeles ejemplifica un aspecto de la descripción viva: Miguel, el vigor de los colores (el oro, el ébano y la púrpura, colores característicos del retrato femenino y aquí asociados al retrato de Albania, la dama celebrada por Faria e Sousa en su poesía, sext. 79); Gabriel, el habla de la pintura muda (“presumo que moviendo / de boca celestial clavel süave⁶², / dice [...]: ‘Ave’”, 80, v. 4-6); Rafael, el movimiento (“La vista

60 Manuel de Galhegos, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, María de Quiñones, 1637, f. ♠2v-♠3r. Una de las composiciones está dedicada a la ermita de San Antonio de los Portugueses, aunque este no fue un santo ermitaño e ignoramos cuál fue la iconografía interior de esta ermita.

61 Jesús Ponce Cárdenas, “Pintura y panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, III, 65 (2018), pp. 97-123; y del mismo autor, “*El Panegírico al Buen Retiro* de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*”, *e-Spania*, 35 (2020), s. p.

62 Con esta diéresis, obligatoria para el equilibrio del endecasílabo, Faria e Sousa se somete a la moda culta que, por otra parte, vituperó con tanta violencia. Este es un ejemplo entre los innumerables casos que se dan en su obra poética.

más fiel se determina / en que, si está parado, al fin camina”, 81). Esta *mise en abyme* del talento del artista, que repercute en el del propio poeta mediante la écfrasis, no era, sin embargo, suficiente para Faria: también quiso figurarse a sí mismo como aprendiz de pintor en la propia Quinta de Santa Cruz.

3.3. *Faria e Sousa, poeta y pintor de la Quinta*

Los frescos de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, la más íntimamente conectada con el palacio episcopal, son los que se prestan a la escenificación más espectacular del poeta. Están dedicados a la Virgen María, de la cual era especialmente devoto el obispo Gonçalo de Moraes, según refiere Rodrigo da Cunha en el ya citado *Catálogo de los obispos de Oporto*:

Era mui[to] grande a sua devoção [la de Gonçalo de Moraes], e em particular a tinha à Virgem nossa Senhora, a quem continuamente se encomendava, não faltando nunca nesta obrigação até a morte, rezando sempre o ofício da Virgem nossa Senhora em pé, com mui[to] grande devoção, e algumas vezes de joelhos. Continuou nestes virtuosos e Santos exercícios, até idade de catorze anos...⁶³

Esta misma edad de catorce años, poco más o menos, debía tener el propio Faria cuando aprendió a manejar el pincel y participó en la pintura de los frescos de la ermita. Este fragmento consiste casi todo en una evocación de la hazaña juvenil del poeta, y conviene citarla *in extenso*:

Allá más adelante un Templo encuentras,
de fábrica no grande mas galana.
Si el pórtico, que vuela en arcos, entras,
con Título verás la soberana
Imagen de la Madre del Mesías,
de celestes y aladas Jerarquías.

63 Cunha, *op. cit.*, pp. 349-350.

Aquí en mis años tiernos, no floridos,
porque nunca los tuve sin enojos,
la Poesía dejé de los oídos,
mientras ejercité la de los ojos.
Aquí con osadías pueriles,
de Apeles pelos competí sutiles.

El gran Reparador de las ruinas
que el Templo en estas máquinas usaba,
esta techumbre con colores finas,
por Artífice docto reparaba;
yo, que en artes no pocas me introduje,
a serle émulo en esta me reduje.

Allí pintamos, de común acuerdo,
en el fondo la misma Imagen santa;
en su hermosura absorto, el pincel pierdo,
del Maestro el pincel se me adelanta;
mas si en cantidad de obra me vencía,
vencile en los decoros de María.

Del artesón el resto dividimos,
con tarjas de invención, creo que airosa,
para los campos de ella elegimos
Sol, Luna, Estrella, Fuente, Olivo y Rosa,
símbolos suyos en la sacra Lista,
que informan de su Ser la mortal vista.

De lo que fácilmente se distingue
en este bello círculo te informo,
la vista en lo restante se me extingue,
y con su descripción no me conformo:
sería proceder en infinito
escribirla Pincel, pintarla Escrito (119-124).

Se trata, para Faria e Sousa, de un doble reto: el de figurarse como aprendiz de pintor, y el de igualar, en cuanto que autor, la calidad de su propia pintura. En cuanto que joven pintor, se pone en escena en una doble relación de emulación, compitiendo por una parte con los “pelos” de los

pinceles del mayor artista plástico de la Hélade, el inigualable Apeles, que superó a Protógenes en el trazo de la línea más sutil de la historia de la pintura⁶⁴, y, por otra, con el pincel “del maestro”, “Artífice docto” que parece obedecer las órdenes del “gran Reparador de las ruinas” que fue Gonçalo de Moraes —si no fue el mismo obispo el que pintó para tan devota ocasión—. La competición toma la forma de una carrera en la que el émulo cede la victoria al maestro, no sin vencerle en la parte ornamental y en la calidad de “los decoros de María”, presentados como la parte más íntimamente relacionada con la Virgen. Los atributos elegidos para rodear a la virgen en el artesón, “Sol, Luna, Estrella, Fuente, Olivo y Rosa”, procedentes del *Cántico de los Cánticos*, pertenecen a la iconografía de la Inmaculada. El reto del joven pintor encuentra un eco en el del poeta, que abandona la poesía de los oídos en pro de la de los ojos. La écfrasis se eleva, según el envío de la sextina 124, a un arte de describir el fresco, reversible en arte de pintar la Letra sacra: “Sería proceder en infinito, / escribirla Pincel, pintarla Escrito”.

Esta declaración ha de leerse a la luz de la postura de poeta-pintor que Manuel de Faria e Sousa construyó con paciencia y dedicación durante la última etapa de su carrera como autor: al recordar, en varios lugares de la *Fortuna*, sus dotes para el dibujo y la pintura demostrados en los tiempos de su formación en Oporto⁶⁵; al pintar de su propia pluma el retrato de Luís de Camões que luego se estampó en las *Lusíadas comentadas*; al colaborar con Pedro de Villafranca, uno de los mejores grabadores del XVII, para las ilustraciones de los diez cantos del mismo comentario; y al llevar a cabo un impresionante programa iconográfico de autorepresentación en dos de sus últimas obras —el *Nobiliario del conde de Barcelós* (1646) y el póstumo *Retrato* de Francisco Moreno Porcel (1650)—⁶⁶. Al

64 La anécdota de la amistosa contienda, de la que nace la creación de una línea de color que ‘no dejaba visible el trazo más sutil’ (“*nullum relinquens amplius subtilitati locum*”), se encuentra en la *Historia natural* de Plinio el Viejo (libro XXXV, capítulo XXXVI, 19-21).

65 *Fortuna*, *op. cit.*, p. 132.

66 Estos aspectos de la producción del polígrafo están siendo investigados en cuatro contribuciones que pronto verán la luz dentro del volumen *Un polígrafo portugués en la Monarquía hispánica*: las de Hélio Alves (“La poesía pintada: as gravuras de Pedro de Villafranca e o escólio impresso de Faria e Sousa a *Os Lusíadas*”), Valentín Núñez Rivera (“Para una poética del patriotismo. Faria e Sousa entre España

figurarse como pintor a la par que poeta, Faria e Sousa no sólo destacaba su habilidad con la pluma en un campo complementario a la caligrafía, indispensable para su oficio de secretario, sino que también emulaba a algunas figuras de artistas ambidiestros de la poesía contemporánea⁶⁷, como Jerónimo Corte-Real para el siglo XVI⁶⁸, o Juan de Jáuregui entre sus contemporáneos⁶⁹.

Este arte de la pintura determina, más allá de este fragmento, toda la concepción del arte descriptiva desarrollada en esta composición. La metáfora pictórica para designar la mimesis es en efecto la que emplea el poeta para designar su poema, “retrato, no ingenioso / [...] de aquel Original siempre famoso” que es la Quinta de Santa Cruz, ofrecido a Manuel Severim de Faria (157, vv. 1-3). Antes de introducir el lugar de la descripción, Faria e Sousa convoca la metáfora pictórica para examinar la claridad de su texto, virtud deseada y que tanto Severim de Faria, su dedicatario, como la calidad del lugar descrito, simbolizada por las diáfanas aguas del río Leça, deben ayudarle a conseguir. Al primero le apostrofa el poeta en una fingida declaración de humildad:

Dad en esta pintura claros puros,
que bien mi oscuridad da los oscuros (5, vv. 5-6).

Del río Leça espera captar las luces y la transparencia (“De tu corriente vidro, o Leça claro / el estilo me da claro y corriente”, 6, vv. 1-2), aunque evitando el peligro de caer en la adulación de sí mismo, como le pasó a Narciso (6, v. 6). En efecto, de la misma manera que rehúye de la adulación de los vivos, Faria e Sousa pretende permanecer ajeno a la adulación propia:

y Portugal”), Pedro Ruiz Pérez (“Biografía y edición. El *Retrato* por Moreno Porcel y las estrategias de consagración de Faria y Sousa”) y Aude Plagnard (“Escritura y manuscrito en la obra de Manuel de Faria e Sousa, ‘El portugués que más ha escrito’”).

67 Véase el texto clásico de Emilio Orozco Díaz, “La muda poesía y la elocuente pintura (Notas a unas décimas de Bocángel)”, *Escorial*, x, t. iv (1941), pp. 282-290 (p. 284).

68 Aude Plagnard, “Épica e imagen: un análisis socio-poético de los manuscritos de Jerónimo Corte-Real (ca. 1569 y 1575)”, *Hipogrifo*, V, 2 (2017), pp. 215-239.

69 Juan Matas Caballero, “Juan de Jáuregui, perfil barroco de un poeta-pintor”, *e-Spania*, 35 (2020), s. p.

Jamás me enamoré de mis colores,
ni tuve mis pinceles por sutiles,
que siempre feos son propios amores.
Tú, pues, cuando el Sol bebes en veriles
de pausado cristal que al mar conduces,
dame en rayos pincel, en color luces (7).

En esto se conforma Faria e Sousa no solo con la ostensible humildad que afecta ante su dedicatario, sino también con el deseo de Lope de Vega de que “volviese a la pintura” (f. 137) de la Quinta de Santa Cruz.

A instancias de Lope de Vega y sin duda alentado por la intensa actividad poética en torno a la celebración del Palacio del Buen Retiro, Faria e Sousa retomó, a lo largo del decenio de 1630, una descripción de la Quinta de Santa Cruz que había compuesto unos tres lustros antes, durante los primeros años de su llegada a Madrid. En esta descripción, se dedicaba al singular ejercicio de alabar a dos obispos de Oporto, Rodrigo Pinheiro y Gonçalo de Moraes, respectivamente fundador y restaurador de la Quinta de Santa Cruz (residencia rural del obispado en la que él mismo se había criado) unos años después de la muerte del segundo. Faria se presentaba como sucesor de los grandes poetas que habían cantado el patrimonio portugués de la región de Oporto —en especial, de Cadabal Gravio Calidónio— sin caer en el defecto de un elogio interesado, pues los dos héroes de su poema ya habían fallecido sin dejar herederos. Para dar a conocer el patrimonio monumental de su región nativa y ofrecer ante los ojos de los lectores castellanos la alabanza de un culto prelado y su legado arquitectónico, Faria e Sousa amplificó considerablemente el poema de forma que en él se propone un verdadero *iter* topográfico por la quinta que evidencia las numerosas ermitas que albergaba el recinto, y celebra, en clave arcádica, la devoción de los campesinos de la comarca. Emulando el epitalamio de la *Soledad primera*, a la par que una escena de encuentro entre indígenas africanas y marineros portugueses en el quinto canto de *Os Lusíadas*, proporcionaba a la escena una dimensión heroica cifrada en la doble alusión a Garcilaso y Ercilla: las Máyades —o náyades de Maia—, con la lanza en una mano y la lira en otra, son así el segundo héroe del poema. El tercero no es otro que Faria e Sousa en persona, pintor de unos frescos de la Virgen Inmaculada albergados en una de

las ermitas y poeta capaz de pintar las bellezas de la Quinta tanto para su dedicatario, Manuel Severim de Faria, como para su lector ideal y el que le alentó a componer el poema, Lope de Vega. Entre las habilidades descriptivas de Faria, evocadas en clave pictórica, se encuentra el retrato de un Anacoreta, guardián de las fiestas de la romería que quizás emulaba la pintura de paisaje votivo que había merecido, en el Palacio del Buen Retiro, además de las ermitas, una galería que reunía obras de pintores tan prestigiosos como Nicolas Poussin o el mismo Claude Lorrain.

Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*¹

ALBERTO FADÓN DUARTE

Universidad Complutense de Madrid

Título: Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*.

Resumen: El presente artículo sondea el poema de Andrés de Uztarroz titulado *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa* (1647). Para ello, se divide en tres secciones: en primer lugar, se examinan algunas de las características de Vincencio Juan de Lastanosa y de su mansión oscense a la luz de las últimas aportaciones. A continuación se estudia con detalle la descripción lírica de Uztarroz, atendiendo especialmente a su género, estructura, lenguaje y relación con otros textos. Por fin, se analiza su catálogo floral como una manifestación particular de un motivo que gozó de gran fortuna en el Barroco.

Palabras clave: Andrés de Uztarroz, Vincencio Juan Lastanosa, coleccionismo, poesía descriptiva de palacios y jardines, catálogo floral.

Fecha de recepción: 26/4/2021.

Fecha de aceptación: 3/6/2021.

Title: Collecting Profiles in the Baroque: Andrés de Uztarroz and the *Descripción de las Antigüedades y Jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*.

Abstract: This paper delves into the poem *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa* (1647) written by Andrés de Uztarroz. To achieve this purpose, it is divided in three sections: first, we offer some notes about the life and mansion of Vincencio Juan de Lastanosa in light of the most recent works. Secondly, the study of the poetic composition focuses on its genre, structure, language and parallels with other texts. Finally, the catalogue of flowers, placed at the end of the poem, is analysed as a particular manifestation of a popular motif in Baroque poetry.

Key words: Andrés de Uztarroz, Vincencio Juan de Lastanosa, Collecting, Country House Poem, Catalogue of Flowers.

Date of Receipt: 26/4/2021.

Date of Approval: 3/6/2021.

1 Quisiera agradecer a los informantes de este artículo su atenta lectura, que me ha permitido matizar algunos conceptos y eliminar numerosas erratas. Asimismo, me gustaría darle las gracias a Jesús Ponce Cárdenas por sus sugerencias sobre las

Un ensayo pionero sobre Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653) ponderaba con entera justicia la “doble naturaleza de erudito y poeta” que caracterizó al aragonés². La figura y la obra del cronista real ofrecen, de hecho, un perfil complejo que permite profundizar en varios aspectos capitales de la cultura letrada en la España de Felipe IV. A lo largo de una vida principalmente consagrada al cultivo de la historia y ocasionalmente de la poesía, desde la óptica literaria el autor desempeñó un papel destacado en la consolidación del gongorismo en Aragón. Como presidente de la Academia de los Anhelantes desde finales de la segunda década del Seiscientos, con el sobrenombre de *El Solitario*, Uztarroz llegó a recopilar en un cancionero de 1628 numerosas composiciones de signo culto³. Asimismo, en la década de los treinta participó en la polémica gongorina con varios trabajos, lamentablemente hoy perdidos, en los que discutía con algunos detractores del vate andaluz como Quevedo⁴.

traducciones de algunos fragmentos en italiano. El presente estudio se inscribe en el marco del Proyecto «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA) PGC2018-095206-B-100, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

- 2 Ricardo del Arco y Garay, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC/Instituto Jerónimo Zurita, 1950. Este libro continúa siendo la mejor aproximación al poeta.
- 3 José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p. 234, no dudaba en afirmar sobre la Academia de los Anhelantes: “Es esta academia, tal vez, la segunda más importante entre las sociedades regionales. Fuera de Madrid, y después de la Academia de los Nocturnos, no existe en España otra que haya ejercido más influencia...”. La obra aludida, en la que el poeta más representado es el propio Góngora, ha sido modernamente editada: *Cancionero de 1628*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, CSIC/Patronato Menéndez Pelayo/Instituto Antonio de Nebrija, 1945. Arco y Garay, *op. cit.*, p. 34, fue el primero en atribuir a Uztarroz la compilación de 1628.
- 4 Partiendo de la bibliografía elaborada por Latassa en el siglo XVIII, Miguel de Artigas, *Don Luis de Góngora. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, p. 242, ofrecía la siguiente lista de las obras de Uztarroz sobre Góngora: *Defensa de la poesía española respondiendo a un discurso de don Francisco de Quevedo que se halla al principio de las Rimas del maestro fray Luis de León o del bachiller Francisco de la Torre* (1632); *Antídoto contra la Aguja de navegar cultos* (1633); *Defensa de los errores que introduce en las obras de don Luis de Góngora don García de Salcedo Coronel, su comentador* (1633); *Apología por el estilo de don Luis de Góngora y Argote, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba, capellán de honor de su*

Su amistad con el noble oscense Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) a partir de 1636 le permitió dar rienda suelta a una pasión compartida por las antigüedades, los libros, las medallas, las estampas y la poesía de Góngora que terminaría por cristalizar en la escritura de algunas obras eruditas⁵. Entre ellas, son de especial interés sus dos descripciones de la suntuosa casa de su amigo y mecenas, una en verso y otra en prosa, publicadas en 1647 y en los primeros años de la década de los cincuenta.

El objetivo de este trabajo es examinar la primera de ellas, la composición en verso titulada *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*⁶. A pesar de tratarse de una obra de indiscutible interés que nos acerca tanto al coleccionismo aristocrático del siglo XVII como a la retórica del elogio en verso, el poema de Uztarroz apenas ha recibido atención de la crítica. Como honrosas excepciones, no pueden dejar de citarse los comentarios espigados por Ricardo del Arco y Garay, quien editó esta composición en uno de sus volúmenes sobre la erudición seicentista considerándolo una suerte de “impresión lírica [...] del cro-

Majestad (1636). Por otra parte, dentro de una obra historiográfica, Uztarroz confeccionaba un rico catálogo de autores que citaron a Góngora: *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia 1638, pp. 246-248. Para el uso de Góngora entre los historiadores, incluyendo a Uztarroz, véase Muriel Elvira, “La recepción de Góngora entre los historiadores españoles del Siglo XVII”, *Atalanta, Revista de Letras Barrocas*, 6, 2 (2018), pp. 83-116 (pp. 96-99).

- 5 Para la afición de Lastanosa por Góngora y su uso en sus tratados anticuarios, véase Elvira, *ibidem*, pp. 104-109.
- 6 Tomo el texto del impreso original, del que se conserva un ejemplar en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid: *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa, hijo y ciudadano de Huesca, ciudad del reino de Aragón. Descrivíala El Solitario a Don Francisco Filhol, lustre, ornamento y elogio de la ciudad de Tolosa*, Zaragoza, Diego Dormer, 1647. Existen dos impresos modernos del texto que siguen la tradición textual manuscrita recogida en el siglo XVIII por Félix Latassa en sus *Memorias literarias de Aragón*, Aragón, Biblioteca Pública de Huesca, Ms. 76, I, pp. 113-130. El primero se incluye en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI (1876), pp. 213 y ss.; y el segundo en Ricardo Arco y Garay, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Imprenta Góngora, 1934, pp. 162-171. El manuscrito del Seiscientos se conserva hoy en la Hispanic Society of America, Ms. B2424, f. 13-23.

nista Uztarroz ante las riquezas arqueológicas del palacio de Lastanosa”⁷. Pero, sobre todo, son especialmente valiosos los análisis proporcionados por Aurora Egido en su tesis doctoral⁸. Si bien las páginas de la académica de la Lengua Española proponen una visión completa del poema, el considerable desarrollo que han conocido los estudios sobre algunas facetas de las letras barrocas como la poesía epidíctica, así como la relectura a la que se ha sometido la figura de Vincencio Juan de Lastanosa en los últimos años, obligan a revisar la descripción de Uztarroz. Para ello, este artículo se articula en tres grandes secciones⁹. En primer lugar, se pone en contexto la figura de Vincencio Juan de Lastanosa, con especial atención a su residencia oscense y sus colecciones. A continuación se ofrece un análisis general de la composición de Uztarroz, atendiendo a su relación con otros poemas descriptivos de palacios y jardines, a su *dispositio* y *elocutio*. Finalmente, se ahonda en la última parte del poema, la descripción de las flores que ornaban los jardines oscenses, a la luz de un motivo que conoció un gran desarrollo en la lírica hispana e italiana del barroco.

1. VINCENCIO JUAN DE LASTANOSA: PERFILES DE UN COLECCIONISTA BARROCO

A raíz de la publicación de la biografía de Baltasar Gracián en 1913 por Adolphe Coster¹⁰ y de las monografías *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*¹¹ y *La erudición española en el siglo XVII y el*

7 Arco y Garay, *op. cit.*, 1934, pp. 161-162.

8 Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando/Diputación de Zaragoza, 1979, pp. 250-256.

9 Véase Fermín Gil Encabo, “Perfiles de Lastanosa, ciudadano de Huesca y mecenas de Gracián (estado de la cuestión)”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico e Instituto de Estudios Aragoneses, 2008, pp. 193-252; y la colectánea *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). Pasión de saber*, eds. M^a Carmen Morte García y Carlos Garcés Manau, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2007.

10 Adolphe Coster, *Baltasar Gracián*, trad. prólogo y notas Ricardo del Arco y Garay, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/Diputación Provincial de Zaragoza, 1947 [1913].

11 Arco y Garay, *op. cit.*, 1934.

*cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*¹² —obras que a su vez bebían de las *Memorias literarias de Aragón* elaboradas por el bibliógrafo Latassa en la segunda mitad del siglo XVIII¹³— los elogios a la figura de Vincencio Juan de Lastanosa como suntuoso coleccionista, erudito y protector de las artes se convirtieron en un lugar común en los estudios sobre el Siglo de Oro. No es exagerado afirmar que toda la producción crítica sobre el noble oscense hasta los últimos años del siglo XX ha estado marcada por la lectura que de él realizaron este par de estudiosos¹⁴.

Si bien todavía puede sostenerse una parte de sus interpretaciones, en los últimos años, junto con un conocimiento más detallado de las prácticas nobiliarias de la época, han tenido lugar algunos descubrimientos bibliográficos que merecen ser tenidos en cuenta. En primer lugar, la Biblioteca Nacional de España adquirió en 1993 el manuscrito *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*¹⁵, importante códice que, amén de incluir discursos genealógicos, cartas y documentos de la familia, iba acompañado de una suzerente colección de grabados sobre la residencia de Huesca y sus jardines. Por otro lado, se ha demostrado que lo que había sido tradicionalmente una importante fuente de información sobre la mansión de Huesca era, en realidad, una falsificación de dudoso valor documental. Nos referimos al texto titulado *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año 1639* que Adolphe Coster dio a la estampa en 1912¹⁶.

12 Arco y Garay, *op. cit.*, 1950.

13 Félix Latassa, *Memorias literarias de Aragón* (Biblioteca Pública de Huesca, Mss. 76, 77, 78).

14 Gil Encabo, *op. cit.*

15 *Genealogía de la noble casa de Lastanosa. Epítome sacado de las que escribieron D. Pedro, Balthasar de Lastanosa; exhibidas en el Processo que hizo Balthasar de Lastanosa en la Villa de Falseto el año 1573, y en la prouanza hecha por don Vincencio Iuan de Lastanosa en la Real Audiencia de Aragón. Año 1628. Ajustada con instrumentos públicos, Annales, Historias impresas y manuscritos, Epitafios y memorias de Iglesias. Illustrabala D. Vincencio Iuan de Lastanosa*, Huesca, 1651, Ms. BNE 22609.

16 Adolphe Coster, “Une description inédite de la demeure de don Vincencio Juan de Lastanosa”, *Revue Hispanique*, 26 (1912), pp. 566-610. La falsedad del documento la puso de manifiesto Fermín Gil Encabo, “Lastanosa y Gracián: en torno a Salastano”, en *Congreso Internacional “Baltasar Gracián: pensamiento y erudición” (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, eds. Aurora Egido, Fermín Gil Encabo y José Enrique Laplana, Huesca/Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses/Institución Fernando el Católico/Gobierno de Aragón, 2003, pp. 19-60 (pp. 23-35).

La divergencia de la descripción con otras fuentes no solo radica en una exageración del número de colecciones que poseía el propietario aragonés (incluyendo la presencia de animales salvajes), sino en ser la única que narra la visita a los jardines, biblioteca y museo lastanosianos de personajes tan ilustres como el duque de Orleans, hermano de Luis XIII, o Felipe IV. Asimismo, Fermín Gil Cabo ha apuntado cómo el laberinto descrito por el manuscrito apócrifo (pluriviaro, manierista) no se corresponde con el que evoca la obra en prosa de Uztarroz y los grabados conservados en la *Genealogía* (univiaro, clásico), de mediados de siglo¹⁷:

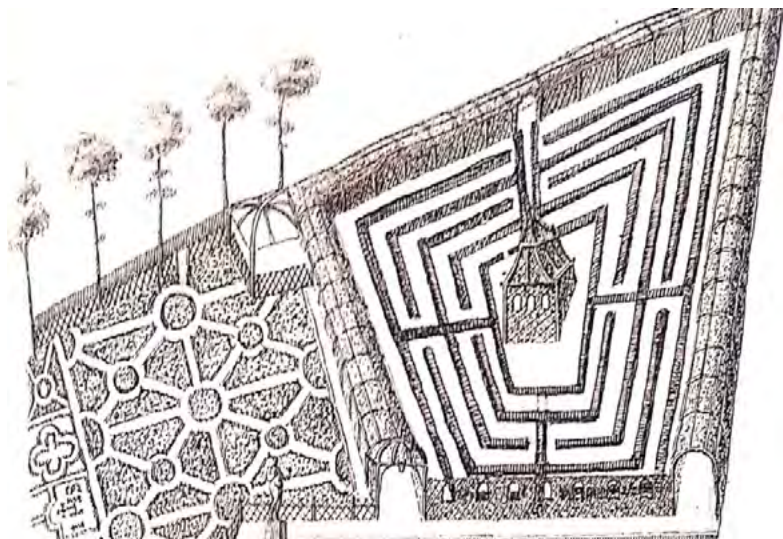


Fig. 1, Ms 22.609 BNE, f. 233r.

Con todo, la residencia, jardines y colecciones de aristócrata aragonés que podemos reconstruir con el resto de fuentes no resultan menos fascinantes. Si bien se ha apuntado que este palacio edificado en la anterior centuria por los antepasados de Vincencio Juan de Lastanosa era “un edificio de rango notable pero común desde el punto de vista constructivo entre las casas de la ciudad”¹⁸, los aspectos más deslumbrantes —al igual que

17 Gil Encabo, *ibidem*, pp. 25 y 27.

18 Carmen Gómez Urdáñez, “Entre erudición y naturaleza, arquitectura”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). Pasión de saber*, eds. M.^a Carmen Morte García

sucedía con otros edificios españoles de la época como el Palacio del Buen Retiro— quedaban reservados a los jardines y a las estancias interiores.

El museo del culto oscense ofrecía tal variedad que cabe emparentarlo con las *Wunderkammer* o gabinetes de curiosidades diseñados por algunos aristócratas europeos desde la segunda mitad del siglo XVI¹⁹. Por citar algunos ejemplos, las posesiones de Lastanosa incluían numerosos libros, escritorios de lujo, esculturas, pinturas y estampas, armas, piedras preciosas, monedas y medallas antiguas, mapas, instrumentos científicos, *naturalia* e ídolos americanos²⁰. Las colecciones de piedras preciosas y medallas antiguas constituían, sin duda, uno de los rasgos distintivos del gabinete del refinado aristócrata, tal como evidencian los detallados versos que les dedicó Uztarroz en su descripción poética. Asimismo, Lastanosa, en su faceta de estudioso, consagró sus esfuerzos a la elaboración de algunos tratados sobre las medallas y las piedras preciosas: *Dactilotheca*, *Museo de las medallas desconocidas españolas*, *Piedra de toque de la moneda jaquesa* y *Medallas romanas explicadas*²¹.

y Carlos Garcés Manau, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2007, pp. 59-67 (p. 60).

- 19 Si bien la información concreta que los autores ofrecen sobre Lastanosa presenta algunos problemas por el papel que conceden a la descripción apócrifa de 1639, la monografía de Miguel Morán y Fernando Checa sobre el coleccionismo en España sigue siendo valiosa para conocer los orígenes y la naturaleza contexto cultural en el que se desarrolló el museo del aristócrata oscense: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- 20 Manuel José Pedraza García, “La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). Pasión de saber*, eds. M.^a Carmen Morte García y Carlos Garcés Manau, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2007, pp. 87-95; María Paz Aguiló Alonso, “Muebles y escritorios en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *ibidem*, pp. 97-107; Arturo Ansón Navarro, “La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *ibidem*, pp. 109-115; Álvaro Soler del Campo, “La armería de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *ibidem*, pp. 117-123; Almudena Domínguez Arranz, “Monedas, medallas y piedras preciosas en el ‘Museo discreto’ de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *ibidem*, pp. 125-133; Agustín Hernando, “El placer de pasearse por lugares: la posesión de una exquisita colección cartográfica”, en *ibidem*, pp. 147-157; Pedro Ruiz Castell, “Instrumentos científicos en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *ibidem*, pp. 159-165; y Eladio Liñán Guijarro, “Objetos naturales en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *ibidem*, pp. 167-175.
- 21 Exceptuando la *Dactilotheca*, se conservan en la actualidad los otros tres tratados.

En lo que respecta a la huerta y los jardines, se ha señalado su importancia como uno de los principales testimonios de la jardinería aristocrática en la España del siglo XVII. En su conformación se daban cita algunos elementos de tradición morisca como “su diversificación espacial en diferentes recintos ajardinados y [...] la combinación de especies vegetales ornamentales y utilitarias en ellos” con otros de origen italiano como “la supervivencia de un potente eje regulador, la existencia de *arte topiaria* y, probablemente, el desarrollo de un complejo programa iconográfico, así como las plantaciones ordenadas en sistemas modulares y otros múltiples elementos”²². Afortunadamente, gracias al manuscrito de la *Genealogía* podemos hacernos una idea precisa de su disposición:

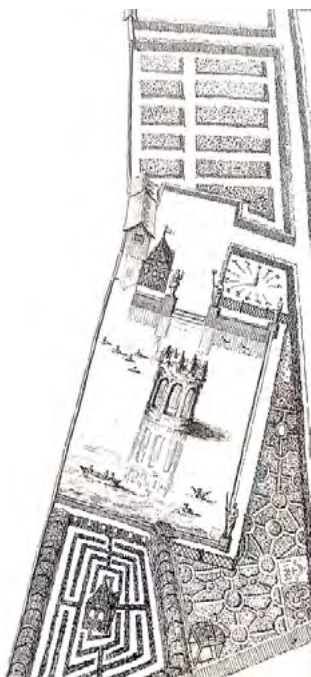


Fig. 2, Ms 22.609 BNE, f. 232r.

Sin duda uno de los elementos más llamativos de los jardines era la isla artificial que se erguía en el centro del estanque. Se trata de un recurso

22 Aurora Rabanal Yus, “Los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *ibidem*, pp. 69-77 (p. 69).

ornamental procedente de la época de Felipe II, utilizado en palacios como La Fresneda, el Buen Retiro o el del duque de Béjar y empleado también en destacados jardines italianos como los de la Villa Lante en Bagnaia o el jardín de Boboli en el Palacio Pitti de Florencia. Curiosamente, el artificio no llamó la atención de Uztarroz poeta, quien apenas dedica atención a los entornos acuáticos del jardín. En la descripción en prosa elaborada posteriormente, en cambio, sí que encontramos una pintura sugerente del escollo:

en la mitad [del estanque] hay un edificio redondo que formando ocho puertas y otros tantos pilares, sustentan unos arcos que rematan en lo alto con alguna desigualdad. El adorno de esta obra es de piedra limada tosca, de cristales de ladrillo dos veces cocido, corales blancos, piedras cuajadas del agua, villas, castillos, torres, ermitas, caseríos de pastores, ganado, perros, vivientes y brutos; y todo junto parece una viva representación de las ruinas romanas, donde por su grande entre los estragos se ve un jardín, una casa y una viña; porque si se observa aquel grupo, parece una gran montaña, donde se observan las cosas que se han referido²³.

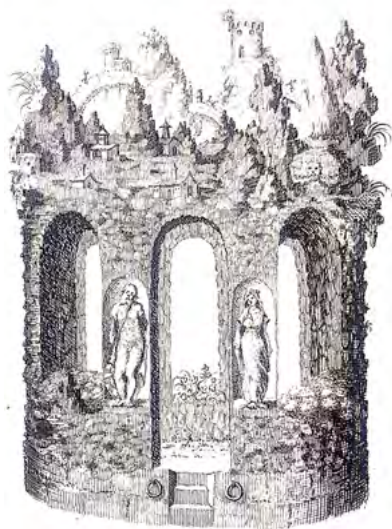


Fig. 3, Ms. 22.609 BNE, f. 230 r.

23 Cito por la transcripción de Arco y Garay, *op. cit.*, 1934, pp. 249-250.

Por otro lado, aunque a la cuestión de las flores volveremos más adelante, cabe dejar apuntado que Vincencio Juan de Lastanosa era también aficionado a coleccionar plantas exóticas, suministradas muchas veces por su red de contactos europeos. En la *Narración*, obra descriptiva elaborada por él mismo, recordaba que poseía “un espacioso estanque, árboles silvestres y fructíferos, multitud de flores sin que falten las que gozan los más remotos países para cuyo logro he tenido la correspondencia del docto Filhol en Tolosa”²⁴. François Filhol (1583?-1648), presbítero hebdomanario de la catedral de San Esteban de Toulouse, también coleccionista y amigo del noble oscense y de Uztarroz, sería el destinatario de la *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*²⁵.

2. ELOGIO Y MEMORIA EN LA DESCRIPCIÓN DE ANDRÉS DE UZTARROZ

En los últimos años del reinado de Felipe II, a la zaga de modelos clásicos, neolatinos e italianos, floreció en España un género de literatura epidíctica que recientemente ha sido denominado por la crítica *poesía descriptiva de villas, palacios y jardines*²⁶. Esta modalidad, cuyo origen se remonta en última instancia a dos de las *Silvas* de Estacio (I, 3; II, 2), constituía

24 *Narración de lo que pasó a Don Vincencio Juan de Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave* (BNE, Ms. 18727/55).

25 Existen algunos estudios consagrados al interesante erudito galo: véase, por ejemplo, Maurice Caillet y Robert Mesuret, “François Filhol, toulousain, son oeuvre et son cabinet (1583?-1645)”, *Mémoires de la société archéologique du midi de la France*, XXIX (1963), pp. 99-137 y VII-XI. Más recientemente, Christian Péligny, “François Filhol, chanoine hebdomadier de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse (¿1583? - 1648): l’homme, l’érudit, son cabinet de curiosités, ses relations aragonaises”, *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXXIII (2018), pp. 275-296.

26 Carlo Caruso, “Poesía umanistica di villa”, en *Feconde Venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 272-294; Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018; Jesús Ponce Cárdenas, “Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants*, 3, 65 (2018), pp. 97-123; Jesús Ponce Cárdenas, “El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*”, *e-Spania*, 35 (2020), pp. 1-22; y Alberto Fadón Duarte, “Introducción”, en Lope de Vega, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020, pp. 7-94.

fundamentalmente el elogio indirecto de un rico propietario a través de la pintura pormenorizada de una villa de recreo o palacio, atendiendo tanto a la arquitectura y a las colecciones artísticas como a los jardines y espacios exteriores. Entre sus cultores encontramos literatos tan señeros como Lupercio Leonardo de Argensola, Lope de Vega, Quevedo, Pedro Soto de Rojas, Bernardino de Rebolledo o Francisco de Trillo y Figueroa. En el caso español, los lugares elogiados incluían algunos de los principales sitios reales (Aranjuez, el Palacio del Buen Retiro, El Pardo), destacadas residencias nobiliarias (Los jardines de Abadía del duque de Alba, la residencia y jardines del conde de Monterrey en Madrid, el Palacio Buenavista del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas) e importantes santuarios, conventos y monasterios (La Cartuja de Aula Dei, el Monasterio de San Jerónimo de Guisando, el Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Motril, el Monasterio de Montserrat).

La *Descripción de las Antigüedades y Jardines de Vincencio Juan de Lastanosa* elaborada por Uztarroz se inserta, sin lugar a dudas, dentro de esta sugestiva modalidad genérica. Aunque no sabemos hasta qué punto el erudito vate pudo estar familiarizado con algunos de los principales modelos españoles e italianos del género, de seguro conocía la composición que Lupercio de Argensola había consagrado a Aranjuez varias décadas antes, dado el inmenso prestigio del que gozaba el poeta en su tierra. Asimismo, contamos con un valioso testimonio que prueba su familiaridad con otra estimable poesía descriptiva aragonesa publicada en 1637, diez años antes. Nos referimos a la composición de Miguel Dicastillo *Aula Dei*, dedicada al homónimo monasterio cartujo de Zaragoza. Se trata de un extenso poema encomiástico en el que, a juicio de Aurora Egido, se da la mano el modelo de la descripción arajovense de Lupercio Leonardo de Argensola con las huellas gongorinas²⁷. En relación con Uztarroz, lo que nos interesa es el soneto que incluyó en los preliminares del libro:

No son de Estacio, no las soledades,
o, lector, ni del grave mantuano,
las que agora describe docta mano
copiando cuantas hay frondosidades:

27 Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, cartuxa real de Zaragoza (Zaragoza, 1637)*, ed. facsímil de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978.

Selvas sí, donde en sacras amistades
viven los hijos de aquel Sol germano,
cuyo feliz contacto soberano
a las peñas vistió de amenidades.

Descaminado, errante peregrino
será aquel que a silva religiosa
se niegue por buscar otro camino

Empero si de AUGUSTA es la estudiosa
AULA DE DIOS, malogrará el destino
el que no atienda a su lección gloriosa²⁸.

Más allá de evidenciar las relaciones que Miguel Dicastillo mantenía con el principal miembro de la Academia de los Anhelantes, pone de manifiesto algunos de los modelos a través de los cuales Uztarroz pudo interpretar la compleja silva. Para el vate cesaraugustano, la composición de Miguel Dicastillo se emparenta (a pesar de las fórmulas negativas) con la producción de Estacio y de Virgilio. Si bien no especifica las obras concretas, lo más probable es que el aragonés tuviese en mente aquellas dominadas por la tonalidad descriptiva, esto es, las *Silvas* en el caso de Estacio y las *Bucólicas* y las *Geórgicas* en el de Virgilio. Por otro lado, el recuerdo de Góngora (especialmente marcado en el noveno verso) sirve para ligar *Aula Dei* con el universo de las *Soledades*. La *Descripción de los jardines y antigüedades*, si bien se aleja del modelo eclógico y didáctico virgiliano y no es particularmente prolija en estilemas de signo gongorino, comparte con algunas de las *Silvas* de Estacio, junto con el marco general de la descripción en verso de una villa, el gusto por demorarse en la pintura verbal de las suntuosas piezas de coleccionismo que poseía su propietario²⁹.

28 Dicastillo, *ibidem*, ff. preliminares.

29 Son varios los fragmentos que se pueden mencionar. En la silva I, 3 (vv. 47-51), consagrada a la celebración de la villa tiburtina de Manilio Vopisco, se lee: “*Vidi artes veterumque manus variisque metalla / viva modis. labor est auri memorare figuras / aut ebur aut dignas digitis contingere gemmas; / quicquid et argento primum vel in aere minori / lusit, et enormes manus est experta colossos*” (‘Allí he visto obras de arte de antiguos artesanos y yacimientos vivos componiendo su múltiple armonía. El

Entrando ya en el texto que nos ocupa, cabe proponer la siguiente estructura general, dividida en cinco partes principales:

1. Dedicatoria (vv. 1-17)
2. Exterior de la casa (vv. 18-23)
3. Interior del palacio de Lastanosa (vv. 24-279)
 - 3.1. Monedas y medallas (vv. 24-159)
 - 3.2. Cerámicas de Sagunto (vv. 160-165)
 - 3.3. Dactiloteca (vv. 166-173)
 - 3.4. Empresa Ave Fénix (vv. 174-185)
 - 3.5. Biblioteca (vv. 186-191)
 - 3.6. Pinturas y estampas (vv. 192-210)
 - 3.7. Segunda biblioteca con el retrato de la esposa (vv. 211-234)
 - 3.8. Escritorio con esculturas y mapas (vv. 235-252)
 - 3.9. Armería (vv. 253-262)
 - 3.10. Alacena con *naturalia* (vv. 263-271)
 - 3.11. Recapitulación de los adornos del interior (vv. 272-279)
4. Jardín adyacente (vv. 280-396)

recuerdo sería fatigoso de las preesas de oro, los marfiles, las gemas dignas de adornar los dedos, y cuanto ha sido un juego del artista —primero con la plata o con el bronce, menos valioso—, como un ensayo para plasmar colosos gigantescos’). Igualmente, entre las alabanzas de las riquezas que poseía Polio Félix en su villa so-rrentina (II, 2), no podían faltar las obras de arte (vv. 63-72): “*Quid referam veteres ceraeque aerisque figuras? / si quid Apellei gaudent animasse colores, / si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa / Phidiacae rasere manus, quod ab arte Myronis / aut Polycleteo iussum est quod vivere caelo, / aeraque ab Isthmiacis auro potiora favillis, / ora ducum ac vatium sapientumque ora priorum, / quos tibi cura sequi, quos toto pectore sentis / expers curarum atque animum virtute quieta / compositus semperque tuus*” (¿Qué decir de las viejas obras de arte, las pinturas y bronce, todas las que se gozan de haber vivificado los colores de Apeles, todas las que, admirables, esculpieron las manos de Fidias, aun cuando estaba Pisa despoblada, y las que cobraron vida obedeciendo al arte de Mirón o al cincel de Policeto, y los bronce, de más valor que el oro, salidos de las fundiciones del Istmo, los bustos de caudillos, de poetas y sabios de antaño a quien procuras imitar, a quienes amas de todo corazón, exento de inquietudes, lleno tu espíritu de serena virtud y dueño siempre de ti mismo?). Los textos latinos están tomados de Statius, *Silvae*, edited and translated by D. R. Shackleton Bailey with corrections by Christopher A. Parrot, Cambridge-London, Harvard University Press, 2015, pp. 44; 106-108. Las traducciones proceden de *Silvas*, ed. Francisco Torrent Rodríguez, Madrid, Gredos, 1995, pp. 51 y 94-95.

- 4.1. Visión general de la huerta (vv. 280-307)
- 4.2. Catálogo floral (308-370)
- 4.3. Evocación de los espacios acuáticos y recuerdo de la esposa fallecida (vv. 371-396)
5. Conclusión (vv. 397-408)

La *dispositio*, ante todo, evidencia que “el poema sobre las riquezas lastanosianas contiene dos partes, una que aboga por el Arte, otra por la Naturaleza”, en palabras de Aurora Egido³⁰. Antes de ocuparse de la descripción de las colecciones, como era habitual en las obras poéticas de cierto aliento, el texto de Uztarroz se abre con una dedicatoria constituida por la invocación al amigo común de ambos y destinatario de la obra, el “docto Filhol” de Toulouse, y con una *propositio* dividida en tres partes que acota el tema. Se trata de celebrar, fundamentalmente, “aquella biblioteca prodigiosa” (v. 5) y “lo raro, lo exquisito del museo / de nuestro dulce amigo Lastanosa” (vv. 8-9) dejando de lado, por la grandeza del lugar, “las piezas numerosas de su casa” (v. 14).

En lo que respecta al destinatario, cabe recordar que Uztarroz, tres años antes, había elaborado un elogio en prosa de su colección bajo el título *Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol, presbítero y hebdomanario en la Santa Iglesia Metropolitana del Protomártir San Esteban de la ciudad de Tolosa*³¹. Se trata de una obra interesante en la línea del texto en prosa que consagraría al palacio oscense en la década de los cincuenta. El *Diseño*, además, iba precedido por un erudito prólogo en el que el ingenio aragonés elogiaba los estudios de la Antigüedad y a toda una nómina de varones que los habían cultivado, incluyendo naturalmente a Lastanosa. Cabe apuntar, por otro lado, que a pesar de afición al coleccionismo y a las antigüedades compartida por los tres amigos, Uztarroz se refiere al francés aquí en su dimensión de alumno de las Musas:

30 Egido, *op. cit.*, p. 251. Cabe, asimismo, señalar que la estructura descriptiva consistente en evocar primero el exterior, después el interior y, finalmente, los jardines se emparenta con algunos de los más prestigiosos dechados clásicos como la descripción del palacio del Alcínoo en el séptimo canto de la Odisea o la pintura de la morada de Manilio Vopisco realizada por Estacio en una de sus silvas (I, 3).

31 *Diseño de la insigne y copiosa biblioteca de Francisco Filhol, presbítero y hebdomanario en la Santa Iglesia Metropolitana del Protomártir San Esteban de la ciudad de Tolosa*, Huesca, Francisco de Larumbre, 1644.

“Docto Filhol, si al plectro destemplado / atiende numerosa / tu musa, / honor ilustre de Tolosa” (vv. 1-3)³².

Tras estos versos introductorios, la evocación de Uztarroz se abre con la fachada del palacio, presidida por una estatua de Hércules:

Antes de entrar en ella
una torre eminente se descuella,
en cuyo fin se admira
la estatua del galán de Deyanira,
que donde todo es claras suspensiones,
la entrada ha de ofrecer admiraciones (vv. 18-23).

Es probable que la mención de la estatua como único elemento de la fachada obedezca a la sencillez de esta, que no se corresponde con el universo de maravillas, admiración y prodigios que el poeta quiere presentar. Como evidencian otros testimonios, se trata de una escultura de plomo con un Alcides desnudo sosteniendo el globo terrestre³³. Uno de los grabados del manuscrito de la *Genealogía* nos permite apreciarla en su justa medida:

32 Según Caillet y Mesuret, *op. cit.*, 1963, la única obra poética que en la actualidad se conserva de François Filhol es el *Oracle poétique*, publicado en 1619 (pp. 100-101; 111-119). Uztarroz, en su descripción de 1644, incluye este libro junto con toda una serie de obras impresas y manuscritas del autor. Véase a modo de ejemplo: *Cariños fúnebres al fallecimiento del Pontífice Paulo V* (1621), *Prosopopeya de La Rochela a la villa de Montalbán, exhortándole a la obediencia de su rey* (1629), *Octava del augustísimo sacramento del altar*, etc. Véase Uztarroz, *op. cit.*, 1644, pp. 25-27.

33 “En la esquina de este edificio que mira al Mediodía se levanta una torre cuadrada, de la misma materia, dando fin con un coloso de Alcides, de chapería de plomo, que ilustra sobre sus espaldas un globo celeste”, en Arco y Garay, *op. cit.*, 1934, p. 222. Uztarroz también compuso un romance burlesco sobre esta escultura, del que da noticia Latassa en sus memorias literarias y, posteriormente, Arco y Garay.

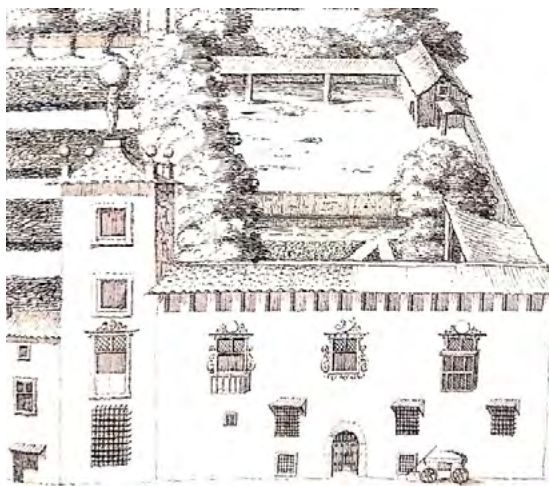


Fig. 4, Ms. 22.609 BNE, f. 229r.

Una vez en el interior, Uztarroz incluye una extensa serie de versos sobre las colecciones de medallas. Aunque este trabajo no pretende ahondar en todas las implicaciones del complejo pasaje, conviene apuntar algunos aspectos. En primer lugar, el fragmento se divide en varios subapartados que, en gran medida, se corresponden con la manera en que las medallas estaban ordenadas en los diversos escritorios de la casa de Lastanosa. Por ejemplo, una primera colección está integrada por medallas romanas (vv. 30-49), anteriores a la época del Imperio, acompañadas de una serie de retratos, estampas o grabados ('traslados elegantes'). A continuación, parece que se mencionan las medallas españolas antiguas (incluyendo romanas) que el noble oscense había investigado en sus tratados, dando lugar así a un elogio más explícito:

Aquí logró el deseo
distribuyendo en una y otra parte
las ancianas memorias del Museo
que dispuso la lima y sacó el arte,
haciendo las medallas conocidas
que labró nuestra España antiguamente,
y por esta razón desconocidas
las llamaron diversos escritores;

pero desvanecidos los errores,
Hesperia deberá a su celo ardiente
los antiguos blasones y decoro
que en aquel siglo merecieron de oro (vv. 50-61).

El agradecimiento del poeta a Lastanosa por sus aportaciones a la numismática española va de la mano de la finalidad patriótica, común en la historiografía de la época, que ya el patrón oscense señalaba en su *Museo de las medallas desconocidas*: “Mis deseos son representar a la república literaria los trofeos antiguos, las memorias ciertas de España en el Museo de las medallas desconocidas para que los ingenios doctos y sutiles [...] tomen las plumas en honra de nuestra nación”³⁴.

Tras esta alusión directa al trabajo del propietario, se incluyen varios versos en los que se reflexiona vagamente sobre el paso del tiempo y las antigüedades hasta centrarse en las gavetas de un suntuoso escritorio que acoge las medallas de Cesar y de los emperadores³⁵. Lo más llamativo del pasaje es que Uztarroz, en lugar de describir las medallas con los emperadores, se centra principalmente en las emperatrices, celebrando en primer lugar la belleza que muestran en las monedas y posteriormente comparándolas con las mujeres españolas de su época:

De las Emperatrices resplandece
el donaire, la gala y la hermosura,
observada hasta hoy en la escultura
del bronce, que aun el tiempo no envejece:
aquí de sus tocados y su pelo

34 Lastanosa, *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, Juan Nogués, 1645, p. 2.

35 El escritorio, con relieves que incluyen historias (v. 97), podría corresponderse con uno de los descritos en la *Narración*. Remito a Vincencio Juan de Lastanosa, *op. cit.*, f. 173r: “El 1º de marfil historiado, de más de medio relieve una dilatadísima historia con grandísima perfección, el segundo es de ébano y plata dividido en lóculos con retratos de dioses emperadores y emperatrices de relieve de perfectísima escultura en piedras preciosas. Los dos escritorios que se siguen a la parte del medio. El 1º de medallas dividido en noventa gavetas y cada una en 18 lóbulos distintos, en ellos distribuidos medallas de emperadores y emperatrices y otras de griegos, hebreos, púnicas y españolas antiguas, empezando las romanas en Julio César y prosiguiendo la sucesión del imperio”.

el gusto brilla y luce su desvelo,
aunque no le llevaban tan prendido
como suelen las damas españolas;
bien que algunas en forma de amapolas
o castañas le dan un fin airoso:
otras suelto y tendido,
sólo en una lanzada detenido,
el ornato encumbrado, ignominioso,
la jaulilla ninguna usó, que fuera
dejar lo augusto y parecer ramera (vv. 104-118).

Una vez realizada una alusión más detallada a una de las emperatrices, Mesalina (vv. 119-132), el historiador zaragozano pasa rápidamente revista a otras dos colecciones de monedas. La primera está formada por “las medallas en donde resplandecen / los renombres antiguos” (vv. 134-135) y la segunda por “las católicas medallas” (v. 150).

Podría postularse que la extensión del pasaje de las monedas obedece no solo al especial interés que tenía en ellas Vincencio Juan de Lastanosa, sino a que se trataba de una afición compartida por Andrés de Uztarroz y François Fihol. Según el *Diseño de la insigne y copiosa biblioteca*, este poseía:

medallas imperiales, colocadas en cien gavetas, cubiertas de becerro carmesí, y en cada una, a trechos diferentes, diferentes molduras doradas de hierros sutiles y primorosos, el número de las monedas casi tres mil, demás de las griegas, de las góticas y de las princesas. El número de las extranjeras es copiosísimo; las consulares tiene en diferente puesto y son hasta doscientas y setenta por alfabeto desde la familia Aburia hasta la Volteya, de suerte que entre todas posee más de mil y doscientas de plata; las de oro son pocas, pero aprovéchanle para la continuación de sus empleos literarios³⁶.

Asimismo, según leemos en esta obra descriptiva, el presbítero galo había elaborado algunos tratados sobre la materia que permanecieron manuscritos: *Camarín de las medallas de los pontífices romanos*; *Camarín de las medallas griegas, de las cuales tiene doscientas de las más raras que se hallan en Europa*; *Camarín de las medallas consulares, por orden alfabético, desde la*

36 Uztarroz, *op. cit.*, 1644, pp. 6-7.

*familia Aburia hasta la Volteya; Camarín de las medallas imperiales, donde prueba las facciones, empresas y triunfos que los emperadores obraron en el discurso de sus vidas, sacados de los reversos de ellas, con las autoridades de los historiadores puestas en el margen; Camarín de las medallas de las emperatrices en número de doscientas y cincuenta y Tratado de las medallas de las princesas y mujeres ilustres*³⁷. Según evidencian el catálogo de las colecciones y los manuscritos, los intereses numismáticos de ambos eruditos ofrecían perfiles de gran semejanza. No se ha de olvidar, por otro lado, que Uztarroz poseía también su propia colección de monedas que llegaría a prestar a Vincencio Juan de Lastanosa para la elaboración de su *Museo de las medallas desconocidas*³⁸.

El resto de la descripción de los interiores no se demora particularmente en la evocación de ninguna colección. A continuación de las medallas, se recuerdan brevemente “los barros de Sagunto artificiosos” (v. 160) celebrados por Marcial en algunos de sus epigramas (“la musa sutil bilbilitana”, v. 163)³⁹. Esta industria alfarera valenciana, que gozó de gran fama en la Antigüedad, había sido mencionada unas décadas antes por un importante precursor de la historiografía secentista, Ambrosio de Morales: “Y he pensado muchas veces que estos debían ser los vasos que labraban en Murvedre, cabe Valencia, y eran de tanta estima que los llevaban hasta Roma y los estimaban allá como por versos de Marcial y por Plinio y otros parece”⁴⁰. Además, es probable que tanto la referencia como la propia posesión de estos adornos sea fruto de un hecho acontecido unos pocos años antes, un hallazgo arqueológico local que menciona Lastanosa en su *Museo*: “labraban [en Sagunto] vasos de búcaro purpúreo, de los

37 Uztarroz, *ibidem*, pp. 28-30.

38 A este respecto, pueden citarse algunos pasajes de la obra de Lastanosa: “La medalla once tiene entre sus antigüedades el doctor Juan Francisco Andrés”; “Tiene esta medalla el doctor Juan Francisco Andrés en su biblioteca”; “La moneda treinta tiene palma en la haz y en el reverso y las ofrece la Antigüedad a su dueño, el doctor Juan Francisco Andrés, por lo mucho que trabaja en su investigación” (Lastanosa, *op. cit.*, 1645, pp. 71, 74, 77).

39 IV, 46; VIII, 6; XIV, 108.

40 Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica, 1575, p. 5. Véase también Antonio Chabret, *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, tomo II, Barcelona, Tipografía de los sucesores de Ramírez y C., 1888.

cuales se hallaron muchos fragmentos en la ciudad de Huesca, año mil seiscientos treinta y tres, abriendo los fundamentos para una capilla que se edificó en la Iglesia de San Pedro el Viejo”⁴¹.

Inmediatamente después de los barros se inserta un pequeño fragmento sobre la dactiloteca, del que cabe reseñar el sobrepujamiento con la colección de un erudito amberino del siglo XVI⁴²:

Ya que los ricos metales
adornan su Museo,
para mayor recreo
de los más escondidos minerales
brillan piedras preciosas,
en número y colores tan copiosas,
que el tesoro abundante de Gorleo
el vencimiento cede y el trofeo (vv. 166-173).

Abraham Gorlaeus (1549-1608), estudioso que “ricercava soprattutto gli anelli e le pietre intagliate, e ne formò un’ ampia raccolta”, había publicado a finales del siglo XVI una obra popular entre los amantes de las antigüedades titulada *Dactyliothecae seu annulorum sigillarium quorum apud priscos tam graecos quam romanos usus, ex ferro, aere, argento & auro promptuarii*⁴³. Se trata de un anticuario con el que estaban familiarizados tanto Lastanosa⁴⁴ como Filhol, quien además también poseía una dactiloteca “no menos rara que inestimable”⁴⁵.

Lo que sigue a la colección de piedras es una alusión a uno de los emblemas del refinado aristócrata, el Ave Fénix. Aunque los versos no dejan

41 Lastanosa, *op. cit.*, 1645, pp. 104-105.

42 Para el uso de este término, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 235-239.

43 AA. VV., *Biografia universale antica e moderna ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e deliti*, vol. 25, Venezia, Presso Gio. Battista Missiaglia, 1825.

44 Uno de sus tratados, hoy perdido, llevaba por título *Dactiloteca*. En el *Museo de las medallas desconocidas españolas*, *op. cit.*, 1645, p. 120, también se alude al erudito flamenco: “que no me acuerdo haber visto mención de ellas sino en Gorleo, que trae tan pocas que no creo pasan de tres, porque ha años que le vi”.

45 Uztarroz, *op. cit.*, 1644, p. 9.

claro si se encontraba representado en algún objeto o lugar de la estancia, es probable que decorase la portada de un texto de Lastanosa:

El pájaro de Arabia, que eterniza
en su propia ceniza
las plumas que el sol dora
cuando a ser más augusto lo mejora,
es su empresa elegante,
y en ella simboliza,
de las antigüedades la nobleza,
pues remueva en lo anciano su belleza,
y en aquellos desmayos
bebiendo de Titán los rubios rayos,
sin padecer horrores
entre luces renace y entre olores (vv. 174-185).

Un grabado en el manuscrito de la *Genealogía* nos permite apreciar en detalle la empresa, en una de sus versiones gráficas:



Fig. 5, Ms. 22.609 BNE, f. 57r.

El lema VETVSTATE FVLGET ('con la antigüedad —de su familia— resplandece') se corresponde en gran medida con lo descrito en los versos de Uztarroz y resulta particularmente acorde a la visión de la Antigüedad ofrecida por el poema⁴⁶.

No presentan un especial interés los versos siguientes, dedicados a las dos bibliotecas y a un rincón con pinturas y estampas, si exceptuamos una pequeña alusión a los estantes que guardaban los recuerdos de la malograda cónyuge de Lastanosa, la sevillana Catalina Gastón (1612-1644), muerta dramáticamente de sobrepeso tres años antes:

Los lúgubres estantes
perfilados de oro, los amantes
recuerdos representan de la esposa
de nuestro docto amigo, que reposa
en los pensiles de la gloria amenos (vv. 217-221).

Se trata de un motivo que Uztarroz recupera al final del poema, cuando evoca los espacios acuáticos del jardín. Dejando de lado las bibliotecas, la revisión de los interiores se completa con la rápida mención de un escritorio con esculturas y mapas (vv. 235-252), la armería (vv. 253-263) y la alacena con *naturalia* (vv. 263-271) integrada por esqueletos, corales, cristales de roca "y otros prodigios que por imperfectos / merecen alabanzas y concetos" (vv. 268-269).

Antes de entrar en la conformación del jardín, que estudiaremos a fondo en el siguiente apartado, conviene decir un par de palabras sobre la *elocutio* del poema. Dado que estamos ante un poeta que escribió varios tratados en defensa de Góngora, parece lícito preguntarse hasta qué punto la composición está marcada por el estilo culto.

Lo primero que llama la atención, tal como apuntaban los pioneros análisis de Aurora Egido, es que "el poema destila clasicismo y equilibrio", si bien "la musa de Uztarroz tiene algunos levísimos toques culteranos"⁴⁷.

46 Véase Sagrario López Poza, "Los emblemas del conde de Guimerá", en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/Instituto de Estudios Aragoneses, 2008, pp. 451-457 (pp. 454-457).

47 Egido, *op. cit.*, p. 255.

Entre ellos, cabría apuntar de manera genérica el uso de fórmulas adversativo-aditivas, discretos hipérbatos, algunas perífrasis y una cierta tendencia a las bimembraciones y trimembraciones, que en ningún caso son una característica exclusiva de Góngora. Este último aspecto de la construcción versal tiene una especial importancia en la composición, no solo por su abundancia, sino por ser uno de los recursos predilectos para enumerar algunas de las colecciones. La armería, por ejemplo, es presentada en los siguientes términos:

admírase en su estancia
tanta diversidad y extravagancia
de cotas, de lorigas y de arneses,
de espadas, de rodelas y paveses,
de ballestas, pistolas, coseletes,
de jabalinas, dardos y mosquetes (vv. 255-260).

En cualquier caso, la relación con la poesía del cordobés la evidencian detalles más interesantes. En un par de ocasiones, verbigracia, leemos: “Y en *poco* mapa *muchas* esparcidas” (v. 139); “que nunca *mucho* a *poco* se reduce” (v. 370). Se trata de un claro recuerdo, especialmente en el primer caso, de algunas fórmulas gongorinas: “si *mucho poco* mapa les despliega” (Sol I, 194); “*mucho* océano y *pocas* aguas prenden” (Sol II, 75); “*mucho* teatro hizo *poca* arena” (Sol II, 771)⁴⁸. Al final de la antografía, por otra parte, encontramos estos versos:

Contar cuantas produce
flores y árboles fértiles la quinta
no da lugar a mi relación sucinta (vv. 367-369).

Como el lector atentó notará, estamos ante un nítido homenaje a uno de los fragmentos epitalámicos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Cuantas produce Pafo, engendra Gnido
negras violas, blancos alhelíes,

48 Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016, pp. 239, 431 y 539.

llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galatea (vv. 333-336)⁴⁹.

Dejando a un lado las huellas gongorinas, un detalle del lenguaje que merece apuntarse es el particular uso del léxico. Tenemos, por un lado, una gran cantidad de expresiones vinculadas a ‘lo raro y lo prodigioso’: “biblioteca prodigiosa” (v. 5); “lo raro, lo exquisito del museo” (v. 8); “sus insignes maravillas” (v. 13); “curiosidades y primores” (v. 208); “rara compostura” (v. 263); “otros prodigios” (v. 268); “porque siempre lo raro / dio causas relevantes al reparo” (vv. 270-271); “lo admirable y lo raro” (v. 375); “no será prodigioso si no es claro” (v. 376). Del mismo modo, abundan las frases y construcciones ligadas a las ideas de admiración y sorpresa: “una torre eminente se descuella / en cuyo fin se admira / la estatua del galán de Deyanira” (vv. 19-21); “donde ha de ser todo suspensiones / la entrada ha de ofrecer admiraciones” (vv. 22-23); “a la curiosidad pasmos previene” (v. 25); “que admire todo por lo vario” (v. 165); “admirándose el Arte” (v. 186); “Aquí la vista admira dibujados / excelentes traslados” (vv. 198-199); “la vista admire artificiales” (v. 275); “y su variedad bella tanto admira” (v. 297); “en la que mira amenidad difusa, / y atónita, perpleja y admirada, / en suspensiones queda embelesada” (vv. 305-307); “demás que el fin de lo admirable y de lo raro” (v. 375). No son menos habituales las expresiones sobre el arte y el artificio del palacio: “Que dispuso la lima y sacó el arte” (v. 53); “los barros de Sagunto artificiosos” (v. 160); “Admirándose el Arte, dirá ahora / que ignora el modo, que el aliño ignora” (vv. 186-187); “muestran el artificio en lo luciente” (v. 208); “que aun en lo artificioso del aliño” (v. 233); “viéndose en ellos cuánto puede el arte” (v. 242); “Del resto que su casa adorna y pule, / el aliño es igual” (vv. 272-273); “la vista admire artificiales” (v. 275).

Con todo lo dicho sobre la *elocutio*, se puede concluir que no estamos ante un poema particularmente críptico desde la óptica del lenguaje. A pesar de ser un atento lector de Góngora, Uztarroz se decanta por una mayor sencillez expresiva en relación con su propósito de limitarse a ‘trasladar aquella biblioteca prodigiosa’. Las escasas dificultades del texto pro-

49 Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019, p. 174.

ceden únicamente de los referentes aludidos, pertenecientes al universo erudito del círculo lastanosiano.

3. EL CATÁLOGO FLORAL: VARIA FORTUNA EN LAS LETRAS BARROCAS

Desde las últimas décadas del siglo XVI, se va a popularizar en la poesía vernácula el recurso retórico de las *congeries* o ‘enumeraciones’ en diversas formas⁵⁰. Para la literatura española, la crítica ha llamado la atención sobre el motivo de la abundancia natural o cornucopia, que a juicio de Woods consistiría en “the systematic listing in a more or less leisurely fashion of a multitude of different natural products and creatures, such as animals, flowers and fruits”⁵¹. Uno de los primeros en emplear esta técnica fue Luis Barahona de Soto en el canto III de *Las Lágrimas de Angélica*⁵². Ofrezco los primeros versos de la enumeración:

Ni la ciruela endrina o la melosa,
que dicen que en color vence a la cera,
ni la más tiesa, larga y generosa,
que al sol enjuta largo tiempo espera,

50 Para una definición desde la retórica, véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1965, p. 134.

51 M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 83. Véanse también Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones*, Barcelona, Editorial Apolo, 1940; Emilio Orozco, “Sobre el concepto de bodegón en el barroco”, en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 17-22; José Fernández Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967; Rafael Osuna, “Una imitación de Lope de la ‘Fábula de Polifemo’ ovidiana”, *Bulletin Hispanique*, 70, 1-2 (1968), pp. 5-19; Rafael Osuna, “Bodegones literarios en el barroco español”, *Thesaurus*, XXIII, 2 (1968), pp. 206-217; Rafael Osuna, *Polifemo y el tema de la abundancia de natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996; Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992, I, pp. 519-576; y Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 231-274.

52 Antes de la revolución italianista, como notó Osuna, *op. cit.*, 1996, p. 23, contamos con uno de estos catálogos de productos naturales, a la zaga del modelo de los ofrecimientos de Polifemo a Galatea, en la *Égloga VII* de Juan del Encina.

ni la castaña o nuez, ni la preciosa
guinda, y cereza, y la bellota, y pera,
pueden faltarte, ni la almendra y higo,
si con divino amor vives conmigo (III, 82)⁵³.

Esta versión del motivo, que Lope cultivaría con ingenio a lo largo de toda su producción⁵⁴, es una *imitatio* del pasaje ovidiano de las *Metamorfosis* en el que Polifemo ofrece sus riquezas a Galatea con el objeto de enamorarla (XIII, vv. 812-820):

*sunt poma gravantia ramos,
sunt auro similes longis in vitibus uvae,
sunt et purpureae: tibi et has servamus et illas.
ipsa tuis manibus silvestri nata sub umbra
mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna
prunaque non solum nigro liventia suco,
verum etiam generosa novasque imitantia ceras.
nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt
arbuti fetus: omnis tibi serviet arbor*⁵⁵.

Tengo frutales que cargan sus ramas; tengo uvas semejantes al oro en extensas viñas, las tengo también color púrpura: para ti cuido éstas y también aquéllas. Tú misma con tus propias manos recogerás blandas fresas nacidas bajo la boscosa sombra, tú misma las silvestres cerezas del otoño y ciruelas, no sólo las que son moradas por su oscuro jugo, sino también las de buena raza y que imitan la cera nueva; y no te faltarán siendo mi esposa las castañas, ni te faltarán los frutos del madroño: todos los árboles estarán a tu servicio⁵⁶.

53 Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 204-205.

54 Se encuentra, por ejemplo, en las siguientes obras: *Las burlas de Amor*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *la Pastoral de Jacinto*, *La Arcadia*, *El Isidro y Descripción de La Tapada*.

55 Ovid, *Metamorphoses. Vol. II (books 9-15)*, eds. Frank Justus Miller y G. P. Goold, Cambridge/London, Harvard University Press, 1984, pp. 284 y 286.

56 Ovidio, *Metamorfosis*, eds. Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003, p. 698.

Lo que aquí pretendemos explorar es un tipo de enumeración muy concreto algo menos atendido por la crítica: los catálogos de flores. Se trata de un motivo recurrente en las descripciones poéticas de jardines elaboradas por los ingenios italianos y españoles del Seiscientos, aunque con algunos precedentes interesantes. Entre los primeros cultores del catálogo floral en las letras vernáculas modernas merecen recordarse, por su ligazón con los modelos clásicos, algunas octavas de las *Stanze* de Angelo Poliziano (I, 78-80):

Trema la mammoletta verginella
con occhi bassi, onesta e vergognosa;
ma vie più lieta, più ridente e bella,
ardisce aprire il seno al sol la rosa:
questa di verde gemma s'incappella,
quella si mostra allo sportel vezosa,
l'altra, che 'n dolce foco ardea pur ora,
languida cade e 'l bel pratello infiora.

L'alba nutrica d'amoroso nembo
gialle, sanguigne e candide viole;
descritto ha 'l suo dolor iacinto in grembo,
Narcisso al rio si specchia come suole;
in bianca vesta con purpureo lembo
si gira Clizia palidetta al sole;
Adon rinfresca a Venere il suo pianto,
tre lingue mostra Croco, e ride Acanto.

Mai rivestì di tante gemme l'erba
la novella stagion che 'l mondo aviva⁵⁷.

57 'Tiembla la pequeña violeta virgen / con la mirada baja, honesta y vergonzosa; / mas, sonriente y bella, mucho más alegre / osa abrir el seno al sol la rosa: / esta se adorna con un verde botón, / aquella se muestra caprichosa, / la otra que, hasta hace nada, ardía en dulce fuego / lánguida cae y florece el bello prado. // Nutre el alba de amoroso rocío / amarillas, purpúreas, cándidas violas; / escrito tiene su dolor Jacinto en el regazo, / Narciso (como suele) en el arroyo se refleja; / en blanca veste con orla de púrpura / se gira hacia el sol la pálida Clicie; / Adonis renueva a Venus su llanto, / tres lenguas muestra Croco y ríe Acanto. // Nunca revistió de tantas gemas / la nueva estación que al mundo da vida' (Angelo Poliziano, *Stanze/Orfeo/Rime*, ed. Davide Puccini, Milano, Garzanti, 2020, pp. 66-68).

Como evidencian los fragmentos citados, una de las claves de las que se sirve el poeta para pintar el idílico jardín de Venus es la presentación de toda una serie de flores (dos tipos de violas, la rosa, el jacinto, el narciso, el girasol, la anémona, el azafrán y el acanto). Las estrofas del erudito toscano ya ostentan los rasgos que dominarán los catálogos florales barrocos: la importancia de las notas cromáticas y la tendencia a personificar las flores, en gran medida a través de los relatos etiológicos descritos en las *Metamorfosis*⁵⁸.

Con respecto a los posibles modelos clásicos, cabría comenzar apuntando que en las letras latinas la estética de catálogo se populariza después

58 Próxima al modelo de las *Stanze* de Poliziano, aunque dejando de lado los relatos etiológicos, puede recordarse la octava inserta por Fuscano en sus *Stanze sovra la bellezza di Napoli*: “Spiran poi tal’odor di loco in loco, / il bel narcisso col frondoso achanto, / il candido ligustro e ’l giallo croco / l’adorno giglio col vago amaranto, / le rose a guisa d’un vermiglio foco / et le viole pallidette a canto, / ché l’alma intent’al riso et a l’odore / gode in se stessa et pende d’ogni fiore” (Cristiana Anna Addesso, *Le Stanze del Fuscano sovra la bellezza di Napoli, Edizione critica*, Nápoles, Università degli studi di Napoli Federico II, 2005, pp. 294-295). Asimismo, varios poemas neolatinos, a la hora de describir jardines, se van a servir de enumeraciones de plantas y flores semejantes. Baste traer a colación un par de ejemplos separados por unas cuantas décadas de distancia. En primer lugar, contamos con una sugerente epístola de setenta y ocho versos escrita por Alessandro Braccese a Bernardo Bembo con el objeto de elogiar los jardines de Villa Careggi en tiempos de Lorenzo el Magnífico, donde se pondera cómo el *hortus* florentino supera a los vergeles clásicos y se enumeran árboles como el olivo, el mirto o la encina asociados a sus respectivas deidades (*Hic olea est pallens Bellonae sacra Minervae, / et Veneri myrtus, aesculus atque Iovi*). Véase Alexandri Braccii, *Carmina*, ed. Alexander Perosa, Firenze, Bibliopolis Libreria Editrice, 1943, pp. 75-77. Por otro lado, una *poesia di villa* neolatina de los últimos años del Quinientos había incluido un completo catálogo de flores y plantas, en gran medida inspirado por Columela. Nos referimos a la composición de Aurelio Orsi titulada *Perettina, sive Syxti V Pont. Max. Horti Exquilini*. Se trata de una obra encomiástica publicada por primera vez en 1588 y dedicada a la hoy fenecida Villa Perettina, perteneciente al papa Sisto V. Remitiéndose a la tradición de la *nympha loci* para celebrar el lugar, el poema incluye interesantes descripciones de las estancias y un catálogo en el que enumera varias flores y plantas valiéndose de una gran erudición clásica. Entre las varias especies vegetales recogidas, pueden recordarse las siguientes: viola, nardo, lila, cinamomo, acanto, perfollo, malva, adonis, jacinto, amaranto, azafrán, zarzaparrilla, rosa, mejorana, panaceas, parietarias, caléndulas, amapola, narciso, ligustro. Véase Aurelio Orsi, *Perettina, sive Syxti V Pont. Max. Horti Exquilini*, Roma, apud Ioannem Martinellum, 1588, pp. 25-27.

de la época augustea, sobre todo en la Antigüedad Tardía. Se pueden mencionar como ejemplos destacados previos a esta última etapa el citado bodegón de frutas que Polifemo ofrece a Galatea o, también en la epopeya metamórfica de Ovidio, el elenco de árboles presente en el relato de Orfeo (Libro X, 90-108). Más interesantes para nuestro propósito son dos catálogos florales, el del *Culex* o *El Mosquito* (poema perteneciente al llamado *Apéndice Virgiliano*) y el de Columela en su composición sobre los trabajos agrícolas. El primero se inserta en los versos finales de la obra cómica, cuando el pastor, tras despertarse del sueño en el que el espíritu del mosquito le atormenta por haber terminado con su vida, levanta un túmulo para el malogrado insecto sobre el que pretende depositar toda una cohorte de flores:

*hic et acanthus
et rosa purpureum crescent pudibunda ruborem
et violae omne genus; hic est et Spartica myrtus
atque hyacinthus et hic Cilici crocus editus arvo,
laurus item Phoebi decus ingens, hic rhododaphne
liliaque et roris non avia cura marini
herbaque turis opes priscis imitata Sabina
chrysanthusque hederaeque nitor pallente corymbo
et bocchus Libyae regis memor, hic amarantus
bumastusque virens et semper florida tinus;
non illinc narcissus abest, cui gloria formae
igne Cupidineo proprios exarsit in artus;
et, quoscumque novant vernantia tempora flores* (vv. 398-410)⁵⁹.

Aquí el acanto, la rosa casta de rubor de púrpura y violetas de todas clases crecerán. Aquí está también el mirto espartano y el jacinto, aquí el azafrán producido en los campos de Cilicia; también el laurel, gran gloria de Febo, aquí la adelfa y los lirios, el romero cultivado en regiones próximas, la hierba sabina que para los antiguos imitó al rico incienso, el crisantemo, la brillante yedra de pálido racimo, el boco acordándose del rey de

59 Virgil, *Aeneid VII-XII/Appendix Vergiliana*, translation by H. Rushton Fairclough, revised by G. P. Goold., Cambridge/London, Harvard University Press, 2000, p. 434.

Libia; aquí el amaranto, el verde bumasto y el tino siempre en flor; no falta de allí el narciso, la vanidad ante su belleza con el fuego de cupido hizo arder sus propios miembros, y de todas cuantas flores renuevan las primaveras, el túmulo está sembrado por completo⁶⁰.

El gaditano Columela, por su parte, incluiría otra enumeración de flores en el libro 10 de *De re rustica* (vv. 96-109), mencionando las violetas, el narciso, el lirio, el jacinto, la rosa o la adormidera, entre otras plantas. En lo que respecta a la variedad de elencos elaborados en la Antigüedad Tardía por ingenios como Ausonio, Claudiano o Sidonio Apolinar⁶¹, merece recordarse el pequeño catálogo floral diseñado por Claudiano en *El rapto de Proserpina*:

*pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis
intexit violis; hanc mollis amaracus ornat;
haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris.
te quoque, flebilibus maerens Hyacinthe figuris,
Narcissumque metunt, nunc inclita germina veris,
praestantes olim pueros: tu natus Amyclis,
hunc Helicon genuit; disci te perculit error,
hunc fontis decepit amor; te fronte retusa
Delius, hunc fracta Cephisus harundine luget*⁶².

Las praderas son despojadas de su adorno; una mezcla los lirios con las sombrías violetas; a otra la adorna la flexible mejorana; avanza una florecida de rosas, blanca de alheñas otra. También te cortan a ti, Jacinto, que te afliges en tu lamentable figura, y a

60 Virgilio, *Bucólicas/Geórgicas/Apéndice virgiliano*, introducción general J. L. Vidal, traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990, pp. 460-461.

61 Véanse Curtius, *op. cit.*, pp. 279-280; Michael Roberts, *The Jewelled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989, pp. 59-62; y Jesús Hernández Lobato, "Introducción", en Sidonio Apolinar, *Poemas*, ed. y trad. Jesús Hernández Lobato, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 56-61.

62 Claudian, *On Stilicho's Consulship 2-3. Panegyric on the Sixth Consulship of Honorius. The Gothic War. Shorter Poems. Rape of Proserpina*, translated by M. Platnauer, Cambridge/London, Harvard University Press, 1922, pp. 326-328.

ti, Narciso, ambos ahora señeras flores de la primavera, en otro tiempo resplandecientes efebos; tú, Jacinto, naciste en Amidas, a éste lo engendró el Helicón; te mató a ti el viraje del disco, a éste lo engañó el amor de la fuente; te llora a ti el dios de Delos con su frente bajada, a éste Cefiso con sus cañas rotas⁶³.

Se puede observar que el catálogo de Claudiano, poeta que influyó en Poliziano y que gozaría de gran popularidad en el Seiscientos, también presenta algunas de las flores ligadas a sus relatos etiológicos, alcanzando un grado de detalle mayor que los ejemplos anteriores. Entrando ya en la literatura barroca, merecen citarse un par de influyentes ejemplos italianos. En primer lugar, cabe recordar *Lo Stato rustico*, extensa composición didascálica de Giovan Vincenzo Imperiale, dividida en varios cantos, que conocería su primera edición en enero de 1607. En la sección consagrada a la descripción de la mansión genovesa que poseía el aristocrático autor, se incluye un amplio elenco de los vegetales que ornaban el jardín, con la presencia de numerosas flores. Se trata de un completo catálogo que se extiende a lo largo de más de cien versos (si dejamos de lado la sección centrada en las plantas aromáticas o la descripción del campo de amapolas), incluyendo flores como la rosa, el narciso, el ligustro, el lirio, el jazmín, el clavel, la violeta y el girasol.

Conservando los elementos citados (la importancia del cromatismo y los relatos etiológicos), el fragmento del vate genovés desarrolla otra idea popular en los catálogos florales del Seiscientos: el diálogo y competición entre las flores. Aparece, por ejemplo, el motivo de la rosa como la reina de las flores, que se dirige al sol como rey de los astros:

“Tu sorgi sol del cielo, io de la terra,
tu nel ciel di zaffiro, io di smeraldo,
tu di porpora tinto, io porporina,
tu re degli astri et io de i fior reina” (X, vv. 974-977).

Varios versos después leemos que el clavel quiere proclamarse rey:

63 Claudiano, *Poemas*, vol. II, trad. Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993, pp. 217-218. Prescindiendo de los ricos matices cromáticos y de los relatos etiológicos, en un contexto narrativo similar de su *Europa* (vv. 63-71) había incluido Mosco un pequeño elenco de flores (narcisos, jacintos, violetas, serpol, azafrán y rosas).

E mentre del rubin tutto gemmato
il suo vermiglio manto altier dispiega
l'inflammato Garofolo e gentile,
e da la plebe d'altri fior lontano
baldanzoso ne sorge il re de' fiori,
de la rosa reina emulo altero (X, vv. 1008-1013)⁶⁴.

Dejando a un lado el interesantísimo modelo de Vincenzo Imperiale, no podemos olvidarnos de citar al principal poeta del barroco italiano, Giovan Battista Marino. Junto con los delicados tapices florales insertos en su obra maestra, el *Adone*, encontramos algunos catálogos en obras de una cronología más temprana. El idilio *Europa*, publicado por primera vez en 1607, incluye un bellísimo elenco de flores construido, entre otras fuentes, bajo el magisterio de la traducción quinientista del poema *Europa* de Mosco elaborada por Girolamo Muzio⁶⁵, de las *Stanze* de Poliziano y del catálogo floral incluido en *Lo Stato rustico*. El sugestivo fragmento también pudo estar influido de manera genérica por *El rapto de Proserpina* de Claudiano, obra con la que ya estaba familiarizado el poeta partenopeo y de la que se sirve en algunos pasajes de su idilio. Cabe apuntar, asimismo, que en los idilios sobre Europa (de Mosco, de su traductor Muzio y de

64 'Tú surges del cielo, yo de la tierra; / tú en el cielo de zafir, yo de esmeralda, / tú teñido de púrpura, yo purpúrea, / tú rey de los astros y yo de las flores reina. // Y mientras del rubí todo enjoyado / su bermejo manto altivo despliega / el llameante y gentil clavel, / y, del vulgo de otras flores alejado, / surge atrevido el rey de las flores, / altivo émulo de la rosa reina' (Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo Stato Rustico*, eds. Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi y Giovanni Sopranzi, Roma, Biblioteca Italiana Testi e Studi, 2015, II, pp. 346-347).

65 "Qual segue i brevi, e candidi ligustri, / qual l'odorate e pallide viole; / colei riten-
gon le vivaci chiomi / del doglioso iacinto; e questa e quella / di purpureo color
dipinge, e d'oro / il serpillio, et la persa; et là si vede / di vari fiori e d'amoroso mirto
/ tessere un molle cerchio al biondo crine. / Fra tutte l'altre la vezzosa Europa /
l'aurate chiome e 'l delicato seno / di bianche rose ornata, et di vermiglie / tal si
dimostra, qual purpurea rosa / tra fli altri fiori: o qual la bianca luna, / quando ella
splende in su la mezzanotte / dal sommo ciel par de l'altre luci" (Girolamo Muzio,
Rime diverse, Vinegia, Gabriel Iolito de Ferrari e fratelli, 1551, f. 146v. Las fuentes
las anota Vania de Maldé en su edición de Giovan Battista Marino, *La Sampogna*,
Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1993, pp. 249-255).

Marino) y en el de Proserpina la descripción se inserta en un contexto similar, la recogida de flores por parte de un personaje femenino. Citamos a continuación algunos fragmentos del pasaje mariniano, que en total enumera más de una decena de flores (amaranto, acanto, violeta, girasol, lirio, aciano, narciso, azafrán, ligustro, jacinto, amapola y rosa):

Sotto il bel piè ridea
tutto il popol de' fiori;
e, sí come a lor dea chini e devoti,
movendo tra se stessi
ambiziose gare,
quasi d'arabi incensi
le fean de' propri odor votive offerte.
[...]

La gentil mammoletta,
dal caro peso oppressa
di quelle vaghe piante,
d'amoroso pallor tinta la guancia,
tramortì di dolcezza in braccio a l'erba.
Clizia, d'Apollo amante,
per meglio vagheggiar de le due luci
il gemino levante,
levossi alta in sul gambo, e fu veduta
in un con le viole
a lei girarsi e ribellarsi al Sole.
[...]

Il candido ligustro,
che, qual minuta stella
imbiancando de l'orto il verde tetto
emulo del celeste,
segnava in esso un bel sentier di latte,
fatto stella cadente,
precipitò dal suo fiorito cielo,
e di candidi fiocchi
tempestò lievemente il prato erboso.

Il giacinto vezzoso,
libro de la Natura,
ne' fogli de le foglie
già cancellata degli antichi lai

la pietosa scrittura,
tutto per man d'amore
lineato a caratteri di sangue,
esprese queste note in un sorriso:
—Io cedo al tuo bel viso!—
[...]
Alcun non fu di quella
adultrice e lascivetta schiera,
che, per esser da lei mirato e còlto,
non le fêsse di sé cortese invito.
Ma la real fanciulla
sdegnà i plausi vulgari
de la plebe odorata, e corre solo
dove festeggia e ride
folgorando tra l'erba
l'occhio di primavera,
la porpora de' prati,
la fenice de' fiori, ove la rosa,
bella figlia d'aprile,
sí come a lei semblante
verginella e reina,
dentro la reggia de l'ombrosa siepe,
su lo spinoso trono
del verde cespo assisa,
de' fior lo scettro in maestá sostiene,
e, corteggiata intorno
da lasciva famiglia
di zefiri ministri,
porta d'or la corona e d'ostro il manto
(vv. 48-54; 64-74; 100-117; 127-149)⁶⁶.

66 'Bajo el bello pie reía todo el pueblo de las flores. Y como si ella hubiese sido su diosa, inclinados y devotos, organizando entre ellos ambiciosas competiciones, le hacían ofertas votivas de sus propios olores, que eran casi como inciensos de Arabia [...]. La gentil violeta, cargada del peso de aquellas hermosas plantas, con las mejillas coloreadas de amorosa palidez, se desmayó de dulzura entre los brazos de la hierba. Clicie, enamorada de Apolo, para admirar mejor las dos luces del duplicado levante, se irguió sobre su tallo. Y fue vista entre las violas girarse hacia ella y rebelarse al Sol [...]. El blanco ligustro, que como una estrella menuda estaba emblanqueciendo el verde techo del huerto —émulo del celeste—, trazaba un bello sendero de leche;

Sumado a una caracterización particularmente rica de cada una de las flores bajo el signo del ingenio, en Marino encontramos altamente desarrollado el catálogo floral como una sociedad en miniatura (“popolo de’ fiori”) consagrada a ponderar las bellezas de Europa y gobernada por la rosa-reina, a la cual se denomina ‘ojo de la primavera’, ‘púrpura de los prados’, ‘Fénix de las flores’ o ‘bella hija de abril’⁶⁷. El motivo de la rosa como reina de flores, muy extendido en la literatura barroca, presenta varios antecedentes de interés⁶⁸. Por un lado, en la tradición provenzal, stilnovística y petrarquista se encuentra la siguiente analogía: ‘del mismo modo que la rosa reina entre las flores, así mi dama reina entre las mujeres’⁶⁹. Un ejemplo de esta imagen, que como vemos pervive en el idilio de Marino, la tenemos en el soneto CCXLIX del *Canzoniere*: “I’ la riveggio starsi hu-

convertido en una estrella cadente, se precipitó desde su florido cielo y de blancos copos tempestó levemente sobre el prado herboso. El encantador Jacinto, libro de la Naturaleza, ya ha tachado en las hojas de sus hojas la piadosa escritura de los antiguos lamentos; dibujado por mano del Amor con caracteres de sangre, expresa estas notas en una sonrisa: Yo me someto a tu bello rostro. (...) No hubo entre aquella lasciva y lisonjera tropa ninguna que, para ser contemplada y recogida por ella, no le hiciese una cortés invitación. Pero la regia joven desdén los aplausos vulgares de la olorosa plebe, y corre solo donde ríe y celebra, fulgurando entre la hierba, el ojo de la Primavera, la púrpura de los prados, la fénix de las flores; donde la rosa, bella hija de abril -semejante a ella como virgen y reina-, dentro de la umbrosa corte de los setos, asida de la verde mata sobre el espinoso trono, sostiene con majestad el cetro de las flores. Y cortejada a su alrededor por la lasciva familia de los Céfiros ministros, porta la corona de oro y el manto de púrpura’ (*Ibidem*, pp. 249-255).

- 67 Varias de las notas sobre la flor reina se repiten en el elogio de la rosa incluido en el tercer canto del *Adone*: “E tu fastosa del tuo regio vanto / porti d’or la corona e d’ostro il manto. // Porpora de’ giardin, / pompa de prati, / gemma di primavera, occhio d’aprile” (octavas 157 y 158; Marino, *L’Adone*, ed. Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, p. 182).
- 68 Una prueba de su popularidad en Italia nos la ofrece el catálogo de epítetos que emplearon algunos poetas para describir su majestad compilados por Giovan Battista Spada (*donna de’ fiori, fenice de’ fiori, fiore de’ fiori, idolo de’ fiori, imperatrice de’ fiori, monarchessa, de’ fiori, regina de’ fioriti odori, reina del popolo Fiorito, sole de’ fiori*) en *Giardino de gli epititi, traslati et aggiunti poetici italiani*, Bologna, per l’herede di Vittorio Benacci, 1648, pp. 654-655.
- 69 Véase Giulia Ravera, *Topoi trobadorici nei Rerum vulgarium fragmenta*, Milán, Università degli Studi di Milano, 2014, pp. 314-317.

milmente / tra belle donne, a guisa d'una rosa / tra minor' fior"⁷⁰.

Por otro lado, desligada de este tipo de poesía amatoria, la imagen parece remontarse a algunos textos de la literatura antigua. Como notaba el carmelita Jerónimo Gracián a finales del siglo XVI,

es la rosa según decía Safo, poetisa griega, inventora de los versos sáficos, y Anacreonte, también griego y antiquísimo poeta, a los cuales cita Achiles Tacio y Clemente Alexandrino, *reina de las flores*, atavío de la tierra, hermosura de las plantas, ojo de las verduras, color que hermosea las mejillas del prado, risa del mundo, corona de las musas y es consagrada a las gracias⁷¹.

El religioso se refiere, aparte de al corpus anacreóntico y a sus varios versos consagrados a la rosa, a un fragmento de la novela de Aquiles Tacio *Leucipa y Clitofonte* en el que se elogia la flor:

Εἰ τοῖς ἀνθεσιν ἦθελεν ὁ Ζεὺς ἐπιθεῖναι βασιλέα, τὸ ρόδον ἂν τῶν ἀνθῶν ἐβασίλευε. γῆς ἐστὶ κόσμος, φυτῶν ἀγλαΐσμα, ὀφθαλμὸς ἀνθρώπων, λειμῶνος ἐρύθημα, κάλλος ἀστράπτων⁷².

Si Zeus hubiese querido dar a las flores una reina, la rosa hubiera sido reina de las flores: es ornato de la tierra, gala de las plantas, ojo de las flores, rubor de la pradera, hermosura destellante⁷³.

70 'Yo la contemplo cuando se muestra humildemente, entre mujeres hermosas, del mismo modo que una rosa entre flores menores' (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2019, p. 1016).

71 Jerónimo Gracián, *Obras del maestro Jerónimo Gracián*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1616, p. 309. Antes de esta edición póstuma de la producción del religioso, el texto se podía leer en una traducción italiana: *Tratatto del giubileo dell'anno santo del P. M Girolamno Gratiano*, Roma, Apresso Luigi Zanetti, 1599, p. 315.

72 Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon*, ed. Stephen Gaselee, Cambridge/London, Harvard University Press, 1984, p. 56.

73 Longo – *Dafnis y Cloel*/Aquiles Tacio – *Leucipa y Clitofonte*/Jámblico – *Babilónicas (resumen de Focio y Fragmentos)*, eds. Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1982, p. 197. Dentro de la rica tradición poética de la Antigüedad Tardía, merece recordarse la imagen de la rosa como 'reina de olores' inserta en un breve poema de Tiberiano: "*inter ista dona veris gemmeasque gratias / omnium regina odororum vel colorum Lucifer / auriflora praeminebat, flamma Diones, rosa*" ('Entre estos

Sin duda, el escritor alejandrino, con una serie de imágenes que recuerdan a los versos de Marino, ofrece uno de los más sugestivos testimonios de la metáfora en la Antigüedad.

Orillando este excursus sobre la rosa, se hace necesario decir un par de palabras sobre los catálogos florales confeccionados por los poetas españoles previos a Uztarroz. Sin pretender realizar una historia exhaustiva del motivo en las letras españolas, cabe apuntar que las muestras más interesantes y desarrolladas se encuentran en textos posteriores a 1610, en muchos casos en poemas descriptivos de palacios y jardines: la *Descripción de Buenavista* de Baltasar Elisio de Medinilla (hacia 1614), la *Descripción de La Tapada* de Lope de Vega (1614-1621), *Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel* de Quevedo (1617-1620), *Aula Dei* de Miguel Dicastillo (1635-1636), el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas (1640-1651), etc. Varios de estos catálogos evidencian las huellas de la revolución gongorina y, por ello, merece la pena recordar uno de los modelos hispanos que tuvo más influjo, el romance del racionero cordobés *Esperando está la rosa*⁷⁴, escrito en torno a 1609. La composición, en la línea de la de Marino, no solo incide en las notas cromáticas y en los relatos etiológicos, sino que se sirve de las flores como metáfora de un reino encabezado por la rosa y con el resto de flores como cortesanas:

Esperando están la Rosa
cuantas contiene un vergel

dones primaverales y gratas perlas, reina de todos los aromas o lucero de los colores, descuella la flor dorada de la rosa, llama de Dione'). Doy la traducción de Serrano Cueto en "Vere novo florebat hvmus. La primavera nupcial en la tradición del epitalamio latino", en *Calamus renascens. Revista de humanismo y tradición clásica*, 16 (2015), pp. 267-288 (p. 273). El texto puede leerse en *Minor latin poets*, II, eds. y trans. J. Wight Duff and Arnold M. Duff, Cambridge/London, Harvard University Press, p. 558.

- 74 "Hasta cuarenta y tantos testimonios antiguos han transmitido este romance, que sirvió de modelo a docenas de poetas españoles y portugueses, como el P. Valentín de Céspedes, Juan de Ovando y Santarén o André Nunes de Sylva. La razón es clara: se trata de una pequeña obra maestra en que el autor, en plena madurez, describe un jardín en primavera con términos cortesanos" (Antonio Carreira, *Flores y jardines en la poesía del Siglo de Oro*, Santa María de Cayón, Ayuntamiento de Santa María de Cayón, 2013, p. 22). Sin duda, una de las imitaciones más interesantes del modelo gongorino la encontramos en el complejo catálogo floral con el que Pedro Soto de Rojas concluye su *Paraíso cerrado* (vv. 945-1079).

flores, hijas de la aurora,
bellas cuanto pueden ser.
Ella, aunque con majestad,
no debajo de dosel
sino sobre alfombras verdes,
purpúrea se dejó ver;
como a reina de las flores,
guarda la ciñe fiel,
si son archas las espinas
que en torno de ella se ven (vv. 1-12).

El poema de Góngora utiliza también la metáfora del ‘pueblo’ para referirse a otras plantas (“vulgo de esotras hierbas”, v. 21) y las metamorfosis características de las flores envolviéndolas en la trama cortesana:

Las colores de la reina
vistió galán el Clavel,
príncipe que es, de la sangre,
y aun aspirante a ser rey.
En viéndola, dijo: “¡ay!”,
el Jacinto, y al papel
lo encomendó, de sus hojas,
por que se pueda leer.
Ámbar espira el vestido
del blanco jazmín, de aquel
cuya castidad lasciva
Venus hipócrita es.
La fuente deja, el Narciso,
que no es poco para él,
y ya no se mira a sí,
admirando lo que ve.
Oh, qué celoso está el Lilio,
un mal cortesano que
calza siempre borceguí:
debe de ser portugués (vv. 37-56)⁷⁵.

75 Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, II, pp. 187-193.

En el romance de Góngora, los relatos etiológicos de algunas flores (como el del jacinto y el del narciso) pasan a ser leídos a la luz de la alegoría en la que se insertan y, a un mismo tiempo, aparecen nuevos conceptos ingeniosos. El lirio, por ejemplo, parece celoso por su color azul y por su tallo da la impresión de que lleva calzado de borceguí, popular entre los portugueses. Asimismo, Góngora retoma el motivo del clavel como émulo de la rosa o aspirante a rey, que ya habíamos visto en los versos de Vincenzo Imperiale. El clavel como par masculino de la rosa, según ha estudiado Álvaro Alonso, aparece por primera esbozado en textos escritos entre las décadas de 1560 y 1590 por autores como Luis de Milán, Juan de Timoneda o Francisco de Aldana, aunque conocerá su pleno desarrollo en la poesía barroca⁷⁶.

Antes de entrar en el examen del catálogo elaborado en la *Descripción de las antigüedades y jardines de D. Vincencio Juan de Lastanosa*, nos gustaría apuntar una última idea. En el examen de los bodegones frutales o cortejos rústicos, algunos estudiosos han sugerido el paralelismo que podría establecerse entre el motivo poético y el florecimiento de las naturalezas muertas en las últimas décadas de siglo XVI en España, Flandes e Italia⁷⁷. Del mismo modo, cabría postular la correspondencia entre las representaciones florales en las *arti sorelle* a través del subgénero conocido como florero, de gran popularidad en la España de los Austrias menores. De hecho, se trata de una idea bosquejada por Emilio Orozco, quien además ya había vinculado el interés descriptivo en la poesía barroca con el gusto por la poesía latina de la decadencia. Me permito insertar su elocuente observación:

El barroquismo se ha impuesto en lo literario cuando el clasicismo perdura aún en la plástica. Así, el recreo ante la belleza de la flor, el florero y hasta el bodegón, se da antes en la poesía. El tema de las flores

76 Álvaro Alonso, “El clavel como motivo poético”, en *I canzonieri di Lucrezia: atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*, eds. Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, Ferrara, Unipress, 2005, pp. 193-205 (p. 197). Un ejemplo ilustrativo de la pervivencia de este motivo a lo largo de los siglos lo encontramos en la canción española *¿Será una rosa?*, compuesta por Francisco de Val e interpretada con gran éxito por Gracia Montes en la década de los 50: “¿Será una rosa, será un clavel? / El mes de mayo te lo diré. / ¿Será una rosa, será un clavel? / Las golondrinas vendrán con él. // Torero como su pare / será si fuera un clavel; / si es una rosa qué guapa, / qué guapa tiene que ser”.

77 Orozco, *op. cit.*; Sánchez Jiménez, *op. cit.*, pp. 233-263.

era ya viejo en las letras, aunque precisamente era debido, en aparte, a la persistencia de temas de una época barroca: de la poesía latina de la decadencia. En Garcilaso son aún simples anotaciones, pero ya con perfiles precisos y color. Una cierta morosidad descriptiva se acentúa en Espinosa; pero los nuevos temas triunfan con Rioja, López de Zarate, Góngora, Quevedo, Lope y Soto, entre otros. En ellos encontramos no sólo el florero y el bodegón, sino también la visión decorativa equivalente a la guirnalda de flores y frutos del ornato barroco⁷⁸.

A los lúcidos apuntes del maestro granadino cabría añadir un par de notas. En primer lugar, se trata en ambos casos de representaciones altamente artificiosas, que no pretenden mostrar ninguna realidad tal como era. Por otro lado, en la popularidad de ambos tratamientos debió jugar un papel importante el desarrollo de la jardinería en sus diversas formas que conoció el siglo XVI, con la publicación de numerosos tratados especializados. A modo de botón de muestra, baste recordar un lienzo de uno de los pioneros y maestros del género, el español de origen flamenco van der Hamen, buen amigo de Lope de Vega:



Fig. 6, Juan van der Hammen y León, *Bodegón con florero y perro* (fragmento), 1625, óleo sobre lienzo, 228,5 x 100,5 cm, Madrid, Museo del Prado

78 Orozco, *op. cit.*, pp. 20-21.

Se trata de una obra pintada en torno a 1625 que hace pareja con otra muy similar, presente también en el Museo del Prado. El lujoso jarrón de bronce y cristal recoge toda una serie de flores dispuestas con gran simetría y sentido compositivo, sin pretender resultar naturalista. Entre las flores representadas encontramos peonías rojas, lirios, gladiolos, geldres y tulipanes. Esta última flor, de gran popularidad en el Seiscientos, la recogerá Uztarroz en su catálogo.

Entrando ya en la cornucopia de la descripción que nos ocupa, su estructura es la siguiente:

Catálogo floral (308-371)

- 3.3.1. Comparación de las flores con estrellas (vv. 308-312)
- 3.3.2. Alhelíes (vv. 313-314)
- 3.3.3. Narciso (vv. 315-320)
- 3.3.4. Tulipanes de Francia (vv. 321-328)
- 3.3.5. Rosa (vv. 329-340)
- 3.3.6. Clavel (vv. 341-346)
- 3.3.7. Azucena (vv. 347-350)
- 3.3.8. Lirio (vv. 351-360)
- 3.3.9. Jazmín (vv. 361-366)
- 3.3.10. *Recusatio* para poner fin a la relación (vv. 367-369)

Como puede observarse, el texto se abre con una popular analogía en las letras barrocas, la comparación de las flores con las estrellas:

Siguen de Flora las hermosas huellas
las flores, que pudieran ser estrellas
errantes, por lo vario y por lo hermoso,
aunque en la duración no lo parecen,
porque más que otras plantas permanecen (vv. 308-312).

Aunque no es el objeto de estudio ahondar en la génesis y naturaleza de esta imagen⁷⁹, cabe apuntar que también fue empleada por otros ingenios espa-

79 Para una primera aproximación, véanse Eugenio Asensio y M. J Woods, “Formas y contenidos: la silva y la poesía descriptiva”, en *Historia de la literatura española*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, III, pp. 676-685; y José Fernández Dougnac, *Estudio y edición del poema Granada de Agustín Collado del Hierro* (tesis

ñoles a la hora de celebrar suntuosos jardines. Baste recordar los ejemplos de Francisco de Quevedo en *Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos* y el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas⁸⁰:

Parte del cielo que cayó en la tierra
adonde, con viviente astrología,
los ojos de la noche pinta el día,
*en quien las flores y las rosas bellas
dan retrato y envidia a las estrellas* (vv. 6-10)⁸¹.

De los Céfiros blancos sacudida,
perfumes llueve y ámbar respira,
cuando, encendido en hermosura, el suelo,
gozando tanto cielo,
si por términos breve, en los jardines,
de mosquetas los nieva y de jazmines,
*mientras las flores bellas
retrato dan con alma a las estrellas* (VII, vv. 945-952)⁸².

A continuación, Uztarroz consagra unos versos primero a los alhelíes y posteriormente al narciso, aludiendo a un par de notas cromáticas en el primer caso y a la repetida imagen de la metamorfosis en el segundo, acentuando su carácter de *exemplum* moral:

el narciso que el blanco de sus hojas
corona el rubio rey de los metales,
y en él también acuerda las congojas
que un tiempo le causaron los cristales,
será ejemplo fatal de la agonía
que ocasiona la ciega filaucía (vv. 315-320).

doctoral), Málaga, Universidad de Málaga, 2015, pp. 400-401.

80 La cercanía entre los pasajes de ambos poetas ha sido apuntada por Eugenio Asensio, "Un Quevedo incógnito: las silvas", *Edad de Oro*, II (1983), pp. 13-48 (p. 43).

81 Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 233-234.

82 Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos/Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981, p. 133.

Lo más interesante de la tópica imagen es, sin duda, el uso del vocablo *filauçia*, poco común en las letras españolas de la época. Mucho más sugerente, en cambio, resulta la siguiente flor evocada, el tulipán⁸³:

La copiosa abundancia
que tiene más beldad que no fragancia,
los tulipanes que la Francia cría
y tu curiosidad pródiga envía,
desarrollan aquí vistosamente,
tanto esplendor luciente
y tanta variedad, que no hay colores
que puedan dibujar sus resplandores (vv. 321-328).

Se trata de la única nota realista en un catálogo edificado sobre convenciones literarias y que ilustra de manera inequívoca los intereses florales en el círculo lastanosiano. Según relata Uztarroz y leemos también en otros testimonios como la *Narración* de 1662, la afición de Lastanosa por la botánica le llevaba a encargar flores exóticas a sus amistades extranjeras como Juan Bautista Dru en Lyon, La Faía en Burdeos, Pierre Morin en París Vincenzo Mariscotti en Bolonia o el propio Filhol en Toulouse. En el caso del erudito tolosano, sabemos que poseía “la abundancia de Amaltea, en la diversidad de semillas, raíces, flores, simples, drogas, sales, gomas, quintas esencias”⁸⁴. La anécdota del envío de semillas de tulipanes debió de interesar especialmente al poeta aragonés, ya que también daba cuenta de ella en un soneto recogido por Ricardo del Arco y Garay:

83 Cabe recordar, como ya notaba Ponce Cárdenas, *op. cit.*, 2018, p. 264, que los tulipanes no se encuentran entre las flores más comunes mencionadas en estos catálogos barrocos, exceptuando casos como el de *El jardín florido del conde de Monterrey* de Juan Silvestre Gómez (v. 321) o el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas (v. 1069). Entre las *poesie di villa* italianas, puede recordarse su mención en el tardío poema sobre Versalles compuesto por Lodovico Adimari: “Mirasi allor l’Anemonetto altero / far dolce oltraggio a la Viola umile, / Il Narciso e il Giacinto aver l’intero / vanto fu’l Croco, e Tulipan gentile” (*Poesie di Lodovico Adimari, patrizio fiorentino e gentiluomo della camera del Serenissimo di Mantova, alla maestà del gloriosissimo e cristianissimo rè Lodovico XIV il Grande*, s. l., s. i., 1691, f. 39r).

84 Uztarroz, *op. cit.*, 1644, p. 17.

Esas flores que ilustran los jardines,
Gelio, de nuestro amigo Lastanosa,
a la industria se deben oficiosa
de quien Tolosa aplaude en sus confines.

Filhol, digo, que excede a los jazmines
en candor y en fragancia virtuosa:
este, pues, de su quinta artificiosa
traslada a Huesca flores Paladines.

Varia y florida es ya la primavera,
pues de los tulipanes los colores
la matizan y la hacen lisonjera.

Admiras, ¡oh Gelio!, sus primores,
pero si tu atención lo considera,
verá que Francia es flor, y así dél flores⁸⁵.

A continuación el poema ofrece las descripciones de la rosa y el clavel, en una línea semejante a la ensayada por Góngora en su romance:

Aquí vive la rosa tan ufana
aumentando carmín a la mañana,
a quien el aire bebe
el aljófár que en ella el alba llueve,
y coronada de oro
su majestad aumenta y su decoro;
pero, ¡ay, dolor!, que el bello imperio dura
la edad de un sol, que siempre la hermosura
suele vivir instantes;
así pues de la rosa las flamantes
hojas se desvanecen
y con las negras sombras se obscurecen.
Preso el clavel se mira
porque contra la rosa se conspira,
y aunque las cañas son leves prisiones,
las tienen merecidas las traiciones,

85 Arco y Garay, *op. cit.*, 1934, pp. 83-84.

que no hay flor tan altiva y ambiciosa
que el cetro niegue a la purpúrea rosa (vv. 329-346).

Por un lado, a la imagen de la rosa como reina de las flores le siguen una serie de notas tópicas sobre su color (el “carmín” que da a la mañana, el oro de su corona), su naturaleza regia y sobre la fugacidad de su belleza. Por otro, el clavel se compara con un altivo “prisionero” que ha querido quitarle la corona a la rosa. Si bien es probable la inspiración gongorina de la imagen (y quizá del pasaje en general), la tópica también puede provenir de algunos fragmentos de *Aula Dei*, poema cuyo conocimiento por parte de Uztarroz hemos probado con anterioridad. En la silva religiosa Miguel Dicastillo incluía los siguientes versos:

La rosa, que preciada de escarlata
con tantos resplandores
el imperio se usurpa de las flores,
y como reina del jardín se trata:
en su misma beldad desvanecida
frágil retrata nuestra humana vida
[...]

En el clavel hermoso,
príncipe de las flores orgulloso,
regia púrpura admiro⁸⁶.

Si bien la caracterización que Dicastillo realiza del clavel es algo más sencilla, no se debe descartar que Uztarroz lo tuviese en mente a la hora de pintar su pequeño *popolo de' fiori*. Finalmente, el catálogo se cierra con la evocación de otras tres flores: la azucena, el lirio y el jasmín. Mientras que este último solo se presenta como adorno del jardín, las otras dos plantas aparecen en cierta medida personificadas:

El azucena en tantas candideces
dice que en su pureza no hay dobleces,
que no es poca ventura
hallarse sin engaño la blancura;
y el lirio, contemplándose en su plata,

86 Egidio, *op. cit.*, p. 52.

de sus hojas lo cárdeno desata
y en letras de oro su fineza escribe;
pero el casto retiro no percibe
las líneas de su amor ni sus antojos,
antes bien el silencio en sus enojos
publica cueradamente y a sus quejas
tuerce el rostro y les niega las orejas;
que si escuchara el ruego,
presto Cupido introdujera el fuego (vv. 347-360).

Por un lado, la candidez de la azucena la convierte en un símbolo de la pureza y, en lo que respecta al lirio, cabe la posibilidad de que, por la alusión a su reflejo en el agua ('su plata'), no se esté refiriendo al *iris germanica* o lirio cárdeno, sino a la *eichhornia crassipe*, conocida en español como jacinto de agua o lirio acuático, planta oriunda de América e igualmente de color violáceo con toques dorados, tal como señalan los versos del poeta. De ser así, se explicarían las "letras de oro" y la publicación de sus "quejas" como una suerte de alusión al relato etiológico del jacinto, con la historia del efebo que Apolo asesinó accidentalmente mientras participaban en una competición de lanzamiento de disco. Según Ovidio, tras la trágica muerte del joven y su transformación en flor, Apolo habría escrito sus dolientes gemidos en la hojas a través de los caracteres "AI AI" (Met, XIII, vv. 394-398).

4. CONCLUSIONES

La poesía descriptiva de palacios, villas y jardines elaborada en España desde finales del siglo XVI supone un precioso entrecruzamiento entre la historia, el arte y la literatura convertido en muchos casos en la única memoria superviviente de toda una serie de realidades culturales, artísticas y arquitectónicas fenecidas. Concretamente, en la *Descripción de las antigüedades y jardines de D. Vincencio Juan de Lastanosa*, Uztarroz nos ofrece, gracias a su privilegiada óptica de historiador y poeta, una detallada y sugestiva visión del coleccionismo aristocrático en el Seiscientos español. El estudio ha tratado de poner de manifiesto cuáles son algunas de las claves que articulan la representación poética del palacio de Lastanosa. Entre

ellas, cabe recordar la importancia que el ingenio aragonés concede a ciertos detalles como la llamativa estatua de Alcides, las varias colecciones de medallas o al recuerdo de la malograda mujer de Lastanosa.

Por otra parte, el análisis del motivo poético del catálogo floral y su encarnación en los versos de Uztarroz ha evidenciado la necesidad del comparatismo como herramienta para lograr un entendimiento cabal de la literatura áurea. Gracias al examen de algunos textos clásicos y contemporáneos, se ha pretendido mostrar la relevancia de un detalle al que tradicionalmente no se le había prestado demasiada atención y que resulta fundamental para entender hasta qué punto eran realistas las descripciones de villas y jardines que compusieron varios poetas auriseculares. Si bien hemos querido aquí bosquejar varias líneas generales sobre el tema, sería recomendable que en un futuro se profundizase en él, tratando de acotar su cronología y estableciendo con la mayor precisión posible su relación con los modelos clásicos e italianos.

*A los cultos umbrales del Museo: la ékfrasis en el Paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas*¹

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Universidad Complutense de Madrid

Título: *A los cultos umbrales del Museo: la ékfrasis en el Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas.

Resumen: El presente estudio analiza la descripción de varios cuadros que Pedro Soto de Rojas engastó en la topografía de la mansión sexta del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. El artículo reflexiona asimismo sobre el alcance de la ékfrasis en la poesía descriptiva de villas, palacios y jardines y sobre el coleccionismo en el medio urbano de la Andalucía barroca.

Palabras clave: Ékfrasis, Soto de Rojas, poesía descriptiva de villas, palacios y jardines.

Fecha de recepción: 20/4/2021.

Fecha de aceptación: 23/6/2021.

Title: *Before the Cult Threshold of the Museum: Ekphrasis in Pedro Soto de Rojas' Paraíso cerrado.*

Abstract: This study analyses the poetic description of several paintings from the Pedro Soto de Rojas' Collection, located in the sixth mansion of the *Paradise closed*. The article also raises a reflection on the ekphrasis in the *Country-House Poems* and collecting in baroque Andalusia.

Key words: Ekphrasis, Soto de Rojas, Country House Poem.

Date of Receipt: 20/4/2021.

Date of Approval: 23/6/2021.

-
- 1 Este artículo forma parte del Proyecto «Hibridismo y Elogio en la España áurea» (HELEA), PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Quisiera agradecer a Mercedes Blanco, Pedro Conde Parrado, Juan Matas Caballero y Ángel Rivas Albaladejo la generosa lectura del original de este ensayo, así como los consejos y anotaciones que me han brindado para mejorarlo. Quisiera hacer extensivo mi agradecimiento a los dos informantes anónimos que han leído con atención estas páginas y me han proporcionado útiles observaciones con toda cortesía.

La poesía descriptiva de villas, palacios, jardines y espacios sacros se desarrolló como género en España, aproximadamente, entre 1580 y 1660. Diversos autores cultivaron esta modalidad de escritura laudatoria, imbuida de valores plásticos, durante los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Entre los mismos figuran escritores de primer orden como Lupercio Leonardo de Argensola, Lope de Vega, Francisco de Quevedo o Pedro Soto de Rojas. También elaboraron este tipo de encomios algunos ingenios menores, como Baltasar Elisio de Medinilla, el conde de Rebolledo, Juan Silvestre Gómez, Manoel de Galhegos, José Pellicer de Salas, Andrés de Ustarroz, Manuel de Faria e Sousa... La tipología edilicia ensalzada en sus versos resulta amplia y variada, así como el perfil de los propietarios de aquellas moradas y jardines monumentales: reales sitios (Aranjuez), jardines de claustros monásticos (Aula Dei), residencias veraniegas del monarca (Hirschholm), palacios aristocráticos circundados de soberbios parques y huertas (Abadía, la casa jardín de los condes de Monterrey), quintas de las más altas jerarquías eclesiásticas (el cigarral de Bellavista) o, incluso, residencias privadas ubicadas en un entorno urbano (el carmen de los Mascarones, la mansión oscense de Lastanosa)².

Dentro del catálogo de composiciones adscritas al género descriptivo de villas, palacios y jardines, el *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos* ocupa un lugar especial por varias razones. La primera de ellas es su nombradía misma, ya que esta obra, salida de los tórculos de la Imprenta Real de Granada en 1652, constituye sin duda el espécimen más famoso de esta modalidad laudatoria. En efecto, la silva que Pedro Soto de Rojas consagró a su propia residencia en el Albaicín y a los suntuosos jardines que la adornaban ha gozado de gran reconocimiento

-
- 2 Como sucinta presentación del género descriptivo-laudatorio, puede verse la reciente monografía de Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018, pp. 119-166. Cabe remitir, asimismo, a la tesis doctoral que actualmente desarrolla Alberto Fadón Duarte bajo mi dirección: *Palacios, jardines y espacios sacros en la poesía áurea: historia, forma y función de un género laudatorio (1580-1700)*. Del mismo estudioso puede verse la contribución en este monográfico ("Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Ustarroz y la Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa"), así como su artículo sobre la descripción en verso del palacio danés de Hirscholme a la luz del modelo de Góngora: "La verde pompa y la generosa cetrería: claves gongorinas en la segunda *Selva dánica*", *Studia Aurea*, 15 (2021), pp. 163-192.

desde el momento de su aparición hasta nuestros días. Merced a la labor desarrollada por estudiosos como Emilio Orozco Díaz, Antonio Gallego Morell, Federico Bermúdez Cañete, Elsa Dehennin, Luis Gómez Canseco, José Fernández Dougnac, Aurora Egido, José Lara Garrido, Alan S. Trueblood, Andrés Soria Olmedo, Rubén Pardo, Ana María García o Dominique de Courcelles, se han ido esclareciendo algunos aspectos clave de esta composición³. Tales aportaciones han arrojado luz sobre diferentes

-
- 3 Emilio Orozco Díaz, *Introducción a un poema barroco granadino (De las Soledades gongorinas al Paraíso de Soto de Rojas)*, Granada, Universidad de Granada, 1955. El ensayo aparece recogido, con algunas ampliaciones, en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, ed. José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2010, pp. 139-228; Antonio Gallego Morell, “Pedro Soto de Rojas”, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970, pp. 119-183; Federico Bermúdez Cañete, “Notas sobre la naturaleza en Soto de Rojas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412 (1984), pp. 110-121; Elsa Dehennin, “Poesía culterana: Góngora frente a Soto de Rojas”, *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 67-77; Luis Gómez Canseco, “Individualidad y religión en el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas”, *Philologia Hispalensis*, 4, 1 (1989), pp. 355-363; José Fernández Dougnac, *El Paraíso comentado. Estudio, edición y versión en prosa del Paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas*, Granada, Ediciones Antonio Ubago, 1992; Aurora Egido, “Estudio introductorio” a su edición de Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1993², pp. 22-46; Alan S. Trueblood, “A Reading of the *Parayso* of Soto de Rojas”, *Calíope*, II, 2 (1996), pp. 5-29; José Lara Garrido, “De la ejemplaridad petrarquista al gongorismo esencializado en Pedro Soto de Rojas”, en *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea/CEES, 1997, pp. 215-222; Andrés Soria Olmedo, “Jardines de palabras (entre Guillén y Soto)”, en *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*, eds. Darío Villanueva, Antonio Monegal y Enric Bou, Madrid, Castalia, 1999, pp. 89-103. Este trabajo aparece también recogido en Andrés Soria Olmedo, *Siete estudios sobre la Edad de Oro*, Granada, Editorial Alhulia, 2008, pp. 84-107; Rubén Pardo Lesta, “Del mundo simbólico al mundo poético: el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas como ejemplo de poema emblemático”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, ed. Víctor Mínguez, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, II, pp. 1009-1036; Aurora Egido, *Jardines hechos y deshechos: Lope de Vega, Soto de Rojas y Baltasar Gracián*, Santa María del Cayón, Ayuntamiento de Santa María del Cayón, 2013; Ana María García Martín, *La mitología en el Paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas*, Don Benito, Edita, 2016; y Dominique de Courcelles, *Habitar maravillosamente el mundo. Jardines, palacios y moradas espirituales en la España de los siglos XV al XVII*, Madrid, Siruela, 2020, pp. 74-82.

aspectos esenciales en el complejo poema barroco: la visión de la naturaleza que preside sus versos y la relevancia de los efectos pictóricos, la exaltación del jardín andalusí, los valores religiosos y espirituales que dimanan de algunos fragmentos, la conexión con los emblemas, la imitación del estilo culto y oscuro instaurado por Góngora en las obras mayores... El segundo rasgo que enfatiza la singularidad del *Paraíso cerrado* es que en la figura de Pedro Soto de Rojas confluyen dos perfiles: el del propietario y artífice que concibió y mandó edificar el jardín y el del poeta que, una vez construido el *hortus conclusus*, aspira a eternizar con sus versos un enclave donde naturaleza y arte se funden. Por último, el tercer elemento que se ha de considerar es la obscuridad misma del poema, considerado —no en vano— una de las cimas de la lírica culta barroca por su complejidad.

Pese al avance cualitativo que ha supuesto el caudal de trabajos aludido anteriormente, la obra de Pedro Soto de Rojas guarda aún varios aspectos que deben ser elucidados. La intención de este artículo es iluminar uno de esos detalles, poniendo el foco en la función y relevancia que asume la écfrasis de una serie de cuadros que pertenecieron a la colección privada del escritor. Con esa finalidad la reflexión se organizará en cuatro bloques: en el primero se pasa revista a un conjunto de transposiciones artísticas insertas en el género de la poesía descriptiva, desde sus orígenes hasta el siglo XVII; en la segunda sección se examinan las notas de Trillo y Figueroa al poema de Soto de Rojas, con el propósito de aclarar cuál pudo ser el aspecto real del paraje evocado; el tercer apartado se reserva para el análisis del pasaje de la *Mansión sexta* dedicado a la descripción de las pinturas y, finalmente, a modo de conclusión, el cuarto bloque trata de calibrar la relevancia de esta pequeña colección de obras artísticas en su contexto geográfico y socio-cultural.

1. *UARIAS UBI PICTA PER ARTES*: TRANSPOSICIÓN ARTÍSTICA Y *POESIE DI VILLA*

Concebida para ensalzar las moradas suntuosas de las clases aristocráticas, el origen de la poesía descriptiva de villas se remonta hasta la Edad de Plata latina, ya que fue Estacio quien marcó a fuego los parámetros del nuevo género con dos *Silvas* destinadas a erigirse en modelos aptos para la imitación a partir del Quattrocento. Los textos primigenios que sentaron

las bases del *poema jardín* (o *poesie di villa*) fueron la silva I, 3 *Villa Tiburtina Manili Vopisci* (A la villa de Publio Manilio Vopisco en Tívoli) y la silva II, 2 *Villa Surrentina Polli Felicis* (A la villa de Polio Félix en Sorrento). Por cuanto se refiere al plano de la *dispositio*, las composiciones a la *villa tiburtina* y a la *villa surrentina* obedecen a un mismo esquema retórico, tan simple como eficaz⁴. En sendas pinturas verbales se acomete una descripción detallada de las respectivas residencias de recreo de dos nobles patrios: salones, habitaciones con vistas, baños termales, pórticos. Los versos se detienen en la ubicación geográfica y la pintura del enclave natural privilegiado y se cierran con la enumeración de las piezas artísticas, los ornamentos parietales o musivarios, así como el rico mobiliario que ornan estas suntuosas moradas, configurando de tal modo una suerte de focalización progresiva. Así pues los senderos afines de la topografía (*descriptio loci*) y la *éfrasis* (*descriptio artis*) confluyen, para formar una armoniosa mixtura con el encomio del acaudalado mecenas. La alabanza del lugar y de los objetos artísticos configura, por ende, “powerful statements and symbols of the ethical, intellectual and social position of the owners”⁵. La villa marina de Sorrento y la villa de interior de Tíbur representan dos tipos de enclave de imponderable belleza natural, perfeccionados por el ingenio y el arte⁶.

- 4 Carole Newlands, “Imperial Pastoral: Vopiscus’ Villa in *Silvae* I, 3” y “Dominating nature: Pollius’ Villa in *Silvae*, II, 2”, capítulos IV y V de la monografía *Statius’ Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 119-198.
- 5 K. Sara Myers, “*Docta otia*: Garden Ownership and Configurations of Leisure in Statius and Pliny the Younger”, *Arethusa*, 38, 1 (2005), pp. 103-129 (pp. 105-106).
- 6 La descripción de obras de arte ocupa un lugar nada desdeñable en ambas composiciones. La *silva* I, 3 se centra en esculturas y mosaicos (vv. 47-57): “*Vidi artes veterumque manus variisque metalla / viva modis. Labor est auri memorare figuras / aut ebur aut dignas digitis contingere gemmas, / quicquid et argento primum vel in aere minori / lusit et enormes manus expertura colossos. / Dum vago aspectu visusque per omnia duco / calcabam necopinus opes. Nam splendor ab alto / defluus et nitidum referentes aëra testae / monstrare solum, uarias ubi picta per artes / gaudet humus superatque nouis asarota figuris. / Expauere gradus*” (“Vi obras de arte, creaciones de maestros antiguos, metales vivientes en varios modos. Resulta trabajoso dar cuenta de las figuras de oro o el marfil o las gemas dignas de ornar los dedos o todo aquello que concibió en su imaginación el artista y primero plasmó en miniatura en plata o en bronce, para luego modelar enormes colosos. Mientras erraba absorto y recorría todo con la vista,

El regreso a los modelos clásicos impulsado por el Humanismo renovó el interés por los géneros del elogio, entre los cuales cabe situar la *poesia di villa*. Desde el siglo XV comenzó, por tanto, a cultivarse en Italia la composición de poemas descriptivos consagrados a villas y jardines, tanto en latín humanístico (Battista Spagnoli, Egidio Gallo, Francesco Speroli, Marco Girolamo Vida, Lorenzo Gambara, Aurelio Orsi, Giovanni Antonio Liberati...) como en italiano (Luigi Tansillo, Pietro Andrea Mattioli, Veronica Franco, Raffaello Gualterotti, Gabriello Chiabrera, Giovan Vincenzo Imperiale, Fulvio Testi, Lodovico Adimari...)⁷.

advertí de repente la riqueza que pisaba. En efecto, la radiante luz que se vertía desde lo alto y las tejas que reflejaban el luminoso ambiente me mostraron el brillante suelo, donde la tierra se regocijaba con la variedad de las pinturas y con las nuevas figuras que supera el trampantojo del suelo sin barrer. Mis pasos se detuvieron asombrados”). La *silva* II, 2 habla de pinturas y estatuas de bronce (vv. 63-72): “*Quid referam veteres ceraeque aeris figuras / si quid Apellei gaudent animasse colores, / si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa / Phidiacae rasere manus, quod ab arte Myronis / aut Polycliteo iussum est quod vivere caelo, / aeraque ab Isthmiacis auro potiora favillis, / ora ducum ac vatium sapientumque ora priorum, / quos tibi cura sequi, quos toto pectore sentis / expers curarum atque animum virtute quieta / compositus semperque tuus?*” (“¿Qué diré de las antiguas figuras pintadas al encausto o cinceladas en bronce, formas que se regocijan de la vida otorgada por los colores de Apeles, formas modeladas por las manos de Fidias —obra admirable, aun cuando Pisa estaba despoblada todavía— o las que el arte de Mirón o de Policeto trajo a la vida, los broncees que surgieron de las cenizas ístmicas, más preciosos que el oro, los bustos de caudillos y poetas, y los bustos de los sabios del pasado, aquellos a los que te esfuerzas en seguir, a los que sientes por entero en tu corazón, carente de inquietudes en tu serena virtud, siempre dueño de ti mismo”). Las citas proceden de Statius, *Silvae*, ed. y trad. Shackleton Bailey, Cambridge/London, Harvard University Press, 2003, pp. 64-66 y 126-128.

- 7 Se puede ampliar la información sobre fuentes clásicas, neolatinas e italianas de este tipo de composiciones descriptivas en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 128-155. Sobre el ámbito italiano en general, véase Carlo Caruso, “Poesía umanistica di villa”, en *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 272-294. Para la región de Nápoles, remito a los estudios de Carlos José Hernando Sánchez: “Los jardines de Nápoles en el siglo XVI. Naturaleza y poder en la corte virreinal”, en *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, eds. Carmen Añón y José Luis Sancho, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 139-153; y “La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI”, en AA. VV., *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Napoli, Intesa San Paolo, 2013, pp. 11-48.

Siguiendo la horma del dechado estaciano, en esa doble tradición italiana y neolatina, las *poesie di villa* no solo abordaron la descripción de lujosas moradas campestres y villas suburbanas de nobles, banqueros y prelados, ni se limitaron a pintar verbalmente los jardines que las ornaban. Junto al ejercicio de topografía, los poetas también dedicaron versos memorables a la transposición de arte, ya que igualmente exaltaron las galerías de cuadros que formaban parte de aquellas residencias regias o aristocráticas, así como las pinturas al fresco que adornaban algunas de sus salas principales. Baste citar, por ahora, cuatro ejemplos conspicuos de la Hesperia Magna. En primer lugar, Pietro Andrea Mattioli en *Il Magno Palazzo del cardinale di Trento* (Venezia, Francesco Marcolini, 1539) ensalza las pinturas mitológicas que adornan la residencia del jerarca eclesiástico⁸. En el marco laudatorio de la *Arcis Caprarolae Descriptio*, Lorenzo Gambara en 1569 fijó su atención en los frescos de la *Sala della Solitudine* y la *Sala della Penitenza*, con imágenes de tema sacro realizadas por Federico y Taddeo Zuccari (*Laurentii Gambare Brixiani Poemata*, Antuerpia, Officina Christopohori Plantini, 1569). Por su parte, en los albores del Barroco, el hijo del *Doge* de Génova, Giovan Vincenzo Imperiale, evocaría las pinturas parietales de Bernardo Castello (*David da muerte a Goliath, Judith y Holofernes, David y el león*) que adornaban la residencia de su familia: la *Villa Imperiale in Sampierdarena* (*Lo Stato Rustico*, con ediciones en 1607, 1611 y 1613). Finalmente, Lodovico Adimari exaltaba, al culminar el siglo, los tesoros artísticos (pinturas y esculturas) que el Rey Sol había reunido en el palacio de Versalles (*Glorie di Lodovico XIV il Grande nelle Delizie di Versaglie*, 1693)⁹.

8 Recuérdese cómo en el siglo XVI el cardenal Bernardo di Cles ordenó la ampliación del Castello del Buon Consiglio, edificando consiguientemente la sección renacentista de la morada arzobispal conocida desde entonces como Magno Palazzo. Destacó en la misma el conjunto de frescos de Dosso Dossi, Romanino y Battista Dossi, que reflejan varios episodios de la historia antigua y de los mitos clásicos.

9 Al tratarse de la composición acaso menos conocida hoy, reproduzco seguidamente las estancias que Lodovico Adimari dedicó a la sucinta evocación de los artistas que figuran como principales autores dentro de la Colección Real. Como pintores destacan Parmigianino, Veronese, Tintoretto, Bassano, los Carracci, Rafael, Guercino, Pietro da Cortona, Andrea Mantegna. En el campo de la escultura se pondera, sobre todo, a Miguel Ángel y a Bernini. Las octavas de Adimari rezan así: “Pendono in varie parti e in varie tele / d'altri artefici illustri i bei sudori, / il cui nome immortal

Si pasamos del ámbito italiano al hispánico, la asociación entre el poema descriptivo de palacios y jardines y la éfrasis, ya de cuadros, ya de pinturas parietales, se advierte en varios textos de singular interés. Me limitaré a nombrar aquí dos ejemplos: las *Selvas dánicas* del conde Bernardino de Rebolledo y la *Silva topográfica al Buen Retiro* de Manoel de Galhegos. En efecto, en la segunda *Silva dánica*, titulada *Hirscholme*, el embajador de Felipe IV ante la corte de Copenhague exalta los lienzos y frescos de Karel Van Mander que ornaban la residencia veraniega de la reina Sofía Amalia de Luneburg¹⁰. De manera afín, en la *Silva topográfica al Buen Retiro*, publicada por Manoel de Galhegos en 1637, encontramos la éfrasis de los retratos de la familia real exhibidos en el Salón de Reinos así como varias transposiciones de arte referidas a lienzos de Rubens, Velázquez, Snyders o Guido Reni¹¹.

non fia, ch'io cele / per involargli ai meritati onori; / par che Guido famoso in lor si svele, / chiaro autor di portenti e di stupori, / e con esso quei due, di cui ragiona / con rimbombo gentil Parma e Verona. / Scopron de l'arte i pregi i più sublimi / che ne l'arte medesima ebber gran vanto: / Tintoretto e Bassan sorgon fra i primi / coi tre Caracci e Raffaello a canto, / vanno i due Pietri di gran luce opimi / con quel da Cento e più lontano alquanto / mostra ne l'opre sue ciò che potea / Toscan disegno il portentoso Andrea. / Le Loggie anch'esse a le pitture a fronte / di non volgar scalpel s'ornan coi pregi, / chiudendo in sen le più famose e conte / statue condotte da Maestri egregi. / Dia Carrara i suoi marmi o il Pario monte, / esprima il simulacro uomini o regi, / nulla ciò cal, pur che ne sia l'autore / Fidias col braccio o col cisel Mentore. / Sfida le glorie antiche il peregrino / scolpir che illustra a noi l'età presente, / e il Buonarroti sol, men che divino, / perch'è mortal, d'ogni altro appar vincente, / l'onor dei Belgi e il singolar Bernino / del par trionfa o non riman perdente; / nei diversi lavori il ver si scopre, / e il Gran Versaglie è paragon de l'opre” (*Glorie di Lodovico XIV il Grande nelle Delizie di Versaglie*, en el volumen epidíctico *Poesie di Lodovico Adimari, patrizio fiorentino e gentiluomo della camera del Serenissimo di Mantova alla Maestà del Gloriosissimo e Cristianissimo Re Lodovico XIV il Grande*, s.l., s.e., 1693). El volumen carece de numeración de páginas.

- 10 Para comprender algunos matices en la evocación de los paisajes cetreros que podían contemplarse en el palacio danés es útil la consulta de dos trabajos recientes: Jesús Ponce Cárdenas, “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”, en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, eds. Rodrigo Cacho y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194; y Fadón Duarte, “La verde pompa y la generosa cetrería”.
- 11 Sobre el texto del poeta luso, permítase remitir al reciente estudio de Jesús Ponce Cárdenas, “Pintura y Panegírico: usos de la éfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants*, 65, 3 (2018), pp. 97-123.

Al cotejarlo con los poemas aludidos, el caso del *Paraíso cerrado* presenta algún contorno peculiar, ya que en la silva no se evoca la fastuosa colección pictórica de un soberano (el Buen Retiro, Versalles), ni los cuadros o las pinturas murales que pueden admirarse en el palacio de un prelado de la Italia septentrional (el cardenal de Trento), en la residencia campestre de los herederos del papa Paulo III (Villa Farnese a Caprarola) o en la de un acaudalado aristócrata genovés (Villa Imperiale in Sampierdarena). La composición de Soto se mueve en un entorno artístico mucho más limitado, ya que el pasaje de la *Mansión sexta* nos invita a imaginar el modesto conjunto de pinturas atesorado por un canónigo del Albaicín. Como cabía esperar, la evocación lírica de una serie de lienzos se vincula de manera connatural al entorno artístico de la Granada barroca.

Ciertamente, atendiendo a la historia del género desde la Edad de Plata latina, constituye un hecho poco habitual que el perfil del propietario de la mansión ornada de jardines o del poseedor de una singular colección de cuadros coincida con el del poeta que exalta dicha morada y sus colecciones artísticas. Como posibles paralelos, aunque no del todo exactos, podrían quizá aducirse los testimonios poéticos de Giovan Vincenzo Imperiale y Pietro Mellini. En el caso de Imperiale, como se ha indicado, dentro de una extensa sección de *Lo Stato Rustico* el aristocrático autor genovés acometía la descripción de la opulenta residencia de su familia, la Villa Imperiale en Sampierdarena, y de los vastos terrenos que la circundaban. Allí se haría eco de algunas pinturas que podían verse en la suntuosa morada. Salvando las debidas distancias, también podría aducirse otro notable paralelo que coincide parcialmente en el detalle del giro efrástico: los hoy no muy conocidos tercetos de la *Relazione di molte pitture eccellenti di Casa Mellini*. Allí, el noble romano Pietro Mellini (h. 1651-1694) aborda la descripción en verso de los cuadros que posee su familia desde hacía varias generaciones. Pietro envió el poema a su hermano, el cardenal Savo Mellini (1644-1701), que desempeñó las funciones de Nuncio papal ante la corte de Carlos II entre 1675 y 1685¹². El menor

12 El texto forma parte de las *Special Collections* del Getty Research Institute. Desde el cinco de mayo de 2020 puede consultarse en red el manuscrito digitalizado de esta *Relatione* en endecasílabos, así como una cuidada transcripción del texto italiano junto a una traducción inglesa del poema. Véase todo ello en <http://www.getty.edu/research/mellini/>. Como apunta Murtha Baca en el estudio titulado “The

de los Mellini pasa revista en 1681 a la exquisita colección de su familia, afincada en la capital de los estados pontificios desde hace varias centurias. El aristocrático poeta selecciona tan solo las piezas más deslumbrantes de la misma y, aun así, la descripción lírica que lleva a cabo incluye nada menos que noventa y cuatro cuadros y un dibujo, distribuidos en dos *capitoli* de 274 y 265 versos, respectivamente. Entre los maestros que podían verse en las salas del palacio Mellini se contaban Giorgione, Rafael, Dosso Dossi, Tintoretto, Paolo Veronese, Jacopo y Francesco Bassano, Palma il Vecchio, Tiziano, Lorenzo Lotto, Parmigianino, Correggio, Bronzino, Caravaggio, Giovanni Lanfranco, Domenichino, Annibale Carracci, el Cavalier d'Arpino, Paul Brill, Guido Reni, Paris Bordone, Valentin de Boulogne, Van Dyck y Velázquez¹³.

2. A MODO DE PREÁMBULO: LA INTRODUCCIÓN DE TRILLO Y FIGUEROA

Entre los personajes granadinos que frecuentaron la residencia de Soto de Rojas en el Albaicín se cuentan eruditos que gozaron de cierta ascendencia en la corte, como Martín Vázquez Siruela (1600-1664); poetas locales de indiscutible calidad, como Francisco de Trillo y Figueroa (h. 1618-h. 1680); jurisperitos como Bartolomé Ramón de Morales, abogado de la Real Chancillería y también nobles de alta cuna, como don Íñigo López de Mendoza y Vargas (†1656), VI marqués de Mondéjar, VIII conde de Tendilla, marqués consorte de Ayamonte y conde de Saltés, capitán

Manuscript and the Poem”, la composición se articula como un díptico: “the poem itself is divided into two parts: the first, dated February 19, 1681, describes fifty-three works in the Mellini collection; the second, dated April 26 of the same year, contains forty-two works [...] The poem is written in *terza rima* [...]. The last stanza of the poem is a quatrain, with the rhyme scheme *ABAB*”. Puede consultarse este trabajo en línea: conifer.rhizome.org/Getty/pietro-mellini-inventory-in-verse/list/start-here/b1/20200505212806/http://www.getty.edu/research/mellini/essay/manuscript-and-poem

- 13 Nuria Rodríguez Ortega, “Del inventario a las *Galerías* recreadas. Reflexiones en torno al manuscrito inédito *Relatione delle pitture migliori di Casa Mellini* (1681)”, en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, eds. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 257-278.

general de las costas del Reino de Granada y alcaide de la Alhambra. En el marco suntuoso de las terrazas y paratas que conformaban los jardines del Carmen de los Mascarones los visitantes del recinto podían admirar el ingenio y la erudición que sustentaba la concepción de un espacio selecto, nacido para el deleite y la meditación, para el retiro y la fruición estética.

Soto de Rojas en las palabras liminares del volumen poético, dirigidas “Al que leyere”, declaraba sin ambages que todo lector que desee adentrarse en el poema tendrá que advertir “las atenciones que pide su cultura”, ya que para aprehenderlo deberá identificar los “diversos sentidos sustanciales” del texto, apreciar “si las metáforas siguen sus pasos con proporción”, medir la conveniencia y decoro de “los tropos, figuras y translaciones” empleadas, ser capaz de comprender las “voces o frases adoptivas” junto al “latino o el extranjero concepto”, degustar las “imitaciones selectas” que no incurren jamás en “indicios de robos”... El receptor ideal del *Paraíso cerrado* no puede amilanarse ante los rasgos de la poética culta, ya que para admirar la esencia de una obra oscura cada lector debería disponer de una erudición semejante a la del escritor y su círculo. El jardín en verso permanece así “abierto” solo para una selecta minoría capaz de adentrarse en la compleja silva y apreciar su belleza. Con todo y con eso, el canónigo del Albaicín quiso incorporar al volumen una suerte de pequeña guía, la *Introducción a los jardines del licenciado don Pedro Soto de Rojas*, firmada por su amigo, el culto poeta don Francisco de Trillo y Figueroa. Con la ayuda de la misma, los lectores podrían hacerse una somera idea de la traza y disposición del carmen de los Mascarones, lo que les permitiría orientarse mejor por los vericuetos de la silva. Entre las páginas de dicha introducción, el autor de la *Neapolísea* explicitaba el origen e intención del poema descriptivo:

Habiendo, pues, adornado tanto [el canónigo Soto] la naturaleza y esta ciudad con la variedad de plantas, frutos, flores, fuentes, estatuas, pintura, artificios y adornos que en sus jardines, galerías y casa conocen todos, quiso —y con razón— que la memoria de tan hermoso edificio no falleciese con él, que también como los hombres mueren los edificios (según Luciano, diálogo IV de *Aqueronte*) y aun las familias, las ciudades, los imperios (según Velejo Patérculo, libro II, donde “*Ut appareat quemadmodum, urbium, imperiorumque, ita*

gentium”¹⁴. Por lo cual, y no por ambición o por soberbia, describió en el último tercio de su vida este florido poema que decanta sus jardines; obra (si mi juicio vale) no menos digna de aplauso que otra alguna y por la cual no merece detracciones¹⁵.

El deseo de hacer perenne el recuerdo de su propia mansión llevaba al poeta a componer una obra sumamente ambiciosa, que habría de redundar tanto en la gloria de su artífice como en la exaltación de Dios, en tanto señor de todo lo creado:

El intento de aqueste poema es dar noticia de lo que no pueden ver todos, dando vida por medio de la pluma a quien —faltando su dueño— no la tendrá como debe. El fin es para mayor alabanza de su primer artífice, a quien se debe el honor de lo criado. El modo, idea y argumento es el mismo que en su composición y ornato contiene el jardín y casa, sin hacer más que reducir a números su fábrica, porque es tan elegante que toda junta contiene un artificiosísimo poema compuesto de varios semblantes, fábulas, imitaciones y pensamientos, conceptos, figuras, exornación y adorno, a quien solo faltaba pronunciación que dijese: “Aquesto soy”¹⁶.

La “composición” y “ornato” del jardín real resulta “tan elegante” que viene a configurar materialmente “un artificiosísimo poema”, de manera que Soto de Rojas se limitó a dar voz a un paraje al que “solo faltaba pronunciación”¹⁷. Según establece el mismo Trillo, el poema se divide “en siete períodos, mansiones o descansos” al igual que “el objeto al que

14 La cita completa del pasaje de la *Historia de Roma* (libro II, XI, 3) recogía la siguiente reflexión sobre lo efímero: “*Ut appareat quemadmodum, urbium, imperiorumque, ita gentium nunc florere fortunam, nunc senescere, nunc interire*” (“Resulta patente que, al igual que las ciudades y los imperios, la fortuna de los linajes ya se hace pujante, ya languidece, ya se extingue”). Véase *M. Velleius Paterculus cum notis Gerardi Vosii*, Lugduni Batavorum, Ex Officina Elzeviriana, 1639, p. 25.

15 Soto de Rojas, *op. cit.*, p. 82.

16 *Ibidem*, p. 84.

17 Resulta curiosa la coincidencia con una de las fórmulas cristalizadas que se vinculan desde época grecolatina a los poemas dedicados a retratos, cuya excelencia se pondera habitualmente mediante la frase “*uox sola deest*” (“solo le falta hablar”, “solo le falta la voz”).

mira”. En el recorrido de la visión que plantea el texto en prosa que antecede a la silva, se marcan por consiguiente las siete estaciones.

Por cuanto ahora nos interesa, el espacio donde se podían contemplar las pinturas se ubicaba en la penúltima terraza y, consiguientemente, puede leerse en la *Mansión sexta* del poema. El pasaje de la descripción de Francisco de Trillo y Figueroa reza así:

A este sitio salen dos ventanas de arco de un cuarto bajo, que tiene cuatro piezas corrientes con bóvedas o tabacados de blancos yesos; en ellas pinturas y láminas de nobles pinceles y algunas tallas de Mena y de los Garcías. Sálese de estas piezas hacia el poniente, a la sexta mansión¹⁸.

El entorno acotado en apenas tres líneas resulta de veras sucinto y proporciona una información demasiado magra. Al parecer, a la manera de una pequeña galería, el edificio podría definirse como un “cuarto bajo” en el que destacan “dos ventanas de arco”, que constituirían la principal fuente de iluminación natural. Como si de una pequeña galería se tratara, la edificación se dividía a su vez en “cuatro piezas”, que deben imaginarse interconectadas (“corrientes”). Entre el ornato principal de las mismas destacan los techos abovedados, en los que figuran algunos ornamentos. Por otro lado, en el pasaje destaca el uso de un arabismo dialectal (*tabacado*) que se vincula tanto al vocablo *tabaque* (“hueco entre dos paredes o entre cielo raso y techo”) como al término —derivado del mismo— *atabacado* (“hueco como tabaque, entre dos paneles, o entre cielo raso y

18 Tomo la cita de la *editio princeps*: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Granada, Imprenta Real, 1652, fol. 14v. La edición cuidada por Antonio Gallego Morell presenta en este punto una errata llamativa, por salto de línea y repetición. El galimatías resultante no tiene, así pues, sentido: “A este sitio salen dos ventanas de nobles pinceles y algunas tallas de Mena y de los Garcías. [sic] con bóvedas o tabacados de blancos yesos, en ellas pinturas y láminas de nobles pinceles y algunas tallas de Mena y de los Garcías. Sálese de estas piezas hacia el poniente a la sexta mansión” (*Obras de Pedro Soto de Rojas*, Madrid, CSIC, 1950, p. 383). Por el contrario, el texto sí que figura reproducido correctamente en el tomo al cuidado de Aurora Egido: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 90.

techo”¹⁹). De las paredes de aquellas cuatro piezas pendían, pues, “pinturas y láminas” de algunos artistas de renombre (“nobles pinceles”) y podían contemplarse a lo largo del recorrido también algunas esculturas religiosas, probablemente realizadas en madera policromada (“tallas de Mena y de los Garcías”).

Como se infiere del citado párrafo, las referencias que da Trillo resultan demasiado escuetas y se mueven en el difuso entorno de la alabanza genérica. Desde un punto de vista más detallado, sería interesante apreciar si el sintagma bimembre “pinturas y láminas” se corresponde bien a “cuadros” y “grabados” (o dibujos), bien a “lienzos” y “láminas” de cobre pintadas al óleo. Por supuesto, podría considerarse igualmente una simple hendíadis, referida globalmente a las “pinturas” que colgaban de aquellos muros. Por otra parte, de resultar atendible lo que afirma el autor de la *Neapolisea*, junto a la colección de cuadros también podía contemplarse allí una serie de “tallas de Mena y de los Garcías”. Dicho particular resulta digno de nota, ya que representa la única noticia sobre ese tipo de piezas en la colección artística de Soto de Rojas, puesto que entre los versos de la *Sexta mansión del Paraíso cerrado* no se mencionan tales esculturas.

Entre los modernos estudiosos que se han ocupado del poema, Rubén Pardo Lesta hablaba del gusto italiano que caracteriza a las mansiones quinta y sexta:

Se descendía a continuación a las mansiones quinta y sexta, las más italianizantes, centradas en motivos mitológicos grecolatinos y adornadas con numerosas esculturas y pinturas de artistas coetáneos al poeta: Alonso de Mena, Jerónimo y Miguel García, Alejandro Guevara, Ledesma, Bassano, Raxis y José de Ribera. Las dos mansiones se adornaban con una representación de Jasón y Medea junto al árbol del vellocino, a otro lado una representación del mito de Acteón junto a una fuente con una imagen de Neptuno y —en la mansión sexta— una fuente de gran altura coronada con una Venus que se apoya en una tortuga metálica, un estrado con Apolo y las Musas y otra fuente con una ninfa sobre un alto pedestal adornado de animales marinos²⁰.

19 Federico Corriente, “Arabismos dialectales del iberorromance central”, *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, 3 (1998), pp. 65-124 (pp. 90 y 118).

20 Pardo Lesta, *op. cit.*, p. 1023.

Más allá de la importancia que cobran las figuras del mito en ambos entornos, quizá pueda sustentarse el vínculo con la concepción del jardín italiano mediante la presencia de una suerte de *galería* integrada en el mismo²¹. Según se ha observado, esta edificación, presumiblemente, de modestas dimensiones, estaba destinada a albergar la colección de lienzos y esculturas, desempeñando así las funciones de espacio expositivo.

3. UNA *GALERÍA* GRANADINA DEL SIGLO XVII: TEMAS Y PROBLEMAS

Una vez acotado el vínculo de la écfrasis de pinturas con el género de las *poesie di villa*, tras haber individuado cómo pudo ser la pequeña galería ubicada en la sexta terraza del *carmen*, hemos de examinar en detalle el pasaje consagrado a la transposición de arte (vv. 720-823)²². Vaya por delante que en ese centenar largo de versos se localizan algunos fragmentos bastante oscuros, acaso deturpados por la presencia de erratas. Con el propósito de facilitar el acercamiento al mismo, resulta oportuno segmentarlo en diez pequeños bloques.

La presentación del paraje se refiere, lógicamente, a la edificación que Trillo había definido en su recargada prosa como un “cuarto bajo” que, a su vez, estaba dividido en “cuatro piezas corrientes”:

De la mayor amenidad sitiada
cuatro piezas le asesta
que, en los combates de la ardiente siesta,
pavés aún no vencido
de infatigables rayos

21 Recuérdese cómo Trillo y Figueroa emplea (en plural) el término *galería* ya desde las prosas de la *Introducción a los jardines del licenciado Pedro Soto de Rojas*: “fuentes, estatuas, *pintura*, artificios y adornos que en sus jardines, *galerías* y casa” (*editio princeps*, fol. 8 v.).

22 No estará de más recordar cómo Soto de Rojas imitó a menudo en sus versos a Giovan Battista Marino, uno de los autores barrocos más proclives a mantener en su creación un rico diálogo con la pintura. Sobre la vinculación de la escritura lírica con las artes plásticas en la influyente obra del autor partenopeo puede verse ahora un magno monográfico coordinado por Emilio Russo, Patrizia Tosini y Andrea Zezza: *Marino e l'Arte tra Cinque e Seicento*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021.

de batir dismantelan sus desmayos.
Bóveda hermosa, de cristal cuajada,
noble señal de Fidias elegante,
(oro, azul, plata, gules) colorido
contiene escudo. Respetó el olvido
estrellas rojas y águila rapante
fijas en él y —esferas de la Fama—
su nido en Valdeconcha, de alta rama²³.

Desde el punto de vista elocutivo, esta primera sección se distingue por el empleo de la *dilogía ingeniosa*, con su característico “significar a dos luces”. De forma aguda, toda una red de términos se adscribe al campo semántico de la guerra: “sitiada”, “piezas”, “asesta”, “combates”, “pavés”, “no vencido”, “batir”, “dismantelan”. Ante los ojos de los lectores más perspicaces tiene así lugar una pugna entre dos elementos antagónicos: los rayos ardientes del sol frente a lo umbrío, el calor inclemente frente a la frescura del pequeño edificio. El concepto de fondo que late en estos versos es relativamente sencillo: el “cuarto bajo” está ubicado de forma que se mantiene fresco y resguardado incluso en la hora de la “ardiente siesta”, convirtiéndose así en grato refugio frente a los “infatigables rayos” para todo aquel que recorre el jardín²⁴.

Recuérdese cómo Trillo y Figueroa apuntaba que las “cuatro piezas corrientes” se ornaban con “bóvedas o tabacados”, lo que va a concretar aún más el poeta al mencionar que en una de ellas campea el escudo de armas de los Soto y los Rojas: “[una] bóveda hermosa contiene [un] escudo colorido” de “oro”, “azul”, “plata” y “gules”²⁵. El blasón heráldico proclama

23 Soto de Rojas, *op. cit.*, pp. 124-125.

24 Como generosamente me apunta Mercedes Blanco, pese a que el concepto de fondo esté relativamente claro, algunos detalles “de la sintaxis del fragmento no resultan muy nítidos”.

25 Desde el mismo entorno de la dilogía, la frase “le asesta cuatro piezas” remite en una primera lectura al campo bélico ya indicado, puesto que el verbo “asestar” reviste la acepción de “dirigir un arma hacia el objeto que se quiere amenazar u ofender con ella” o “descargar contra algo o alguien un proyectil, un golpe de un arma”. Ahora bien, en la dicción áurea el verbo habitualmente asumía también otro significado, ahora caído en desuso: “preparar”, “tener pensado”. La figura de la ninfa acuática que había comparecido en el verso 720 (la “Naya”) y a la que rendía su devoción el locutor poético (“yo que a su culto mi atención consagro” v. 723) podría iden-

como solar de sus ancestros el señorío de Valdeconcha, en Guadalajara. Según se lee en diversos testimonios desde finales del siglo XV, “el solar de Soto trae por armas un escudo de plata con un águila cuartelada de oro y de gules, orlado el escudo con ciertos candadicos abiertos, de sable”²⁶. Por su parte, el emblema heráldico de los Rojas presenta en campo de oro cinco estrellas de azur. El poeta evoca así los principales constituyentes heráldicos de su “colorido escudo” (el “águila” rapante y las “estrellas”) así como los colores del mismo (“oro”, “azul”, “plata”, “gules”).

Identificado el espacio de la pequeña galería en cuatro salas, el *lector-caminante* que recorre las mismas se halla ante el primer cuadro, que Soto va a pintar verbalmente entre los versos 739-747:

Al material actor o al instrumento
de tantas variedades
retrato ofrece en su ejercicio solo
Guevara: de Alejandro acción y Apeles
representó, cuando Átropos de acero
golpe tiró el postrero.
Quedó con vida el lienzo y los pinceles
a mayores edades
y a más noticias del opuesto polo²⁷.

Presenta el pasaje dos dificultades, que afectan nada menos que a la identificación del artista (al que se nombra únicamente con el apellido “Guevara”) y al reconocimiento del tema específico del lienzo (“de Alejandro acción y Apeles”). A la hora de determinar la identidad del pintor se ha apuntado la posibilidad de que se tratara de un artista de origen noble, vinculado a los círculos malagueños y granadinos, Juan Niño de Guevara

tificarse como antecedente del pronombre personal (mi devoción y culta atención “*le asesta*”). Por tanto, cabría interpretar el pasaje del modo siguiente: la cuidada organización del terreno en la sexta terraza pone a disposición de la bella ninfa un cuarto bajo, rodeado por el más ameno entorno. Dicha edificación se compone de “cuatro piezas” que durante las horas de mayor calor pueden servir para guarecerse del sol y disfrutar de la frescura y la sombra.

26 Borja del Rivero, “El águila a contracolores”, *Ascagen*, 8 (2012), pp. 103-117 (p. 112).

27 *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 125.

(Madrid, 2 Febrero 1632-Málaga, 8 Diciembre 1698). Suele estimarse que Niño de Guevara había realizado su aprendizaje en la ciudad de Málaga junto al pintor hispano-flamenco Miguel Manrique. Se considera, además, que en 1648-1649 pudo haber completado su formación en la corte madrileña junto al artista granadino Alonso Cano²⁸.

Ciertamente, en lo temporal dicha identificación resulta de lo más problemática, ya que si la éfrasis de Soto se refiriera a un lienzo salido de la mano de Juan Niño de Guevara habría que fechar tal obra algo antes de 1651, toda vez que la aprobación del *Paraíso* se firmó el ocho de junio de ese mismo año. Por esa razón, siguiendo el razonamiento forzoso que marca tal hilo cronológico nos hallaríamos ante la mención de una pintura muy temprana del artista malagueño, un cuadro de historia que debió haber pintado cuando contaba apenas dieciocho o diecinueve años.

Si la identificación del autor resulta algo problemática, no lo es menos la especificación del asunto de la obra pictórica. En la *editio princeps* figura una glosa marginal: “*Plutarcus. Quintus Curtius*”. Atendiendo a la prosificación del fragmento realizada por José Fernández Dougnac, el estudioso granadino se decanta claramente a favor de la hipótesis de un cuadro que refleje la escena de *La muerte de Alejandro Magno*:

Un cuadro de Guevara, exhibiendo el único y solitario ejercicio al que se dedicó este artista (la pintura) ofrece a Dios (material autor de tanta belleza) y al divino instrumento con el que realizó tantas variedades una acción de la vida de Alejandro Magno: Átropos (la muerte) armada de acero le da el último golpe, escena que en la Antigüedad representó Apeles. Este lienzo y sus pinceles han quedado, por tanto, con vida, desafiando a las edades superiores y a las noticias más importantes del polo opuesto²⁹.

28 Tras el óbito de Miguel Manrique (en mayo de 1647) debió de producirse el traslado del joven a la corte, para continuar sus estudios. El marqués de Montebelo “lo encomendó [entonces] a la escuela de Alonso Cano, entonces seglar y vecino de Madrid, que después fue racionero de la Santa Iglesia de Granada, quien le acabó de perfeccionar en el arte de la pintura con tal superior excelencia que llegó a igualar, si no a aventajar, las pinturas de su maestro”, según refiere Palomino (*apud* Agustín Clavijo García, *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 20).

29 Fernández Dougnac, *op. cit.*, pp. 227-228.

En la pintura barroca resulta muy rara la representación de la muerte del monarca macedonio en el lecho y, hasta donde alcanzan mis noticias, si bien Apeles realizó numerosos retratos en vida del soberano helenístico, no pintó cuadro alguno que representara la escena de su muerte:



Figura 1. Jean Lepautre, *La mort d'Alexandre*.

La mención del renombrado artista griego suele asociarse, en cambio, con otro episodio de la vida de Alejandro Magno en el Siglo de Oro, ya que aparece tanto en poemas como en piezas dramáticas. Me refiero, claro está, a la conocida anécdota que daba cuenta de la liberalidad del rey, ya que este le cedió la bella Campaspe, su concubina, al “pintor de cámara” que estaba secretamente enamorado de ella³⁰.

30 Bienvenido Morros, “Sentido y fuentes de la canción de Bocángel *Al caso de Apeles* en *La lira de las Musas*”, *Dicenda*, 19 (2001), pp. 179-242; Natalia Fernández Rodríguez, “*Apeles enamorado*: la reflexión artística como clave del conflicto dramático en la *Comedia Nueva*”, *e-Spania*, 35 (2020), pp. 1-13. Puede consultarse el texto en red: <https://journals.openedition.org/e-spania/33772?lang=en>.

Del género de la pintura de historia, referida a una escena del mundo grecolatino, Soto va a pasar a la evocación de un cuadro de tema paisajístico, puesto que el segundo lienzo remite a una modalidad concreta de este género. Se trata de un paisaje de marismas o parajes ribereños, en el que figura una escena de cetrería (vv. 748-759):

Por los países fatigar el viento
cuidadosa se ve la cetrería
ocupando los términos del día
y del aire en la pesca más plumosa
o caza de las ondas más mojada;
barquilla deleitosa,
con galas y hermosuras sumergida,
peso del alma y cargas de la vida,
se conoce ocupada,
insinuando a canes guedejudos
a aprisionar inoxias libertades
entre cañas conformes, entre nudos³¹.

A la altura de los versos 748-749 figura una glosa marginal en la que se lee escuetamente “Pintura”. Poco después, a la altura de los versos 751-752, se ubica otro ladillo que reza “Pays” [*sic*]. Creo que la pareja de escolios podría verse como una suerte de hendíadis, ya que realmente apunta hacia el género de obra plástica descrita con ágiles pinceladas verbales en el fragmento: una *pintura de paisaje* en la que se contempla una *escena de cetrería* en un entorno acuático a la que asisten varias figuras, asistidos por canes de lanas que acuden a recoger las presas entre cañaverales o juncuales.

La curiosidad de los lectores no queda del todo satisfecha con estos versos, ya que en ellos Soto de Rojas no menciona al autor del lienzo. A modo de hipótesis, podría pensarse que la obra respondiera acaso a alguno de los esquemas fijados por los maestros paisajistas de Flandes y Holanda en el siglo XVII. Para hacerse una somera idea de los mismos, pueden recordarse algunas piezas representativas de Joos de Momper, Philips Wouwerman, Philips Koninck o Roelof Jansz van Vries. El primer cuadro se atribuye al círculo de Joos de Momper (1564-1635):

31 *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 126.



Figura 2. Joos de Momper, *Paisaje con escena de cetrería*

También pueden contemplarse escenas semejantes en otro tipo de pintura algo más tardía, difundida entre los círculos holandeses. Por ejemplo, hacia 1655 se data la *Partida de cetrería entrando en un río* de Philips Wouwerman y taller. En este óleo la escena principal se dispone en primer plano: un “grupo de cazadores distinguidos llega por un estrecho camino a la orilla de un río poblado por multitud de figuras populares de jinetes, caminantes, bañistas y mendigos”³².



Philips Wouwerman y Taller, *Partida de cetrería entrando en un río* (h. 1655-1658).
Óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm. Madrid, Museo del Prado.

32 Teresa Posada Kubissa, *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 182.

Durante las décadas posteriores, el artista Philips Koninck (1619-1688) realizó varios paisajes con escenas cinegéticas usando un tipo de composición muy similar.



Figura 3. Philips Koninck, *Paisaje con escena de cetrería* (*An extensive landscape with a hawking party*) (h. 1670). Óleo sobre lienzo, 132,5 x 160,5 cm. National Gallery (Londres).

Los ejemplos podrían multiplicarse, aunque para evitar prolijidad nos limitaremos ahora a recordar un último lienzo de Roelof Jansz van Vries (Haarlem, 1631-Amsterdam, 1681).



Figura 4. Roelof Jansz Van Vries, *Landschap met valkenier* (h. 1670). Óleo sobre lienzo, 63 x 85 cm. Rijksmuseum (Amsterdam).

Volviendo a la éfrasis del *paisaje cetrero* bosquejado por Soto de Rojas, si bien la autoría del lienzo queda en penumbra, así como la procedencia de la pintura, resultan bastante claras —desde el punto de vista de la *imitatio*— las huellas del modelo de la *Soledad segunda* en estos once versos³³. En primer lugar, el uso de la hipálage doble se aplica a la identificación de la actividad cinegética con aves de presa en un entorno marismeño o fluvial, con obvio trueque de atributos: la cetrería puede verse entonces como “la pesca más plumosa del aire” o “la caza de las ondas más mojada”³⁴. Si en las *Soledades* el peregrino observaba la escena cetrera desde un “batel” (v. 707), en el lienzo se siguen los lances de las aves desde una “barquilla deleitosa” (v. 753)³⁵. Los ocupantes de la pequeña embarcación indican a los perros de aguas a dónde se deben dirigir para localizar la pieza abatida: “insinuando a *canes guedejudos* / a *aprisionar* innoxias libertades / entre cañas conformes, entre nudos” (vv. 757-759). Ese mismo detalle se percibe en la obra maestra gongorina: “*Can de lanas prolijo* (que animoso / buzo será, bien de profunda ría, / bien de serena playa, / cuando la fulminada *prisión* caya / del neblí [...])” (vv. 799-803)³⁶. Por lo que atañe al entorno acuático en el que crece una serie de plantas características, pueden cotejarse asimismo los versos de Soto y los gongorinos: “entre *cañas* conformes, entre nudos. / El rubio Pan siguió la *ninfa* bella / que hoy partida guarnece / sin verduras, sin flores, sin brotones” (vv. 760-763) / “Rebelde *ninfa* (humilde ahora *caña*) / las márgenes oculta / de una laguna breve” (vv. 831-833).

33 Ponce Cárdenas, “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”, pp. 171-194.

34 Aunque este tipo de modalidad cinegética no sea tan conocido hoy día, para entender el *paisaje cetrero* que Soto pinta aquí verbalmente debe tenerse en cuenta cómo, al ser abatidas las aves acuáticas (ánades, garzas, grullas, patos...) por las aves cetreras (neblí, baharí, azor...), tales presas caen en zonas húmedas de difícil acceso a causa de la abundancia de cañas y juncos.

35 Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 521. Seguidamente espigo otras citas del poema, localizables en las pp. 545 y 551.

36 Con el empleo del verbo *aprisionar* quizá Soto esté recordando el uso del tecnicismo cetrero “prisión” por parte de Góngora y apuntando alusivamente al mismo, ya que aquella voz indicaba “en la caza es el ave o animal contra la cual se lanza el halcón: como las liebres, conejos, grullas, cigüeñas, ánsares bravas, garzas, avutardas y otras semejantes, que se prenden o en tierra o en agua o muy cerca de ellas por los azores o halcones” (*Diccionario de Autoridades*).

Desde el punto de vista ecdótico, la mayor dificultad del pasaje proviene de un vocablo inusitado, que puede leerse en las ediciones modernas del poema escrito del modo siguiente: “hinojias”. Los varios intentos de acotar el sentido de dicho término quedan lejos de esclarecer el asunto de manera definitiva. En primer lugar, Aurora Egido señalaba que “*hinojias* puede referirse metafóricamente al ‘hinojo marino’, hierba de hojas carnosas y flores blancas que crece entre las rocas”³⁷. Por su parte, José Fernández Dougnac seguía al pie de la letra el parecer de la académica, prosificando así el fragmento:

Otra pintura muestra a una vigilante cetrería, ocupando el cielo al atardecer, cuyos halcones alcanzan tal celeridad en el vuelo que, por distintos territorios, parecen fatigar al mismo viento. Completa el cuadro una barquilla, sumergida con sus galas y hermosuras, que siempre serán peso del alma y cargas de la vida, cuyos ocupantes están atareados en la captura de aves (la pesca más plumosa en el aire) o en la captura de peces (la caza más mojada en las ondas), insinuando a canes peludos o de largas guedejas que husmeen por los alrededores y, por tanto, a *aprisionar con sus patas las acuáticas libertades de las hierbas denominadas hinojos marinos*, para así recoger algunas piezas, y a que estos se muevan entre las cañas bien proporcionadas de los cestos y entre los nudos de las redes que se encuentran sobre las hierbas³⁸.

La mención de una planta del tenor del hinojo marino resulta algo extraña en el fragmento y plantea problemas, ahora bien una nueva propuesta permitiría aclarar ese pequeño misterio atendiendo al testimonio de la edición del siglo XVII, ya que por mera cuestión gráfica en este pasaje de la silva se ha ido transmitiendo y ampliando un curioso error. En efecto, la situación se aclara no poco cuando acudimos directamente al testimonio de la *editio princeps*, ya que Soto de Rojas había empleado un llamativo epíteto de origen latino: “*inoxias libertades*”. De hecho, para ser

37 *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 126, nota 100.

38 *El Paraíso comentado. Estudio, edición y versión en prosa del Paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas*, Granada, Ediciones Antonio Ubago, 1992, pp. 228-229. La cursiva es mía.

del todo precisos, el texto impreso en 1652 quizá incorporaba ya una levísima errata, puesto que se había suprimido en el calificativo antepuesto la nasal geminada: “*innoxias libertades*” > “*inoxias libertades*”. A mediados del siglo XX, la transcripción de Antonio Gallego Morell en la edición del CSIC resulta exacta en este punto (“*inoxias*” p. 406) mientras que en las otras dos ediciones mencionadas (la de Cátedra y la de Ediciones Ubago), el error tipográfico originario llegaría a generar modificaciones innecesarias: la incorporación de una “h-” inicial, la sustitución de la “x” por la “j”³⁹.

El adjetivo latino *innoxius-a-um* se aplica a todo aquello “que no hace daño”, a lo “que no resulta nocivo”, a un tipo de ser “inofensivo”, “inocuo” y —en sentido lato— “inocente” o “libre de culpa”. Los usos poéticos del mismo se verifican ya en la literatura de época augústea, puesto que aparecía en dos de las obras mayores de Virgilio (*Eneida*, *Geórgicas*). A partir del uso virgiliano, el epíteto fue empleado por autores de la Edad de Plata (Estacio) y, transcurridas varias centurias, por algunos de los grandes vates de la lírica neolatina (Poliziano)⁴⁰. Es decir, cuando Pedro Soto de Rojas se decidió a introducir en el léxico hispano del siglo

39 Se trata de las pp. 126 y 162, respectivamente.

40 Virgilio empleaba ya el calificativo en el segundo libro de la *Eneida* (vv. 682-684): “*Ecce levis summo de uertice uisus Iuli / fundere lumen apex, tactuque innoxia mollis / lambere flamma comas et circum tempora pasci*” (“una tenue lengua de fuego parecía despedir resplandores sobre la cabeza de Julio e iba lamiendo el cabello del niño con inocua llama y en torno a sus sienes se alimentaba”). Tomo la cita de Virgil, *Eneid*, ed. H. R. Fairclough, Cambridge/London, Harvard University Press, 2006, p. 362. También se localiza en las *Geórgicas* (III, 283): “*Miscueruntque herbas et non innoxia verba*” (“y con hierbas lo mezclaron y conjuros nada inocentes”). Cito el texto latino de Virgilio, *Geórgicas*, ed. Pedro Conde Parrado, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, p. 140. Por su parte, Estacio aplicaba el adjetivo a la voz progenie en su conocida epopeya (*Thebais*, VIII, vv. 608-609): “*miserique innoxia proles / Oedipodae*” (“prole inocente del desdichado Edipo”). Sigo la edición cuidada por Giovanna Faranda Villa: *Tēbaide*, Milano, B.U.R., 1998, II, p. 570. Téngase en cuenta, además, que el calificativo *innoxia* aparece recogido en diversos usos dentro de una de las obras más consultadas en el Renacimiento y el Barroco, el volumen de los *Epitheta* de Ravisio Textor. El erudito francés situaba, por ejemplo, el término como primer elemento referido a la paz, con cita de otro pasaje atribuido al mantuario (*Aetna*): “*Tanta quies illi est quod pax innoxia rapti*”. Tomo la cita del *Epithetorum Opus Absolutissimum*, Venetiis, apud Marcum Antonium Zalterium, 1588, p. 530.

XVII un término latino resonante y prestigioso, este contaba ya con un aura poética de dos milenios. Si en lugar de fijarnos exclusivamente en el calificativo, se desea poner el foco en el sintagma nominal completo (*innoxias libertades*), también puede espigarse algún que otro testimonio de una *iunctura* análoga (*innoxia libertas*). Por ejemplo, sirva como botón de muestra este pasaje de una conocida obra redactada en latín humanístico y difundida con éxito por toda Europa, el *Satiricon* de John Barclay: “*Hos si tam mansuetum iudicium offendit, damnantque beneficium innoxiae libertatis*”⁴¹.

A la luz de tales datos, es lícito pensar que Soto de Rojas aplica el sintagma “inoxias libertades” a las aves pequeñuelas que son presa de las aves cetreras. Dado que tales avecillas son ‘inofensivas’, pues no atacan al ser humano, e ‘inocentes’, pues por su simpleza caen en las trampas que les han tendido los cazadores o son abatidas por las asechanzas de halcones y azores, la “libertad” que las caracterizaba antes se puede tildar —por extensión o figuradamente— de “inoxia”, con un uso translaticio del epíteto que debemos identificar como un ejemplo de latinismo llamativo⁴².

Si se observa el texto del *Paraíso* en su conjunto, en verdad el interés de Soto por la cetrería se aprecia ya desde el arranque mismo de la composición, puesto que en la sección consagrada a evocar la estampa de Adán y Eva en el Paraíso, rodeados de un sinfín de animales, el vate granadino se

41 *Euphormionis Lusinini sive Ioannis Barclaii Satyricon partes quinque*, Amstelodami, Ex Officina Elzeviriana, 1658, p. 250. No estará de más recordar cómo el término latino ya había aparecido, de hecho, en las letras hispánicas antes de que lo empleara Soto de Rojas. En el Quinientos, había usado el mismo epíteto latinizante fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, Madrid, Alianza, 1992, p. 1285: “Con todo esto, muncha y grande parte de la inocente vida, modestia humana e *innoxia* conversación y buenas costumbres y carencia de vicios de los súbditos dependía de la bondad y buena orden puesta, regimiento y gobernación de los buenos reyes y señores”.

42 Recuérdese, además, cómo en el marco de los poemas descriptivos de palacios y jardines se localiza algún otro ejemplo similar de éfrasis, referida igualmente a pinturas de paisaje con escenas de caza con aves de presa. Me refiero a la transposición artística de diferentes cuadros ubicados en la residencia veraniega de los reyes de Dinamarca, tal como los reflejara poéticamente el conde Bernardino de Rebolledo en una de sus composiciones más logradas: *Hirscholme*, la segunda de las *Selvas dánicas*. Me he ocupado de dicho argumento en Ponce Cárdenas, “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”, pp. 181-188.

recreaba en la evocación de un conjunto de aves, entre las cuales destacaban varias rapaces (*Mansión primera*, vv. 173-189):

Plumosa ofrece escuadra,
hija del agua y del calor del día;
cuál si el viento taladra
imperial los rayos desafía
que turba escuadra de nocturnos vuelos;
la sierpe cautelosa cuál conduce
a su albergue piadoso;
uno despliega el cerco numeroso
que cien ojos contiene;
otro el pico y las garras le previene
al rapante enemigo
que baja de los cielos
en real cetrería
y aquel que escucha y por hablar porfía
aquí ostenta fiscal que, cuidadoso,
con vista recogida sobre acero
la fiera acusa y amenaza al ave⁴³.

También aquí el poeta granadino enlaza con el modelo gongorino de las *Soledades* y evoca entre las aves que habitan el paraíso algunas especies a través de alusiones más o menos nítidas (el águila, el pavo real...) junto a otros elementos indistintos, como las aves acuáticas (“escuadra plumosa hija del agua”), los ominosos pájaros nocturnos (“turba escuadra de nocturnos vuelos”), un ave indefinida que ha cazado una serpiente y la lleva a su nido (“cuál conduce la sierpe cautelosa a su piadoso albergue”) y quizá la pugna entre una garza y un halcón (“otro le previene el pico y las garras al enemigo rapante que baja de los cielos en real cetrería”). Probablemente la referencia a “aquel que escucha y por hablar porfía / aquí ostenta fiscal” remita asimismo al hipotexto cetrero de la *Soledad segunda* (v. 892 “el deforme *fiscal* de Proserpina”), referido al búho⁴⁴.

43 Soto de Rojas, *op. cit.*, pp. 102-103.

44 Góngora, *Soledades*, p. 565. La cláusula de Soto “el viento taladra” puede conectarse con la fórmula empleada por don Luis en los vv. 910-911 de la *Soledad segunda*: “Auxiliar *taladra el aire* luego / un duro sacre”.

Tras un lienzo de asunto histórico profano y un paisaje con una escena de cetrería, Soto de Rojas rememora en el siguiente pasaje una escena mitológica. Al parecer no se trataría ni de un lienzo, ni de una pintura al fresco que ornara el techo de una de las piezas abovedadas (vv. 760-763):

El rubio Pan siguió la ninfa bella
que hoy, partida, guarnece
sin verduras, sin flores, sin brotones
tres de cándidos yesos artesones⁴⁵.

La alusión a la fábula de Pan y Siringa resulta muy clara y se asemeja levemente a otro pasaje gongorino de la *Soledad segunda* (vv. 831-833): “Rebelde ninfa (humilde ahora caña) / las márgenes oculta / de una laguna breve”⁴⁶. Los adornos de tipo vegetal podrían revestir la forma estilizada del junco, trazando acaso una orla de estuco mediante ese motivo vegetal⁴⁷. Otro dato indirecto viene a iluminar algo este particular: el cuarto bajo estaba dividido en cuatro piezas y sabemos que en la bóveda de una de ellas figuraba como adorno el escudo heráldico de Soto de Rojas.

En la sucesión de géneros pictóricos que vamos apreciando al recorrer la pequeña pinacoteca, le llega después el turno al *bodegón*. Dentro de las distintas modalidades (florero, frutero, bodegón de loza, bodegón de viandas) que ofrecía en el siglo XVII la *naturaleza muerta*, Soto va a cantar las virtudes de una obra de Blas de Ledesma. Para ello dispondrá,

45 El epíteto “cándidos” puede considerarse un latinismo de sabor gongorino (“blancos”). La voz *arteson* designa un “elemento constructivo poligonal, cóncavo, moldurado y con adornos, que dispuesto en serie constituye el artesonado” (RAE). El sustantivo “brotón”, hoy en desuso, califica el “vástago o renuevo que sale del árbol” (RAE).

46 Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 551.

47 Quizá pueda descartarse la otra interpretación posible, algo más peregrina: que el ornamento de las tres bóvedas restantes estaría ocupado precisamente por la pintura de la historia mítica de la ninfa Siringe y el dios Pan, que quizá se extendería por los “tres artesones de cándidos yesos” ubicados en el techo del edificio. Recuérdese cómo en el léxico de la arquitectura la voz “arteson” designaba un “elemento constructivo poligonal, cóncavo, moldurado y con adornos, que dispuesto en serie constituye el artesonado” (RAE). Por otra parte, se entiende por artesonado “el techo, armadura o bóveda con artesones de madera, piedra u otros materiales y con forma de artesa invertida” (RAE).

junto a la especificación de la tipología concreta (“sus fruteros”), una alusión a la renombrada escena del certamen entre los dos grandes pintores helenos (Zeuxis y Parrasio). Los versos rezan así (vv. 764-769):

Vitrubio en tanto aseo su elegancia
acusa de ignorancia,
viendo de Zeuxis el pincel facundo
que (aplaudido en los términos del mundo)
por mano de Ledesma en sus fruteros
vuelve a engañar los pájaros ligeros.

Frente al carácter más o menos brumoso de los artistas y obras precedentes, finalmente el canónigo del Albaicín parece moverse en el ámbito de lo concreto: un bodegón de frutas pintado por Blas de Ledesma, en el que acaso podría figurar también un pajarillo. En efecto, la actividad pictórica de Blas de Ledesma se vincula al foco andaluz desde sus orígenes, ya que aprobó el examen que le habilitaba como pintor en la ciudad de Málaga en 1587⁴⁸. Su labor aparece bien documentada en varias ciudades del entorno meridional, como Granada y Jaén, a lo largo de las décadas siguientes, entre 1597 y 1617⁴⁹. Quizá esa cercanía geográfica facilitara la adquisición de un lienzo de Blas de Ledesma por parte de Soto de Rojas. En torno a la cuestión del género, José Manuel Almansa recalca la identificación del artista con el género de la *Naturaleza muerta*:

La producción de Ledesma está centrada en la pintura de bodegones, de la que es un gran maestro. El catálogo elaborado por Ramón Torres enumeraba hasta ciento catorce pinturas, todas ellas de temática bodegonista, muchas de las cuales habían sido atribuidas a otros pintores como Blas de Prado, Van der Hamen, Sánchez Cotán, etc.

48 David García Cueto, “El examen de pintor de Blas de Ledesma en Málaga (1587)”, *Archivo Español de Arte*, XCII, 365 (2019), pp. 93-97.

49 En un documento fechado el nueve de octubre de 1618 la esposa del artista, doña Leonor de Cárdenas, aparece como viuda. Tal testimonio ha permitido fijar hacia ese año el óbito del pintor. Véase Benito Navarrete Prieto, “Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo”, en *Antigüedades y excelencias*, eds. Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 94-117 (p. 103).

En muchos de estos bodegones, Ledesma incluyó grutescos, sin duda por influencia de Aquiles y Mayner⁵⁰.

Véase, a título de ejemplo, un bodegón firmado por Blas de Ledesma en la ciudad de Granada y que se data estimativamente en torno a 1610. La obra responde a un esquema bastante simple: en el centro de la composición se dispone sobre un antepecho un cestillo de mimbre repleto de cerezas. En equilibrada simetría, a ambos lados del cesto, se pueden contemplar en un segundo plano varias especies florales (iris).



Blas de Ledesma, *Still Life with Cherries, Lupin and Iris* (h. 1610).
Óleo sobre lienzo. High Museum of Art (Atlanta, Georgia).

La presencia de las aves en varios *Fruteros* atribuidos a Ledesma permite conectar la tradición del género con la famosa anécdota anticuaria⁵¹.

50 Para las pocas claves que se poseen de la vida del artista, puede consultarse en línea la entrada que dedica José Manuel Almansa al pintor vinculado a los círculos granadinos en el *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* <http://dbe.rah.es/biografias/72129/blas-de-ledesma>. Sobre la producción de *naturalezas muertas*, véanse Ramón Torres Martín, *Blas de Ledesma y el bodegón español*, Madrid, Lormo, 1978; y Peter Cherry, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. Remito también el reciente estudio de Clara González Fanjul, Araceli Gabaldón y Tamara Alba, “Bodegones atribuidos a Blas de Ledesma”, *Bienes culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Cultural de España*, 8 (2008), pp. 99-116.

51 Las aves que picotean la uva aparecían igualmente en algunos bodegones de Juan



Figura 5. Blas de Ledesma, *Bodegón con frutas y dos aves*. Óleo sobre lienzo, 75 x 93 cm. Subastas Durán 2014.



Figura 6. Blas de Ledesma, *Bodegón con frutas y dos aves*. Óleo sobre lienzo, 75 x 93 cm. Subastas Durán 2014.

La escena protagonizada por los dos artistas helenos, tal como la refiere Plinio el Viejo (*Naturalis Historia*, libro XXXV, 36, 10), se centra en la capacidad ilusionista de la pintura, que tiene la capacidad de engañar igualmente a las simples avecillas y a los creadores más conscientes del artificio:

Van der Hamen y León. Véase W. B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, London, National Gallery, 1995, pp. 44-58.

Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aues aduolarent, ipse detulisset lintheum pictum ita ueritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto lintheo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse uolucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem (“Se cuenta que [Parrasio] se dispuso a entablar una competición con Zeuxis: este había presentado unos racimos pintados con tanto primor que los pájaros venían a picotearlos; mas [Parrasio] presentó una cortina pintada con tanto verismo que Zeuxis, muy orgulloso del fallo de los pájaros, pidió que corriese al fin la cortina para ver el cuadro. Después, reconociendo su error, concedió la palma con naturalidad y modestia, diciendo que él había conseguido engañar únicamente a los pájaros, mientras que Parrasio le había engañado a él mismo, a un artista”)⁵².

Merced al virtuosismo del pintor, el frutero de Blas de Ledesma conseguiría asumir las mismas virtudes de la antigua pintura griega, ya que el bodogón “vuelve a engañar los pájaros ligeros” (v. 769), tal como sucediera en la Grecia antigua con el cuadro o *pínax* creado por el “pincel facundo” de “Zeuxis” (v. 766).

Los dos cuadros siguientes eran, al parecer, de materia sacra. En efecto, entre los versos 770-783, Soto de Rojas aborda un asunto nebuloso, acaso vetero-testamentario, como el sacrificio de Isaac, junto a un episodio del Nuevo Testamento (el descanso en la huida a Egipto). Leamos ahora el pasaje:

De las negras borrascas del olvido,
tormentas de la muerte procelosa,
en dos tablas pequeñas
al cielo dando agradecidas señas
salen Basán y Alberto
de este retrete de la Fama al puerto:
aquel con el piloto
que lleva por sufragio

52 Pline l’Ancien, *Histoire Naturelle*, ed. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 2003, livre XXXV, p. 65.

la nave al hombro en el mayor naufragio
(Isaac no socorrido,
de amor sí en holocausto consumido
y, en sacrificio, de justicia roto);
este del mar con la mejor estrella
que del sol muestra a Egipto la luz bella.

La presentación de las dos pinturas asume desde el punto de vista elocutivo un sesgo ingenioso inequívoco. En efecto, mediante el empleo de una serie de voces náuticas, la evocación de ambos lienzos se asocia a la imagen de dos personajes salvados del “naufragio” del olvido y se disponen a consagrar sus “tablas” o exvotos en acción de gracias: “negras borrascas”, “tormentas”, “muerte procelosa”, “tablas”, “dando agradecidas señas al cielo”, “puerto”, “piloto”, “nave”, “naufragio”, “mejor estrella”.

El primer nombre hispanizado que aparece en el heptasílabo de Soto de Rojas (“salen Basán y Alberto”) podría designar a cualquiera de los artistas pertenecientes a tan notable saga: Jacopo Bassano (h. 1510-1592), Francesco da Ponte Bassano (1549-1592) o Leandro da Ponte Bassano (1557-1622). Como es bien sabido, las piezas del taller de los Bassano gozaron de gran estima en España desde el reinado de Felipe II hasta las postrimerías del siglo XVII y el “éxito” de las mismas “estribó en que fueron sinónimo de pintura moderna”, celebrada como tal por “tratadistas y literatos”⁵³.

53 Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 25. Baste recordar a modo de botón de muestra las menciones que Lope hace de ello, como bien recuerda Falomir en la citada monografía: “No eran de pincel moderno, / del Bassán o del Tiziano” (canto II del *Isidro*); “Esta pintura hermosa / que del pincel divino / en la tabla del mundo / miró desde su esfera luminosa / recién nacido sol, cuyo camino / apenas retrataba el mar profundo, / más digna del primero Protoplasto / fuera de ningún humano ingenio / aunque presuma de Bassán Teofrasto” (*Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*); “Al tres veces heroico lusitano / gran duque de Berganza, aunque con tocos / pincel, que no de Bosco, / de Rubens o el Bassano / pinté aquel monte que en valor compite / con cuantos bañan Febo y Anfitrión” (*La Vega del Parnaso*). Sobre la relación del escritor madrileño con los artistas de su tiempo y su conocimiento de la pintura, es obligado remitir a dos importantes ensayos: Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999; y Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: Pintura y Literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

Como se indica en el pasaje, “Basán” alcanza el “puerto de la Fama” con un cuadro de pequeño formato donde se bosqueja una figura de “Isaac” sumamente llamativa, ya que aparece “consumido en holocausto de amor” y “roto de justicia en sacrificio”. Los dos elementos ponderados contrastan con el rasgo iconográfico habitual: “no socorrido” del ángel. La enigmática configuración del pasaje ha despertado las fundadas sospechas de Mercedes Blanco, que con suma generosidad me ha hecho notar cómo en la exégesis sagrada uno de los varones identificados como prefiguración del Mesías en el Antiguo Testamento es el propio Isaac. De ser atendible tal hipótesis, el tema del cuadro podría ser Jesús camino del Calvario, cargando con la cruz. Las equivalencias que podrían establecerse entonces serían Cristo en tanto “piloto”, la cruz como la “nave que lleva al hombro” y el luctuoso trance de la Pasión y Muerte del Redentor como “el mayor naufragio” que ha conocido el humano linaje.



Jacopo Bassano, *Cristo llevando la cruz*, Óleo sobre tabla.
Musée de Beaux-Arts, Quimper.

La otra opción posible es que el lienzo aludido reproduzca sin más el instante que precede al “holocausto” que va a ofrecer Abraham, dispuesto a degollar a su hijo Isaac para honrar a Dios. A modo de recuerdo de algún ejemplo concreto, puede reproducirse aquí una pintura del cabeza de familia: Jacopo Bassano. Se trata de una obra de pequeño formato en la que aparece la mencionada escena bíblica:



Figura 7. Jacopo Bassano, *Sacrificio de Isaac* (h. 1577).
Óleo sobre lienzo, 26,2 x 33,6 cm. Blanton Museum of Art Collections (Texas).

Por si ello fuera poco, a la dificultad de identificar el escurridizo asunto sacro y fijar la atribución de la pintura a cualquiera de los integrantes de la familia Bassano, vendría a sumarse otro detalle problemático: la costumbre de ponderar la excelsitud de un artista español atribuyéndole una identificación con la *maniera* de un maestro italiano. Así, Aurora Egido planteó en fecha temprana la posibilidad de que la mención de este “Bassán” por parte de Soto de Rojas no se refiriera directamente al artista véneto, sino al levantino Pedro de Orrente (Murcia, 1580-Valencia, 1645), conocido en la época como el “Bassano español”, ya que parte de su formación se había desarrollado en Italia, precisamente en la *bottega* veneciana del miembro más joven de la saga de pintores, Leandro⁵⁴. De hecho, a este “Bassán” español se debe una magnífica representación barroca de la escena bíblica, dotada de gran dinamismo y potencia:

54 Soto de Rojas, *op. cit.*, p. 127, nota 102.



Figura 8. Pedro de Orrente, *El sacrificio de Isaac* (h. 1616).
Óleo sobre lienzo, 133,5 x 167 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Conviene recordar asimismo cómo un pintor activo por aquellos años en el entorno granadino, Juan Leandro de la Fuente, “siguió el estilo de la familia véneta a través de la emulación del por entonces célebre Pedro de Orrente, famoso por crear desde el medio pictórico español un estilo propio basado en el arte de los Bassano”⁵⁵.

En el pasaje de Soto referido a las dos pinturas de asunto sacro, quizá resulte lícito identificar la materia del segundo lienzo con un tema bastante desarrollado en el siglo XVII, el *Descanso en la huida a Egipto*. De nuevo, la identificación del maestro que pintó la “pequeña tabla” resulta algo espinosa, puesto que los versos se refieren a él únicamente como “Alberto”. En verdad, no parece muy probable que figurara en la pinacoteca de un eclesiástico granadino de rango medio una obra del mayor artista del Renacimiento alemán, Albrecht Dürer (Alberto Durero)⁵⁶. Quizá sea

55 David García Cueto, “El *Anuncio a los pastores* del taller de Leandro Bassano y las copias de los Bassano en Granada”, en *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, dir. David García Cueto, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 339-344 (p. 343). El historiador del arte se refiere al pasaje del poema descriptivo en estos términos: “Aunque esta es la principal obra de los Bassano conservada desde antiguo en Granada [el *Anuncio a los Pastores*, de Leandro Bassano], queda constancia de la presencia de un *Sacrificio de Isaac* de “Basán” en el carmen del poeta Pedro Soto de Rojas en el Albaicín, siendo él mismo quien lo mencionó en su *Paraíso cerrado para muchos*” (*ibidem*, p. 341).

56 Sin embargo, quizá no deba descartarse (como bien me hace notar Mercedes Blanco) que también podría tratarse de una estampa y no de un cuadro. En ese caso,

más lógico pensar en la autoría de un pintor de origen hispánico, acaso de la misma época que el poeta. Hace algunas décadas, Aurora Egido propuso la identificación con Bartolomé Alberto, “que pintó los frescos de la iglesia convento de Orihuela”⁵⁷. A la luz de cuanto ahora se conoce sobre Bartomeu Albert cabe descartar dicha identificación por lo tardío de la cronología del artista⁵⁸.

La serie ecfrástica que traza Soto de Rojas parece jugar constantemente con la alusión y elusión, tal como sucede en el fragmento siguiente. En efecto, desde los versos de este pasaje se va a ofrecer una encendida alabanza de José de Ribera (Játiva, 1591-Nápoles, 1652), aunque desafortunadamente se veda alguna pista clara sobre el asunto del lienzo (vv. 784-794):

Después ya que en la Italia generosa
lugar tomó el primero,
de la segunda pieza en el testero
al Justo dedicado
pone (y su nombre al bronce encomendado,
Jusepe de Ribera)
de su pincel en la estación postrera
a poca luz del sol y a mucha sombra;
mas con poco crepúsculo anochece
de metal rubio, en la mina batida
con blanda pluma y mezclas de colores.

La alabanza del *Spagnoletto* no está exenta de cierto orgullo nacional: la noble cuna de la pintura moderna (la “Italia generosa”) reconoce al pintor

obligado es recordar cómo a Durero se debe un bellissimo grabado sobre *La huida a Egipto*.

57 *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 127, n. 102.

58 La mayor parte de la obra pictórica conservada de Bartolomé Alberto se data en las décadas de 1680 y 1690. Se ha ocupado de este artista levantino Lorenzo Hernández Guardiola, “Bartolomé Albert y la decoración de la iglesia de Santo Domingo de Orihuela. Otras obras”, en *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert-Diputación de Alicante, 1990, pp. 99-149.

levantino afincado en Nápoles el “lugar primero” entre todos los artistas de su tiempo⁵⁹. Quizá sea lícito interpretar que la obra que poseyó Soto de Rojas fuera una pieza de madurez, como parece sugerir el endecasílabo 790 (“de su pincel en la estación postrera”). La vinculación del estilo de Ribera con el tenebrismo se enfatiza en los versos igualmente: “poca luz del sol”, “mucha sombra”, “poco crepúsculo” (vv. 791-792)⁶⁰. Rafael Japón ha señalado en un trabajo reciente cómo “tres obras de José de Ribera” se “podían contemplar con seguridad” en el entorno granadino del “primer tercio del siglo XVII”, dos de ellas pertenecieron a doña Sancha de Mendoza y la tercera es la evocada por Soto de Rojas en su poema⁶¹. Afirmo que en el *Paraíso cerrado* se “halaga dilatadamente [al Españolito] siendo consciente de la ancianidad que alcanzaba el pintor por entonces”, al tiempo que “describe un lienzo que representaría verosímilmente a un santo mártir”.

El siguiente pasaje plantea no pocas dificultades, con una referencia genérica a las “Sagradas Historias” y a lo que podría considerarse la imprecisa mención de un pintor de Flandes (vv. 795-806):

Las galas peregrinas de las flores
—majestad de las selvas venerables—,
las Sagradas Historias de la vida
escribe o representa
sobre más mucha matizada alfombra
bien Flamenco, ocupado
más que el móvil primero Tiempo ha dado,
obligando al pincel que viva y hable
siempre nuevo y estable.

59 Nicola Spinosa, *Ribera, la obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008.

60 La pintura de Ribera mereció el elogio poético de diversos autores, tanto en Italia como en España. En la *Hesperia Magna* elogiaron con sus versos los lienzos del *Spagnoletto* autores como Girolamo Fontanella, Giuseppe Campanile y el jesuita Giovanni Michele Silo. Ha estudiado recientemente la proyección literaria del pintor levantino Lisandra Estévez, “The Spanish Zeuxis: Jusepe de Ribera’s Image in Baroque and Modern Poetry and Plays”, *Paragone: Past and Present*, 1 (2017), pp. 29-63 (sobre Soto de Rojas, véanse especialmente las pp. 40-41).

61 Rafael Japón, “Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada”, en *La pintura italiana en Granada*, pp. 169-212 (p. 188).

Aunque atezada, eternidad lustrosa
vincula a pincel tanto
rico el ébano santo.

Los elementos que se esbozan aquí son muy magros: la “matizada alfombra” cubierta por “las galas peregrinas de las flores”, la suntuosa “majestad de las selvas venerables” parecen remitir a un entorno idílico que se caracteriza indudablemente por una vegetación feraz. Al mencionar “las Sagradas Historias de la vida” quizá no sea descabellado relacionar el tema de la pintura con una escena propia del Jardín del Edén. De hecho, podría intuirse quizá una vaga relación con la tipología de los cuadros del artista flamenco Brueghel de Velours dedicados al *Paraíso terrenal*.



Figura 9. Jan Brueghel el Joven, *El Paraíso terrenal*, h. 1626.
Óleo sobre lámina de cobre, 57 x 88 cm. Museo del Prado, Madrid.

Por otro lado, si atendemos al testimonio del escolio que figura en el ladillo (“*Guarniciones de ébano*”), los tres versos que cierran este pasaje pueden acaso apuntar a un detalle de la cultura material del tiempo: la madera preciosa de la que estaba hecho el marco del cuadro (“ébano”) o quizá el *coperchio* o ‘cubierta’ que lo protegía.

Coronando la serie, el último artista —esta vez nombrado directamente— pertenece a un linaje de pintores y escultores oriundo de Cerdeña y afincado en Andalucía desde el siglo XVI. Se trata de una figura representativa de la escuela granadina (vv. 807-811):

En vida más perfeta
que tuvo indiano siendo anacoreta,
Raxis un lienzo anima
con la paciencia del Cordero y suya;
oribe, al rey de fieras embravece⁶².

Entre los diferentes miembros de la familia Raxis dedicados a la creación artística, varios ostentaron el mismo patronímico⁶³. Atendiendo a la cronología, entre las diversas posibilidades de identificación que así se plantean, parece probable que el pintor mencionado por Soto de Rojas fuera bien Pedro de Raxis el Mozo (Alcalá la Real [Jaén], 1555-Granada, 5 de junio de 1626), bien el menor de sus vástagos, Pedro de Raxis (1599-1640)⁶⁴.

62 La prosificación de Fernández Dougnac, *op. cit.*, pp. 231-232, reza así: “El pincel de Raxis anima otro lienzo realizado con la paciencia del cordero y la suya propia: como si se tratase de un orifice o artesano que trabaja el oro, por medio de dorados tonos embravece a un león, rey de las fieras, que luce hermosamente pintado”.

63 Para la vida del artista, véase la entrada que dedica Lázaro Gila Medina a “Pedro de Raxis” en el *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia, disponible en red: <http://dbe.rah.es/biografias/27424/pedro-raxis>. Del mismo estudioso pueden consultarse “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI”, *Atrio*, 4 (1992), pp. 35-48; y “Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis”, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 304 (2003), pp. 389-406. Más reciente es la aproximación de José Manuel Almansa, “Pedro de Raxis y la pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén”, en *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, eds. Ximo Company, Iván Rega e Isidro Puig, Lleida, Universitat de Lleida, 2017, pp. 263-279; y Aldo Pillittu, “Per l’identificazione dei pittori Luis Machuca, Pedro Raxis e Miguel Raxis. Un itinerario fra l’Andalusia, Roma e la Sardegna”, en *ibidem*, pp. 281-295. Sobre el escultor Pablo de Rojas, hermano de Pedro de Raxis, véanse Francisco Martín y Francisco Rosales, *Pablo de Rojas (1549-1613), escultor de imaginería, maestro de Martínez Montañés*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2000; y Juan Jesús López Guadalupe, “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas”, en *La escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, ed. Lázaro Gila Medina, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 137-174.

64 Lázaro Gila Medina, “Pedro Raxis, singular miembro de la familia Raxis Sardo: vida, obra y descendencia artística”, en *La pintura italiana en Granada*, pp. 139-168, escribe: “Pedro Raxis, cultivador con éxito de los más variados géneros y técnicas pictóricas, sobresaliendo como estofador y últimamente muy valorado como



Figura 10. Pedro de Raxis, *Aparición de la Virgen a San Jacinto de Polonia*, óleo sobre lienzo, 291 x 210 cm. Museo de Bellas Artes, Granada.

Padre e hijo destacaron como pintores, estofadores, doradores y muralistas, lo que justifica que el poeta exalte la capacidad del artista como “oribe” u “orífice”, es decir el “artífice que trabaja con [pan de] oro”⁶⁵. De hecho, Pedro de Raxis el Mozo “doraría y estofaría los armarios-relicarios de la Capilla Real” de la catedral de Granada en 1631. Entre la obra conservada de este artista cabría mencionar la *Aparición del Niño Jesús a San*

muralista, fue el creador de un complejo taller en Granada, activo entre 1575 y 1626, donde se formaron varios discípulos, como sus tres hijos, Felipe (1586-post 1626), Bartolomé (1592-1647) y Pedro (1599-1640)” (p. 139).

- 65 En su imprescindible *Arte de la pintura, antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Farnando, 1649, p. 360, el propio Francisco Pacheco había elogiado el talento de un Pedro de Raxis en aquel entorno granadino que puede enorgullecerse como legítimo heredero de la lección de Julio de Aquilís y Alejandro Mayner. El artista y teórico sevillano afirmaba: “De aquí pienso yo que se enriquecieron Julio y Alejandro, los cuales valientes hombres vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, secretario del Emperador en la ciudad de Úbeda, y de allí a la Casa Real del Alhambra en Granada (en una y otra parte a temple y fresco), la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles. De aquí Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma y otros muchos, que han sido aventajados en esta parte”.

Juan de Dios en Gaucín (Catedral de Granada) y el *Martirio de San Bartolomé* (iglesia de Nuestra Señora de la Aurora y San Miguel, Granada).

Tal como viene sucediendo con otros elementos de la serie ecfrástica, el pasaje del *Paraíso cerrado* resulta algo críptico a la hora de identificar el asunto del cuadro de Raxis. Los tres elementos esbozados (“indiano siendo anacoreta”, “paciencia del cordero”, “rey de fieras”) parecen apuntar hacia algún tipo nada claro de escena sacra con la figura de un ermitaño y quizá un león.

Si el arranque del pasaje se abría con la mención de la *galería* o “cuarto bajo” de pinturas, el cierre de este apartado del *Paraíso* se va a coronar con el uso de una *iunctura* tan significativa como “los cultos umbrales del Museo”. El espacio donde se exhibe la pequeña colección de cuadros y esculturas se erige así en un espacio consagrado a las musas, un “dulce albergue” rodeado de flores aromáticas y ornado con pinturas murales —“frisos” y “guarniciones”— de color diverso (vv. 812-823):

Pintura fresca la hermosura crece
debajo de los frisos,
guarniciones azules y oros lisos.
Vecina, pues, comunicarse intenta
mansión que (ya penúltima) se arrima
a los cultos umbrales del museo,
donde el mejor de su verdor empleo
ofrezca o restituya
(en jazmines, siringas y azahares,
del dulce albergue venerados lares)
—puesto que se las debe—
víctimas aromáticas de nieve⁶⁶.

La técnica empleada en el último ornamento aludido se explicita al comienzo: “pintura fresca” o ‘pintura al fresco’. Soto de Rojas acota así un tipo de decoración parietal que se ofrecería ante los ojos del visitante en elaborados “frisos” y en “guarniciones”, alternándose diferentes tonalidades (“azules y oros lisos”).

66 La voz “friso” designa aquí la “faja más o menos ancha que suele pintarse en la parte inferior de las paredes, de diverso color que estas. También puede ser de seda, estera de junco, papel pintado, azulejos, mármol” (RAE).

4. PINTURA Y POESÍA: LA MISTERIOSA COLECCIÓN DE UN CANÓNIGO DEL ALBAICÍN

Desde el punto de vista cultural, el fragmento del *Paraíso cerrado* de Soto que se identifica como una serie ecfrástica presenta no poco interés ya que no solo configura una pinacoteca verbal sino que da noticia sobre el “pequeño coleccionismo” de pintura en la Andalucía barroca⁶⁷. Sin duda, tanto el medio urbano como la pertenencia al estamento eclesial jugaron una baza importante en ese ámbito, según señalara Ana María Gómez Román⁶⁸. Ciertamente, aunque parezca una obviedad insistir en ello, ese tipo de coleccionismo a escala reducida no admite parangón con el ejercido por el monarca o por los miembros de la alta nobleza, ya que los medios al alcance de aquel tipo de propietarios resultaban mucho más modestos. Con todo, en el grupo de aficionados al arte de la pintura compuesto por individuos de rango medio (caballeros del patriciado urbano, mercaderes enriquecidos, sacerdotes del clero secular) se percibe

67 Para el concepto de “pinacoteca verbal” permítase remitir a Jesús Ponce Cárdenas, *Ékfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014, pp. 25-38.

68 “A lo largo del siglo XVII los eclesiásticos fueron, junto con el estamento nobiliario y la monarquía, los grandes mecenas de las artes. A la par, durante esa centuria fueron adquiriendo una considerable presencia las galerías móviles de pintura de manera que las obras de arte se compraban, vendían, o heredaban, pero también se especulaba con ellas hasta el punto de surgir una abultada clientela con opinión propia en cuestiones artísticas. En la ciudad de Granada fue fundamental el papel que desempeñaron algunos eclesiásticos quienes movidos por rasgos de generosidad y piedad se afanaron de manera muy especial bien en completar la ornamentación de determinados espacios religiosos o bien en el adorno de ámbitos de carácter privado, auspiciando así el trabajo de ciertos artistas [...]. Fue así como un considerable número de pinturas y esculturas invadieron aquellos ámbitos señalados por estos promotores y clientes para su exhibición. A todo ello, un preciso grupo generó una tendencia acumulativa de obras de una cierta calidad artística, siendo quizá los arzobispos y canónigos quienes mostraron un mayor interés por esta práctica. Además, si analizamos en profundidad el prototipo de coleccionista que solía darse en esta ciudad observamos que, en su inmensa mayoría, eran individuos con un gusto encaminado al atesoramiento de obras de carácter religioso y devocional en detrimento de otros géneros, aunque hay que reconocer que también los hubo con inclinaciones más amplias y selectas” (Ana María Gómez Román, “La colección artística del canónigo Francisco Ruiz Noble y la serie de *La Vida de José* de Antonio del Castillo”, *Archivo Español de Arte*, XC, 359 (2017), pp. 229-242 (pp. 229-230)).

nítidamente el gusto de la época por géneros como la naturaleza muerta, el paisaje (flamenco u holandés), la pintura de historia (en su modalidad sacra, especialmente)... A lo largo de estos últimos años, se han realizado interesantes estudios sobre las colecciones privadas de algunos clérigos en diferentes ámbitos urbanos⁶⁹. Por espigar algún ejemplo relevante, el caso del doctor Antonio de Riaño y Viedma, párroco de la madrileña iglesia de San Miguel, fue objeto de un demorado análisis del llorado Trevor J. Dadson. En el testamento de este eclesiástico —otorgado en 1659— el listado de las pinturas que poseyó alcanza una cifra nada desdeñable: trescientos lienzos⁷⁰. Desde una cronología algo posterior, ya en las postrimerías del siglo, también reviste algún interés la figura del canónigo granadino Francisco Ruiz Noble, en cuyo testamento de 1694 se conserva noticia de los lienzos que atesoró en su domicilio⁷¹.

Sin duda, el elenco de cuadros que aparece en la silva de Soto de Rojas no presenta el mismo grado de fiabilidad que un inventario de bienes en un testamento, un documento de compra-venta refrendado ante notario o el listado de una almoneda. De hecho, como se ha visto, la identificación de algunos pintores resulta no poco problemática, por razones diversas. Con todo, no puede desdeñarse la información aportada por este pequeño ciclo de transposiciones artísticas. Al considerarlo en su conjunto, la hipótesis más plausible invita a pensar que en la pequeña galería del canónigo del Albaicín figuraron quizá pinturas de Juan Niño de Guevara, Blas de Ledesma, acaso uno de los Bassano, Jusepe de Ribera, un innominado pintor flamenco y Pedro de Raxis. Siguiendo el orden del poema, se podría esquematizar así el contenido de aquella curiosa pinacoteca ubicada en la sexta mansión:

1. Tema histórico profano (un episodio de la *Vida de Alejandro*, ¿Juan Niño de Guevara?)

69 Como aproximación general, puede verse el apartado que María Jesús Muñoz González consagra a la “Clientela eclesiástica” en su conocido ensayo sobre *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 66-86.

70 Trevor J. Dadson, “El coleccionismo particular en el siglo XVII: los cuadros y los libros del doctor Antonio de Riaño y Viedma, cura de la iglesia parroquial de San Miguel”, *Hispania Sacra*, L, 101 (1998), pp. 175-222.

71 Véase Gómez Román, *op. cit.*

2. Paisaje ribereño con escena de cetrería (autor ignoto)
3. *Bodegón de frutas*, Blas de Ledesma
4. Un lienzo de tema religioso (¿*El sacrificio de Isaac?*, ¿*Cristo camino de la cruz?*), acaso atribuible a uno de los Bassano
5. Una obra de tema sacro neo-testamentario (*Descanso en la huida a Egipto*, ¿Bartolomé Albert?, ¿una estampa de Alberto Durero?)
6. José de Ribera, pintura de tema desconocido.
7. ¿*La creación del mundo?* ¿*El Paraíso?* Cuadro flamenco, al estilo de Jan Brueghel el Joven (Brueghel de Velours)
8. ¿Un *Anacoreta* con una figura de animal en torno? Pedro de Raxis

Al hacer un balance estricto de la hipótesis esbozada a partir de este elenco, un lector interesado compartirá sin duda la perplejidad que en primer término asume el propio estudioso: las dudas que afectan a la temática y a la posible autoría de las ocho piezas se antojan —hasta el momento— irresolubles. A excepción de la naturaleza muerta de Ledesma, cuando se observa de cerca el texto de las evocaciones efrásticas del *Paraíso cerrado* cada imagen plantea un enigma. En verdad, la única esperanza para esclarecer un conjunto de dudas tan amplio sería el inesperado hallazgo de un inventario de bienes, un documento de compra-venta o algún otro tipo de documento notarial. Mientras ello no ocurra, todo crítico estará condenado a moverse en las brumas de la especulación.

Desde el marco huidizo y modesto de la hipótesis, podría decirse que la colección de Soto de Rojas acaso destacara por su diversidad, ya que acoge muestras de casi todos los géneros: naturaleza muerta (*frutero*), paisaje con escena de caza (cetrería), pintura profana (una escena de la vida de Alejandro) y pintura religiosa (sacrificio de Isaac o Cristo camino del Gólgota, descanso en la huida a Egipto, el jardín del Edén, escena con un anacoreta). Entre los artistas citados, cobran especial relevancia los maestros vinculados a los círculos granadinos: Blas de Ledesma y Pedro de Raxis.

El Carmen de los Mascarones, ubicado en el Albaicín, servía de cincelado joyel a “la naturaleza y [a la] ciudad [de Granada] con la variedad de plantas, frutos, flores, fuentes, estatuas, pintura, artificios y adornos que [ostenta] en sus jardines, galerías y casa”, tal como refería Trillo en 1652. Por los mismos años aproximadamente, en el entorno único del bello paraje granadino, se erigieron otras moradas suntuosas en las que podían

admirarse ciclos pictóricos sumamente cuidados, como la Casa-Palacio de Santa Inés, donde figuraba un conjunto de frescos que muestra el influjo de las pinturas romanas de la Galleria Farnese, realizadas por Annibale Carracci⁷². El estudio en paralelo de composiciones líricas, cuadros y frescos permitirá en lo sucesivo alcanzar un conocimiento más profundo del diálogo que mantuvieron las Artes Hermanas —Pintura y Poesía— en el siglo XVII.

72 Rafael Japón y David García Cueto, “Mitología y poesía en las pinturas murales de la Casa-Palacio de Santa Inés: la estela de Rafael y los Carracci en Granada”, en *La pintura italiana en Granada*, pp. 255-286.

La nomenclatura botánica en el jardín verbal de María Victoria Atencia¹

ANTONIO PORTELA LOPA

Universidad de Burgos

Título: La nomenclatura botánica en el jardín verbal de María Victoria Atencia.

Resumen: El léxico botánico ocupa un lugar privilegiado dentro de la obra de María Victoria Atencia. Destaca un nutrido corpus de poemas dedicados a jardines, muchos de su Málaga natal, que conviven con un representativo grupo de vergeles foráneos. Junto a estos espacios, públicos y privados, crece una gran variedad de plantas significadas por medio de distintos planos léxicos (desde el poético hasta el científico, pasando por el popular). Este artículo recorre el jardín verbal de Atencia, deteniéndose en el sugestivo uso de la nomenclatura botánica en cinco poemas: “Palo borracho”, “Dracúnculo”, “Rosa de Jericó”, “Le Temps” y “Datura suaveolens”.

Palabras clave: María Victoria Atencia, léxico, Botánica, jardín.

Fecha de recepción: 20/4/2021.

Fecha de aceptación: 13/5/2021.

Title: Botanical Nomenclature in the Verbal Garden of Maria Victoria Atencia.

Abstract: Botanical lexicon occupies a prominent place in María Victoria Atencia's poetry. Her work includes a large corpus of poems dedicated to gardens, many of them in her native Málaga, which coexist with a representative group of foreign orchards. Alongside these public and private spaces, a wide variety of plants are represented, named from different simultaneous planes of language (from the poetic to the scientific one, including popular language). This paper will take a look at Atencia's verbal garden throughout his work, paying special attention to the interesting use of botanical nomenclature present in five poems: “Palo borracho”, “Dracúnculo”, “Rosa de Jericó”, “Le Temps” and “Datura suaveolens”.

Key words: María Victoria Atencia, Lexicon, Botany, Garden.

Date of Receipt: 20/4/2021.

Date of Approval: 13/5/2021.

1 Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HELEA, "Hibridismo y Elogio en la España Áurea", PGC2018-095206-B-I00, dirigido por Jesús Ponce Cárdenas (UCM), financiando por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando el lenguaje coincide con el jardín delimita un corpus, desplegando un mapa en relieve de sentidos y referencias. En dichos casos, puede considerarse que en el lenguaje se suceden los nombres del reino vegetal de una manera similar al itinerario por el jardín. Cuando se habla de un jardín, se construye una zona del discurso equivalente a ese espacio delimitado. Tal igualdad entre el lenguaje y seres que designa está hecha de equivalencias perfectas entre la palabra y la cosa, entre cada uno de los nombres y cada una de las plantas que componen lo más excepcional de un jardín propio, ya sea público o privado.

Más misteriosos aún resultan estos lazos en el campo del lenguaje poético. Así sucede con la nomenclatura botánica en la obra de María Victoria Atencia, que vamos a denominar su *jardín verbal*, porque constituye un corpus de sustantivos vegetales con plenitud de símbolo, y de adjetivos que redefinen y acotan sus planos referenciales. En estas páginas los estudiaremos desde la ladera lexicológica, otorgando a cada uno de ellos la máxima condición significativa. Tal y como tendremos oportunidad de comprobar, cuando en la obra de Atencia se habla de jardines, los nombres de las plantas (en diversos planos del lenguaje) serán los protagonistas. Su naturaleza (espirituales, terrenales, verbales), pues, se publica de un modo esencialmente sustantivo, designando prístinamente los seres que en ellos crecen.

Una característica esencial de la terminología botánica en Atencia se cifra en el empleo singular y simultáneo de distintas variedades del lenguaje: desde el popular hasta el científico. Siente un gran interés por la taxonomía y acudirá a su nomenclatura oficial en los lugares que sondeamos en estas páginas, a veces en compañía de sus equivalentes comunes. He aquí todo un subcorpus que conforma el eje de nuestro trabajo. En este sentido, seguimos el método de Callebat en su clásico estudio sobre la rosa², que atendió desde la nomenclatura científica y el origen latino del término hasta el desarrollo simbólico que alcanza en los clásicos. En nuestro caso, haremos un recorrido por el vocabulario científico, popular y personalísimo de María Victoria Atencia, dueña de todas las posibilidades de la lengua cuando se trata de referir a los seres con cuya belleza se construyen los jardines.

2 Louis Callebat, “Rosa, la rose”, *Voces*, 3 (1992), pp. 21-29.

Junto al citado estudio de Callebat, también nos fundaremos en el monográfico de la revista *Creneida* (2013) sobre las flores en la literatura española (aunque sin limitarnos a ellas), toda vez que abrió el camino a posteriores análisis³. De su selección de artículos reseñamos el de Rosso, cuyo paseo por el jardín de Altolaguirre puede considerarse otro modelo para estas páginas⁴. Tras estas aportaciones, el estudio de la presencia de elementos botánicos en la poesía comienza a constituirse ya como género filológico de cierto alcance, situado a medio camino (o en la mitad de un sendero de jardín) entre la lexicología y la botánica. Varias tesis defendidas en los últimos años informan del interés académico por la presencia de lo vegetal en las letras, dando cabida entre ellas a la lectura ecológica de la literatura: Peña Álvarez se centra en la aparición de las flores en el Siglo de Oro español⁵; Assaad Cherif abundó sobre el mismo asunto en la obra de Alberti⁶; y la más reciente de todas, la de Yáñez Velasco⁷, abre una perspectiva internacional más teórica para delimitar el simbolismo del “bosque literario”, como otro de los espacios poblados por lo vegetal (objeto asimismo del interés de Atencia, aunque en menor medida que el jardín).

Esta perspectiva gana estatura si nos ceñimos al círculo más próximo de nuestra poeta. Un estudio publicado sobre Pablo García Baena, en el haber de Sánchez Zamarreño⁸, sondea el opulento y muy preciso léxico vegetal en los versos del cordobés. Recordemos que Atienza mantuvo una larga amistad con García Baena y que compartieron tanto su gusto por las plantas como la exactitud a la hora de cantarlas.

La familiaridad con el léxico botánico que evidencia la obra de Atencia obedece a una íntima curiosidad por la belleza, abundancia y riqueza del

3 *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*: “Las flores en la literatura española”, 1 (2013).

4 María Rosso Gallo, “En El Jardín de Manuel Altolaguirre”, *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1 (2013), pp. 160-78.

5 Javier de la Peña Álvarez, *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Universidad Complutense, 2009 [tesis doctoral].

6 Omar Nirvana Assaad Cherif, *El mundo vegetal en la poesía de Rafael Alberti*, Madrid, Universidad Complutense, 2003 [tesis doctoral].

7 Marcos Yáñez Velasco, *El bosque literario. Genealogía de un paisaje simbólico*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2018 [tesis doctoral].

8 Antonio Sánchez Zamarreño, “El Barroquismo de la flora en la poesía de Pablo García Baena”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero: Investigación y Crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, III, pp. 507-520.

reino vegetal. Pero pueden detallarse otras noticias bio-bibliográficas que nos arrojan luz sobre su interés lingüístico⁹. El temprano encuentro con la obra de Dioscórides es sin duda el más llamativo, hasta el punto de explicar la incorporación del lenguaje científico al poético. Sin ir más lejos, Rafael León, marido de la escritora, homenajeó la obra de Dioscórides en un poemario¹⁰. Algunos de los textos que lo integran comparten con la obra del griego su apego a la descripción sensorial y empírica a un tiempo de los vegetales; un enfoque que también aflora en Atencia. Pero la literatura botánica forma parte de sus lecturas, como anuncia en el temprano “Villa Jaraba”¹¹. Tras la descripción de aquella villa “colgada / en el sueño”, la poeta dirige la mirada hacia los ranúnculos, y apunta: “solo / los he visto en los libros de botánica” (vv. 5-6).

En la poética de Atencia, al menos en la que dedica a los verdores, se dan la mano estos dos planos del saber, cuyos lenguajes fueron uno en algún momento de la cultura occidental. Tendremos, pues, el latín y el griego acompañando a la lengua popular. Quizá dicha voluntad conciliadora también pueda considerarse un rasgo generacional, a juzgar por la importancia que cobra el léxico científico en algunos de sus coetáneos. El gallego Ernesto Guerra da Cal, con quien Atencia mantuvo correspondencia (y a quien dedica el poema “Jardín de Portugal”), trató ya de acercar el léxico científico al poético¹². Y Antonio Gamoneda evidenció en el *Libro de los venenos* (1995) su cercanía con el Dioscórides traducido por Andrés Laguna¹³.

9 He tratado algunos de estos aspectos en un estudio anterior: Antonio Portela Lopa, “Una lectura del Siglo de Oro: el perfil de la azucena”, en *La poesía de María Victoria Atencia*, ed. José Jurado Morales, Madrid, Visor Libros, 2017, pp. 69-80.

10 Rafael León, *Homenaje a Dioscórides*, Madrid, Ínsula, 1976.

11 María Victoria Atencia, *La señal. Poesía 1961-1989*, ed. Rafael León, pról. Clara Janés, Málaga, Ayuntamiento, 1990, p. 52.

12 Joel R. GómeZ, “Do campo científico para o campo literário: o diálogo entre metodoloxía de pesquisa e poesía na produción de Ernesto Guerra da Cal”, en *Avanços em literaturas e culturas africanas e em literatura e cultura galegas*, eds. Petar Petrov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim y Elias J. Torres Feijó, Santiago de Compostela, Através Editora / Faro, Associação Internacional de Lusitanistas, 2012, pp. 307-325.

13 Antonio Gamoneda, *Libro de los venenos*, Madrid, Siruela, 1995.

2. Lo(s) SUSTANTIVO(S) EN LOS JARDINES

Conviven dentro de este jardín verbal de Atencia lo humilde y lo sublime, con vistas a celebrar otro general, que más de una vez no es sino uno particular elevado a la categoría de jardín por antonomasia: desde el Retiro de Fray Alonso al parque de Málaga, que forman parte de su mundo más cercano, hasta jardines monumentales de otros lugares. En ocasiones incluso el mundo todo se presenta como jardín. La constitución de este corpus temático debe organizarse, por tanto, de modo análogo: como un recorrido por los nombres de las flores, arbustos y árboles, que son los que centran invariablemente la atención de nuestra poeta en cada texto.

Puede considerarse amplio su corpus acerca de este particular. En su obra son objeto de atención tanto los públicos como los privados. En otras ocasiones no se identifican, abriendo así una senda simbólica por la que transitará en más de una ocasión. Puede concretarse, no obstante, un atributo general: lo importante de los jardines son las especies que los habitan. No es la huella de la vida humana lo que prima en tales espacios, sino la verde vida que en ellos crece (y que engloba a la primera, dado que hablamos de jardines y no de selvas). Las arquitecturas, las huellas ornamentales, la piedra, pasan a segundo plano frente a la intimidad natural que los circunda y embellece.

El poema “Quintana” se abre de hecho con la teatralidad de los “plátanos orientales”, acompañados de “bambúes” sobre un suelo cuajado de “hojarasca”¹⁴. Pero el afán de precisión léxica se materializa en un símil: “parecen las corolas grandes tazas de fuentes” (v. 4). Otro jardín público, “Retiro de Fray Alonso”, es igualmente descrito de acuerdo con las especies que lo adornan: “magnolia”, “junquillos que crecen en un ánfora rota” o el “boj” se adueñan de los versos, mientras al fondo discurre el mundo ajado, acaso inerte¹⁵. Este distanciamiento (que no desinterés) del espacio arquitectónico se hace evidente en “Parador de San Francisco”, donde la belleza de lo construido por el hombre aparece colonizada por

14 María Victoria Atencia, *El fruto de mi voz*, ed. Juan Antonio González Iglesias y bibliografía de Antonio Portela Lopa, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional, 2014, p. 53.

15 *Ibidem*, p. 275.

el musgo, se erige en unidad temporal y física¹⁶. Al musgo que crece en la piedra se añaden unidades de serenidad representadas por el mirto y el laurel. Otra sede malagueña (la “Cuesta de la Reina”) ejemplifica a las claras este protagonismo vegetal¹⁷. Alcornoces y lirios comparten con la voz poética la lucha contra el riguroso clima del invierno. Pero, aunque parecen pertenecer al mismo reino, se deben a climas distintos (“Estoy hecha a otra blanca cobertura salobre”, v. 4).

Todos los jardines monumentales mencionados en la poesía de Atencia reafirman su espíritu botánico. “Jardin du Luxembourg”¹⁸ contiene una significativa irrupción de lo divino, que adquiere una importancia simbólica a lo largo de toda su obra¹⁹. “Natura invita” (v. 2), nos advierte, apuntando así una comunión entre vida y estética en dos versos no ajenos a lo sagrado: “hojas de gloria y frutos de un castaño / que da sentido a vida y a palabras” (vv. 8-9).

El boj es una de las plantas más citadas. En un “Jardín de Portugal”²⁰ el humilde acto de la poda aparece de manera indirecta (“un reflejo verdea la tijera en el boj”, v. 3), generando una imagen tan cinematográfica como ambigua. También el boj, plantado junto a un cenador que “se cuaja en glicinias” (v. 3) en el “Jardín de la Concepción”²¹, vale para construir un espacio simbólico donde la realidad se torna un *déjà vu* de percepción sublimada y mística: “poseída / —contra el cerco de boj— por el recuerdo / precisamente de este jardín y de su aroma” (vv. 6).

16 Atencia, *La señal*, p. 135.

17 *Ibidem*, p. 230.

18 María Victoria Atencia, *La intrusa*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 23.

19 Sobre la presencia de este jardín parisino en la lírica española de las últimas décadas, remitimos a Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor, 2006 (ahora en Guillermo Carnero, *Jardín concluso*, Madrid, Cátedra, 2020), que lo convierte en telón de fondo de la obra. Elide Pittarello, editora del volumen, refiere sobre su presencia en la obra del valenciano otro dato en sintonía léxica y conceptual con el poema de Atencia: “El canon renacentista se extiende [...] al jardín, donde el artificio del ser humano tenía que competir con la obra de la *natura naturans*” (Elide Pittarello, “Introducción”, en Guillermo Carnero, *Jardín concluso*, pp. 154-155).

20 Atencia, *La intrusa*, p. 37.

21 Atencia, *El fruto de mi voz*, p. 308. Se trata del actual Jardín Botánico Histórico La Concepción, declarado en 1943 Bien de Interés Cultural por su interesante unión de arqueología y botánica.

Dado el interés de Atencia por lo vegetal, el hecho de obviar el nombre de alguna planta se antoja significativo. Prefiere silenciar a sabiendas cuál ha encontrado en “Villa d’Este”²²: “Por una tierna rama que muerdo y reconozco” (v. 1). Pertenece este a un grupo de poemas que tenderán a lo universal, motivo notable en los que se titulan genéricamente “Jardín”. Es el caso del “Jardín” de *Compás binario*, cuya identificación solo se da en segundo plano mediante el subtítulo (“*Rue Jean Rieux*”). Aquí el léxico resulta menos riguroso, pero más preciso en clave poética, habida cuenta de que no identifica especies concretas (“árbol”, “césped”, “hojas”). Se compone a modo de grutesco de lo sustantivo. Este anonimato vegetal, sin embargo, es también el humano que se cita en la oscuridad del jardín.

Se hace necesaria, pues, una abstracción²³. Apuntando a su lado espiritual, somete a la palabra “jardín” a este proceso, logrando así la máxima pureza significativa, la trascendencia del referente y del signo mismo: voz y recinto sagrado se confunden. En “Jardín” se lee: “por si yo misma fuera, acaso, tu jardín” (v. 10)²⁴. Este mismo uso identificativo se repetirá en sus poemas más recientes, verbigracia “Tu imposible jardín”: “Y cómo he de nombrarte, hallazgo mío, / para hacerme tu causa, tu imposible jardín” (vv. 1-2)²⁵. A veces el jardín tiene la dimensión de un bosque (“El Bosque”, *De la llama en que arde*), destacando “amentos de abedul, frondes de helecho” (v. 7)²⁶.

Pero es en “El verde”²⁷ donde Atencia conquista el grado de mayor abstracción. Se manifiesta la sustantivación del adjetivo más unido al universo de las plantas. Valiéndose del color igual que los impresionistas, se las arregla para personificar el verde, que “simplemente susurra, de

22 *Ibidem*, p. 286.

23 No hay que olvidar la larga tradición simbólica del jardín, a la que Atencia se acoge de un modo personal. Cirlot apunta que el jardín es “el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada”; por ello “constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva” (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2007, p. 258). En esta sección son muchos los ejemplos en que parece dialogar y confundirse con el entorno. Llega a la plena identificación con los seres que lo pueblan en el poema “Jardín” del libro *El hueco*.

24 María Victoria Atencia, *De pérdidas y adioses*, Valencia, Pre-Textos, p. 9.

25 María Victoria Atencia, *El umbral*, Valencia, Pre-Textos, p. 24.

26 María Victoria Atencia, *De la llama en que arde*, Madrid, Visor, p. 21.

27 María Victoria Atencia, *Las contemplaciones*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 27.

un modo clamoroso” (v. 3). La antítesis que contiene se define por su vitalismo. En otro poema muy relacionado, “Lo natural”²⁸, parece responder al anterior cuando se pregunta: “¿De qué soy la carente si está ahí naturaleza? / Me renuevo en mis brotes, yo, la dócil” (v. 2). Los límites entre la voz de Natura y la de Atencia son aquí difusos.

En otras ocasiones, es el mundo entero el que se observa *sub specie horti*. Lo cual le permite recrearse en el detalle. Cualquier planta, flor o árbol que pueble la tierra es susceptible de deslizarse en un poema. Es numeroso el grupo no relacionados con jardines que tienen como protagonista las plantas o donde tan solo se las nombra. Destacaremos en este sentido “Árbol de Judea”²⁹. Y tampoco se orille la multitud de veces en que florece la rosa (en el libro citado, por ejemplo, se incluye “La rosa”). La conspicua presencia de esta flor merecería, sin duda, un estudio aparte.

Un grupo especial lo forman aquellas plantas en las que la nomenclatura científica precede a la común, e incluso popular. Centrarán nuestra atención en los próximos epígrafes. Este paseo –forzosamente metonímico– por el jardín de María Victoria Atencia revelará una simetría perfecta entre nombre y planta en tres planos léxicos. El más preciso se corresponde, claro está, con la lengua científica. Cuando refiere la designación botánica, incide enseguida sobre la belleza del término y, por tanto, sobre la lengua en su grado superior; máxime cuando se trata de describir la naturaleza en sus seres más logrados. No menos exacto resulta el segundo plano, el de la lengua común: cada uno de nosotros evoca la flora de acuerdo con sus usos y condicionado por las variedades diatópicas³⁰. El tercero es el lenguaje poético, mediante el cual extrema el rigor y la belleza de los anteriores, en una suerte de sincretismo. Solo en su genuino *logos* los tres planos pueden superponerse y trasladarse con naturalidad, en un ciclo comparable al de un ecosistema.

28 *Ibidem*, p. 35.

29 María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997, p. 34.

30 La cuestión de los diatopismos botánicos ha sido tratada por María de las Nieves Sánchez González de Herrero, “La adaptación del léxico botánico en las versiones castellanas de *De Proprietatibus Rerum*”, *Revista de Investigación Lingüística*, XI, 1 (2008), pp. 287-305.

3. *CHORISIA SPECIOSA*

El primer término que nos concierne es *Chorisia speciosa*, conocido comúnmente como “palo borracho”. Dos particularidades distinguen a este árbol: 1) cuenta con una vistosa floración de intenso color rosado; 2) unas gruesas espinas llegan a cubrir el tronco y las ramas. Se trata de un árbol de hoja caduca originario de zonas tropicales, propicio, pues, para aclimatarse en la templada Málaga³¹. De ahí su pronto menudeo dentro de la poesía de Atencia. Lo mencionará dos veces, bajo distintas denominaciones. Por lo que al léxico se refiere, posee un triple interés, ya que es testigo del lenguaje común, del popular y del científico.

Chorisia speciosa es un basónimo (bautismo científico que se le debe a Augustin Saint-Hilaire). El poema, escrito no más tarde de 1979, por añadidura, también vale la pena desde una perspectiva cronológica. Actualmente se lo clasifica como *Ceiba speciosa*, denominación propuesto por Pierfelice Ravenna en 1998.

Aparece por primera vez con la imagen popular en el breve poema “Palo borracho”³², seguida por su nomenclatura científica:

PALO BORRACHO

Chorisia speciosa

La temperamental constancia que da savia
al árbol de los pájaros, emborracha de rosa
a unas flores que anuncian esta luz del otoño.

La cercanía con este árbol se evidencia ya desde el título: elige el nombre común en Málaga, que parece derivar de la forma del tronco, más ancho en la base y con apariencia de botella. El interés por conservar el nombre común reside en que sobre el adjetivo vertebrata el desarrollo del poema: la idea del nombre se amplía al imaginar la savia como un alcohol que

31 De hecho, pasa por ser uno de los árboles más representativos del Parque de Málaga. Gracias a Díez Garretas, sabemos que se trata de la especie que Atencia describe en el poema. Ver Blanca Díez Garretas, “Los palos borrachos del parque de Málaga”, *Boletín de La Academia Malagueña de Ciencias*, 10 (2008), pp. 113-118.

32 Atencia, *El fruto de mi voz*, p. 154.

sonrosa las flores mismas, como si de un beodo se tratase. Para apurar esta *amplificatio* alegórica, María Victoria Atencia añade luego el nombre botánico con una intención precisa: remontarse a un estadio original del lenguaje para sumar nuevas cualidades a la planta. Así, *Chorisia* deriva del apellido del ilustrador científico J. Louis Choris; pero es la voz *speciosa* la que entraña mayor interés, en la medida en que su etimología y sonoridad debieron pesar en su consideración lírica. En la definición Raimundo de Miguel y Morante³³, latinista y poeta del siglo XIX, reza:

Spēciōsus, a, um [de *species*].

Quint. Vistoso, bello, hermoso; Magnífico, ilustre; Especioso, aparente.

Es decir, a través del epíteto latino, Atencia añade cualidades al palo borracho, y el nombre mismo puede revelarse como génesis del poema. Por otro lado, la definición de Miguel y Morante coincide con la registrada como primera acepción de la última entrega del *Diccionario de Lengua Española* de la RAE:

especioso, sa

Del lat. *speciōsus*.

1. adj. Hermoso, precioso, perfecto.

2. adj. Aparente, engañoso.

Recordemos que *speciosa* proviene de *species*, ‘aspecto’, ‘semblanza’. Sería algo así como la forma, la figura, el aspecto, y viene a equivaler a la forma aristotélica, por un lado (lo que hace legible, visible e inteligible la materia), y a la belleza, por el otro, en tanto que dicha forma (*speciosa*) es bella, deslumbrante. Ahora bien, incluso la segunda acepción pudo estimular el poema, ya que se le ajusta como un guante al palo borracho; y más todavía al contraste entre su vistosa floración y la violencia de las espinas sobre su tronco y ramas. Es probablemente la definición de fondo para la escritura del segundo poema acerca de este árbol.

33 Raimundo de Miguel y Morante, *Nuevo diccionario latino-español etimológico: con presencia de las obras más notables en este género publicadas en otros países... seguido de un tratado de sinónimos y de un vocabulario español-latino para uso de los jóvenes que frecuentan nuestras escuelas*, Madrid, A. Jubera, 1878, p. 872.

Despojado ya ahora de su nombre científico, el palo borracho viene apelado mediante el americanismo “Samohú”. La forma que recoge el DLE es *samuhú*, y no menciona la variante aducida por Atencia:

Samuhú.

1. m. *Arg.* y *Par.* Palo borracho rosado.

Sí la documentan en cambio los corpus lingüísticos de la Academia. El CREA da noticia de dos testimonios de la variante “samohú”, con marca diatópica argentina, mientras que para la forma que se halla en el DLE no trae ningún ejemplo. Son pocos los usos de “samuhú” registrados en el CORDE: solo cuatro concordancias, todas en *Hijo de hombre*, del paraguayo Roa Bastos³⁴. Curiosamente, abunda más que “palo borracho”, cuya búsqueda devuelve solo un resultado botánico entre un total de 1774. La preferencia por uno u otro, no obstante, no es decisiva porque conserva el consonantismo, cifra de la musicalidad exótica del sustantivo. Y son precisamente los nombres los que dominan el poema:

SAMOHÚ

Reconozco este árbol y su mudar continuo
y comparto su voz desgarrada en las ramas
hasta sentir astillas de madera mi sangre.
Fugaces como un súbito deseo reprimido
o el hueco que en el aire deja el paso de un pájaro,
soy ya vuestra querencia, palabras floreales
de una amarga balada para emprender el sueño³⁵.

El uso de sendos nombres comunes, que hacen las veces de títulos, indica el deseo de sublimar la terminología botánica, amén del tránsito natural de la poeta por todos los senderos de la lengua.

34 Real Academia Española. Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> (consultado el 25/02/2021). Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1977.

35 Atencia, *El fruto de mi voz*, p.183.

4. *ARUM DRACUNCULUS*

A guisa de pseudo-díptico con “Palo borracho”, el poema “Dracúnculo”³⁶ recicla el lenguaje botánico de manera bien distinta. Se diría que la elección de términos en este caso es una opción de la escritora, y la que da nombre al poema la definitiva. Como en el caso del primer texto del anterior bloque, Atencia refiere el nombre científico de *Arum dracunculus*, propuesto por Carlos Linneo en 1753. Pero de nuevo elige un basónimo latino. En la actualidad, se utiliza el más extendido *Dracunculus vulgaris*, cuyo bautismo corrió a cargo de Heinrich W. Schott en 1832. Luego volveremos sobre esta preferencia. No obstante, “dracúnculo” tampoco es hoy el nombre común más extendido, sino el de “dragontea”. Natural de Europa, suele hermoear jardines y zonas húmedas. Se singulariza por su espátea abierta, con forma cónica, y un interior color púrpura desde el cual se yergue un espádice carmesí. Se trata de una planta tóxica, aunque se le atribuyen propiedades cosméticas y dermatológicas para el tratamiento de las pecas y las manchas faciales³⁷.

Detengámonos en la etimología del nombre botánico elegido por Atencia. El primer término, “arum”, proviene del griego ἄρον, o sea, el aro egipcio, especie de la misma familia que la dragontea³⁸. Por su parte, *dracunculus*, diminutivo de *draco* (‘dragón’), posee un par de acepciones útiles para nuestros fines: por un lado, lo define como “serpiente pequeña”, y por otro, según anotara Plinio, como “dragoncillo, estragón, yerba”³⁹. Aunque recibe muchos nombres populares, el DLE apenas recoge cuatro: “dragontea”, “culebrilla”, “serpentaria” y “taragontía”. La búsqueda de los tres últimos remite directamente al primero⁴⁰.

36 *Ibidem*, p. 155.

37 Dioscórides señala que “los que se frotran las manos con ellas o cogen la raíz, no sufren mordeduras de víbora” (*Dioscórides interactivo* [en línea] < <https://dioscorides.usal.es/p2.php?numero=366> > (consultado el 09/02/2021), aspecto que quizá pueda vincularse con uno de sus nombres populares. Empero, es una planta tóxica; un detalle que, según se verá, incide sobre el poema de Atencia.

38 *Ibidem*.

39 Miguel y Morante, *op. cit.*, p. 309.

40 Así la define la última edición: “Del lat. *dracontēa*, y este del gr. δρακοντεία drakon-teía. 1. f. Planta herbácea vivaz, de la familia de las aráceas, de rizoma feculento y grueso, del cual arrancan hojas grandes divididas en cinco lóbulos lanceolados, con

Como hemos indicado, las elecciones léxicas suponen cuestiones de primer orden en su poética. En primer lugar, la predilección por *Arum dracunculus*, y no por *Dracunculus vulgaris*, responde a un argumento de prestigio. Atencia prefiere el basónimo para evitar el adjetivo *vulgaris*, menos enigmático que *arum*. No descartamos la hipótesis de que también homenajee a Linneo como garante de la lengua científico. No en balde, la poesía codicia nombrar el mundo *ex nihilo*. Así se desprende del asombro y la inquietud que despierta la contemplación de esta planta:

DRACÚNCULO

Arum dracunculus

De no sé qué país, perturbadoramente
alzada, flor color del olvido o la escoria⁴¹,
la belleza es bastante razón para tu muerte;
tu podredumbre, un nuevo testimonio de vida.

Como sucedía con el palo borracho, la dragontea es objeto de un segundo texto. Resucita dentro de la serie “Paseo de la farola”⁴²:

“FLOR”

La dragontea aguarda
en el barro cocido
de su maceta al día.
Y allá abajo, en las aguas,

pecíolos anchos que abrazan el escape, simulando un tallo de 60 a 80 cm de altura, manchado de negro y verde como la piel de una culebra, espata grande, verdosa por fuera y purpúrea negruzca por dentro, y espádice largo y desnudo en su extremo, que se cultiva como adorno en los jardines, a pesar de su mal olor durante la floración, y es espontánea en varios puntos de España”.

41 El sintagma “flor color de olvido” encierra un claro guiño a Cernuda: “Furia color de amor / amor *color de olvido*” (“La canción del oeste”, en Luis Cernuda, *Un río, un amor*, 1929, recogido en *La realidad y el deseo*, Madrid, Cruz y Raya, Ediciones del Árbol, 1935). Lorca usa esos dos versos como lema de la sección “Poemas de la soledad en Columbia University” de su *Poeta en Nueva York* (1929-1930).

42 Atencia, *La señal*, p. 180.

“*Fleur*” –¿qué flor?–, un dragón
hay que ostenta ese nombre
sobre su hierro negro
con grandes letras rojas.
La *France*, la *France*: un aire
de *fleur* despide el puerto.

Las comillas del título, modificadores del sustantivo, lo extienden a dos planos simultáneos de la realidad. Por un lado, a la realidad inmediata, cercada en el barro cocido donde reposa la dragontea; por el otro, al plano metafórico-mitológico, atraído por el nombre de la planta y por el del barco, cuyo nombre, entrecomillado, también podría aplicarse a la extraña forma de la dragontea. Atencia dibuja así dos paisajes con un solo nombre.

5. *ANASTATICA HIEROCHUNTICA*

El siguiente nombre nos guía por un itinerario a través del desierto y el tiempo. Se trata de la *Anastatica hierochuntica*, más conocida por “rosa de Jericó”. Se trata de una fascinante planta capaz de resistir las duras sequías de Oriente Medio y el Sáhara gracias a la trehalosa, un tipo de azúcar. Se pliega sobre sí misma hasta hacerse un ovillo, lo cual le permite ser arrastrada por el viento con facilidad. Esta defensa la ayuda a sobrevivir durante años en estado letárgico, hasta que de nuevo entra en contacto con el agua. Fruto de la rehidratación, comienza entonces a abrirse y a recobrar su verdor. Dicho proceso puede repetirse varias veces, por lo que se la tiene por un símbolo de renacimiento. Su nombre científico, invariable desde los tiempos de Linneo, se basa en esa cualidad. La voz *anastatica*, proveniente del griego ἀνάστασις, significa ‘resurrección’⁴³. *Hierochuntica* es el adjetivo derivado de Hiericho (Jericó), aunque parece que la relación con la ciudad Palestina es más legendaria que botánica.

El DLE hace referencia en su definición de “rosa de Jericó” a su principal característica:

43 Diccionario Griego-Español. Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC. <<http://dge.cchs.csic.es/xdge/ἀνάστασις>> (consultado el 19/02/2021).

1. f. Planta herbácea anual, de la familia de las crucíferas, con tallo delgado de hasta 20 cm de altura y muy ramoso, hojas pecioladas, estrechas y blanquecinas, y flores pequeñas y blancas, en espigas terminales, que vive en los desiertos de Siria, y al secarse las ramas y hojas se contraen formando una pelota apretada, que se deshace y extiende cuando se pone en agua, y vuelve a cerrarse si se saca de ella.

Retengamos las etapas de tan particular proceso de rehidratación, porque sobre ellas se levanta el poema que le consagró Atencia:

ROSA DE JERICÓ

Anastatica hierochuntica

Tantos años, y más, dejada en el armario,
con luz escasa y sed y savia detenida,
un vaso de cristal de Suecia interrumpe.
Tersos rasgos se yerguen
que asaltan con sus brincos de nuevo los gorriones,
ajenos a esta tregua entre la sed y el agua⁴⁴.

El sintagma de apertura (“tantos años”) se intensifica mediante “y más”, fórmula imprecisa que sugiere la tozuda supervivencia de la planta, al tiempo que brinda pistas de la modulación del discurso poético. La operación léxica deviene rica en lecturas. En el v. 2 el vocabulario botánico se ve sometido a un proceso de poetización, dado que traduce la trehalosa como “savia”. Pero, como ya hemos tenido oportunidad de comprobar, el hecho de que prefiera un término menos preciso en lo botánico –si bien de mayor vuelo lírico– no implica desconocimiento, según se deduce del epíteto “detenida”. La única voz repetida es “sed”, que simboliza la rehidratación. El poema también es susceptible de contemplarse bajo la luz de la alegoría, si se identifica la rosa de Jericó con los ciclos vitales.

44 Atencia, *El fruto de mi voz*, p. 184.

6. *VENERI (GRATISSIMA) MYRTUS*

Uno de los hitos de este lenguaje científico se cifra en “Le temps”⁴⁵, donde la nomenclatura botánica puede calificarse de ida y vuelta:

LE TEMPS

Veneri gratissima myrtus

Asaltando los mirtos
en celestiales torres
para el amor alzadas,
le temps, le temps s'en va.

El mirto se alza aquí como testigo del tiempo, construyendo una fortificación inseparable de aquellas a las que escolta. La clave del engarce entre arquitectura y vegetación estriba en el verso “para el amor alzadas”. A tenor de lo dicho en páginas anteriores, podría dar la impresión de que el título responde al nombre botánico del arrayán. Y sin embargo, *Veneri gratissima myrtus* es literatura en estado puro⁴⁶. El sintagma proviene de la mitología, ya que se asociaba con la diosa Venus (apodada Myrtea)⁴⁷. Al contrario que en ejemplos previos, en este poema se nombra poéticamente lo que debería ser científico. Atencia le da un nuevo giro a las bases de la taxonomía, propiciado, sin duda, por textos anteriores. El juego léxico se refuerza ahora por dos veces, si se tiene en cuenta uno de los sinónimos por que se conoce la planta. Si bien el ámbito botánico ha primado *Myrtus communis*, la misma especie fue bautizada como *Myrtus veneris* por Bubani en el siglo XIX, que acudió a las mismas fuentes literarias que la malagueña. Se antoja un punto de partida plausible que hunde sus raíces en la poesía romana. Acaso haya que buscar en Virgilio el origen de tan soberbia operación lingüística:

45 *Ibidem*, p. 164.

46 Sobre el mirto en las letras latinas remitimos a Esteban Bérchez Castaño, “Mirto y ajenjo en la poesía romana”, *Minerva Revista de Filología Clásica*, 23 (2010), pp. 127-142, quien advierte que acostumbra a asociarse al *locus amoenus*, motivo de fondo en el poema de Atencia.

47 Louis de Jaucourt, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, André Le Breton, 1751. La entrada reza: “MYRTEA, (Mythol.) Apodo de Venus, por el mirto que se le dedicó *Formosae Veneri gratissima myrtus*”.

C. Populus Alcidae gratissima, uitis Iaccho,
formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebos;
Phyllis amat corylos: illas dum Phyllis amabit,
nec myrtus uincet corylos, nec laurea Phoebe⁴⁸.

La relación intertextual del poema de Atencia con estos versos del mantuano se enmarca a su vez en un par de géneros. El pasaje está tomado de las *Bucólicas*, y no de las *Geórgicas*, que sería la obra más cercana al campo botánico. Se asocian también dos lenguajes distintos, el científico y el poético, de los cuales el segundo acaba sustituyendo al primero. Fray Luis de León tradujo este pasaje evidenciando los lazos entre el mirto y Venus, unión inseparable cuyo origen se pierde en el tiempo:

CORIDÓN

El álamo de Alcides es querido,
de Baco la vid sola es estimada,
el mirto de la Venus siempre ha sido,
y en el laurel por Febo es Dafni amada;
el córilo es de Filis escogido,
del córilo la Filis pues se agrada;
al córilo conozcan por rey solo
el mirto y el laurel del rojo Apolo (vv. 113-120)⁴⁹.

48 De la edición de Aurelio Espinosa Pólit, *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, Ciudad de México, Clásicos Universales Jus, 1961, p. 44. Plinio el Viejo, *Historia Natural* (XII-XVI), trad. y notas de Francisco Manzanero Cano, Ignacio García Rivas, María Luisa Arribas Hernández, Ana María Moure Casas, José Luis Sancho Bermejo, Madrid, Gredos, 2010, p. 8, enumera estas correlaciones en su *Historia natural*, pero apunta que son las divinidades las protectoras de tales plantas: “hay especies arbóreas que gozan de permanente de protección por estar consagradas a determinadas divinidades, como el roble a Júpiter, [...] el mirto a Venus y el álamo a Hércules.

49 Fray Luis de León, *Poesías*, ed. Javier San José Lera, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--3/html/01e9471c-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>> (consultado el 23/01/2021).

Concedemos que son muchos los testimonios que repiten *tout court* la cita que nos atañe. Uno de los más llamativos se localiza en la primera edición de la *Encyclopedie* (“Formosae Veneri gratissima myrtus”). Pero, más allá de la asociación pagana, hay una cuestión nada tangencial si se considera la obra de la malagueña. El mirto es también un símbolo mariológico⁵⁰. Si bien el subtítulo parece apuntar a un sustrato pagano, el adjetivo “celestiales” abre las posibilidades de significación hacia lo mariológico.

Igual que ocurrió con el dracúnculo, en la poesía de Atencia asoma de vez en cuando el nombre popular de esta planta. La más significativa es la mención del arrayán en su obertura a la más monumental de las puertas de la Alhambra: la de la Justicia. Mientras camina hacia ella, va enumerando las plantas que halagan los sentidos:

PUERTA DE LA JUSTICIA

Llevarme el arrayán perdida hasta tus patios,
olvidarme el ciprés, agredirme un aroma
de violeta, negarme su artesonado el cedro,
romper la luz el agua quebrada de tus fuentes,
rasgarme pecho abajo un pájaro que cruza,
amargarme tu aliento de granado en la boca
sin siquiera vivirme, sin tan volver siquiera⁵¹.

El arrayán, el ciprés, la violeta, el cedro y el granado conforman una selva donde cada uno de los sentidos encuentra su cumplimiento. Es un ejemplo también de poema altamente simbólico. En ese plano la orografía del terreno que acoge la Alhambra es un dato de primer orden. Como es sabido, para acceder a la Alhambra se debe subir alguna de las cuestas que la circundan. Es decir, el camino en ascensión, cuajado de flores y árboles, hace que este poema se revele, leído en clave alegórica, como descripción de un súbito paraíso hedonista.

50 Recordemos, para estos propósitos, un verso de la letanía compuesta por el abad Adam de Saint-Victor: “Mirto de templanza, rosa de paciencia, nardo fragante”. *Apud* Augusto Nicolas, *La Virgen María viviendo en la Iglesia. Nuevos estudios filosóficos sobre el cristianismo*, trad. José Vicente y Caravantes, Madrid, Manuel Minuesa, 1861, p. 234.

51 Atencia, *La señal*, p. 324.

7. *DATURA SUAVEOLENS*

La última planta se conoce popularmente como *floripondio*, aunque el DLE también recoge *campana* y *borrachero*. No obstante, aunque el diccionario no refiera su nomenclatura, los tres se corresponden con varias especies de *brugmansias*, como la *candida* y la misma *suaveolens*. Sin embargo, hay cierto debate sobre si cabe hablar de dos géneros: *brugmansia* y *datura*⁵². Así las cosas, el concepto botánico elegido por Atencia es el segundo, lo cual vuelve a tener secuelas poéticas. El primero de los nombres representa un tributo a Sebald Justinus Brugmans y el segundo deriva del participio de futuro del verbo latino *dare* (“la que va a dar”)⁵³. El epíteto *suaveolens* viene definido por Raimundo de Miguel como “lo que tiene olor suave, grato”⁵⁴. De modo que la inclinación por este nombre se deriva aquí de la semántica, pero también de la fonética:

DATURA SUAVEOLENS

Prosigue la datura en su aroma caudal,
ya en la senda del tacto.
Conozco su perfume:
necesité mi vida
para poder coserlo
con agujas de hielo, flor carnal, a mi carne (vv. 1-6)⁵⁵.

La evocación del nombre alcanza a varios órdenes correlativos. En el lingüístico, es la fonética la que se impone como argumento para elegirlo por encima del antedicho. Todas y cada una de las consonantes de *Datura suaveolens* se articulan en una zona reducida de la boca (dientes, alveolos y labios), lo que invita a pensar en una evocación fonosimbólica del persistente aroma que desprende su flor. La secuencia consonántica se une así al sentido del gusto, como si se retuviera su nombre gracias a su fragancia, como sucede con los perfumes oleosos. El reino de los sentidos

52 Se documentan otros nombres usuales como trompetero amarillo, trompeta del juicio amarilla o floripondio blanco, aunque la Academia no los recoge.

53 Miguel y Morante, *op. cit.*, p. 256.

54 *Ibidem*, p. 887.

55 Atencia, *El fruto de mi voz*, p. 162.

es, no por casualidad, el otro protagonista de este poema, como se publica en el segundo verso. Y tampoco se orille la toxicidad de esta planta. No en vano, la lengua popular la bautizó como *borrachero*, y se han descrito episodios de midriasis a causa de la sola visión de esta planta. El contacto con ella puede producir alucinaciones, ya que entre sus compuestos se cuenta la escopolamina, uno de los ingredientes de la burundanga.

8. CONCLUSIONES

La obra completa de María Victoria Atencia encierra en su interior un jardín personal, al que canta, palabra por palabra, en los nombres de las plantas. De acuerdo con la función poética del lenguaje, lo conforman otros tres jardines de Málaga que deben de haber influido en su escritura y en el formato verbal que utiliza para describirlos. Dos de ellos son jardines botánicos y dan pie a un género discursivo definido por el hecho de contener lenguaje.

En primer lugar, el Jardín Botánico, todavía visible en los años treinta y cuarenta, llegó a ser uno de los mejores de España. Es el botánico por antonomasia en el imaginario de la andaluza⁵⁶. El segundo atiende por Jardín Botánico Histórico La Concepción, al que le dedica “Jardín de la Concepción”, prueba de su magnífica conservación a lo largo de las décadas. Lo interesante desde el punto de vista botánico-poético se desprende de su organización del catálogo de especies. El tercero es el Parque de Málaga, que forma parte de su mundo más cercano. También se trata del parque por antonomasia. En él crecen algunas de las plantas nombradas en estas páginas. Por ejemplo, el palo borracho: en concreto en la zona hoy conocida como Jardines de Alfonso Canales. Hablamos, por tanto, de un árbol dos veces poético.

56 Blanca Lasso De la Vega y Alfredo Asensi Martie, “Un verdadero jardín botánico del siglo XXI en la Málaga del XIX”, *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, 34 (2009), pp. 159-184, recogen un testimonio de Temboury sobre el estado en que se hallaba el Botánico en 1947: “El jardín, que, como tantas otras cosas del edificio, muere en el más lamentable abandono, apenas deja ver su trazo, ya que sólo se percibe un hermoso cenador de hierro con grandes corta-fuertes forjados en cuerno de carnero. En medio del cenador existe una fuente de pitón estrellado y gallonada taza que rodean 7 bancos de piedra, cerrajería y cerámica” (p. 181).

Hemos estudiado en profundidad el breve corpus de plantas que llevan como título o subtítulo un nombre botánico. No por breve deja de ser exhaustivo: son todas las que ponen en práctica dicho proceder: nombre botánico de dos términos (género y especie), seguido de la descripción (el poema). Nuestro análisis de la nomenclatura evidencia que el jardín verbal de Atencia se diseña como un jardín botánico. Es una colección de plantas y flores reunidas. Un detalle que inevitablemente remite al valor etimológico de “antología” (‘ramillete selecto’). Sin embargo, Atencia no corta flores para hacer un *bouquet*. Su colección equivale a un jardín botánico verbal con plantas de diversas latitudes, seleccionadas en razón de su belleza y de su gusto. Igual que en un jardín botánico, el lector contempla las flores (los nombres de las flores) y se topa con las oportunas cartelas, casi fichas científicas convertidas en epigramas. El discurso de las descripciones lexicográficas se transforma en éfrasis tan connotativas como sensuales. Cada nombre se renueva, a veces recuperando su etimología o la raíz mitológica. También, si llevasen una ilustración (dibujo o fotografía), se asemejarían a las tres partes de un emblema: lema, *pictura* y epigrama.

Su agudeza aplica la función poética a los nombres mismos de las plantas, tanto a los comunes como los que provienen de la botánica. En ambos casos los ajusta a una realidad (re)nombrada y por ello recreada: el jardín con su Paraíso.

Nuestro método lexicológico nos faculta para concluir que todos los nombres de flores, árboles y plantas pudiesen ser vistos en potencia acompañados de sus respectivos correlatos científicos, convirtiéndose en poéticos e implicando a los cinco sentidos en la lectura/visión, no exenta de ética. Detengámonos siquiera en el narciso de “Entre los que se fueron”⁵⁷:

Narcisos dejaré más allá de esta hora
y que toquen sus pétalos nombres entrelazados (vv. 7-8).

El “narciso común” o “de los jardines” fue bautizado como *Narcissus poeticus* en el *Species Plantarum* (1753) de Linneo. Este nombre, que suele traducirse por “narciso de los poetas” funciona como metonimia del

57 Atencia, *La señal*, p. 8.

modo en que Atencia percibe las plantas para construir un jardín botánico cuyo itinerario se traza a medida que lo describe. La poesía completa de la malagueña merecería aquella etiqueta que Linneo le puso al narciso y el análisis lexicológico que Callebat reservó para la rosa.

Naturaleza, ciencia y lenguaje nos recuerdan que el mundo es un jardín. Por eso cobra tanto simbolismo el poema “Jardinero mayor”⁵⁸, donde este oficio se ilustra también en clave figurada, a resultas del continuo abrazo con la tierra: “me encontraron un día / a ella abrazado como quien engendrara un hijo” (vv. 11-12). Es la expresión más viva de que lo poético del mundo reside en su calidad de *codex vivus naturae*⁵⁹; de aquí que toda la obra de Atencia venga signada por la sinonimia entre libro y jardín. Tal vez pueda resumirse esta invitación al *logos* desde el fondo de lo vegetal con estos versos de Eliot:

Y otros ecos
habitan el jardín. ¿Vamos tras ellos?⁶⁰

58 *Ibidem*, p. 27.

59 El término proviene de la filosofía del Seiscientos italiano, concretamente de Raymundo Desabunde, como se refiere en Santiago Beruete, *Jardinosofía: una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016, p. 111. Beruete distingue dos líneas renacentistas en la observación de los jardines, con repercusiones lingüísticas. Una se define de corte más empírico, y la otra como hermética. Consideramos que Atencia las aúna en su poesía, donde el lenguaje científico se reviste de cierto hermetismo semántico.

60 T. S. Eliot, “Burnt Norton”, en *Cuatro Cuartetos*, trad. José Emilio Pacheco, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 9-10.

Jardín y paisaje en la obra poética (1967-2018) de Guillermo Carnero

GUILLERMO CARNERO

Universidad de Valencia

Título: Jardín y paisaje en la obra poética (1967-2018) de Guillermo Carnero.	Title: Garden and Landscape in Guillermo Carnero's Poetry (1967-2018).
Resumen: El motivo del jardín ocupa un lugar destacado en la obra lírica de Guillermo Carnero. En el presente artículo el poeta y catedrático valenciano pasa revista al tratamiento del jardín en su poesía y reflexiona sobre su evolución.	Abstract: The garden motif occupies a prominent place in Guillermo Carnero's lyrical work. In this article, the Valencian poet and professor reviews the treatment of the landscape and the garden in his poetry and reflects on its evolution.
Palabras clave: jardín, motivo literario y artístico, paisaje, Guillermo Carnero.	Key words: Garden, Literary and Artistic Motif, Landscape, Guillermo Carnero.
Fecha de recepción: 19/4/2021.	Date of Receipt: 19/4/2021.
Fecha de aceptación: 27/4/2021.	Date of Approval: 27/4/2021.

En mi poesía hay dos épocas bien diferenciadas, separadas por casi una década y seguidas, tras una pausa de ocho años, por un nuevo par de libros. La primera incluye los publicados entre 1967 y 1990, reunidos en el volumen *Dibujo de la Muerte. Obra poética*, que ha tenido dos ediciones: la de 1998 y la de 2010¹. La segunda la integran los aparecidos entre 1999 y 2009: *Verano Inglés*, *Espejo de Gran Niebla*, *Fuente de Médicis* y *Cuatro Noches Romanas*, reunidos en 2020 dentro del volumen *Jardín concluso (Poesía 1999-2009)*². Finalmente, en 2017 he publicado *Regiones devastadas*, y en 2018 *Carta florentina*, que, respectivamente, y

- 1 Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998 y 2010. Antes aparecieron, con estudio preliminar de Carlos Bousoño y excluido el libro de 1990, bajo el título de *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hipérior, 1979 y 1983 (1ª y 2ª edición).
- 2 Guillermo Carnero, *Jardín concluso (Poesía 1999-2009)*, ed. Élide Pittarello, Madrid, Cátedra, 2020.

en términos generales, forman parte de la primera época y también de la segunda³.

Este estudio se deriva de una primera versión del año 2000 que concierne a la primera de esas épocas⁴. Fue revisado con adición de lo tocante a la segunda a sugerencia del profesor Santiago Fortuño (Universidad de Castellón), donde lo expuse, abreviado como conferencia, durante el verano del año 2016⁵. Reviso ahora la revisión, a petición del profesor Jesús Ponce Cárdenas, tomando en consideración los libros de 2017 y 2018⁶.

En la primera versión de este texto escribí algo que sigue siendo cierto hoy: el hecho de tomar como objeto de mis reflexiones mi propia obra me ha sido muy útil para comprenderme a mí mismo; y por otra parte, en la medida en que haya aportado a la crítica algún enfoque relevante, habré también colaborado al mejor conocimiento de la poesía de mi tiempo, y de lo que lo que en ella significamos quienes hemos asumido un proyecto semejante de poeticidad.

Cuando afronté por primera vez la reflexión acerca de mi percepción de la naturaleza y el paisaje, recordé una anécdota de la infancia de Carlos Bousoño, que él mismo me contó. Su familia tenía al parecer amistad con

-
- 3 Guillermo Carnero, *Regiones devastadas*, Barcelona, Planeta/Fundación José Manuel Lara, colección Vandalia, 2017; y *Carta florentina*, Barcelona, Planeta/Fundación José Manuel Lara, colección Vandalia, 2018.
 - 4 Guillermo Carnero, "Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la Muerte. Obra poética*", *Letra Internacional*, 69 (2000), pp. 20-25; recogido en *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2008, pp. 85-92.
 - 5 Guillermo Carnero, "Naturaleza y paisaje en mi obra poética (1967-2009)", en *Poesía actual. Vivencias i art*, eds. Germá Colón, Rosa Agost & Santiago Fortuño, Castellón, Universidad Jaime I, 2017, pp. 91-105.
 - 6 Usaré las siguientes siglas para referirme a los distintos libros de los que consta esa obra hasta hoy: DM = *Dibujo de la Muerte* (1967 y 1971); SE = *El Sueño de Escipión* (1971); VF = *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974); PCDM (poemas del ciclo de *Dibujo de la Muerte*) y ETV (*Ensayo de una teoría de la visión*) = respectivamente los cuatro y tres poemas sueltos incluidos bajo ese rótulo desde *Ensayo de una teoría de la Visión*, primera recopilación de mis obras completas (Madrid, Hiperión, 1979); DI = *Divisibilidad Indefinida* (1990); VI = *Verano Inglés* (1999); EGN = *Espejo de Gran Niebla* (2002); FM = *Fuente de Médicis* (2006); CNR = *Cuatro Noches Romanas* (2009); RD = *Regiones devastadas* (2017); CF = *Carta florentina* (2018).

Ígor Stravinsky, que pasaba de vez en cuando unos días de descanso con ellos en Asturias. A Carlitos le habían dicho que aquel señor había escrito una obra sobre la primavera, y yendo un día de primavera por los alrededores de Boal le dijo: “Mire usted, don Igor, qué bonitos los prados y las amapolas”. Y don Igor, le contestó muy serio: “Niño, a mí la naturaleza no me interesa lo más mínimo”.

Pensé en un primer momento que a mí me ocurría lo mismo que a don Igor. Vivo en el Mediterráneo, donde el único paisaje que merezca tal nombre es el mar. En el Mediterráneo sólo me encuentro a gusto por la noche, y en lo demás prefiero el Atlántico, con sus tormentas y mareas, o el Mar del Norte, con sus *icebergs* y fiordos. Con todo, el Mediterráneo, aun siendo el grado cero como fuerza y elemento de la naturaleza (si bien todo lo contrario como ámbito de la clasicidad grecolatina), me ha deparado largas ensoñaciones acerca del tiempo y de la escritura, en la cadencia de sus olas en miniatura y en su sucesión paralela de efímeras líneas blancas sobre una página oscura.

En cuanto a la tierra firme, mi paisaje preferido es el bosque nórdico, que se encuentra en contadas zonas de España. Si he de recordar cuál fue mi primera experiencia intensa del paisaje, ocurrió en las églogas de Garcilaso y la “Epístola del Pualar” de Jovellanos. Y si pienso en un paisaje al que me gustaría retirarme, me vienen a la mente los óleos de Hubert Robert y de Santiago Rusiñol, o los jardines de algunos palacetes del XVIII en Francia o Inglaterra. He llegado a pensar que no soy poeta del paisaje, y que he pasado más horas en los museos que en el campo. Pero eso hubiera sido dar por supuesto que naturaleza y paisaje sólo pueden entenderse en sentido agropecuario.

Los elementos del paisaje y la naturaleza pueden estar miméticamente presentes en un poema cuando denotan la experiencia directa de su referente real en estado y ámbito naturales; o bien puede tratarse, con intención también mimética, de la representación de lo natural en obras de arte, o de su extracción y situación en el ámbito humano con intención decorativa. Los elementos naturales son asimismo una canteira simbólica. Y por otra parte, la noción de experiencia es sumamente equívoca en poética y crítica. Habitualmente se entiende por experiencia el conjunto de hechos que ocurren en la vida cotidiana. Esos hechos son materia poética legítima cuando afectan a la reflexión emocional,

pero el alcance de la experiencia no termina ahí: hay una experiencia de segundo grado o cultural, la que procede de la Historia, la Literatura o el Arte. Esas dos experiencias se encuentran natural y espontáneamente entrelazadas en el funcionamiento real del pensamiento y en la génesis, exploración y formulación de la emoción de una persona culta. Es idéntica la capacidad como detonador poético de un paisaje real a la de uno descrito en una obra literaria o representado en una obra de arte figurativo.

Es ley de la poesía contemporánea la consideración no realista de la naturaleza, viéndola como una cantera de símbolos bisémicos, aquellos que tienen, además de un referente real, connotaciones irracionales. Lo dijo Baudelaire en un conocido soneto de *Las flores del Mal*, y aludió a ello Verlaine en ese verso octavo de su “Arte poética” (“donde lo indeciso se une a lo preciso”) que tanto repetía Juan Ramón como clave del auténtico Modernismo. El azul del cielo se convierte en símbolo de actitudes espirituales positivas en Martí, Darío, Lugones, Antonio Machado o Valle Inclán. En un artículo de 1898 (“Un poeta”, *El Progreso*) escribió Azorín: “Yo no sé si las cosas tienen alma, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach; lo que sí sé es que hay instantes en la vida de todos los días, hay momentos en la prosa diaria en que es tal el estado de nuestro espíritu que hablan o cantan, gimen o lloran las cosas que nos rodean: un paisaje, una pintura, una lámpara, una estatua”. El paisaje ocupa el primer lugar entre esas cosas con alma, es decir, aquellas que nos permiten expresar de algún modo las “hondas realidades [espirituales] que carecen de nombre”, según Antonio Machado en *Los complementarios* (“Sobre las imágenes en la lírica”).

El agua dulce es uno de los símbolos más universales del subconsciente colectivo. Cuando es clara y corriente, es el arroyo del que puede beberse sin peligro, la lluvia que hace germinar los campos y representa la vida; si es estancada y oscura, es la del lago que vela su profundidad y su contenido, y constituye un ámbito desconocido en el que pueden esconderse seres y fuerzas maravillosas o terribles; o la del pantano pútrido cuyos vapores ocultan la luz del sol y cuyo fondo engulle a quien lo atraviesa, y representa lo desconocido terrorífico, la muerte y el otro mundo. Pero los elementos acuáticos pueden también adquirir otros valores según su relación con el espacio y el tiempo.

Además, el ser humano siempre se ha sentido vitalmente integrado en la naturaleza, y ha formulado esa integración en forma de jardín, que es un modelo en miniatura del mundo natural, tal como el hombre concibe su relación con él. Cuando esa relación no es más que utilitaria, sólo es el huerto del que obtiene parte de su dieta, o las plantas medicinales que destina a su farmacia. Cuando alcanza un grado superior, el jardín es la preciosa miniatura de un libro de horas, o el espacio real donde el hombre formula su lectura del mundo, su concepto de bienestar y felicidad y los fundamentos últimos de su espiritualidad. Si lo prefiere ordenado, regular y racional, como en la Francia del siglo XVIII, diseña superficies planas y parterres geométricos, recorta la vegetación y conceptualiza elementos y fuerzas naturales en fuentes con grupos escultóricos. Si lo prefiere irregular, imprevisible e instintivo, como en la Inglaterra del siglo XVIII, deja el terreno en su estado natural, la vegetación creciendo espontáneamente en bosques oscuros, senderos tortuosos, arroyos y cavernas. Si el hombre aspira a encontrarse cara a cara con su propio yo o con una realidad trascendente, se aparta del jardín, que lo ata excesivamente al ámbito sensorial, y se refugia en el yermo o en el desierto.

Así pues, naturaleza y paisaje pueden funcionar de modo muy diverso en la imaginación literaria:

- 1) Como referencia mimética al mundo real.
- 2) Como referencia mimética a su representación artística o a su uso decorativo, en el ámbito humano.
- 3) Como símbolo de actitudes existenciales o intelectuales.
- 4) Como referencia a la experiencia cultural, es decir, a su lectura en arte o literatura.
- 5) Elaborados en el microcosmos del jardín, tanto si éste procede de la experiencia directa como de la cultural.

Voy a aplicar ese esquema a mi obra poética, época por época.

PRIMERA ÉPOCA: 1967–1990

1. *Referencias miméticas al paisaje y la naturaleza*

El paisaje descrito o aludido en sí mismo, como escenario en el que sucede algo que el poema recuerda, está prácticamente ausente. No encuentro más que un caso de referencia directa a la naturaleza: en “Atardecer en la pinacoteca” (DM), al querer realzar la sensación de reclusión y de apertura al vuelo de la imaginación y la memoria, en un museo, digo que la produce la debilidad de la luz crepuscular en los ventanales, o el sordo retumbar de la lluvia en la techumbre.

2. *Naturaleza representada en obras de arte, o convertida en material decorativo*

En “Primer día de verano...” (DM), las flores no se encuentran en su ambiente natural sino en jarrones, donde son renovadas una vez se marchitan, para representar la artificialidad y precariedad de la belleza que aportan al ámbito humano, en contraste con la renovación espontánea de la vida que tiene lugar en la naturaleza; en el mismo poema, el sol real ilumina, al atravesar unos visillos, un paisaje no real sino bordado, y que además representa una naturaleza convencional y literaria, la Arcadia, la región mítica de la felicidad en la Edad de Oro.

En “Brummel” (DM), el personaje poemático añade perfume a la flor marchita que lleva en la solapa, con el mismo significado; en “Watteau en Nogent-sur-Marne” (DM), las estaciones del año se mencionan como las figuras alegóricas que las representan en un reloj de autómatas, y el nogal que se cita es la madera de este árbol, empleada en la construcción de la peana. “Les charmes de la vie” (DM) menciona el bosque a través de sus dioses tutelares en la mitología clásica, y “Bacanales en Rímini...” (DM) cita el lugar ameno donde se bañan las ninfas.

En “Oscar Wilde en París” (DM) y en “Brummel” aparece el aroma de plantas y flores, pero convertido en esencia por arte del perfumista; el primero de esos poemas cita la madera taraceada —ensamblada formando conjuntos de colores diversos en muebles y objetos—, distintas flores y el perfume de las rosas como símbolo del cultivo solitario del espíritu

y del refugio en la belleza al margen del mundo real. La madera de peral está también empleada en un reloj en “Capricho en Aranjuez”, poema en el que las flores son adornos de hierro forjado. “Tras el cerco de Ímola” (DM) menciona juncos y sauces representados en un biombo. “Jardín inglés” (SE) cita la vegetación estilizada en bambalinas de teatro y en pintura mitológica. “Le Grand Jeu” (ETV) imagina el paisaje pintado en el interior de un diorama, una urna iluminada cuyo interior se contempla a través de una lente; en “Reloj de autómatas” (DI) tenemos otra vez las estaciones, y la tierra y el mar, convertidos en figuras alegóricas.

3. *Naturaleza y paisajes simbólicos*

En “Ávila” (DM), los ojos de la estatua yacente “conservan la ligera sombra azul de las raíces de la lluvia” porque, al ser muy joven el muerto representado en ella, parece tener aún un dejo de vida; vida es también la connotación del “monte lluvioso” en “Muerte en Venecia” (DM).

Quizás el poema más intensamente asociado al agua corriente, en esta primera época, sea “La hacedora de lluvia” (DI). En él se evoca un ritual mágico para obtener la lluvia entre los pueblos primitivos: sobre la tumba de un muerto por quemaduras se apaga con agua una rama ardiendo. En el poema, el cuerpo de una mujer se tiende sobre el de un hombre anímicamente muerto —simbólicamente quemado— para devolverle la vida.

El río de gran anchura aparece en “Castilla” (DM) como símbolo de la imposibilidad de traspasar los límites del propio yo por medio del lenguaje escrito; simboliza la incomunicación y convierte el texto en una reflexión sobre la poesía, un metapoema. En “Muerte en Venecia” (DM), la vitalidad del agua se contrapone a la inerte obra humana (quiosco, porcelanas), pero también es el agua, en tanto que espejo, símbolo de incomunicación: en ella se reflejan los dedos de quien desea tocar con ellos los del ser amado. En “Melancolía de Paul Scarron” (DM), un río paradójicamente inmóvil, identificado con el alabastro y el cristal, connota la indiferencia femenina. En “Lección del agua” (DI), dicha agua representa el tiempo en el que el yo se pierde, y el espejo, la escritura en que intenta conservarse engañosamente, ya que el agua es un espejo en movimiento, y el espejo un agua enmarcada.

El mar es en su acepción más general un símbolo del viaje, de la aventura humana y del riesgo de emprenderla. Así funciona en “Ostende” (ETV), donde también utilizo la mansedumbre y certeza de la sucesión de las olas como símbolo de la previsibilidad del poema tras el trastorno emocional que produce una aventura amorosa. En “Le Grand Jeu” (ETV), el típico paisaje costero de los lugares veraniegos se asocia a la falta de sorpresa que es consustancial a esas aventuras.

En “Variación I” (VF), el mar simboliza la vitalidad de la experiencia mientras es vivida, en contraste con la inmovilidad del recuerdo y de la memoria y de su traducción en discurso escrito, el cual se asocia al fango, es decir a las aguas estancadas.

En cuanto a la vegetación, en su sentido más general connota vitalidad: los álamos asociados al agua al comienzo de “Muerte en Venecia”; las palmeras de “Música para fuegos de artificio” (DI), símbolo de la renovación de la vida natural frente a las palmeras luminosas de los fuegos de artificio y de la otra pirotecnia que es escribir poesía. También puede representar lo contrario: los perfiles retorcidos de los olivos en “Ávila”, tan retorcidos como el leño muerto convertido en pértiga de noria o las almenas de un castillo semiderruido.

El paisaje en sentido global —muchas veces sustituido por el horizonte— representa la vida del mundo natural, en contraste con los espacios artificiales creados por el hombre para obtener, a cambio de esa vida, protección y refinamiento, en “Pisa” y “Tras el cerco de Ímola” (DM). En “Concertato” (DM) la noche de verano representa la expansión de los sentidos y la acuidad del deseo. En las cuatro “Variaciones” (VF) el mundo natural representa la vitalidad de las sensaciones antes de ser disecadas en el recuerdo, la conceptualización y la escritura: véanse los ocho versos últimos de “Variación III”.

Lo mismo la rosa, en “Mira el breve minuto de la rosa” (VF); así, en “Lección del páramo” (DI), el paisaje se considera en su espectáculo, por sobrio que sea, superior a su elaboración intelectual de cualquier índole. En “Fantasía de un amanecer de invierno” (DI), el amanecer trae, tras la noche y con la reaparición de formas y colores, el significado del paisaje, como las estaciones traen la renovación de la vida mientras recuerdo y escritura administran un bagaje muerto.

4. Naturaleza procedente del imaginario cultural

En “Ávila” los pétalos, ramos y frutos son los esculpidos en el mármol del sepulcro del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, en el convento de Santo Tomás. En “Atardecer en la pinacoteca”, la laguna azul es la Estigia (la que debían cruzar las almas de los muertos camino del otro mundo, de acuerdo con las creencias de la Antigüedad clásica), y concretamente la Estigia pintada por Joaquín Patinir en el óleo que lleva ese nombre. En “Muerte en Venecia” las fresas, la laguna y el agua son símbolos de muerte por proceder de la novela del mismo título de Thomas Mann, en la que transmiten la peste. “Panorama desde la Tour Farnèse” (DM) recrea un paisaje literario que viene de *La cartuja de Parma* de Stendhal, además representado como una pintura de paisaje. “Boscoreale” (DM) menciona las acacias que caracterizan la pintura de Henri Rousseau, y “*Sagrado Corazón y Santos...*” (DM), las flores pintadas por Iácopo Guarana.

“El serenísimo príncipe Ludovico Manin” (DM) menciona al último *dux* de Venecia como símbolo de decadencia en el momento (1797) en que la Serenísima acaba su trayectoria secular de grandeza y arte al ser conquistada por Napoleón. El mar aparece en el poema en dos sentidos: primero, como el auxiliar fiel de la pasada gloria de Venecia, cuya economía estaba basada en el comercio marítimo y donde se celebraba anualmente la fiesta de la boda de la ciudad y el mar, arrojando el *dux* un anillo al agua desde la falúa llamada *Bucentauro*; segundo, como contraste entre el mar abierto, libre y en movimiento, y el mar de la ciudad y sus canales, “sudario inamovible” para el cadáver del esplendor perdido.

“El embarco para Cyterea” (DM) alude al óleo de Watteau del mismo título. La palabra “Cyterea” adquiere, escrita con “y”, connotaciones arcaicas y relativas a la literatura de fines del siglo XIX que pretendo hacer visibles. Cyterea es una isla situada entre Creta y el Peloponeso, a la que, según la leyenda, fue a arribar Venus después de su nacimiento de la espuma del mar. Tenía en la Antigüedad un santuario dedicado a la diosa, al que acudían los peregrinos del Amor. Ese viaje simboliza la esperanza en que las penas de amor tengan remedio, y por encima de todo, la creencia en el significado redentor del amor, sin el cual la vida carece de sentido. La cita del *Génesis* que encabeza el poema, extraída de su contexto y despojada de su significa-

do propio, viene a indicar que el amor eleva al ser humano a su mejor y más alta condición. Y como en el *Génesis*, esa elevación acaba siendo ilusoria y viene seguida de una degradación y un castigo. Tras la lectura del poema se percibe que la cita se ha introducido con intención irónica.

Lo que desde el primer momento me atrajo de esta pintura de Watteau fue su tristeza. Que la escena esté vista desde lejos me dio a entender que el pintor quería indicarnos que se autoexcluía del viaje, que carecía de las ilusiones y las esperanzas de los viajeros del Amor; y la falta de vitalidad y de alegría que parece pesar sobre los personajes, que se embarcan como movidos por un rito, una obligación social y cortesana, pero no una convicción vital. En resumen, siguiendo la contradicción que el cuadro parece poner de manifiesto a la vista de su contenido iconográfico, de la gestualidad y la exteriorización de la espiritualidad de sus personajes, inserté en el poema dos series paralelas de referencias, unas positivas y acordes con el supuesto asentimiento al significado del tema (“grifos dorados”, “bronces”, “juegos de música”, “brillante clamor”, “gracias escondidas”, “sabiduría vieja como el mundo”, “lujo alegre y sabio”), otras negativas y negadoras de ese asentimiento (“triste nave”, “espectacular monotonía”, “mar de ceniza”, “estar solo”).

La contradicción se resuelve en los versos finales, donde la voz de Watteau —que es, como desde el primer verso, la del poeta— confiesa haber realizado en el pasado el viaje marítimo con fe y esperanza, y que ambas han resultado defraudadas, no quedando en su opinión más justificación para el mantenimiento de la aparente creencia colectiva en la virtud de ese viaje que un ejercicio de voluntad que forma parte de las formas de relación cortés y cortesana entre las personas, una mentira a voces que nadie, sin embargo, declara abiertamente porque forma parte de las buenas formas y porque gracias a unas cuantas esperanzas, por muy infundadas que sean, y gracias al pacto colectivo que las sostiene, puede el hombre creer durante parte de su vida que estar vivo tiene sentido.

En “Primer día de verano”, zarcillos, hojas y emparrados representan la vitalidad natural en contraste con la abulia y la decadencia física humanas, interpretando la novela *El amante de Lady Chatterley* de David Herbert Lawrence.

“Les charmes de la vie”, poema basado también en un cuadro de Watteau, lo entiende como representación del deseo irrealizable, y con

ese sentido introduce “el rastro de umbría verdura” producido por un río subterráneo que no consigue llegar a la superficie. Idéntica es la función de la naturaleza en “Tempestad”, sobre un óleo de Giorgione donde la complementan la lanza de un soldado y una columna trunca.

La sucesión de las estaciones implica la renovación de la vida natural y la “proclamación de la primavera”, con alusión a Botticelli, en “Panorama desde la Tour Farnèse”, en contraste con el aislamiento y la incomunicación de la voz del poema, todo ello como reelaboración de *La cartuja de Parma*; primavera es también antítesis de la decadencia en el título de “El serenísimo príncipe Ludovico Manin”.

“Jardín inglés” introduce las estaciones representadas en los Libros de Horas medievales y renacentistas, y la primavera pintada por Palma el Viejo a comienzos del siglo XVI. “Piero della Francesca” (SE) menciona la “censura de la flora” como rasgo distintivo de este pintor, junto al hie-ratismo de sus figuras, para apostar por un tratamiento intelectual y metapoético de las emociones⁷, lo mismo que “Páestum” (VF); este poema plantea el contraste entre la luz mediterránea y el diseño geométrico del estilo dórico, inicios del intelectualismo del espíritu y la religión griegos, con la oscuridad y el terror que rodean a los dioses bárbaros ocultos en cavernas, para indicar el rechazo de la exhibición primitiva de las emociones en literatura. “Investigación de una doble metonimia” (SE) introduce el paisaje pintado por Giovanni Bellini en *Las almas del Purgatorio*; “Giovanni Battista Piranesi” (VF), los árboles dibujados en las imposibles construcciones de este grabador y arquitecto.

“Le Grand Jeu” (ETV) se abre con la cita de un manuscrito del siglo XV que describe un paisaje del Paraíso formado por papeles coloreados y pegados; “Ostende” (ETV) introduce el bosque de las narraciones artúricas en el que un caballero, de viaje o de caza, encuentra a una mujer irreal de la que se prenda y a la que sigue. “Divisibilidad indefinida” (DI) recrea el paisaje lunar hecho de guijarros y formas inorgánicas que caracteriza, como escenario de la desolación, la pintura surrealista de Yves Tanguy.

7 Véase “Un poema frío: *Piero della Francesca*”, *Ínsula*, 774 (junio de 2011), pp. 44-45.

5. *Naturaleza y paisaje elaborados como jardín*

Jardines y parques aparecen en *Dibujo de la Muerte* —“Muerte en Venecia”, “Primer día de verano”, “Les charmes de la vie”, “Watteau en Nogent-sur-Marne”, “Capricho en Aranjuez”— como símbolo del fracaso de la pretensión humana de sustituir por la belleza artificial la vitalidad primitiva de la naturaleza salvaje; especialmente en el último de los poemas citados, donde el jardín simboliza el lenguaje poético y convierte el texto en un metapoema.

“Jardín inglés” (SE) describe un jardín que simboliza la incomunicación y la frustración del deseo, en su vegetación amortecida por el invierno y en la inmovilidad de sus estatuas, tanto como las figuras de pastor y ninfa representadas en la veleta de “Los motivos del jardín” (DI). En “Variación IV” (VF), el jardín desierto representa la degradación de la experiencia en el recuerdo, lo mismo que las fuentes heladas en “Ostende”, y el jardín de la memoria en “Música para fuegos de artificio” (DI).

SEGUNDA ÉPOCA: 1999 - 2009

1. *Referencias miméticas al paisaje y la naturaleza*

“Leicester Square” (VI) rememora una escena situada en la plaza londinense del mismo nombre. Se trata de un pequeño parque con parterres sembrados de césped, en los que crecen flores y hay plantados árboles donde anidan o entre los que revolotean pájaros, y asimismo una fuente y los clásicos buzones británicos de color rojo. Los parques londinenses, con raras excepciones, están a disposición del transeúnte para caminar a su través y tenderse en la hierba, gracias a lo cual el poema ha diseñado tan inconsciente como precisamente ese ambiente como un *locus amoenus* urbano, idéntico al tradicional si disculpamos la presencia de los buzones y consideramos que el fluir del agua en una fuente construida por el hombre es equiparable al libre discurrir de un arroyo entre guijarros y juncos. Ese lugar, real en la topografía londinense, puede así adquirir un significado adicional procedente de la tradición poética desde la Antigüedad clásica, gracias a su accesibilidad y al hecho de que en su espacio

transcurra un episodio de comunicación y plenitud amorosa. Por otra parte, el poema está aludido, en el recuerdo de sus versos 13 y 14, al final de “Noche Primera” de *Cuatro Noches Romanas*.

El paisaje de “Amanecer” (VI), está descrito con el detalle y la prolijidad procedentes de la acuidad y autocomplacencia sensorial de quien, desde la cama, percibe unos olores e imagina otros que les están asociados (sexo, miel, hierba, hojas, leña, yute, pan, pastelería, cecina, cera), y que lo llevan a imaginar lo que hubiera visto si se hubiera asomado a la ventana de la habitación en que se encuentra; todo ello, por las sugerencias del olfato, ha de producirse en un ambiente rural. El paisaje implícito es el valle del curso bajo de un río con sus meandros y trigales; estamos en la época de la siega porque el tamo flota en el aire y se vislumbran los almiares, conformados alrededor de un palo hincado en la tierra, en cuyo extremo superior ondea un trozo de tela a modo de banderola, que significa perduración de la vida gracias a la tierra nutricia. También desde la cama, y en compañía, como en “Amanecer”, se escribe “Noche de los vencejos” (VI): el griterío de los pájaros mientras vuelan en círculo al caer la noche evoca una arboleda circundante. El campo tras la lluvia se evoca en “How many moles?” y “Sweetie, why do snails...?” (VI los dos); el paisaje de la desembocadura del Támesis en “Greenwich banks” (VI). El del parque de Greenwich en “Retorno a Greenwich Park” (VI), tan real en el verano vivido como simbólico en el invierno imaginado en el recuerdo, y en el primer caso conteniendo asimismo elementos propios del *locus amoenus*.

2. *Naturaleza representada en obras de arte, o convertida en material decorativo*

Está prácticamente ausente en esta segunda época, descontando la mención de Cézanne en “Ficción de la palabra”, de Espejo de Gran Niebla.

3. *Naturaleza y paisaje simbólicos*

En “Ojos azules” (VI) la primavera, época de renovación de la naturaleza, se convierte en símbolo de la deseada iniciación del amor y la entrega en él. Es

asimismo simbólica la primavera de “Campo de Mayo”, con la ominosa referencia a la siega. Y lo es el desierto en “Composición viendo el lugar” (VI), escenario de una aridez que significa indiferencia y ausencia de implicación sensorial, lo opuesto a la selva tropical y la erupción volcánica.

En *Espejo de Gran Niebla* predomina el pensamiento sobre cualquier otra motivación, y en consecuencia paisaje y naturaleza, cuando aparecen, adquieren una significación preferentemente simbólica. El agua se convierte así, desde los primeros versos del primero de los cinco poemas que forman el libro, “Noche de la memoria”, en símbolo de la percepción sensorial inherentemente transitoria: aquí la espuma de las olas sucesivas del mar durante la noche, equiparadas a líneas sucesivas de una escritura en blanco sobre papel negro. Al mismo tiempo, la marea alta, en el estuario (del Támesis), las empuja río arriba, y en sentido opuesto el fluir del río hacia el mar, de tal modo que el libro comienza como una orquestación de movimientos de avance y retroceso, en sentido vertical y horizontal, de la evanescencia de las percepciones sensoriales en litigio con su permanencia en la memoria y el pensamiento, todo ello en el ámbito del simbolismo acuático. Agua y lluvia mantienen su carácter simbólico en el segundo poema del libro, “El tiempo sumergido”. La lluvia, agua retornada procedente del mar, trae consigo el rumor de los muchos ahogados que yacen en él, estaciones de la identidad debida a la realización sensorial, sumergida al desvanecerse su acuidad.

En el tercer poema, “Conciliación del daño”, el pensamiento abstracto se equipara a la alta montaña, y la lluvia al olvido, en tanto que las aguas pluviales terminan en el mar. Por otra parte se recuerdan los arcaicos ritos de la fertilidad propios del pensamiento mágico: la mujer desnuda se convierte por ellos en estímulo de la renovación de la naturaleza. La elasticidad de su cuerpo se transmite a los vegetales, la suavidad de su piel a los frutos, la longitud de su cabello a la de las espigas; y la concesión de su desnudez gracias al amor es inspiración de vida y de escritura. Sin esa inspiración la inserción en la realidad y la capacidad de dar cuenta de ella se nos vedan como pepitas de oro escurridizas en el fluir de un río aurífero.

En el cuarto de los poemas, “Disolución del sueño”, cumbres de montaña y estuarios de río son el espectáculo que simboliza la percepción abarcadora de la realidad que proviene del deleite de escuchar la voz de la mujer amada; y la redondez y curvatura de río, horizonte, brote tierno y

fruto concuerdan con la del cuerpo femenino en tanto que obra maestra de la naturaleza.

4. *Naturaleza procedente del imaginario cultural*

“Lección de Música” (VI) utiliza la expresión analógica del pensamiento y la emoción debidos a una situación vivida, proyectándolos sobre un referente objetivo del imaginario cultural, en este caso una pintura o un grabado. Las dos primeras ediciones indicaban “Anónimo. Taller de Boucher”. Se aludía, por lo tanto, a una manifestación del espíritu característico del Rococó dieciochesco —alegría de vivir, erotismo amable y risueño—, sin que esa alusión ocultara la experiencia personal transparentemente aludida —una felación—, pero añadiéndole la aureola nostálgica de la hermosura y la delicadeza del siglo XVIII, mi época predilecta. El Museo Cognac-Jay de París exhibe una *Leçon de Musique* atribuida a Boucher, que no coincide con la descripción que da el poema, pues representa a un personaje tocando la mandolina delante de la estatua de una esfinge y junto a una dama que lee junto a una gran fuente, y tiene otra mandolina a sus pies. Entre ambos personajes no hay contacto alguno.

En *Berger montrant à sa bergère à jouer de la flûte*, óleo de Boucher de 1748 reproducido en grabado por René Gaillard con el título de *L'Agréable leçon*, un pastor acerca una flauta a los labios de una pastora, mientras le rodea el cuello con ambos brazos, y ella deja descansar la mano derecha en un bastón que él tiene entre las piernas, y que se apoya en su hombro. No pude ver esta obra, en grabado, hasta fines de 2001. Es la referencia más adecuada, finalmente identificada, a lo inicialmente inventado desde el conocimiento de la pintura erótica de la época, y posiblemente del recuerdo inconsciente del Boucher del Museo Cognac-Jay, que había visitado al menos una vez antes de escribir el poema.

“Beauregard” (VI) evoca la residencia de Anne de Pisseleu, amante del rey Francisco I de Francia (1494-1547). La descripción del entorno de Beauregard y Chambord, palacio construido por Francisco I en la ciudad de ese nombre, a quince kilómetros de Blois, está concebida como miniatura de un libro de horas de la época, tanto como el paisaje identificado al cuerpo femenino en “Noche del tacto”.

“*Las Oréades*, por Bouguereau” (VI) alude en su título al lienzo pintado por Bouguereau en 1902, representando a las ninfas tutelares de montes y bosques en la mitología clásica. El poema se refiere al desnudo y al escenario campestre característico de Boucher y otros pintores del Rococó, y evoca el óleo de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) titulado *El columpio* (Londres, Wallace Collection).

“Melusina” (VI) toma su nombre de una criatura femenina de las aguas dulces en el folclore céltico medieval, heredera de las límnades o ninfas de las aguas estancadas, en la mitología clásica. Según la leyenda, recogida en el *Roman de Mélusine* de Jean d’Arras (1392), estaba bajo la maldición de convertirse su cuerpo de cintura abajo, los sábados, en el de un dragón. Podía vivir una relación amorosa con un hombre, al que colmaba de felicidad y prosperidad, hasta que él descubría su monstruosidad, momento en que ella huía volando.

5. Naturaleza y paisaje elaborados como jardín

En “Al fin a vuestras manos he venido” (VI), el jardín tras la lluvia, con su olor a tierra mojada y los colores del arco iris, es símbolo del renacimiento en la plenitud sensorial gracias al amor; el abandono se identifica con la pérdida de esas emociones y sensaciones en “Me has quitado la paz de los jardines” (VI).

El jardín aparece más de una vez en *Espejo de Gran Niebla*, dada la densidad simbólica de este libro. En “El tiempo sumergido”, el recinto del jardín mojado por la lluvia se convierte en imagen del ámbito de la memoria, habida cuenta del significado que la lluvia, dentro de la simbología del agua, adquiere en este libro. En “Conciliación del daño” se concreta como provincia específica de la memoria, la inocencia de la infancia y su pérdida. En “Disolución del sueño”, de acuerdo con la tradición medieval, simboliza la castidad.

Fuente de Médicis debe su título a la fuente situada en el jardín del Luxemburgo de París, construida hacia 1630 por orden de María de Médicis, viuda del rey Enrique IV. Fue remodelada en el siglo XIX con adición en 1866 del grupo escultórico de Auguste Ottin (1811-1890) que representa a Acis y Galatea en el momento en que los sorprende Polifemo.

El libro consta de un único diálogo entre el yo poético y Galatea, por lo cual resulta de la simbiosis entre el simbolismo del jardín y el del agua. El jardín se convierte ahora en escenario de la soledad culpable, de acuerdo con el motivo del parque abandonado, y el agua es agua estancada y sucia en la que se pudren flores y hojas muertas, agua que concede el olvido en la muerte a quien es conducido a ellas por mano de Galatea, con recuerdo, invirtiendo su significado de salvación, de *Salmos* 23.2: “Me llevará a reposar en verdes prados, me conducirá a aguas tranquilas, confortará mi alma [...] Aunque atravesase el valle sombrío de la muerte no temeré mal alguno”.

En un jardín real y a la vez simbólico transcurre la “Noche segunda” de *Cuatro Noches Romanas*: el jardín de Villa Aldobrandini, no la de ese nombre radicada en Frascati, sino lo que queda de la situada entre Via Nazionale y via Panisperna, en Roma. Sus restos (degradados y abandonados cuando el poema fue concebido, más tarde restaurados) se interpretan, desde el imaginario cultural que connotan, como los de un jardín palaciego que fuera antaño escenario de una erudita corte de amor. El jardín se define en el poema como el arquetipo de naturaleza, que debe su belleza y perfección a la clausura y a la intervención del arte. Más adelante, las olas, las hojas de los árboles y el vuelo de las aves se mencionan como arquetipos de fugacidad.

DOS LIBROS FINALES (2017 Y 2018)

En *Regiones devastadas*, pueden considerarse referencias al paisaje las que mencionan lugares arqueológicos (“Yacimiento”, “Busto truncado de un desconocido”, “Villa de un magistrado en Macedonia”), si bien el paisaje suele tener connotaciones que van más allá de la alusión o la descripción, empezando por las que aporta la arqueología misma: la obra humana en su fragilidad y degradación por la destrucción intencionada o el paso del tiempo. En otros casos, ese alcance se precisa y se diversifica. Si “Promontorio de Sunion” se refiere a un accidente geográfico de la costa griega, su significado incluye el del templo (en ruinas), y consiguientemente toda la carga simbólica del viaje por mar y su incertidumbre, y las interrogaciones acerca de la supuesta influencia divina en los destinos humanos.

“Factoría de gárum...” alude a una realidad del urbanismo costero en la economía y el comercio del ámbito mediterráneo clásico, para confrontar su transustanciación en el legado homérico y virgiliano, y en el de los ideales de la cultura griega, con la mezquina realidad de la pesca y la salazón. “Estancia de Heliodoro” alude a espacios reales (los campos y ríos en los que se dispersaban las cenizas de las víctimas del Holocausto) contrapuestos al paisaje idealizado de los Libros de Horas y a la supuesta prevalencia de la justicia por obra de la no menos supuesta Providencia, todo ello en conexión con la obra de Rafael en las estancias vaticanas. La real laguna veneciana como lugar ambiguo de poder y muerte aparece en “Retrato del dux...”. El hostil paisaje veraniego en que tuvo lugar la batalla de Alcazarquivir se convierte, en “Muerte del capitán...”, en escenario de la aparición burlona de la mujer indiferente al amor y a la pleitesía intelectual y poética. Hasta aquí las referencias miméticas al paisaje y la naturaleza.

En “Ancianidad hermosa de Rodin” el horizonte montañoso es convertido por la erosión en el perfil de un cuerpo reclinado, operación que repiten, embellecidas por el amor, las manos deformes del viejo artista que conforma el mármol como cuerpo tendido y dormido.

La representación de la naturaleza en obras de arte, o su utilización como motivo en las llamadas artes decorativas, tiene en “Luis de Góngora, 1612” un ejemplo de gran polivalencia y densidad. La fecha alude al momento de composición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, cuando Góngora, ya al comienzo de la etapa final de su vida, concibe y escribe ese canto emocionado al encanto juvenil de Galatea. Su observación desencantada y ortopédica es que en la senectud la realidad (el Sol, el amanecer) es inalcanzable, y no cabe más que sustituirla por su transposición en arte (oro, jarrón de flores) o, últimamente, en el arte de la palabra, en el poema.

Es simbólico el árbol de “Árbol de otoño”, en sus frutos podridos que a nadie atraen, frutos equiparados a las cinco letras de la palabra “árbol” y acaso a las de un indefinido nombre propio. Los colores y brillos que atraen al niño, en “Como un niño”, son equívocos y peligrosos, por obra de una mirada inocente que, al ignorar el mal y carecer de malicia, equipara lo benéfico (mariposa, flor, ola) con lo dañino (serpiente, cuchillo).

La naturaleza representada en obras de arte que forman parte del imaginario cultural aparece en “*Scripta manent*” (la naturaleza escrita y per-

sonificada con rasgos humanos por Virgilio), en “Susana en el baño...” (imaginada como un lugar ameno sólo insinuado por Tintoretto), en “Diana y ninfas...” (lugar ameno expreso aludido por Horacio).

Naturaleza y paisaje aparecen elaborados como jardín en “Atardecer en Roma”, donde el jardín de Villa Médici se convierte en caja de resonancia de la intimidad y del autoconocimiento; en “Para una tumba...” el cementerio napolitano de Staglieno se define como jardín invertido por la muerte, a través de la degradación y la suciedad de una de sus estatuas sepulcrales.

“Ruina artificial en un jardín” recuerda, a través del de Ermenonville, los artificiosos jardines dieciochescos diseñados como los acuñó la pintura contemporánea de ese género, y salpicados de falsas ruinas en aras del pintoresquismo, de la mostración de las etapas de la Historia y la fragilidad de toda obra humana, y en ocasiones alusivos a la transmisión a través de los siglos y las culturas de un supuesto saber ancestral identificado con la teosofía, la alquimia y la masonería. “Libro Primero de los Reyes” insinúa su localización en un jardín nocturno levemente iluminado, marco insuperable de la delicia de la desnudez.

“Vejez de Juan Bautista Tiépolo” ofrece articulados los cinco registros cuya presencia y alcance nos constan en *Regiones devastadas*: la constatación de la pérdida de contacto con la realidad física y moral, por obra de la idealización de la naturaleza (la fuente natural sustituida por la que mana en la gruta artificial de un ninfeo) y de la calidad del ser humano (los héroes de la clasicidad y su simbólica excelencia como paradigma de las virtudes del gobernante), con olvido del ineludible y degradante paso del tiempo (percibido en un reloj rococó) y del imperio del mal. El ninfeo implica siempre el entorno del jardín.

En *Carta florentina* se da la combinación más compleja de los elementos que venimos rastreando en estas páginas. El color y el sonido de cursos de agua, aves y arboledas ventosas (desde el comienzo: pp. 14, 17 y 21) se identifican como los detonadores de la memoria, y el horizonte marino crepuscular como un arco tensado para disparar, en la aproximación de la noche, la interrogación acerca del pasado, la cual se vuelve así portadora de vida al hincarse, como vara de Aarón, en la memoria fertilizada por el sonido nocturno (pp. 15, 16). El árbol, sin olvidar que las hojas de las distintas especies encarnan la variedad de la potencia evocadora que

reside en el color, se vuelve a su vez un símbolo dual, representativo de las dos vías por las que la mente accede al autoconocimiento: desnudez y frondosidad, equivalentes en la memoria, respectivamente, a abstracción y sensorialidad. A ambas concierne la imagen del dodecaedro, con sus treinta aristas inscritas en una esfera, identificada con el pomo de marfil de un bastón en el que se apoya el anciano al que remite la cita inicial de Virgilio: si desaparece la esfera protectora, en la evocación sensorial afloran las aristas cortantes que ensangrientan la mano de quien anduvo sobre una memoria que, cuando inofensiva y esférica, resultaba privada de su poder de recuperación de la identidad pasada, y en ella del don de la escritura (pp. 20, 21, 23 y 24). El poder del color en la naturaleza como ámbito de las más profundas emociones y vía de conocimiento emocional tiene su contrapunto en la pintura (los seis colores asociados a Benozzo Gozzoli, Vittore Carpaccio, Frederic Leighton, Gentile Bellini, Jan Vermeer de Delft y Giorgione, 25).

La imaginación y los símbolos de la memoria son en *Carta florentina* de naturaleza líquida; la Nota preliminar señala que el libro está intuitivamente vertebrado por “las variedades y los comportamientos del agua” (p.10). Como el libro muestra en su desarrollo, se trata tanto del agua pluvial, fluvial y marina, como del agua intervenida por el arte en las fuentes y los estanques. El hito emocional primordial, el sexo, en cuanto intercambio de humores corporales, es así objeto de un “recuerdo líquido” (p. 34), y el agua es primer detonador de la memoria, no sólo en su fluir sonoro o en el rumor de unos remos al hundirse en ella o de la vegetación al recibirla (pp. 14, 17, 21, 29, 37), sino en cuanto componente del lodo y de la sangre (pp. 15, 30, 31, 35, 37, 38, 46, 47). La sequedad (“corazón sin sangre”, p. 16) equivale a la resistencia al recuerdo, al instinto precautorio del olvido, y los recuerdos repudiados se confinan al fondo de un pozo (p. 36).

El amor transfigura a quienes lo sienten y los libera de la gravedad, de tal modo que se sienten flotar sobre el agua (pp. 18, 31, 46), tal como ocurría en *Fuente de Médicis* (p. 19), con recuerdo de *El paseo* (1917) y *Sobre la ciudad* (1918) de Chagall.

El libro se abre con una cita de Virgilio y otra de Monteverdi, que contraponen e interrelacionan el paisaje arcádico y el infernal. En ese arranque del libro, la primera bucólica no viene incorporada en sentido

literal, pues los ríos que menciona resultan ahora ser dos, el del tiempo perdido y el del recuperado, en una ancianidad que el libro retiene aunque bañándola en la tristeza y la ironía; permanece, en cambio, aunque se retome y se desarrolle en otro lugar, la dimensión arcádica del intertexto virgiliano, cuando el papel de los personajes monteverdianos y su interacción resultan invertidos en el último verso del libro (p. 48).

Los dos ríos de Virgilio resultan, ya se ha dicho, reinterpretados. Uno de ellos fluye en el sentido natural del transcurso del tiempo, y así el agua (la vertical de la lluvia, la horizontal del río) es agente simbólico del paso del tiempo y del olvido, de tal modo que la imagen de una mujer que se resiste a ser olvidada se convierte en “máscara no soluble” (p. 26). Identificado con el Arno, representa el goce y las ilusiones de un presente movedizo (pp. 33, 34). Más complejo resulta el curso de la memoria recuperada (p. 44), que se manifiesta como lluvia ascensional en las fuentes (pp. 19, 20), como río de fluir también invertido (entre líneas el poder de la música de Orfeo, análogo al de la escritura, tanto como la de Anfitrión). En cuanto la memoria dolorida se recupera y transmuta en el poema, el agua que la fuente convierte en ornamento suele venir mezclada con sangre (p. 45), lo mismo que la sábana del encuentro amoroso pasado se identifica con la página escrita y el mantel de altar, salpicados de sangre, de lodo e implícitamente de tinta (pp. 37, 38, 45). En este punto se inserta la Santa Cecilia de Madero; inaccesible tras su cristal en la basílica del Trastévere, representada como mártir en su mármol yacente, connotando la iconografía que le añade los atributos de la música y de la escritura, que unidas equivalen a la poesía.

El curso natural del río del presente puede invertirse, con recuperación del pasado y sus emociones, en el río del recuerdo, pero también en la medida en que las olas marinas y la marea se enfrenten a su fluir, lo detengan o lo empujen hacia atrás en la desembocadura y el estuario (p. 39). Así el Tajo en Belem (p. 22), con recuerdo del Támesis en Greenwich (*Verano inglés*), viene a ser el río del olvido, que puede ser detenido por la marea, o surcado por un buque que penosamente navega a contracorriente. En el estuario, las dos aguas, la fluvial y la marina, se enfrentan en su movimiento y se distinguen por su color.

La Arcadia, a la que implícitamente remitía el verso de Virgilio que abre el libro, introduce en *Carta florentina* el motivo del jardín o vergel,

en tanto que espacio propio de la transitoria y engañosa felicidad pasada (p. 31), y asociado al arquetipo de la perfecta inalcanzable (pp. 15, 30) a través del mito de Dafnis y Cloe (pp. 29, 30), escenario en el que el fluir del agua sobre el cuerpo femenino desnudo conduce al descubrimiento mutuo del sexo (p. 30). La belleza de la mujer como el más perfecto de los seres se manifiesta a través de referentes acuáticos y luminosos en la elevación y descenso de las gamas de una voz de soprano, gota en el horizonte alzada hasta las nieves perpetuas, luego ensombrecida como caballo negro en la noche con jaeces de plata (p. 28); junco y flor la designan asimismo en el ámbito del jardín (pp. 26, 27). La naturaleza demoníaca y dañina de la mujer aparece en su visión como nereida (pp. 39, 40) que arrastra hasta el fondo marino a quien la ama, con el tacto de su cuerpo viscoso, antítesis de la muchacha acariciada en Taormina (p. 47), siendo en ambos casos ese tacto fuente de escritura, como lo es otra figura femenina acuática presente ya en *Verano inglés*, Melusina (p. 43).

CONCLUSIONES

A la vista de lo dicho, puede llegarse a las siguientes conclusiones:

1) La visión de naturaleza y paisaje en mi obra poética, entre 1967 y 1990, es la de quien se siente segregado de la realidad y huye de ella al artificio de la cultura y el arte, siendo consciente de que en ese tránsito está abdicando de la vida. En consecuencia, aparecen en ella representados en obras de arte, como símbolos (desde la realidad o desde el imaginario cultural), y no como reflejo directo del mundo real.

2) La segunda época ofrece la recuperación de la realidad por obra del amor, con gran intensidad y presencia de los cinco sentidos. El cuerpo femenino se convierte en símbolo de vitalidad de acuerdo con el pensamiento mágico. Inicialmente, naturaleza y jardín simbolizan la vitalidad propia de la plenitud amorosa, con adaptación del motivo del lugar ameno, para terminar simbolizando soledad y muerte. Destaca en esta segunda época, por su entidad y su frecuente aparición y por ser motivo de continuidad con la primera época, la presencia del agua (río, mar, lluvia) como símbolo de la transitoriedad de la percepción sensorial, la memoria y la aniquilación. En su recurso al imaginario

acuático, la segunda época prefigura claramente uno de los dos libros finales, *Carta florentina*.

3) En esos dos libros finales el paisaje está asociado a la Historia y al arte, o bien exige una lectura simbólica. La serie naturaleza-arte-poesía alcanza su mayor complejidad en la recreación de la supuesta espiritualidad de Góngora durante la concepción de la *Fábula de Polifemo*, entendida como una manifestación de renuncia al amor desigual que en otros poemas encarnan Moisés y el rey David, o como la renuncia final de Tiépolo a la idealización de la realidad a través del arte.

4) El universo simbólico de *Carta florentina* adquiere la mayor complejidad observable en este recorrido de cincuenta y un años: concierne al árbol y sus hojas, al sonido y al color, y sobre todo al concepto de liquidez, correspondiente de forma primordial al agua en todas sus manifestaciones, en la naturaleza y en la obra humana, pero también a la sangre, el lodo y los fluidos corporales que se vierten y se intercambian durante el encuentro sexual, del que a su vez nace la identificación de sábana, mantel de altar y página escrita. La liquidez se diversifica al asociarse al avance y retroceso, horizontal y vertical, y al afectar a la lluvia, al río, al mar y a la fuente.

5) Persiste el jardín como espacio de refugio, de conocimiento y de autoconocimiento, identificado al *locus amoenus* de la Arcadia, donde el personaje de Cloe encuentra su contrapunto acuático en la nereida y Melusina, espíritus, respectivamente, del agua marina y del agua dulce estancada.

Miscelánea

“Junté de mis papeles ese volumen”: hacia una nueva edición de las *Rimas sueltas* de Juan de la Cueva¹

ANTONIETTA MOLINARO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Título: “Junté de mis papeles ese volumen”: hacia una nueva edición de las *Rimas sueltas* de Juan de la Cueva.

Title: “Junté de mis papeles ese volumen”: Towards a New Edition of Juan de la Cueva’s *Rimas sueltas*.

Resumen: El presente trabajo constituye el primer acercamiento a una nueva edición crítica de la obra poética de Juan de la Cueva. Tras presentar la tradición textual del amplio corpus de rimas, constituida por un manuscrito autógrafo (el ms. 56-3-4 de la Biblioteca Colombina de Sevilla), una antología impresa por el autor (*Obras*, Sevilla, 1582) y algunos florilegios misceláneos de variada procedencia (entre los cuales destaca el mexicano *Flores de baria poesía*), se analizan los aspectos más peculiares y problemáticos con los que tiene que enfrentarse el editor de esta poesía. Por último, se proporciona un pequeño ejemplo de la investigación *in fieri*. En concreto, se considera un corpus de trece poemas, atestiguados por los tres testimonios fundamentales (*Flores*, *Obras* y autógrafo), que representan un muestrario privilegiado para rastrear algunos aspectos peculiares del proceso de escritura y revisión de Cueva a través de tres décadas de actividad poética.

Abstract: This work is the first approach to a new critical edition of the poetic work of Juan de la Cueva. First of all, it describes the textual tradition of the extensive *corpus* of rhymes, consisting of an autograph manuscript (Sevilla, Biblioteca Colombina, ms. 56-3-4), an anthology printed during author’s life (*Obras*, Sevilla, 1582) and some poetic miscellanies (among which the Mexican *Flores de baria poesía* stands out). Then, it analyses the most peculiar and problematic aspects that the editor of this poetry has to deal with. Finally, the paper focus on a group of thirteen poems, attested by the three fundamental testimonies (*Flores*, *Obras* and the autograph manuscript), which represent a privileged sample to trace some peculiar aspects of Cueva’s writing and revision process through three decades of poetic activity, that will be further developed in the work of edition.

Palabras clave: Juan de la Cueva, poesía áurea, rimas, filología de autor, manuscritos autógrafos.

Key words: Juan de la Cueva, Golden Age poetry, Poetic Collection, Author’s Philology, Autograph Manuscripts.

Fecha de recepción: 22/3/2021.

Date of Receipt: 22/3/2021.

Fecha de aceptación: 7/4/2021.

Date of Approval: 7/4/2021.

1 Esta investigación se enmarca en el proyecto PRIN 2017, *La tradizione del testo letterario in area iberica nel secolo d’oro, tra varianti d’autore e redazioni plurime* (CUP E64I19002610006), dirigido por el profesor Antonio Gargano.

1. UN VOLUMEN DE *RIMAS* A UN PASO DE LAS PRENSAS

Si muchos poetas del siglo XVI casi desdeñaban dar a la estampa sus obras, al pasar al nuevo siglo el escenario evoluciona lenta y constantemente hacia una conversión a letras de molde de sus versos de toda una vida. Pioneros de este cambio de rumbo son los autores sevillanos de la segunda mitad del Quinientos, que disfrutaban del excepcional florecimiento económico y cultural que vivió la ciudad hispalense durante esos años².

Sin embargo, aunque disfrutase de un contexto sociocultural de progresiva expansión de la poesía impresa y fuese más que consciente del inmenso potencial de los tipos móviles, Juan de la Cueva (Sevilla, 1543-Granada, 1612) no consiguió imprimir en vida una colección completa de sus versos. Dicha aserción se carga, además, de una nota de amargura, ya que este prolífico autor se destaca de los demás por un afán prolongado e incansable, en las últimas décadas de su vida, de recolección, revisión y, en algunos casos, incluso refundición de sus composiciones poéticas con el fin de transmitir las, en su conjunto, a la posteridad. Su ambicioso proyecto editorial, que contaba con el amparo de su hermano Claudio de la Cueva —a quien iba dedicado—, preveía, junto a un volumen de poemas breves, rotulado *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte*, un segundo, la *Segunda parte de las Obras de Juan de la Cueva*, con siete églogas y algunos poemas de mayor extensión³. A pesar de tantos esfuerzos, dichos gruesos

2 Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, pp. 289-290.

3 Prescindiendo del contenido del primer volumen, sobre el que tendremos ocasión de volver en las páginas siguientes, solo indicamos aquí las obras contenidas en el segundo: églogas I-VII, *Amores de Marte y Venus*, *Llanto de Venus*, *Historia de la Cueva*, *Viaje de Sannio*, *Ejemplar poético*, *De los inventores de las cosas*, *La Muracinda*, *Batalla entre ranas y ratones* y, sin que conste en la tabla final, la epístola *Olla guisada al sol, dijo un sofista*, dirigida a Sayas de Alfaro. Algunas de estas obras mayores fueron copiadas nuevamente en limpio por Cueva, dando vida a otros autógrafos parciales. Al respecto, resultan útiles para una reconstrucción de la tradición textual del conjunto las ediciones críticas de José Cebrián García: *Viaje de Sannio* (Madrid, Miraguano, 1990), *Églogas completas* (Madrid, Miraguano, 1988), *Fábulas mitológicas y épica burlesca* (Madrid, Editora Nacional, 1984) y la de José María Reyes Cano, antepuesta a su edición del *Ejemplar poético* (Sevilla, Alfaro, 1986).

códices autógrafos, que debían garantizar la divulgación masiva de las que el poeta había identificado en el prólogo general al primer volumen, respectivamente, como “rimas sueltas” y “obras continuadas”⁴, se quedaron a un paso de las prensas. Muerto su destinatario y estando Cueva postrado en la cama, los dos volúmenes fueron confiados, según las mandas testamentarias del autor, a la custodia de los frailes del convento de la Cartuja de Santa María de las Cuevas⁵. De allí pasaron luego a la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, donde actualmente se conservan bajo las siglas: 56-3-4 (*olim* 82-2-4) y 56-3-5 (*olim* 82-2-5) —C1 y C2, según suelen ser identificados—.

El nombre de Juan de la Cueva sigue siendo hoy renombrado; sobre todo gracias a su pluma dramática y a las soluciones estéticas innovadoras que experimentó en sus piezas teatrales, por las que se le reconoce un papel destacado en el recorrido hacia la *comedia nueva*⁶. Sin embargo, el cuidado personal que el autor reservó, dentro de su amplia y heterogénea producción, a revisar y transmitir de sus composiciones de cuño italianista revela a las claras la importancia que él mismo les reconocía en su anhelo de fama y aspiración a un final asentamiento en el parnaso hispalense⁷.

4 *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte*, f. 2v. Para no sobrecargar las notas, la referencia de todas las citas siguientes extraídas desde este manuscrito —a partir de ahora, C1— se colocarán en el cuerpo del texto. La grafía se moderniza según las normas actuales. También se modernizan la puntuación, la acentuación y el uso de las mayúsculas. Se mantienen, en cambio, las contracciones y el apóstrofo, por su relevancia en la identificación de las sinalefas en los textos poéticos. La numeración a la que se acude es la que está escrita en lápiz en el manuscrito, la más coherente de las dos presentes, aunque pertenezca verosíblemente a una mano diferente de la del autor.

5 El testamento de Cueva puede leerse en José María Reyes Cano, “Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía”, *Archivo Hispalense*, LXIV, 196 (1981), pp. 107-135 (pp. 115-119).

6 Sobre el teatro de Cueva véase Francisco Javier Burguillo López, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca [tesis doctoral], 2010, al que remitimos también para una breve reconstrucción de los altibajos de la valoración crítica moderna del autor como dramaturgo a lo largo del siglo XX, sobre todo con relación al desarrollo de la *comedia nueva*.

7 Los estudios que abordan el tema, central para Cueva, de sus difíciles relaciones con sus pares —entre fricciones y críticas— en los círculos letrados y académicos sevillanos y de su consciencia con relación a una posición de exclusión —y au-

Aun así, a diferencia de los poemas mayores, que finalmente llegaron, en tiempos más o menos recientes, a los tipos de la imprenta⁸, el rico corpus de rimas permanece inédito y de difícil acceso para los estudiosos, que siguen recurriendo al autógrafo para sus pesquisas e investigaciones. Además, y por si esta retahíla de adversidades fuera poco, el infortunio se repitió, al quedar sin publicar el trabajo de tesis doctoral de José María Reyes Cano, que representa el único intento de sacar de un olvido casi total la poesía de este escritor⁹. Con todo, algunos años más tarde vieron la luz un par de estudios filológicos de José Cebrián, cuyo alcance, sin embargo, resulta mucho más limitado por ceñirse a un reducido número

toexclusión— son varios. Entre ellos, véanse: Ignacio García Aguilar, “Juan de la Cueva: entre academia e imprenta”, *Studi Ispanici*, 43 (2018), pp. 123-153; las contribuciones de Francisco Javier Escobar Borrego, entre sí complementarias, “La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano (con un excursus sobre sus vínculos con Diego Girón y Fernando de Herrera)”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 12 (2009), pp. 35-70; y “Juan de la Cueva, *artifex exclusus*: un poeta en los márgenes del Parnaso sevillano, a propósito del *Viage de Sannio*”, en *Compostella Aurea. Actas del VII Congreso de la AISO*, eds. Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 263-270; Valentín Núñez Rivera, “*Y vivo solo y casi en un destierro*: Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas”, en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 257-294, que trata el asunto ciñéndose, en particular, en el amplio corpus de epístolas de Cueva.

8 Cfr. *supra*, nota 2.

9 José María Reyes Cano (ed.), *Las Rimas de Juan de la Cueva*, Barcelona, Universidad de Barcelona [tesis doctoral], 1982, 3 vols. Precisamos que, desde hace algunos meses, es posible consultar en libre acceso, a través del repositorio digital institucional de la Universidad de Barcelona, una versión digitalizada de la tesis mecanográfica original. Aprovechamos la ocasión para agradecer por su amabilidad y disponibilidad al profesor Rogelio Reyes Cano, que nos dio licencia para acceder al trabajo de su hermano antes de que dicha reproducción digital se culminase y estuviese disponible en línea. En cuanto al contenido de la tesis, pasando por alto la distinción entre los dos volúmenes autógrafos, Reyes Cano edita el contenido completo del manuscrito C1 y una parte de las obras copiadas en C2 (en concreto, las siete églogas, *El llanto de Marte y Venus* y *Los amores de Marte y Venus*) por considerarlas fruto de la misma inspiración lírica que las rimas sueltas. Por último, cabe recordar que dicha edición llegaba después de que el estudioso ya hubiera dedicado a la poesía de Cueva dos trabajos anteriores: “Juan de la Cueva, poeta lírico: un aspecto prácticamente inédito”, *Archivo Hispalense*, LXI, 186 (1978), pp. 119-28; y *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1980.

de poemas¹⁰. A pesar de todo, estas contribuciones tienen el gran mérito de haber puesto de relieve la riqueza y complejidad variantística de la producción poética cueviana y de haber abierto así el camino a unos estudios más extensos y completos.

Desde esta perspectiva, las páginas que siguen dan cuenta de las primeras calas de un trabajo *in fieri* que consiste precisamente en realizar una edición de este apreciable conjunto de rimas. Una edición que tendrá su punto de partida en la colección del autógrafo pero que, al mismo tiempo, ensanchará la mirada hacia una tradición textual algo más amplia, hecha por testimonios de variada procedencia. Se tratará así de definir con más precisión la personalidad poética de Cueva, sea con respecto a su íntimo proceso de creación, revisión y corrección textual, sea, complementariamente, en relación con su proyección en el panorama literario sevillano de esos años, para por fin llevar a buen término el proyecto personal del autor de dar a conocer su obra poética completa a través de la imprenta.

2. MÁS ALLÁ DEL AUTÓGRAFO. LA TRADICIÓN TEXTUAL DE UNAS *RIMAS SUELTAS*

No hay duda de que el caso de Juan de la Cueva, con su colección de poemas autógrafos, representa una rareza en el panorama áureo y una fuente riquísima para el filólogo que decida emprender la tarea de su edición. Además, el código de las *Rimas* de la biblioteca Colombina (C1) no solo es un testimonio extremadamente valioso de la última voluntad, tanto textual como estructural, del autor en cuanto a su producción poética suelta, sino que también constituye una traza concreta del largo y laborioso proceso que culminó, finalmente, en tan frustrado resultado.

10 Entre los muchos trabajos filológicos y críticos de Cebrián sobre la obra poética de nuestro autor, encontramos la edición de las composiciones de Cueva copiadas en las *Flores de Baria Poesía* (“Cueva en *Flores de baria poesía*”, *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 179-220), y la de los poemas variamente relacionados con su experiencia biográfica en Nueva España (*Juan de la Cueva y Nueva España. “Tú encendiste en amor el alma mía”*, Kassel, Reichenberger, 2001).

Es el propio autor quien da cuenta de la naturaleza facticia de ese códice. En la dedicatoria a su hermano, al presentar el libro, además de resaltar la centralidad del gusto de los lectores a la hora de planificar su obra, Cueva proporciona algunas noticias, breves pero esenciales, sobre el proceso de confección:

Junté de mis papeles ese volumen hecho en diferentes tiempos, a varios propósitos, sin el principal que es amatorio. Hice división dél en dos partes: en la primera puse todas las rimas sueltas, mezclando con la variedad de sujetos las composiciones amatorias, misivas y burlescas, por variar los gustos a los lectores; en la segunda van las obras continuadas, en que no entiendo que se hallará menos gusto que en la variedad de las primeras (C1, f. 2v).

El códice C1, un grueso manuscrito en cuarto de 374 folios, lleva en la dedicatoria una fecha muy precisa: “1 de enero de 1603” (f. 3v)¹¹. Sin embargo, esta ha de considerarse una datación orientativa, que probablemente señala el momento en que Cueva concibió el primer plan de la recopilación. De todas formas, la fecha citada no puede ser considerada la de concreción completa del conjunto, ya que en el manuscrito se acogen composiciones fechadas o fechables en años sucesivos, hasta, por lo menos, los años en los que el autor estuvo en Cuenca¹². Al mismo tiempo, los replanteamientos tanto de la foliación como de la numeración progresiva de las composiciones, las distintas calidades del papel y la irregularidad del útil de escritura parecen reflejar una encuadernación en distintos momentos, con materiales de procedencia diferente.

Tras algunos textos preliminares (ff. 1r-15v), en prosa y en verso, en parte de Cueva y en parte ajenos, que —como veremos a continuación— recuperan en buena medida los de un proyecto anterior, se inaugura la recopilación de los “Sonetos, canciones, elegías etc. de Juan de la Cueva” (f. 16r), constituida por 265 sonetos, 21 canciones, 23 elegías, 20 epístolas y

11 La portada también llevaba originariamente fecha, hoy ilegible debido a un corte del papel en ese punto.

12 José Cebrían García, “Para la biografía de Juan de la Cueva”, en *Estudios sobre Juan de la Cueva*. “No tengo duda qu’extrañéis mi nombre”, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 15-66 (pp. 38 y ss.).

1 sextina¹³, dispuestos según un criterio de *variatio* formal y temática. El códice resulta mutilado en la parte final, ya que se anuncia una epístola de encargo —verosíblemente la composición de despedida— de la que solo queda la rúbrica: “Epístola 19 al doctor Claudio de la Cueva, inquisidor apostólico, etc., en que le encarga que favorezca y ampare este libro que se le dedica y lo defienda, como protector dél, contra los ofensores de estas cosas” (f. 370v). Asimismo, se presenta inacabada la tabla final, que se interrumpe bruscamente en la letra D. La presencia de un paratexto muy articulado (prólogo, dedicatoria, textos de homenaje de diferentes autores, composiciones del propio Cueva), la grafía discretamente cuidadosa, el método de corrección por banderillas y la existencia de varias enmiendas caligráficas, así como la uniformidad y regularidad de los titulillos (“Primera” en el verso y “Parte” en el recto que le sigue) y de los reclamos, dejan muy claro el estatuto final de copia en limpio de este códice, concebido verosíblemente para actuar como original de imprenta.

Acompañan a este testimonio, por así decirlo, definitivo, otros dos, ya conocidos por los críticos y esenciales para la reconstrucción de la obra poética de nuestro autor: el florilegio mexicano *Flores de Baria Poesía* (1577) y la antología impresa de las *Obras* (Sevilla, 1582).

El primero de los dos, *Flores de Baria Poesía* (F), es un manuscrito poético de 400 folios, estructurado en cinco libros ordenados temáticamente, del que se conservan hoy solo el primero y parte del segundo. Custodiado en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 2973), es sobradamente conocido por su relevancia cultural en el panorama áureo al ser el primer cancionero colectivo de marco petrarquista del Nuevo Mundo¹⁴. Nuestro poeta, que vivió algunos años en México con su hermano Claudio durante su treintena (1574-1577), es efectivamente un componente esencial de este producto compartido, expresión de

13 Para ser más precisos, las epístolas son 19 ya que la que efectivamente debería de ser la 20 —y que lleva el número 19 en la recopilación debido a la presencia de una epístola no numerada—, como se verá enseguida, no consta en el manuscrito, excepto por su epígrafe.

14 Cfr. *Flores de Baria Poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, ed. Margarita Peña, México, FCE, 2004 [UNAM, 1980]. En tiempos más recientes, a esta edición se añadió la tesis doctoral (inédita) de María José Rodríguez Mosquera, *Flores de Baria Poesía (México, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013.

unas tertulias literarias activas en los ambientes cultos de la colonia. De hecho, por entre las páginas del florilegio, entre poemas de autores —en su mayoría, sevillanos y novohispanos— y otros anónimos, destacan 32 composiciones rotuladas a nombre de Juan de la Cueva que le convierten en el segundo poeta más representado, después de Gutierre de Cetina¹⁵. De ahí que haya surgido la hipótesis, luego descartada con argumentaciones bastante concretas, de su papel como colector de la miscelánea¹⁶. Con respecto a sus composiciones (25 sonetos, 3 madrigales, 2 odas, 1 elegía y 1 sextina), solo 24 encontraron acogida en el volumen de *Rimas sueltas* mientras que de las 8 restantes, excluyendo 1 madrigal, que fue publicado en las *Obras*, 7 solo se transmiten a través de este testimonio mexicano.

En cuanto al segundo testimonio antes mencionado, es decir, las *Obras* —a partir de ahora, O— nos permite averiguar que, aunque no pudo ver realizado el propósito final de publicar su obra poética completa, Juan de la Cueva logró participar activamente en el floreciente escenario editorial sevillano del último tercio del siglo XVI¹⁷. De hecho, en el año 1582, salió del taller de Andrea Pescioni, enmarcada en el proyecto de una “publicación continuada”¹⁸ de antologías de diferentes autores hispalenses, una selección de sus composiciones de carácter amoroso, rotulada: *Obras de Juan de la*

15 Peña (ed.), *op. cit.*, p. 41.

16 Sobre el asunto véanse, en particular, Peña (ed.), *op. cit.*, pp. 27-33 y Cebrián, “Cueva en *Flores de Baria Poesía*”, pp. 180-183. Sin embargo, hay que precisar que, aunque Cebrián haya descartado, tras un examen de tipo gráfico-fonético, la hipótesis de la composición de primera mano por parte de Cueva, sus conclusiones no rechazan la suposición de Peña relativa a una responsabilidad proyectual, aunque no materialmente ejecutoria, del código por mano de este autor.

17 Ya se ha mencionado la condición de excepcionalidad en cuanto a la difusión de obras poéticas impresas en la ciudad hispalense en el Siglo de Oro. En cuanto a Cueva, pasando por alto lo que pasó con su obra poética de inspiración lírica —de la que se hablará a continuación—, el autor dio a la imprenta varias otras obras de diferentes géneros, entre las cuales destacan: una colección de obras teatrales estrenadas en Sevilla, la *Primera parte de las comedias y tragedias* (1583), una recopilación de romances históricos, el *Coro febeo de romances historiales* (1588), y un poema épico, *La conquista de la Bética* (1603).

18 Valentín Núñez Rivera, “1582 (Poesía, imprenta y canon)”, en *El canon poético en el siglo XVI*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 141-175 (p. 142).

Cueva¹⁹. El tema amoroso actúa como un hilo conductor de las tres secciones de esta colección en cuarto de 139 folios, comenzando por una primera recopilación de sonetos, canciones, odas, elegías, sextinas y madrigales, todos de ascendencia petrarquista y dedicadas a la mujer amada, una tal Felipa de la Paz (ff. 13r-94r), continuando con una segunda sección bucólica, compuesta por tres églogas (ff. 95r-120r), para concluir, finalmente, con una fábula mitológica en octavas sobre el infeliz éxito de los amores de Venus y Adonis (ff. 121r-135v). Dejando a un lado las églogas y el *Llanto de Venus* que, en el proyecto sucesivo en dos volúmenes, cayeron entre las *Obras continuadas*, las 133 composiciones de la primera parte confluyeron, con la única excepción de 2 madrigales y 1 elegía, en las *Rimas*²⁰. En definitiva, considerando también las compartidas con F, las *Obras* proporcionan 2 composiciones de testimonio único. De esta edición han llegado a nosotros 9 ejemplares, hoy conservados en diferentes bibliotecas europeas²¹.

Por tanto, las *Flores* y las *Obras* son igualmente testimonios fundamentales, no solo por incrementar el número de composiciones poéticas de 333 a 343, sino también por proporcionar redacciones anteriores de un

-
- 19 Junto con las *Obras* de Cueva, salen de ese taller otras tres antologías poéticas individuales: *Algunas obras* de Herrera, *Obras* de Cepeda y *Églogas pastoriles* de Padilla. Para las características de cada poemario, las semejanzas entre ellos y el significado de esta empresa editorial conjunta véanse García Aguilar, “Poesía y edición en el Siglo de Oro”, pp. 225-228 y 293-298; y Núñez Rivera, “1582 (Poesía, imprenta y canon)”, quien además destaca los elementos de proximidad entre Cueva y Herrera dentro de un contexto general de correferencias entre los poemarios impresos entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII.
- 20 A la cifra de 131 hay que añadir las 3 composiciones de Cueva que se encuentran entre los textos preliminares (la elegía *De cuántos has de ser reprehendido*, la canción *Con los despojos del Citereo asalto* y el soneto *Según te agrada, a cada uno aplicas*) y que confluyen todas en las *Rimas*.
- 21 Reyes Cano detectó 5 ejemplares: 3 en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/1566; R/3267; R/13333), 1 en la Biblioteca del Escorial (21.V.19(2)) y otro en la British Library de Londres (C.57.K.17). Una consulta del catálogo digital USTC (*Universal Short Title Catalogue*) nos permitió añadir otros 4, que se conservan en las bibliotecas de Chicago (Newberry Library, Y.722.C.907), Oxford (Codrington Library, nn.17.1), Salamanca (Biblioteca Universitaria, BG/11436) y Viena (Österreichische Nationalbibliothek, *38.Bb.39.PS). Para menciones futuras de dichos ejemplares se utilizarán, según la orden de este listado, las siguientes abreviaciones: *m*₁₅₆₆; *m*₃₂₆₇; *m*₁₃₃₃₃; *esc*; *lon*; *chi*; *ox*; *sal*; *vie*.

buen número de poemas que tomaron su *facies* definitiva en las *Rimas*.

Aun así, la tradición textual de las composiciones de Cueva que podemos rotular como *rimas* es algo más extensa. Ante todo, a los textos mencionados, hay que añadir las 2 composiciones que el propio Cueva introdujo entre los preliminares de la *Conquista de la Bética*, en concreto, un soneto, *Vivo esplendor de aquella inmortal llama*, y una canción, *Nuevo espíritu pide mi deseo*, que no fueron incluidas posteriormente en el autógrafo. Pero, hay más. De hecho, aunque ya se haya insistido en la adhesión parcial y conflictiva de nuestro poeta a los círculos literarios coevos de su ciudad y, por consiguiente, su escasa representación en las manifestaciones poéticas colectivas, algunos estudios recientes y un detenido —aunque siempre perfectible— escrutinio de catálogos y otros repertorios bibliográficos han sacado a la luz unos cuantos testimonios adicionales de algunas composiciones recogidas en las *Rimas*, que tendrán que ser analizados con la debida atención en una nueva edición. Entre ellos, encontramos el ms. Span. 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard), que da acogida a 2 composiciones de Cueva: el soneto *El que al rebelde apóstata detuvo*, escrito con ocasión de la muerte del rey Felipe II, y la elegía fúnebre para Bárbara de la Cueva, *Mueve espíritu sacro de Cyrrheo*²². Al haber sido confeccionado por el intelectual y pintor Francisco Pacheco, amigo de Cueva y animador de unas tertulias académicas en Sevilla en las que muy probablemente participó nuestro autor²³, este manuscrito se sitúa en

22 José Cebrián García, “Juan de la Cueva en el Cancionero Ms. Span 56 de la Houghton Library”, en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, ed. Enrique Ballón Aguirre, México, UNAM, 2002, pp. 137-151. Para mayores detalles sobre el florilegio, su contenido, historia y otros aspectos de interés remitimos al reciente estudio de Juan Montero, “El taller poético del pintor Pacheco: el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)”, en *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, ed. Andrea Baldissera, Pavia, Ibis, 2019, pp. 167-181, y a la bibliografía allí mencionada.

23 Cfr. García Aguilar, “Juan de la Cueva: entre academia e imprenta”, pp. 133-135. Sobre la existencia de una academia de Pacheco la crítica sigue, en realidad, bastante dividida. Véase, por ejemplo, Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su “Libro de retratos”*, Sevilla/Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons, 2011, quien —especialmente en las pp. 103-113— recupera y argumenta la idea, ya defendida por Bassegoda, de la existencia de un círculo de amigos que se reunía en la casa del pintor más que de una verdadera academia.

una posición relevante en cuanto a la procedencia de sus textos y, por consiguiente, al estatuto de las variantes. En particular, transmite la única versión completa hoy conocida de la elegía, ya que resulta lagunosa la copia que de ella insertó Cueva en C1²⁴. Por otra parte, el propio Pacheco eligió este mismo soneto y otro, *Concedeos la cumbre del Parnaso*, también de nuestro autor, para acompañar los retratos, respectivamente, de Cristóbal de Sayas y Alfaro y del rey Felipe II en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* (1599). Igualmente relacionados con el espacio social y académico hispalense son los testimonios de obras ajenas que incluyen en el paratexto literario composiciones encomiásticas de Cueva, aunque, por ahora, solo se haya detectado un caso, es decir, el del *Verdadero entretenimiento del Christiano* (1584) de Andrés de Losa, que abre su sección de composiciones de alabanza a la obra con la canción cueviana *Si tu divina mano*.

Por último, otros testimonios más son los que revelan también una precoz confusión de atribuciones. Es lo que pasa con relación a algunas composiciones de Cueva asignadas al ingenio de Barahona de Soto. A ese respecto, aunque se tenga que renunciar al ms. 33-180-6 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, citado por todos los estudiosos de Cueva y de Barahona y hoy lamentablemente desaparecido, habrá que analizar el florilegio presuntamente vinculado a este, es decir, el ms. B-2369-91 de la Hispanic Society of America, y, además, el ms. 3708 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ya que ambos transmiten diversas composiciones de Cueva atribuyéndolas al poeta cantor de la *Angélica*²⁵. Al lado de estos, mencionamos otros 2 florilegios de poesías diversas de la Biblioteca Nacional: el ms. MN 4117, que copia, entre algunos poemas de Góngora, el soneto cueviano *Elena un día se miró al espejo*, y el MN 10293, en el que se le atribuye a Baltasar del Alcázar la epístola *Junto a la calle que dejando el nombre*. Por último, desde una perspectiva complementaria a la de los

24 Fue el propio Cueva quien mutiló el texto al cortar parte del fascículo para reutilizar el grabado impreso en su portada en otra obra suya. Véanse, al respecto, las observaciones de Cebrián, “Juan de la Cueva en el Cancionero Ms. Span 56”, p. 141.

25 Sobre este asunto nos limitamos por ahora a remitir a la lectura cruzada de las dos entradas sobre “Luis Barahona de Soto” (por José Lara Garrido) y “Juan de la Cueva” (por José María Reyes Cano) del *Diccionario filológico de literatura española*, eds. Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2009; respectivamente, pp. 108-120 y 334-342. En particular, es Lara Garrido quien relaciona el ms. americano con el código perdido (*ibidem*, p. 111, nota 2).

casos sobredichos, tampoco se pueden pasar por alto *a priori* esas composiciones que, aun no estando incluidas en ninguno de los testimonios principales, resultan asignadas a nuestro poeta por copistas anónimos en testimonios esporádicos, como sucede con el exitoso soneto *No eres nieve, que fueras derretida*, que sería de Cueva según el ms. MN 2856 y, asimismo, con las seis composiciones que el antólogo del cartapacio sevillano *Poesías Varias De Diversos Autores em Castelhana* de la Nacional de Lisboa (F.G. 3072) parece atribuir, todas o en parte, a Cueva²⁶.

3. PROLEGÓMENOS PARA UNA NUEVA EDICIÓN: PROBLEMAS Y MÉTODOS DE UNA TRADICIÓN MIXTA

Como adelantamos, la única tentativa de realizar una edición crítica completa de las rimas de Juan de la Cueva permanece sin publicar. Con su extenso estudio, Reyes Cano aspiraba a sanar una prolongada ausencia en el campo de los estudios poéticos áureos, presentando una edición que enseñase las múltiples caras temáticas y formales de la inspiración poética de este marginado autor hispalense. Además de esto, por un lado, el estudio inicial y los aparatos llamaban la atención sobre "la labor de continua poda a la que sometió [Cueva] sus textos a lo largo de su vida"²⁷ y, por el otro, sirviéndose sobre todo de los datos proporcionados por Bartolomé José Gallardo, el estudioso reconstruía con bastante detenimiento la escasa recepción del poeta sevillano (ss. XVII-XIX) y los problemas de autoría conectados con algunas de sus composiciones²⁸. De todas formas, los resultados de su tesis nunca lograron estructurarse de una forma definitiva, para luego poder ser analizados críticamente *ad locum*. De hecho, los aparatos

26 En concreto, en el epígrafe a la composición núm. 64 del cartapacio se lee "Obras de Juan de las Cuevas". Debido a que la sucesiva noticia relativa a una atribución, diferente de esta, se encuentra en la rúbrica del poema núm. 70, se ha planteado la hipótesis de que no solo el primero sino también los cinco textos de en medio fuesen atribuidos todos, por el anónimo antólogo, a Juan de la Cueva. Cfr. Juan Montero, "Dos textos poéticos de Fernando de Herrera con variantes y un posible soneto desconocido (más una lira antiherreriana)", *Bulletin Hispanique*, CVII, 2 (2005), pp. 605-616 (pp. 614-616).

27 Reyes Cano (ed.), "Las Rimas de Juan de la Cueva", p. X.

28 *Ibidem*, pp. XV-XVI y XIX-XXV.

establecidos se configuran en una estructura poco articulada, que prevé una colocación promiscua de las lecciones de los testimonios relacionados con el autor, como lo son las *Flores* y las *Obras*, justo al lado de ediciones poco o nada científicas de los siglos XVIII-XX, sin que se pueda distinguir de inmediato entre variantes de autor y de transmisión²⁹. Además, el análisis crítico de estos datos filológicos ha permanecido, por así decirlo, en una fase embrionaria de desarrollo, con una presentación de la *varia lectio* observada que, sin embargo, no ha recibido una atención específica a lo largo del estudio introductorio ni en otra ocasión sucesiva. Además, desde la realización de la investigación de Reyes Cano se han editado catálogos y repertorios que, como se ha mostrado en el apartado anterior, abren al estudioso de hoy un universo de nuevos fondos y colecciones, permitiendo una potencial extensión de los testimonios, con lecciones distintas de los poemas conocidos e, incluso, posibles nuevas atribuciones³⁰.

Por su parte, en sus dos ediciones parciales, Cebrián solo considera los tres testimonios fundamentales³¹ y nunca se abre a comentarios, ni con relación a la cronología de las versiones por ellos proporcionadas, ni menos todavía, en cuanto a la variación textual de las composiciones editadas ya que en ningún momento —en línea, en esto, con su predecesor— se puede apreciar un intento de crítica de las variantes. En cambio,

29 Para los criterios de formalización de los aparatos ver Reyes Cano (ed.), “*Las Rimas* de Juan de la Cueva”, pp. XX-XXI, nota 4. Hay que precisar que es el propio estudioso quien lamenta la escasa fiabilidad textual de estas ediciones, de las que también detecta cada vez el antígrafo entre los 3 testimonios básicos.

30 En realidad, Reyes Cano introduce en su edición una breve nota de la que se desprende que él tenía noticia de algunos otros testimonios manuscritos más, que, sin embargo, no detalla. Aun así, por razones poco comprensibles, a pesar de haber incluido todas las ediciones detectadas, decidió no considerarlos, debido a su estatuto de “copias posteriores no autógrafas”. Cfr. Reyes Cano (ed.), “*Las Rimas* de Juan de la Cueva”, p. XXV. Acerca de la importancia de considerar esta tipología accesoria de fuentes poéticas incluso en los casos en los que se trabaje con autógrafos y otros materiales de autor, nos limitamos a mencionar las páginas modélicas de Alberto Blecuá, “Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI”, en sus *Estudios de crítica textual*, Madrid, Gredos, 2012, pp. 233-268 (pp. 263 y ss.).

31 Según el corte del ensayo, edita ora la redacción de las *Flores* —en “*Cueva en Flores de Baria Poesía*”—, ora la de las *Rimas* —en el apéndice del estudio “*Juan de la Cueva y Nueva España*”, pp. 101-133—.

es apreciable su esfuerzo de lectura del autógrafo, que le permitió restituir en sus aparatos incluso las lecciones descartadas por el autor y ocultas bajo banderillas, de las que había prescindido totalmente Reyes Cano.

Así las cosas, una nueva edición de estas rimas, concebida según los patrones de la filología de autor³², pasa ante todo por una reconsideración del corpus poético, ya que tiene que poner, al lado de los testimonios fundamentales, otros manuscritos e impresos que, al ser vinculados con la persona y con los contextos culturales y literarios del autor, tienen que ser interrogados en cuanto a su estatuto y papel específico, en primer lugar, para la fijación del texto de cada composición en sus múltiples redacciones y, luego, en el estudio de sus variantes y en el consiguiente análisis hermenéutico. Con respecto a los testimonios ya conocidos, considerando sus ya destacadas peculiaridades genéticas y materiales, habrá que volver a interpelarlos detenidamente, a través de una perspectiva filológica más consciente, con el fin de aclarar finalmente la relación entre los testimonios y sus respectivas redacciones y variantes. En concreto, al enfocar este estudio desde la óptica multifocal que requiere el hecho de tener que manejar una tradición mixta, formada además por autógrafos y apógrafos —o sea, por testimonios con niveles de fiabilidad textual diferentes—, habrá que fijarse ante todo en la materialidad de los distintos fascículos de C1, para intentar relacionarlos, determinar su procedencia y tiempos de composición. Además, y siempre con relación a este testimonio autógrafo, la información relevante sobre los diferentes momentos de copia, el replanteamiento proyectual, la revisión textual y estructural, y el proceso de lima podrá salir de un examen de las variaciones en el *ductus* y en la grafía de Cueva, así como de los cambios frecuentes en el color y espesor de la tinta, *etc.* En cuanto al testimonio impreso, habrá que averiguar si existen diferencias entre los distintos ejemplares con que contamos, vista la consabida relevancia de una presunta presencia del autor en el taller de un impresor amigo —como lo fue Pescioni para Cueva—; por consiguiente, será necesario indagar sobre su posible participación en la corrección de pruebas o, al contrario, sobre su desinterés durante el proceso de impresión. Finalmente, no se podrá prescindir de

32 Dentro de la esfera conspicua de modelos y ejemplos proporcionados sobre todo por la escuela filológica italiana, nuestra referencia primaria está representada por Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009.

los testimonios “menores” detectados, ya que tanto su exigüidad como su contextualización en buena parte hispalense problematizan el discurso sobre su nivel de fiabilidad y, por consiguiente, sobre la fluidez textual de las composiciones interesadas.

Una vez que se haya fijado el texto de todos los poemas y se haya reconstruido de manera crítica la linealidad de su proceso redaccional y corrector —cuando lo haya, por supuesto—, se podrá focalizar la atención en la *varia lectio* así restituida y realizar un estudio detenido de las variantes y variaciones de los poemas, con el fin de reconstruir los rasgos esenciales de la expresión y evolución poética del autor.

Desde esta perspectiva, conviene detenerse un tanto en un aspecto que en los estudios anteriores ha pasado casi desapercibido, es decir, la necesidad de una visión de conjunto de la colección de las *Rimas* en su estatuto de libro de poemas, fruto de una precisa *intentio auctoris*³³. A ese respecto, no solo es esencial analizar las preferencias temático-formales y dispositivas del autor en un momento histórico de paulatina evolución de formas y modelos en los florilegios poéticos, sino también, desde la perspectiva exclusivamente diacrónica del propio Cueva, dicho poemario exige ser careado con las *Obras* tanto filológica como críticamente³⁴. Efectivamen-

33 De hecho, aunque, como veremos enseguida, lo fuese explícitamente en la perspectiva personal del propio autor, Reyes Cano no restituye de manera alguna la *dispositio* o el plan de las *Rimas* en cuanto cancionero; en cambio, en su edición, la ordenación de las composiciones sigue un criterio temático y, secundariamente, cronológico. Cfr. Reyes Cano (ed.), “Las *Rimas* de Juan de la Cueva”, p. XXXV. Por otra parte, insiste sobre la relevancia de una perspectiva de estudio basada en el enfoque en el libro de poemas del Siglo de Oro como “objeto literario” y “sintagma de relaciones poéticas” —mencionando, además, al propio Cueva entre sus ejemplos—, Valentín Núñez Rivera, “El libro de poemas (1543-1648): tradiciones dispositivas y movilidad textual”, en *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, ed. Andrea Baldissera, Como/Pavia, Ibis, 2019, pp. 79-102 (pp. 80-81 y 93-96). A este trabajo remitimos también para una bibliografía razonada sobre ese corte metodológico bastante reciente.

34 Que las *Obras* y, en particular, su primera sección de composiciones breves, constituyan un cancionero, es algo fuera de discusión entre los críticos, aunque personalmente hemos encontrado un solo estudio en el que dicho aspecto se sitúe en el centro de la atención, en concreto: Francisco Javier Burguillo López, “El diseño editorial de las *Obras* (1582) de Juan de la Cueva”, en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008,

te, si por un lado ya se ha mencionado la recuperación —sometida a revisión— de muchos de los textos preliminares de la antología de 1582 en el paratexto de la recopilación autógrafa, por el otro merece la pena mencionar aquí una declaración muy elocuente del propio Cueva, hecha con ocasión de uno de los primeros sonetos de las *Rimas*. En concreto, al principio de la colección, tras reproducir los tres mismos sonetos iniciales de las *Obras*³⁵, el autor introduce un cuarto soneto, *Vuestra gloria canté y el ardor mío*, a través del cual desvela claramente la operación que está en la base de su nueva recopilación:

Habiendo sido murmurado de algunos el argumento *de este libro*,
porque era solamente amoroso *en la primera impresión*, se hizo este
soneto en que se pide licencia a la señora celebrada en él para jun-
tar diferentes composiciones a diferentes sujetos. Soneto 4. (C1,
f. 18r)³⁶

De este epígrafe se desprende perfectamente el asunto y el papel del soneto cuarto: el poeta le pide permiso a su dama, que había sido el objeto exclusivo de ese mismo libro en su “primera impresión”, para que, al volver sobre él y reformularlo, pueda ahora variar un tanto la perspectiva unifocal allá expresada. Pues bien, la interconexión entre *Obras* y *Rimas*, en las intenciones de su autor, no podía ser más explícita³⁷. En concreto, precisamente cuando su cancionero amoroso manifiesta la intención de abrirse a nuevos asuntos y temas, bajo el principio de una mayor *variatio*, Cueva anuncia la conexión genética que el nuevo proyecto mantiene con el primero, convirtiéndolo, de hecho, en el resultado final de una evolución lineal a partir de aquel. Así las cosas, el examen de las variantes tendrá que extenderse necesariamente a las macrovariantes estructurales

pp. 159-169. El estudioso también alude, aunque solo de pasada, a la necesidad de cotejar las intenciones autoriales de las dos recopilaciones (*ibidem*, pp. 163-164).

35 Para ser más precisos, se invierte en el orden entre el segundo soneto y el tercero.

36 La cursiva es mía.

37 Véanse al respecto las breves pero significativas observaciones de Pedro Ruiz Pérez, “El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo: las encrucijadas de Juan de la Cueva”, en *Cultura oral, visual, y escrita en la España de los Siglos de Oro*, eds. José María Díez Borque, Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Madrid, Visor, 2010, pp. 515-535 (p. 519).

entre la “primera impresión” y la segunda, aunque esta haya permanecido atascada en un estadio potencial.

Ni, en realidad, quedan fuera de esta perspectiva de análisis las composiciones juveniles de las *Flores*, ya que casi todas, como dijimos, entran —revisadas en mayor o menor grado— en las *Rimas*. Es más, algunas de las variaciones entre F y C1 revelan precisamente la sumisión de estos textos a un diseño unitario muy fuerte, de sentido precisamente amoroso. Por sus significativas variantes, es ejemplificador de esta operación de re-semantización el soneto *Han visto los que viven en la tierra*, soneto con dos testimonios: F (pp. 183-184) y C1 (f. 33v). Debido a la fase aún precoz del estudio, se considera aquí más oportuno presentar las dos redacciones en edición sinóptica³⁸:

F		C1
¿Han visto, los que viven en la tierra, el caso extraño donde vivo y muero?: que huyo del placer y el pesar quiero; que aborrezco la paz y amo la guerra; que sigo a quien me huye y me <i>destierra</i> ; 5 tengo esperanza en lo que desespero; en lo más imposible, en eso espero y en eso mi memoria el bien encierra ; amo mi duro mal, huyo el contento; fatígame el descanso y su memoria; 10 sigo tras el dolor que me persigue; con lo que me aborrece me contento; llamo a la muerte vida, al amor gloria. Mira en qué pone Amor a quien le sigue.		¿Han visto, los que viven en la tierra, entre cuántos contrarios vivo y muero?: que huyo del placer y el pesar quiero; que m’ofende la PAZ y amo la guerra; que sigo a quien me huye y me destierra y espero en lo que más me desespero y, en lo qu’es imposible, el premio espero y voy por donde el paso se me cierra ; amo mi duro mal, huyo el contento; fatígame el descanso y su memoria; sigo tras el dolor que me persigue; con lo que m’aborrece me contento; llamo a la muerte vida, al amor gloria; porque tal tiene Amor al que le sigue.

El soneto desarrolla el *topos* petrarquista de oposición de contrarios que, en la redacción de C1, Cueva decide tematizar (v. 2). Entre las muchas variantes que afloran de un cotejo entre los dos textos, particularmente relevante para nuestro objetivo es la lección del verso 4: “aborrezco la paz”

38 Para los criterios de edición de los textos cfr. *supra*, nota 3. En cursiva se señalan, aquí y en las citas futuras de F, las lecciones ilegibles en el manuscrito original, subsanadas a través de la copia tardía de Paz y Melia (MN 7892), sobre la que se tendrá ocasión de volver en las próximas páginas; igualmente, en negrita van las variantes entre los testimonios considerados.

en F; “m’ofende la PAZ” según C1. Ante todo, dada la condición de apógrafo de F, resulta problemático estimar la variación gráfica “paz”/“PAZ”. Por tanto, mejor centrarnos primeramente en la transformación del verbo: “aborrezco”/“m’ofende”. A primera vista, dicha conversión podría explicarse como un intento de *variatio*, perseguido en C1, con respecto a la lección del verso 12 (“con lo que me aborrece”), que queda inalterada en las dos redacciones. Sin embargo, a este respecto, conviene notar que no se advierten cambios análogos con relación a otros elementos textuales reiterados (véanse el caso de “huyo”, vv. 3 y 9 de ambas redacciones, y de “amo”, vv. 4 y 9 tanto en F como en C1). En otras palabras, es la falta de uniformidad variantística del poema con relación a este aspecto la que parece desautorizar la suposición inicial de una *intentio auctoris* de variación retórico-estilística. Así las cosas, resulta oportuno integrar en el análisis la transformación gráfica del segundo elemento del sintagma del que partimos y pensar en advertir en el uso de la mayúscula por parte de Cueva una funcionalidad específica. De hecho, el juego polisémico y, a veces, incluso acróstico basado en el nombre de la mujer amada es un rasgo estilístico petrarquista muy apreciado por nuestro autor: tanto en el impreso como en el autógrafo, el nombre de doña Felipa de la Paz —sea este el nombre verdadero de la dama, sea su *senhal*— domina en su poesía amorosa, registrando múltiples recurrencias, totales o bien parciales, en ambos casos oportunamente señaladas gráficamente a través del uso de la mayúscula³⁹. En cambio, nunca se le cita a esa mujer en la selección de poemas amorosos incluidos en las *Flores*. Dos son las conclusiones que se pueden sacar de todo esto. Por un lado, es verosímil suponer, a pesar de la naturaleza de apógrafo de F, que la variación de “paz” a “PAZ” sea una variante de autor, relacionada, quizás, con el episodio biográfico del enamoramiento del poeta y consiguiente conversión de la amada en su musa lírica, episodio que habría que colocar verosímilmente después de la estancia mexicana de nuestro autor y que hizo posible que madurase una lectura polisémica del vocablo “paz”, no contemplada originariamente. Siguiendo este razonamiento, para poder efectivamente aprovechar dicha polisemia y hacer posible el nivel segundo de lectura, Cueva tuvo que cambiar el verbo “aborrezco” en “m’ofende”. Además —y es la

39 Sobre el asunto en las *Obras* véase Burguillo López, “El diseño editorial de las *Obras* (1582)”, pp. 161-164.

segunda conclusión—, esta interpretación no contrasta con la ausencia del soneto que nos ocupa en O, ya que Cueva pudo haber descartado la composición a la hora de seleccionar un florilegio antológico en nombre de la mujer amada, al no estar efectivamente pensada para ella, mientras que, en un momento sucesivo, al recoger el conjunto de su producción poética, pudo pensar en esta solución para no dejar fuera este soneto y, al mismo tiempo, lograr proporcionar una, por así decirlo, coherencia de inspiración poética en toda su poesía amorosa de marco petrarquista. Dejando para una ocasión futura un comentario más detenido de esta composición, baste por ahora haber destacado la necesidad de perfilar unas instancias autoriales unitarias a las que Cueva, en varios momentos de creación y refundición poética, sometió sus composiciones y recopilaciones.

Por último, esta clave interpretativa, por así decirlo, interna, de las modulaciones del discurso lírico de nuestro poeta en su diacrónica movilidad textual habrá que complementarse con un acertado análisis comparativo de su obra dentro del contexto cultural y literario de las academias y cenáculos sevillanos de esos años al que venimos refiriéndonos desde el principio de estas páginas. Habrá, por tanto, que tener en cuenta tanto la producción de los poetas contertulios suyos como las reflexiones y teorizaciones retóricas y poéticas coevas⁴⁰. Además, considerado el connubio ideal entre teoría y praxis poética perseguido por Cueva, replanteamientos y nuevas soluciones tendrán que ser examinados e interpretados, en particular, a la luz de la aportación teórica del propio autor, desperdigada en las muchas consideraciones metapoéticas incluidas en sus composicio-

40 Además de definir su voz singular dentro del gran universo petrarquista, tendrán que ser analizadas, por ejemplo, su vertiente graciosa dentro del contexto de la *poesía sevillana de la sal* y su “poética familiar”, que tanto le costó en términos de fricciones y enemistades con el círculo herreriano, según las pautas indicadas por Valentín Núñez Rivera, respectivamente en “Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad”, en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 513-537 (pp. 521-524); y en “Hacia un doble paradigma. Lírica ornada y poética familiar”, en *La “Idea” de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 197-254, de las cuales están dedicadas a Cueva y a sus epístolas sobre todo las pp. 239-252.

nes de varia naturaleza —sobre todo, sus epístolas— y luego recogida en su *Exemplar poético*⁴¹.

4. DE ALGUNAS FLORES A LAS RIMAS: UN PROCESO DE ESCRITURA Y REVISIÓN A TRAVÉS DE TRES DÉCADAS

Vamos a proporcionar ahora un pequeño ejemplo de la investigación *in fieri* de edición y estudio del corpus de rimas presentado hasta ahora. En concreto, el botón de muestra elegido consta de los 13 poemas atestiguados por los 3 testimonios fundamentales: *Flores*, *Obras* y *Rimas*. Efectivamente, este pequeño grupo de composiciones, todos sonetos con la excepción de una elegía (*Robó mi alma un corazón altivo*), debido a su significativa extensión temporal representa un muestrario privilegiado para rastrear algunas peculiaridades del proceso de escritura y revisión autorial de Cueva a lo largo de una experiencia poética de más de treinta años. Al mismo tiempo, permite mostrar, a través de ejemplos concretos, los rasgos más problemáticos de tres testimonios tan diferentes como lo son un florilegio manuscrito misceláneo, un libro impreso estando el autor en vida —y, además, atestiguado por muchos ejemplares— y, por último, un autógrafo facticio con diferentes estratos de correcciones y cambios. Por otra parte, hay que señalar que, de estos sonetos, 4 están atestiguados también por otros testimonios, que enriquecen su tradición textual y, por consiguiente, la *varia lectio* de los correspondientes poemas. Damos a continuación el listado de los poemas considerados:

Íncipit	Testimonios ⁴²
Amor, de invidia de mi buena suerte	F, p. 129; O, f. 40v; C1, f. 187v.
Cantando Orpheo con dorada lira	F, p. 66; O, f. 89v; C1, f. 366r.

41 La bibliografía sobre el *Exemplar* es copiosa. Entre los estudios más recientes, mencionamos, por la amplitud de su enfoque, el de Juan José Pastor Comín, “El *Exemplar poético* de Juan de la Cueva: teoría dramática de un sevillano que pasó sus últimos años en la ciudad de Cuenca”, *Archivo Conquense*, 2 (1999), pp. 177-210.

42 De momento, pasando por alto el asunto de la cronología entre las redacciones de los textos, el listado de los testimonios se ha ordenado según la cronología de estos últimos.

Cuando ardió en mí el juvenil brío	F, p. 158; O, f. 90rv; C1, f. 366r.
Cuando ausente me hallo de mi gloria	F, p. 398; O, f. 70rv; C1, f. 291r.
Cuando en mi alma represento y miro	F, pp. 298-299; O, f. 27v; C1, ff. 68v-69r; MN 3708, f. 65v.
Cubrió una oscura noche el día sereno	F, p. 68; O, f. 48v; C1, f. 220v.
Dulces regalos de la pena mía	F, pp. 189-190; O, ff. 74v-75r; C1, f. 324v.
Ira tengo de mí, porque a despecho	F, p. 262; O, ff. 43v-44r; C1, f. 197r; MN 3708, ff. 62v y 60r ⁴³ .
Llévame mi deseo a aquella parte	F, p. 298; O, f. 14v; C1, f. 24rv; MN 3708, f. 71v.
Lleva de gente en gente Amor mi canto	F, pp. 107-108; O, f. 90v; C1, f. 366v.
No está en partir mudarse el amor mío	F, p. 397; O, f. 74r; C1, f. 312r.
Robó mi alma un corazón altivo	F, pp. 85-87; O, ff. 21r-22r; C1, ff. 23r-24r; NYHS B-2369-91, p. 185.
Tantas mudanzas veo en el bien mío	F, p. 362; O, ff. 70v-71r; C1, f. 291v.

Conscientes de lo exiguo del corpus, al par de lo hecho en el apartado anterior, tampoco en este caso se ofrecerá una edición crítica ni se construirán aparatos de variantes; en cambio, sí que se presentarán los resultados de un primer cotejo entre las composiciones consideradas y las observaciones y los comentarios que han derivado de su análisis. Queda por supuesto el carácter parcial y provisional de los resultados, que tendrán que ser investigados y profundizados a la luz de un examen completo del conjunto de las rimas. Mientras tanto, el primer aspecto que el estudio de estas 13 composiciones, en sus diferentes testimonios, ha puesto de manifiesto es una tendencia muy fuerte a la reelaboración por parte de Cueva, ya que se han podido detectar solo dos casos —*Cuando ausente me hallo de mi gloria* y *Lleva de gente en gente Amor mi canto*— en los que el texto se mantiene integralmente idéntico en todos sus testimonios; en cambio, en los demás, el autor interviene por lo menos una vez para introducir cambios, aunque frecuentemente mínimos. A pesar de esto, solo

43 La aparente incoherencia de la foliación depende del hecho de que el texto del soneto resulta dividido entre dos folios sueltos, encuadernados desordenadamente en el códice. Cfr. Pablo Jauralde Pou *et alii*, *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998-2008, I, pp. 538-555.

en un caso, el del soneto *Ira tengo de mí, porque a despecho*, se registran unos cambios realmente notables, que abarcan el sentido y la estructura de toda la composición. En general, así como la entidad de los cambios varía bastante de caso en caso, igual puede decirse con relación a su tipología, ya que, considerando únicamente las variantes sustanciales⁴⁴, estas afectan tanto al léxico —por ejemplo, sinónimos con matices diferentes, pero también cambios más significativos— como a la sintaxis —lo más frecuente son las inversiones entre los sustantivos y sus modificadores— hasta involucrar, aunque solo en unos casos limitados, el sentido global de la frase. De momento, no se ha detectado en los procesos de revisión una conducta unitaria y lineal de trabajo, ya que en algunos casos el texto cambia solo una vez mientras que, en otros, considerando en particular los testimonios básicos, los tres dan fe de otras tantas redacciones. Para ser más precisos, a menudo el texto en su conjunto sigue cambiando al pasar de una redacción a la otra; sin embargo, es bastante raro que una lección dada registre más de un cambio. Tampoco es posible establecer, en términos generales, una mayor o menor proximidad o distancia textual entre las tres redacciones principales al considerarlas de dos en dos, ya que lo que vale para una composición no hay que darlo por descontado para todas las demás. Así, para mencionar solo dos ejemplos opuestos, el texto de C1 de la elegía *Robó mi alma un corazón altivo* difiere mucho del de F y O que, en cambio, resultan más próximos entre sí; en cambio, las variantes más significativas del soneto *Ira tengo de mí, porque a despecho* se registran en F mientras que el texto de O y el de C1 presentan solo una variante entre ellos.

Así las cosas, hay un aspecto que es necesario enfocar oportunamente. La relación cronológica entre las versiones de F, O y C1 presenta varios problemas ya que, por un lado, tenemos las fechas de los tres testimonios —respectivamente 1577, 1582 y 1604— pero, por el otro, ya hemos mencionado la declaración de Cueva sobre la naturaleza facticia del código C1, que resulta constituido por materiales preexistentes —aunque no siempre tenemos datos extratextuales que nos ayuden a fecharlos con más

44 La naturaleza de los testimonios F y O, respectivamente apógrafo e impreso, llevan a prescindir de las variantes gráficas, ya que su ortografía ha de interpretarse verosímelmente como el resultado conjunto de los usos gráficos de diferentes agentes intermediarios aparte del autor (copistas, compositores, correctores, etc.).

precisión—. A estas alturas de la investigación, basándonos sobre todo en el pequeño corpus elegido, presentamos algunas consideraciones preliminares. En primer lugar, hay que destacar que los testimonios que han llegado hasta nosotros no son borradores, ni resultan estar todos directamente relacionados entre ellos. De hecho, el único que nos brinda un texto *in fieri*, o más precisamente un texto base con algunas correcciones y cambios, no parece que haya sido concebido como borrador, sino más bien como una copia en limpio —por lo visto, tenía que ser verosíblemente un original para la imprenta—, aunque el autor aprovechó algunos materiales preexistentes que se encontraban en bastante buen estado en cuanto a claridad del texto. Sin embargo, el punto de partida de C1 consiste en una redacción de los textos poéticos que, en muchos casos, ya no coincide con la de ningún otro testimonio. A este propósito, si no es imposible suponer que Cueva retocase mínimamente el texto al copiarlo de algún borrador en una copia en limpio, parece menos probable que introdujese durante este proceso, es decir, de una forma tan dispersa y aleatoria, cambios más significativos. Puede ser útil al respecto considerar la *varia lectio* del verso 8 del soneto *Amor, de invidia de mi buena suerte*, cuyo texto en C1 resulta diferente de F y O ya en su lección base:

F: lo que **a entrambos en llanto** nos convierte

O: lo que **a en [sic] entrambos en llanto** nos convierte

C1: lo **qu'en llanto y en gloria** nos convierte

Por el contrario, de particular interés son las composiciones que en C1 presentan correcciones por banderillas en correspondencia exacta con todas las lecciones de este testimonio que difieren de la redacción de O. La elegía *Robó mi alma un corazón altivo* constituye el ejemplo más significativo, sobre todo por la regularidad con la que dicho fenómeno se manifiesta en una composición mucho más larga que un soneto. Efectivamente, en este caso, tan precisa coincidencia sugiere no solo una proximidad entre las dos redacciones de O y del texto base de C1, sino incluso una derivación, por así decirlo, directa de la redacción final de C1 de la de O. Aun así, es preciso investigar el asunto con minuciosidad y recurriendo a todas las herramientas codicológicas disponibles antes de formular conclusiones generalizadas, debido a que, por un lado, como hemos visto antes, esta coincidencia textual no vale para todos los textos de C1 que

cambian con respecto a O y, por el otro, hay también casos de textos en los que se encuentran lecciones finales de C1 transcritas sobre banderillas que coinciden con las lecciones de O.

Por si fuera poco —y llegamos a la última observación— este primer cotejo ha permitido aislar por lo menos dos casos en los que la versión de C1 no resulta ser legible como resultado de la evolución de un hipotético doble pasaje textual, lineal y directo, de F a O y de O a C1, que la cronología de los testimonios puede llevar a suponer como el más probable. Para ser más concretos, si observamos las variantes, notamos que la lección del autógrafo parece tener en cuenta ahora la versión de F, ahora la de O. Así, por ejemplo, en el soneto *Ira tengo de mí, porque a despecho*, en el verso 4 se lee:

F: **como en todas las cosas** siempre **he** hecho

O: **cual os debe mi fe** y siempre **lo ha** hecho

C1: **cual os debe mi fe** y siempre **he** hecho

En este caso C1 lee igual que O en la primera parte del verso mientras que coincide con F en la segunda. A su vez, en un par de versos del soneto *Cubrió una oscura noche el día sereno* (vv. 7-8) se detecta una mayor proximidad textual entre C1 y F que respecto a O:

F: que **será** inmortal en **mi** memoria/ en cuanto el mundo **de hombres fuere** lleno

O: que **ha de ser** inmortal en **mi** memoria/ en cuanto el mundo **fuere de hombres** lleno

C1: que **será** inmortal en **la** memoria/ en cuanto el mundo **de hombres fuere** lleno

A la luz de estos ejemplos, parece verosímil suponer que, entre los papeles que Cueva había recogido para la recopilación de sus *Rimas*, se encontrase no solo la versión de estos sonetos publicada en las *Obras*, sino también la que había sido acogida en las *Flores*. Incluso no sería quizás demasiado atrevido imaginar que, en el momento de la confección de C1, el autor conservase el manuscrito original que le había servido para la elaboración de las *Obras*; manuscrito en el que el texto base de algunas composiciones acaso coincidía con el consignado para las *Flores*, luego revisado y enmen-

dado —¿sobre el mismo borrador?— con vista a la publicación de 1582. De esta manera, teniendo delante de sí un texto con varios estratos de escritura, a la hora de intervenir una tercera vez sobre un poema, al lado de los nuevos cambios, Cueva pudo decidir dónde mantener la versión que había dado a la imprenta y dónde, en cambio, era mejor rechazar las variantes introducidas y volver a la primera versión. Considerados los tres testimonios, parece esta la hipótesis reconstructiva, por así decirlo, más económica; aunque, de todas maneras, es evidente que hay que analizar los poemas restantes y buscar otros indicios antes de descartar completamente otras posibilidades que siguen de momento igualmente abiertas. Por ejemplo, nada nos permite descartar, por ahora, incluso la hipótesis de que algunos de los fascículos que componen el autógrafo procedan de materiales preparatorios de O, con un texto sucesivamente abandonado en favor de otras soluciones —las que se leen en O— y luego recuperadas y reevaluadas positivamente durante la recolección de textos en C1. En este caso —no es nada más que una hipótesis— el texto base del autógrafo podría incluso atestiguar un estadio de redacción intermedio entre F y O o, ensanchando la mirada —y la suposición— al grupo más amplio de poemas no atestiguados en F sino exclusivamente en O y C1, la de C1 podría ser una redacción concebida antes de O y, al final, preferida respecto a esta o incluso, en los casos en que el autógrafo lleva correcciones, revisada prescindiendo de la redacción de O⁴⁵.

Por todo lo visto hasta ahora, las rimas de Juan de la Cueva ofrecen un ejemplo de filología de autor particularmente intrincado, al compenetrarse las dos fenomenologías propias de la disciplina, es decir, el original en movimiento y las redacciones múltiples. Sin embargo, como anticipamos, al lado de la complejidad de vinculación entre el autógrafo y los otros dos testimonios fundamentales, otro aspecto que este primer sondeo ha permitido poner de manifiesto consiste en la especificidad de los problemas que plantea cada testimonio. Ya se ha comentado bastante la estratificación genética de C1; en cuanto a F y O, ambos son testimonios

45 Con respecto a esta delicada cuestión, será indispensable echar una mirada a algunas obras mayores de nuestro autor y al *usus scribendi et corrigendi* no siempre lineal con el que trabajó sobre ellas, según dejó reflejado, por ejemplo, en su edición de los dos poemas mitológicos cuevianos el ya citado Cebrián (ed.), “Fábulas mitológicas y épica burlesca”, pp. 50-86.

cuya vinculación con el autor resulta más problemática ya que, en concreto, hay que tomar nota de la mediación de otros agentes —el copista de F, por un lado, y el equipo del taller de imprenta, para el impreso— que pueden interferir en la expresión de la voluntad textual del autor.

En concreto, F presenta los errores de copia propios de los manuscritos apógrafos; sin embargo, la presencia de errores evidentes es la que lleva a dudar, en los casos más conflictivos, es decir, cuando es oportuno hablar más cautelosamente de variantes, sobre la naturaleza de las mismas: variantes de transmisión o de autor. Sirvan como botón de muestra dos variantes mínimas (vv. 10 y 13) del soneto *Llévame mi deseo a aquella parte*:

F: debilita **mi** fuerza y enflaquece

O/C1: debilita **la** fuerza y enflaquece

F: que **muerte y vida** juntamente ofrece

O/C1: que **vida y muerte** juntamente ofrece

En realidad, no son estos los únicos problemas que afligen al filólogo a la hora de considerar el texto de la recopilación mexicana. De hecho, el estado de conservación de este manuscrito es lamentablemente muy malo. Aunque no les haya tocado a los poemas de Cueva la peor suerte, la gravedad de su condición es tal que, a veces, igual que ya hicieron las dos editoras del manuscrito, es necesario acudir a la copia realizada por el bibliófilo Paz y Melia en el siglo XIX —es el ms. 7982 de la Biblioteca Nacional de Madrid— para completar sus lagunas. Claramente, aunque esta copia permita evitar algunas *cruces desperationis*, las lecciones que restituye adquieren forzosamente un nivel aún menos fiable en el discurso sobre variantes de autor. Un caso notable es el del soneto *No está en partir mudarse el amor mío*, casi completamente ilegible en F. En general, su texto, según la lección de Paz y Melia, no se aleja mucho de las versiones de O y C1, pero hay por lo menos dos variantes únicas leídas a través de este testimonio tardío —respectivamente en los vv. 7 y 11— que convendrá examinar con cuidado ya que, entre las hipótesis posibles, no se puede descartar que formen parte de los no escasísimos errores de mala lectura del bibliófilo:

F: trocar su efecto *andando muerte* y vida

O/C1: trocar su efecto Amor, muerte dar vida

F: lo que en sí tiene, sin *mudarse* della

O/C1: lo que en sí tiene, sin moverse della

Un discurso, en parte, análogo afecta también al testimonio de las *Obras*. En este caso, hay que enfrentarse con la variabilidad propia de un testimonio impreso en la época de la imprenta manual y hoy atestiguado, como adelantamos, por múltiples ejemplares. En cuanto a este último aspecto, y siempre considerando el muestrario de nuestros 13 poemas, de momento no se han detectado variantes de estado. Con relación a los errores, solo podemos comentar que, frente a fascículos atestiguados en dos fases, con consiguientes correcciones de erratas y errores en algunos de ellos, hay casos de uniformidad en la persistencia de errores evidentes que puede que atestigüen una corrección de pruebas poco cuidadosa o, en cambio, si queremos ser más cautelosos, quizás se deba suponer que simplemente no hemos tenido suerte en la conservación de los ejemplares⁴⁶. De todas formas, la presencia de múltiples ejemplares de la edición facilita la aclaración de la naturaleza de algunas lecciones que, a primera vista, pueden parecer variantes de autor mientras que, tras un cotejo conjunto de los ejemplares y, por supuesto, de las otras dos redacciones de un poema dado en los demás testimonios, desvela que son errores de copia. Un ejemplo para todos puede ser la lección del verso 21 de la elegía *Robó mi alma un corazón altivo*:

F: vi luego que ver **pude** a mi enemiga

O: vi luego que ver **puede** (m_{1566}) / **pude** (m_{3267} ; m_{13333} ; *lon*; *chi*; *ox*; *sak*; *vie*)⁴⁷ mi enemiga

C1: vi luego que ver **pude** mi enemiga

En fin, hasta aquí solo se han considerado las redacciones atestiguadas por los tres testimonios principales. Sin embargo, al llevar la atención a los otros testimonios detectados, entran en juego nuevas variantes. Sirva

46 Quizás esta observación podrá ser algo matizada cuando se tenga la posibilidad de consultar el ejemplar de la Biblioteca del Escorial, que es el único entre los conocidos al que aún no hemos podido acceder.

47 Cfr. *supra*, nota 20.

de ejemplo final el soneto *Cuando en mi alma represento y miro*, copiado también en el testimonio MN 3708; efectivamente, en este manuscrito se registran dos variantes —respectivamente, en los vv. 11 y 14— que, por pequeñas que sean, destacan por arañar la univocidad de las lecciones correspondientes, en ambos casos, en los tres testimonios de F, O y C1:

F/O/C1: pues ignoro quién es la que poseo/ dentro en mi alma,
donde está tu asiento

MN 3708: pues ignoro quién es la que poseo/ dentro en mi alma **y**
dónde está su asiento

F/O/C1: no puede ser fingida del deseo,/ ni a otra **dar** lugar mi
pensamiento

MN 3708: no puede ser fingida del deseo,/ ni a otra **da** lugar mi
pensamiento

Como venimos repitiendo desde el principio de este apartado, dichas variantes —así como las consideraciones hasta aquí enunciadas— tendrán que ser interpretadas dentro de un estudio mucho más amplio y profundizado para que los datos filológicos, considerados en un conjunto sistémico, puedan proporcionar una llave de lectura crítica fiable de ese importante componente de la producción literaria de Juan de la Cueva que son sus *rimas sueltas*. Enmarcada, pues, dentro de sus coordenadas histórico-literarias, la parábola cueviana podrá configurar un válido itinerario para reflexionar sobre la evolución de géneros y modelos, temas y formas, en los fervorosos años del humanismo sevillano, representado por autores como Mal Lara y sus discípulos y amigos, y por la experiencia teórico-poética herreriana y de su círculo literario. De hecho, por lo visto, los antagonismos académicos y la relativa marginalidad literaria de nuestro autor no le impidieron jugar su propio papel dentro del vibrante escenario cultural de su tiempo: entre el asentamiento del petrarquismo en el Nuevo Mundo, del que es protagonista, a través del plan de las *Flores*, al lado de petrarquistas de primera y segunda línea y en diálogo ideal con un autor del calibre de Cetina⁴⁸, hasta el replanteamiento editorial

48 Acerca del asunto véanse, amén de los estudios introductorios a las dos ediciones modernas del florilegio ya citadas, Juan Matas Caballero, “Unas notas sobre el

tardoquinientista del modelo del cancionero amoroso, en el que participa con su propuesta personal —las *Obras*— concomitante y alternativa a la de autores como Herrera y Padilla; por último, con el proyecto de un poemario de toda una vida, sus *Rimas*, no solo se coloca entre una minoría de poetas que, por aquel entonces, llevan adelante el paulatino desarrollo de una atención y un interés personal más marcados, con respecto a unas décadas antes, hacia la transmisión fidedigna —e impresa— de la propia obra completa, sino que también brinda un ejemplo peculiar de la heterogeneidad estructural de los poemarios líricos —ya no son *obras* las suyas, sino *rimas sueltas*— al principio del nuevo siglo⁴⁹. En definitiva, adentrarse en la producción lírica de Cueva en su conjunto será una posibilidad más para arrojar nueva luz sobre las múltiples caras de ese escenario poético tan prismático que es el de la ciudad hispalense entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

petrarquismo en el cancionero *Flores de baria poesía*”, en Luis Barahona de Soto y su época, ed. Antonio Cruz Casado, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2001, pp. 235-255, quien analiza la asimilación del petrarquismo en las creaciones poéticas de los autores novohispanos incluidos en la antología, suponiendo para ellos el conocimiento previo —y la consiguiente conversión en modelos— de los poemas de Cetina, Herrera, Silvestre y Cueva —entre otros— que luego encontraron acogida en la misma miscelánea.

49 Véase al respecto el ya mencionado estudio de García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, pp. 215 y ss.

“Si en miembros no robusto”: el retrato ecuestre de las *Soledades* y la *manera* suave

HUMBERTO HUERGO CARDOSO
Carleton College

Título: “Si en miembros no robusto”: el retrato ecuestre de las *Soledades* y la *manera* suave.

Title: “Si en miembros no robusto”: the Equestrian Portrait of the Solitudes and the Soft Manner.

Resumen: Decía Daniele Barbaro que la pintura representa “una ternura en el horizonte de nuestra vista que es y no es”. El presente trabajo no vuelve sobre si la figura ecuestre de la segunda *Soledad* es un criptorretrato del XI conde de Niebla, sino de qué tipo de retrato se trata. ¿El de un mancebo delicado que enfrena suavemente un caballo azul celeste? ¿Quién ha visto un retrato ecuestre de semejantes características cuando el género siempre ha representado la cima de la masculinidad y el patriotismo? ¿Qué significa la “suavidad” de Góngora y qué relación guarda con la *manera* del Greco?

Abstract: Daniele Barbaro once said that painting is “a tenderness in the horizon of vision that is and is not”. The focus of my paper is not whether the equestrian character of the second *Soledad* alludes to the XI count of Niebla or not, but rather what kind of portrait it is. An equestrian portrait of a delicate young man who pulls softly on the reins of a bluish white horse? Who has ever seen a royal equestrian portrait of such characteristics when the genre has always embodied the pinnacle of virility and patriotism? What does Góngora’s “softness” mean and how does it relate to the Mannerism of El Greco?

Palabras clave: Conde de Niebla, El Greco, homosexualidad, pintura de borrones, retrato ecuestre.

Key words: Count of Niebla, equestrian portrait, El Greco, homosexuality, picturesque.

Fecha de recepción: 02/03/2021.

Date of Receipt: 02/03/2021.

Fecha de aceptación: 11/03/2021.

Date of Approval: 11/03/2021.

“lo robusto / trocó”

Góngora, *Las firmezas de Isabela*

1. AUN DE SEDA NO HAY VÍNCULO SÜAVE

Al fondo del retrato se escuchan los gemidos de un perro que protesta por verse atado a una “laja”, una cuerda laxa¹:

Número y confusión gimiendo hacía
en la vistosa laja, para él grave,
que aun de seda no hay vínculo süave.
(*Sol.* 2, vv. 806-808).

No hay vínculo que sea suave. No hay vincular, atar, sujetar que no imponga un orden reductor en lo que hasta entonces era un campo abierto de posibilidades. Uno de los dilemas poético-filosóficos más acuciantes de Góngora será cómo vincular las palabras sin renunciar a la suavidad, o, para decirlo de otro modo, cómo articular libertad y necesidad², llanto y metro (“métrico llanto”)³, voz y sangre (“voces de sangre”)⁴, “número y confusión”, el orden y la aventura. Si se impone la medida, perdemos el llanto y la voz se desangra; la poesía se vuelve pura palabrería. Pero sin el vínculo del metro el verso se ahoga en un mar de lágrimas y tampoco dice nada. El *quid* está en conciliar la voz y el llanto, el impulso formal y el impulso material de manera que el sentido no se agote en el mensaje sino que conserve siempre un margen de indeterminación que trascienda la mera palabrería. El dulce lamentar de los pastores en las églogas y en

1 Luis de Góngora, *Soledad segunda*, v. 808. Salvo indicación contraria, todas las citas de las obras de Góngora provienen de la edición de las *Obras completas* a cargo de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, 2 vols. Para el caso de las *Soledades*, abrevio *Sol.* 1, v. 20, es decir, *Soledad primera*, verso 20. En el resto de los casos, abrevio *OC*, I, núm. 20, v. 40, es decir, *Obras completas*, t. 1, poema número 20, verso 40.

2 Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, trad. Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2018, p. 74.

3 Góngora, *Sol.* 2, v. 115.

4 Góngora, *ibidem*, v. 119.

la novela pastoril da amplia muestra de ello. “Salid lágrimas corriendo”: no hay género que exprese mejor el vínculo de seda que une y desune el metro y el llanto. ¿El plan de las *Soledades*? “La dialéctica del plan y del no plan”⁵; menos una forma determinada de antemano que esa “mezcla de incertidumbre y seguridad” que Pareyson llama *formatividad*⁶. Schiller lo formula en términos ligeramente distintos: “La belleza produce un doble efecto, de distensión y de tensión”⁷. Tender y distender a un mismo tiempo, sin renunciar al número, pero tampoco a la confusión.

2. SI TU NEUTRALIDAD SUFRE CONSEJO

Así empieza el retrato, envuelto en suavidad:

Que aun de seda no hay vínculo süave.
En sangre claro y en persona augusto,
si en miembros no robusto,
príncipe les sucede, abreviada
en modestia civil real grandeza.
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

5 Roland Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, eds. Thomas Clerc y Beatriz Sarlo, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 57.

6 Luygi Pareyson, *Estética. Teoría de la formatividad* (1954), ed. y trad. Cristina Coriasso Martín-Posadillo, Madrid, Xorki, 2014: “El tantear no es tan incierto como para reducirse a un mero andar a tientas, ni tan seguro como para tomar la vía regia: más bien está constituido por una mezcla de incertidumbre y seguridad, en que, mientras dura la búsqueda, el riesgo no instaura el reino del azar y la esperanza no se transforma aún en certeza. La tentativa tiene a la vez algo de desordenado y de ordenado” (p. 119).

7 Schiller, *op. cit.*, p. 81.

de esclarecido, y aun de soberano,
en la rienda que besa la alta mano
de cetro digna. Lúbrica no tanto.
(*Sol.* 2, vv. 808-823).

Antes de entrar en materia, le pido al lector que repase por encima, sin esforzarse todavía por entender demasiado —sin esforzarse por vincular—, las palabras que componen el retrato: *seda*, *vínculo süave*, *espumosa*, *ligereza*, *desatada*, *luciente*, *oro* (por *freno* de oro) y *süave lo enfrenaba*.

Añádanse ahora una lítote, *no robusto*, y cuatro negaciones seguidas: *no hay*, *bebió no*, *no ya*, *no tanto*, sin contar el eco repetido de las voces *sino*, *soberano* y *mano*. No, no y no.

Se diría que no hay tanto retrato, la representación positiva de un objeto, cuanto una pintura de borrones en la que todo lo que queda del “freno” del caballo es una mancha luciente: “el *oro* que süave lo enfrenaba”. El *Panegírico* al conde de Niebla (1629) de Espinosa no dice otra cosa: “*A los caballos desvaneciste* [el conde de Niebla] *con la ufanía de tanto oro*; y el adorno era lo principal, y ellos, lo accesorio”⁸. *Desatada* majestad, el objeto de la representación se desvanece detrás de la orquesta de los metales. La imagen surge en medio del desvanecimiento. Habrá un retrato, pero sin renunciar a la negatividad: *mano de cetro* [...] *no tanto*.

Podríamos decirlo de otro modo: “Si tu neutralidad sufre consejo, / y no te fuerza obligación precisa, / la piedad que en mi alma ya te hospeda / hoy te convida” (*Sol.* 1, vv. 518-521). Piedad del alma y neutralidad del verso. El texto convida al lector a deponer un momento las obligaciones que lo fuerzan, todas precisas, y a hallar refugio en la neutralidad de un decir que ni habla ni calla, ni ata ni desata, sino que simplemente “sugiere” (Valéry)⁹; un decir impreciso, o, mejor, de una imprecisa exactitud; “fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada [‘cercada’], pero siempre abierta” (*Sol.* 2, vv. 79-80).

8 Pedro Espinosa, *Obra en prosa*, ed. Francisco López Estrada, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1991, pp. p. 343.

9 Paul Valéry, *Cuadernos (1894-1945)*, ed. Andrés Sánchez Robayna, trads. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007: “Agotar lo ‘sugestivo’ mediante la fijación del desorden de las palabras extremas conjuntas, por disonancias” (p. 423). La afinidad que existe entre ambos escritores está todavía por estudiarse. No es poca.

La fábrica del decir no está abierta ni cerrada. Está cerrada en lo abierto y abierta en lo cerrado. Siempre se da; Góngora siempre cede, pero sin renunciar al “no de retiramiento”, sin renunciar a la negatividad¹⁰.

“Neutralidad” es neologismo gongorino del que se burla Quevedo en el soneto “Receta para hacer *Soledades* en un día”: “Poco, mucho, si no, purpuracia, / *neutralidad*”¹¹. Incluso cita *verbatim* el verso que acabo de glosar y que para el autor del *Buscón* representaba el epítome de la ridiculez: “Muda costumbres antes que pellejo, / *si tu neutralidad sufre consejo*”¹². ¿Qué era aquello de “neutralidad”? ¿Qué quería nombrar Góngora que no podía nombrar con el español de Covarrubias?

Según la tardía definición de “neutralidad” del *Diccionario de Autoridades* (1734), quería nombrar una cierta “indiferencia o indeterminación” con respecto al propio nombrar¹³. Un nombrar que no cerrara lo nombrado, que no lo fijara dentro de los límites de la definición. Nombrar sin que lo fuerce obligación precisa y sin robarle al objeto la suavidad que le es propia.

Ni A ni lo contrario de A; ni poco ni mucho, protesta Quevedo; ni sí ni no: “una aprehensión generosa y libremente difusa [*a large and freely diffused apprehension*]”¹⁴; “esquives de la afirmación [*esquives de l’affirmation*]”¹⁵.

10 José Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951), en *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953, pp. 183-214 (p. 202).

11 Francisco de Quevedo, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecha, Barcelona, Planeta, 1963, p. 1161, vv. 5-6.

12 Francisco de Quevedo, “Alguacil del Parnaso, Gongorilla”, *ibidem*, p. 1183, v. 107.

13 *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, 3 tomos, Madrid, Gredos, 2002, s. v. *neutralidad*.

14 François du Jon, Franz Junius o Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients* (1638), eds. Keith Aldrich, Philipp Fehl y Raina Fehl, traducido del latín por el propio Junius, Berkeley, The University of California Press, 1991: “Así como es obvio que nuestra curiosidad no debe ocuparse de asuntos mezquinos y triviales, así debemos nosotros, bien al contrario, tratar de concebir toda la manifestación de las cosas representadas con una aprehensión generosa y libremente difusa [*as it is then evident that our curiositie may not busie itselfe too much about poore and frivolous matters, so must wee on the contrary endeavour to conceive the whole shew [show] of the represented matters with a large and freely diffused apprehension*]” (t. 1, lib. 3, cap. 7, p. 302).

15 Barthes, *op. cit.*, p. 95: “Todo lo neutro es esquivo de la aserción (= tema general del curso). No planteo más que el principio de un ‘dossier’ referido a los esquives de la afirmación”. El sueño de Góngora: escribir sin afirmar.

3. ¿QUIÉN ES EL MALO?

Durante siglos, el interés de la crítica gongorina por el retrato ecuestre de las *Soledades* se ha limitado a despejar la identidad del cazador, sin que la efigie en sí misma parezca importar demasiado. Lo decisivo ha sido siempre el *quién* y el *dónde*: quién es el príncipe y dónde exactamente transcurre la acción.

Pellicer (“la intención de don Luis fue pintar aquí al señor duque de Béjar”)¹⁶, Salcedo Coronel (“describe luego hermosamente el caballo en que iba este príncipe, que a lo que puedo conjurar supone que era el excelentísimo duque de Béjar”)¹⁷, y Angulo y Pulgar (“la admirable pintura del duque de Béjar y su caballo, y del estruendo y aparato de su cetrería, es muy singular”)¹⁸, se decantan por Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, con mayor o menor grado de convencimiento¹⁹.

En cambio, en nuestros días predomina la creencia de que se trata “evidentemente” del conde de Niebla:

-
- 16 José de Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (1630), Hildesheim, Baja Sajonia, Georg Olms, 1971, col. 598.
- 17 García de Salcedo Coronel, *Soledades de don Luis de Góngora, comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636, f. 295v. Adelantándose a la tesis de Jammes, un lector anónimo del texto de Salcedo escribió en el margen: “Duque de Béjar no me parece que sea, pues supone este comentador que este naufragio fue en Italia como afirma en la 1 *Soledad*, fol. 19; y en la 2, fol. 271. Yo entiendo que era el duque de Medina Sidonia y que este naufragio fue en el condado de Niebla, tierra suya”. Ver al respecto Juan Manuel Rozas, “Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo”, *Revista de Filología*, XLVI, 3/4 (1963), pp. 441-443 (p. 442). No obstante, como explica Rozas, “algunas de estas apostillas son bastante peregrinas e, incluso, errores garrafales” (p. 443). Citan el artículo Antonio Mira Toscano y Juan Villegas Martín, “Góngora y el paisaje de la *Soledad Segunda*. El litoral onubense en torno a 1600”, en *El duque de Medina Sidonia: Mecenas y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 325-346 (p. 327, n. 6).
- 18 Martín de Angulo y Pulgar, *Epístolas satisfactorias*, en *Las Epístolas satisfactorias (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar*, ed. Juan Manuel Daza Somoano, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 234-367 (p. 343).
- 19 Véase asimismo Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013, pp. 31-41.

Para el que ha leído el poema desde el principio —afirma Jammes—, es evidente que este retrato no es el de un personaje ficticio. Pellicer y Salcedo [y Angulo y Pulgar, habría que añadir] supusieron, muy lógicamente, que se trata del prócer a quien está dedicado el poema [...] Pero sabemos, gracias al poeta Pedro Espinosa, que lo explica detalladamente en su *Elogio al retrato del excelentísimo señor don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno*, publicado en 1625, que este “príncipe” es el conde de Niebla (a quien está dedicado el *Polifemo*)²⁰.

“Detalladamente” quizá sea mucho decir. Por lo que se refiere a Góngora, le dedica una línea que no repite en el *Panegírico al conde de Niebla* (Sevilla, 1629): “En esta soledad [Huelva] le halló el príncipe de los poetas don Luis de Góngora cuando dijo: ‘En sangre claro y en persona rebusto [*sic*], / si en miembros no robusto, / príncipe le sucede”, etc.²¹ Lo cual no ha impedido que la tesis de Jammes se haya esparcido como la pólvora y goce del favor casi unánime de la crítica gongorina: entre otros, Daza Somoano²², Lara Ródenas²³, López Bueno²⁴, Ly²⁵, Mira Toscano y Rivera Martín²⁶, y Ponce Cárdenas²⁷. La excepción más notable, si bien no la única²⁸, se debe a Carreira, que desde 1994 viene expresando sus dudas:

20 Robert Jammes, “Introducción” a su edición de las *Soledades*, p. 544, n. 811.

21 Espinosa, *op. cit.*, pp. 265-266. Como anota López Estrada, “el impreso trae por error: *rebusto*” (p. 266, n. 92).

22 Juan Manuel Daza Somoano, *op. cit.*, p. 343, n. 497.

23 Manuel José de Lara Ródenas, “Los muros de Huelva: el conde de Niebla Manuel Alonso Pérez de Guzmán y su retiro en el castillo onubense”, en *El duque de Medina Sidonia*, pp. 299-323 (pp. 307 y 318-319).

24 Begoña López Bueno, “*Soledades* polifónicas: Pedro Espinosa vs. Góngora”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, ETS, 2013, pp. 295-316 (p. 310).

25 Nadine Ly, “De sublimes y modestas cumbres: la figura del conde de Niebla en la segunda *Soledad*” (2015), en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, ed. Emre Özmen, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020, pp. 483-503.

26 Mira Toscano y Villegas Martín, *op. cit.*, p. 339.

27 Jesús Ponce Cárdenas, “Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146 (p. 123 y *passim*).

28 Ver, por ejemplo, Gaspar Garrote Bernal, “Palabras por patrocinio. Cristóbal de Mesa ante el duque de Béjar (*Rimas*, 1611)”, en *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Burgos,

“Es sospechoso el episodio biográfico del conde de Niebla, que no parece estar documentado”²⁹. Sospecha que en el reciente “Las *Soledades* y la crítica posmoderna” (2014) se transforma en certeza: “No está nada claro de dónde sacó Pedro Espinosa su conjetura de que los versos [de Góngora] aluden al conde de Niebla; más bien parece cosa de su propia Minerva”³⁰.

¿Es “evidente” (Jammes) o “no está nada claro” (Carreira)? Aunque el objetivo de este trabajo no persiga en absoluto despejar la identidad del ‘principal’ de las *Soledades* —lo que me interesa es explicar, sin escurrir el bulto y con la mayor precisión posible, el *qué* de la suavidad de Góngora y El Greco—, lo cierto es que la balanza podría caer de cualquier lado.

A favor de la hipótesis de Jammes se podría argüir que el conde de Niebla no sólo era cetrero, como el príncipe del poema (Fig. 1), sino Cazador Mayor de Volatería de Felipe III, dignidad que destacan Espinosa (“si vuela halcones, de tantos y tan puntuales criados se sirve en el cielo como en la tierra: tal, que, siendo conde, mereció título de Cazador Mayor de su Majestad”)³¹, Mariner (“siendo ellos mismos [los reyes] cazadores, él [el conde de Niebla] fue prefecto del rey / y entregó sus favores

Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005: “Cuando mandó [el duque de Béjar] llamar a Mesa, cazando en sus posesiones andaluzas pasaba su tiempo el Duque, y en el correspondiente pasaje de esta epístola (vv. 88-93) aletean argumentos gongorinos de la segunda *Soledad* que *podieran hacer dudar de que Góngora (II, 809- 823) retrató cazando al conde de Niebla y no al duque de Béjar, como sostiene Jammes*” (pp. 131-173 [p. 150]); y Marsha S. Collins, *The Soledades, Góngora’s Masque of the Imagination*, Columbia (Misuri), University of Missouri Press, 2002: “Sospecho que a Góngora le complacían las especulaciones acerca de la identidad del jinete, pero no creo que en realidad buscara representar a ningún individuo específico, sino captar la esencia o las ideas universales que conforman la base de este tipo de retrato [I suspect Góngora relished speculations over the identity of the horseman, but I believe that in actuality he sought not to represent a specific individual, but rather to capture the essence, the universal ideas that form the conceptual core of this particular type of portraiture]” (pp. 90-91).

29 Antonio Carreira, “Pedro Espinosa y Góngora”, *Revista de Filología Española*, LXX-IV, 1/2 (1994), pp. 167-179 (p. 173).

30 Antonio Carreira, “Las *Soledades* y la crítica posmoderna”, en *Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana (el Polifemo y las Soledades en su IV Centenario)*, ed. Antonio Castro Díaz, Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español Elio Antonio de Nebrija, 2014, pp. 80-108 (p. 104).

31 Espinosa, *op. cit.*, p. 243.

en los bosques”³², y el propio Góngora en el *Polifemo* (“peinar el viento, fatigar la selva”)³³. De hecho, y como recuerda Lara Ródenas, “una de las primeras órdenes que dio [el conde] a raíz de su establecimiento en el castillo de Huelva [el Castillo de San Pedro], en 1599, fue comprar en Portugal cuatro halcones”³⁴.

Sabemos también que era aficionado a los equinos, ya que según distintas fuentes históricas, y no sólo el *Elogio* de Espinosa, cuando el príncipe de Gales estuvo en Madrid en busca de novia, en marzo de 1623, el conde le envió de regalo desde Sanlúcar veinticuatro caballos andaluces, enjaezados de pies a cabeza, magnificencia que por lo visto dejó “pasmada” a la comitiva inglesa³⁵.

Por último, como vienen insistiendo Wickersham Crawford³⁶, Jammes³⁷, Garrote Bernal³⁸, Ponce Cárdenas³⁹ y sobre todo Mira Toscano y

32 Vicent Mariner d'Alagó o de Alagón, *Gusmaneidos Libri Qvinque* (h. 1631), p. 399, vv. 323-324. Cito por la tesis doctoral inédita de Francisco Bravo de Laguna, *Estudio, edición y traducción del libro los Gusmaneidos Libri Qvinque de Vicente Mariner*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 2002: “Praefectus regis tunc, venatoribus ipsis, / ipse fuit sylvisque suos dedit ipse favores” (p. 399, vv. 323-324). Ver al respecto Pedro Conde Parrado, “Literatura panegírica dedicada al VIII duque de Medina Sidonia: del *Elogio* de Pedro Espinosa a los *Gusmaneidos Libri* de Vicente Mariner”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 141-154. El autor demuestra de manera concluyente que el “Alfonso” (‘listo por su nobleza’) aludido en el panegírico no es el conde-duque de Olivares, como cree Bravo de Laguna, sino el conde de Niebla, “el gran hombre / que eleva hasta el firmamento los orígenes de los Guzmanes, / que llena con sus propias gestas todos los rincones del mundo” (p. 387, vv. 14-16).

33 Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *OC*, I, núm. 255, v. 8.

34 Lara Ródenas, *op. cit.*, p. 318.

35 Espinosa, *op. cit.*, pp. 297-307 (p. 307).

36 James Pyle Wickersham Crawford, “The Setting of Góngora’s *Las Soledades*”, *Hispanic Review*, 7, 4 (1939): “The scene, I think, of the *Soledades* is Ayamonte and the adjacent region” (pp. 347-349 [p. 347]).

37 Robert Jammes, “Introducción”, pp. 65-73, con fotografía de las marismas de los ríos Tinto y Odiel.

38 Garrote Bernal, *op. cit.*: “Un espacio —Gibraleón, Ayamonte— que dentro de poco recorrerá el errante peregrino de Góngora” (pp. 148-149).

39 Ponce Cárdenas, “Góngora y el conde de Niebla”, pp. 115, 123-124 y 133, si bien advierte que “parecería erróneo tratar de recorrer sus versos [de Góngora] bajo la óptica de un *verismo* topográfico [cursivas en el original]” (p. 119).

Villegas Martín⁴⁰, algunos elementos del paisaje de la segunda *Soledad* recuerdan a la costa onubense, si bien los únicos topónimos que menciona el poema son “Cartago” (*Sol.* 2, v. 293), “la remota Cambaya” (*Sol.* 2, v. 373), “desde la Mauritania a la Noruega” (*Sol.* 2, v. 738), “los campos tal vez de Meliona” (*Sol.* 2, v. 765) en Orán, “el Caístro” (*Sol.* 2, v. 525) en Turquía, “el Meandro” (*Sol.* 2, v. 526) al sur de Izmir y los horrores del “Nilo” (*Sol.* 2, v. 830), todo ello mezclado con los ríos “Guadalete” (*Sol.* 2, v. 727) y “Betis” (*Sol.* 2, vv. 813 y 857). En otras palabras, una geografía disparatada y exótica que de ninguna manera quiere verse confinada al paso de ganados de la isla de Barronajejo⁴¹. ¿Qué lugar? Cualquier lugar con tal de que sea “remoto” e inspire, dice Góngora, un “mudo horror divino” (*OC*, I, núm. 290, v. 1). Un *lucus*⁴², el bosque sagrado de Virgilio (*Eneida*, lib. 8, vv. 342-354), Vitruvio (*Los diez libros de Arquitectura*, lib. 7, cap. 5), Sannazaro (*Arcadia*, Prosa X) y la gráfica de ermitaños flamenca, en particular la *Soledad o la vida de los padres ermitaños* de Johan y Raphael Sadeler y Adriaen Collaert⁴³.

40 Mira Toscano y Villegas Martín, *op. cit.*, pp. 338-345.

41 Mira Toscano y Villegas Martín, *ibidem*: “Ya algún estudioso del tema propuso identificar esta isla con la de la Canela, aunque los versos parecen evocar más bien una isla de proporciones algo menores, probablemente rodeada por las aguas en la pleamar, pero no enteramente separada de la orilla al bajar la marea. Podríamos ejemplificar esta cambiante situación en islas como la ya citada del Barronajejo, que en bajamar permitía el paso de ganados desde San Miguel de Arca de Buey ‘a pie enxuto’” (p. 339).

42 Sobre el *lucus*, ver John Scheid, “*Lucus, nemus*. Qu’est-ce qu’un bois sacré?”, en *Les bois sacrés. Actes du colloque international de Naples*, eds. Olivier de Cazanove y John Scheid, Nápoles, Publications du Centre Jean Bérard, 1993, pp. 13-20; y Hervé Brunon, “*Locus secretus*: topique et topophile”, en *Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, eds. Domenico Luciani y Monique Mosser, Trévis, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2009, pp. 41-55. Fray Hortensio Paravicino también llama al poema por su nombre correcto: *lucus*, bosque sagrado. Ver su “Romance describiendo la noche y el día, dirigido a don Luis de Góngora”, en *Obras póstumas, divinas y humanas. Poesías completas*, eds. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Universidad de Málaga, 2002: “Cuyas sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas” (núm. 6, vv. 113-114). *Soledades* sagradas, misteriosas y silenciosas: un *lucus* o un *locus secretus* que inspira un mudo horror divino.

43 Ver al respecto Francisco Javier Escobar Borrego, “¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del conde de Niebla? Sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de

En contra están las dudas que inspira el testimonio de Espinosa, cuya “historia” del conde, puesta en entredicho por Morovelli (“vi a V. E. [el conde de Niebla] muy bien *retratado*, pero no sé si está tan bien *historiado* en los escritos de algunos”) ⁴⁴ y por el propio Jammes (“es difícil, desde luego, confiar totalmente en las afirmaciones de Espinosa, constantemente preocupado por divinizar al duque de Medinasidonia”) ⁴⁵ está plagada de exageraciones, mentiras, inexactitudes y plagios. El conde no se refugió en Huelva porque hubiese leído *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Guevara, como quiso hacernos creer Espinosa (“la corte, donde toda vida es corta”) ⁴⁶; antes bien “se sobreentiende un conflicto con su suegro, o incluso puede atisbarse una tensión entre consuegros” ⁴⁷. Aunque es verdad que ejerció un modesto mecenazgo artístico ⁴⁸, no hay

Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)”, disponible en <https://e-spania.revues.org/25264>; del mismo autor “*Restitutio eremitica uite et studia diuinitatis*. Nuevos datos sobre Pedro Espinosa y el conde de Niebla (con Góngora y la estela de la poesía culta *in margine*)”, en *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance. Itinera Parthenopea*, I, eds. Marc Deramaix y Giuseppe Germano, París, Classiques Garnier, 2018, pp. 399-418; y Humberto Huergo Cardoso, “‘De una encina embebido en lo cóncavo’. Las Soledades y la iconografía eremítica”, *Creneida*, 7 (2019), pp. 121-167.

44 Francisco Morovelli de Puebla, *Breve discurso, dedicado al excelentísimo señor don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, octavo duque de Medina Sidonia* (s. l., s. l., s. f.). Y todavía añade: “Que para saber esto [para saber historiar] como se debe son menester grandes estudios, con mucho conocimiento de los autores de la antigüedad, mucha noticia de las buenas letras, y ésta no la dan las obras de don Luis de Góngora ni sus Soledades, porque es quedarse muy con ellas”. *Apud* Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, p. 293; y Carreira, “Pedro Espinosa y Góngora”, p. 172.

45 Jammes, *La obra poética*, p. 235.

46 Espinosa, *Obra en prosa*, p. 249.

47 Lara Ródenas, *op. cit.*, p. 305.

48 Su aportación más destacada en este sentido quizá haya sido el encargo que le hizo a Juan de Roelas en el año 1619 (después de las *Soledades*, entonces) de nueve lienzos para el retablo mayor de la iglesia del Convento de Nuestra Señora de la Merced, en Sanlúcar de Barrameda. Ver al respecto Enrique Valdivieso González, “Pinturas de Juan de Roelas para el convento de La Merced de San Lúcar de Barrameda”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44 (1978), pp. 293-302. Su padre, el VII duque de Medina Sidonia, poseía una colección mediocre de pintura mayormente religiosa. Las únicas obras con nombre de autor pertenecen a un tal Diego Pérez Mejía. En 1602 se añadieron a la colección doce cuadros de emperadores de Mateo Martínez.

prueba documental alguna de que poseyera “espléndidos originales del Basano, Carducho, Ticiano, Rafael, Tintoretto, Parmesano [Parmigianino], Zúcaro y Barocio”⁴⁹. La heroica batalla contra “una galeota de valientes piratas turcos” no ocurrió en 1599⁵⁰, sino en 1601, y según Lara Ródenas, “la mayor parte de lo que se cuenta es una construcción panegírica sin más”⁵¹. Carreira recuerda “una proeza similar atribuida mucho antes a don Juan de Austria”⁵², y Lara Ródenas se pregunta si algunos de los detalles no serán un plagio del capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*⁵³. Los plagios de Góngora en particular son numerosísimos a lo largo de toda su obra⁵⁴. ¿Se inspira realmente el retrato de las *Soledades* en el conde de Niebla o sólo se parece al retrato del *Polifemo* y Espinosa *inferre* que son la misma persona? Salvo la palabra de Espinosa, no hay prueba documental de que Góngora haya estado en “la soledad de Huelva”⁵⁵; y de haberlo hecho, que tampoco es imposible, Espinosa no pudo haber sido testigo presencial del encuentro porque no entró al servicio de la casa ducal hasta julio de 1615, es decir, después de la redacción de la mayor parte de las *Soledades* y ocho años después —1607— de la estancia de Góngora en Lepe y Ayamonte⁵⁶. ¿Se lo contaron o lo inventó él mismo para congraciarse con su mecenas? No sería la primera vez que interpela al conde (“*déjate hallar de rústica Flora*”) repitiendo *verbatim* las palabras

Ver al respecto Fernando Cruz Isidoro, “La colección pictórica del palacio sanluqueño de la Casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1754”, *Laboratorio de Arte*, 16 (2003), pp. 151-169. Como digo, nada que indique que el conde fuera un verdadero *cognoscente* o que poseyera obras italianas de importancia.

49 Espinosa, *Obra en prosa*, p. 244.

50 *Ibidem*, p. 265.

51 Lara Ródenas, *op. cit.*, p. 312.

52 Carreira, “Pedro Espinosa y Góngora”, p. 173.

53 Lara Ródenas, *op. cit.*, p. 312.

54 Ver Carreira, “Pedro Espinosa y Góngora”, pp. 174-179, que recoge decenas de ejemplos.

55 Espinosa, *Obra en prosa*, p. 265.

56 Francisco López Estrada: “Por algún motivo don Manuel Alonso Pérez de Guzmán, conde de Niebla y luego duque de Medina Sidonia, entró en 1615 en relación con el vocacionalmente ermitaño y ya presbítero de Antequera y Archidona [Espinosa]”, en *Obra en prosa*, pp. 20-21. La estancia en Lepe y Ayamonte en el año 1607 es un hecho conocido. Manuel José de Lara Ródenas opina que “lo normal es que fuera al castillo de Huelva” (*op. cit.*, p. 318), si bien el viaje no está documentado.

de Góngora (“*déjate un rato hallar del pie acertado*”) (Dedicatoria, vv. 23-30), en este caso, la dedicatoria al duque de Béjar.

Así las cosas, prefiero no pronunciarme ni a favor ni en contra. La palabra de Espinosa no es de ninguna manera un juicio definitivo. No creo que el parecido sea evidente, pero tampoco es impensable. ¿El retrato ecuestre de las *Soledades* un panegírico del XI conde de Niebla? Podría ser...

De todos modos, “¿quién es el malo?” no es la pregunta que yo me haría. La cuestión palpitante es más bien: suponiendo que los versos de las *Soledades* fuesen un criptorretrato del conde de Niebla, ¿de qué tipo es? Y aquí sí que la respuesta no admite dudas: un retrato francamente manierista, de una delicadeza extrema, que tiene poco que ver con la retórica machista, belicista y patrioteria del género del retrato ecuestre en cualquiera de sus manifestaciones —literaria, pictórica o escultórica—, comprendidos el *Elogio al retrato* del propio Espinosa (“muerde con soberbia el oro, / que aun en él mana el tesoro / de la mano que lo enfrena”), aunque no hay rastro del tal “retrato”⁵⁷; el retrato ecuestre de Carrillo y Sotomayor (“con pecho más fuerte”, “con fiera vista y encendida”, “de enojo y de diamante armado”),⁵⁸ y los rimbombantes *Gusmaneados libri quinque* de Vincent Mariner (“más grande que Hércules trilla las regiones de la tierra con las armas, / esparciendo, con la fortaleza del pueblo, el poder bélico, / y debilitando al mismísimo Marte con la punta del hierro”)⁵⁹. Hércules aparte, “muerde con soberbia el oro [...] que lo enfrena”, como dice Espinosa, no es lo mismo que aquel “colérico mordía / el oro que *süave* lo enfrenaba” de Góngora. El plagio es evidente, pero Espinosa se ha cuidado de omitir una voz que Góngora repite dos veces (*Sol.* 2, vv. 808 y 817) en menos de diez versos: *suave*. ¿A qué se debe la omisión?⁶⁰

57 Espinosa, *op. cit.*, p. 246.

58 Luis Carrillo y Sotomayor, “Égloga primera”, en *Obras*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, pp. 217-229 (pp. 217-218, vv. 10, 18 y 19).

59 Mariner, *op. cit.*: “Terranum tractus armis terit Hercule maior / bellica diffundens populi per robora iura / atque ipsum Martem contundens cuspide ferri” (p. 392, vv. 142-144).

60 Todo el retrato ecuestre de Espinosa incluido en el poema “Panegírico”, desde el verso “Da el caballo testimonio” hasta “la voz en el instrumento” (*Obra en prosa*, pp. 244-247 [pp. 246-247, vv. 31-50]), se inspira en el de las *Soledades*, si bien la imagen que emerge del conde en ambos textos, si el poema de Góngora se refiere al conde, es radicalmente diferente. En pocas palabras, donde Góngora escribe “suave”, Espinosa entiende “*hundes* la tierra” (v. 33), “*a imperio se ordena*” (v. 36),

4. SI EN MIEMBROS NO ROBUSTO

“Viva imagen de la guerra”⁶¹, o, más claro todavía, “viva imitación de la dureza de las armas y de la guerra”⁶², la caza es por definición un ejercicio robusto para hombres varoniles y fornidos, la viva “academia de Hércules”⁶³. Según Núñez de Avendaño en sus *Avisos de cazadores y de caza* (1543), el nombre mismo “cazador” “es árabigo; quiere decir en lengua castellana *subjectador*, e así los árabigos suelen llamar a los señores que tienen subjection sobre hombres *cacies*, que quiere decir *subjectadores*, y de ahí se derivó este nombre, *caza*, que quiere decir *subjecta*”⁶⁴. No es así (*cazar* no viene del árabe *cacies*, sino del latín vulgar *captiare*, derivado de *capere* o ‘coger’), pero de todos modos la falsa etimología refleja correctamente el sentir de la época: “Los cazadores muy convenientemente se

“huella con *desdén*” (v. 37); y donde Góngora desata (“desatada / majestad”), Espinosa encierra, ciñe y ata: “del valor que en ti *se encierra*” (v. 32), “tu frente *ciñe* contento, / y, *atando* en dulzura al viento” (vv. 46-47). Aun si se tratara del mismo modelo, que no es nada evidente, son dos poéticas opuestas, una suave y la otra dura. Reproducido igualmente en Pedro Espinosa, *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011, pp. 257-260 (p. 259, vv. 31-50).

- 61 Juan Mateos, “Al lector”, en *Origen y dignidad de la caza*, Madrid, Francisco Martínez, 1634, s. p. El original incluye un retrato ecuestre del Conde-Duque. Idéntica frase en Fernando Tamariz de la Escalera, “Al lector”, *Tratado de la caza al vuelo* (1654), Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1889: “La dignidad de este noble ejercicio se conoce fácilmente, por ser propia acción de reyes y príncipes, y el maestro más docto que puede enseñar mejor el arte militar teórica y prácticamente. Los bosques son las escuelas, los enemigos las fieras, y así con razón es llamada la caza ‘viva imagen de la guerra’. Y Julio Pólux afirma que los cazadores usaban del mismo traje que los soldados” (p. 10).
- 62 Alonso Martínez de Escobar, “El autor, a todos”, en *Arte de ballestería y montería*, Madrid, Imprenta Real, 1644, s. p.
- 63 Mateos, *op. cit.*, s. p.
- 64 Pedro Núñez de Avendaño, *Aviso de cazadores y de caza*, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1543, f. 1r-1v. El propósito del libro es refutar las ideas del “vulgo ignorante”; a saber, “que ocupados los señores en cazar, falletcen algo en la gobernación de sus vasallos”; “que los gastos de la caza son muchos, y querrien que los señores no fuesen pródigos en esto”; y finalmente “que la caza y animales que los señores tienen en sus bosques y dehesas destruyen las heredades y términos y hacen otros daño” (todas las citas en el prólogo sin foliar). Está claro, pues, que era un deporte contestado desde todos los puntos de vista: político, económico y ecológico.

dicen *subjectadores* porque a modo de guerra subjectan las aves y bestias fieras, y en lengua latina se llaman *venatores* y la caza de estos se llama *opresiva*, y tuvo principio donde Nemroth edificador en Babilonia, el cual la Sagrada Scriptura llama *robustus venator* [‘cazador robusto’]”⁶⁵. En efecto, la *Vulgata* dice: “Y fue [Nemrod] robusto cazador [*robustus venator*] delante del Señor. Por lo cual salió el proverbio: ‘Robusto cazador [*robustus venator*] delante del Señor, como Nemrod”⁶⁶. Y como era un proverbio, un prejuicio compartido, encontramos el mismo epíteto —*robusto*— en las *Notas al panegírico del señor marqués de Montalbán* (1651) de Trillo y Figueroa: “El concepto a que miran esas cazas es [...] a solicitar al marqués *robusto*, ejercitado y lejos de las delicias femeniles”⁶⁷; en el retrato de Fernando el Católico (1631) de Saavedra Fajardo: “¿Quién viendo a vuestra majestad tan brioso y diestro en la plaza, y tan *robusto* en los ejercicios de la caza, no le pusiera en las manos el cetro que le da su augusta y real sangre?”⁶⁸; en el *Canto a Jacob y Raquel* del príncipe de Esquilache: “Volvió del campo el *cazador robusto* / y el logro de sus manos le presente”⁶⁹; y en *El Actéon* de Enrique Vaca de Alfaro: “Viéndose fatigado, / este *robusto cazador* dispone”⁷⁰. Lupercio de Argensola también lo emplea:

65 Núñez de Avendaño, *ibidem*, f. 1v.

66 “Erat robustus venator coram Domino. Ob hoc coram proverbium: Quasi Nemrod robustus venator coram Domino”. Cito por la edición de Felipe Scio de San Miguel, *La Biblia Vulgata latina, traducida al español*, tercera ed., Madrid, Ibarra, 1818, t. 1, Génesis 10: 8-9.

67 Francisco de Trillo y Figueroa, *Obras*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951, p. 368. En el mismo texto: “Porque ha de ser venerado [el marqués], inclinándole al ejercicio de la caza, imitando su *dureza* y escabrosidad en Virgilio, libro 8, *Aeneis*, donde: ‘Horrida praecipue cui gens adsuetaque multo / uenatu nemorum, duris Aequicula glaebis’. Ejercicio *robusto* le llamaron Cicerón, lib. 2, *De natura deorum*; Julio Pólux, lib. 5; Jenofonte, *Ciropedia*, lib. 8 y otros” (p. 367). Y más adelante: “Comienzo por la caza del jabalí por ser la más ordinaria y *robusta* de Andalucía” (p. 367).

68 Diego de Saavedra Fajardo, *Razón de Estado del rey católico don Fernando* (1631), en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas Berlanga, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 183-205 (p. 188).

69 Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, *Obras en verso*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 73. Ver igualmente el poema *Antonio y Cleopatra*: “Del alto monte la *robusta* caza” (p. 124).

70 Enrique Vaca de Alfaro, *El Actéon*, en María Ángeles Garrido Berlanga, *La obra*

Deja el lecho caliente
con la esposa dormida
el cazador solícito y robusto;
sufre el cierzo inclemente,
la nieve *endurecida*,
y tiene de su afán por premio justo
interrumpir el gusto
y la paz de las fieras,
en vano fuertes, cautas y ligeras⁷¹.

Es más, “augusto” rima normalmente con “robusto”. Así, por ejemplo, en las “Exequias del rey nuestro señor don Felipe II” (1598) del propio Lupercio de Argensola: “Como *Augusto*. / Ese brazo *robusto*”⁷²; en el *Retrato panegírico del serenísimo señor Carlos de Austria* (1633) de Bocángel: “Con ojos de diamante y sed *robusta* / bebiendo llama de la frente *augusta*”⁷³; en *El Fernando o Templo de su fama* (1637), también de Bocángel: “Del antes real como después *augusto* / Héctor novel del Húngaro cuñado / se mezcla al suyo campo tan *robusto*”⁷⁴; y en la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope:

poética de Enrique Vaca de Alfaro: edición y estudio de la Lira de Melpómene, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 424-464 (p. 428, vv. 55-56). La tesis ha sido publicada con el título de *Edición y estudio de la Lira de Melpómene de Enrique Vaca de Alfaro*, Córdoba, UCOPress, 2018.

- 71 Lupercio Leonardo de Argensola, “Alivia sus fatigas”, en *Flores de poetas de Juan Antonio Calderón (1611). Transcripción del manuscrito llamado Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, eds. Jesús M. Morata y Juan de Dios Luque, Granada, Granada Lingüística, 2009, pp. 282-283 (p. 282, vv. 19-27). Compárese con Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecuá, 2 tomos, Madrid, Espasa-Calpe, 1974: “Donde Adonis atiende / a la *robusta* caza” (*Canción a la primavera*, t. 1, 1, vv. 26-27); “ya el *robusto* ejercicio de la caza” (*A don Fernando de Borja, virrey de Aragón*, t. 1, 44, v. 238).
- 72 Argensola, *ibidem*, t. 2, 167, vv. 69-70.
- 73 Gabriel Bocángel, *Retrato panegírico del serenísimo señor Carlos de Austria*, en *Obras completas*, ed. Trevor J. Dadson, 2 tomos, Madrid, Iberoamericana, 2000, t. 1, pp. 325-386 (p. 376, estrofa CXVIII, vv. 943-944).
- 74 Gabriel Bocángel, *El Fernando o Templo de su Fama*, *ibidem*, pp. 397-410 (p. 405, estrofa XXV, vv. 159-161).

Salió arrogante a la campaña *Agusto*,
mozo más temerario que *robusto*,
en un caballo blanco...⁷⁵.

¿Por qué afirma Góngora lo contrario?: “En sangre claro y en persona *augusto*, / *si en miembros no robusto*, / príncipe les sucede”. ¿Acaso no sabía todo el mundo que “los grandes príncipes deben ejercitar la caza como cosa muy saludable y necesaria, de donde *el cuerpo se hace más robusto y el ánimo más fuerte* ejercitando en ella todas las cosas de la guerra, así correr a caballo como a pie, saltar, luchar, tomar los animales feroces, acometellos, conquistallos, vencillos, sufrir el calor del estío y el frío del invierno, la hambre y la sed, dormir en piedras y asperezas sin regalo”?⁷⁶

5. LA EDAD DE LA ADOLESCENCIA

Al menos tres respuestas son posibles. La primera es la que ofrece Serrano de Paz en sus olvidados *Comentarios a las Soledades*: “Seguía toda la chusma dicha un príncipe ilustre en sangre, augusto en su persona, *aunque no de mucha edad*”⁷⁷. Y aclara todavía:

75 Félix Lope de Vega y Carpio, *Obras completas. Poesía, III. Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, lib. 10, vv. 129-134. La misma consonancia en el libro 7: “Hicieron Saladino al más *robusto*, / más atrevido y de color trigueño; / otro a Branzardo y otro al siempre *augusto* / Ricardo inglés” (vv. 13-17). El tema se vuelve obsesivo en Lope: “Era *robusto* Candelor, fornido / descubierto de músculos y venas” (lib. 1, vv. 112-113); “las armas del *robusto* al más *robusto*” (lib. 10, v. 91); “Suero, Tello, Fortún, Tirso, Haro, Bustos, / todos de igual valor, todos *robustos*” (lib. 12, vv. 131-132); “el conde igual a Encelado *robusto*” (lib. 3, v. 77), etc.

76 Luis Barahona de Soto, *Diálogos de la montería*, prólogo Francisco R. de Uhagón, Madrid, s. l., 1890, lib. 1, pp. 11-12. No he podido consultar la edición moderna del texto a cargo José Lara Garrido y Antonio M. Fernández, Málaga, Asociación para el Desarrollo Rural de la Comarca Nororiental de Málaga, 2002. Otros ejemplos en Juan Matas Caballero, “Un ‘espantoso rumor’ de ‘tremenda batalla’ entre Góngora y el duque de Béjar”, en *El mecenazgo literario*, pp. 43-74 (pp. 44-56).

77 Manuel Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Lengua, mss. 114-115, t. 2, f. 496r.

Era el príncipe no robusto en miembros, esto es, *aun estaba en la edad de la adolescencia, que los miembros no tenían todo lo robusto que tenían de ser*, edad propia para la caza y la que más la apetece, y por eso notada del poeta⁷⁸.

No robusto, entonces, por ser joven y no haber alcanzado todavía la edad viril. “Augusto, robusto de edad”, llama Tácito al emperador César Augusto⁷⁹, si bien en la época no era raro presentarlo joven (Fig. 2). Es una hipótesis sumamente plausible que cuenta con el apoyo de seis ejemplos más en las propias *Soledades*, no digo ya fuera de ellas (“edad floreciente”⁸⁰, “en tierna edad dichoso”⁸¹, “la edad dichosa”⁸², “florida edad”⁸³, etc.): el peregrino mismo (“si no augusto, esclarecido, / el *joven*”⁸⁴, “desnudo el *joven*”, etc.)⁸⁵, la novia de la *Soledad primera* (“niño amó la que adora *adolescente*, / villana Psiques”)⁸⁶, los villanos de la misma *Soledad primera* (“arrogante *joven* llama”),⁸⁷ los jóvenes pescadores Lícidas y Micón (“en redes ambos y *en edad iguales*”)⁸⁸, es decir, como glosa Díaz de Rivas, “*mancebos de una edad*”⁸⁹, “*la edad tierna de un pescador*”⁹⁰, el hijo del patriarca de la segunda *Soledad* (“*joven ya gallardo*”)⁹¹ y el séquito de cazadores (“el hombre a un *joven* cela”)⁹². En efecto, los personajes de Góngora

78 *Ibidem*, t. 2, f. 498r.

79 Cornelio Tácito, *Obras de Caio Cornelio Tácito*, Dovay, Marcos Wyon, 1629: “Augusto, robusto de edad, sostuvo a sí mismo, a su casa y a la paz” (lib. 1, p. 5). Ver, no obstante, la nota 310.

80 Góngora, *OC*, I, núm. 103, v. 2.

81 *Ibidem*, I, núm. 154, v. 6.

82 *Ibidem*, I, núm. 289, v. 8.

83 *Ibidem*, I, núm. 179, vv. 1-2.

84 Góngora, *Sol.* 1, v. 733-734.

85 *Ibidem*, v. 34.

86 *Ibidem*, vv. 773-774.

87 *Ibidem*, v. 982.

88 Góngora, *Sol.* 2, v. 518.

89 Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, ed. digital Melchora Romanos y Patricia Festini, anotación 87. Disponible en Proyecto Pólemos, http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz.

90 *Ibidem*, anotación 96.

91 Góngora, *Sol.* 2, v. 264.

92 *Ibidem*, v. 794.

ra se reparten en dos grupos de edad diametralmente opuestos: la edad de la confianza (OC, I, núm. 26, v. 6) y la edad del desengaño (OC, I, núm. 26, v. 54; 133, v. 7, etc.), la “edad menos que tierna” (OC, I, núm. 102, v. 34) y la “edad más endurecida” (OC, I, núm. 102, v. 36), la “segunda edad” de la novia (Sol. 1, v. 776) y el “a pesar de mi edad” del viejo pescador (Sol. 2, v. 396). O se engañan y todavía no saben que van a morir, como los traviesos conejuelos de la segunda *Soledad*⁹³, o ya lo saben y esperan la muerte con estoica resignación.

El príncipe de las *Soledades* está todavía en la edad de la confianza: “poca edad, mucha belleza” (OC, I, núm. 454, v. 14), “generoso [‘noble’] mancebo / purpúreo [‘rosado’] en la edad” (OC, I, núm. 416, vv. 1-2); no tiene todavía “la fuerza de la edad” (OC, I, núm. 317, v. 199). Aunque si es así, la efigie no cuadra con la persona del XI conde de Niebla (1579-1636), que para la fecha de redacción de las *Soledades*, pongamos hacia 1614, tendría unos treinta y cinco años: todo un hombre hecho y derecho, como Doricleo en *El peregrino en su patria* (“Tendrá ahora cuarenta y uno. Está fuerte, robusto, gallardo, porque la misma experiencia de la vida le ha fortalecido los miembros”)⁹⁴; o Roque Guinart en la segunda parte del *Quijote* (“mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto”)⁹⁵. ¿Debemos pensar que se trata del retrato *obsoleto* de un conde de Niebla que en el 1614 ya no existía? ¿El retrato de un conde de Niebla débil y enfermizo, como insinúa Lara Ródenas?⁹⁶ ¿Y por qué haría

93 Góngora: “Salieron [los conejuelos] retozando a pisar flores, / el más tímido al fin más ignorante / del plomo fulminante” (Sol. 2, vv. 280-282). El más precavido de todos los conejos es el más ignorante de la muerte que le espera.

94 Félix Lope de Vega y Carpio, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016, lib. 1, p. 155. En el mismo libro describe a un conde de Niebla todavía veinteañero de la siguiente manera: “Famosos hombres nuestros siglos tienen / en todas profesiones y ejercicios. / [...] / los tiernos años del famoso conde / de Niebla, luz de España, el mundo admira” (lib. 4, pp. 523-524). Los “tiernos años” del conde de Niebla en torno a los años 1602-1603 cuando se redactó *El peregrino en su patria*, publicado en 1604, no hacia 1614 cuando se escribió la segunda *Soledad*. Sobre el parentesco entre *El peregrino en su patria* y las *Soledades*, ver Marcella Trambaioli, “El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo”, en *El duque de Medina Sidonia*, pp. 203-228.

95 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1955, t. 2, segunda parte, cap. 60, p. 975.

96 “Acababa de cumplir 20 años [en 1599] y aún podía parecer más joven, pues, como

Góngora tal cosa? ¿Acaso *así* se aseguraría el favor del conde? Y aunque así fuera, ¿no decía el propio Góngora en la dedicatoria del *Polifemo* que la caza era “ejercicio robusto”?

Ahora que de tuz tu Niebla doras,
escucha, al son de la zampoña mía,
si ya los muros no te ven de Huelva
peinar el viento, fatigar la selva.
[...]
Treguas al ejercicio sean *robusto*
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas, de dosel *augusto*⁹⁷.

¿Qué ha cambiado entre el *Polifemo* y las *Soledades* para que, además de perder el nombre (Niebla) y la patria (los muros de Huelva), el mismo conde de Niebla sea “augusto” y “robusto” en un poema (“llama *ejercicio robusto* la caza porque hace robustos a los que se ejercitan en ella, y como es imagen de la guerra, se acordó de *treguas*, que es la paz”, recalca Salcedo Coronel)⁹⁸, y “augusto” y “no robusto” en el otro?⁹⁹

escribió Góngora en la *Soledad segunda*, era ‘en miembros no robusto’. Además de enfermizo, de lo que dio continuas muestras a lo largo de los años, señala Rodríguez Marín que ‘era el conde de Niebla de constitución endeble y de carácter melancólico’ (Lara Ródenas *op. cit.*, p. 307).

97 Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, OC, I, núm. 255, vv. 5-19.

98 García de Salcedo Coronel, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado* (1629), ed. facsimilar, Madrid, Extramuros, 2008, f. 7r.

99 La pérdida del nombre ha intentado explicarla Ly en el ya citado “De sublimes y modestas cumbres: la figura del conde de Niebla en la segunda *Soledad*”. Su tesis es que aunque, en efecto, el texto no mienta el nombre del conde, alude a él a través del anagrama “nebli” en los versos “el Neblí que, relámpago su pluma, / rayo su garra, su ignorado nido / o lo esconde el Olimpo, o densa es nube” (*Sol.* 2, vv. 745-747). Podría ser, pero si es así, ¿no sería un anagrama también, y con más razón todavía, el verbo *esconde* en el sintagma “lo esconde el Olimpo”? El Neblí es conde. Inmediatamente advertimos el peligro: ¿dónde termina el juego anagramático? Puestos a buscar anagramas, es fácil encontrarlos: “CuaNDO sube” (*Sol.* 2, v. 748), “dONDE / entre las conchas hoy del SUR ESCONDE” (*Sol.* 2, vv. 773-774) (el conde se escondió en el suroeste, en Huelva), “o la alta basa que el OCEANO muerte” (el conde de Niebla era Capitán General del Mar Océano), etc. También lee el pasaje en busca de anagramas Carroll B. Johnson, “On the Beach: Myth, Falconry, and the

Una duda más. Como es sabido, el conde de Niebla histórico era Cazador Mayor de Volatería (1599), Capitán General de la Costa de Andalucía (1602), Capitán General del Mar Océano (1603) y caballero de la insigne orden del Toisón de Oro (1615)¹⁰⁰. ¿Qué pensaría de verse comparado con un delicado efebo de compleción enfermiza? ¿No preferiría ser “de un pecho muy más robusto / y de una edad no tan tierna” (OC, I, núm. 454, vv. 23-24). ¿No andaría “corrido [‘avergonzado’] en ver que le tenían / por menos fuerte y de ánimo robusto”?¹⁰¹ Véase si no cómo lo pinta Espinosa en el *Jeroglífico y efígie del excelentísimo, invictísimo y famoso en todos siglos don Manuel Pérez de Guzmán el Bueno, Duque de Medina Sidonia, Conde de Niebla*, no recogido en la edición de la *Obra*

End of the *Soledades*”, *Caliope*, 8, 1 (2002): “If the word *niebla* is in fact a pun, the celebration of the Conde is severely compromised” (pp. 103-123; p. 119). Se refiere al verso “la disonante *niebla* de las aves” (*Sol.* 2, v. 894), también mencionado por Ly: “Es de notar además cómo se completa el paradigma [*Niebla*] / *nebli* / *noble* / *nube* / *sube* con la aparición tardía, al final del poema, del nombre común *niebla(s)* aplicado a la ‘disonante *niebla*” (p. 68). Sobre el peligro de las lecturas anagramáticas, ver Jean Starobinski, *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, trads. Lía Varela y Patricia Willson, Barcelona, Gedisa, 2015: “Ferdinand de Saussure buscó ese testimonio [el testimonio de una lengua secreta debajo de la lengua], y no encontró nada decisivo. Silencio embarazoso, que lleva unas veces a formular la hipótesis de una tradición ‘oculta’” (p. 106).

100 Rodríguez Marín, *op. cit.*, p. 232; y López Estrada (ed.), *op. cit.*, p. 23.

101 Félix Lope de Vega y Carpio, *Jerusalén conquistada*, lib. 15, vv. 79-80. Compárese con Garcerán, “que *preciado de robusto* / despreciaba de amor el tierno afecto” (lib. 13, estrofa 37). Más reveladoras todavía son las palabras de Ismenia: “Venus con Marte fue la estrella mía: / *mi verde edad, mis años juveniles* / *no son capaces del robusto brío* / que muestra ahora afeminado el mío” (lib. 13, estrofa 74). Como Ismenia, el príncipe de las *Soledades* sería una mezcla indiscernible —neutral— de Venus y Marte. Ver igualmente el “jinete niño” (lib. 3, estrofa 27) de Bernardo de Balbuena, *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, ed. crítica Martín Zulaica López, Siero, Asturias, EntreAcacias, 2017: “*Hijo hermoso de Venus y de Marte* / en su aire le juzgaras peregrino, / y humilde de Narciso la pintura, / si, como yo, te hablara su hermosura” (lib. 3, estrofa 25). La estrofa siguiente dice: “Niño que el tierno bozo le apuntaba, / de cuerpo algo más grande que un pequeño, / de alegres ojos y de vista brava, / *süave* en el mirar y zahareño. / Temor el verlo y alegría causaba, y el rostro armado de capote y ceño, / *mezclando a lo hermoso lo robusto*, / la cifra hacía del deleite y gusto” (lib. 3, estrofa 26). Tierno, suave y hermoso, pero aun así robusto. El poema se completó en 1609, aunque no vio la luz hasta el año 1624.

en prosa a cargo de López Estrada:

Hase de pintar la persona del Duque armado de medio cuerpo arriba, botas y espuelas, bien plantado, tusón al cuello, su bastón de general en la mano derecha, y en la izquierda una llave como que está cerrando con ella un candado, que, pendiente de las gruesas armellas de una puerta de un muro que atraviere de banda a banda la barra de San Lúcar [en referencia a Sanlúcar de Barrameda], denote el mando y potestad que el Duque tiene en lo tocante al mar [en alusión al título de Capitán General del Mar Océano]¹⁰².

Son instrucciones detalladas de cómo se debe pintar al conde: *botas y espuelas*, la bengala del poder en la mano derecha, *cerrar, candado, gruesas armellas, mando y potestad*. Nada ni remotamente comparable a la suavidad del retrato de las *Soledades*.

Lo mismo digo del retrato de Carrillo y Sotomayor incluido en su *Fábula de Acis y Galatea* (“deleita a Marte siempre”, “el feroz semblante”, “el fuerte morrión”, “arrojando / rayos la espada”)¹⁰³, bien conocida de Góngora, y del panegírico de Mariner: “Con su ley [del conde de Niebla] todo lo domeña, trilla, invade, lo oprime todo. / Pues la fortaleza de Marte está presente en tan grande corazón”¹⁰⁴, “con estos juegos de poderosas fieras descubre [el conde de Niebla] las verdaderas batallas / que deben ser vencidas por cruel mano y el feroz Marte”¹⁰⁵.

102 Pedro Espinosa, *Obras*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909, pp. 410-412 (p. 410). Aunque también lo llama “Adonis, con luciente jabalina” (*Obras en prosa*, p. 241), plagiando el retrato del duque de Béjar de Góngora: “La asta de tu luciente jabalina” (*Dedicatoria*, v. 21). Repito la pregunta: ¿Quién imita a quién? ¿Góngora al conde de Niebla o Espinosa a Góngora? Sobre el sintagma “luciente jabalina”, ver Bonilla Cerezo y Tanganelli, *op. cit.*, p. 41.

103 Carrillo y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 199-216 (pp. 200-201, vv. 19, 20, 25 y 33-34). La fábula está “dirigida al conde de Niebla” (p. 198), cuyo retrato abarca los primeros cuarenta y un versos. La efige, donde se destacan las glorias navales del conde (“mil remos gobernados / de fuertes brazos”), nada tiene que ver con el supuesto retrato de las *Soledades*.

104 Mariner, *op. cit.*, lib. 1, p. 421, vv. 851-852. El original en latín dice: “Cuncta suo tunc iure domat, terit, occupat, arctat. / Martia nam tanto subsistit corde facultas”.

105 *Ibidem*, lib. 1, p. 400, vv. 343-344. El original dice: “His gravium ludis manifestat vera ferarum / bella truci vincenda manu et Mavorte feroci”.

Pedro Beltrán también reproduce el tópico del héroe marcial: “[...] sin parar / hace a los moros temblar / su valor godo [del conde de Niebla], admirando. / Advierte con la destreza / que el fuerte conde gallardo / hurta el cuerpo y la cabeza / a la cólera de un dardo”¹⁰⁶. Conde diestro, fuerte y gallardo que hace temblar a los moros, incluso a los veintidós años.

Entonces, o el retrato de Góngora miente (nada raro en un texto panegírico, por otra parte), o no es un retrato del conde de Niebla. O es un retrato del conde de Niebla a contrapelo de la imagen proverbial del cazador, a saber, el *bellator* augusto y robusto que acaba de abandonar el lecho que calienta su mujer para enfrentarse a la nieve “endurecida” e interrumpir el gusto de las fieras “en vano fuertes”. Él es más fuerte que todas las fieras y su gusto en la cama no tiene fin¹⁰⁷.

6. PISA LESBÍN, SEGUNDO GANIMEDES

La segunda razón tiene que ver con el decoro o la *convenevolezza* —“atención a la cualidad de las personas”¹⁰⁸, y es que en las *Soledades* la ro-

106 Pedro Beltrán, *La caridad guzmaná* (1612). *Apud* Rodríguez Marín, *Obras de Pedro Espinosa*, p. 239, n. 1. La referencia a las “heroicas hazañas” del conde cuando apenas contaba con 20 años se halla en la p. 238.

107 ¿Cómo explica Jammes la falta de robustez de nuestro príncipe? “Teniendo en cuenta la importancia poética de la dedicatoria —dice—, hubiera sido lógico suponer —al contrario de lo que se ha dicho en el capitulillo precedente— que el noble personaje retratado en los vv. 809-823 de la segunda *Soledad* era el duque de Béjar: es lo que pensaron Pellicer y Salcedo Coronel. La suposición no era nada inverosímil, porque *ciertos* rasgos de este retrato convendrían al duque: ‘en sangre claro’, ‘abreviada / en modestia civil real grandeza’, ‘la alta mano / de cetra digna’” (“Introducción” a su edición de las *Soledades*, pp. 78-79). *Ciertos* rasgos, pero no todos; omito el verso “si en miembros no robusto” porque sabe que *no* convendría ni al duque de Béjar ni al conde de Niebla. Idéntica elipsis en *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987: “Góngora ha querido insistir sobre el porte ‘real’ del conde de Niebla, ya duque de Medinasidonia en el momento en que escribía esos versos: ‘augusto’, ‘príncipe’, ‘real grandeza’, ‘soberano’, ‘mano de cetra digna’” (p. 235, n. 87). Pero no “si en miembros no robusto”, “espumosa”, “ligereza”, “desatada / majestad” y “süave lo enfrenaba”.

108 Lodovico Dolce, *Diálogo de la pintura*, ed. bilingüe Santiago Arroyo Esteban, Ma-

bustez no es un rasgo físico de la nobleza, sino exclusivamente de los villanos. De este modo, todos los serranos de la *Soledad primera* serían “gruesos” (*Sol.* 1, v. 1004), “membrudos” (*Sol.* 1, v. 1005) y “fuertes” (*Sol.* 1, v. 1005), “ágil, a pesar de lo robusto” (*Sol.* 1, v. 1006), “robustos luchadores” (*Sol.* 1, v. 965), “tanto garzón robusto” (*Sol.* 1, v. 663), “progenie tan robusta, que su mano / toros dome” (*Sol.* 1, vv. 821-22), pero *no* el peregrino ni el príncipe a caballo, más parecidos ambos al “garzón de Ida” —Ganimedes— (*Sol.* 1, v. 8), como el hijo del marqués de Ayamonte (*OC*, I, núm. 164), que a Atlante (“el hombro robusto / del español Atlante”)¹⁰⁹ y a Anquises (“tal del muro abrasado hombro robusto, / de Anquises, redimió, la edad dichosa”)¹¹⁰. Dolce lo explica del siguiente modo: “En esto [en la representación de los cuerpos] es menester que se respete la conveniencia [*convenevolezza*] que hemos adjudicado a la invención. Puesto que si el pintor debe pintar a Sansón, no le debe atribuir la suavidad y delicadeza [*morbidezza e delicatezza*] de Ganimedes; y si ha de pintar a Ganimedes, debe evitar representar los nervios y la robustez [*nervi e robustità*] de Sansón”¹¹¹. La única excepción serían los pescadores Lícidas (también comparado con Ganimedes) y Micón (comparado con Adonis), que al ser “poetas” y tener nombre helénico, ocupan un lugar intermedio entre las artes mecánicas (la pesca) y las artes del espíritu (la canción). Micón en particular era tan bello que su figura despertaba la envidia, ya no sólo de las aguas en que se reflejaba su rostro, “agua al fin dulcemente *dura*” (*Sol.* 2, v. 578), sino incluso de “los musculosos jóvenes desnudos” (*Sol.* 2, v. 580) que soñaban con él. De manera inverosímil, las mujeres son más robustas que los propios hombres. Así las hijas del pescador en la *Soledad segunda* y la propia sobrina de Góngora, Francisca de Argote: “Valor es este, señora, / y animosidad es esta / de *un pecho muy más robusto / y de una edad no tan tierna*” (*OC*, I, núm. 454, vv. 23-24), como acabo de citar. Mujer de tierna edad, pero todavía así más robusta que el príncipe de las *Sole-*

drid, Akal, 2010: “Comenzando por la invención, digo que en ella intervienen varios factores, de los cuales los principales son el orden y la conveniencia [*convenevolezza*]” (Primera parte, p. 125).

109 Góngora, “A los poetas que asistían en Ayamonte”, *OC*, I, núm. 256, vv. 20-21.

110 Góngora, “A Juan de Villegas, alcalde mayor de Luque”, *ibidem*, núm. 289, vv. 7-8.

111 Dolce, *op. cit.*, segunda parte, p. 141.

dades. Más ambiguo todavía es el retrato de Santa Teresa: “Medio monja y medio fraile, / soror Ángel, fray Teresa, / monja ya y fraile” (OC, I, núm. 282, vv. 15-17)¹¹². Como han visto Smith (“Gongora’s presentation of women and of men seems nonstandard”)¹¹³, Amann (“reversal of gender roles”)¹¹⁴, Heipli (“Góngora’s treatment of the Ganymede myth is unusual”)¹¹⁵, De Armas (“male eroticism”)¹¹⁶ y Waissbein (“la ambigüedad ‘narrativa / descriptiva’ de la masculinidad y feminidad”)¹¹⁷, cada uno a su modo y con mayor o menor fortuna, la ambigüedad sexual del poema, sin ser excepcional¹¹⁸, tampoco puede pasarse por alto, y ya en su tiempo levantó más de una ceja. ¿Qué necesidad tenía Pellicer, por ejemplo, de aclarar que “no afemina don Luis a Acis, aunque le pinta tan hermoso” si no fuera porque *afemina* a Acis?¹¹⁹ Díaz de

112 Y todavía añade: “Dividida en dos fue entera” (OC, I, núm. 282, v. 14). Es decir, dividida en dos sexos, todavía así era una sola persona.

113 Paul Julian Smith, “Barthes, Góngora, and Non-Sense”, *PMLA*, 101, 1 (1986), pp. 82-93 (p. 86).

114 Elizabeth M. Amann, “Orientalism and Transvestism: Góngora’s ‘Discurso contra las navegaciones’ (Soledad primera)”, *Calíope*, 3, 1 (1997), pp. 18-34 (p. 28).

115 Daniel L. Heiple, “Góngora and the Myth of Ganymede”, *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain: Literature and Theater in Context*, eds. María José Delgado y Alain Saint-Saëns, Nueva Orleans, University Press of the South, 2000, pp. 219-232 (p. 220). Ver igualmente Mercedes Blanco, “La introducción de un Ganimedes sin nombre: Góngora y Virgilio”, en *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 178-185.

116 Frederick A. de Armas, “Embracing Hercules / Enjoying Ganymede: The Homoerotics of Humanism in Góngora’s *Soledad primera*”, *Calíope*, 8, 1 (2002), pp. 125-140 (p. 127).

117 Daniel Waissbein, “El ‘vario sexo’ de *Polifemo*”, en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 177-214 (p. 188).

118 Ver, por ejemplo, María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1993: “Pareciéndole al traidor que luchaba con un gigante, y a Beatriz, que sus fuerzas en aquel punto *no eran de flaca mujer, sino de robusto y fuerte varón*” (“Desengaño noveno”, p. 445). Recuérdese igualmente la peregrina disfrazada de hombre de *El peregrino en su patria* de Lope: “Ya la vergüenza había hecho en su rostro y el ánimo de defenderse en su pecho colores y fuerzas: con las unas [las colores, femenino en la época] estaba singularmente hermosa, *con las otras [las fuerzas] atrevidamente robusta*” (p. 156).

119 Remito al estudio de Waissbein, *op. cit.*, quien no cita la frase de Pellicer que refuerza aún más su argumento.

Rivas es todavía más explícito: “Parece peca el poeta [Góngora] contra los preceptos del arte, introduciendo a estas pescadoras que tiran dardos valientes, hieren peces marinos fieros, *los cuales parecen actos de ánimo viril y robusto*, por lo cual dijo Aristóteles que el poeta ha de pintar flacas a las mujeres”¹²⁰. No olvidemos tampoco los incisos que intercala Angulo y Pulgar al comentar el verso “pisa Lesbín, segundo Ganimedes” del soneto “Al marqués de Ayamonte determinado a no ir a México” (OC, I, núm. 164, v. 8). “Don Francisco de Zúñiga —comenta—, hijo suyo [del IV marqués de Ayamonte], segundo gallardo Ganimedes y tan heroico garzón y de tan excelentes partes que parece haber nacido en la celebrada isla de Lesbos”¹²¹. Huelga recordar que Góngora no dice “*heroi-*

120 Díaz de Rivas, *op. cit.*, anotación 83. El propio Díaz de Rivas “satisface la duda”, alegando que las doncellas eran robustas porque no eran jóvenes, lo cual es falso, y que hay precedentes literarios de mujeres varoniles, lo cual es cierto. “Estas doncellas, nacidas en las riberas del mar y ejercitadas en la pesquería de la fisga desde sus tiernos años, ¿qué mucho, crecidas en edad, matasen pescados grandes? [...] Fuera de que, como el fin del poeta sea admirar y deleitar con la novedad, muchos, contra el uso común, introdujeron en sus obras fuertes mujeres y valientes, como Homero las amazonas, Virgilio a Camila, el Ariosto a Bradamante y Marfisa, el Tasso a Clorinda, y otros excedieron mucho más que nuestro poeta en atribuirles fortaleza”. Sobre el tema puede verse Sharon Farmor, “Movement and Gender in Sixteenth-Century Painting”, en *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, eds. Kathleen Adler y Marcia R. Pointon, Cambridge (Massachusetts), Cambridge UP, 1993, pp. 129-145; y Elizabeth Cropper, “On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style”, *The Art Bulletin*, 58, 3 (1976), pp. 374-394. Sobre la ortopedia de los cuerpos —qué sexo puede hacer qué cosas y de qué manera—, es indispensable Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 2011, si bien la traducción de Boscán no siempre resulta fiel a la letra del original. Ver, por ejemplo, este pasaje acerca de la robustez de las mujeres: “Pues que yo’, respondió el Magnífico, ‘tengo licencia de formar esta dama a mi placer, no solamente no quiero que use esos *ejercicios tan impropios* para ella, pero quiero que aun aquéllos que le convienen los trate mansamente, y con aquella delicadeza blanda que, según ya hemos dicho, le pertenece” (lib. 3, sección 8, p. 354). El original es mucho más enfático: “Rispose il Magnifico: Poich’ io possa formar questa Donna a modo mio, non solamente non voglio ch’ella usi questi *esercizi virili, così robusti ed asperi* [ejercicios viriles, tan robustos y ásperos], ma voglio che quegli ancora che son convenienti a donna, faccia con ri guardo, e con quella molle delicatezza che avemo detto con venirsele”. El rasgo definitorio de la virilidad es la robustez.

121 Martín de Angulo y Pulgar, *Varias poesías* (Loja, 1639). *Apud* Juan Matas Caballero

co garzón”, sino “garzón bello” (OC, I, núm. 171, v. 1). Como tampoco dice “segundo gallardo Ganimedes”, sino “segundo Ganimedes” a secas; es decir, cazador como Ganimedes antes de que el águila de Júpiter lo cazara a él, y, además, en relación con Lesbino, el erómeno del sultán Solimán en la *Gerusalemme liberata* de Tasso (no el semental de una isla poblada de mujeres, como insinúa Angulo y Pulgar)¹²². El comentario de Jammes habla por sí solo: “El hijo del marqués de Ayamonte debía ser aún muy joven [¿como el príncipe de las *Soledades*?] en esa fecha: es lo que sugiere el último verso de este soneto, en el cual Góngora arroja un púdico velo (‘no sepa más...’) sobre la aventura de Ganimedes, de la que se niega a precisar la exacta significación”¹²³. ¿A qué se deben tantas ambigüedades? Más allá de la presunta homosexualidad del propio Góngora (“tú, puto, no lo niegues”)¹²⁴, yo lo atribuiría al axioma de la neutralidad que gobierna su poesía. El género en Góngora es a menu-

(ed.), *Sonetos* de Luis de Góngora, Madrid, Cátedra, 2019, p. 790. Hasta donde sé, el manuscrito de Angulo y Pulgar no se ha publicado.

- 122 Sobre los rasgos homosexuales del Lesbino de Tasso, ver Marc David Schachter, “‘*Quanto concede la guerra*’: Epic Masculinity and the Education of Desire in Tasso’s *Gerusalemme Liberata*”, en *The Poetics of Masculinity in Early Modern Italy and Spain*, eds. Jane Tylus and Gerry Milligan, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010, pp. 213-240. Según Giovanni Pozzi, el personaje remite a la “tradizione del guerriero giovane e bello, inaugurata da Virgilio con Eurialo (*Aeneis*, IX, 176), portata all’estremo della morbidezza equivoca in Tasso con la figura di Lesbino”. Apud Jesús Ponce Cárdenas, “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora: el ciclo a los marqueses de Ayamonte”, *Romanische Forschungen*, 122 (2010), pp. 183-219 (p. 206). Subrayo la frase “*morbidezza equivoca*”, ‘suavidad equívoca’. Respecto a Eurialo, basta citar las palabras de Virgilio, *Eneida*, ed. bilingüe Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 1990: “Niso y Eurialo los primeros, / Eurialo señalado por su belleza y en la flor de la edad [*Euryalus forma insignis uiridique iuuenta*], / Niso con piadoso amor por el muchacho [*Nisus amore pio pueri*]” (lib. 5, vv. 294-296); “a su lado [de Niso] Eurialo, su amigo [*et iuxta comes Euryale*], más hermoso [*pulchrior*] que el cual / no hubo otro entre los Enéadas” (lib. 9, vv. 179-180). En otras palabras, como la pareja de Lesbino y Solimán, es también una amistad con tintes homoeróticos. La bibliografía sobre el tema es considerable. Ver siquiera Philip Hardie, “The Nisus and Euryalus Episode” en su edición de la *Aeneid. Book IX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 23-34; especialmente la sección sobre “*Amicitia and amor*”, pp. 31-34.

123 Jammes, *La obra de don Luis de Góngora y Argote*, p. 358, n. 102.

124 Quevedo, “Otro soneto al mismo Góngora”, *op. cit.*, p. 1177, v. 14.

do una categoría neutral; “ni lo uno ni lo otro”¹²⁵. Y así muchos de los personajes que circulan por sus composiciones son andróginos o medio andróginos: Alción (“nombre supuesto de pescador, bien que conviene más a mujer que a hombre, y en este sentido le hallamos en los autores antiguos”)¹²⁶, Santa Teresa (“monja ya y fraile”), la amada “montaraz y endurecida” del soneto “Verdes juncos del Duero a mi pastora” (OC, I, núm. 127, v. 12), Acis, el peregrino de las *Soledades*, el príncipe a caballo, Éfire, Lícidas, Micón, los “musculosos jóvenes desnudos” que envidian la belleza de Micón, Miguel de Guzmán en el controvertido soneto “Tonante monseñor, de cuándo acá”¹²⁷ y Francisco Manuel Silvestre de Guzmán, garzón bello, segundo Ganimedes (cazador *delicado* como Ganimedes, sin connotaciones sexuales) y duplo de Lesbino (con resabios sexuales).

Cuando repase las fuentes literarias del pasaje —*La colosal estatua ecuestre del emperador Domiciano* de Estacio, el canto noveno de la *Gerusalemme liberata* de Tasso y el retrato ecuestre de los *Cazadores* de Filóstrato el Viejo— volveré sobre el tema de la ambigüedad sexual. Por el momento, me quedo con la duda: ¿Un retrato sexualmente ambiguo del conde de Niebla? ¿El Capitán del Mar Océano un segundo Ganimedes? ¿A los treinta y cinco años? ¿Dónde están las “botas y espuelas” de Espinosa?

125 *Diccionario de Autoridades*, op. cit.: “Término gramático que se aplica al género de aquellos nombres que ni son masculinos ni femeninos, como quien dice: ‘Ni lo uno ni lo otro’” (s. v. *neutro*).

126 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, t. 2, primera parte, p. 477.

127 Ver, por ejemplo, Manuel Pérez Asensi, *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995: “Tanto el joven muerto [Miguel de Guzmán] como el personaje mitológico inmortalizado [Ganimedes] son presentados bajo rasgos de delicadeza, pasividad, feminidad, inmadurez y mancebía: ‘joveneto’, ‘garzón’, ‘bello’, ‘alhelí’” (p. 52). Para la opinión contraria, ver la edición de los *Sonetos* de Góngora de Juan Matas Caballero, pp. 1347-1358, quien no cita el importante estudio de Pérez Asensi.

7. LA SUAVE Y DELICADA NATURALEZA

La tercera explicación tiene que ver con la estética manierista, toda vez que el ideal artístico de la masculinidad de la segunda mitad del siglo XVI —Parmigianino, Bronzino, Francesco Salviati (“vivía y vestía a la moda señorial, cabalgaba sobre caballos bellísimos”) (Fig. 3)¹²⁸, Pontormo, Rosso Fiorentino, Correggio, determinadas posturas de Pedro Machuca, el Berruguete de la etapa italiana, no pocos retratos del Greco, la Escuela de Fontainebleau al completo— es un ideal andrógino que huye a un mismo tiempo de los cuerpos musculosos y de los contornos perfilados¹²⁹. Ni sexos ni formas duros; todo “neutral”, “suave”, “indiferente”, “indeterminado”. Y un nuevo concepto que volveremos a encontrar: *tenerezza*, ‘ternura’. La ternura del pintar y del decir. Lo introduce Dolce en su *Diálogo de la pintura* (1557), uno de los primeros tratados de pintura en defender abiertamente la estética del borrón:

Considero que un cuerpo delicado [*delicato*] debe anteponerse a uno musculoso [*muscoloso*], y la razón es que es más complicado para el arte imitar las carnes que los huesos, porque en éstos no hay más que dureza [*durezza*], y en aquéllas se presenta exclusivamente la ternura [*tenerezza*], que es la parte más difícil de la pintura [...]. Para concluir (además de que al ojo le agrada más un desnudo amable y delicado [*gentile e delicato*] que uno robusto y musculoso

128 Giovanni Battista Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, ed. y trad. María Carmen Bernárdez Sanchís, Madrid, Visor, 1999, lib. 1, cap. 1, p. 54.

129 Creo que Gilles Deleuze lo ha dicho bien en su curso sobre la pintura, *Pintura. El concepto de diagrama*, trad. Equipo editorial Cactus, Buenos Aires, Cactus, 2007: “Tomen las figuras de Miguel Ángel, las figuras de Tintoretto, las figuras de Velázquez. Si hablamos de modo muy anecdótico, la primera impresión que tenemos es una mezcla de extraordinario afeminamiento, de amaneramiento en la actitud, en la pose, y algo de exuberancia muscular. *Como si se tratara a la vez de un cuerpo muy fuerte y un cuerpo singularmente afeminado*” (p. 102). Los ejemplos son desafortunados (no hay afeminamiento alguno en Velázquez), pero la tesis de la androginia de los cuerpos no admite réplica. Dolce, *op. cit.*, p. 169, lo expresa así: “No sabe [Miguel Ángel] o no quiere observar la diversidad de las edades [*età*] y de los sexos [*sessi*]”. O sea, no respeta la *convenevolezza* y pinta mujeres demasiado robustas o, como es el caso del *Cristo de la Minerva*, un hombre de brazos masculinos y caderas de mujer.

[*robusto e muscoloso*]), os remito a las cosas de los antiguos, quienes han tratado principalmente de hacer sus figuras delicadísimas [*delicatissime*]¹³⁰.

La delicadeza está relacionada con la sensualidad de la carne y el *colorito* veneciano, mientras que la robustez se identifica mejor con el dibujo y la *terribilitá* de Miguel Ángel, todo músculo pero sin *dolcezza* (“esta delicadeza es llamada *dulzura* por los pintores”)¹³¹; sin aquella ternura del encarnado que es, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la parte más difícil de la pintura.

El ejemplo paradigmático sería *Venus y Adonis* de Tiziano (fig. 4): el retrato de un cazador andrógino en la flor de la edad, tal como el joven príncipe de las *Soledades*. La écfrasis de Dolce es una de las más célebres de la Historia del Arte:

Fue esta poesía de *Adonis* poco tiempo atrás enviada por el divino Tiziano al rey de Inglaterra [Felipe II]. Y para empezar por la forma, él lo ha representado con estatura conveniente a un muchacho [*garzone*] de dieciséis o dieciocho años bien proporcionado, con gracia [*gratioso*] y en todas sus partes elegante [*leggiadro*], con una amable tinta carnal [*tinta di carni amabile*] que le demuestra delicadísimo y de sangre real [*delicatissimo e di sangue reale*]¹³².

130 Dolce, *op. cit.*, p. 143. La suavidad de los cuerpos masculinos despierta siempre el fantasma de la homosexualidad, de modo que Fabrini replica inmediatamente: “La delicadeza [*delicatezza*] de los miembros pertenece más a la mujer que al hombre”. A lo que Aretino responde: “Esto es cierto, y ya os he dicho antes, como máxima, que no se deben confundir los sexos. Pero esto no quita que no existan muchísimos hombres delicados [*delicati*], como se ve en los gentilhombres [*gentilhuomini*], que, sin embargo, no se parecen ni a las mujeres ni a Ganimedes” (p. 143). ¿Se puede ser delicado sin parecerse a Ganimedes? ¿Lo es el peregrino de las *Soledades*, *que se parece* al cazador Ganimedes? ¿Y el príncipe cazador de la segunda *Soledad*? ¿Como máxima no se deben confundir los sexos pero en algunos casos individuales sí? ¿Dónde *exactamente* radica la diferencia entre la delicadeza y el afeminamiento? Observaciones de interés en Fredrika H. Jacobs, “Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: *Femmina, Masculo, Grazia*”, *The Art Bulletin*, 82, 1 (2000), pp. 51-67.

131 Dolce, *op. cit.*: “Laqual delicatezza da pittori è chiamata dolcezza” (segunda parte, p. 140).

132 Dolce, *Carta de Lodovico Dolce a Alessandro Contarini* (h. 1554-1555), en *Diálogo de la pintura*, pp. 233-237 (p. 235).

Y continúa diciendo:

Se ve que en la expresión del rostro este único maestro [Tiziano] ha tratado de exprimir una graciosa belleza que, aun participando de lo femenino, no se alejase de lo viril [*certa gratiosa bellezza che partecipando della femina, non si discostasse però dal virile*]. Quiero decir que como mujer tendría no sé qué de hombre [*che in donna terrebbe non so che di huomo*], y como hombre algo de hermosa mujer [*et in huomo di vaga donna*]; difícil mixtura [*mistura difficile*], grata y sumamente preciada por Apeles (si creer debemos a Plinio)¹³³.

Gracia, *leggiadria*, *morbidezza* de las carnes, delicadeza, no sé qué, hombres con algo de mujer y mujeres con algo de hombre: el pasaje es un verdadero compendio del ideario estético tardo-quinientista con el que Góngora se identifica plenamente; el ideario de Tiziano, que pronto pasará de las amables tintas carnales de *Venus y Adonis* (1554) a los verdaderos chafarrinones del *Martirio de San Lorenzo* (1564-67, Real Monasterio del Escorial) y de *San Jerónimo* (h. 1575, Real Monasterio del Escorial). “Ni demasiada hermosura [*vaghezza*] en el colorido ni demasiada policía [*politezza*, ‘aseo’, ‘limpieza’] en las figuras”, dice Dolce¹³⁴. Si la naturaleza no tiene contornos “duros”, ¿por qué habría de tenerlos la figura? Se necesita que “la mezcla de colores sea esfumada [*sfumata*] y compacta de tal modo que se represente el natural sin dejar cosa alguna que ofenda los ojos, como, por ejemplo, las líneas de los contornos, que se deben evitar (pues la naturaleza no las hace)”¹³⁵. Los contornos ofenden; delimitar demasiado el límite del objeto le resta “ternura”. “La pintura quiere ser representada tierna, pastosa y sin contornos [*tenera, pastosa e senza terminazione*]” (Fig. 5)¹³⁶; con la “gracia y verdadera pastosidad que se encuentra en la suave y delicada [*morbida e delicata*] naturaleza”¹³⁷; “formando

133 *Ibidem*, p. 235.

134 Lodovico Dolce, *Diálogo de la pintura*, tercera parte, p. 155.

135 Lodovico Dolce, *ibidem*, p. 153.

136 Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve Instruzione pressa alle Ricche minere della pittura veneziana*, ed. Anna Pallucchini, Venecia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966, p. 748.

137 Francesco Scanelli, *Il microcosmo della pittura* (1657), ed. Eliana Monaca, Roma,

las carnes suaves y pastosas [*morbide e pastose*] mediante un buen golpe de pincel”¹³⁸.

Hermano del “pincel süave” del Greco (*OC*, I, núm. 269, v. 2), el “pincel süave” de la fantasía, como lo llama en el *Polifemo* (“pincel süave / lo ha bosquejado ya en su fantasía” (vv. 251-252), el “süave estilo” de Góngora (*Sol.* 1, v. 40) sería la expresión literaria de la *maniera* de Tiziano (“por la mancha, es *maniera*”) ¹³⁹, y el príncipe cazador de las *Soledades* un segundo Adonis delicadísimo y de sangre real; “mujer hombre y hombre mujer [*femmina masculo e masculo femmina*]”¹⁴⁰; una “mezcla difícil” del *vir militaris* y el *puer delicatus* de Catulo (ciclo de Juvencio, en particular los poemas 24 y 28), Horacio (epodo 11) y Tibulo (el ciclo de Márato, lib. 1, elegías 4, 8 y 9).

8. ORATIO SOLUTA Y ORATIO VINCTA

Con ello no quiero decir que el retrato de las *Soledades* se inspire en el célebre cuadro de Tiziano, que, debido a sus tintas carnales, precisamente, se guardaba en el camerino secreto de Felipe II, donde sólo la nobleza más

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, 2010: “Grazia e vera pastosità che si ritrova nella morbida e delicata naturalezza” (lib. 2, cap. 10, p. 277).

138 Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venecia, Francesco Nicolini, 1674: “Formando le carni morbide e pastose di bel’ tocco di pennello” (s. p.).

139 Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve Instruzione*: “Per la macchia, ed è maniera; per l’unione de’ colori, e questo è tenerezza” (*Breve Instruzione*, p. 752).

140 Mario Equicola, *Libro di natura d’amore*, Venecia, 1526: “Il volto de la donna si lauda se ha fatezza di huomo, del huomo il viso se ha fatezza femminile. Onde il proverbio quasi per ciascun luogo: ‘Femmina masculo e masculo femmina hanno gratia’” (lib. 2, f. 75r.). Ver el buen estudio de Eleanor Webb, “*Femmina masculo e masculo femmina*: Androgynous Beauty and Ambiguous Sexualities in the Italian Renaissance”, *Comitatus*, 49 (2018), pp. 103-135. La obra de Equicola se reeditó, que yo sepa, en 1531, 1536, 1554, 1563 y 1607, y es una de las fuentes directas de *La Galatea* de Cervantes.

encumbrada podría verlo¹⁴¹. Ni siquiera la reina lo tenía permitido¹⁴². Si el retrato de Góngora se parece a un cuadro es, como se verá más adelante, al retrato ecuestre del Greco: *San Martín de Tours y el mendigo* (Fig. 25). Por el momento, sólo quiero subrayar el parentesco existente entre la dulce confusión gongorina y la suavidad de la pintura de borrones veneciana. Y tampoco cualquier suavidad; “la verdadera suavidad, aunque de cerca esté aborrononada, golpeada y pastosa, como lo vemos en las cosas de Carreño, Velázquez y otros” (Fig. 6)¹⁴³; “la morbidez, dulzura y suavidad, sin la pensión [‘trabajo’, ‘molestia’] de lo lamido, terso y afectado”¹⁴⁴.

141 Luis Tristán, “Las anotaciones de Luis Tristán a las *Vidas* de Vasari”, en *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, eds. Xavier de Salas y Fernando Marías, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992: “Tiénele [*Venus y Adonis*] su Majestad con muchos otros cuadros. Todos estos [las ‘poesías’ de Tiziano] es verdad los tiene su Majestad, con una *Dánae* y otro lienzo de *Lucrecia y Tarquino*. Tiene estos cuadros hoy [Hernando de] Espejo, guardajoyas, porque *su Majestad mandolos guardar por su modestia y gran virtud*” (pp. 141-142 [p. 142]). Apud Javier Portús Pérez, “De salas reservadas y otros paraísos cerrados”, en VV.AA., *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 93-116 (p. 97). Del mismo Portús, ver “Paraíso cerrado. Las salas de desnudos en los palacios de los Austrias, 1554-1734”, en *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998: “El primer lugar calificable como sala de desnudos es el llamado *camerino* del Rey Prudente, formado por pinturas mitológicas realizadas expresamente como ciclo por Tiziano, pero de las que se desconoce si en tiempos de su reinado llegaron a convivir siquiera en un único espacio. [...] En 1626 estaban agrupadas en el llamado *Cuarto de verano*, situado en la zona septentrional del Alcázar madrileño, *un lugar de uso eminentemente privado que coloca estas obras en la esfera de la intimidad real*” (pp. 71-128 [p. 73]).

142 Cassiano del Pozzo, *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, ed. bilingüe Alessandra Anselmi, trad. Ana Minguito, Madrid, Doce Calles, 2004: “Una Venus desnuda, que mostrándonos toda la espalda, sentada sobre una roca, se gira con la cabeza hacia Adonis, intentando apartarle de la caza. [...] *Cada vez que la reina entra en este apartamento hace cubrir antes de que lleguen todos los demás los cuadros donde hay desnudos*” (pp. 260-261). Nótese asimismo la reacción de Del Pozzo al toparse con el óleo de *Diana y Acteón* que hoy se encuentra en la National Gallery of Scotland, en Edimburgo: “Resulta increíble la suavidad de aquellas figuras [*Non si può credere la morbidezza di quelle figure*]” (p. 258). He modificado ligeramente la traducción.

143 Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, t. 2, lib. 9. cap. 1, § 3, pp. 356-357 (p. 357).

144 Antonio Palomino, *ibidem*, lib. 9. cap. 1, § 3, p. 356.

La verdadera suavidad no consiste en lo terso, sino en lo indiscernible, “suaves, que non se discerne”¹⁴⁵.

Esencialmente, la revolución poética de Góngora consiste en aflojar al máximo los vínculos de la cadena sintáctica sujeto-verbo-objeto, de manera que las palabras establezcan entre ellas nuevas relaciones de sentido, con independencia de que obedezcan o no las reglas gramaticales, al modo de la *oratio soluta* (‘discurso suelto’) de Quintiliano¹⁴⁶ y el *parlar disgiunto* (‘hablar desunido’) de Tasso¹⁴⁷.

Aflojar (*laxior*) los vínculos de unión entre las palabras no es lo mismo que eliminarlos del todo (*nullus*). Como explica Quintiliano,

no digo esto porque aquella forma libre [*solutum*] no tenga también ciertos ritmos pertinentes —pies métricos— y tal vez más dificultosos [*difficiliores*] [...], pero no poseen el fluido raudal [*non*

145 El Greco, “Las notas marginales”, en Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 225-243: “Nela nuestra vista tanto más leyo están suaves que non se discerne” (p. 232); ‘en nuestra vista, tanto más lejos están, suaves, que no se discierne’. *Suavidad* no quiere decir dulce, sino indiscernible. La *marginalia* del Greco ha sido recogida también en *El Greco. Il miracolo della naturalezza. Il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari*, eds. Fernando Marías y José Riello, Roma, Lit Edizioni, 2017, p. 133.

146 Quintiliano de Calahorra, *Sobre la formación del orador. Obra completa*, ed. bilingüe Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001: “Ante todo, por tanto, hay un estilo de discurso ligado y entretejido [*oratio vincta atque contexta*], el otro en una forma de prosa libre [*soluta*]” (t. 3, lib. 9, cap. 4, 19).

147 Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, ed. Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1995: “No sé si Vuesa Merced habrá notado una imperfección [*imperfectione*] de mi estilo. La imperfección es ésta: yo uso con frecuencia el hablar desunido [*il parlar disgiunto*], es decir, aquel que se liga más por la unión y dependencia de los sentidos, que por la cópula u otra conjunción de palabras. La imperfección está a la vista, pero muchas veces tiene aspecto de virtud, y a veces virtud portadora de grandeza” (pp. 223-224). Sobre la relación del hablar desunido de Tasso con la pintura de borrones de Tiziano, ver Andrea Emiliani, “Torquato Tasso: tra parlar disgiunto e dipendenza di sensi. Un modello didattico per la comprensione dell’ultima stagione di Tiziano”, en *Tiziano: L’ultimo atto*, ed. Lionello Puppi, Milán, Skira, 2009, pp. 69-75; y Tasso, *Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, eds. Andrea Emiliani y Gianni Venturi, Venecia, Marsilio, 1997.

fluunt], ni la coherencia [*nec cohaerent*], ni hacen acercar unas palabras a otras [*nec verba verbis trahunt*], de suerte que de los vínculos de unión [*vincla*] entre ellas más bien cabe decir que son más flojos [*laxiora*] que inexistentes [*nulla*]¹⁴⁸.

La *oratio soluta* no es más fácil que la *oratio vincta atque contexta*, el ‘discurso ligado y entretelado’. Aunque tropieza a cada paso, deviene incoherente y los vínculos de unión entre las palabras se aflojan —no hay vínculo que sea suave—, es más difícil que aquélla porque su coherencia no es meramente formal, sino inmanente; “una articulación que crece a partir de la lógica misma del material”, en lugar de imponerse artificialmente desde fuera¹⁴⁹. No es una *forma* sancionada por la convención, sino lo que Adorno llama una *construcción* (*Konstruktion*), “que significa, efectivamente, que el artista tiene que realizar, construyendo, la organización del material, en contraposición al concepto de forma, que supone esta operación, de algún modo, dogmáticamente, como una operación ya consumada”¹⁵⁰.

Construir el sentido es más difícil que simplemente *formarlo*. Escribir mal en el sentido de aflojar al máximo los vínculos sintácticos (*oratio soluta*) es más difícil que escribir bien en el sentido de mantenerlos atados de acuerdo a determinada convención gramatical (*oratio vincta*), y doy un ejemplo. En el verso “pasos de un peregrino *son* errante” con el que se abren las *Soledades*, la voz “son” ¿se refiere a la tercera persona del verbo *ser* (los pasos *son*) o al sustantivo *son* (un *son* errante)¹⁵¹? En los versos 171-72 de la *Soledad primera*, por ejemplo, se refiere al sustantivo: “Destempla-

148 Quintiliano de Calahorra, *op. cit.*, t. 3, lib. 9, cap. 4, 20.

149 Theodor Adorno, *Estética* (1958/59), ed. Eberhard Ortland, prólogo y trad. Silvia Schwarzböck, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013: “No es de un tipo de dominio que, de algún modo, se impone al material como algo extraño, por medio de restricciones, voluntad de estilo, o cualquier otra cosa de esta índole, sino de una articulación que crece a partir de la cosa misma, si ustedes quieren, incluso, a partir de la lógica misma del material. Precisamente por eso esta construcción es necesaria, porque las formas no están más fijadas de un modo ingenuamente inmediato, porque no son más eso que Hegel, en su *Estética*, caracterizó como *sustancial*” (p. 193).

150 Adorno, *ibidem*, p. 194.

151 La pregunta ha sido contestada por Gaspar Garrote Bernal en su “Un experimento con ‘el peregrino son errante’: la *boscarecha* de Pedro Espinosa”, *Lectura y Signo*, 31, 1 (2018), pp. 201-227. Suscribo la tesis del autor con respecto a la “movilidad morfosintáctica de *peregrino* (sustantivo y adjetivo) y *son* (verbo y sustantivo)” (p. 213).

do / *son* [‘sonido’] de cajas”. Lo mismo ocurre en los versos 254-55: “Al *son* [‘sonido’], pues, deste rudo / sonoro instrumento”, ninguno de los dos sones particularmente templados. *Porque* el verso trata de manera explícita sobre la errancia —“peregrino son *errante*”— y la errancia es un movimiento que no tiene dirección fija, un ejercicio de la más pura neutralidad, por eso mismo no deberíamos escoger. Es verbo y sustantivo al mismo tiempo, dependiendo de *cuál* verso leamos, si el que escribió Góngora, “pasos de un peregrino son *errante*”, sin comas de ningún tipo, o el que *debería* haber escrito: “son los pasos de un peregrino *errante*”. El primer verso cortocircuita el segundo; no nos permite llegar *directamente* al sentido gramatical sino que lo destempla. ¿Pasos? ¿Versos? ¿Pasos *dé* (verbo)? ¿Pasos *de* un peregrino (preposición)? ¿Pasos *son* (verbo)? ¿Versos de un *son* peregrino (sustantivo)? ¿*Peregrino* (sustantivo) o *peregrino* (adjetivo)? ¿Los pasos de un peregrino errante o los versos peregrinos de un son destemplado? *El verso es esa indecisión*, si la neutralidad del lector sufre consejo y no la fuerza obligación precisa. Esto es, si no se siente compelido a deshacer el hipérbaton y concluir de la manera más económica, como hace Luis de Tejada en su mediocre *El peregrino en Babilonia*: “Los pasos que el errante peregrino / dio”¹⁵². Eliminar la errancia del *son* equivale a destruir el verso *como verso*. La *oratio soluta* no desaparece de ninguna manera detrás de la *oratio vincta*. Por el contrario, el estilo oscila continuamente entre la solución y la disolución; ahora ata y ahora desata, sin que ninguno de los dos momentos consiga imponerse del todo.

Tan pronto entendemos como dejamos de entender, y *esa* incertidumbre; no el tipo de ambigüedad que desaparece con consultar el diccionario, sino la ambigüedad que se resiste a desaparecer, la permanente obstrucción del sentido como sentido, ésa es la gran revolución de Góngora. De ahora en adelante la poesía hablará *a través del barullo*, no antes o después de él. La forma deja de ser escrupulosa o incierta, para convertirse en *escrupulosamente incierta*: “Fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta” (*Sol.* 2, vv. 79-80).

152 Luis de Tejada y Guzmán, “A las soledades de María Santísima”, en *El peregrino en Babilonia y otros poemas*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1916, pp. 141-213 (p. 141, vv. 1-2). Ver también el estudio de John McCaw, “A Poetics Sacralized: Luis de Góngora’s *Soledades* as Religious Rhetoric in Luis de Tejada’s ‘Romance sobre su vida’”, *Hispanófila*, 167 (2013), pp. 3-22.

Y lo que todavía resulta más sorprendente: *porque* el sentido es neutral y se resiste a escoger entre el verbo *son* y el sustantivo *son* destemplado, *por eso* mismo dice más. No dice menos: dice *más*. La riqueza del sentido radica en la incertidumbre del son. Mientras más la pintura se acerca a la *suavidad* sin contornos de la naturaleza, más se aleja de la figuración (Figs. 5 y 6). Y mientras la lengua se acerca más al centro irradiante del sentido, más se aleja de la discursividad. El verdadero sentido no es discursivo: balbucea un no sé qué; se sirve de los instrumentos del discurso para traer al frente —dice Ormaza— una “ausencia que llega”¹⁵³. Entiéndase: una ausencia que *como tal ausencia*, todavía así llega. Sin acabar de llegar, no termina de llegar. La perfección de la obra no radica ya en la presencia positiva del objeto, sino en aquel “huir dulcísimo” que describe Daniele Barbaro en su edición comentada de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio, libro anotado por el Greco de su puño y letra, y subrayado por él mismo de arriba abajo, como si en las palabras de Barbaro encontrara la respuesta a sus preguntas más urgentes (Fig. 7). La nota se encuentra en el capítulo 5 del libro VII —“Della ragione del dipignere ne gli edifici” o ‘Sobre la razón de pintar en los edificios’— y dice así:

9. UNA TERNURA EN EL HORIZONTE DE LA VISTA

*Después (que es cosa de poquísimos) y de nuestro tiempo apenas considerada, aunque es la perfección del arte, hacer los contornos dulces y esfumados, de manera que se entienda lo que no se ve, para que el ojo crea ver lo que ve, que es un huir dulcísimo, una ternura en el horizonte de nuestra vista que es y no es [subrayados del Greco]*¹⁵⁴.

153 José de Ormaza (Gonzalo Pérez de Ledesma), *Censura de la elocuencia* (1648), eds. Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985: “Con desvíos nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca” (p. 192). Sobre Ormaza, ver Paolo Tanganelli, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicaione nel Barocco spagnolo*, Pavía, Ibis, 2011, pp. 95-131 y *passim*.

154 Marco Vitruvio Polión, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio, tradutti et commentati da monsignor [Daniele] Barbaro*, Venecia, Francesco Marcolini, 1556, lib. 7, ca. 4, p. 188, líneas 37-40. Sobre Barbaro, ver Fernando Marías y José Riello, “La fortuna de Daniele Barbaro en la península ibérica”, en *Daniele Barbaro, 1514-1570. Venitien, patricien, humaniste*, eds. Frédérique Lemerle, Vasco Zara, Pierre

In somma poi (che è cosa di pochissimi) ed a nostri di non e a pena considerate, ed è la perfezione dell'arte, fare i contorni di modo dolci e sfumati, che anche s'intenda quello que non si vede, anzi che l'occhio pensi di vedere quello ch'egli vede, que è un fuggir dolcissimo, una tenerezza nell'orizzonte della vista nostra que è e non è.

A la pregunta ¿qué está más allá de los límites de la forma? Barbaro responde: un horizonte de ternura que es y no es. El fin de la pintura no es lo dado, un objeto ajustado a la definición que da de él el diccionario y contenido dentro de los límites que dibujan su forma, sino la huida de ese mismo objeto, *fuggire*, en el horizonte de la mirada. Y tampoco cualquier clase de huida; el objeto sigue ahí, no se ha movido de su sitio, pero todavía así no ha tenido lugar ni está en ninguna parte. Es atópico; se quedó y se olvidó, más presente que nunca *donde nadie aparecía*.

La explicación del propio Greco no es menos sorprendente: “La pintura por eser [*sic*] tan universal se hace especulativa donde nunca [*sic*] falta il contento de especulación pues que nunca falta que ver pues hasta nela [*sic*] mediocre escuridad ve e goza”¹⁵⁵. *Oratio soluta*, casi incoherente, seguida de ésta otra: “Porque no so por decir que pos [‘porque’] la pintura trata del imposible por el mismo caso es emperfeta [*sic*]”¹⁵⁶.

¿Qué es lo “imposible”? Varios historiadores de arte se han hecho la misma pregunta sin llegar a una respuesta satisfactoria¹⁵⁷. Creo que Nan-

Caye y Laura Moretti, Turnhout, Bélgica, Brepols, 2017, pp. 476-478. Sobre la biblioteca del Greco, ver Fernando Marías y Agustín Bustamante, *op. cit.*, pp. 43-72; y *La biblioteca del Greco*, eds. Javier Docampo y José Riello, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

155 El Greco, “Las notas marginales”, en *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 241. Es decir, ‘por ser tan universal, la pintura se vuelve especulativa, ya que en ella nunca falta la alegría de la especulación, pues nunca falta materia que ver, ya que hasta en la mediocre oscuridad ve y goza’.

156 *Ibidem*, p. 227. ‘Porque no se puede decir que porque la pintura trate sobre lo imposible, por eso es imperfecta’.

157 Fernando Marías, “El Griego, entre la invención y la Historia”, en *El Griego de Toledo, pintor de lo visible y lo invisible*, ed. Fernando Marías, Madrid, Fundación El Greco, 2014, pp. 19-45, propone la siguiente: “Este tratamiento de lo imposible por parte de la pintura puede interpretarse de dos maneras distintas. En primer lugar, podría limitarse a esa *ilusión paradójica*, llegando a ‘engañar a los sabios’ como

cy lo define bien: “La extensión infinita de una forma finita”¹⁵⁸. La forma es ciertamente finita, pero —evidencia incomprensible— sus límites no se dejan aprehender¹⁵⁹. Son como “el sonido de las campanas”, dice Da Vinci, *il suono delle campane*¹⁶⁰; o en palabras de Plinio el Viejo, una “promesa”, “porque la misma extremidad se tiene que abrazar a sí, y acabar de tal suerte que prometa otras cosas detrás de sí [*promittat alia post*

habían hecho ya los pintores antiguos. Pero, también, podría ser que lo imposible sea lo *invisible*, lo que carece de forma visible por no ser mera y simplemente objeto perceptible, natural, sino supernatural, celestial, divino” (cursivas en el original, p. 38). La respuesta correcta es la segunda —lo invisible—, pero creo que se puede ser más preciso.

158 Según Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, París, Galilée, 2009, p. 128, “la beauté est dans le rapport à l’infinité. Elle expose l’extension infinie d’une forme finie”.

159 Paul Valéry, *Cahiers*, ed. Judith Robinson, París, Gallimard, 1974, II, p. 982, escribió: “evidencia incomprensible. *Infinito bajo forma finita* [Évidence incompréhensible. *Infini sous forme finie*] [cursivas en el original]”.

160 Leonardo da Vinci, “Modo de aumentar y despertar el ingenio mediante varias invenciones”, en *Tratado de la pintura*: “Si te fijas en algunos muros sucios de manchas variadas o en piedras de varios tipos. Si tuvieras que inventar algunos lugares, podrás ver allí de diversas maneras semejanzas con diversos paisajes, adornados con montañas, ríos, piedras, árboles, grandes llanuras, valles y colinas. Aún podrás ver diversas batallas y acciones preparadas de figuras extrañas, aires de rostros y vestimentas e infinitas cosas, las cuales podrás transformar en una forma completa y buena, que en tales muros y piedras sucede como el sonido de las campanas, que, en los repiques de ellas, escucharás cada nombre y vocablo que imagines [Se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverso battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; che interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che ne’ loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t’immaginerai]”. La mancha es a la pintura lo que el eco de una campana al lenguaje. La traducción es mía, ya que las versiones del *Tratado* que existen en español, comprendida la edición de Akal, son deficientes. Para el texto de Da Vinci he seguido la edición digital de Angelo Borzelli, segunda ed. digital, 2006, segunda parte, fragmento 63, disponible en <https://www.liberliber.it>. Comparar con Vittorio Imbriani, *La quinta promotrice, 1867-1868*, Nápoles, s. n., 1868: “Una mancha incomparable, que tiraba las cuerdas y ponía en movimiento las campanas de la fantasía [*una macchia impareggiabile, la quale tirava le corde e metteva in motto la campane della fantasia*]” (p. 42). La mancha aviva la fantasía.

se] y que muestre también lo que oculta y cubre [*ostendatque etiam quae occultat*]”¹⁶¹.

Especulación sensible, intuitiva, la pintura sería la *promesa* de un objeto radicalmente incierto que se abre en la tela como el eco de una campana (Fig. 8). El pintor ve y goza —goza viendo— incluso en la mediocre oscuridad porque la extensión del objeto, su campo de resonancia, podríamos llamarlo, no termina en los límites de la forma, sino que se prolonga infinitamente, “fantasmático a fuerza de exactitud”¹⁶².

Esta forma naciente, esencialmente inacabada, ¿es más perfecta o más “emperfeta” que la forma acabada? Más perfecta, afirma El Greco sin vacilar, si bien su perfección no tiene nada que ver con la clausura del sentido. El sentido está por delante del sentido (*pro-missus*, ‘enviar antes’); no

161 Plinio el Viejo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, trad. Jerónimo de la Huer-ta, Madrid, Juan González, 1629, t. 2, lib. 35, cap. 10, p. 641. La traducción moderna de María Esperanza Torrego es inferior: “Pues la línea del contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que *deje adivinar* otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta (*Textos de historia del arte*, Madrid, Visor, 1987, lib. 35, 67). Comparar con Marco Boschini, *La carta del navigare pitoresco*: “Faceva comparire [Tiziano] in quattro pennellate la *promessa* d’una rara figura [hacia comparecer en cuatro pinceladas la promesa de una rara figura]” (p. 711). No se pinta una forma cerrada, sino la promesa de una rara figuración; el objeto se debate entre la promesa y la confirmación, o como dirá el Barroco también, entre el golpe y el amago. La paráfrasis de Franciscus Junius también es muy bella: “Los contornos ilimitados de las figuras imitadas en la obra deben dibujarse con tanta delicadeza y tanta dulzura que nos traigan a la representación cosas que no vemos, de manera que nuestro ojo siempre crea que detrás de las figuras queda por verse más de lo que se ve [The unrestrained extremities of the figures resembled in the worke should be drawne so lightly and so sweetly as to represent unto us things we doe not see: neither can it be otherwise but our eye will alwayes beleieve that behind the figures there is something more to be seene then it seeth] (*The Painting of the Ancients*, lib. 3, cap. 3, § 10, p. 249). Y acto seguido cita a Plinio: “Terminando con una promesa de otras cosas detrás, y exponiendo lo mismo que esconde [ending with a promise of other things behinde, and setting forth also what shee concealeth]” (lib. 3, cap. 3, § 10, p. 249).

162 Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, trad. Alejandro del Río Herrman, Madrid, Trotta, 2013, p. 57. Cursivas en el original. Del mismo autor, también es recomendable “La duda de Cézanne”, en *Sentido y sinsentido*, trad. Narcís Comadira, Barcelona, Península, 1977, pp. 33-56, aunque la traducción es deficiente.

“dice” sino que da pasos en dirección del decir¹⁶³.

Nótese ahora cómo lo expresa Góngora: “Ronca los saltéo [‘sorprendió’] trompa [‘cuerno de caza’] sonante, / al principio distante, / vecina luego, *pero siempre incierta*” (*Sol.* 2, vv. 710-712). O: “Conservarán el *desvanecimiento* / los anales diáfanos del viento” (*Sol.* 2, vv. 142-143). O: “el *eco* (voz ya entera)” (*Sol.* 1, v. 673). O traduciendo casi literalmente el *interminatos corporum terminos* [‘cuerpos de términos no terminados’] de Junius¹⁶⁴: “ordena / los términos confunda” (*Sol.* 2, vv. 244-245), “los *dudosos términos* del día” (*Sol.* 1, v. 1072), “muertas, pidiendo *términos disformes*” (*Dedicatoria*, v. 11); “los *términos* saber todos no quiere” (*Sol.* 1, v. 409).

No quiere saber de términos; ordena su confusión; los deforma.

¿Qué dicen estos versos? ¿Decir? Nada; prometen que la poesía conservará el desvanecimiento de un objeto sin límites definidos que se repite como un eco en las páginas diáfanos del viento, y que ese eco, ese cornetazo, sordo, pero también sonoro, mudo y hablante a la vez, esté lejos o esté cerca, nunca es nuestro: se mantiene siempre incierto. “Con desvíos nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca”. Sólo su ausencia invita. Estando cerca, se mantiene lejos, y estando lejos, se mantiene cerca; “convoca despidiendo” (*Sol.* 1, v. 85) y “resiste obedeciendo” (*Sol.* 2, v. 26), sin darse ni dejar de darse nunca.

Lo entero de la voz consiste en el “eco repetido” (*Dedicatoria*, v. 9) donde la voz se pierde. La voz es sólo el golpe de campana; lo que cuenta es la promesa de la repetición¹⁶⁵.

163 Apreciaciones inestimables al respecto en Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera, Madrid, Arena, 2016, pp. 123-136.

164 Franciscus Junius, *De pictura veterum*, Ámsterdam, Iohannem Blaeu, 1637: “Interminatos corporum terminos tam leviter leniterque ductos” (lib. 3, cap. 3, § 10, p. 172). La traducción del propio Junius se halla en la nota 161. *Interminatos corporum terminos* quiere decir ‘los contornos indeterminados de las figuras’. Comparar con Luis de Tejada, imitador servil de Góngora: “Mezclado entre pardas nubes / formar un confuso mapa / y prometerle a la vista / con engañosa esperanza / *términos imaginarios* / de horizontes y de rayas (*op. cit.*, p. 88, estrofas 32-33). No describe un paisaje, sino, como diría Dolce, una “mancha de paisaje [*macchia di paese*]” de contornos confusos y engañosos (*Diálogo de la pintura*, p. 185).

165 Sobre la poética del eco —la Nada que habla—, ver Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico, esto es, Anteojo de larga vista o idea de la agudeza e ingeniosa locución*, trad. Fray Miguel de Sequeiros, Madrid, Antonio Marín, 1741: “Hablando de la Eco,

¿Ambigüedad *sexual*? Es la menor de las ambigüedades de Góngora. La ambigüedad sexual delata un desequilibrio ontológico más profundo. La pregunta de Góngora no es tanto si el príncipe de las *Soledades* es fuerte o delicado, robusto o no robusto, Marte o Ganimedes —es las dos cosas y ninguna de las dos—, sino más bien dónde están los límites del retrato, si el objeto de la representación *es y no es* y si la poesía trata sobre lo posible o sobre lo imposible; si el arte es meramente un deleite de los sentidos o si es, como afirma Bergson, “una metafísica *figurada* [cursivas en el original]”¹⁶⁶.

Por lo que respecta a la ternura del pincel, y aunque yo me hubiese ahorrado la chuscada sobre Hamlet, no tengo nada que añadir a las siguientes palabras de Badiou:

La cuestión del dibujo difiere bastante de la pregunta de Hamlet. No se pregunta “ser o no ser”, sino “ser y no ser”. Tal es la razón de la fragilidad [*fragilité*] fundamental del dibujo: no la clara alternativa entre ser y no ser, sino una sombría y paradójica conjunción entre ser y no ser¹⁶⁷.

que en la selva o en los montes representa nuestras voces, puedes decir: ‘Ella es un alma inánime, muda a un tiempo y facunda [*mutola insieme e faconda*], que habla sin lengua; hombre y no hombre, que forma las voces sin respiración; imagen sin figura [*immagine senza figura*], que en el aire pinta las voces sin colores; no es tu hija, y tú la has engendrado; tú la oyes, y no la ves; ella te responde, y no te oye; ella es una Nada hablante, que habla sin saber hablar y propiamente habla [*una Nulla parlante, che non sa parlare e pur parla*]; o habla sin saber lo que se dice [*o parla senza sapere ciò che si dica*]’. Todas proposiciones maravillosas, pero verdaderas” (t. 2, cap. 7, p. 42). He corregido ligeramente la traducción, que en general es excelente.

166 Según Henri Bergson, “La vida y la obra de Ravaisson”, en *El pensamiento y lo moviente*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2013, p. 261, “toda la filosofía de M. Ravaisson deriva de esta idea de que el arte es una metafísica figurada, que la metafísica es una reflexión sobre el arte, y que es la misma intuición, diversamente utilizada, la que produce el filósofo profundo y el gran artista” (p. 261). Es, sin duda, la ambición de El Greco cuando declara que la tarea de la pintura no es sólo pintar lo sensible, sino especular sensiblemente acerca de una aparición que trasciende la figuración.

167 Alain Badiou, “Drawing”, *Lacanian Ink*, 28 (2006), pp. 42-49. Lo cita Nancy en *Le Plaisir au dessin*, p. 34. La traducción al español que circula en Internet es prácticamente ilegible.

“Tan incierto / que da ser y no ser”, dice Paravicino¹⁶⁸.

Por “ser y no ser” debemos entender siempre: la forma completa, acabada, pero no totalizable, de una ofrenda que no termina de darse, es decir, que no *acaba* de darse del todo y que no *deja* de hacerlo; la forma de un prometer.

¿Hasta qué punto puede estar abierta la forma sin que se disuelva en la incoherencia? (Fig. 9). Pero también y con la misma urgencia: ¿hasta qué punto puede permanecer encerrada sin entumecerse? ¿Qué margen de indeterminación tiene el sentido? Son preguntas que atraviesan la obra de Góngora de parte a parte. “El arte lucha con el caos, pero para hacerlo sensible”¹⁶⁹. No niega el caos; lucha con él para hacer sensible una “dulce confusión” (*Sol.* 1, v. 485) (Fig. 10).

“Incierto” no quiere decir, entonces, falto de certeza. A la incertidumbre de Góngora no le falta nada; está perfectamente lograda. Pero no en el sentido de un decir cerrado, ni tampoco abierto a *cualquier* clase de interpretación. Un sentido no-totalizable inseparable del desvanecimiento; un sentido que tan pronto trae algo, inmediatamente lo retrae, repitiendo hasta el cansancio “sí, pero no”, “el *sí* y el *no* de que estamos ya todos tan ahitos, no es de su cosecha malo, pero es mal usado de V.m. [Góngora] y mal repetido”¹⁷⁰.

¿Por qué el “no” al lado del “sí”, o del sonido “si”? ¿Por qué, por ejemplo, “*si* de miembros *no* robusto” en lugar de ‘de miembros delicados’, que significa lo mismo? Porque *no* significa lo mismo. ‘De miembros delicados’ es una afirmación y Góngora preferiría no tener que afirmar. Es “árbitro igual” (*Sol.* 1, v. 55); no escoje. Antes, “un rubí concede o niega / (según alternar le plugo)” (*OC*, I, núm. 317, vv. 61-62). Alterna según le plazca entre afirmar y negar, desandando los pasos andados

168 Paravicino, *op. cit.*, p. 184: “Tu sol, Clori, no influía tan incierto / que da ser y no ser a espacio breve, / y es rigor el lucir, más que hermosura” (vv. 12-13).

169 Gilles Deleuze y Félix Guattari, ¿Qué es la filosofía?, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 206. Ver igualmente Deleuze, *Pintura*, donde ya desarrollaba la misma tesis: “Hace falta que el cuadro dé testimonio de este atravesamiento: un abismo ordenado. Un abismo es nada. Un cuadro que sea orden es nada. Pero el orden propio al caos, la instauración de un orden propio al abismo, ése es el asunto del pintor” (p. 103).

170 Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 40.

y “construyendo con un mismo verbo dos oraciones, una afirmativa y otra negativa”¹⁷¹. “*No robusto*”, es decir, ni robusto ni delicado, sino *negativamente* robusto, robusto *a través del no*. La lítote gongorina es un conceder negando¹⁷². Concede que el objeto aparezca y diga “ligeras”, “coro”, “rudos”, “tierra”, “vacío”, pero bajo el veto de la negación: “*señas no ligeras*” (*Sol.* 2, v. 561), “*no mudo coro*” (*Sol.* 2, v. 720), “*números no rudos*” (*Sol.* 2, v. 536), “*no poca tierra*” (*Sol.* 2, v. 162), “*pequeños no vacíos*” (*Sol.* 1, v. 955)¹⁷³. “Sí” y “no” se pertenecen mutuamente. La lengua está internamente bloqueada. No se postula nada, no se afirma nada, nada es traído a la presencia sin antes atravesar la resistencia del “no”. Como en el “manerismo” esquizofrénico, “al orden de las palabras se le ha atravesado algo, a saber: el ‘no’”¹⁷⁴. El coro no canta ni deja de

171 Anónimo, *Diálogos en que se contienen varias materias y se explican algunas obras de D. Luis de Góngora* (d. 1623 y a. 1627), ed. Francesca dalle Pezze, Verona, Fiorini, 2007, diálogo 5, p. 166. Otro tanto dice Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España: “El ‘sí’ y el ‘no’ apartados tienen energía y significan repugnancia, porque el ‘sí’ es particular afirmativa y el ‘no’, negativa” (ff. 104-179 [f. 128]). Ver las lúcidas reflexiones al respecto de Alain Badiou, *Que pense le poème?*, Caen, Nous, 2016: “El poema es una maquinaria negativa que enuncia el ser o la Idea en el mismo punto donde el objeto se desvanece [le poème est une machinerie négative, qui énonce l’être, ou l’idée, au point même où l’objet s’est évanoui]” (p. 20).

172 Según Tesauro, *op. cit.*, I, cap. 3, p. 49, “las cosas más altas y peregrinas nos vienen cubiertamente descubiertas y pintadas con sombras a lo claro y a lo oscuro [le cose più alte e peregrine ci vengono copertamente scoperte, e adumbratamente dipinte à chiaro oscuro]”.

173 Ver al respecto Jáuregui, *op. cit.*, p. 50: “Epítetos simples o tan inoportunos como ahora éstos: ‘Plumas no vulgares’ (v. 793), ‘amor no omiso’ (v. 1072), ‘golpe no remiso’ (v. 693)”. Encuentra impropio el abuso de la lítote.

174 Ludwig Binswanger, *Tres formas de la existencia frustrada: Exaltación, excentricidad, manierismo* (1956), trad. Edgardo Albizu, Buenos Aires, Amorrortu, 1972, p. 185, opinaba que “cuando en lugar de leer ‘Mozart y Hayden’, leemos ‘Mozart no y Hayden’, de ningún modo puede decirse que sólo tengamos la ‘impresión’ de lo atravesado, sino que comprobamos que al orden de las palabras se le ha atravesado algo, a saber: el ‘no’” (p. 185). Binswanger es el padre de la psicología existencial de corte heideggeriano. Al comparar el “manerismo” esquizofrénico con el “manierismo” literario —aunque se parecen, no son la misma cosa—, el propio Binswanger recuerda a Góngora: “Su flor más exquisita [del *manierismo*] se halla en el gongorismo español, que procede del poeta Góngora y sus sucesores” (*ibidem*, p. 173).

cantar: *no mudo canta*, entonando sin descanso el son destemplado de un “cántico *impedido*” (Sol. 2, v. 621)¹⁷⁵.

10. MAJESTAD HEROICA Y DESATADA MAJESTAD

Joven, augusto sin ser robusto, algo andrógino... Todavía queda un rasgo del príncipe por aclarar: la majestad.

La espumosa del Betis ligereza
bebió no solo, mas la *desatada*
majestad...

Según Blanco, “*desatar* es en la lengua gongorina un neologismo de acepción que no posee sinónimos en el español corriente. Algo se desata cuando fluye, se dispersa, se vierte o derrite, se disuelve con rapidez y abundancia”¹⁷⁶. En efecto, el epíteto esperado no es “*desatada* / majestad”, con encabalgamiento de por medio, como si entre el participio y el nombre se abriera un vacío, sino majestad *heroica*. Así en *La vida es sueño* de Calderón:

Generoso Segismundo,
cuya majestad *heroica*
sale al día de sus hechos
de la noche de sus sombras¹⁷⁷.

175 El uso sistemático de la negación por parte de Góngora apenas ha sido estudiado. Sobre la historia del concepto, ver Laurence R. Horn, *A Natural History of Negation*, Stanford (California), CSLI Publications, 2001. Sobre las oraciones negativas en castellano, es útil Ignacio Bosque, *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra, 1980. Góngora agota el repertorio de lo que los lingüistas modernos llaman AANN o *activadores negativos*: de duda (*dudar, ser dudoso*), de oposición (*negar, oponerse, impedir, ser contrario, ser opuesto*), de privación (*quitar, irse, perder, falta de*), ciertos factivos emotivos (*molestar, indignar, horrible*), preposiciones y conjunciones como *sin* y *si*, y los cuantificadores indefinidos, especialmente *poco* y *apenas*. Para el “impedimento” y su relación con lo sublime longiniano, ver Huergo Cardoso, *op. cit.*, pp. 156-159.

176 Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, p. 312.

177 Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición José M. Ruano de la Haza, Madrid,

La majestad heroica del príncipe Segismundo, con el adjetivo pospuesto al sustantivo y sin encabalgamiento, logra imponerse a las sombras y salir de la noche al día. En cambio, la desatada majestad del príncipe anónimo de las *Soledades*, con el adjetivo antepuesto al sustantivo y con encabalgamiento, ya es más dudoso si sale o no sale.

Otros epítetos normales de *majestad* serían: “*cesárea* majestad”¹⁷⁸; “*imperial* majestad”¹⁷⁹; “*grave* majestad *pesada*”¹⁸⁰; “*soberbia* majestad cuya belleza / aun la envidia *negarla no se atreve*”¹⁸¹; “majestad *severa*”¹⁸²; “de *firme* majestad”, etc.¹⁸³

El sintagma “*desatada* / majestad” es oximórico y designaría, como indica Blanco, un poder suelto y desleído, deshecho, en lugar de unido y condensado, un poder *suave*¹⁸⁴. El participio *desata* lo que la majestad ata, homófonos “desATADa” y “mAJesTAD”, además: opuestos en el sentido pero iguales en el sonido.

Desatar —des-hacer, des-anudar, des-ligar, des-vincular— es vocablo gongorino con un amplio radio de acción. Menciono rápidamente algunos ejemplos:

Mi libertad vuestra es,
y mi lengua, *desatada*.
(OC, I, núm. 131, vv. 58-59).

¿Qué tipo de lengua? Desatada, libre; *parlar disgiunto* (Tasso).

Castalia, 1994, p. 291, jornada III, cuadro 3, vv. 2690-2693.

178 Balbuena, *op. cit.*: “Sin respetar la *grave imperial* silla, / la *cesárea* majestad en ella” (t. 2, lib. 22, estrofa 73).

179 *Ibidem*, I, p. 209, lib. 3, estrofa 165.

180 *Ibidem*, I, p. 164, lib. 2, estrofa 179.

181 *Ibidem*, I, p. 488, lib. 9, estrofa 170.

182 *Ibidem*, I, p. 624, lib. 12, estrofa 120.

183 *Ibidem*, II, p. 1034, lib. 21, estrofa 99.

184 Ver Dolce, *Diálogo de la pintura*, p. 88: “Tiziano, que dio a sus figuras una *heroica majestad* [*heroica maestrà*] y halló un estilo de colorido tan *suave* [*morbisissima*] y en las tintas tan parecido a lo verdadero que bien se puede afirmar, en verdad, que va a la par de la naturaleza”. Nótese de nuevo: ser fiel a la naturaleza es ser fiel a la suavidad de las figuras, incluso si transpiran, como el retrato de *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, una heroica majestad. La mimesis pasa necesariamente por la disolución de la mimesis.

Segundo ejemplo:

En lo viril *desata*, de su vulto,
lo más dulce...
(*Fabula de Polifemo y Galatea*, vv. 285-286).

La virilidad se desata en dulzura; “como mujer tendría no sé qué de hombre y como hombre algo de mujer” (Dolce).

Tercer ejemplo:

De los nudos, con esto, más süaves,
los dulces dos amantes *desatados*.
(*Fabula de Polifemo y Galatea*, vv. 473-474).

Repite el axioma de las *Soledades*: desatar los nudos, que “aun de seda no hay vínculo süave” (*Sol.* 2, v. 808).

Cuarto ejemplo:

Mucho es más lo que (nieblas *desatando*)
confunde el Sol y la distancia niega.
(*Sol.* 1, vv. 195-196).

Paisaje flamenco, pero nuboso, abocetado, a caballo entre el *Paisaje con san Jerónimo* de Patinir y la *Vista de Toledo* del Greco. Las nubes invaden el cuadro. Si todavía pinta, mucho más es lo que niega.

Quinto ejemplo:

Vínculo *desatado*, inestable puente.
La prora diligente (*Sol.* 2, vv. 48-49).

Insiste Góngora: desatar los vínculos, desestabilizar los puentes, pero sin faltar a la diligencia. Compárese con el siguiente juicio de Céan Bermúdez acerca de la pintura de borrones de Pedro Orrente: “Las pinturas de Orrente tienen mucha novedad y capricho. Como conocía bien el efecto, *no se empeñaba en concluir las, pero sin faltar a la exactitud del dibujo*”¹⁸⁵.

185 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las*

La exactitud del dibujo está en función de la inexactitud del efecto. La diligencia trabaja al servicio de la negatividad, de manera que la obra esté al mismo tiempo acabada e inacabada.

Sexto ejemplo:

Perdona si, *desatado*
mi pobre espíritu en lenguas.
(OC, I, núm. 282, vv. 93-94).

Insiste una vez más: una lengua desatada, como si la poesía fuera una Pentecostés. Perdona si mi pobre espíritu (con minúsculas) habla en lenguas como si acabara de visitarlo el Espíritu Santo (con mayúsculas).

Libre, confuso, amoroso y no viril, lo desatado abarcaría al menos cuatro campos semánticos: la lengua, el paisaje, el deseo y la identidad sexual. Volvamos ahora al retrato ecuestre:

La espumosa del Betis ligereza
bebió no solo, mas la *desatada*
majestad...

¿No solo bebió la espumosa ligereza del Betis o la espumosa del Betis ligereza bebió no solo? ¿*Oratio vincita* u *oratio soluta*? La una en el interior de la otra, sin separar nunca sentido y barullo, la cosa y la espuma. La majestad del sentido es inseparable de la espuma en que se disuelve¹⁸⁶.

11. LOS HUMORES: CABALLO, QUE COLÉRICO MORDÍA

La pintura del caballo delata cierta familiaridad con la hipología de la época, como es de esperar en una cultura ecuestre donde el que más y el

Bellas Artes en España, ed. facsimilar con prólogo de Miguel Morán Turina, Madrid, Akal, 2001, III, letra OR, p. 276.

186 Ver al respecto Rafael Bonilla Cerezo, “El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4)”, *Studia Aurea*, 14 (2020), pp. 271-324, que sin llegar a decirlo con todas las palabras, apunta con claridad en la misma dirección.

que menos era experto en la materia¹⁸⁷, y donde el retrato de equinos en particular disfrutaba del mayor reconocimiento (“sólo el caballo les dará [a los pintores] renombre”)¹⁸⁸.

La primera lección tiene que ver con los humores. Al igual que las personas, los corceles podían ser sanguíneos, flemáticos, coléricos o melancólicos, cada uno con su pelaje (castaño, blanco, alazano y morcillo) y su elemento (aire, agua, fuego y tierra) correspondientes. Grisone lo explica así (fig. 11):

187 La descripción más completa de los tratados de hipología de la España de los siglos XVI y XVII, impresos y manuscritos, es la “Introducción” de José Antonio de Balenchanal en el *Libro de la jineta y descendencia de los Guzmanes. Seguido de Pintura de un potro* de Luis de Bañuelos y de la Cerda, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1877, pp. v-lxxi. Sobre la cultura ecuestre en los siglos XVI-XVII en general, ver Carlos José Hernando Sánchez, “El caballo y la corte. Cultura e imagen ecuestre en la monarquía de España (1500-1820)”, en *Mil años del caballo en el arte hispánico. Real Alcázar de Sevilla, 5 de abril -17 de junio de 2001*, ed. Paloma Flórez Plaza, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 107-145; Carlos José Hernando Sánchez, “La cultura ecuestre en la corte de Felipe II”, en *La monarquía de Felipe II: La casa del Rey*, eds. José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005, I, pp. 226-292; y Raffaele Puddu, “Toros y cañas. Los juegos ecuestres en la España del Siglo de Oro”, *Revista de Estudios Taurinos*, 24 (2008), pp. 13-49.

188 Pablo de Céspedes, *Poema de la pintura o Zoográfica*, en *Escritos de Pablo de Céspedes*, ed. Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1998, pp. 373-404 (p. 390). Como es sabido, Céspedes y Góngora eran íntimos amigos. Como pintor educado en Roma, estaba perfectamente familiarizado con la estética del borrón, que cita expresamente en su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (Córdoba, h. 1605): “Entiende [Plinio el Viejo] que es gran primor, como de verdad lo es, y artificio grande, las líneas que circunscriben una figura o miembro de ella estar de tal manera disimuladas, que no se vean los perfiles ni término alguno, sino que parezca que van arredondeando y que si Vuestra Merced [Pedro de Valencia, coleccionista de pinturas y uno de los primeros lectores de las *Soledades*] volviese la figura, hallaría la otra parte que no se ve. Porque en estando perfilada, ya se acaba allí la vista y corta aquella parte, y no promete más que aquello que tiene perfilado, y así los buenos maestros huyen esta suerte de manera perfilada” (Pablo de Céspedes, *op. cit.*, p. 264). La pintura es la promesa de una forma inacabada que se proyecta más allá de la vista. El *Discurso* ha sido reproducido asimismo en Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 419-440 (p. 425).

Diré, pues, primeramente que la calidad del caballo procede de los cuatro elementos y con aquel elemento del cual más participa se conforma. Si toma más de la tierra que de los otros será melancólico terrero, pesado y vil, y suele ser de color morcillo o de ciervo melado o de ratón, que llamamos *vellori* [‘pardo ceniciento’], o de semejante variedad de colores. Y si toma más del agua, será flemático tardío y blando, y suele ser blanco; y si toma más del aire, será sangüino, alegre, ágil y de templado movimiento, y suele ser castaño; y si toma más del fuego, será colérico, ligero fogoso y saltador, y pocas veces de mucho nervio; y suele ser alazano, semejante a la llama o al carbón encendido. Más cuando con la debida proporción participa de todos cuatro, entonces será perfecto¹⁸⁹.

Algo parecido dice Pérez de Navarrete en el *Arte de enfrenar*:

Conviene al caballero entender que no es de menos importancia al argumento que se hace el color del caballo y la naturaleza de su boca, porque lo general es que las colores muestran la complexión; y así debe tener por cierto que el caballo alazán es colérico naturalmente, y es ardentísimo de boca. El blanco es flemático. El morcillo, melancólico. El bayo es sanguíneo¹⁹⁰.

Góngora se decanta por el humor colérico: “Caballo, que *colérico* mordía” (*Sol.* 2, v. 816); aunque inmediatamente se corrige (sí, pero no) y añade: “Que colérico mordía / el oro que süave lo enfrenaba”. Colérico, *ma non troppo*; cólera y suavidad.

A los caballos coléricos les corresponde el color alazano, el color tierra. Así, por ejemplo, en el retrato ecuestre de Felipe IV de Calderón, que sigue al pie de la letra los tratados de hipología: “Era un alazán tostado / de feroz naturaleza / el monarca irracional, / *en cuyo color se muestra / la cólera*”¹⁹¹.

189 Federico Grisone, *Reglas de la caballería de la brida*, trad. Antonio Flores de Benavides, Baeza, Juan Baptista de Montoya, 1568, lib. 1, f. 2v. Es traducción de *Gli ordini di cavalcare* (Nápoles, 1550), uno de los tratados de hipología más influyentes de la época.

190 Francisco Pérez de Navarrete, *Arte de enfrenar*, Madrid, Juan González, 1626, f. 3r.

191 Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid, Iberoamericana, 2016, p. 199, Jornada I, vv. 449-453. El texto no puede ser más

El caballo de las *Soledades* no es alazano, sino “cerúleo”, color cielo. ¿Por qué?

12. LOS COLORES: ESTRELLAS SU CERÚLEA PIEL AL DÍA

La segunda lección tiene que ver con los colores: “De las [*sic*] colores de los caballos” (Aguilar)¹⁹²; “Colores del caballo” (Vargas Machuca)¹⁹³; “Que trata de las [*sic*] colores de los caballos” (López de Zamora)¹⁹⁴.

Los colores naturales de los caballos son: overo (como en la segunda *Soledad*, vv. 678 y 732), castaño, morcillo, ruano, cebruno, cenizoso, rucio, peceño, blanco, rucio azul (“que es cuando tira a cárdeno”) ¹⁹⁵, rucio ruano, rucio palpado, alazano, castaño peceño, bayo (como en la *Soledad segunda*, vv. 678 y 732), argentado, tordillo y cebruno; y las combinaciones de éstos: mosqueado, picazo, zaonado, savino, nevado, golondrino, pel de rata y lobuno.

Góngora se decanta por “cerúleo” o ‘blanquiazul’ (color de “porcelana”, anota Salcedo Coronel)¹⁹⁶, que aparte de ser un cultismo pedantes-

distinto al de Góngora: “tan *soberbio* se miraba” (v. 457), “vivo *Atlante* de las fieras” (v. 462), “el desprecio y la *fuerza*” (v. 464), “quebrando las piedras” (v. 466), “en los estribos la *fuerza*” (v. 502), etc.

192 Pedro de Aguilar, “De las colores de los caballos”, en *Tratado de la caballería de la jineta*, Sevilla, Hernando Díaz, 1572, primera parte, cap. 2, ff. 2r-3r.

193 Bernardo de Vargas Machuca, “Colores del caballo”, en *Teórica y ejercicios de la jineta*, Madrid, Diego Flamenco, 1619, primera parte, cap. 1, ff. 3r-5r.

194 Pedro López de Zamora, “Que trata de las [*sic*] colores de los caballos”, en *Libro de albeitería* (1571), Logroño, Mathias Mares, 1588, cap. 11, ff. 12v-14r.

195 Pedro Fernández de Andrada, “Del nombre que tiene cada color y los blancos [las manchas blancas] que ha de tener cada una de ellas”, en *De la naturaleza del caballo*, Sevilla, Fernando Díaz, 1580: “El décimo color es rucio azul, que es cuando tira a cárdeno” (lib. 1, cap. 34, ff. 64r-66r. [f. 65v.]). El libro incluye un retrato ecuestre del “gallardo joven” Felipe II que no por ser joven deja de exudar virilidad: “Caballo fiero”, “al Macedonio admira”, “ase la rienda y con *desdén* mañoso / vuélvelo al sol”, “otro nuevo *Alejandro*”, etc.

196 García de Salcedo Coronel, *Soledades comentadas*: “Este color que finge nuestro poeta en el caballo es el que llamamos *porcelana*” (f. 296v). Así también en el *Diccionario de Autoridades*: “Se llama también el color blanco, mezclado de azul” (*op. cit.*, s. v. *porcelana*).

co del que se burla Quevedo en el soneto que empieza “Sulquivagante, pretensor de Estolo” (“niños inquieta [por pederasta], / parco, *cerúleo*, veterano vaso”)¹⁹⁷, *no* es un color equino. Ningún tratado de hipología trata sobre los caballos de pelaje “cerúleo” (aunque si estudian en detalle el valor de dicho color en la pintura, como veremos a continuación). Es un color literario con una larga tradición que pasa por Claudiano (“Claudio lo describe de pelaje *cerúleo*”)¹⁹⁸, Opiano (“Opiano nos enseña en versos que los caballos de color *cerúleo* con pies calzados son buenos con los ciervos”)¹⁹⁹, Ovidio (“correrá Tritón / cos sus destreros *cerúleos* por el mar”)²⁰⁰, y Estacio (“Claudio llama a los caballos de Neptuno por epíteto *verdes*, y Estacio *cerúleos* los de Tetis, su consorte”)²⁰¹, por citar algunas de las *auctoritates* infaltables de Góngora, y que contra el parecer normalmente acertado de Salcedo Coronel (“cerúleo es aquel color que imita al cielo cuando está más puro y desembarazado de nubes”)²⁰², se refiere, bien al color del mar (“cerúleas ondas”)²⁰³, “tórname cana espuma el mar cerúleo”)²⁰⁴, y específicamente a los caballos de Neptuno (“cerúlea para los de a caballo, porque éste es el color del mar, cuyo rey es Neptuno; en cuya

197 Quevedo, “Al mismo Góngora”, *op. cit.*, núm. 836, vv. 11-12. Ver al respecto Dámaso Alonso, “Vocablos cultos de la *Soledad Primera*”, en *Obras completas. V. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 54-72 (p. 58); y la “Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII”, *ibidem*, pp. 102-116 (p. 105).

198 Pasquale o Pasqual Caracciolo, *La gloria del cavallo*, Venecia, Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1567: “Claudio il descrive di pelo ceruleo” (lib. 2, p. 126). Ver al respecto Carlos José Hernando Sánchez, “*La gloria del cavallo*. Saber ecuestre y cultura caballerisca en el reino de Nápoles durante el siglo XVI”, en *En Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica. Actas del Congreso Internacional, Madrid, 20-23 abril 1998*, ed. José Martínez Milán, Madrid, Parteluz, 1998, IV, pp. 277-310.

199 Pasquale Caracciolo, *ibidem*: “Oppiano c’insegna in versi che i cavalli di color ceruleo co’ piedi varii e maculosi son buoni a’ cervi” (lib. 4, p. 279).

200 *Ibidem*: “Correra Tritone / co’ suoi destrier cerulei per lo mare” (lib. 1, p. 58).

201 *Ibidem*: “Claudio chiama i cavalli di Nettuno per epíteto *verdi*, e Statio *cerulei* quelli di Tetide, sua consorte” (lib. 1, p. 58).

202 Salcedo Coronel, *Soledades comentadas*, ff. 296r-296v.

203 Espinosa, *La fábula de Genil*, en *Poesía*, p. 87, v. 53.

204 Espinosa, “A la navegación de San Raimundo”, en *ibidem*, p. 110, v. 81.

tutela estaba la caballería”²⁰⁵, “cerúleos caballos por los mares”²⁰⁶, bien al color del cielo (“el otro pintó un rucio rodado, color de cielo”,²⁰⁷ “el país [paisaje] había de estar donde lo célico, por los horizontes”)²⁰⁸, sin nubes o con ellas (“una nube cerúlea”²⁰⁹, “cerúleos globos”)²¹⁰. Yo diría mejor *con* nubes, porque la forma informe de las nubes recuerda a “las manchas o las nubes de un bosquejo”²¹¹, “siendo los bosquejos en las tablas imitación de los arboles en el aire. Porque viendo de una nube toscamente formadas

205 Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida*, edición digital a partir de la de Madrid, Juan García Infanzón, 1689, y cotejada con la edición crítica de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982, s. p. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

206 Agustín de Tejada, *El doctor Agustín de Tejada, a la embarcación del condestable*, en María Dolores Martos Pérez, *La obra poética de A. de Tejada: Estudio y edición*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2008, XXXV, pp. 750-754, vv. 121-123. Me ha sido imposible consultar la versión impresa, *Obras poéticas*, eds. María Dolores Martos Pérez y José Lara Garrido, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011.

207 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, primera parte, lib. 1, cap. 1, p. 108. Todo el pasaje, en el que se describe en detalle el retrato ecuestre “bien acabado”, aunque “con admirables lejos, nubes, arboles”, de un “famoso pintor” imaginario, es de enorme interés. Lo cita Luis Gómez Canseco, “*Ut poesis pictura*. Relatos pictóricos para la ficción en Mateo Alemán (y en Cervantes)”, en *Ficciones de la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVIII)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 167-180.

208 Juan Izquierdo de Piña, *Casos prodigiosos y cueva encantada* (1628), ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1907, p. 263. Se trata de la écfasis detallada del *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Rubens, “cuyos valientes golpes y líneas sutiles admiran y enmudecen” (p. 263). *Apud* Javier Portús Pérez, “La recepción en España del ‘arte nuevo’ de Rubens”, en *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Madrid, Fernando Villaverde, 2003, pp. 457-471 (pp. 467-468).

209 Virgilio, *op. cit.*: “Cual la nube cerúlea [*qualis cum caerulea nubes*]” (lib. 8, v. 622).

210 Conde de Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990: “Volando entre nubes animoso, / quedó en cerúleos globos sepultado” (VIII, vv. 1723-1724). Hay edición algo mejor a cargo de Lidia Gutiérrez Arranz, *Las fábulas mitológicas*, Kassel, Reichenberger, 1999.

211 Bartolomé Leonardo de Argensola, “A Nuño de Mendoza, que después fue conde de Val de Reyes”: “Y el dedo (ya pincel) curte el pellejo, / donde extiende con líquidos barnices / las manchas o las nubes de un bosquejo” (*op. cit.*, t. 1, 45, p. 104, vv. 316-318).

un elefante, un castillo y una ciudad, llegó a hacer misterio la atención y a hallar originales el dibujo”²¹². Tómese casi cualquier cuadro del Greco y se comprobará al instante: salvo el color, apenas hay diferencia entre las nubes, las rocas y los paños; todo el cuadro es la mancha o la nube de un bosquejo (Fig. 12)²¹³.

Si el retrato aludiese al conde de Niebla, el color cerúleo podría referirse al fondo azul de su escudo de armas, como subraya Espinosa en el poema “A la color azul suya”, incluido en el *Elogio al retrato*: “El cielo por ser del Duque [el VIII duque de Medina Sidonia], / y el Duque por ser del cielo”²¹⁴. Más aún, cinco de los caballos que el conde le regaló al príncipe de Gales durante la estancia de éste en Madrid eran —dice Espinosa— “cerúleos”, a saber: Guzmán, como el propio conde de Niebla (“piel azul”) ²¹⁵; El Africano (“cerúleo claro”) ²¹⁶, Torbellino (“azul subido”) ²¹⁷, Pie de Plata (“piel que parece azul y es cielo sembrado de estrellas”) ²¹⁸ y El Pavón (“cerúleo subido”) ²¹⁹. Pero nótese de nuevo que la descripción de Pie de Plata (“piel que parece azul y es cielo sembrado de estrellas”)

212 Juan Rodríguez de León, *El predicador de las gentes, San Pablo*, Madrid, María de Quiñones, 1638, lib. 1, cap. 34, ff. 70v-71r. El texto difiere ligeramente del *Parecer del doctor Juan Rodríguez de León, insigne predicador de esta corte* recogido en el *Memorial informatorio* (1629) y editado recientemente por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid, Iberoamericana, 2018, pp. 95-112.

213 El estudio clásico es el de Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, París, Seuil, 1972, con numerosas referencias al Greco, Santa Teresa y Zurbarán, como no podía ser menos. Sobre el mismo tema, ver también Erwin Panofsky, “*Nebulae in Pariete*”. Notes on Erasmus’ Eulogy on Dürer”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1/2 (1951), pp. 34-41; y Ernst Hans Josef Gombrich, “The Image in the Clouds” (1960), en *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 181-202. En términos generales, las nubes representan la falta de forma.

214 Espinosa, *Obras*, pp. 112-113; y *Poesía, op. cit.*, pp. 285- 286, vv. 9-10. No figura en la edición de López de Estrada “por hallarse fuera del contexto de la prosa” (p. 322, n. 226).

215 Espinosa, *Obras en prosa*, p. 301.

216 *Ibidem*, p. 302.

217 *Ibidem*, p. 303.

218 *Ibidem*, p. 303.

219 *Ibidem*, p. 304.

es un plagio del caballo de las *Soledades* (“estrellas su cerúlea piel al día”). ¿Quién copia a quién? ¿Espinosa a Góngora o Góngora al conde de Niebla? Todo indica que Espinosa a Góngora.

Además, cerúleo no es sólo un color literario. Es también un color pictórico cuyo significado desgrana Caracciolo en *La gloria del caballo* (Fig. 13), la *summa* del saber equino de su tiempo. El pasaje —toda una teoría del color que no tiene nada que envidiarle a *El libro del arte* de Cennino Cennini o a la *Idea del templo de la pintura* de Lomazzo— empieza:

Es de notar que algún color es propio, alguno impropio. Impropias son aquellas luces que representan los colores; propias, aquéllas que siguen los elementos o sus mezclas; y de éstos mismos algunos son *verdaderos* [*veri*], que acompañan los cuerpos mezclados, algunos *falsos* [*falsi*], aunque tienen verdaderas imágenes, y otros que se llaman *incierto* [*incerti*], que engañan los ojos de los espectadores, como el resplandor del cielo [*lo splendore del cielo*], como las nubes [*nuvole*] y como las aguas del mar [*l'acque del mare*], el cual, además de cerúleo [*ceruleo*], ahora parece verde, ahora flavo [‘de color entre amarillo y rojo, como el de la miel o el del oro’] y ahora purpúreo [*cursivas en el original*]²²⁰.

Y añade a continuación:

Esta incertidumbre de colores [*incertezza di colori*] la vemos adornar especialmente el pescuezo de las palomas o del pavo real; y así suelen llamarse aves multicolores [*versicolori*], como también es una suerte de seda [*seta*] que parece de diversos colores; la cual variedad es difícilísima y casi imposible de expresarse por los pintores [*la qual varietà è difficilissima e quasi impossibile ad esprimersi da' pittori*]²²¹.

220 Caracciolo, *op. cit.*, lib. 4, p. 255: “E da notarsi alcun colore esser proprio, alguno improprio. Impropri sono quelli lumi che rappresentano i colori; propri quelli che seguono gli elementi o i loro misti; e di essi propri alcuni son *veri*, che accompagnano i corpi misti, alcuni *falsi*, ma che hanno di veri immagine, i quali si dicono *incerti*, che ingannano gli occhi de’ riguardanti, come lo splendore del cielo, come le nuvole et come l’acque del mare, il quale oltre il ceruleo, hor appare verde, hor flavo & hor purpureo”.

221 *Ibidem*, lib. 4, p. 255: “Questa incertezza di colori si vede grandemente adornare il collo della colomba e del pavone; e però tali augelli *versicolori* si sogliono dire, come

Los colores pueden ser impropios o propios, y éstos, verdaderos, falsos o inciertos (ni verdaderos ni falsos). Cerúleo, el tinte del mar y de las nubes, es un color propio de tipo incierto cuyos variados matices, parecidos al collar de las palomas, el plumaje de los pavos reales y el brillo tornasolado de la seda, engañan los ojos, por lo cual resulta difícilísimo, casi “imposible” de pintar.

¿Por qué un caballo “cerúleo”, en vez de morcillo (“sale Tisandro en un frisón *armado*, / que apenas con el freno le *sujeta*, / *morcillo* de color, de crin *poblado*”) ²²², negro (“en un caballo negro Sancho *el Bravo*, de un jaco *armado* con la banda roja”) ²²³, rosillo (“un rosillo de España mal seguro / *castiga en sangre* y en sudor bañado”) ²²⁴, alazano (“dos *fuertes* alazanes, / con mil victorias de los moros *fieros*”) ²²⁵ o de cualquier otro color, cuando “cerúleo” ni siquiera es el color natural de un caballo? Se me ocurren al menos dos razones.

La primera, de tipo estético: son caballos “hermosos”, “galanes” y “vistosos”, si bien débiles. En efecto, tal y como advierte Luis de Zapata en el *Libro de cetrería*: “El buen rocín de caza ha de ser duro. / [...] / De que sea muy hermoso no me empacho. / *Overo y blanco tache*, y más quiero uno / o rosillo, o cebruno, o avutardo, / o alazán tostado a de otra suerte / que el galán” ²²⁶. Otro tanto opinan Vargas Machuca: “El blanco, además de ser enfadoso por lo que ensucia con los pelos, *no lo apruebo por bueno a causa de la poca fortaleza, aunque es galán*, ligero y de razonable boca” ²²⁷; y el autor anónimo de la *Pintura de un potro*: “Los rucios son muy valientes y de bondad, y mejores los rodados. Dejo aparte los tordillos azules, marmoleños [‘color de mármol’] y milados rucios [‘pardo claro’], sucios porcelanas, blancos de piel encarnada, que *aunque son vistosos, no son para*

anco è una sorte di seta che con diversi colori appare; la qual varietà è difficilissima & quasi impossibile ad esprimersi da’ pittori”.

222 Lope de Vega y Carpio, *Jerusalén conquistada*, lib. 10, p. 416, estrofa 134.

223 *Ibidem*, lib. 13, p. 545, estrofa 154.

224 *Ibidem*, lib. 13, p. 508, estrofa 8.

225 *Ibidem*, lib. 13, p. 546, estrofa 156.

226 Luis de Zapata, “De rocines de caza”, en el *Libro de cetrería*. Cito por la tesis doctoral inédita de Irene Rodríguez Cachón, *El Libro de cetrería (1583) de Luis de Zapata: estudio y edición crítica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, cap. 153, pp. 328-330 (p. 328, vv. 8293-8300).

227 Vargas Machuca, *op. cit.*, f. 4v.

tanto como los demás, y son de estima por haber pocos”²²⁸. Bello y raro, sí; fuerte, para nada. Un príncipe no robusto en un caballo no robusto. “Perdonando / poco a lo fuerte —dice Góngora—, *y a lo bello nada*” (*Sol.* 2, vv. 707-708). La belleza siempre le lleva la ventaja a la fortaleza.

La segunda, de tipo epistemológico: el color cerúleo no es ni verdadero ni falso, sino radicalmente “incierto”, como los “inciertos mares” (*Sol.* 1, v. 499), “los inciertos de su edad segunda / crepúsculos” (*Sol.* 1, vv. 775-776) y la “incierto ribera” (*Sol.* 2, v. 27), entre otros ejemplos; sin olvidar los “metros inciertos” (*Sol.* 2, v. 356) de las propias *Soledades*. El poema canta, en metros inciertos —la silva—, un objeto incierto de color incierto. Estética del matiz, por un lado (“o por lo matizado o por lo bello”²²⁹, “sea bien matizada la librea”²³⁰, “la variedad matiza del plumaje”)²³¹; y por el otro, la metafísica figurada de Barbaro, “una ternura en el horizonte de nuestra vista que es y no es”. Incierto: es y no es, dice y no dice, se entiende y no se entiende. “Son los retratos más ciertos / cuan inciertos los colores”²³².

228 Anónimo, *Pintura de un potro, por donde se conocerá en las hechuras, la fuerza y señales y pruebas que de él se hicieren la hermosura y bondades que ha de tener*, en Luis de Bañuelos y de la Cerda, *op. cit.*, pp. 1-91 (p. 10).

229 Góngora, *Sol.* 1, v. 249.

230 Góngora, “Burlándose de un caballero prevenido para unas fiestas”, *OC*, I, núm. 113, v. 1. Nótese que se trata de un retrato ecuestre burlesco.

231 Góngora, “A Luis de Cabrera, para la *Historia del señor rey don Filipo el Segundo*”: “La variedad matiza del plumaje / el color de los cielos turquesado” (*OC*, I, núm. 272, vv. 20-21). Matiz y paisajes azules a la vez. Sobre la voz *matiz*, ver Eleanor Webster Bulatkin, “The Spanish Word ‘*Matiz*’: Its Origin and Semantic Evolution in the Technical Vocabulary of Medieval Painters”, *Traditio*, 10 (1954), pp. 459-527: “Mármol *manchado* o *matizado* menudo” (p. 464); “por extensión vale *manchar* con algún color alguna cosa a trechos salpicándolo” (p. 465). Manuel de Faria e Sousa es aún más agudo: “*El deseo en el matiz procede* / y de la misma confusión se vale”. El deseo no pinta, sino que mancha. Ver su “Retrato de Albania”, en *Fuente de Aganipe o Rimas varias. Parte segunda*, Madrid, Juan Sánchez, 1643, f. 114r, estrofa 61. El libro está dedicado al autor de *El arte de la pintura* —Francisco Pacheco— y revela un profundo conocimiento de la teoría pictórica del momento.

232 Juan de Ávila, “Pondéranse los primores del retrato que en tres dobleces de su lienzo sacó la mujer Verónica”, en *Pasión del Hombre-Dios*, Lyon, Horace Boissat y George Remeus, 1661, canto II, pp. 23-26 (p. 25).

13. LAS SEÑAS: ESTRELLAS SU CERÚLEA PIEL AL DÍA

La tercera lección tiene que ver con las manchas: “Juicios de los caballos a partir de la observación de las estrellas” (Caracciolo)²³³; “De los blancos y lunares de los caballos” (Caracciolo)²³⁴; “De las señales particulares y otras calidades que los caballos tienen, en la boca y en otras partes, y de cómo conviene el conocimiento de él para el remedio de su enfrenamiento” (Aguilar)²³⁵.

En los siglos XVI y XVII, la piel de un caballo era un texto sembrado de *señas* que sólo los más “prácticos” o experimentados sabían descifrar: motas, listas (“la lista blanca no ha de llegar a las cejas”), listas salteadas, remolinos (“de los remolinos de los caballos, así de los que denotan bien como de los que denotan mal”), “pelos blancos por el cuerpo”, “sin ningún blanco”, caballos calzados de la mano izquierda, calzados de ambas manos, “calzados del pie de cabalgar”, “calzados de todos cuatro pies y manos”... La naturaleza emite señas, y todas las señas significan *algo*. Más aún, dice Góngora, “cuyo cuerpo aun no formado / nos *promete en sus señales / más*” (OC, I, núm. 62, vv. 77-79). La seña es una promesa de sentido. Las señas de los cuerpos todavía no formados prometen, y prometen más que si esos mismos cuerpos estuvieran formados.

“Estrella” es una metáfora lexicalizada que significa las manchas en la frente de un caballo²³⁶, y que denotaba, si se hallaba en la parte alta de la frente, sin tocar los ojos ni el hocico, bondad y perfección. Fernández de Andrada da el hecho por sabido (Fig. 14):

Estos lunares prietos o blancos que nacen a los caballos dicen muchos autores que deben ser en la parte trasera, porque allí son espuelas que les aguijan la voluntad, *salvo aquéllos que vulgarmente llamamos estrellas*, porque nacen en la frente; y éstos, demás que

233 Caracciolo, “Tavola prima delle cose notabili contenute nella presente opera”, *op. cit.*: “*Giudizio dei cavalli dalla osservation delle stelle*” (s. p.). El lib. 4, pp. 294-301, ofrece decenas de ejemplos.

234 *Ibidem*, lib. 4, pp. 280-295 y *passim*.

235 Aguilar, *op. cit.*, cap. 9, f. 10r.

236 Ver nada más la definición de *estrella* del *Diccionario de Autoridades*: “Por semejanza [con el astro] se llama la mancha blanca que saca el caballo en la frente, y así se dice: ‘Caballo con estrella o estrellado’”.

alegran la vista del caballo, templan con su bondad la malicia de algunas señales que son reprobadas y tenidas por viciosas; y dicen los prácticos [‘experimentados’] que *si el caballo tuviere la estrella de la frente alta*, que traerá el rostro alto y bien puesto, y si estuviere baja, traerá el rostro caído²³⁷.

Lo mismo dice Aguilar en su *Tratado de la caballería de la jineta*: “Los caballos que tuvieren blanco, en las partes de abajo, que denotan buena señal, si tuvieren juntamente con la *estrella* la lista que les descienda por la cara, sin tocarles a los ojos ni al hocico, serán perfectos y de gran bondad”²³⁸. En cambio, “los caballos que tuvieren *estrella* blanca en la frente, que no descienda con lista hacia abajo, y tuvieren otra sobre el rostro, serán desdichados y de mala boca”²³⁹.

Al ser *estrella* una metáfora vulgar, lexicalizada, Góngora se ve obligado a deslexicalizarla, y para ello convierte las estrellas-mancha en estrellas reales, *pero diurnas*: “Daba / estrellas su cerúlea piel *al día*”; ‘su frente manchada de blanco (aunque en realidad todo el caballo era blanco) le daba estrellas al día’; o, más exactamente, ‘su pelaje manchado de nubes como el cielo le daba estrellas nocturnas al día, no a la noche’. De este modo no sólo conseguía deslexicalizar la metáfora, sino introducir la idea de una *luz negra*, como el “nocturno día” (*Sol.* 1, v. 76) o el “nocturno Faetón” (*Sol.* 1, v. 655) de la primera *Soledad*. “Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun *a pesar de las estrellas clara*”, leemos en otra parte del poema (*Sol.* 1, vv. 71-72). Es un motivo recurrente en Góngora —el objeto resplandece *en el interior de la oscuridad*, sin renunciar a la luz, pero tampoco a la noche— que hallamos también en el epitafio al Greco, vinculado esta vez a las sombras de Morfeo: “Febo luces, si no sombras Morfeo” (*OC*, I, núm. 269, v. 11). Con ello quería decir lo que numerosos críticos de arte han confirmado trescientos años después, a saber, que los mejores cuadros del Greco —la última *Adoración de los pastores* (1612-14), la *Vista de Toledo* (1595-1600), *La Visión de San Juan* (1608-14), *Lacoonte* (1608-14), etc.— tienen un aire espectral, como si sus figuras emergieran del sueño.

237 Fernández de Andrada, “De los blancos y lunares de los caballos”, lib. 1, cap. 32, ff. 56r-59v (f. 56v).

238 Aguilar, *op. cit.*, primera parte, cap. 3, f. 4r.

239 *Ibidem*, primera parte, cap. 3, f. 4v.

Ya en su edición anotada de Vitruvio, Barbaro se refería a la pintura de grutescos como “*sogni della pittura*” o ‘sueños de la pintura’²⁴⁰. Pero la mejor explicación que conozco al respecto es la que ofrece Catherinot en su olvidado *Traité de la peinture* (1697): “El gran maestro de los pintores es Morfeo, de donde viene su nombre. Porque *forma* viene de *morpha*, trasponiendo las letras”²⁴¹. Y todavía se atreve a añadir: “Soñar es pintar a

240 Barbaro, *op. cit.*, lib. 7, cap. 5, p. 188, líneas 28-29: “*Los grotescos, los cuales sin duda podemos llamar sueños de la pintura [le grottesche, lequali senza dubbio potemo nominare sogni della pittura]*”. Los subrayados son del Greco. Por su parte, Armenini sitúa el origen de la pintura de grutescos en las manchas (*macchie*) que se ven en los muros. Ver al respecto Armenini, *op. cit.*, lib. 3, cap. 12, p. 247: “Como cosas vistas por casualidad [*caso*], que es el efecto que producen los grutescos o quimeras a los que nos referimos. Así pues se cree que tuvieron su origen en esos emplastes o manchas [*toppe over macchie*, ‘parches o manchas’] que se descubren sobre aquellos muros, que entonces eran totalmente blancos cuando, observando atentamente [*sottilmente*, ‘con sutileza’] esas manchas [*macchie*], se representan diversas fantasías [*fantasie*] y formas novedosas de cosas extravagantes [*nuove forme di cose stravaganti*]”. Sobre la relación entre la pintura y el sueño, ver Félix de Lucio Espinosa, “Símbolo de los sueños fue el capricho de un pintor célebre”, en *Ocios morales*, Mazzarino, Sicilia, Juan Vanberge, 1691, pp. 26-29: “Aquel contorno que antes daba proporción al cuerpo, ahora sirve de cuerpo que abulte más el borrón de las imperfecciones” (p. 27). El contorno que antes garantizaba la proporción de los cuerpos encerrándolos dentro del límite de la forma ahora se convierte en un borrón que destruye esa misma proporción reduciendo los cuerpos a un bulto. Por “sueño” Espinosa y Malo entiende distintas cosas, cada cual más sorprendente: “Una dislocación enredosa de discursos” (p. 28), “fragmentos de la casualidad” (p. 24), “asuntos ridículos del Bosco” (p. 25), “pardos [oscuros] dibujos del genio” (p. 25), “juicio sin juicio” (p. 25), “consecuencia sin hilaciones” (p. 25), “casuales reflexiones del genio” (p. 25), etc. Sobre las ideas artísticas de Espinosa y Malo, ver Ángel Aterido, “Textos artísticos de Félix de Lucio Espinosa y Malo: ‘De la pintura y algunos inventores y preceptos della’”, en *Sacar de la sombra lumbre: La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello, Madrid, Akal, 2012, pp. 149-171.

241 Nicolas Catherinot, *Traité de la peinture*, Bourges, 1697, p. 2: “La pintura reina en todas partes, en las conchas, en los peñascos, en los muros sucios, en las nubes e incluso en el corazón de ciertos árboles y en sus lobanillos. Pero el gran maestro de los pintores es Morfeo, de donde viene su nombre. Porque *forma* viene de *morpha*, trasponiendo las letras [*La peinture règne par tout, dans les coquilles, les rochers, les parois sales, les nuages et même dans le coeurs de certains arbres et dans leur loupes. Mais le grand maitre des peintres, c’est Morphée et il an tire son nom. Car forma vient de morpha, en transposant les lettres*]”. Un tratado rebosante de ingenio que bien merece ser reeditado.

ojos cerrados y a tientas [*songer c’est peintre à veuë close et à tastons*]²⁴². La forma es un sueño entrevisto; “rigor y sueño”²⁴³. El pintor no sabe lo que pinta sino que lo busca con el pincel, en una especie de sueño despierto que conjuga las luces de Febo con las sombras de Morfeo. La explicación del propio Greco concuerda con la de Góngora: “La perfección del día es la noche”²⁴⁴. Es decir, la perfección del objeto coincide con su elisión en el horizonte de la mirada. El objeto resplandece donde no acaba de verse. La formulación de Paravicino sería: “Divino don, como ponderó el Crisólogo [san Pedro Crisólogo], extraño modo de luz, como los teólogos notan, *ver en la confusión la evidencia, en las tinieblas la claridad*”²⁴⁵. La evidencia no reside en lo evidente, sino en la confusión; donde el objeto se pierde para la vista, sólo allí lo recobra la atención²⁴⁶.

242 *Ibidem*, p. 2. Sobre la ceguera del pintor, ver Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle: L’autoportrait et autres ruines*, París, Réunion des musées nationaux, 1990: “He aquí una primera hipótesis: El dibujo es ciego [*aveugle*], si no el dibujante o la dibujante. Como tal y en su momento propio, la operación del dibujo tendría algo que ver [*quelche chose à voir*] con la ceguera [*aveuglement*]

 (p. 10). Quiere decir, como explica Catherinot, que pintar es soñar con los ojos abiertos, un tanteo a ciegas por sucesión aproximativa. En la misma dirección, ver Jean-François Lyotard, *Sam Francis: Leçon de Ténèbres, “Like the Paintings of a Blind Man”*, ed. Herman Parret, Lovaina, Leuven UP, 2010. Aunque la etimología de *forma* es incierta, es seguro que no tiene nada que ver con Morfeo. El anagrama de Catherinot sólo demuestra el deseo del Barroco de separar la noción de “forma” de la idea de “límite”, incluso de la idea de “razón”, y fundar su origen en el sueño. La etimología es falsa, no el razonamiento.

243 Paul Valéry, *Cahiers*: “Rigueur et reverie / Art polygonal des Arabes [Rigor y sueño / Arte poligonal de los árabes]” (t. 2, p. 977). No figura en la selección de los *Cuadernos* de Sánchez Robayna. “Mientras perdona tu rigor al sueño” (*Sol.* 2, v. 676), dice Góngora.

244 El Greco, “Las notas marginales”, en *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 230.

245 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdan, Madrid, Castalia, 1994, p. 323. En el mismo sermón: “*Manchen*, digo, aunque diga rayos de luz” (p. 300); “lo encendido de la claridad más *hermosa*, *mancha* viene a ser” (p. 300); “de esta copia *borrada*, si no al brochón, a un pincel poco menos tosco” (p. 300). Las referencias a la pintura de borrones son constantes.

246 “¿Donde os perdía mi vista, / os cobraba mi atención!” (Góngora, *OC*, I, núm. 383, vv. 27-28). Una vez más, el interés del objeto radica en su negatividad. La presencia positiva del objeto dice menos que su “pérdida”, sin que dicha pérdida puede reducirse de ninguna manera a la simple ausencia.

14. EL ENFRENAMIENTO: EL ORO QUE SÚAVE LO ENFRENABA

La cuarta lección de hipología tiene que ver con el enfrenamiento. Los manuales insisten: “frenos y sus efectos y calidad” (Caracciolo)²⁴⁷; “reglas para enfrenar y doctrinar caballos” (Grisone)²⁴⁸; “de los frenos y de los nombres y deficiencias que tienen, y de cómo se ha de usar de ellos” (Aguilar)²⁴⁹. En España, los dos tratados más duchos en la materia son el *Libro de enfrenamientos de la jineta* (1570 y 1583) de Eugenio Manzanás (Fig. 15)²⁵⁰ y el *Arte de enfrenar* (1626) de Pérez de Navarrete, ambos ilustrados con “abundantes y curiosas láminas de frenos” (Fig. 16)²⁵¹.

La parte más importante del “adoctrinamiento” de un caballo, como se decía en la época (*adoctrinar* un caballo es inculcarle ciertas ideas y erradicar otras), es el enfrenamiento. Sin el freno, no hay gobierno, y sin gobierno, prácticamente no hay caballo: “Si el caballo es provechoso para tantas cosas, forzado se hace confesar que lo es mediante el freno, sin el cual no hay gobierno. De suerte que se ha de estimar no menos el freno que el caballo, pues es el gobierno dél”²⁵². El Estado también es un caballo y exige el mismo tipo de “adoctrinamiento”: “La parte de animal que está en el hombre es inobediente a la razón, y solamente se corrige con el temor. Por lo cual es conveniente que el príncipe dome a los súbditos como se doma un potro”²⁵³.

Hay dos clases básicas de freno: uno áspero y otro suave. “Los frenos suaves [*leios*] —dice Jenofonte— son más adecuados que los ásperos

247 Caracciolo, “Tavola prima delle cose notabili contenute nella presente opera”: “Freni e loro effetti e qualità”, sin paginar. El índice remite al lib. 5, pp. 346 y ss., que tratan extensamente sobre los distintos tipos de freno.

248 Grisone, *op. cit.*, f. 1r.

249 Aguilar, *op. cit.*, primera parte, cap. 8, ff. 8v-10r; f. 8v.

250 Eugenio Manzanás, *Libro de enfrenamientos de la jineta*, Toledo, Juan Rodríguez, 1583².

251 Bañuelos y de la Cerda, *op. cit.*, p. xiii.

252 Eugenio Manzanás, “Prueba de la estimación del freno y la hermosura y gentileza del caballo bien enfrenado”, en *op. cit.*, primera parte, cap. 1, ff. 2r-3r (f. 2v).

253 Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, empresa 38, p. 491. Sobre el caballo como metáfora del Estado, ver Pierangelo Schiera, “Socialità e disciplina: La metafora del cavallo nei trattati rinascimentali e barocchi di arte equestre”, en *Il potere delle immagini. La metafora politica in prospettiva storica*, eds. Francesca Rigotti, Pierangelo Schiera y Walter Euchner, Bolonia, Il Mulino, 1993, pp. 143-82.

[*trakheon*]. Si se coloca uno áspero [*trakhus*], hay que asemejarlo al suave [*leioi*] dejándolo flojo”²⁵⁴. La traducción del siglo XVI de Diego Gracián es mejor que la actual: “Los frenos blandos son mejores que los ásperos, y si acaso fueren ásperos, deben aflojarles la barbada para que sean blandos y muelles”²⁵⁵.

No conformes con las indicaciones esquemáticas de Jenofonte, los tratados de hipología del siglo XVI —*De la naturaleza del caballo* de Fernández de Andrada²⁵⁶, las *Reglas de la caballería de la brida* de Grisone²⁵⁷, el *Tratado de la caballería de la jineta* de Aguilar²⁵⁸, etc.— multiplican los tipos de freno, dependiendo de las diferencias de boca del animal: freno de cañón, escacha, bastoncillo, pero, pero doble, melón con sortijuela, melón con dos sortijuelas, “campanello con el tempaño enarcado”, “escacha con un botón engastado en cada parte que fácilmente se pueda rodear”...²⁵⁹. De todas maneras, la distinción básica de Jenofonte se mantiene en pie a lo largo de los siglos: “Frenos blandos [*molli*] y frenos rígidos [*rigidi*], ¿cuál freno?”²⁶⁰. Caballo de boca dura, freno duro: “Conviene que el freno sea recio y asiente sobre las encías, porque, como dice Ovidio, el áspero caballo con el duro freno se castiga la boca y obedece a su señor, y casi lo mismo dice Virgilio, que el caballo de boca dura con freno duro obedece y se sujeta”²⁶¹. En cambio, si el caballo fuese blando de boca, es necesario emplear un freno suave que no le apriete demasiado la lengua ni le haga sangrar las encías: “Si el caballo mostrare una poca dureza de boca, le pondrás la escacha. Si no tuviese gran boca y fuese

254 Jenofonte, *De la equitación*, en *Obras menores*, ed. y trad. Orlando Guntiñas Tuñón, Madrid, Gredos, 2008, p. 234, 9. Lo citan decenas de tratadistas y escritores.

255 Jenofonte, *Las obras de Xenophon*, trad. Diego Gracián, Salamanca, Juan de Junta, 1552, tercera parte, f. 193r. El texto se titula *Hipparchico* o *Del oficio del capitán general de los de caballo*.

256 Fernández de Andrada, “De los caballos duros de boca y de su remedio”, lib. 2, cap. 12, ff. 94r-96v (f. 95r).

257 Grisone, *op. cit.*, lib. 4, ff. 112r-112v.

258 Aguilar, *op. cit.*, cuarta parte, f. 85r.

259 Grisone, *op. cit.*, ff. 121r-144v.; Manzanas, “Que trata de las diferencias de frenos”, tercera parte, ff. 28v-38v; y Caracciolo, *op. cit.*, lib. 5, pp. 350-361.

260 Caracciolo, “Tavola prima delle cose notabili contenute nella presente opera”: “Freni molli e freni rigidi, qual freno” (s. p.).

261 Fernández de Andrada, *op. cit.*, lib. 2, cap. 12, f. 95r.

delicada y buena, además de estos frenos se le podría poner un melón liso a modo de aceituna, y sólo con la siciliana encima”²⁶². Para enfrenar bastan dos géneros de frenos: “el uno freno abierto para boca mal formada y dura, y el otro freno cerrado para boca bien formada y blanda”²⁶³. Hecha esta salvedad, todos los autores insisten: “No se enmienda al potro mudándole diversidad de frenos ásperos, sino con la buena dotrina y con *frenos blandos*”²⁶⁴; “con el buen arte y verdadera doctrina, y con *freno apacible* en el cual templadamente se pueda afirmar y asegurar la boca”²⁶⁵; “traerle la mano *suave y blanda*”²⁶⁶; “todo lo que aquí se enseña se reduce a que se use de *blandura y frenos suaves*, y no de castigo”²⁶⁷.

Por razones puramente propagandísticas que no tienen nada que ver con el manejo real de un caballo —me refiero al mito del robusto paladín que sale a subyugar las fieras y aplastar a los moros subido a un alazano colérico—, prácticamente todos los poetas que describen un corcel fingen desconocer el axioma más elemental de la hipología (“no hay caballo desbocado, sino mal enfrenado”) ²⁶⁸ y pintan siempre un freno *duro*, como si la manera más eficaz de gobernar al animal fuera mediante la fuerza y la violencia y no, como enseñan todos los tratados de la época, mediante el amor (“enfrenar con amor y no con soberbia”) ²⁶⁹, el gusto y blandura (“por la mayor parte, suele hacer más efecto y causa el gusto y blandura que traen en la boca, que la fuerza y violencia que en ella se les pusiere”) ²⁷⁰, y la simple costumbre (“el freno puesto / no le sea molesto, antes suave; / la costumbre lo grave lo aliviana”) ²⁷¹. Es “la ley del hierro en el freno” de Juan Mateos (“acostúmbrense al manejo del caballo, hacienda que su co-

262 Grisone, *op. cit.*, lib. 3, f. 65r.

263 Pedro Fernández de Andrada, *Nuevos discursos de la jineta de España*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1616, sección 8, ff. 14v-18r (f. 17r).

264 Grisone, *op. cit.*, lib. 2, f. 61r.

265 *Ibidem*, lib. 2, f. 61v.

266 Pérez de Navarrete, *op. cit.*, f. 2v.

267 Bañuelos y de la Cerda, *op. cit.*, p. 30.

268 Manzanas, “Prueba que no hay caballo desbocado, sino mal enfrenado”, primera parte, cap. 2, ff. 3r-5v (f. 5v).

269 López de Zamora, “En el cual se trata de cómo se han de concertar en carrera y boca los caballos”, cap. 6, ff. 9r-10v (f. 9r).

270 Aguilar, *op. cit.*, cuarta parte, f. 85r.

271 Zapata, *op. cit.*, p. 285, vv. 8271-8273.

raje obedezca la ley del hierro en el freno; enséñase el brazo a vibrar lanzas; a ensangrentar puñales”)²⁷², que repiten autores como Agustín de Tejada en su “Al rey don Felipe [III], nuestro señor”, publicado en las mismas *Flores de poetas* (1605) donde aparecieron treinta y cuatro composiciones de Góngora: “Mida el caballo con herradas manos / lo que hay desde la cincha hasta el suelo, / y argente con espuma el freno *duro*”²⁷³; Baltasar de Escobar en el soneto que empieza “El suelto brío del caballo fiero”: “La boca rinde y toma / teme el *duro* freno”²⁷⁴; y Bernardo de Balbuena en *El Bernardo*: “Picó el caballo, a quien el *duro* freno / apartarle del miedo no podía”²⁷⁵. Pablo de Céspedes elogia “los *sangrientos* frenos y bozales” de los caballos de “pechos *varoniles*”²⁷⁶; y Lope de Vega “un freno / con que le *oprime y desvía*”²⁷⁷. El retrato ecuestre de Felipe IV de Calderón es programático: “Con tanto imperio en lo bruto / como en lo racional,

272 Mateos, “Al lector”, *op. cit.*, s. p.

273 Agustín de Tejada, “Al rey don Felipe, nuestro señor”, en Pedro Espinosa, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, eds. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006, 15, pp. 218-225 (p. 218, vv. 18-20). El texto continúa: “Y *guarnezca* el bruñido doble velo / los pechos *osadísimos* hispanos, / de la misma *fiereza recio muro*” (vv. 21-23). La diferencia con respecto a Góngora no puede ser mayor.

274 Baltasar de Escobar, “El suelto brío del caballo fiero”, en Pedro Fernández de Andradá, *De la naturaleza del caballo*, s. f.

275 Balbuena, *op. cit.*, t. 1, lib. 11, estrofa 58. Hay otros ejemplos parecidos: “El *duro* freno le llamaba en vano” (t. 1, lib. 7, estrofa 100); “detuvo el brioso paso al *firme* freno” (t. 2, lib. 20, estrofa 113); “si fundamento al paso, freno *estrecho*” (lib. 22, estrofa 56). Pero tampoco desconoce el manejo verdadero de un caballo: “El *moderado* freno / al bueno hace mejor, y al malo bueno” (t. 2, lib. 19, estrofa 54). El texto oscila entre la mentira poética (freno duro) y la verdad hipológica (freno blando).

276 Céspedes, *Poema de la pintura*: “De los *sangrientos* frenos y bozales: / tal con el tremolar de Libia pluma / volaban por los campos desiguales / con ánimos y pechos *varoniles* / los [caballos] del carro *feroz* del grande *Aquiles*” (p. 392). Aquiles, no un “segundo Ganimedes”.

277 Lope de Vega y Carpio, *Hamete de Toledo*, ed. digital de Gemma Burgos Segarra, a partir de la *Novena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*: “Le puso en la boca un freno / con que le oprime y desvía. / Y aunque es el caballo bueno, / mal puede libre gozallo / siendo el aderezo ajeno, / que aunque es del turco el caballo, / es del rey de España el freno” (Acto I, vv. 336-342). Disponible en el portal de la Biblioteca Digital Arteleope, www.artelope.uv.es.

vieras / al Rey regir tanto monstruo / al arbitrio de una rienda”²⁷⁸. El rey es el lugarteniente de la razón que impera sobre los instintos animales del populacho mediante la autoridad de las riendas.

El retrato de Góngora es el único en violar sistemáticamente todas las convenciones del género ecuestre: el jinete, no robusto; el caballo, galán y vistoso, pero sin fortaleza e inútil para la caza; y los frenos, o el brillo dorado de los frenos, sin mencionar siquiera la voz “freno”, suave: “el oro que *süave* lo enfrenaba”²⁷⁹. La razón no es sólo práctica —con dureza no se gobierna un caballo—, sino poético-filosófica: la ley del hierro en el freno no tiene nada que ver con la ternura de una forma imposible que es y no es. La verdadera razón no “mide” (Agustín de Tejada) ni “opprime” (Lope) “lo bruto” (Calderón), sino que cabalga con él, ya que sin el momento de la rudeza la propia belleza degenera en preciosismo. “Si un oscuro no lo ciñe —dice Lezama—, piérdese por lo homogéneo de la luz”²⁸⁰. Lo único que salva la belleza de la perfección formal es lo bruto, la rudeza de lo no mediado. La “*ruda* armonía” de la cetrería lo ilustra bien: “Entre el confuso, pues, celoso estruendo / de los caballos, ruda hace armonía / cuanta la generosa [‘noble’] cetrería” (*Sol.* 2, vv. 735-737). ¿Dónde sitúa la armonía? Entre las patas de los caballos y en medio de un estruendo tan confuso como celoso (‘cuidadoso’, ‘vigilante’)²⁸¹. La confusión no excluye la evidencia; la ciñe para que no se pierda en lo homogéneo de la claridad. “El pintor pasa por una catástrofe, o por un

278 Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, jornada primera, vv. 483-486.

279 No obstante, ver el poema épico de *San Ignacio de Loyola* de Hernando Domínguez Camargo, texto entreverado de citas gongorinas: “*Süave* suena aquel, *süave* responde / esotro llano, mientras Julio pío / en sus martas a Ignacio helado esconde / y lo conduce al techo adonde al frío / el fomento *süave* corresponde; / el *freno* allí le entrega a su albedrío, / porque pueda regirlo, soberano, / el maestro dictamen de su mano”. Ver sus *Obras*, eds. Giovanni Meo Zilio y Horacio Jorge Becco, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, lib. 4, canto 6, p. 308, estrofa CCLXXV.

280 Lezama Lima, *op. cit.*, p. 208.

281 Ver la definición del *Diccionario de Autoridades*: ‘El que tiene celos, especialmente si lo manifiesta en el cuidado y vigilancia’ (s. v. *zeloso* [sic]); ‘se aplica también al demasíadamente cuidadoso y vigilante de lo que de algún modo le pertenece, si permitir la menor cosa en contra’ (*op. cit.*, s. v. *zeloso*). “Entre el confuso, pues, celoso estruendo”, significa, pues, ‘entre el estruendo confuso, aunque extremadamente cuidadoso’.

arrebol, y deja sobre el lienzo el rastro de este paso, como el del salto que le lleva del caos a la composición”²⁸². La armonía pasa por la rudeza y *deja en el texto el rastro de ese paso*, como el del salto que lo lleva de la confusión a la evidencia celosa.

15. PALOMINO Y GALHEGO, LECTORES DE GÓNGORA

Blanco ha recordado en un par de ocasiones que la descripción que ofrece Palomino de dos de los retratos ecuestres de Vélazquez se inspira en el retrato ecuestre de las *Soledades*²⁸³. Tiene razón, pero no son sólo dos los casos, sino cuatro; y, además, muy distintos entre sí.

Los dos ejemplos que menciona Blanco son *La reina doña Isabel de Francia, a caballo* (1635-36, Madrid, Museo del Prado) y *El retrato ecuestre del conde duque de Olivares* (h. 1634, Madrid, Museo del Prado). La

282 Deleuze y Guattari, ¿Qué es la filosofía?, p. 204. Se refiere en concreto a los arrebolles del Greco: “El arte transforma la variabilidad caótica en variedad caoidea, por ejemplo, el arrebol gris-negro y verde del Greco” (p. 206). El neologismo *caoidea* designa una idea cuya perfecta articulación no excluye el caos que la atraviesa. En ese sentido una caoidea es lo opuesto de una idea meramente caótica. Góngora y el Greco transforman la variabilidad meramente caótica en variedad caoidea, es decir, en una síntesis disyuntiva del “número”, que es orden, y la “confusión”, que es desorden. La “fábrica escrupulosa [...] aunque incierta” (v. 79) de la *Soledad segunda* es una caoidea neta, el despliegue escrupuloso de la propia incertidumbre; no la incertidumbre incierta, sino la incertidumbre escrupulosa, la incertidumbre *determinada*. Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Debolsillo, 2011, prefiere el concepto joyceano de *chaosmos*, que significa lo mismo: “En lo vivo mismo del caos, toma forma una especie de orden que no es ya matriz formal sino el orden mismo de nuestro ser en el mundo” (p. 114). El orden no sucede al caos, sino que brota de su propio interior. La escrupulosidad del objeto está “mediada” (Hegel) por la incertidumbre, sin que podamos separar la una de la otra. Tan incorrecto es llamar a Góngora caótico como lógico. No es ninguna de las dos cosas; es *escrupulosamente incierto*, neutral: no separa el “sí” del “no”. La invención de la lengua de Góngora consiste en la variedad caoidea.

283 Mercedes Blanco, “Lienzo de Flandes: Las *Soledades* y el paisaje pictórico”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, t. 1, pp. 263-274 (pp. 266-267); y “Góngora et la peinture”, *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 197-208 (p. 208).

descripción de *La reina doña Isabel de Francia, a caballo* dice (las cursivas se refieren a las palabras tomadas directamente de las *Soledades*):

Retrató también admirablemente Velázquez a la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón, reina de España, ricamente vestida, sobre un hermoso caballo blanco, a quien el color pudo dar nombre de cisne [...] Está tan ufano, no tanto por eso, como porque parece tasca reverente el oro, que lo enfrena suave, por venerar el celestial contacto de las riendas, que toca la mano, digna de empuñar el cetro de imperio tan grande²⁸⁴.

La descripción de *El retrato ecuestre del conde duque de Olivares* de Velázquez dice:

Otro retrato pintó don Diego Velázquez de su gran protector y mecenas don Gaspar de Guzmán, tercer conde de Olivares, que está sobre un brioso caballo andaluz, que bebió del Betis no sólo la ligereza con que corren sus aguas, sino la majestad con que caminan, argentando el oro del freno con sus espumas²⁸⁵.

A estos ejemplos yo añadiría el *Retrato de Felipe IV a caballo* (perdido):

Después de esto, habiendo acabado Velázquez el retrato de su majestad a caballo, con tan airosa postura, tan arrogante y brioso que no cedía al de Apeles, que tanto celebraron las plumas de los griegos y de los romanos²⁸⁶;

284 Antonio Palomino, “Don Diego Velázquez de Silva”, en *Vidas*, ed. Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, § 4, p. 168.

285 *Ibidem*, § 4, p. 169.

286 *Ibidem*, § 2, p. 160. Aunque el cuadro se ha perdido, se registran écfasis de Jerónimo González de Villanueva (“fuerte bridón”, “diestra amenazante”, “César español”, “tu acero fuerte”, “Macedón segundo”, “tu imperio augusto”, “la fuerte plaza cuyo fuerte muro”, etc.), Francisco Pacheco (“ánimete la augusta, la alta figura / de el Monarca”) y Vélez de Guevara (“píncel, que a lo atrevido y a lo fuerte / les robas”, “la ferocidad en ti es temida”, “el regio dominio”). Los textos en Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, lib. I, cap. VIII, pp. 210-213 y pp. 212-213; y en las propias *Vidas* de Palomino, pp. 160-161. La diferencia con el retrato ecuestre de las *Soledades* salta a la vista.

Y la descripción de *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo* (1609) de Juan de Roelas (Fig. 17), que todavía se conserva en la Capilla de Santiago de la Catedral de Sevilla:

No es menos [célebre] el del sagrado apostol Santiago en la célebre batalla de Clavijo, que está colocado en la capilla de su nombre en aquella santa iglesia [la Catedral de Sevilla], donde se ostenta animoso el sagrado adalid, excitando la cólera de su *arrogante enfrenado* cisne, a cuyos pies se postran muchas turbas de bárbaros, implicados entre sus arneses y banderas²⁸⁷.

Rápidamente se advierte que no todas las descripciones son iguales. *El retrato ecuestre del conde duque de Olivares*, el retrato perdido de *Felipe IV a caballo* y *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo* son retratos ecuestres “viriles”, y así lo refleja el vocabulario de Palomino:

Sobre un *brioso* caballo andaluz.

Argentando *el oro del freno* [sin suavidad] con sus espumas.

Con tan *airosa* postura, tan *arrogante y brioso*.

Se obstanta *animoso* el sagrado adalid, excitando la *cólera* de su *arrogante enfrenado* [sin suavidad] cisne.

En cambio, el retrato femenino de *La reina doña Isabel de Francia, a caballo* dice: “Sobre un *hermoso* caballo blanco”; y “parece tasca *reverente* el oro, que lo enfrena *suave*, por venerar el *celestial* contacto de las riendas”. Los adjetivos *hermoso*, *reverente*, *suave* y *celestial* (“cerúleo”) se reservan exclusivamante para la reina Isabel, mientras que a los varones les corresponden *brioso*, *freno* y *enfrenado*, pero sin suavidad, *animoso*, el humor *colérico* y la *arrogancia*. En otras palabras, Palomino ha deshecho la androginia del retrato ecuestre de Góngora —“difícil mezcla” (Dolce)— y la ha repartido en dos sexos claramente diferenciados: los hombres a un lado y las mujeres al otro. Los adjetivos “suave” y “celestial” les corresponden exclusivamente a las mujeres.

287 Antonio Palomino, “El doctor Pablo [sic] de las Roelas”, en *op. cit.*, pp. 94-96 (p. 95).

Parecida es la estrategia de Manoel de Galhegos en su *Silva topográfica* (1637). El cuadro *Felipe IV, a caballo* es la encarnación misma del imperio español:

... *airado*
en jinete veloz se ostenta *armado*.
Si así le viera el belga en la campaña
al imperio de España
se rindieran las turbas rebeladas,
en rayos del decoro *fulminadas*.
¡Oh, rey esclarecido!
¿Vos *de grabado acero guarnecido*?
¿Vos con bastón, en cuerpo y *oprimiendo*
de un *castaño* andaluz la inquieta espalda?²⁸⁸

En cambio, a su “divina esposa” —*La reina doña Isabel de Francia, a caballo*—

negó el pincel espíritu a esta copia,
porque acción fuera impropia
si sutil animara la pintura
de una reina de España la hermosura²⁸⁹.

La mujer tiene prohibida la “acción”, así que el pincel se la niega. Lo curioso del asunto, sin embargo, es que toda la estrofa es imitación de Góngora, en este caso, del soneto “Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco”:

El pincel niega al mundo, más süave
que dio espíritu a leño, vida a lino.
(*OC*, I, núm. 269, vv. 3-4).

288 Manoel de Galhegos, *Silva topográfica*, en *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, María de Quiñones, 1637, ff. 1-12. (ff. 2v-3r). Sobre el tema, ver Jesús Ponce Cárdenas, “Pintura y panegírico. Usos de la écfasis en Manoel de Galhegos”, *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 3, 65 (2018), pp. 97-123 (p. 105).

289 Galhegos, *op. cit.*, f. 3r.

Es como si Galhegos se percatara vagamente del parentesco estilístico entre Velázquez y El Greco —a saber, la estética del borrón que el cretense divulgó en España— y utilizara el epitafio de uno para describir el retrato ecuestre del otro, aunque cambiando el sentido. Mientras que en el soneto de Góngora la Muerte le niega al mundo la suavidad del pincel del Greco, en la silva de Galhegos el pincel de Velázquez le niega a la reina Isabel, y sólo a la reina Isabel, el espíritu y la vida que el Greco le insuflaba a la pintura. Góngora no solo no diría tal cosa, sino que en el soneto “Al Puerto de Guadarrama, pasando por él los condes de Lemus”, pinta a la marquesa de Ayamonte como una auténtica Amazona: “Tu cerviz pisa, *dura*, y la pastora / yugo te pone de cristal” (OC, I, núm. 155, vv. 9-10); motivo que repite en la letrilla “Flechando vi, con rigor”, donde la pinta cazando jabalíes: “Ved cuán milagrosa y *cuánta* / es su fuerza, pues la espera / con voluntad una fiera” (OC, I, núm. 177, vv. 11-12). Y no parece que mienta. Según Pinheiro da Veiga, la marquesa de la Cerda “era fea y de poca representación, aunque muy varonil, que como otra Camila Hipólita o una Bradamante, anda a menudo a caballo cazando con otras”²⁹⁰.

Queda todavía el retrato de *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* (1635-1636, Madrid, Museo del Prado), que al ser niño puede ser hombre y mujer a la vez: “Bello Adonis, de hermosura armado”²⁹¹.

De los tres retratos que menciona Galhegos, el más parecido al de las *Soledades* sería el retrato del príncipe Baltasar Carlos: un bello Adonis, al mismo tiempo hermoso y armado.

No sé qué opinaría el conde de Niebla, pero sospecho que hubiese preferido parecerse a la efigie imperial de Felipe IV.

16. LAS FUENTES LITERARIAS

Resulta un tanto ocioso compulsar las “fuentes” de las *Soledades* porque casi cada palabra del texto es el “eco repetido” de otra (Dedicatoria, v. 9). El eco no es una copia debilitada de la voz, sino que la voz misma es una suma de ecos: “el eco (voz ya entera)” (*Sol.* 1, v. 673).

290 Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, ed. y trad.

Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989, p. 101.

291 Galhegos, *op. cit.*, f. 3v.

Salcedo Coronel recuerda *Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele, duca di Savoia* (Turín, 1608) de Marino (“es imitación del Marino en su retrato del duque de Saboya”)²⁹², pero, caso de existir, el parecido se limita a un solo verso, que repite en el *Panegírico al duque de Lerma*: “Cetro superior, fuerza *süave*” (OC, I, núm. 313, v. 145). En efecto, el *Retrato* de Marino dice: “Maestà dolce, acerbità soave”, ‘majestad dulce, aspereza suave’²⁹³. ¿Qué le interesa del retrato ecuestre de Marino? La complementariedad antagónica (Morin) de la fuerza y la suavidad, la majestad desatada²⁹⁴. Salcedo Coronel también copia el mismo verso (por eso mienta a Marino), pero sin mencionar la suavidad: “Imperio dulce, gravedad *temida*”²⁹⁵.

Yo diría que la fuente principal del texto es *La colosal estatua ecuestre del emperador Domiciano* de Estacio (*Silvas*, lib. 1, 1, vv. 14-21), que sin dejar de ser un retrato marcial (“lleva a Marte su corcel tracio”), también respira benignidad (*mitis*), paz (*pax*) y belleza (*decor*). No es un retrato ni la mitad de suave y andrógino que el de Góngora, pero la “unión” (*mixtura*) de guerra y paz que transpira el rostro del emperador sin duda está en el origen de la “abreviatura” de modestia y grandeza (*Sol.* 2, vv. 811-812) del príncipe de las *Soledades*:

292 Salcedo Coronel, *Soledades comentadas*, f. 296v.

293 Giovan Battista Marino, *Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele, duca di Savoia*, ed. Giuseppe Alonzo, Roma, Aracne, 2011, p. 83, estrofa 71. Se imprimió siete veces entre 1608 y 1616. El texto se inspira directamente en Claudiano, lo cual podría explicar el parecido con el poema de Góngora. Ver al respecto Marco Corradini, “Forme dell’intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*”, en *Marino e il Barocco da Napoli a Parigi: atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, ed. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009, pp. 57-100. Góngora conocería también el soneto “All’altezza di Toscana”, publicado en las *Rime* (1602): “Tú, congiunto or soave et or severo” (v. 5). Cito por la edición digital de Massimiliano Oronzo, Pescara, 2010, basada en la quinta impresión de las *Rime*, Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1604, y disponible en www.poesialirica.it/RimeMarino.

294 Edgar Morin, *Sur l’esthétique*, París, Robert Laffont, 2016, p. 84.

295 García de Salcedo Coronel, *Retrato panegírico del conde duque de Olivares*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Proyecto ARELPH, panegiricos.com, 2018, estrofa XX, vv. 161-164. El autor señala el parecido con el *Ritratto* de Marino en la p. 39. Ver asimismo Jesús Ponce Cárdenas, “Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo”, *Critica letteraria*, 174, 1 (2017), pp. 37-62 (p. 56).

Aquél [el Caballo de Troya], por otra parte, era dañino y ocultaba en su seno a los fieros aqueos; a éste [la escultura ecuestre del emperador Domiciano que entonces estaba en el Foro romano] lo recomienda la benignidad de su jinete: da gozo contemplar su rostro, que presenta las huellas de la guerra unidas a una plácida expresión de paz. Y nadie crea que exagero: su belleza y su prestancia corren parejas con su dignidad. No es mayor la altivez con que, tras el combate, lleva a Marte su corcel tracio, que se enorgullece de su pesada carga y, lanzado al galope, humea a lo largo del río Estrimón que acelera su curso, a impulso de su aliento poderoso²⁹⁶.

Sin duda, conocía también al Lesbino de Tasso (*Gerusalemme liberata*, canto noveno, estrofas 81-82, vv. 641-656), al que menciona por su nombre en el soneto “Al marqués de Ayamonte determinado a no ir a México” al que ya he tenido oportunidad de referirme: “Pisa Lesbín, segundo Ganimedes” (*OC*, I, núm. 164, v. 8). En efecto, el parecido con el retrato ecuestre de las *Soledades* no es desdeñable:

Un paggio del Soldan misto era in quella
Turba di sagittarj e lanciatori,
A cui non anco la stagion novella
Il bel mento spargea de' primi fiori.
Pajon perle e rugiade, in su la bella
Guancia irrigando, i tepidi sudori:
Giunge grazia la polve al crine incolto:
E sdegnoso rigor dolce è in quel volto.

296 Publio Papinio Estacio, *Retrato de la estatua ecuestre de Domiciano*, en *Silvas*, trad. y notas Francisco Torrent Rodríguez, Madrid, Gredos, 2002, lib. 1, 1, pp. 7-14 (p. 8). La nueva edición latina de la Loeb Classical Library a cargo de David Roy Shackleton Bailey reza: “Adde quod ille nocens saevosque amplexus Achivos, / hunc mitis commendat eques: iuvat ora tueri / mixta notis belli placidamque gerentia pacem. / Nec veris maiora putes: par forma decorque, / par honor, exhaustis Martem non altius armis / Bistonius portat sonipes magnoque superbit / pondere, nec tardo raptus prope flumina cursu / fumat et ingenti propellit Strymona flatu” (Cambridge, [Massachusetts], Harvard UP, 2015, lib. 1, 1, pp. 8-17 [p. 8, vv. 14-21]). Sobre el tema ver Carole E. Newlands, “Embodying the Statue: *Silvae* 1.1 and 4.6”, en *Statius’ Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge, Cambridge UP, 2004: “In praising the emperor through his monument, Statius here continually blurs the boundaries between text and image” (pp. 46-87 [p. 50]).

Sotto ha un destrier che, di candore, agguaglia
Pur or nell’Apennin caduta neve:
Turbo o fiamma non è, che roti o saglia
Rapida sì, come è quel pronto e leve.
Vibra ei, presa nel mezzo, una zagaglia:
La spada al fianco tien ritorta e breve:
E con barbara pompa in un lavoro
Di porpora risplende intesta e d’oro²⁹⁷.

La traducción literal sería:

Mezclado en aquella turba de arqueros y lanceros estaba un paje del Sultán sobre cuyo mentón la joven estación no había esparcido todavía las primeras flores. Perlas y escarcha sobre su mejilla parecen irrigar los tépidos sudores, gracia añade el polvo a las crines incultas y desdeñosa crueldad dulce en aquel rostro habita. Debajo tiene un caballo cuya blancura no igualan las caídas nieves del Apenino; no hay torbellino o fuego que gire o salga con tanta rapidez, como es el animal pronto y ligero. Vibra una azagaya que ase por la mitad; en el flanco porta una espada retorcida y pequeña que resplandece con agreste pompa, labrada de púrpura y estampada en oro.

La “gracia” femenina alterna con el “polvo” y el “sudor” guerreros, asignándole al rostro del mancebo una belleza que oscila entre la dulzura y el desdén. ¿Qué ocurre? Que tal y como ha señalado la crítica, la relación del bello Lesbino con el sultán Solimán tiene más de un tinte de pederastia²⁹⁸. De entre el ejército de guerreros robustos que atraviesa las páginas de la

297 Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. Lanfranco Caretti, Turín, Einaudi, 1971, lib. 9, estrofas 81-82.

298 Además del estudio de Schachter citado en la nota 122, pueden verse John Donnelly, “The Moslem Enemy in Renaissance Epic: Ariosto, Tasso, and Camoens”, *Yale Italian Studies*, 1, 1 (1977): “Tasso hints at pederasty between Solimano and Lesbino” (pp. 162-170 [p. 170, n. 21]); y F. David Wondrich, “The Crusade Within: ‘L’Arabo imbellè’ in Tasso’s *Gerusalemme liberata*”, *Mediterranean Studies*, 7 (1998): “Because Islam originates from the Arabs of Virgil and Catullus, it must be soft and sensual, and this mollitude must embody unrestrained sexualities, both heterosexual and (we must assume) homosexual” (pp. 101-116 [p. 114]).

Jerusalén de Tasso (“vedi le membra de’ guerrier robuste”²⁹⁹, “tre volte il cavalier la donna stringe / con le robuste braccia”³⁰⁰, “lunge / ratto si svia da le robuste braccia”³⁰¹, “l’arme intorno / a le robuste membra”³⁰², etc.), ¿por qué se fija Góngora en el único que *no* lo es? ¿Por qué el afeminado Lesbino en lugar del robusto Táncredo?

Por las mismas razones que el retrato de Lesbino —efebo sexualmente ambiguo montado en un caballo blanco lujosamente enjaezado—, yo tampoco descartaría el retrato ecuestre de los *Cazadores* de Filóstrato el Viejo, texto editado una decena de veces entre los siglos XVI y XVII, citado por numerosos tratadistas de arte e imitado nada menos y nada más que por Tiziano en dos cuadros propiedad de los Austria (*La ofrenda a Venus* y *La bacanal de los andrios*)³⁰³:

Yacen alrededor de aquel muchacho [*meirakion*] unos hermosos jóvenes [*neaniai kaloí*] que se ocupan de hermosas tareas [*kala epitèdeuontes*], siendo como son de origen noble³⁰⁴.

Y un poco más abajo:

En cuanto al muchacho [*meirakion*], monta un caballo blanco [*hippou leukou*], como ves, con la cabeza torda y la frente rodeada de un círculo blanco [es decir, estrellado], igual que una luna llena; sus

299 Tasso, *op. cit.*, canto 13, estrofa 61.

300 *Ibidem*, canto 12, estrofa 57.

301 *Ibidem*, canto 7, estrofa 96.

302 *Ibidem*, canto 15, estrofa 2.

303 Ver al respecto la tesis doctoral inédita de Frau Paola, “Circolazione e trasmissione del testo”, en *Le Eikónes di Filostrato Maggiore. La fortuna del testo nella letteratura artistica e nell’arte del Cinquecento e di inizi Seicento*, Florencia, Università degli Studi Firenze, 2016, pp. 35-55. La deuda directa de Tiziano con respecto a Filóstrato es un hecho conocido por parte de la historiografía del arte. Sobre el posible influjo de Filóstrato en la obra de Góngora, ver Rubén Soto Rivera, “El cíclope de Filóstrato el Viejo en el *Polifemo* de Góngora”, *Confluencia*, 16, 2 (2001), pp. 99-105; Humberto Huergo Cardoso, “El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el *Polifemo* de Góngora”, *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 2 (2006), pp. 187-212 (pp. 187-190); y Jesús Ponce Cárdenas, “Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato”, en *La Edad del Genio*, pp. 375-396.

304 Filóstrato, “Cazadores”, en *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*. Calístrato. *Descripciones*, ed. y trad. Francesca Mestre, Madrid, Gredos, 1996, pp. 268-271 (p. 269, 3).

adornos son de oro y las bridas de escarlata persa. [...] Quizá alguien ponderará también sus mejillas, su nariz bien proporcionada y cada uno de los rasgos de su rostro; sin embargo, lo que a mí más me gusta es el espíritu [*phronēma*] que denota su aspecto ya que se percibe la fuerza de cazador [*thēratēs errōtai*]³⁰⁵.

La explicación del propio Filóstrato resulta desconcertante: “No paséis de largo, cazadores, ni espoleéis a los caballos antes de que nosotros averigüemos qué es lo que pretendéis y cuál es vuestra presa. Vosotros decís que perseguís un jabalí y yo puedo ver los destrozos que ha hecho este animal [...] *Sin embargo, creo que vosotros, mientras perseguíais la belleza de aquel muchacho, habéis sido capturados por él*”³⁰⁶. El narrador puede ver los destrozos causados por el jabalí, pero *ellos*, el cortejo de hermosos cazadores que se ocupan de tareas hermosas, sólo tienen ojos para la belleza del muchacho, que los ha cazado a ellos. En otras palabras, el texto de Filóstrato trata sobre dos cazas distintas: una montería de jabalíes y una caza de amor inequívocamente homosexual. No sé si el texto en su conjunto sea una “novela de iniciación homosexual dirigida a un menor” y dominada por “la temática de la inversión”, como sostiene Mathieu-Castellani, pero el capítulo de los *Cazadores* ciertamente respalda la tesis³⁰⁷.

Dos de los textos citados son efrásticos: *La colosal estatua ecuestre del emperador Domiciano* de Estacio y los *Cazadores* de Filóstrato el Viejo, los dos, además, trasladados a la stampa por Adriaen Collaert (Fig. 18) y por Jaspar Isaac (Fig. 19), respectivamente³⁰⁸. No pocos de los panegíricos que he mencionado en este trabajo, empezando por el *Elogio al retrato* de

305 *Ibidem*, p. 269, 4.

306 *Ibidem*, pp. 268-269, 1.

307 Gisèle Mathieu-Castellani, “Une leçon d’amour en soixante-cinq tableaux ou l’enigme du sexe dans les images”, en *Le Défi de l’art: Philostrate, Callistrate et l’image sophistique*, eds. Michel Costantini, Françoise Graziani y Stéphane Rolet, Poitiers, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 153-169 (p. 160). Cita dicho estudio Waissbein, *op. cit.*, p. 199.

308 Nótese, de todos modos, la estrategia de Isaac. Contra lo que dice el *Cazadores* de Filóstrato (“mientras perseguíais la belleza de aquel muchacho, habéis sido capturados por él”), el grabado no se centra en la caza homosexual, sino en la caza del jabalí (*La chasse des bestes noires* o *La caza de bestias negras*). La caza marginal del jabalí ocupa el espacio central del grabado y la caza verdaderamente central, la montería homosexual, desaparece por completo.

Espinosa, también se inspiran en pinturas, reales o imaginarias³⁰⁹. ¿Podemos decir lo mismo acerca de las *Soledades*? ¿Es el retrato de Góngora la pintura de borrones de una pintura de borrones?

17. LAS FUENTES ARTÍSTICAS

De las decenas de cuadros y estampas de retratos ecuestres *regios* —retratos de emperadores, reyes y otras figuras de autoridad, sin incluir las estampas de cetreros a caballo (Fig. 1)— que empezaron a circular en España hacia la segunda mitad del siglo XVI, es probable que Góngora conociera: 1) el retrato de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548) de Tiziano, acaso el retrato ecuestre más sonado de todos los tiempos y que entre 1604 y 1626 aproximadamente colgaba en la Casa del Pardo, casa de recreo mencionada frecuentemente en la poesía del autor; 2) algunos, si no todos, de los grabados de la popularísima serie *Imperatorum XII* (*Los doce emperadores romanos a caballo*) de Jan van der Straet (Fig. 20); entre ellos, el *Retrato ecuestre de la estatua del emperador Augusto* (Fig. 2) y el *Retrato ecuestre del emperador Domiciano* (Fig. 18)³¹⁰; 3) algunos, si no todos, de los grabados

309 Ver, por ejemplo, las palabras de López de Estrada en su introducción a la *Obra en prosa* de Espinosa: “La primera pieza panegírica que examinamos tiene un título un tanto anómalo: es un *elogio*, pero no al señor, sino a su *retrato*. Y, en efecto, en el comienzo de la obra el autor escribe como si estuviera delante de la misma pintura” (p. 83). Jesús Ponce Cárdenas también se ha referido al asunto en su edición ya citada del *Retrato panegírico del conde duque de Olivares*, pp. 14-25.

310 Existe una amplia bibliografía al respecto. Ver siquiera Kathleen Christian “The Twelve Caesars”, en *Harvard Encyclopedia of the Classical Tradition*, eds. Anthony Grafton, Glenn W. Most y Salvatore Settis, Cambridge, (Massachusetts), Harvard UP, 2010: “Cycles of Twelve Caesars became unabashed expressions of imperial power in the princely residences of Europe” (pp. 155-156 [p. 156]). Existían también bustos de mármol, bien estudiados por Stephan Friedrich Schröder, “Las series de *Doce Emperadores*”, en AA.VV., *El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio, 21 y 22 de mayo de 2001*, Madrid, Museo del Prado, 2001, pp. 43-60: “El coleccionismo de escultura de la Casa Real empieza con los retratos de aquellos doce emperadores romanos que en el Renacimiento eran conocidos a través de las *Vitae Caesarum* del escritor romano Suetonio” (p. 44). Y sobre el busto del emperador Augusto en particular aporta un dato sumamente curioso: “Augusto fue representado habitualmente con el rostro idealizado y joven, incluso con sesenta y un años” (p. 44). ¿Lo sabría Góngora?

de la serie homónima de Antonio Tempesta (Fig. 21); 4) el *Retrato ecuestre del duque de Lerma* de Rubens (Fig. 22); y 5) el *Retrato ecuestre de Rodrigo Calderón* (Fig. 23), también de Rubens, ambas personalidades —Lerma y Rodrigo Calderón— protectores de Góngora³¹¹.

Por lo que se refiere al *Retrato ecuestre del duque de Lerma* nada más³¹², sin entrar en consideraciones acerca del *Retrato ecuestre de Rodrigo Calderón*³¹³, se guardaba hasta el año

311 El caso del duque de Lerma está ampliamente documentado. Por lo que respecta a Rodrigo Calderón, ver Robert Jammes, *La obra poética*: “Don Luis [...] no tardó en convertirse en el protegido de don Rodrigo Calderón” (p. 277). Jammes cita además cartas de Góngora donde declara que “el mío [marqués] de Iglesias ha hecho maravillas en mi pretensión” (p. 277, n. 57) y “[da] gracias a Dios que lo conocí y traté” (p. 278, n. 79).

312 Es un cuadro muy comentado. Ver, entre otros, Simon A. Vosters, “El *Retrato ecuestre del duque de Lerma*”, en *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 40-50; y John F. Moffitt, “Rubens’s *Duke of Lerma* Amongst ‘Imperial Horsemen’”, *Artibus et Historiae*, 15, 29 (1994), pp. 99-110.

313 El inventario de 1651 de los bienes artísticos de Gaspar de Haro y Guzmán en cuya posesión se hallaba el cuadro, lo describe de la siguiente manera: “Una pintura en lienzo grande con un árbol, debajo de él el retrato de don Rodrigo Calderón en un caballo rucio, armado de medio cuerpo arriba con un cuello y una banda encarnada con puntas al brazo izquierdo, y con la mano derecha levanta las riendas. De la mano de Rubenes” (Getty Provenance Index, Archival Inventory E-81, p. 50, asiento 0207). El estudio más completo del cuadro es el de Justus Müller Hofstede, “Rubens’ Reiterporträt des *don Rodrigo Calderón*, Favorit des Herzogs von Lerma”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 63 (2002), pp. 259-282. El inventario de sus bienes artísticos ha sido reproducido por Juan José Martín González, “Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54 (1988), pp. 267-292. Poseía, entre otros, veintidós cuadros sobre la expulsión de los moriscos, de la cual era un ferviente defensor, y “de un gran pintor llamado Rubenes” (p. 288, n. 47) un *Apostolado* completo y *La adoración de los Magos* que hoy cuelga en el Prado. El palacio que poseía en Madrid se construyó en 1609 y “estaba ubicado en la calle del Reloj o de doña María de Aragón, hoy de San Bernardo”. Dada la estrecha amistad que lo unía a Rodrigo Calderón, es razonable suponer que a partir de 1617 —después de las *Soledades*, entonces— Góngora conociera de primera mano la colección. Datos de interés en Alejandro Vergara, “Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España”, *Archivo Español de Arte*, 267 (1994), pp. 275-283. Sobre el tema de la expulsión de los moriscos en particular, presente de forma oblicua en las *Soledades*, ver Yolanda Gil Saura, “La tapicería

1606, fecha en que pasó a las colecciones reales, en la famosa Quinta de la Ribera del valido del rey, mencionada ya en la *Descripción de las cosas curiosas y necesarias de saberse a los que partieren de Irún para Madrid*, que se refiere a ella como “la Huerta del duque de Lerma”³¹⁴. Era una parada obligatoria en el camino Irún-Madrid. Y lo primero que veía el viajero al entrar en el palacio eran doce óleos gigantescos, basados en los *Imperatorum XII* de Van der Straet: “Primeramente, en el zaguán, los *Doce emperadores a caballo* en doce lienzos a dos varas de alto poco más o menos, pinturas flamencas de buena mano”³¹⁵; e inmediatamente después, en la Galería principal, “el *Retrato del señor duque de Lerma a caballo*, guarnecido con marco de pino dorado de oro y negro, de Pedro Rubenes, original”³¹⁶; rodeado de “ciento y una cabezas de emperadores, guarnecidas de la misma manera, de dos tercias de alto, de mano de Vicente Carducho”³¹⁷.

Como si este alarde de poderío fuera poco, la Quinta del Prior, en pleno corazón de Madrid, donde sabemos que Góngora estuvo³¹⁸, albergaba una *segunda* serie de los *Imperatorum XII*, descrita en el inventario

de la expulsión de los moriscos. Un proyecto frustrado de Rodrigo Calderón”, *Locus Amoenus*, 16 (2008), pp. 133-153.

314 Anónimo, *Descripción del camino de Irún para Madrid y Portugal. Descripción de las cosas curiosas y necesarias de saberse a los que partieren de Irún para Madrid*, en *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle. Documents historiques et littéraires*, ed. Alfred Morel-Fatio, Heilbronn, Henninger Frères, 1878, pp. 241-249 (p. 243). Menciona el dato Luis Cervera Vera, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Lerma, Asociación Amigos del Palacio Ducal, 1996, t. 1, p. 94, n. 230.

315 José María Florit y Arizcún, “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada La Ribera, en Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 14 (1906), pp. 153-154 (p. 154). Sobre el tema puede verse Margarita Ana Vázquez Manassero, “Twelve Caesars’ Representations from Titian to the End of the 17th Century of the Spanish Monarchy”, en *Actual Problems of Theory and History of Art: Vol. 5 2015*, eds. Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Staniukovich-Denisova y Anna V. Zakharova, San Petersburgo, NP-Print, 2015, pp. 655-663.

316 Florit y Arizcún, *op. cit.*, p. 154.

317 *Ibidem*, p. 154.

318 Así se desprende de la anécdota de Vaca de Alfaro que reproduce Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922: “Estando en Madrid en casa del duque de Lerma, sucedió que de la calle tiraron una pedrada al balcón y quebraron una vidriera. Dijo don Luis de Góngora: ‘Algún muchacho cordobés la tiró’” (t. 1, p. 236).

de 1607 como “doce emperadores a caballo de doce cuadros de dos varas y media de alto y dos de ancho, poco más o menos, con sus letreros de los nombres” (Fig. 24)³¹⁹.

Cuesta creer que el autor del *Panegírico al duque de Lerma* (1617) no conociera ninguna de estas obras, infaltables, además, en numerosas colecciones de la época, como las de Gil Ramírez de Arellano (“doce cuadros de doce emperadores romanos, retratos enteros a caballo”) ³²⁰, Rodrigo de Herrera (“doce emperadores a caballo”) ³²¹ y Philippe Charles d’Arenberg (“doce retratos a caballo de la Casa de Austria con sus batallas y historias debajo de ellos”) ³²². El conde de Niebla también poseía su serie, obra de un tal Mateo Martínez según el modelo de Van der Straet o de Tempesta ³²³. Pero si las conocía, no dejaron huella en las *Soledades* (sí

319 Inventarios en Sarah Walker Schroth, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, tesis doctoral inédita, Nueva York, New York University, 1990, p. 261, asientos 293-304. Conocería, entonces, muchas de las trescientas “pinturas de diversas suertes a lo divino” (p. 238) y “retratos y pinturas a lo humano” (p. 251) que llegó a acumular el duque en el palacio de Madrid; entre otras, la *Salomé con la cabeza del Bautista* de Ticiano que hoy cuelga en el Museo del Prado, descrita en el inventario como “un cuadro de Herodía con la cabeza de s[an] Ju[an Bautista], original del Ticiano” (p. 246, asiento 80). De la misma historiadora, ver también su documentado “The Duke of Lerma’s Palace in Madrid: A Reconstruction of the Original Setting for Cristoforo Stati’s *Samson and the Lion*”, *Apollo*, 154, 274 (2001), pp. 1-21, con nuevos documentos que permiten reconstruir en detalle las piezas del camarín y el diseño del jardín y la huerta. El óleo de la *Estatua ecuestre del emperador Tito* que reproduzco no pertenecía a la colección madrileña del duque de Lerma, pero ofrece una idea aproximada del tipo de retratos a los que alude el inventario: óleos de muy diversa calidad, basados bien en los *Imperatorum XII* de Van der Straet, bien en la serie homónima de Tempesta.

320 “Doce cuadros de doce emperadores romanos, retratos enteros a caballo” (asiento 14). El inventario está disponible en las Provenance Index Databases del Getty Research Institute, E-825, www.getty.edu.

321 “Doce emperadores a caballo, tasados en dos ducados cada uno” (asiento 10); y “los doce emperadores grandes, a ducientos reales cada uno” (asiento 12). Inventario en las Provenance Index Databases del Getty Research Institute, E-838.

322 “Doce retratos a caballo de la Casa de Austria con sus batallas y historias debajo de ellos” (asiento 68); y “veintitrés retratos grandes a caballo de tres varas de alto y dos varas de ancho” (asiento 172), entre muchos otros. Inventario en las Provenance Index Databases del Getty Research Institute, E-994.

323 Ver al respecto Cruz Isidoro, *op. cit.*, 156: “El 26 de marzo de 1602 se libraron 720

en el *Panegírico*, que al ser un poema de propaganda se permite caer en el tópico del *vir militaris*) por las razones que vengo exponiendo³²⁴: son todos retratos imperiales, e imperialistas, que no tienen nada que ver ni con la delicada complexión del príncipe de las *Soledades*, más parecido al *meirakion* de Filóstrato que al *Retrato de la estatua ecuestre de Tito* de Collaert, ni con el “estilo suave” de su autor, el uno reflejo del otro.

Que yo sepa, el único retrato ecuestre al alcance de Góngora que satisface ambos requisitos es el de *San Martín y el pobre* (Fig. 25) de su admirado “Domínico Greco” (OC, I, núm. 269), que entonces se custodiaba en la lujosa capilla de San José de Toledo³²⁵, ciudad en la que Góngora estuvo más de una vez y que sirve de trasfondo para al menos cinco de sus composiciones: el nocturno “Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora” (1616), recuerdo del *San Ildefonso* de El Greco (1601-1603)³²⁶; el romance que empieza “Castillo de San Cervantes, / tú que estás par de Toledo” (1591), castillo, por cierto, “robusto, si no galán” (OC, I, núm.

reales al pintor Mateo Martínez de orden del conde de Niebla don Manuel [Manuel Alonso Pérez de Guzmán] por doce cuadros de emperadores con sus marcos”.

324 Ver sobre el tema María Dolores Martos Pérez, “Representaciones barrocas del poder: Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz”, en *El duque de Lerma: Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 207-233 (pp. 218-229). El asiento del inventario de Gaspar de Haro alusivo al cuadro de Rubens (p. 228) está salpicado de errores de transcripción.

325 La historia de la Capilla de San José es bien conocida. Entre la docena de estudios dedicados al tema, destacan dos de Fernando Marías, “Capilla de San José, Toledo”, en *El Griego de Toledo, pintor de lo visible y lo invisible*, pp. 277-281; y “El Greco among the Conversos: The Case of the Chapel of Saint Joseph”, en *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*, ed. Livia Stoenescu, Turnhout, Bélgica, Brepols, 2016, pp. 13-37. También es útil Palma Martínez-Burgos García, *El Greco en la Capilla de San José, 1597-1599*, Toledo, Antonio Pareja, 2014. Aprovecho la oportunidad para agradecerle a la profesora Martínez-Burgos el envío del pdf.

326 En su documentado “La dignidad de la pintura y la lucha contra la alcabala: Lope de Vega y el Greco”, Antonio Sánchez Jiménez se pregunta si el poema no tendrá que ver con el *Plano y vista de Toledo*, imitado igualmente por Lope, lo cual también me parece una hipótesis digna de consideración. Ver Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Universidad de Navarra, 2011: “Cabría preguntarse si Góngora imitó conscientemente el soneto de Lope [‘Cuelgan racimos de ángeles que enrizan’], si para ello acudió a la misma fuente [el cuadro *Plano y vista de Toledo* del Greco]” (pp. 135-173 [p. 172]).

89, v. 5): o sea, el reflejo invertido del príncipe de las *Soledades*; el soneto “De la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, de la Santa Iglesia de Toledo” (1616) (adornada con tres lienzos caravaggistas de Carlo Saraceni, “piezas de capital importancia en la introducción del tenebrismo en España”)³²⁷, la canción “En el sepulcro de Garcilaso de la Vega” (1616) y la comedia *Las firmezas de Isabela* (1610), donde inserta una vista detallada de la ciudad que algunos han comparado con el famoso cuadro del candiota (yo no veo el parecido)³²⁸.

Conviene también recordar que varias de las composiciones del poeta están dedicadas a personalidades toledanas. Entre otras, los sonetos “A don Luis de Vargas” (1588), “que tiene sus casas sobre los muros de Toledo, que miran a la vega”³²⁹; y “Al doctor [Eugenio de] Narbona, pidiéndole unos albarcoques que había ofrecido enviarle desde Toledo” (1620), hermano del abogado del Greco en el pleito de Illescas y amigo personal del pintor³³⁰.

Más significativo aún es el testimonio de Faria e Sousa en el que llama al Greco “el Góngora de los poetas para los ojos”³³¹. Se parecían y sus con-

327 Alfonso E. Pérez Sánchez (ed.), *Caravaggio y el naturalismo español*, Madrid, Raycar, S. A., 1973, Catálogo, s. p.

328 Sobre el lugar de Toledo en la obra del poeta, ver, entre otros, Laura Dolfi, “Sobre Góngora, Toledo y El Greco” (2009), en *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 259-278; y Mercedes Blanco, “Toledo como jero-glífico en las *Firmezas de Isabela*”, en *Góngora o la invención*, pp. 255-292.

329 Salcedo Coronel, *Obras comentadas*, II, primera parte, p. 218.

330 Ver al respecto Richard L. Kagan, “La Toledo del Greco”, en *El Greco de Toledo*, eds. José Manuel Pita Andrade y Alfonso E. Pérez Sánchez, trad. Carlota Millán, Ángel Schmidt y Julia Silva, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 35-73 (p. 69). Otras composiciones dedicadas a personalidades toledanas son: “Inscripción para el sepulcro de doña María de Lyra, natural de Toledo” (1594), “A doña Luisa de Cardona, monja de Santa Fe de Toledo” (ant. a 1594), “Al licenciado Alonso Lobo, racionero de Toledo” (1594-1604) y “De don Antonio Coloma, canónigo de Toledo y arcediano de Madrid” (1625).

331 Manuel de Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe o Rimas varias. Parte primera*, Madrid, Carlos Sánchez Bravo, 1646: “El llamar [Góngora] ‘mariposa’ al arroyo no es cosa que la pueda sufrir ningún juicio maduro, y de esto están llenos aquellos versos, y de otros lances aún más exorbitantes, procedidos de falta de ciencia y de juicio, y de una lujuriosa sobra de ingenio y de osadía. *El mismo ejemplo nos hace el gran pintor Domenico Greco, que fue el Estacio y el Góngora de los poetas para los ojos*. Pero

temporáneos notaban que se parecían. ¿En qué exactamente? Los ataques que Quevedo le dirige a Góngora dan en el clavo: “Escribiendo sonetos *confusiones*; / y en la Mancha, pastores y gañanes”³³². Se parecían en la estética de la mancha; “sin cuidado en hacer cosas pequeñas, sino con golpes de pincel, en confusión como manchas [*in confuse, come macchie*], pero fundadas en el buen arte de la pintura, expresando con franqueza [*franchezza*] cada cosa, tal y como se ve en los paisajes de Tiziano”³³³. Según Quevedo, Velázquez pintaría buenas manchas, suaves tintas carnales (“dar a lo mórbido sentido / con las manchas distantes”)³³⁴, y Góngora malas, sonetos confusiones; los “rasgos” de aquél serían “argucia rara y generosa / de rasgos”, como los arabescos de Pedro Díaz Morante³³⁵, mientras que

vale más una llaneza del Tiziano que todas sus extravagancias juntas, por más que ingeniosas” (“Prólogo”, párrafos 36-37).

332 Francisco de Quevedo, “Receta para hacer *Soledades* en un día”, en *op. cit.*, p. 1161, vv. 18-19.

333 Vincenzo Giustiniani, *Carta al señor Teodoro Amideni*, en *Barroco en Europa*, eds. José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 54-60 (p. 56). He corregido ligeramente la traducción con el fin de ajustarla mejor al original: “Settimo, saper ritrarre una cosa grande, come una facciata, un’anticaglia, o paese vicino, o lontano; il che si fa in due maniere, una senza diligenza di far cose minute, ma con botte, o in confuso, come macchie, però con buon artificio di pittura fondata, o con franchezza esprimendo ogni cosa; nel qual modo si vedono paesi di Tiziano, di Raffaele, dei Caracci, di Guido, ed altri simili. L’altro modo è di far paesi con maggior diligenza, osservando ogni minuzia di qualsivoglia cosa come hanno dipinto il Civetta [Herri Met de Bles], Brugolo [¿Bruegel el Viejo?], Brillo [Paul Brill], ed altri, per lo più fiamminghi, pazienti in far le cose dal natural con molta distinzione (“Sulla pittura”, en *Discorsi sulle arti: Architettura, pittura, scultura*, ed. Lauro Magnani, Novi Ligure, Alessandria, Città del silenzio, 2006, pp. 45-50 [p. 46]). La fecha de composición se sitúa alrededor de los años 1617-1618, aunque otros historiadores lo consideran más tardío.

334 Cito por la edición de Rodrigo Cacho Casal, “Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*”, *Criticón*, 114 (2012), pp. 179-212 (p. 201, vv. 88-89). La suavidad o *morbidezza* de la carne se compone de manchas.

335 Quevedo, “Al retrato del rey nuestro Señor, hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro Morante”, en *op. cit.*, p. 266, vv. 1-2. La voz “rasgo” significa bien garabato, bien bosquejo, cuando no directamente pintura de borrones. Ver, por ejemplo, Hernando Domínguez Camargo: “Se dicen *rasgos* los caracteres inciertos o delirios airosos que formamos con la pluma en un papel (*op. cit.*, p. 426); Francisco de Holanda, *De la pintura antigua y Diálogo de la pintura*, ed. Francisco Javier Sánchez

los de Góngora serían “ojos de culo / todas tus obras y rasgos”³³⁶; “los rasgos y lazos / que en otros son borrones y embarazos”³³⁷. ¿En qué consiste *exactamente* la diferencia entre las manchas distantes de Velázquez y los sonetos-mancha de Góngora? ¿Y por qué son una muestra de argucia los rasgos de Díaz Morante mientras que los de Góngora son “ojos de culo”? Cualquiera que sea la respuesta, el debate acerca de la estética de la mancha es ineludible. La claridad no interesa; la evidencia no radica en lo evidente. El *quid* está en definir en qué consiste la diferencia entre la simple confusión y la “dulce confusión” (*Sol.* 1, v. 485); qué es un *diagrama* (Deleuze) y qué es un garabato³³⁸; qué es la *Bedeutung* y qué es la *Bedeutungsrichtung* (Maldiney)³³⁹.

Cantón, trad. del 1563 de Manuel Denis, Madrid, Visor, 2003: “Vale más un solo *rasgo o borrón* dado por la maestría de un valiente dibujador” (cap. 16, p. 63); y Antonio de Vieira, *Sermones varios*, Madrid, Antonio González, 1678: “El pintor no se asegura del *rasgo* que dio de cerca cuando pinta el lienzo, hasta que llega a examinar de lejos y de lo distante mide y tantea mejor la valentía de los colores” (p. 96). Espinosa emplea la voz en el *Elogio al retrato* del conde de Niebla: “En errantes juegos, / en sus diáfanos pliegos / *rasgos* con su pluma escribe” (p. 245, vv. 12-14). Es legítimo afirmar que la estética del Seiscientos eleva el garabato a la altura del Arte. Es decir, la pintura “valiente”, la pintura de borrones, no se separa del todo del rasgo, del garabato. Tal y como le reprocha Quevedo a Góngora, es “obra y rasgo”, obra y desobra, obra y garabato.

336 Quevedo, “Respuesta de don Francisco de Quevedo a don Luis de Góngora”, en *op. cit.*, pp. 1166-1171 (p. 1167, vv. 19-20).

337 Quevedo, *Al pincel*, vv. 26-27.

338 Por “diagrama” Deleuze entiende la mancha caótica de la cual emerge la figura sin dejar de parecer un borrón, como si oscilara entre el caos y la forma: “El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también el germen de orden o de ritmo” (*Francis Bacon*, p. 104). Como la pintura de borrones, la lengua de Góngora sería “diagramática”: no renuncia a la confusión, pero tampoco se reduce a ella; es un caos, pero también el germen de un orden superior.

339 La *Bedeutungsrichtung* o ‘dirección de sentido’ es un concepto fenomenológico que significa “el bosquejo [*esquisse*] de un modo de apertura al mundo”. Su opuesto sería la *Bedeutung* o el sentido a secas, el horizonte limitado de una forma circunscrita. En términos generales, la poesía de Góngora no significa nada (*Bedeutung*), sino que da pasos errantes en dirección al sentido (*Bedeutungsrichtung*); no define un significado, sino que bosqueja un modo de apertura al mundo. Ver al respecto el extraordinario libro de Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, ed. Christian Chaput y Philippe Grossos, París, Éditions du Cerf, 2012, p. 102.

Liedtke no menciona el cuadro en su documentado *The Royal Horse and Rider* por no tratarse de un retrato ecuestre regio³⁴⁰, sino de un estra-telata, un ‘santo militar’ como *El apóstol Santiago en la batalla de Clavijo* de Roelas (Fig. 17); aunque como advierte socarronamente don Quijote en la Segunda parte de la novela de Cervantes, San Martín no se distin-guió por su valentía, como San Jorge y Santiago Matamoros, sino por su liberalidad. Es el santo del “dar” (vocablo gongorino)³⁴¹; el gesto que lo caracteriza no es el atropello del enemigo, “a caballo, la espada ensangre-tada, atropellando moros y pisando cabezas”, sino, por el contrario, la caridad³⁴². Dice Cervantes:

Descubrióla [la imagen] el hombre, y pareció ser la de San Martín puesto a caballo, que partía la capa con el pobre; y apenas la hubo visto don Quijote, cuando dijo:

—Este caballero también fue de los aventureros cristianos, y creo que *fue más liberal que valiente*, como lo puedes echar de ver, San-cho, en que está partiendo la capa con el pobre y le da la mitad; y sin duda debía de ser entonces invierno; que si no, él se la diera toda, según era de caritativo³⁴³.

Tuvo que ser un tema popular dentro de la producción del Greco, por-que se conservan cinco copias de menor tamaño y diversa calidad: una, muy temprana, en The Art Institute of Chicago (1597-1600); otra en la National Gallery de Washington (1600-1614); otra en el Museo Chi-mei de Taiwan (1610-1614); otra en una colección particular florenti-na; y la quinta, bastante torpe y en la que el Greco no habrá intervenido

340 Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500-1800*, Nueva York, Abaris Books, 1989. Ver también Walter Liedtke y John F. Moffitt, “Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait”, *The Burlington Magazine*, 123, 942 (1981), pp. 529-537.

341 Jáuregui, *op. cit.*, p. 34: “El verbo *dar* usado con extrañeza”. Así en el propio retrato ecuestre de las *Soledades*: “*Daba, /* estrellas, su cerúlea piel al día” (vv. 818-819); ‘ofrecía las manchas de su piel al día’.

342 Cervantes, *op. cit.*, t. 2, II, cap. LVIII, p. 954. Sobre la pintura de santos a caballo, ver Escardiel González Estévez, “El retrato ecuestre a lo divino: santos y ángeles a caballo”, en *Nobleza y retrato ecuestre en el arte*, ed. Ramón María Serrara, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2015, pp. 177-232.

343 Cervantes, *op. cit.*, t. 2, II, cap. LVIII, p. 954.

en absoluto, en el The John and Marble Rigling Museum of Art de Sarasota (h. 1620). El lienzo se considera incluso una de las fuentes de inspiración del *Retrato ecuestre del duque de Lerma* (1603) de Rubens (Fig. 22), que es, en efecto, una especie de San Martín atiborrado de testosterona, San Martín *robusto*³⁴⁴. No sé si el Greco conocería los *Cazadores* de Filóstrato —estaba empapado de teoría artística y el griego era su lengua materna—, pero si no es así, el parecido entre ambas obras es muy estrecho³⁴⁵.

No se conoce ninguna descripción de la época. La actual del mayor conocedor del Greco de España —Fernando Marías— reza:

Aquél [San Martín de Tours], caballero con armadura en lugar de soldado romano, se aleja por su apariencia contemporánea de la propiedad histórica y parece una puesta en escena de sus ideas [del Greco] acerca de la proporcionalidad natural, incluso a caballo, del hombre y la belleza de los cuerpos estilizados, en un clima elegante y poético, más que ascético o místico, al que ayuda el paisaje toledano de fondo. Esa misma elegancia y graciosa belleza reaparece en las santas vírgenes [*María con el Niño entre Santa Martina y Santa Inés*, entonces en la misma Capilla] y en los ángeles, pues en los pequeños querubines su naturaleza espiritual termina difuminando su forma y convirtiéndola en materia de nubes³⁴⁶.

344 Félix Boix, *Retrato ecuestre del duque de Lerma pintado por Rubens*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1924, pp. 13-14: “Si el dibujo del retrato de Lerma inspiró los ecuestres que hemos citado, a su vez, el primero, como acertadamente ha hecho notar don Ángel Vegue, parece sugerido a Rubens en lo que a la posición del caballo se refiere, por la que tiene el del San Martín pintado por el Greco, que se conservaba en Toledo”.

345 Ver al respecto la tesis doctoral inédita de Ionna Goniotaki, *Locating El Greco in Late Sixteenth-Century Rome: Art and Learning, Rivalry, and Patronage*, Birkbeck College, University of London, 2017, p. 208: “Domenicos began to approach the writings of ancient authors as diverse as Xenophon, Aristotle, Philostratus, Cicero, Quintilian and Pliny in connection with the artistic attainments of antiquity”. Las referencias a Filóstrato son constantes, sin bien ninguna de ellas resulta irrefutable: p. 45, n. 108, p. 90, n. 98, pp. 92, 110, 119 y *passim*.

346 Fernando Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, pp. 223-224. La temprana descripción de Maurice Barrès, *El Greco o el secreto de Toledo*, trad. Alberto Insúa, Madrid, Renacimiento, 1914, también tiene

Inmediatamente llaman la atención las frases “caballero con armadura *en lugar de* soldado romano”, es decir, en lugar de la robustez del centurión romano de Fréminet (Fig. 26), “la belleza de los cuerpos estilizados”, “un clima elegante y poético”, y “elegancia y graciosa belleza” (en el sentido de *grazia*, la belleza no sujeta a medida). Más todavía sorprenden la referencia a las formas difuminadas y la comparación con las nubes. Y, en efecto, si se compara el cuadro del Greco con el *San Martín y San Cristóbal* (1528-1529) de Pordenone, que sin duda habrá visto en la iglesia de San Rocco, en Venecia, las diferencias saltan a la vista (Fig. 27). Sin entrar en detalles que no vienen al caso, la escena de Pordenone transcurre en un interior claustrofóbico, mientras que la del Greco se desarrolla al aire libre y contra un cielo manchado de nubes³⁴⁷.

Recuérdese asimismo cómo empezaba el epitafio de Paravicino “Del Griego aquí lo que encerrarse pudo” (1614):

*Blando le oprime, blando mientras huella
el zafir [zafiro] que se hurtó del nudo*³⁴⁸.

Está también el verso que le dedica Góngora en su propio epitafio (1614), eco del soneto de Paravicino³⁴⁹, y que ya he estudiado en otra parte:

interés: “¡Qué noble ternura [*tendresse*] se exhala de su decorado de la capilla de San José: aquel *San Martín* casi incoloro, joven seductor [*jeune homme charmant*, ‘joven encantador’] que hace merced de su capa a un compañero menos afortunado; aquel *San José*, gobernador de un joven príncipe [*jeune prince*], santificados ambos en la adolescencia, y que los ángeles coronan con las más envolventes y más cortesanas maneras [*les gestes les plus enlaçants et les plus courtois*]! (p. 183). No es el horizonte metafísico de ternura de Barbaro, pero tampoco son incompatibles. En su vieja monografía, John F. Matthews, *El Greco (1541-1614)*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1953, ha subrayado también el carácter “delicado, casi femenino [*dainty, almost feminine*] de los pies del mendigo” (Lámina 14, s. p.).

347 “Por fondo, el cielo. No hay más tierra que la que se pisa”, dice bien Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, 2 tomos, Madrid, V. Suárez, 1908, t. 1, p. 304. Cossío insiste también en la suavidad del pincel del Greco: “La mancha suave” (t. 1, p. 305); “siempre con suave delicadeza” (t. 1, p. 253); “una pincelada más suave y ligera” (t. 1, p. 97), etc.

348 Paravicino, “Al túmulo de este mismo pintor, que era el Griego de Toledo”, en *op. cit.*, p. 176, vv. 1-2.

349 Mercedes Blanco ha subrayado algunas de las correspondencias en su *Góngora o la invención de una lengua*, pp. 125-128.

De pórfido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo, más süave³⁵⁰.

¿En qué sentido sería “süave” el pincel del Greco cuando el príncipe de Esquilache se quejaba, bien al contrario, de su *dureza*?³⁵¹ La respuesta es: suave como el toque veneciano de Giorgione, “aquel impasto del pincel tan suave que tiempo atrás no existía [*quell’impasto di pennello cosi morbido, che nel tempo addietro non fu*]³⁵²; “despreciando la diligencia y la perfección con un caos (por así decir) de colores indistintos y mezclados de confusión [*sprezzando la diligenza e la finitezza con un caos (per così dire) de colori indistinti e misculi di confusione*]³⁵³. En este sentido, tiene razón el Padre Jerónimo de San José al comparar la obra de Paravicino y de Góngora con la pintura de borrones de Tiziano: “Lo mismo [que Tiziano] parece pretendieron en este tiempo nuestro Hortensio [Paravicino] y Góngora, éste en el verso y aquél en el verso y prosa [en los sermones]; aunque en la extravagancia de ésta [de la prosa] fue más especialmente insigne el Hortensio, como el Góngora en la poesía, *subiendo ambos el estilo hasta la celsitud del precipicio* en el hablar y el escribir”³⁵⁴. La celsitud de un preci-

350 Humberto Huergo Cardoso, “Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco”, *Creneida*, 5 (2017), pp. 280-332.

351 Borja, príncipe de Esquilache, *Carta al conde de Lemos, don Francisco de Castro*, en *op. cit.*: “Que escriba a lo moderno le aconsejo / al que aplausos inútiles pretende, / y al Greco imite el hórrido bosquejo, / que el uso ahora estas durezas vende” (pp. 213-225 [p. 214, vv. 22-25]). Escribir “a lo moderno” equivalía, pues, a imitar la horrenda pintura de borrones de El Greco. La alusión a Góngora es transparente.

352 Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve instruzione*, p. 709. Comparar con Manuel de Faria e Sousa en el citado *Retrato de Albania*: “Vuelvo a tomar el pincel blando” (*Fuente de Aganipe o Rimas varias. Parte segunda*, f. 114r); y con el Calderón de *El príncipe constante*, ed. Enrica Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000: “En los matices / sutiles pinceles logran / unos visos, unos lejos, / que en perspectiva dudosa / parecen montes tal vez / y tal ciudades famosas” (*op. cit.*, primera jornada, vv. 235-240). Los cuatro sintagmas —*pincel suave*, *pennello morbido*, *pincel blando* y *pincel sutil*— aluden a las dudosas perspectivas de la pintura de borrones.

353 Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve instruzione*, p. 725.

354 Padre Jerónimo de San José (Jerónimo Ezquerro de Rozas), *El genio de la Historia*, Zaragoza, Diego Dormer, 1651, segunda parte, cap. 4, p. 126. Todo el libro está

*precipicio*³⁵⁵. Góngora y Paravicino pretendían lo mismo que Tiziano —pintar borrones—, y para conseguirlo arrastran la escritura a la altura *negativa* de un precipicio que se despeña hacia arriba en lugar de hacia abajo; “dulce abismo”³⁵⁶, “dulce horror”³⁵⁷, “dulce confusión”³⁵⁸ que no sabe si “muere o triunfa”³⁵⁹ y que “cuanto más cae, se erige”³⁶⁰. Paravicino se enorgullece de ello: “Gózome en verme caído”³⁶¹. La palabra goza de verse caída, ya que sólo en el abismo roza la ternura de un decir imposible.

Si sumamos el cuadro del Greco y los dos sonetos, tenemos: mancebo de belleza estilizada, en lugar de un fornido soldado romano, sobre un caballo cerúleo igualmente estilizado (Fig. 28); cielo de nubes informes, cerúleas también (Fig. 29); una mancha de oro reminiscente de un “freno” (Fig. 30); lejos extremadamente borroso (“quiere lejos, como pintura del Greco”, dice Espinosa) (Fig. 31)³⁶²; blandura extrema (“*blando* le oprime, *blando*”); *zafiro* (‘piedra preciosa de color cerúleo’)³⁶³ o, todavía mejor, “en zafir *manchado* a luces”, mancha de color cerúleo³⁶⁴; “píncel

salpicado de referencias a la pintura.

355 Comparar con Trillo y Figueroa, *op. cit.*: “Los adornos, *precipicios* y digresiones capaces de toda erudición” (*Neapolísea*, p. 426); “valentía de voces, arrojamientos, pinturas y *precipicios*” (*Neapolísea*, p. 433); “surcando *precipicios*, del exceso / bien que mentido, examinaba el peso” (*Neapolísea*, lib. 6, estrofa 20); “sin *precipicio* hiciera / mal obediente a su veloz carrera” (*Neapolísea*, lib. 8, estrofa 8). El nuevo concepto de “exceso” reemplaza la vieja noción de “proporción”. La poesía se entrega a cierto “exceso”, aun a riesgo de despeñarse por un “precipicio”.

356 Paravicino, *Poesías completas*, p. 143: “Sube, ¡oh, Madre doncella (asunto grande)”: “Oh, María!, ¡oh mar!, ¡oh, dulce abismo” (v. 111).

357 Paravicino, “Plumas y pinceles, Cintia”, en *ibidem*, p. 157, v. 22.

358 Paravicino, “Mal podéis disimularos”, en *ibidem*, p. 192, v. 58.

359 Paravicino, “¿Qué huyes, bruto, y bruto más que fiera?: “¿Mueres o triunfas?, di” (*ibidem*, p. 172, v. 13).

360 Paravicino, “Pendiente a morir de un leño”: “¡Este templo misterioso / que cuanto más cae, se erige!” (*ibidem*, p. 140, vv. 143-144).

361 Paravicino, “Dulce, animado instrumento”: “En riesgos así lucientes / muero alegre y advertido / gózome en verme caído” (*ibidem*, p. 194, vv. 43-45). Sin riesgo de caer, no hay goce.

362 Espinosa, *Obra en prosa*, p. 265.

363 *Diccionario de Autoridades* (1780), s. v. *zafir* o *zafiro*.

364 Fray Hortensio Paravicino, *La Gridonia*, ed. Manuel Calderón, Madrid, CSIC, 2009, p. 45, v. 204. En la misma comedia mienta expresamente la pintura de borrones del Greco: “Amagos eran de Dios / cuantos miraba borrones” (p. 51, vv. 449-450); ‘to-

süave”, que no “*dura llave*”; y sobre todo y como recalca Paravicino, “del Griego aquí *lo que pudo encerrarse*”. Lo que pudo encerrarse porque su pintura es tan blanda que burla todo encierro, sin que haya “nudo” que pueda mantenerla atada; “se aleja”, decía Marías; tiene un sitio en el Cielo: materia hecha de nubes. Caridad del pintar y de lo pintado, que no es otra cosa que la apertura de la forma bajo la forma del compartir la capa: el autorretrato del Greco como San Martín³⁶⁵.

Son demasiadas casualidades. Si Góngora no ha copiado el cuadro directamente, sin duda piensa en la ternura del Greco³⁶⁶.

dos los borrones que miraba eran amagos maravillosos’. “Amagar” quiere decir, como sabemos, ‘hacer demostración o insinuación de hacer o decir alguna cosa *que no se quiere hacer ni decir*’ (*Diccionario de Autoridades*, s. v. *amagar*). Paravicino quiere decir que la pintura de borrones de El Greco no es más que la insinuación de una forma *que no quiere ser*; basta el amago, “en el amago se ve” (*La Gridonia*, p. 48, v. 342). De la misma manera, Góngora amaga con decir, pero sin acabar de dar el golpe.

365 Ver al respecto la vieja monografía de Leo Bronstein, *El Greco*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1950: “La generosidad divina y, por lo tanto, ilimitada [*unbounded generosity*] que encarna el caballero cristiano” (p. 64). *Unbounded*, ‘sin límites’, es, en efecto, el adjetivo que corresponde. La caridad del santo es la expresión teológica de la ternura del pincel: la donación de la forma más allá de sus límites.

366 Copiar directamente el cuadro es lo que algunos autores llaman éfrasis descriptiva (Valerie Robillard) o éfrasis referencial (Luz Aurora Pimentel). En cambio, aludir a él se conoce como éfrasis atributiva (Robillard) o éfrasis referencial genérica (Pimentel). Si el retrato ecuestre de las *Soledades* no es la éfrasis descriptiva del *San Martín y el pobre* de El Greco, sin duda es su éfrasis atributiva. Ver al respecto Valerie Robillard, “En busca de la éfrasis (un acercamiento intertextual)”, en *Entre artes, entre actos: éfrasis e intermedialidad*, eds. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, Coyoacán (México), Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 27-50; y Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poli-grafías*, IV (2003), pp. 205-215. Kibédi Varga prefiere el término *Bildgedicht* o “poema plástico”: “*Bildgedicht* se refiere más específicamente a poemas inspirados en un cuadro o un pintor; puede verse como una variación verbal libre, mientras que la éfrasis originalmente se aplicaba a una descripción exacta que pretendía, hasta cierto punto, evocar y sustituir el cuadro mismo”. Ver Aron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 109-135 (p. 125).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

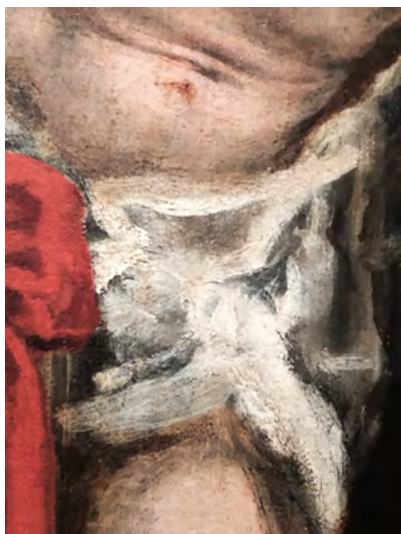


Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

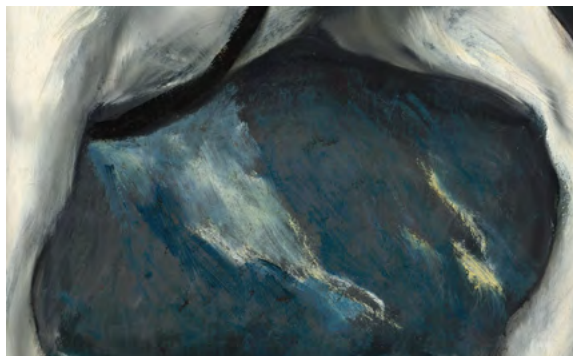


Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31

Sentimiento, sinceridad y genio: la *romantización* de la teoría poética horaciana

FÁTIMA RUEDA GIRÁLDEZ

Universidad de Sevilla

Título: Sentimiento, sinceridad y genio: la *romantización* de la teoría poética horaciana.

Resumen: La teoría poética de Horacio se quiso hacer compatible con las ideas literarias desarrolladas entre los últimos años del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, según una tendencia que revela una selección de textos de crítica literaria publicados durante ese periodo a lo largo de Europa. Su análisis ofrece una lectura que no ha sido hasta ahora observada y que pone a Horacio en relación con tres de los aspectos más representativos del Romanticismo: el sentimiento, la sinceridad y el genio.

Palabras clave: Horacio, Romanticismo, sinceridad, sentimiento, genio.

Fecha de recepción: 8/5/2021.

Fecha de aceptación: 5/7/2021.

Title: Feeling, Sincerity and Genius: the *Romanticisation* of Horace's Poetic Theory.

Abstract: Horace's poetic theory became compatible with the literary ideas developed between the late 18th century and the first half of the 19th century, as revealed by selected pieces of literary criticism published throughout Europe during this period. Their analysis offers an interpretation that has not been noticed until now and which links Horace to three of the most representative aspects of Romanticism: feeling, sincerity and genius.

Key words: Horace, Romanticism, Sincerity, Feeling, Genius.

Date of Receipt: 8/5/2021.

Date of Approval: 5/7/2021.

1. EL "ROMANTICISMO HORACIANO"

La pervivencia de Horacio a lo largo de la historia literaria ha interesado fundamentalmente por su papel de modelo clásico. Menos relevante para la crítica ha sido su legado durante el siglo XIX, a pesar de ser el periodo en el que más traducciones del *Arte poética* se publican¹. Ya desde finales del

1 María del Carmen García Tejera, "Algunas notas sobre las traducciones españo-

XVIII y principios del XIX se había ido produciendo una intensificación del interés por Horacio entre los poetas españoles, fase del llamado “horacianismo” que se ha visto como una reacción al movimiento romántico².

No obstante, frente a la común afirmación de que el Romanticismo se presenta muy ajeno al estilo y a la concepción poética de Horacio, tuvo lugar en este periodo una relectura que hasta ahora no ha sido observada y que llevó a la reivindicación de su teoría poética desde posturas románticas. Sobre todo en países como Alemania o Inglaterra, el mundo clásico siguió siendo un motivo de inspiración importante para los románticos, a menudo reinterpretado o entendido de manera específica. Algunos autores del ámbito europeo contemporáneo destacaron al Horacio lírico sobre el resto de autores clásicos. En su conocida distinción entre poesía ingenua y sentimental, Schiller lo situó en la última categoría³. También Schlegel afirmó en 1812 que Horacio era “entre todos los poetas romanos, el que como hombre, nos mueve y nos interesa más”⁴. El criterio de interés quedaba así aplicado a un autor clásico, a pesar de que con frecuencia dicho criterio se usó precisamente para señalar que los clásicos ya no excitaban emociones en el ánimo de los lectores⁵. Fue igualmente va-

las de la *Poética* de Horacio en el siglo XIX”, en *Reflexiones sobre la traducción: Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar “Teoría y práctica de la Traducción”, Cádiz del 29 de marzo al 1 de abril de 1993*, ed. Luis Charlo Brea, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 53-66.

- 2 Sobre el concepto de “horacianismo” y sus manifestaciones durante el periodo aquí estudiado, véase Ismael Elías Muñoz, “Horacianismo”, en *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, dir. Francisco García Jurado, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2021, pp. 384-394. Son también útiles las páginas dedicadas al “horacianismo de la España neoclásica” por Fernando Durán López, “El jesuita Vicente Alcoverro, Vargas Ponce, Moratín, Gabriel de Sancha y otros literatos dieciochescos: historia de una olvidada traducción de Horacio”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7 (1999), pp. 139-199 (pp. 145-149).
- 3 René Wellek, *Historia de la crítica moderna: 1750-1950, tomo I: La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969 (p. 272).
- 4 Friedrich Schlegel, *Historia de la literatura antigua y moderna. Traducida al castellano por P.C. Tomo I*, Madrid, Librería de Cuesta, 1843 [1812] (p. 129).
- 5 Sobre el criterio de interés y su importancia crítica desde los años románticos, véase Mercedes Comellas, “La novela interesante o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, xc (2014), pp. 97-148, en particular las pp. 113-116.

lorado por desligarse sus composiciones de la imitación de los griegos. Esa era su parte más sublime y apreciada, según Jaime Balmes en su artículo “De la originalidad”, donde señala los inconvenientes de la imitación: “recorred las sublimes odas de Horacio; ¿cuándo es más bello? ¿Cuándo es más sublime? Cuando canta las grandezas y las victorias de Roma, cuando es romano, solamente romano; cuando olvida un poco aquel su celebrado precepto *vos exemplaria Graeca nocturna versate manu versate diurna*”⁶.

Empezó a ser común entonces hallar en Horacio rasgos de modernidad, e incluso considerarlo precedente de ideas románticas. Este hecho no se limitó solamente al Horacio lírico, sino también al didáctico. El propio Lord Byron publicó en 1811 una versión del *Arte poética* que llamó *Hints from Horace*, en el que se atreve a alterar un texto hasta entonces intocable sustituyendo los ejemplos clásicos por otros contemporáneos. Ello demuestra que, aunque rompiese las normas neoclásicas —lo que le valió frecuentes y duras críticas—, estuvo siempre interesado en las ideas del poeta latino. Su versión del *Arte poética*, como apunta Jane Stabler, “experiments with the contrary energies of monstrosity and restraint, exemplifying his oscillation between ‘classical’ and ‘romantic’ schools of poetry”⁷.

La idea de que el Romanticismo es tan viejo como Horacio aparece de manera más explícita en las *Mélanges de littérature et de critique* de Charles Nodier, figura destacada en los inicios del Romanticismo francés. A propósito de un ensayo sobre Madame de Staël, Nodier afirmó que “Horace lui-même disoit qu’il étoit quelquefois doux de déraisonner, et j’invoque cette autorité classique en faveur des romantiques”⁸. Las doctrinas de Horacio sirven para justificar las de los románticos, y así lo sintió también Cuvillier-Fleury en su artículo “De la philosophie et de la critique dans les oeuvres d’Horace”, publicado en 1830 en la *Revue de Paris*⁹. Allí llama

6 Jaime Balmes, “De la originalidad”, en *La civilización. Revista religiosa, filosófica, política y literaria de Barcelona*, tomo 2, Barcelona, Imprenta de A. Brusi, 1842, pp. 365-380 (p. 368).

7 Jane Stabler, “The Genesis of Byron’s ‘Hints from Horace’”, *Translation and Literature*, 3 (1994), pp. 47-65 (p. 50).

8 Charles Nodier, *Mélanges de littérature et de critique. Tome premier*, Paris, Chez Raymonz, 1820, p. 381.

9 La simpatía de Cuvillier-Fleury por el Romanticismo se refleja en su respuesta al *Discours de réception de M. Autran*, en la que hace un elogio del movimiento, al que denomina “le parti de la liberté dans l’art de la littérature” (Alfred-Auguste

a Horacio “mina del buen gusto”, y añade que sus ideas pueden conciliarse perfectamente con la tendencia literaria actual: “Si le romantisme, comme on le nomme, n’est que l’appel à la liberté en littérature, rien n’est vieux comme le romantisme. Horace, sous le siècle d’Auguste, combattait pour la réforme que nous recommençons aujourd’hui”¹⁰. Por su aceptación de la mezcla de estilos, tonos o géneros, de la brevedad en el relato de los acontecimientos, o de la introducción de neologismos, las ideas de Horacio podían considerarse como “le romantisme épuré par le goût”¹¹. La conciliación de la doctrina horaciana con las tendencias vigentes se refuerza aún más con la calificación de “romántico por excelencia” que se le otorgó en un artículo italiano de 1846: “se Orazio vivesse ai tempi nostri, romantico com’è per eccellenza, non avrebbe a vile di affratellarsi co’ presenti”¹². El autor, que confiesa en su prólogo escribir “con la sola guida del mio genio”¹³, sin ceñirse a las reglas, afirma también que la *Epístola* de Horacio no envejece jamás (con algunas excepciones como la regla de unidad, que la escuela moderna ya no reconocía).

2. EL SENTIMIENTO Y LA SINCERIDAD POÉTICA

Si ahondamos en los aspectos concretos de ese “romanticismo horaciano”, hay que comenzar por una de las grandes reivindicaciones románticas que encontró mayor apoyo en Horacio: el sentimiento. Ya a lo largo de la Ilustración se había ido promoviendo la comunicación de las pasiones entre autor y lector, con el fin de emocionar a este último¹⁴, pero en realidad la

Cuvillier-Fleury, *Discours de réception de M. Autran. Réponse de M. Cuvillier-Fleury, directeur de l’Académie Française*, Paris, Librairie Académique, 1869, p. 55).

10 Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, “De la philosophie et de la critique dans les oeuvres d’Horace”, *Revue de Paris*, tomo 14, Bruxelles, Demengeot et Goodman, 1830, pp. 245-266 (p. 263).

11 *Ibidem*, p. 264.

12 Pasquale Maggi, “Orazio”, en *Dell’Orgoglio de’ Letterati. Libri Due*, Bari, Fratelli Cannone, 1846, p. 37.

13 *Ibidem*, p. xi.

14 Se generó lo que Mercedes Comellas, “Vida, verdad y poesía: la sinceridad de Herrera y la revisión romántica de su biografía”, *Studi Ispanici*, 46 (2020), pp. 319-354, llama “teoría empática” (p. 329), que puede observarse ya en el “Discours

idea podría remontarse al *Arte poética*. Así se ha interpretado a partir de los versos 99-111:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt
et, quocumque volent, animum auditoris agunto.
Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani vultus; si vis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi; tum tua me infortunia laedent,
Télephe uel Peleu; male si mandata loqueris,
aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum
uultum uerba decent, iratum plena minarum,
ludentem lasciuia, seuerum seria dictu.
Format enim natura prius non intus ad omnem
fortunarum habitum; iuvat aut impellit ad iram,
aut ad humum maerore gravi deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua¹⁵.

El núcleo del pasaje se concentra en el precepto “si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi”, esto es, para que el lector lllore, tiene que hacerlo primero el autor o el personaje (distinción que se examinará

Préliminaire” (1751) de D’Alembert en la *Encyclopédie méthodique*. Según Alfonso Saura, “Elocuencia, sentimiento y sublime en D’Alembert”, *Estudios románicos*, 7 (1991), pp. 227-248, D’Alembert inaugura la reflexión teórica sobre el sentimiento, al que integra en un sistema empírico de comunicación humana, “ofertando argumentos teóricos para una estética subjetiva basada en el sentimiento” (p. 247). Gracias al “talent d’émouvoir”, autor y lector se encuentran en el sentimiento del entusiasmo que el texto suscita.

- 15 “No basta con que los poemas sean hermosos: han de tener encanto y llevar el ánimo del lector a donde les plazca. Al igual que se ríen con quienes se ríen, así lloran con los que lloran los rostros humanos. Si quieres hacerme llorar, primero has de dolerte tú mismo; entonces me hará sufrir tu desgracia, ya seas Télefo, ya Peleo; mas si dices mal tu papel, me dormiré o habré de reírme. A un rostro triste le cuadran palabras armagas; a uno airado, las que de amenazas rebosan; al que está de broma, las chanzas; y a un rostro severo, serias palabras. Y es que primero la naturaleza nos prepara por dentro para todo tipo de suerte: nos llena de gozo o nos empuja a la ira, o bien nos echa por tierra abrumados de pena y nos llena de angustia; luego saca a la luz las emociones del alma, y la lengua le hace de intérprete” (en traducción de José Luis Moralejo, *Horacio, Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introd., trad. y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, pp. 389-390).

más adelante). Las palabras tuvieron una trascendencia enorme, e incluso sirvieron a M. H. Abrams para titular un epígrafe de su célebre *The Mirror and the Lamp*. Allí recuerda que hay una serie de elementos de la tradición retórica antigua que pueden rastrearse en componentes centrales de la teoría romántica, como la capacidad innata del poeta, el énfasis en lo irracional, o la inspiración. Pero lo que es particularmente notable es la importancia que los retóricos siempre otorgaban al papel de las emociones en el arte de persuadir¹⁶. En el primer verso del fragmento anterior, Horacio distingue entre *pulcher*, “formalmente perfecto”, y *dulcis*, “atractivo” o “encantador”. Según Brink, el primer adjetivo atañe a cuestiones de métrica, lengua o estilo; mientras que *dulcis* tiene que ver con los sentimientos, y en concreto con la capacidad de provocar en los lectores u oyentes una reacción emotiva¹⁷. La distinción aparece en otros autores clásicos referida a la oratoria o a la retórica, con la finalidad de persuadir al oyente¹⁸. La novedad de Horacio es que, a la finalidad de persuadir, “sustituyó la del placer o el provecho, y transfirió el concepto de la exhibición y evocación del sentimiento de la retórica a la poética”¹⁹. Mientras otros autores se habían centrado en cuestiones técnicas, Horacio estaría intentando derivar el efecto de la poesía de las emociones que expresa el poeta.

16 Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London-Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 71.

17 Charles O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 182-185.

18 En la esfera de la oratoria lo recoge Cicerón, que situaba uno de los objetivos en conmover a la audiencia para persuadirla. La idea también se acerca a la *psicagogia* y la *simpatheia* griegas, según descritas por Platón (*Phaedr.* 271d) o Aristóteles (*Poet.* V 1450a 33; 1450b 16-17). De este último subyace además una teoría fundamental: la del *πάθος* (*Rhet.* III 7), que exigía al estilo ser apto y apropiado según las emociones involucradas. El lenguaje para expresar enfado tiene que ser enfadado, de modo que la reacción del oyente sea simpatizar con las emociones que se expresan, lo que se ilustra por el verbo griego *συνομοπαθεῖ*. No obstante, ninguno de estos autores coincide totalmente con lo que propone Horacio. Bien se refieren a temas técnicos, rítmicos o similares; bien se limitan al terreno de la oratoria o la retórica. Y aunque Aristóteles también en el capítulo 17 de su *Poética* lo lleva a la poesía dramática, en realidad se refiere principalmente a la construcción del argumento, no a la dicción (Charles O. Brink, *op. cit.*, pp. 184-185).

19 Abrams, *op. cit.*, p. 71.

El fragmento ha sido objeto de diversas interpretaciones a lo largo de la historia de la crítica literaria europea. Virginie Leroux ya notó la polisemia y la ambigüedad de esos versos en el humanismo francés²⁰, pero también en torno a ellos giró buena parte de la discusión neoclásica sobre el elemento emocional en la poética. El siglo XVIII fue un periodo fundamental para la formación de nuevos códigos emocionales, presagiando en ciertos aspectos los del XIX. Según explica Mónica Bolufer, “fue entonces cuando el discurso clásico sobre las pasiones como impulsos irrefrenables se suavizó, dejando paso a una imagen más amable de los sentimientos como manifestaciones afectivas que brotan espontáneamente y constituyen el signo de una moral natural innata”²¹. Numerosos tratados de retórica del periodo remitieron al pasaje horaciano. Blair lo puso en relación con el entusiasmo, el sentimiento o la pasión:

A man [...] transmits to others, by a sort of contagious sympathy, the warm sentiments which he feels. [...] This is the foundation of that just and noted rule: ‘Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi’. This principle being once admitted, that all high Eloquence flows from passion, several consequences follow. [...] For hence the universally acknowledged effect of enthusiasm, or warmth of any kind, in Public Speakers, for affecting the audience²².

Aunque se refería a la elocuencia, daba ya cuenta de la importancia de afectar a la audiencia y del papel que la pasión o el entusiasmo tenían en ese proceso, que describe de manera significativa como una “empatía contagiosa”. Del mismo año es la traducción inglesa del *Arte poética* por

20 Virginie Leroux, “Interprétations humanistes d’un précepte horatien: ‘Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu’ (*Art poétique*, 99)”, en *La Douceur dans la pensée moderne. Esthétique et philosophie d’une notion*, eds. Laurence Boulègue, Margaret Jones-Davies y Florence Malhomme, París, Classiques Garnier, 2017, pp. 41-59.

21 Mónica Bolufer, “Afectos razonables: equilibrios de la sensibilidad dieciochesca”, en *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, eds. Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 35-56 (p. 37).

22 Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vol 1, Boston, I. Thomas y E. T. Andrews, 1802 [1783] (pp. 355-356).

George Colman. En sus notas al fragmento, aclaró que *dulcia sunt* significa que los poemas “must have passion too”, e hizo la siguiente valoración al respecto: “the Poet, with great address, includes the sentiments under the consideration of Diction”²³. Fiel al original de Horacio, consideraba muy positiva y de gran acierto la unión del sentimiento a los aspectos meramente formales, que no bastaban por sí solos. La interpretación más tardía de David Hunter, sin embargo, negará ese último elemento, situando toda la importancia en el sentimiento, que ya no tiene que ir unido a una perfección formal: “fine diction will not do. The poet’s art / Must move the feelings, and control the heart”²⁴.

Las distintas interpretaciones de estos versos reflejan la evolución del sentimiento neoclásico a la emoción romántica. Un ejemplo valioso lo proporcionan las *Lives of the Poets* (1779-1781) de Samuel Johnson. Como ha apuntado María Isabel Navas Ocaña, muchos de los principios estéticos de Johnson se corresponden con el Neoclasicismo, pero otros ya apuntan al Romanticismo. Por su rechazo a las unidades dramáticas o su condena de la imitación de los antiguos, ha sido considerado un eslabón entre ambas tendencias. De las *Lives of the Poets*, la crítica suele mencionar la capacidad de Johnson para “establecer vínculos eficaces entre los elementos biográficos y la realidad de la obra”. Allí afirmó que la literatura “es fiel representación de lo que realmente existe y de acciones realmente realizadas” y que “la legítima finalidad de la ficción es comunicar la verdad”. Por eso criticó las obras que no estaban basadas en una experiencia personal verdadera, y a quien “ensalza la belleza que nunca ha visto, se lamenta de los celos que nunca ha sentido”²⁵. En este sentido se pueden entender las palabras que dedica a un poema de Cowley: “There is much praise, but little passion; [...] such intellectual experience, [...] but, when he wishes to make us weep, he forgets to weep himself. [...] The power of Cowley is not so much to move the affections, as to exercise the understanding”²⁶. El poema resulta un admi-

23 George Colman, *The Art of Poetry: An Epistle to the Pisos. Translated from Horace with Notes*, London, T. Cadell, 1783, p. xvii.

24 David Hunter, *The Satires and Epistles of Horace interpreted by David Hunter*, London, John W. Parker, 1838, p. 218.

25 María Isabel Navas Ocaña, “El pensamiento literario ilustrado en Inglaterra”, *Estudios humanísticos. Filología*, 24 (2002), pp. 143-178 (pp. 159-162).

26 Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets: with Critical Observations*

nable ejercicio intelectual, pero Johnson no puede tolerar la falta de pasión, y remitiendo al *si vis me flere* de Horacio, desaprueba que el poeta se olvide de llorar él mismo cuando pretende hacer llorar al lector.

Aquella correspondencia sentimental entre autor y lector se convertirá en una de las claves de la poética romántica. La finalidad, conmover, era la misma que para la retórica clásica (*movere*), pero en la poética del Romanticismo esa transmisión empática encontró nuevos mecanismos: el más inmediato fue “tratar de anular la distancia entre literatura y realidad”, y “hacer sentir a los lectores que los autores son los experimentadores de la emoción que se les contagia”²⁷. También así negó Stendhal la posibilidad de representar lo que no se ha sentido, “on ne peut peindre ce qu’on n’a pas senti”, y lo reforzaba citando el *si vis me flere* horaciano para explicar por qué la tragedia *Mirra* de Alfieri no conmueve²⁸.

En los últimos ejemplos aparece una idea que va a ser clave para la revisión romántica del pasaje horaciano: la *sinceridad*. Una vez que emergió la teoría de que la poesía es fundamentalmente la expresión de sentimientos, comenzó a entenderse el poema como una revelación de los rasgos individuales del autor. La verdad, cuya importancia se había apuntado ya durante la Ilustración, llegó a su eclosión en el periodo romántico, cuando empezó a corresponderse con el estado de ánimo del poeta. La poesía había de ser en consecuencia *sincera*, cualidad que se convierte en el criterio principal de excelencia poética²⁹. Precisamente la sinceridad es lo que valoraba Carlyle del poeta romántico escocés Robert Burns en el ensayo que le dedicó en 1828, y para ello se apoyó en el precepto horaciano:

The excellence of Burns is, indeed, among the rarest, whether in poetry or prose; but, at the same time, it is plain and easily recognized: his Sincerity, his indisputable air of Truth. [...] The passion that is traced before us has glowed in a living heart. [...] He does not write from hearsay, but from sight and experience; it is the scenes that he has lived and laboured amidst, that he describes. [...] He speaks forth what is in him, not from any outward call of vanity

on their Works, London, Alfred Thomas Crocker, 1868, p. 18.

27 Comellas, “Vida, verdad y poesía”, p. 330.

28 Stendhal, *Pensées. Filosofía Nova*, ed. Henri Martineau, vols. I y II, París, Le Divan, 1931, II, p. 283; I, p. 120.

29 Abrams, *op. cit.*, pp. 226 y 317.

or interest, but because his heart is too full to be silent. [...] This is the grand secret for finding readers and retaining them: let him who would move and convince others, be first moved and convinced himself. Horace's rule, *Si vis me flere*, is applicable in a wider sense than the literal one. [...] Let a man but speak forth with genuine earnestness the thought, the emotion, the actual condition of his own heart; and other men, so strangely are we all knit together by the tie of sympathy, must and will give heed to him³⁰.

Como observa Dror Wahrman, la sensibilidad, según se entendía en el siglo XVIII, no tenía origen en el interior de uno mismo, sino en el entorno circundante, y solo después podía dejar huella en el corazón³¹. La poesía no surgía de un sentimiento espontáneo del poeta, a diferencia de lo que defendía la concepción romántica. El texto de Carlyle refleja el cambio al situar el énfasis en el “living heart”, en la emoción interna y sincera. Solo de ahí puede brotar la literatura, nutrida de las vivencias de un corazón “too full to be silent”. El precepto horaciano apela, en definitiva, a esa conexión empática entre los seres humanos que hace posible la comunicación sentimental entre autor y lector.

La lectura de Carlyle va más allá de la simple inclusión del elemento pasional en el proceso creativo, como él mismo indicaba al afirmar que la máxima horaciana se podía aplicar en un sentido más amplio del literal. Sin duda no fue un pensamiento aislado, y desde luego ha tenido prestigiosa herencia, pues llega incluso a C. O. Brink en su *Horace on Poetry: The Ars Poetica*, uno de los comentarios modernos más relevantes del *Arte poética*. Originalmente publicado en 1971, remiten a él los estudios posteriores. Allí afirma Brink la “creencia de Horacio en la sinceridad poética”, según se deduce del significado que da a *si vis me flere*: el discurso sincero, que explica en términos de “inside emotion”, evocará a cambio una respuesta emocional. También expone las raíces psicológicas del proceso, que denomina “psychology of style”³². Lo refuerza con la explicación de los versos 108-111, en los que Horacio estaría uniendo la emoción verda-

30 Thomas Carlyle, *Critical and Miscellaneous Essays collected and republished in three volumes*, London, Chapman and Hall, 1894, I, pp. 240-241.

31 Dror Wahrman, *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, Yale, Yale University Press, 2006, p. 186.

32 Brink, *op. cit.*, pp. 184-185.

dera a los estilos del lenguaje, e insiste en que el procedimiento se trata de una “doctrina de sinceridad poética”, cosa que afirma ser rara en la crítica literaria antigua³³. Es indudable el énfasis que Horacio situaba en la emoción, aunque esta lectura, ampliamente difundida a partir del comentario de Brink, ha sido matizada recientemente por Stephen Halliwell³⁴. Según la interpretación habitual, Horacio pide a los poetas que sientan las emociones que desean provocar en la audiencia. No obstante, frente a la idea de emoción autorial, para Halliwell no hay ningún indicio que lleve a pensar que Horacio se esté refiriendo en esos versos al poeta, sino que más bien se trata de un común malentendido. La clave estaría en el referente de la segunda persona *tibi* en *dolendum est primum ipsi tibi*, “debes llorar tú primero”. El hecho de que Horacio invoque en los versos siguientes a personajes imaginarios como Télefo y Peleo llevaría a pensar que en efecto no se trata de sinceridad autorial. También de esta interpretación encontramos muestras en traducciones del periodo del que nos venimos ocupando, aunque sin duda no fue la habitual. Ejemplo de ello es la de Christoph Martin Wieland en 1793, que aclara que son Peleo y Télefo, los personajes, quienes deben llorar: “willst du, dass dein Unglück mich / zu Tränen rühren soll, mein guter Peleus / und Telephus, so musst du selber weinen!”³⁵. En todo caso, no se puede negar que los versos exploran la relación entre vida y literatura, pero Horacio no deja claro cómo o por qué se genera la emoción en el engranaje literario. De tratar de dar respuesta a este asunto se encargan los textos aquí expuestos.

También en España tuvieron notable presencia los versos de Horacio. Aparecen con frecuencia en tratados de retórica, aunque destinados a dar instrucciones prácticas al orador para su buena puesta en escena, es decir, en el ámbito de la retórica creativa, a diferencia de otras obras ya mencionadas como la de Blair, donde se percibe un intento de dar explicación a

33 *Ibidem*, pp. 188-189.

34 Francis Stephen Halliwell, “The Poetics of Emotional Expression: Some Problems of Ancient Theory”, en *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches and Directions*, eds. Douglas Cairns y Damien Nelis, Heidelberg, Habes 59, 2017, pp. 105-123.

35 “¿Quieres que tu sufrimiento / me mueva a lágrimas? Entonces, mis buenos Peleo / y Télefo, debéis llorar vosotros” (traducción mía). Véase Christoph M. Wieland, *Die Briefe des Horaz aus dem Lateinischen übersetzt von C. M. Wieland. Mit den nöthigsten Erläuterungen*, Wien, Auf Kosten der Herausgeber, 1793, p. 47.

los principios. Precisamente fue a partir de la traducción de Blair cuando la retórica en España empezó a dejar de ser creativa y a hacerse crítica, fruto del interés por mostrar primero los fundamentos estéticos del gusto y de la belleza³⁶. Pero todavía en 1793 pide Joaquín Traggia en su *Retórica* “tener presente el consejo de Horacio” cuando da instrucciones a los oradores sobre cómo colocar los pies, la cabeza, los ojos o la expresión: “lo más es que hay una oculta simpatía entre los semblantes, que basta ver a uno triste para entristecerse los demás”³⁷. También Miguel Moragues incorpora los versos de Horacio a su tratado y sostiene que “para enternecer al auditorio, primero ha de estar el orador mismo conmovido”. El objeto es atraer la confianza del auditorio para extender los buenos pensamientos y costumbres, “mostrándose amante de la justicia y el orden, interesado en la felicidad de los que le escuchan, [...] para lo cual lo mejor es estar verdaderamente penetrados de buenos sentimientos”³⁸. La idea se corresponde aún con la sensibilidad ilustrada, todavía anterior al sujeto moderno. Los sentimientos no encerraban la esencia de la identidad, no hacían únicas a las personas, sino que tenían la función de crear lazos sociales. El ideal ilustrado presentaba la sensibilidad como un complejo equilibrio entre afectos y razón³⁹. En este sentido usa Mata y Araujo los versos de Horacio: “el orador, para excitar las simpatías de los oyentes, debe manifestarse conmovido del mismo sentimiento que quiere inspirarles; [...] el precepto de Horacio, llora tú antes si quieres que yo llore. [...] Lo que deben sí evitar los oradores jóvenes es el extravío y consecuencias de la exaltación de las pasiones, si estas se separan de la razón”⁴⁰. Pide pintar “con energía y calor” las causas de las pasiones que quiere conmover, pero estas no se oponen a la razón, sino que la complementan.

Aplicada a la poética, Luzán incluyó la enseñanza horaciana en su tratado de 1737 para ilustrar el concepto de belleza como causa del

36 Rosa María Aradra Sánchez, *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, p. 139.

37 Joaquín Traggia, *Rethorica filosófica o principios de la verdadera eloquencia*, Zaragoza, Viuda de Francisco Moreno, 1793, p. 165.

38 Miguel Moragues, *Compendio del arte de hablar y componer en prosa y verso*, Palma, Juan Guasp y Pascual, 1837, p. 79.

39 Bolufer, *op. cit.*, pp. 42-25.

40 Luis de Mata y Araujo, *Lecciones elementales de literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, Imprenta de don Norberto Llorenci, 1841, pp. 158-159.

placer. Su definición de *deleite poético*, “aquel placer y gusto que recibe nuestra alma de la belleza y dulzura de la poesía”, dice tomarla del verso 99 del *Arte poética* de Horacio, *non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt*⁴¹. Elige traducir *pulchra* y *dulcia* por “belleza y dulzura”, refiriéndose con el primer término al adorno de la verdad (competencia del entendimiento); y, con el segundo, a la moción de los afectos que el poeta ha de imitar previamente, según expone en sus capítulos dedicados a la belleza y la dulzura. Esta definición clasicista contrasta con el uso que hace Díez González de los versos de Horacio en sus *Instituciones poéticas* de 1793:

Cuando el Poeta se muestra más conmovido, y habla con mayor vehemencia que la que acostumbra, entonces se dice que está arrebatado del *furor poético*, *entusiasmo*, etc. “Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi...” [...] Todo este pasaje de Horacio hace ver la necesidad que tienen de este *furor y enajenamiento poético* los buenos Poetas, los buenos Actores y todos los que han de escribir, leer, representar Poemas⁴².

El crítico incorporó alguna novedad a su poética, y era ecléctico y flexible con respecto a las reglas, unidades y actos. Reconocía esencialmente el credo clasicista, “pero sus profundos conocimientos y su criterio ecuánime le impiden aceptar la aplicación de los preceptos clásicos de un modo mecánico e irracional”⁴³. Díez González se aleja así de la *belleza* y la *dulzura* que Luzán asignaba a esos elementos. Asocia el precepto horaciano con la necesidad de conmover del poeta, ya no solo del orador, como en los casos anteriores, y lo relaciona con el *furor*, el *enajenamiento poético* y el *entusiasmo*, categorías que aplica a los “buenos poetas”. En esta ocasión, dichos elementos se presentan como necesarios y fundamentales, no accesorios, al contrario de lo que ocurría habitualmente en las poéticas

41 Ignacio de Luzán, *La Poética*, ed. Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974 [1737], p. 130.

42 Santos Díez González, *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Benito Cano, 1793, pp. 32-33.

43 José Checa Beltrán, “Ideas poéticas de Santos Díez González”, *Revista de literatura*, LI, 102 (1989), pp. 411-432 (pp. 431-432).

españolas dieciochescas, según explica Checa Beltrán para el caso concreto del *entusiasmo*⁴⁴.

El tránsito de la lectura de Luzán a la de Díez González se reflejaría también en las traducciones al español del *Arte poética* de Horacio. Suelen ser classicistas en su esencia, y generalmente no se refieren a los *feelings* o *emotions* que mencionaban las versiones inglesas anteriormente repasadas. Aun así, puede resultar significativo el contraste entre traducciones publicadas con años de diferencia. La de Samaniego, por ejemplo, elige “hermoso” para traducir *pulchra*, y “suave y gustoso” para *dulcia*: “ni basta que el poema sea hermoso / debe así mismo ser suave y gustoso / para que los afectos / hagan en los oyentes sus efectos”⁴⁵. Menos tierna es la de Martínez de la Rosa: “ni basta al drama una belleza fría; / tenga tan dulce hechizo que do quiera / del auditorio el ánimo arrebate”⁴⁶. Esta traducción destaca la capacidad de hechizar de la poesía, y elige el más violento “arrebatar”, frente al “afectar” de Samaniego. El adjetivo *fría* aplicado a la belleza, en traducción de *pulchra*, señala el rechazo a las reglas poéticas, que no sirven para conmover el ánimo, como aclara en sus anotaciones al *Arte poética* de Horacio⁴⁷. También en ese sentido traduce Javier de Burgos los versos: “no basta que un poema culto sea, / si interés no presenta, y si no arrastra / del oyente el espíritu a su arbitrio”⁴⁸. En nota explica que *pulchra* significa “elegantes, bien escritos”, mientras que *dulcia* quiere decir “que interesen, que muevan”⁴⁹. Burgos escoge el verbo “interesar” para expresar el valor de *dulcia*, aludiendo al criterio de interés propio ya de los años románticos⁵⁰.

44 José Checa Beltrán, *Razones de buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 71-78.

45 Félix María de Samaniego, *Obras completas*, ed. Emilio Palacios Fernández, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 200, p. 477.

46 Francisco Martínez de la Rosa, *Obras poéticas y literarias*, Paris, Baudry, 1845 (p. 273).

47 *Ibidem*, p. 298.

48 Javier de Burgos, *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos, con comentarios mitológicos, históricos y filológicos. Segunda edición refundida y considerablemente aumentada*, Madrid, Librería de D. José Cuesta, 1844, IV, p. 285.

49 *Ibidem*, p. 337.

50 No fue hasta 1803 cuando se insertó la acepción de “mover un poema leído a los lectores u oyentes” a la entrada de *interesar* en el DRAE: *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más*

La prensa fue igualmente un cauce importante de difusión de ideas poéticas. A través de sus lecciones y artículos literarios, Alberto Lista impulsó el nacimiento de la teoría literaria en España, alejándose de la retórica y la poética prescriptiva de espíritu clasicista. El maestro sevillano tomó a Horacio como referente y se apoyó en su teoría poética a lo largo de toda su trayectoria⁵¹. El *Arte poética* aparece citado en numerosas ocasiones, y concretamente los versos finales del pasaje que nos ocupa encabezan la sección III de su artículo “De los sentimientos humanos”: “Format enim natura prius non intus ad omnem / Fortunarum habitum... / Post effert animi motus interprete lingua”. A los versos les sigue el siguiente comentario:

Lo que dice el gran filósofo Horacio de los afectos humanos, sentidos primero y después expresados, debe entenderse también de todos los sentimientos que obran sobre el alma antes que el hombre pueda someterlos al raciocinio, que es el lenguaje del entendimiento, pues analiza como el oral, y frecuentemente hace uso de este para dirigir mejor su análisis⁵².

Calificado de “gran filósofo”, Lista presenta a Horacio de la mano de las teorías sensistas. Bajo la influencia de Condillac, para quien el sentimiento es la fuente de todo conocimiento, afirma Lista que los afectos se sienten primero, y luego son analizados antes de ser expresados⁵³. El nuevo papel que el sensismo otorga a la experiencia como garante de la autenticidad del conocimiento y del sentimiento no se puede separar de aquel mecanismo empático que se hacía corresponder con el *si vis me flere* en los versos inmediatamente anteriores⁵⁴. Alberto Lista, que había considerado irónicamente a Horacio proclamador del Romanticismo por

fácil uso. Cuarta edición, Madrid, Viuda de Ibarra, 1803 (p. 489).

51 Lo ha estudiado Mónica María Martínez Sariago, *Horacio en Alberto Lista. La impronta horaciana en el corpus teórico y en la obra de Alberto Lista*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2014.

52 Alberto Lista, *Ensayos*, ed. Leonardo Romero Tobar, Sevilla, Fundación Lara, 2007.

53 María del Carmen García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989, p. 78.

54 Comellas, “Vida, verdad y poesía”, p. 330.

su defensa de la libertad⁵⁵, lo valoraba además por encima de Aristóteles. En su “Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular”, publicado en *El Censor* en 1821, rechazó del Estagirita su tono didáctico oscuro, así como su falta de verdad y claridad, y censuró la preceptiva entendida como una enumeración minuciosa de reglas⁵⁶. En su lugar, apostaba por el emocionalismo, y reivindicó a Horacio como ejemplo de buen gusto en ese mismo Discurso, o en sus *Lecciones* de 1822⁵⁷.

Esa opinión fue compartida por Manuel Cañete años más tarde, quien también se apoyaría en los versos de Horacio. En uno de sus artículos de crítica literaria publicado en 1852, “Apuntes sobre la teoría del arte dramático”, rechaza como infecunda la imitación, base fundamental de la *Poética* aristotélica. Considera mecánica su definición de la tragedia, y le acusa de tratar solo los elementos materiales que la componen. Por el contrario,

menos materialista, por decirlo así, Horacio, con más experiencia y gusto más depurado, exige en las obras dramáticas condiciones de más vitalidad y de mayor importancia. [...] En las máximas que se escapan de su pluma [...] se echa de ver una elevación de miras y una libertad de espíritu, si se nos permite la expresión, que en vano buscaríamos en las reglas dictadas por Aristóteles⁵⁸.

De nuevo se enfrenta el materialismo de Aristóteles a la vitalidad de Horacio, y se reivindica la libertad que se desprende de las ideas del último. Para demostrar que las doctrinas de uno y otro son sustancialmente opuestas, Cañete remite precisamente a los versos del *Arte poética* aquí

55 “Se dice que el romanticismo es el sistema de la libertad literaria. Si esto es así, preciso será confesar que el romanticismo es más antiguo de lo que todos creen, y coronar a Horacio como al primer proclamador conocido de este sistema con su célebre *quidlibet audendi*” (Alberto Lista, *Ensayos*, p. 394).

56 Alberto Lista, “Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular”, *El Censor*, IV (1821), pp. 223-235, 301-317 y 454-466 (p. 304).

57 Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, p. 297.

58 Manuel Cañete, “Apuntes sobre la teoría del arte dramático. II”, *La Ilustración. Periódico universal*, 3 (17/01/1852), p. 26.

estudiados, versos que “pudieran ser estimados precursores de las exigencias de los críticos modernos”. Las reglas de Horacio

se fundan en la observación profunda de la naturaleza humana, y no aspiran a encadenar la inspiración a la roca del mecánico artificio de formas convencionales. [...] Como ya hemos dicho, la *Epístola* de Horacio [...] nos parece superior al tratado de Aristóteles, del que se separa en mucho, porque en ella vemos más recomendado el estudio de la naturaleza espiritual, como fuente de las pasiones y caracteres de la estirpe humana⁵⁹.

El foco que pone Horacio en lo espiritual, en las pasiones, o en la observación de la naturaleza humana le permite ser apreciado por un autor como Cañete, que consideraba el Romanticismo “no solo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como aurora de una regeneración indispensable y fecunda”⁶⁰. El autor latino es presentado como nexo con la nueva poética “que pudiéramos llamar espiritualista” y que Cañete ejemplifica al final del artículo con Chateaubriand, Schlegel, Staël, Victor Hugo y Manzoni.

3. EL GENIO

Los versos anteriores del *Arte poética*, como se verá más adelante, aparecieron en alguna ocasión combinados con otro pasaje horaciano, en este caso perteneciente a las *Sátiras* o *Sermones*. El vínculo entre ambos fragmentos permitía sumar al sentimiento otra propiedad del autor romántico, el genio, según se desprenderá de los vv. 40-44 de la sátira cuarta del primer libro:

Neque enim concludere versum
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc ese poetam.
Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem⁶¹.

59 *Ibidem*.

60 Derek Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. Benigno Fernández Salgado, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 285.

61 En traducción de Moralejo, *op. cit.*, p. 87: “Pues no me dirás que cuadrar un verso

Horacio reflexiona sobre las cualidades que definen al auténtico poeta frente al mero versificador, que son esencialmente tres: *ingenium*, *mens diviniór* y *os magna sonaturum*. Las interpretaciones del pasaje han ido transformándose según variaba la concepción de la poesía y de la imagen autorial, sobre todo en lo relativo al primer elemento, el *ingenium*. Presenta especial interés su recorrido hasta el genio romántico, concepto forjado desde el Renacimiento a través de polémicas en toda Europa, y especialmente a lo largo del siglo XVIII, como ha estudiado brillantemente Isabel Román Gutiérrez⁶². Los versos de las *Sátiras* adquirieron en esas controversias un protagonismo notable. En un estudio previo dedicado a los siglos XVI y XVII, pude comprobar cómo el pasaje intervino en la polémica gongorina, en el debate sobre el uso de la materia religiosa en la literatura, o en la reflexión sobre los conceptos de *sublime* o *furor*⁶³. Particularmente el término *ingenium*, uno de los más equívocos del latín, se hizo equivaler unas veces a “juicio” o “entendimiento”; otras veces se tradujo por “espíritu”, “vigor celestial”, e incluso “inspiración” o “imaginación”⁶⁴. Durante el siglo ilustrado, periodo en el que se gestan los conceptos fundamentales de la revolución romántica, se intensificaron los estudios sobre los dos últimos conceptos, sumados a otros como el de “originalidad”. Al mismo tiempo, se manifestaba en toda Europa un

es bastante; y si uno escribe, como yo lo hago, cosas que más cerca están de una conversación, no pensarás que por ello es poeta. Al que tenga talento, al que tenga la inspiración de los dioses y una voz capaz de cantar grandes cosas, a ese has de concederle el honor de tal nombre”.

- 62 Isabel Román Gutiérrez, “Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España”, *Bulletin hispanique*, CXXI, 2 (2019), pp. 645-682.
- 63 Fátima Rueda Giráldez, “*Ingenium, mens diviniór, os magna sonaturum*. Unos versos de las *Sátiras* de Horacio y las ideas sobre la creación poética en la literatura española áurea”, *Moenia* (en prensa). Como también indico allí, parto del artículo que Comellas ha dedicado recientemente al concepto de “genio” en el siglo XIX, en el que señala el valor de estos versos de Horacio: Mercedes Comellas, “Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda”, *Bulletin hispanique*, CCXXI, 2 (2019), pp. 683-708.
- 64 Sobre el concepto de “ingenio” en este periodo, véanse Francisco Maldonado de Guevara, “Del *ingenium* de Cervantes al de Gracián”, *Anales Cervantinos*, 6 (1957), pp. 97-111; y Joaquín Roses Lozano, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49 (1990), pp. 31-49.

cansancio con respeto a las reglas y a la imitación que exigía el Clasicismo, proceso en el que participaron los versos de Horacio.

Las nuevas ideas tienen su origen en Inglaterra, donde fue de gran importancia la figura de Joseph Addison. En “Los placeres de la imaginación”, publicado en *The Spectator* en 1712, expone sus teorías sobre la imaginación y el genio. Según Estrada,

la imaginación empieza a trascender los límites de la mera mimesis de la naturaleza y es ahora capaz de producir obras originales de su propia creación. La teoría de Hume sobre lo trágico, la de Burke sobre lo sublime, las de Akenside, Hutcheson, Pope, Warton, Johnson, Gerard, Bodmer, Breitinger, etc., sobre la imaginación y el genio, se inspiraron directamente en los ensayos de Addison⁶⁵.

Un año antes, el británico había publicado en la misma revista un artículo encabezado por los versos de las *Sátiras* de Horacio. El ensayo reflexiona sobre “what is properly a great Genius”, descrito como aquel que “by the mere strength of natural parts, and without any assistance of art or learning, has produced works that were the delight of their own times, and the wonder of prosperity”⁶⁶. La definición permite hallar genios entre los antiguos, como Homero, el Antiguo Testamento o Píndaro⁶⁷. Genios también pueden ser los que imitan, entre los que nombra a Virgilio, Milton o Francis Bacon, pero señala un peligro: “they cramp their own abilities too much by imitation, and form themselves altogether upon models, without giving the full play to their own natural parts”⁶⁸. Hace así una distinción entre los autores originalmente inspirados y los imitadores. Addison aplica todavía la categoría genial a los autores de la antigüedad

65 David Estrada Herrero, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988.

66 Joseph Addison, “Cui mens diviniior...”, *The Spectator*, n.º 160, Monday, September 3, 1711, en *The Works of the Late Right Honourable Joseph Addison*, London, Jacob Tonson, 1730, III, pp. 90-92 (p. 90).

67 “I cannot quit this head without observing that Pindar was a great Genius of the first class, who was hurried on by a natural fire and impetuosity to vast conceptions of things, and noble sallies of imagination”. Por el contrario, los imitadores de Píndaro no serán bien valorados, pues no hay nada de ese “divine impulse which raises the mind above itself, and makes the sounds more than human” (*ibidem*, p. 91).

68 *Ibidem*, p. 91.

y considera que los modernos imitan, pero es significativo que los versos horacianos encabezen un artículo en el que ya aparece una concepción del genio apoyado en lo natural, sin ayuda de las reglas o del estudio. Inspirado en las teorías de Addison, como se ha mencionado anteriormente, publica Joseph Warton en 1756 su *Essay on the Genius and the Writings of Pope*. En la dedicatoria inicial, se sirve de otro verso de la sátira cuarta de Horacio que sigue a los que aquí estudiamos, *acer spiritus ac vis* (v. 46), para referirse a la “imaginación creadora y ardiente”, que para él es el atributo del verdadero poeta:

We do not, it should seem, sufficiently attend to the difference there is betwixt a man of wit, a man of sense, and a true poet. [...] All I plead for is to have their several provinces kept distinct from each other, and to impress on the reader, that a clear head, and acute understanding, are not sufficient, alone, to make a poet; that the most solid observations on human life, expressed with the utmost elegance and brevity, are morality, and not poetry; [...] and that it is a creative and glowing imagination, “acer spiritus ac vis”, and that alone, that can stamp a writer with this exalted and very uncommon character⁶⁹.

En Alemania, el genio es formulado definitivamente por Kant en la *Crítica del juicio* de 1790, pero la idea del artista genial es desarrollada sobre todo por el *Sturm und Drang*: “para Schiller o Hamann, el genio significaba la novedosa reunión de valores extremos en una misma figura: imaginación, creación, inspiración, invención, novedad, fuego creador”⁷⁰. Entre 1771 y 1774, Johann Georg Sulzer publicaba en Alemania su enciclopedia de términos estéticos, la *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. En la entrada *Dichter* (“poeta”), citando a Horacio, apoya la extensión del término *poeta* solamente a aquel “ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os magna sonaturum”, es decir, “er muss év-Φαντασιώτατος von sinnreichen Einfällen und Erfindungen sein, muss ein großes unverzagtes Gemüt haben, muss hohe Sachen bei sich erdenken können”⁷¹. La definición quedaba

69 Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, London, Thomas Maiden, 1806 [1756], I, pp. ii-iii.

70 Isabel Román Gutiérrez, “Del ingenio barroco al genio ilustrado”, p. 653.

71 “Debe ser év-Φαντασιώτατος (repleto de imaginación) con ideas e invenciones in-

completada con el siguiente comentario:

Der Grund des poetischen Genies wird also in einer ungewöhnlich großen Fühlbarkeit der Seele zu suchen sein, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet ist. [...] Darüber vergisst er [der Dichter] die äußeren Umstände, die ihn umgeben, und Gegenstände der Einbildungskraft wirken eben so stark auf ihn, als wenn sie seine Sinne rührten. [...] Diese Eigenschaften, [...] und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst so lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, sind die wahren Anlagen zum poetischen Genie; [...] sie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemütes sein, wenn sie nicht einen scharfen Verstand, eine sehr gesunde Beurteilungskraft [...] zur Unterstützung haben. [...] Ohne diese Eigenschaften arten jene in bloße Ausschweifungen aus. [...] Die Schärfe seiner Beurteilungskraft und die Stärke seiner Empfindungen, die er auf das nachdrücklichste äußert, überzeugen den Verstand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort. Ihm stehen mancherlei Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen⁷².

Los versos de Horacio introducen una definición del genio que pone el foco en la imaginación, la sensibilidad y el sentimiento. Se enfrenta a las

geniosas, debe tener un gran espíritu intrépido, debe ser capaz de imaginar cosas elevadas por sí mismo” (la traducción es mía). Véase Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, vols. 1 y 2, Leipzig, M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1792 [1778], p. 334.

- 72 “La raíz del genio poético debe buscarse, por tanto, en una sensibilidad del alma inusualmente grande, que va acompañada de una extraordinaria viveza de la imaginación. [...] A partir de ahí, [el poeta] se olvida de las circunstancias externas que le rodean, y los objetos de la imaginación tienen un efecto tan fuerte sobre él que parece que conmovieran sus sentidos. [...] Estas cualidades, [...] y el deseo irresistible de expresar a los demás lo que uno mismo siente tan vivamente, son los verdaderos atributos del genio poético; [...] pero también pueden ser los atributos de un extravío fatal del espíritu, si no se tiene un entendimiento agudo, un juicio muy sano para apoyarlos. [...] Sin estas cualidades, aquellos degeneran en puro desenfreno. [...] La agudeza de su juicio y la fuerza de sus sentimientos, que él expresa con la mayor intensidad, seducen a la mente y arrastran irrefrenablemente al corazón. Se abren ante él muchos caminos para penetrar en el interior del alma” (la traducción es mía) (*Ibidem*, pp. 334-336).

obras creadas a partir del arte y a la imitación, pues las “obras del verdadero genio” cuentan con “el sello de la naturaleza”, según afirma en la entrada que dedica al término *genio* en la misma obra⁷³. No obstante, esa imaginación se ve todavía frenada por el juicio, y debe domar las pasiones y conducir a la virtud para no caer en el desenfreno (“ohne diese Eigenschaften arten jene in bloße Ausschweifungen aus”). Según Sulzer, el poeta se olvida de las circunstancias externas que lo rodean y, en su lugar, tiene un deseo irresistible de expresar a los demás lo que siente. Se sumaba así a los teóricos del siglo ilustrado que comenzaron a restar importancia al *ars* (o incluso lo descartaron) en favor de la inspiración, explicada en términos de “genio original”. Esa inspiración no provenía del exterior, sino del interior del propio escritor⁷⁴.

También podía emanar de lo divino, como señalaba Voltaire en la definición de *génie* de su *Dictionnaire philosophique* de 1764, en la que la invención adquiere un gran protagonismo: “c’est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet ‘ingenium’ quasi ‘ingenitum’, une espèce d’inspiration divine”⁷⁵. Esa conjunción de invención e inspiración divina acompañó con frecuencia a los versos de Horacio en otras obras francesas de la centuria. La traducción de las *Sátiras* de Noël-Étienne Sanadon otorga el nombre de poeta a quienes “ont de l’invention, de l’enthousiasme, et le talent de s’annoncer d’une manière noble et majestueuse”. El texto latino viene acompañado de anotaciones en las que *mens divinior* significa “un enthousiasme Divin”⁷⁶. Marmontel, en la entrada *invention* de *L’Encyclopédie* (incluida luego en sus *Éléments de littérature*), define el genio poético como “une émanation de la divinité même, *ingenium cui sit; cui mens divinior*; [...] l’inventeur, qui s’élance dans la carrière des possibles, laisse loin de lui l’imitateur fidèle et timide, qui

73 “Man wird merken, dass sein Werk aus Kunst und Nachahmung entstanden ist, da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur selbst haben” (*Ibidem*, p. 365).

74 Martha Woodmansee, “The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‘Author’”, *Eighteenth-Century Studies*, xvii, 4 (1984), pp. 425-448 (p. 427).

75 Voltaire, *Dictionnaire philosophique I*, en *Oeuvres*, vii, Paris, Chez Furne, 1835 [1764], p. 635.

76 R. P. Sanadon, *Les poésies d’Horace, avec la traduction Française du R. P. Sanadon, de la Compagnie de Jesus*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1756, II, pp. 42-43.

peint ce qu'il a sous les yeux"⁷⁷. En el "Discurso preliminar" de 1751 de la misma *Encyclopédie*, D'Alembert había distinguido el gusto del genio, sentimiento creador que solo precisa de la invención; y en la entrada dedicada al genio, se afirma que el hombre de genio es superior al resto de hombres, dotado de fuerza en la imaginación, energía y entusiasmo, y alejado de las reglas, que solo consiguen una obra trabajada, elegante y armoniosa. Después de Voltaire y Diderot, hay numerosos críticos y escritores franceses entre los que "se exalta el genio, el entusiasmo, lo sublime y el sentimiento inmediato, mientras se reprueba el buen gusto, las reglas y todo el 'arte' preceptivo"⁷⁸.

Todas estas discusiones sobre la creación poética influyen en los autores españoles. Aunque se ha sugerido la existencia de un cierto retraso y una inclinación por la razón y las reglas en nuestros ilustrados, "entre las novedades del análisis del proceso creativo el genio empezó a manifestar una presencia que confirma la incorporación de las nuevas corrientes al pensamiento literario de España", sobre todo hacia el final del siglo, "cuando las discusiones pusieron a prueba las doctrinas estéticas tradicionales e incorporaron las nuevas ideas"⁷⁹. En 1766, Cándido María Trigueros leyó en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras una "Disertación sobre el verso suelto y la rima". Refiriéndose a los versos de las *Sátiras*, afirmó que lo que Horacio llama *mens diviniar* y *os magna sonaturum* "entre nosotros se dice genio poético, don que solo puede dar el Supremo Hacedor de las almas"⁸⁰. Será precisamente Trigueros el primero que se refiera al genio no como una cualidad del creador, sino al creador mismo. Demuestra en muchas ocasiones la modernidad de sus ideas a través de sus reflexiones sobre la creación poética, especialmente en la década de los ochenta. En

77 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, en *Oeuvres*, tomo iv, Paris, A. Belin, 1819 [1787], p. 656.

78 Román Gutiérrez, "Del ingenio barroco al genio ilustrado", p. 656.

79 *Ibidem*, p. 657.

80 El fragmento aparece en la página 14 de la transcripción que Isabel Román Gutiérrez ha publicado en la "Biblioteca Estala" del proyecto PHEBO, Poesía hispánica en el bajo Barroco. Disponible en: <http://www.uco.es/phebo/sites/default/files/trigueros.pdf>. Para conocer el contexto de la afirmación de Trigueros en su discurso, véase Isabel Román Gutiérrez, "Un episodio español de la 'querrela entre antiguos y modernos': Cándido María Trigueros y su teoría sobre la versificación", *e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, 37 (2017), pp. 103-119.

el prólogo a su poema épico *La riada*, de 1784, apoya la originalidad y la invención y, como hiciera Addison, llama genios a una selección de autores antiguos y modernos (Homero, Virgilio, Tasso, Camoens o Milton), alejados de las reglas y atentos a la invención⁸¹.

No obstante, el *ingenio* aparecerá todavía adscrito al entendimiento en comentarios posteriores. En la *Titiada compuesta en doce libros* que publica Ángel Sánchez en 1793, aparece una defensa del juicio (así traduce *mens diviniore*) a través de los versos horacianos: “Horacio en su célebre definición del Poeta no se contenta con el ingenio, pide también el juicio, y juicio que toque en divino, el cual [...] requiere una gran provisión de conocimientos y especies en que discernir y escoger”⁸². El Neoclasicismo presentaba casi siempre al ingenio regido o templado por el juicio, aunque a lo largo del siglo ya se iba gestando el cambio estético que comenzaba a valorar las emociones, la originalidad y el poder creativo de la invención, frente a la *imitatio* y a la *elocutio*. El foco se sitúa ya no tanto en la técnica, sino en la creación, cambio que se apreciará sobre todo a finales de siglo.

Llegados a este punto, es necesario recuperar el precepto *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, que aparece vinculado a la definición del poeta, *ingenium cui sit*. Sentimiento y genio se unen a través de los versos de Horacio. Así sucede en el artículo “On the essential qualities of poetical genius”, que apareció en la revista británica *The Bee, or Literary Weekly Intelligencer* en 1791, firmado por “Crito”. El texto pretende demostrar cómo las cualidades esenciales de la composición poética están ya formuladas en los versos de las *Sátiras*. En principio se traduce *ingenium* por “invention”, *mens diviniore* como “divine mind, or a mind unusually elevated”, y *os magna sonaturum* por “talents of powerful expression”. A ese primer acercamiento le siguen unas interesantes observaciones de cada uno de los tres componentes. Por *ingenium* entiende “invention, ingenuity, or that great creating power of the poet which depends on

81 Román Gutiérrez, “Del ingenio barroco al genio ilustrado”, p. 665. Más datos sobre la modernidad de las ideas de Trigueros se pueden leer en Isabel Román Gutiérrez, “El ilustrado Cándido María Trigueros y la ‘Modernidad’ en la literatura y el arte”, *Arte nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 6 (2019), pp. 110-147.

82 Ángel Sánchez, *Titiada compuesta en doce libros por don Ángel Sánchez*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1793, I, p. xxviii.

imagination”. Se le concede poder creativo a la invención y se vincula a la imaginación, sin embargo,

for though we ascribe to him creative powers, it is not meant that he forms beings altogether new, or of materials that never existed till he produced them: we only mean, that he works on the materials presented to him by nature; he separates and throws them into new combinations. He thus by altering, and new modelling, makes new objects; with a view to excite stronger emotions than they would otherwise occasion⁸³.

Aunque se mencionan ya algunos de los ingredientes fundamentales del autor moderno (*imagination, creative powers, exciting emotions*), se refiere a la imaginación asociativa, no creadora, y le reserva todavía un papel significativo a la imitación⁸⁴. La siguiente cualidad del poeta es *mens diviniór*, lo que interpreta como “sensibilidad”, una traducción sin precedentes para este componente que se había venido traduciendo unas veces por *entendimiento*, otras por *inspiración*. La conexión entre la mente y la sensibilidad, que podría parecer contradictoria, se explica porque “he, whose mind is so susceptible as to be as deeply affected with what befalls others, and with imaginary events, as other persons are with real, may be said to have fine sensibility, or the *mens diviniór*”⁸⁵. Lo que a Ángel Sánchez le había servido como defensa del juicio en su *Titiada*, para el articulista británico atañe a la capacidad de conmoverse con lo que les ocurre a los demás. Esta empatía es ingrediente necesario del genio poético, sin ella “it is impossible to enter into human passions and affections, so as to imitate then, and so as to move other persons. ‘Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi’”⁸⁶.

83 Crito, “On the Essential Qualities of Poetical Genius”, *The Bee or Literary Weekly Intelligencer* by James Anderson, 5 (1791), pp. 177-181 (p. 177).

84 Sobre el paso de la imaginación asociativa a la imaginación creadora, véase Leonardo Romero Tobar, “Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, 1986, II, pp. 581-593; y Guillermo Serés, “El concepto de *Fantasía*, desde la estética clásica a la dieciochesca”, *Anales de literatura española*, 10 (1994), pp. 207-236.

85 Crito, *op. cit.*, pp. 178-179.

86 *Ibidem*, pp. 179-180.

También Gilbert Wakefield define los elementos del poeta de Horacio de manera novedosa respecto a la tradición precedente. En el “Preface” a las *Observations on Pope* de 1796, examina cada cualidad del pasaje horaciano, al igual que había hecho “Crito” cinco años antes. *Ingenium* queda definido como “Genius, or native Capability; an endowment, principally displayed, as it regards the poetic character, in ‘Creation’ or ‘Original discovery’”⁸⁷. La capacidad innata del genio se manifiesta principalmente en la creación y en la originalidad. En cuanto a *mens diviniior*, se refiere a “that enthusiastic rapture, to which glowing conceptions and ecstatic visions are congenial; which kindles into transport, or melts with sensibility, at the contemplation of Nature in her attire of sublimity and beauty”⁸⁸. La lectura de *mens diviniior* como arrebató entusiasta ya había aparecido en autores de los siglos precedentes bajo otros nombres; Wakefield añade el factor de la sensibilidad y de la contemplación de la naturaleza sublime.

El autor genial había empezado a valorarse en esos años por encima del simplemente aplicado, pero todavía persistía la creencia en que el sistema literario podía explicarse a través de las normas, si bien se reconocía que debían transformarse para ser eficaces⁸⁹. Era el caso del artículo “On the essential qualities of poetical genius” de 1791, en el que aún se valoraban la imitación y la imaginación asociativa. Ya entrado el siglo XIX, encontramos en España un procedimiento similar en Mata y Araujo, que ofrece en sus *Elementos de retórica y poética* (1818) las cualidades necesarias para ser un poeta:

Un ingenio natural, ayudado con las reglas del arte: esto es, un genio naturalmente creador, dotado de un fino gusto, cuya imaginación viva y rica se sienta elevarse sobre sí misma a la vista de los grandes objetos, inflamándose de tal manera, que parezca que presta vida y alma a los asuntos de que trata. Esto es lo que se llama *vena rica*, *numen*, *furor poético*, y cuando el poeta está poseído del entusiasmo que causan en él los objetos es cuando propiamente se puede decir *Divino Spiritu afflatur. Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os / Magna sonaturum, des nominis huius honorem*. El sentimiento de

87 Gilbert Wakefield, *Observations on Pope*, London, A. Hamilton, 1796, p. ix.

88 *Ibidem*, pp. x-xi.

89 Felipe González Alcázar, “Inspiración frente a normativa en los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX”, *Crítica Hispánica*, xxvi, 1-2 (2004), pp. 57-74 (p. 65).

que está poseído el poeta se comunica a los oyentes o lectores, y los coloca en la misma situación en que él se halla. Pero este genio y disposición natural necesita sujetarse a los preceptos del arte: de otro modo se precipitará en mil errores⁹⁰.

Entre las cualidades del poeta que propone Mata y Araujo, se menciona “un genio naturalmente creador”, de viva imaginación, poseído de entusiasmo, y sobre todo de la capacidad de comunicarlo a los oyentes o lectores y de colocarlos en la misma situación en la que él se halla, “la capacidad más sobresaliente y propia del genio”⁹¹. No obstante, de nuevo persiste la importancia de “sujetarse a los preceptos del arte: de otro modo se precipitará en mil errores”.

Tras estas inclinaciones normativas, la tendencia romántica se opondrá al sistema clasicista que controlaba las emociones por medio de las reglas. Van brotando nuevas teorías sobre el genio y la imaginación, al tiempo que se deja atrás el ingenio y la imaginación asociativa del Clasicismo⁹². Comellas ha estudiado la implantación del concepto de genio en España durante la primera mitad del siglo XIX. La nueva manera de concebir los estudios literarios propiciaba una visión filosófica del proceso creativo, en el que quedaban implicadas, reunidas por el genio, la imaginación, sublimidad, inspiración, originalidad, o la autonomía del arte:

Si el ingenio se asociaba semánticamente a los valores de talento individual, imaginación y capacidad creativa, el genio incorpora al talento la rebeldía militante contra las reglas, a la imaginación el extraordinario ensanchamiento psicológico de la categoría y por fin un nuevo aliento a la creatividad, entendida ahora no como extensión de la práctica imitatoria, sino como fuerza anímica de alcance trascendente surgida de la profunda interioridad humana⁹³.

Como señala también Comellas, las primeras poéticas españolas no proporcionan datos significativos. Será a mitad de la década de los años

90 Luis de Mata y Araujo, Luis, *Elementos de retórica y poética extractados de los autores de mejor nota*, Madrid, Pedro Sanz, 1826 [1818], pp. 114-115.

91 Comellas, “Genio romántico”, p. 695.

92 González Alcázar, *op. cit.*, pp. 60-61.

93 Comellas, “Genio romántico”, p. 684.

30 cuando el término *genio* alcance una difusión general y “se convierta en marca visible de un nuevo código poético en ascenso”⁹⁴. También en esos años Alberto Lista reflexionó sobre el concepto en sus ensayos de crítica literaria. Algunas de sus ideas al respecto se pueden observar en “De la elocución poética”, artículo impregnado de ideas de la poética romántica y en el que se subraya la capacidad creadora del genio. El texto parte de los versos de *Sátiras*, que en traducción de Lista “trasladan las categorías de la poética latina a la nueva imagen autorial”⁹⁵: *ingenium* se traduce por “genio”, y *os magna sonaturum* por “voz sublime”. La impronta romántica se aprecia asimismo en el comentario que acompaña a los versos⁹⁶:

De este nombre [de poeta]
sólo darás la gloria al que posea
genio, mente divina y voz sublime.

[...]

No basta sentir y gozar la belleza ideal: es necesario hallarse inspirado por ella, compelido a reproducirla; es preciso verla en nuestra fantasía, al mismo tiempo que obra sobre el corazón, pintándose en aquella y dominando en este, y pugnando por lanzarse de nuestros labios bajo las formas nuevas que le hemos prestado. La operación

94 *Ibidem*, p. 693.

95 *Ibidem*, p. 694.

96 Los términos habían sido presentados así ya en 1795 a través de una traducción al español de *El fruto de mis lecturas, o máximas y sentencias morales y políticas*, obra originalmente escrita en francés. Allí se traduce *ingenium* por “genio”, *mens* por “espíritu”, y *os magna sonaturum* por “cosas sublimes”, vinculando estos tres atributos a la imaginación: “¿Cómo entre tantos versificadores se encuentran tan pocos poetas? Horacio nos da la razón. Para merecer, dice, nombre tan distinguido son necesarios un genio elevado, un espíritu divino, y nacido para decir cosas sublimes, esto es, una imaginación fecunda y rica que anime lo que se escribe. *Ingenium cui sit, cui mens divini; atque os / magna sonaturum des nominis huius honorem*” (Nicolas Jamin, *El fruto de mis lecturas, o máximas y sentencias morales y políticas*, Madrid, Plácido Barco López, 1795, p. 277). No obstante, como se ha indicado, los términos están traducidos a partir del original francés, donde se habla de “génie élevé”, “esprit divin” y “né pour dire des choses sublimes” (Nicolas Jamin, *Le fruit de mes lectures, ou pensées extraites des auteurs profanes, relatives aux différens ordres de la société; accompagnées de quelques réflexions de l’auteur*, Dijon, Victor Lagier, 1825, p. 361).

del genio es misteriosa, como todas las de la naturaleza cuando transmite la vida. [...] Las ideas poéticas, generalmente hablando, no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imágenes que el poeta percibe por intuición, o bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos⁹⁷.

Había cambiado el concepto de autor. Si los últimos neoclásicos ponían el foco en la inspiración, controlada por la ecuación *ingenium-ars* —como era el caso de Mata y Araujo—, la estética romántica defiende la libertad creadora del genio⁹⁸. Precisamente las ideas de Mata y Araujo, a su vez provenientes de Sánchez Barbero⁹⁹, las recoge en 1852 Francisco Lacueva, catedrático de Retórica y Poética, pero a diferencia de aquellos, este último pone ya fin a la barrera del *ars* y del juicio:

Sé muy bien que no merece este respetable nombre [el de poeta] sino el que abunda en ideas sublimes, en invenciones ingeniosas; el que a la vista de los grandes modelos se siente elevar sobre sí mismo, desenvolverse, inflamarse; aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles; cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía, y cuyo juicio presente los objetos por el lado más interesante, y con la fuerza de su sentimiento encante, comunique a los demás las conmociones que experimenta y los coloque en la misma situación en que él se halla; en fin: *Ingenium cui sit, cui mens divinior*

97 Lista, *Ensayos*, pp. 356-357.

98 González Alcázar, *op. cit.*, pp. 67-68.

99 “¿Quién merece el nombre de poeta? El que abunda en ideas sublimes y en invenciones ingeniosas; el que a la vista de los grandes modelos siente elevarse sobre sí mismo, desenvolverse, inflamarse: aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles, cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía, cuyo juicio presenta los objetos por el lado más interesante y favorable, y que con la fuerza de su sentimiento encanta, comunica a los demás las conmociones que experimenta y las coloca en la misma situación en que él se halla. [...] *Neque enim concludere versum dixeris esse satis*” (Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética ilustrados con notas por D. Alfredo Adolfo Camus*, Madrid, Rivadeneyra y Comp., 1845 [1805], pp. 131-133).

atque os / Magna sonaturum des nominis huius honorem, como dice Horacio¹⁰⁰.

Sigue así la tendencia observada en los fragmentos aquí reunidos, que revelan un notable interés a nivel europeo por rescatar a Horacio de la condena a los clásicos. Su *Arte poética*, junto con la de Boileau, había sido modelo del Clasicismo, pero no se encontró dificultad para conectar sus doctrinas con la nueva crítica que se estaba desarrollando en Europa. Dicha vinculación se repitió hasta construir una imagen de Horacio que llega hasta Brink, ya en el siglo XX, y a través de él a los comentarios más recientes.

4. CONCLUSIONES

El recorrido por los textos expuestos permite observar cómo la imagen de Horacio, paradigma de la poética clasicista, empieza a experimentar cambios en las últimas décadas del siglo XVIII y los comienzos del XIX. En este periodo, el venusino es recuperado por una parte de aquellos que aceptaron los planteamientos románticos, de manera que sus preceptos, lejos de oponerse completamente a la poética moderna, fueron en ocasiones acomodados a esta. Para poder reivindicar al poeta latino, los criterios de valoración se transforman: su poética se convierte en transmisora de valores como la sinceridad y la autenticidad, con el genio como esencia de la imagen autorial, y se apoya en aspectos como la expresión espontánea de sentimientos, la imaginación e incluso la creación. El proceso se produjo a nivel europeo, y España participó de él durante los mismos años.

El insistente interés por salvar a Horacio de la condena absoluta que se proponía en ciertos sectores del Romanticismo se puede entender según diversas circunstancias. Quienes aceptaron algunas ideas románticas, pero sin atreverse a romper por completo con la estética clásica, pudieron situar a Horacio al frente de dichas ideas como conjunción de ambos planteamientos, sobre todo en aquellos preceptos que en apariencia son más

100 Francisco Lacueva, *Discurso inaugural pronunciado en el Instituto Provincial de Málaga el 1.º de octubre de 1852, en la apertura solemne del curso académico de 1852 a 1853*, Málaga, Imprenta del Avisador Malagueño, 1852, pp. 7-8.

laxos. Por otro lado, no hay que olvidar que muchos románticos tuvieron una sólida formación clasicista¹⁰¹. La reivindicación romántica de Horacio demostraría además a los partidarios del Clasicismo que el sistema que estos defendían admitía ideas compatibles con las doctrinas del Romanticismo. Se estarían anticipando así a la afirmación contraria de que los principios fundamentales de los románticos se encontraban ya en la poética clásica, a pesar de la defensa de la originalidad que propugnaban.

Estas circunstancias cuestionan la división que tradicionalmente se establece entre Romanticismo y Clasicismo: la aceptación de los planteamientos románticos convivía con la perpetuación de ideas de la poética clasicista, y los elementos de esta última pudieron actualizarse e incluso adaptarse o incorporarse con matices al ideario romántico. En él encontraron cabida los versos de Horacio, presentes en los debates más agitados del cambio de siglo, de manera que sus distintas interpretaciones permiten hacer un seguimiento de las transformaciones que se producen en la poética de cada época y lugar. Con ello se cuestiona, finalmente, la relación entre antiguos y modernos, al tiempo que se corrobora que la tradición clásica no está compuesta de ideas fijas y estáticas, sino que se estas renuevan y están en continua transformación.

101 Conviene recordar la existencia del llamado *romanticismo clásico*, que perdura hasta mediados del siglo XIX, al menos en España. De este fenómeno se ha ocupado Loreto Busquets, “El romanticismo clásico de Antonio Alcalá Galiano”, *Studi Ispanici*, 5 (2002), pp. 117-137.

Algunas calas en el proceso redaccional de *Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida:* del autógrafo unamuniano a la príncipe

MARTA FABBRI
Università degli Studi di Ferrara

Título: Algunas calas en el proceso redaccional de <i>Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida</i> : del autógrafo unamuniano a la príncipe.	Title: Some Insights into the Compositional Process of <i>Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida</i> : from the Unamunian Autograph to the <i>editio princeps</i> .
Resumen: El artículo reconstruye las últimas fases de elaboración y los problemas ecdóticos de <i>Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida</i> , la última novela —y entre las menos conocidas— de Unamuno. El examen de las fuentes principales (autógrafo y príncipe de 1933) y el estudio del idiolecto del autor nos permiten distinguir, dentro del texto impreso, las variantes unamunianas —introducidas en la última fase de revisión— de las innovaciones del tipógrafo.	Abstract: The article aims to analyse the last compositional phases and the difficulties raised by the philological edition of <i>Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida</i> , Unamuno's last —and perhaps one of the least known— novel. The study of the principal sources (the autograph and the <i>editio princeps</i> of 1933) and of the author's idiolect allow to distinguish, in the printed version, the author's variants —introduced in the last phase of revision— from the typographical ones.
Palabras clave: Filología, Unamuno, <i>Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida</i> , variantes de autor, variantes de copia.	Key words: Philology, Unamuno, <i>Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida</i> , author's variants, variants of copy.
Fecha de recepción: 25/6/2021.	Date of Receipt: 25/6/2021.
Fecha de aceptación: 4/7/2021.	Date of Approval: 4/7/2021.

1. *UN POBRE HOMBRE RICO*: GESTACIÓN Y PUBLICACIÓN

Dentro del vasto y polifacético corpus unamuniano, las novelas siempre han despertado un interés especial entre la crítica, al considerarse —con contadas excepciones— como sus textos más innovadores. Sin embargo,

algunas no tuvieron mucho éxito, verbigracia *Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida*. Pocos son los datos sobre la escritura de esta novelita, ya que el rector de Salamanca no la refiere en su epistolario: solo disponemos de una somera descripción de su proceso creativo, trazada por el mismo autor en el prólogo al volumen *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*¹. Pero en la Casa-Museo Unamuno de Salamanca (sign. caja 63/2) se custodia el autógrafo de este libro —presuntamente la copia en limpio enviada a la tipografía—, donde aparecen las fechas de conclusión de las distintas novelas, ofreciéndonos unas coordenadas temporales más precisas. Concretamente, se desprende de ellas que *Un pobre hombre rico* se terminó en diciembre de 1930. Por aquellos días, Unamuno, tras su regreso del destierro, acababa de componer también *San Manuel Bueno, mártir* y *La novela de Don Sandalio jugador de ajedrez*². Su intención original era la de publicar dichas novelas en alguna revista; no obstante, solo *San Manuel Bueno, mártir* vio la luz de este modo, mientras que las otras dos quedaron inéditas hasta 1933: se incluyeron entonces en el volumen citado, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (Espasa-Calpe)³. En principio, la colección tendría que recoger únicamente los tres textos de 1930; pero al final Unamuno agre-

-
- 1 Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
 - 2 El autógrafo presenta las dataciones de noviembre 1930 para *San Manuel Bueno, mártir* y de diciembre 1930 para *La novela de Don Sandalio* y *Un pobre hombre rico*. En el prólogo del volumen de 1933, Unamuno declara que empezó a escribir tras encontrar la inspiración en San Martín de Castañeda en junio 1930; podemos inferir, pues, que la composición de las tres novelas de 1930 fue bastante rápida y que, en su conjunto, no tardó más de seis meses.
 - 3 “Y ahora recojo aquí tres nuevas novelas bajo el título de la primera de ellas, ya publicada en *La Novela de Hoy*, número 461 y último de la publicación, correspondiente al día 13 de marzo de 1931 —estos detalles los doy para la insaciable casta de los bibliógrafos—, y que se titulaba: *San Manuel Bueno, mártir*. En cuanto a las otras dos: *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, y *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, aunque destinadas en mi intención primero para publicaciones periódicas —lo que es económicamente más provechoso para el autor—, las he ido guardando en espera de turno, y al fin me decido a publicarlas aquí sacándolas de la inedición. Aparecen, pues, estas bajo el patronato de la primera, que ha obtenido ya cierto éxito” (Unamuno, *op. cit.*, pp. 7-8).

gó también *Una historia de amor*, un viejo cuento de 1911, que había publicado en *El Cuento Semanal*⁴.

2. DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

La *recensio* de *Un pobre hombre rico* no es muy complicada, puesto que solo existen dos testimonios: la príncipe y el autógrafo⁵. El manuscrito de la Casa-Museo Unamuno comprende los autógrafos del prólogo y de las novelas de 1930 —que juntos constituyen una libreta única— y un apógrafo de *Una historia de amor*. Está formado por 164 cuartillas con una doble numeración⁶: en el ángulo superior derecho, la que se atribuye al mismo autor —y al copista, en el caso del apógrafo—; en el ángulo superior izquierdo, la paginación moderna del archivo con lápiz (desde 1 hasta 164). *Un pobre hombre rico* ocupa las cuartillas con numeración moderna de 83 a 97 y es la única novela escrita tanto en el recto como en el verso de los folios. Cabe fijarse en este testimonio porque su configuración nos brinda unas informaciones de suma importancia a la hora de formular conjeturas sobre las distintas etapas de escritura de la obra. En efecto, a lo largo del autógrafo se asiste a un cambio de tinta, que parece revelar también una falta de correspondencia temporal entre diversos fragmentos de texto. Unamuno empieza a escribir con tinta azul, y a partir de la mitad de la cuartilla 85 prosigue

-
- 4 Tras la recuperación de un familiar de *Una historia de amor* en el archivo de las publicaciones periódicas unamunianas —donde había quedado olvidada durante más de veinte años—, Unamuno decide incluirla en su antología. Por esta razón, en marzo de 1933 el autor añade unas páginas dedicadas a la novelita en el prólogo que había cerrado en 1932. Don Miguel reflexiona y ofrece unos detalles acerca del nombre de la protagonista, pero confiesa que no se acuerda bien de la historia porque, admite sin vergüenza, no la ha releído ni revisado antes de volver a publicarla.
 - 5 En el Fondo Miguel de Unamuno (FMU) se ha localizado, además, una copia póstuma de la novela en edición periódica bajo el título de “El sentimiento cómico de la vida”, publicada en 1952. Dicha versión muestra alteraciones supuestamente atribuibles a la censura franquista y, por esta razón, no se ha tenido en cuenta a la hora de realizar la edición filológica del texto. Dejamos para otra ocasión el análisis de esta copia, a fin de investigar más en general la incidencia de la censura en las obras unamunianas.
 - 6 Cada texto que integra el manuscrito presenta una foliación autónoma.

con tinta negra. El título puesto en negro contrasta, pues, con el comienzo de la obra escrito en azul y, por tanto, parece derivar de una fase posterior —quizás final— de redacción. Además, el proceso de relectura y revisión de la novela está testimoniado por la presencia de unas ‘notas numéricas’ insertadas en distintas partes del texto, de las que el autor se sirvió —conforme acostumbraba— para añadir, en las páginas finales (a partir de la 95) nuevos párrafos (más o menos largos) y ampliar así lo escrito en precedencia.

3. EL *USUS SCRIBENDI* UNAMUNIANO

El estudio del manuscrito y, más en general, el cotejo de las dos fuentes principales —autógrafo y príncipe— nos permite reconstruir el sistema de corrección unamuniano aplicado en las últimas fases de redacción y también destacar algunas intervenciones imputables al cajista. Pero, antes de adentrarse en dicha cuestión, resultan imprescindibles unas calas previas en el idiolecto unamuniano; elemento a menudo relegado a un papel marginal, pese a que se antoje, en muchas ocasiones, la única clave para aclarar una variante de dudosa paternidad. Considerando el idiolecto del que fue rector de Salamanca, podemos detectar al menos dos aspectos distintivos: la oscilación entre las grafías *g* y *j* para la fricativa velar sorda [χ] y el empleo del pronombre complemento indirecto *le/s* en lugar del complemento directo femenino *la/s* (es decir, el *leísmo* del acusativo femenino).

Por lo que afecta a la realización del sonido fricativo velar sordo, aunque en toda la obra unamuniana las dos variantes gráficas se alternen de manera bastante casual, en *Un pobre hombre rico* predomina el uso anti-academicista de la *j* y, concretamente, manuscrito y príncipe concuerdan en las lecciones “coger” y “recojía”, escritas con *j*:

Rosita le recojía los sábados la ropa sucia, salvo alguna prenda que alguna vez él hurtaba para llevársela a la lavandera. **Ms V**
—Hombre, no, eso de la laña es una grosería. Pero figúrate tú cojer un ánfora... **Ms V**⁷

7 Para citar los fragmentos del manuscrito se utilizará la sigla **Ms**, remitiendo a las cuartillas numeradas por el autor (con la abreviación c./cc.); mientras que la príncipe se indicará con **V**.

Respecto al segundo fenómeno, en el manuscrito figuran un par de ejemplos de *leísmo* del acusativo femenino, rasgo dialectal típico del español hablado en el País Vasco: “le habría olido a prójima” en lugar de “la habría olido a prójima”, y “le dejó el novio” en lugar de “la dejó el novio”⁸.

—¡Qué ha de tenerlo, madre, qué ha de tenerlo! ¿Líos él? Lo habría yo olido...

—Y si la prójima no se perfuma...

—Le habría olido a prójima sin perfumar... **Ms V]**

“Vaya —se decía—, a ésta ya le dejó el novio... o lo que sea... ya va sola, pero pronto vendrá otro... **Ms V]**

Estas anomalías pronominales se trasladaron inalteradas a la príncipe. En cambio, la edición de 1933 corrigió otro caso de *leísmo* del acusativo femenino registrado en el autógrafo y referido a Rosita, la protagonista:

Un día de Difuntos la llevó a ver el *Tenorio*. **V]** Un día de Difuntos le llevó a ver el Tenorio **Ms**

En definitiva, *Un pobre hombre rico* demuestra a las claras que, en los años Treinta, la lengua unamuniana conservaba algunas huellas del sustrato dialectal bilbaíno.

Otro asunto de un cierto relieve atañe a la faceta léxica; en particular, cabe dedicar unas líneas a la palabra *bisteque*, forma derivada del estándar *bistec*:

—Al revés, son los huéspedes los que se me antojan dedos. Y luego ese Martínez, el opositor de turno, que se la come con los ojos mientras masculla el bisteque, y a quien parece que le tiene como sustituto por si yo le fallo. **Ms V]**

8 “Aún menos difundido está el leísmo femenino ya que abarca el País Vasco, Navarra, parte de La Rioja y de Santander y las comarcas burgalesas del Valle del Ebro” (María Jesús Korkostegi Aranguren, *Pío Baroja y la gramática. Estudio específico del leísmo, laísmo y loísmo y la duplicación de objetos*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1992, p. 108). Véase también Paolo Tanganelli, “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una poética de transición entre estados*, coords. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 73-96 (pp. 81-83).

Dicho término, originario de Venezuela y Honduras, tiene poco uso en España y figura en unas ediciones de los diccionarios académicos a partir de 1927 como sinónimo de “bistec”⁹. En particular, el *Diccionario histórico* (1936) documenta el empleo de este vocablo en *Morriña* (1889) de Emilia Pardo Bazán¹⁰. La escritora gallega transcurrió varios años de su vida en Madrid, igual que don Miguel, que estudió en la Universidad Central (1880-1883). Asimismo, no es su única presencia dentro del corpus unamuniano, ya que documenta su empleo también *Niebla*¹¹. Además, conforme registra el CORDE, dicho lema asimismo aparece en *El Practicón*, tratado de cocina de Ángel Muro, publicado en 1894. Muro explica con lujo de detalles qué es el “biftec” de proveniencia inglesa y se revela interesante esta aclaración: “Las cocineras españolas a esta carne la llaman bisté y la chulería madrileña bistequé”¹². Evidentemente, esta palabra representa un curioso vestigio lingüístico de la etapa madrileña de Unamuno, cuya lengua seguiría evolucionando de forma evidente sobre todo a raíz de su llegada a la ciudad del Tormes (1891), siendo bien documentada la abundante presencia de salmantinismos en su escritura¹³.

9 En el *Diccionario Academia Manual* (1989) aparece la definición: “bisteque: m. Hond. y Venez. bistec”.

10 En el *Diccionario Academia Histórico* (1936) aparece la definición “bisteque: m. Bistec. «Si no llega pronto el bistequé, se producirán repugnantes escenas de canibalismo» Pardo Bazán, Obr., t. 7, p. 197”.

11 Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 91 y 270.

12 Ángel Muro, *El Practicón. Tratado completo de cocina*, Madrid, Ediciones Poniente, 1982.

13 “Miguel de Unamuno llega a tierras castellanas el 2 de octubre de 1891 para ocupar la cátedra de Griego de la Universidad de Salamanca, será a partir de entonces cuando se inicie una estrecha vinculación del escritor con Castilla y, con ella, lo que Luciano González Egido ha denominado la «castellanización de su espíritu»” (María Montserrat Muriano Rodríguez, “El «Vocabulario» salmantino de *Vida de don Quijote y Sancho*”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, eds. Patrizia Botta et al., 2012, VIII, pp. 260-269 (p. 260). Véase también María Montserrat Muriano Rodríguez, Roma, Bagatto Libri, “El salmantinismo léxico en Miguel de Unamuno”, en *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, coords. Dolores Azorín Fernández et al., Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, pp. 553-560.

4. LAS VARIANTES DE MS

El estudio del manuscrito desvela distintas fases de redacción de la novela. Las variantes genéticas de Ms abarcan varios tipos de correcciones —supresiones, sustituciones y añadidos—, que, a su vez, deberán interpretarse, en ocasiones, como retoques inmediatos de la primera fase de redacción, y, en otras, como resultados de una sucesiva revisión del autor¹⁴. Como es obvio, la dificultad reside concretamente en la identificación de la diferente naturaleza de las variantes y de su colocación, por así decir, ‘temporal’. A este propósito, el estudio del manuscrito —sobre todo si autógrafo— resulta forzoso, porque brinda indicios gráficos —como el ya mencionado color de la tinta— capaces de solucionar ambigüedades.

El análisis pormenorizado del autógrafo evidencia que la mayoría de las variantes genéticas son inmediatas y, concretamente, son sustituciones, que suelen tener el fin —a menudo puramente estilístico— de cambiar o añadir pequeños matices de significado. Un ejemplo podría ser el sintagma “enamorado quedó”, en que el autor tacha “enamorado” y lo sustituye por “prendado”:

¡Ahora era cuando comprendió cuán hondamente **•enamorado que< dó> prendado quedó** de ella, ahora era cuando en la oscuridad del lecho le perseguía aquel pestaño llamativo! [Ms, c. 5]¹⁵

Las variantes presuntamente tardías son muy pocas. Podría dudarse de la cronología de este pequeño retoque, donde el pronombre reflexivo se añade debajo del renglón de escritura:

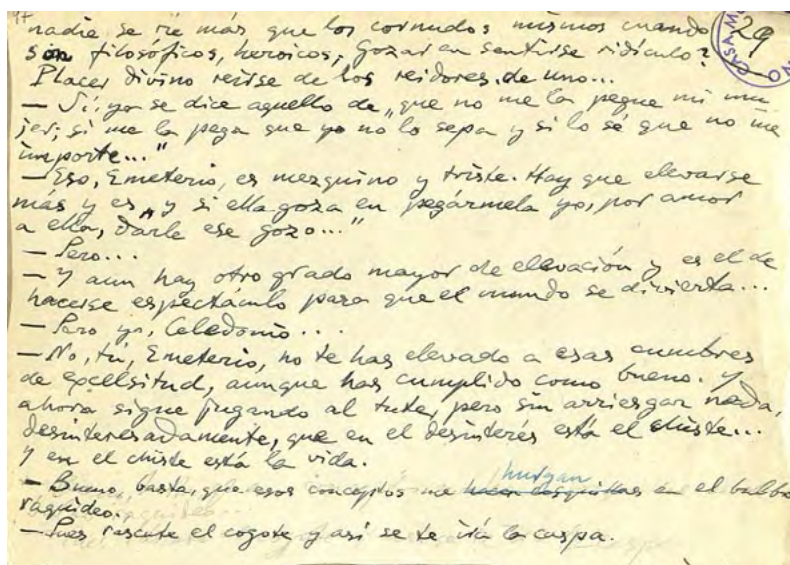
14 Se remite a Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, pp. 54-56.

15 Para la transcripción de los fragmentos del manuscrito nos serviremos de los siguientes signos diacríticos:

ⁱ >xxxxx<	<i>Supresión inmediata</i>
>xxxxx<	<i>Supresión posiblemente tardía</i>
ⁱ [xxxxx]	<i>Añadido inmediato</i>
[xxxxx]	<i>Añadido presuntamente tardío</i>
•lección1▶ lección2	<i>Sustitución inmediata</i>
^a lección1 ^b lección2	<i>Sustitución presuntamente tardía</i>
<xxxxx>	<i>Integración editorial</i>

—Lo que a usted le conviene, señor Alfonso, para curarse de esas distracciones es... ¡casarse! **“Case”** **“Cásese** usted, señor Alfonso, cáse-se usted. Nos dan mejor rendimiento los casados. [Ms, c. 10]

Más claro es lo que sucede en la frase “esos conceptos me hacen cosquillas en el bulbo raquídeo”, en la cual se nota una tachadura de “hacen cosquillas” y su sustitución por “hurgan”, interlineado con tinta azul en el pequeño espacio vacío. También en este caso la corrección no figura en el mismo renglón y, además, el cambio de tinta es otra señal que corrobora la clasificación de la variante como tardía. En el mismo fragmento del manuscrito se nota también un trazo sutil con lápiz, repasado con pluma negra, que pone de manifiesto un pasaje intermedio (y anterior a la revisión efectuada sucesivamente con tinta azul) en la elaboración de dicha porción de texto [Lámina 1]:



1. Fuente: Casa-Museo Unamuno, Universidad de Salamanca.

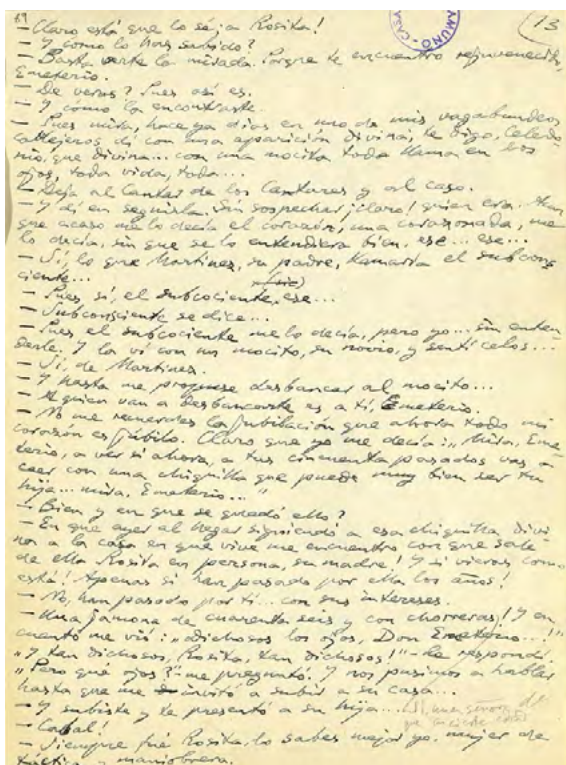
—Bueno, basta, que esos conceptos me **“hacen cosquillas”** **“hurgan** en el bulbo raquídeo. [Ms, c. 29]

Otra cuestión sugestiva concierne a la palabra “subcociente”, escrita a sabiendas de forma equivocada para que al lector le resulte evidente que

el protagonista desconoce el significado de dicho concepto filosófico. En una segunda fase Unamuno baraja la posibilidad de insertar “(sic)”, pero luego renuncia a este añadido, al no considerar necesario subrayar que se trata de la transcripción fiel de un error:

- Sí, lo que Martínez, su padre, llamaría el subconsciente...
- Pues sí, el **“subcociente”** **“subcociente (sic)”** **“subcociente”** ese...
- Subconsciente se dice... [Ms, c. 13]

Además, Unamuno añade un fragmento con el que introduce nuevos detalles narrativos, y, unas líneas más abajo, inserta un “que” para corregir un *lapsus calami*. Es interesante fijarse paralelamente en estas dos intervenciones porque comparten las mismas características gráficas —es decir, ambas se han trazado con lápiz en un espacio vacío al final de la cuartilla— y, en consecuencia, parecen pertenecer al mismo estadio de revisión. [Lámina 2]



2. Fuente: Casa-Museo Unamuno, Universidad de Salamanca.

—¡Una jamona de cuarenta y seis y con chorreras! [**Sí, una señora de incierta edad...**] Y en cuanto me vio: “¡Dichosos los ojos, Don Emeterio...!” “¡Y tan dichosos, Rosita, tan dichosos!” —le respondí—. “¿Pero qué ojos?” —me preguntó—. Y nos pusimos a hablar, hasta que me invitó a subir a su casa...
—Y subiste y te presentó a su hija...
—¡Cabal!
—Siempre fue Rosita, lo sabes mejor [**que**] yo, mujer de táctica y maniobrera. [**Ms**, c. 13]

También figura un caso curioso de supresión: en el autógrafo Unamuno elimina el “Don” delante del nombre “Emeterio”, pero luego dicho tratamiento de respeto se reintroduce en la versión impresa. La variante es mínima, ya que la supresión no incide en el significado de la oración. Sin embargo, analizando el empleo de la expresión completa “Don Emeterio” a lo largo del texto, se nota que es propia solo de los diálogos y que el narrador no la utiliza. La tachadura tiene toda la pinta de ser la corrección de un *lapsus calami* y, por consiguiente, deberíamos interpretar la restauración del apelativo en el texto impreso como un error del cajista, que no reconoció o no entendió la tachadura:

—Demasiado, hija.
Y volvió, ¡claro está!, >Don< Emeterio a casa de Rosita.
—Mire, Don Emeterio, mi hija no quiere oír hablar de usted...
[**Ms**, c. 16]

Y volvió, ¡claro está!, >**Don**< Emeterio **Ms**] Y volvió, ¡claro está!,
Don Emeterio **V**

5. LAS VARIANTES DE V

El texto publicado por Espasa-Calpe presenta numerosas variantes respecto al autógrafo, las cuales consisten principalmente en correcciones de *lapsus calami*¹⁶. Por lo general, las enmiendas atañen a cuestiones

16 “...l'autografia non garantisce la corrispondenza all'«originale = testo interiore

morfosintácticas o de concordancia en verbos o sustantivos de escaso interés.

Lo que sí resulta peliagudo es establecer la mano que se esconde detrás de dichas lecciones: ¿el autor o el tipógrafo? En muchos casos no es posible determinar si son fruto de la revisión unamuniana o se originaron en la misma imprenta, durante la composición tipográfica. Pero hay excepciones: de vez en cuando es posible atribuir la responsabilidad de la variante al tipógrafo, por la presencia de claros indicios de deslices involuntarios que pertenecen a la típica fenomenología de la copia. Un ejemplo es la omisión de “—Y ahora ya no te aburres... / —También es verdad...”, que se halla en un diálogo con muchas repeticiones del sintagma “es verdad”: aquí el cajista cometió un *saut du même au même*.

—Es verdad..., es verdad... / —Y ahora ya no te aburres... / —También es verdad... / —Y es que el solitario, el aburrido, da en hacer solitarios, ¿me entiendes?, y esto acaba por imbecilizar. Y el remedio es hacer solitarios en compañía...

—Es verdad..., es verdad... / —Y ahora ya no te aburres... / —También es verdad... / —Y es que el solitario... **Ms**] —Es verdad..., es verdad... / —Y es que el solitario... **V**¹⁷

Otro error de composición es la sustitución del adjetivo “ordenada” por “organizada”: “la república bien ordenada”. Este fragmento encierra una alusión indirecta del capítulo XXII (parte I) del *Quijote*, que Unamuno había mencionado ya en una conversación anterior entre Emeterio y Celedonio. Seguramente en este caso el compositor, al no ver las comillas,

dell'autore» a causa della possibile presenza in ogni autografo di segmenti involontariamente non corrispondenti al testo interiore, che l'autore avrebbe senz'altro corretto se avesse esaminato il suo scritto con maggiore attenzione (errori pertanto da distinguere accuratamente da quelli 'oggettivi' dovuti ad ignoranza o incapacità dell'autore, e che quindi sono autentici, corrispondendo alla sua intenzione)” (Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas*, Firenze, Sismel, 2003, p. 14).

- 17 En los ejemplos se transcribirán la versión impresa **V** y los fragmentos correspondientes del manuscrito **Ms** con el auxilio de los signos diacríticos señalados en la n. 14. El subrayado indica lo eliminado en la príncipe.

no se dio cuenta de la cita y confundió “ordenada” con un término gráficamente parecido y *facilior*: “organizada”.

—Y el nietastrito se debe a ti, a tu generosidad, porque tú eres el que casaste a Paquito y Clotilde. ¿Te acuerdas cuando hablábamos de tu vocación para el oficio necesarísimo en la república bien **ordenada**?...

en la república bien **ordenada Ms]** en la república bien organizada **V**

Otra extraña sustitución consiste en el cambio de “mozas” por “masas” en la frase “la vida anterior de las mozas”. Los dos términos, semánticamente distintos, se asemejan mucho a nivel fonético y gráfico. En este contexto todo hace pensar en un error derivado de una lectura equivocada. Además, fijándose en el contexto en que se encuentra la variante, se nota la presencia del término “muchedumbre”, de sentido equivalente a “masas”. En otras palabras, “masas” se podría interpretar como un error por atracción.

Y dio en corretear las calles, en bañarse en muchedumbre suelta, en ir imaginándose la vida interior de las **mozas** con quienes cruzaba, en desnudarles no solo el cuerpo, sino el alma con la mirada.
la vida interior de las **mozas Ms]** la vida interior de las masas **V**

Finalmente, la príncipe presenta una corruptela manifiesta que se puede subsanar fácilmente gracias a la restauración de la lección del manuscrito. En el autógrafo se lee un típico juramento: “por ahí te pudras”, pero en el volumen se omitió la sílaba inicial del verbo: “por ahí te dras”:

—Pues, mira, sí, me tira esto, no puedo negártelo. Sufro cuando veo que algún mocito deja a su mocita por otra, y cuando estas tienen que cambiar de mozo y cuando una que lo merece no encuentra quien le diga: ¡Por ahí te pudras!, y aunque se ponga papel no le llega inquieto.

¡Por ahí te pudras! **Ms]** por ahí te dras **V**

Además de dichos errores de composición del cajista o de sus pequeñas correcciones *ope ingenii*, hay al menos una variante del texto impreso que

podría atribuirse al autor. Concretamente, se trata de la sustitución de “quiera” por “guste”, que parece reflejar el somero *labor limae* de Unamuno.

—No puedo olvidar, Don Hilarión, que fue usted íntimo amigo de mi padre y que a usted más que a nadie debo este empleíllo que me permite ahorrar los intereses de lo que me dejó aquél; usted, pues, tiene derecho a preguntarme lo que **guste...**

tiene derecho a preguntarme lo que **guste... V]** tiene derecho a preguntarme lo que quiera... **Ms**

Como se desprende de estas calas, el cotejo entre el manuscrito y la príncipe nos faculta para reconstruir las últimas fases de composición de *Un pobre hombre rico*, para aquilatar nuestro conocimiento del *usus scribendi* unamuniano y, sobre todo, para subsanar las corruptelas que, desde su primera impresión, deturparon esta novela.

El letargo de la escritura: retos ante la edición filológica del proyecto inédito de novela *El ángel se durmió* de Sebastià Juan Arbó¹

JOAN ANTONI FORCADELL

Universitat Autònoma de Barcelona

Título: El letargo de la escritura: retos ante la edición filológica del proyecto inédito de novela *El ángel se durmió* de Sebastià Juan Arbó.

Resumen: Este artículo plantea una primera aproximación archivística a la obra de Sebastià Juan Arbó. Basándonos en la ecdótica y en la filología de autor, parte del análisis y la discusión histórico-bibliográfica de los materiales del proyecto de novela *El ángel se durmió* para acercarnos al proceso creativo y al *usus scribendi* del autor. Como antesala de una futura edición, se aborda aquí una *recensio* de los testimonios conservados de acuerdo con los principios de la variantística, se formula una hipótesis de estema, se esbozan los criterios de fijación de un texto base y se acomete una crítica de variantes que confronta las diferentes lecciones a lo largo de su escritura.

Palabras clave: Sebastià Juan Arbó, ecdótica, filología de autor, archivos, literatura española contemporánea.

Fecha de recepción: 7/12/2020.

Fecha de aceptación: 4/3/2021.

Title: The Lethargy of Writing: Challenges in the Philological Edition of the unpublished novel project *El ángel se durmió* by Sebastià Juan Arbó.

Abstract: This paper presents a first archival approach to the production of Sebastià Juan Arbó. Through ecdotic and author's philology means, it uses the analysis and the historical-bibliographic discussion of the materials corresponding to the novel project *El ángel se durmió* to address an approach to the creative process and to the author's *usus scribendi*. As the precursor to a future edition, a review of the preserved testimonies based on the principles of Authorial Philology is addressed here, a hypothesis of *stemma* is formulated, the criteria for setting a base text are outlined and a critique of variants that confronts the different *lectiones* along the writing process is made.

Key words: Sebastià Juan Arbó, ecdotic, Authorial Philology, archives, contemporary Spanish literature

Date of Receipt: 7/12/2020.

Date of Approval: 4/3/2021.

1 Este artículo se inscribe en el marco del proyecto ganador del Premio Ayuntamiento de Amposta al mejor Proyecto de Investigación Local Jordi Fontanet 2021 [BDNS 551996].

La aparición en la escena barcelonesa —tierra prometida de la fatigosa y no siempre agradecida conquista vocacional— de un joven Sebastià Juan Arbó en 1930 trajo consigo la progresiva sustitución del espacio rural en favor del urbano dentro de su novelística, y con él, un cambio de paradigma temático. Los rudimentos del denominado primer ciclo del Ebro se fraguaron apenas alcanzada la mayoría de edad, tras una adolescencia surcada de inquietudes literarias, en un conato de relato breve que luego tomaría la forma de la definitiva *Terres de l'Ebre* (1932), si bien dieron sus primeros frutos en *L'inútil combat* (1931); ambas, no obstante, concluidas a su llegada a la capital. Con la excepción de *Camins de nit* (1935), nuevos títulos cuya concepción tuvo lugar enteramente en Barcelona escenifican una transición reflejada en la huida hacia la urbe de sus respectivos protagonistas, como evidencian *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933) o *Tino Costa* (1947) —terminada en 1939—, que abrocha el ciclo. Con el fin de la Guerra Civil, *Sobre las piedras grises* (1949) certificaría un doble viraje: idiomático, a raíz de la adopción forzosa del español como lengua literaria; y temático, cifra de una novela de ambiente íntegramente urbano: tendencia ininterrumpida hasta la aparición, dos décadas más tarde, de *Entre la tierra y el mar* (1966)², que supuso una vuelta a las raíces.

Pareciera existir, entonces, una correlación directa entre el taller físico del escritor como puente entre la realidad empírica circundante y la materia formalizada en su literatura, y otro obrador, inmaterial, abstracto, el de las ideas³, gracias a un espacio que no se reduce a telón de fondo, sino que determinaría la misma posibilidad de articular los argumentos. A tal efecto, en su último volumen de *Memorias* (1982) Juan Arbó desgana un catálogo riquísimo de experiencias que convergen en el emplazamiento de los cafés de la ciudad condal como sedes para la creación⁴. El mismo

2 Aunque aparecida en español, fue concebida y escrita originalmente en catalán, y editada póstumamente como *Entre la terra i el mar* en el tercer volumen de la *Obra catalana* completa publicada por Emili Rosales en Columna.

3 Javier Lluch-Prats, “El obrador y la edición filológica del texto literario contemporáneo”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una “poética de transición entre estados”*, eds. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 97-111 (pp. 97-98).

4 Véase Josep Maria Balaguer, “La creació del Club dels Novel·listes i els fils de la història”, *Els Marges: revista de llengua i literatura*, 57 (1996), pp. 15-35; y Marta

Castellet se haría eco de lo inusual y sorpresivo que resultó, en su época de estudiante, constatar en Juan Arbó la transgresión del ámbito privado a través de una tarea como la escritura, “com una voluntat explícita del treballador que mostra, més que no pas demostra, una activitat relativament insòlita a ser feta en públic”⁵. Sin duda, el vínculo debía de ser sólido, a tenor de declaraciones en prensa, según las cuales, con la desaparición de los locales acostumbrados, lamentaba que “me encuentro sin saber adónde iré [...], pues me es casi indispensable el ambiente del café y hasta el ruido y el movimiento que había en él”⁶.

Si esa vertiente de la escritura expuesta en sociedad, imbuida en parte del trasiego que rodea el acto material del trazo, queda ampliamente documentada para el presente caso, lo cierto es que su producto inmediato, los materiales de trabajo del obrador escritural, han recibido un escaso e irregular interés crítico, a pesar de la valiosa información que pueden proporcionar sobre los procesos de creación literaria de Sebastià Juan Arbó. Esta situación dibuja un panorama ciertamente desfavorable cuando se pretende abordar cuestiones de orden textual, tratadas hasta el momento solo de forma excepcional. A propósito de la *Obra catalana completa* (1992-1993) en tres volúmenes para Columna, Emili Rosales explicaba la facilidad de mantener una fidelidad estricta a la última voluntad del autor como criterio editorial, entendiendo que del proceso de depuración al que había sometido sus textos se destilaban versiones definitivas de una fijación que podía considerarse plena⁷. Toda intervención editorial se limitaría a trasponer las últimas versiones autorizadas a las sucesivas publicaciones, hechas las enmiendas ortotipográficas oportunas y reparados los posibles anacolutos. A pesar de la encomiable labor de difusión que supone la publicación de estos volúmenes, escasamente secundada

Matas Roca, “Sebastià Juan Arbó: a la recerca d’una identitat literària (1931-1938)”, en *Recerca en Humanitats 2018*, ed. Maria Bargalló Escrivà, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2018, pp. 173-191.

- 5 Josep Maria Castellet, “L’escriptor obrer”, en *Homenaje a Sebastià Juan Arbó. Cuadernos de estudio y cultura*, Barcelona, Associació Col·legial d’Escriptors de Catalunya, 2003, pp. 11-13 (p. 12).
- 6 Enrique Badosa, “S. J. Arbó publica un nuevo volumen de sus memorias”, *El Noticiero Universal* (7 de febrero de 1983), p. 18.
- 7 Emili Rosales, “Editar Arbó”, *Beceroles: lletres de llengua i literatura*, 7 (2018), pp. 77-79.

en ulteriores proyectos, y del interés de la recuperación del inédito teatral *Despertar*, la aproximación ecdótica a estas obras disipa cualquier optimismo inicial para, en el mejor de los casos, esbozar un panorama mucho más complejo, sin tantas certezas. Con mayor fortuna se ha esforzado el profesor Josep Miquel Ramis⁸, por lo que concierne a obras como *Hores en blanc* y *Terres de l'Ebre*, desde la perspectiva de la autotraducción y la bibliografía material, con un acercamiento a la documentación archivística en el segundo de los títulos.

Este artículo se gestó precisamente a raíz del contacto documental con los borradores de trabajo; concretamente, surge de nuestro hallazgo de un mecanoscrito con correcciones autógrafas que contiene un fragmento de un proyecto inédito de novela: *El ángel se durmió*. Lo que en primera instancia pudiera parecer una tentativa sin mayor recorrido se demostró a la postre como parte de un proyecto mayor gracias a los sucesivos descubrimientos de dos testimonios manuscritos autógrafos en carpetas no catalogadas que traen versiones del texto de mayor extensión y que dan cuenta de diferentes fases de redacción, así como de la publicación de un capítulo en una revista. Habida cuenta de las características materiales de la documentación referida, en las siguientes líneas nos proponemos dilucidar los principales problemas filológicos que plantea la edición de este texto, dada su naturaleza inconclusa.

1. EL LEGADO MATERIAL

La situación física de conservación y acceso al fondo archivístico de Sebastià Juan Arbó es desigual, ligada no solo a causas de orden sociohistórico que lo han condenado al umbral de la marginalidad respecto del

8 Véanse Josep Miquel Ramis, “Autotraducció i història d’un text literari. *Hores en blanc. Notes d’un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó”, *Revista de Filologia Romànica*, 29, 2 (2012), pp. 319-335; Josep Miquel Ramis, “Autotraducció: ratificació i rectificació. El cas de Sebastià Juan Arbó”, en *L'autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, eds. Christian Lagarde y Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 169-184; y Josep Miquel Ramis, “Els primers manuscrits de Terres de l'Ebre, de Sebastià Juan Arbó”, en *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*, eds. Jordi Malé y Joan Ramon Veny Mesquida, Lleida, Pagès Editors, 2014, pp. 183-196.

panorama literario de su época en las dos lenguas que utilizó, sino también, paradójicamente, vinculada a las políticas de gestión y difusión del patrimonio cultural en las instituciones de los dos municipios entre los que se reparte su legado. Así, mientras el grueso de su correspondencia ha recibido en el Arxiu Municipal de Sant Carles de la Ràpita (AMSCR) un tratamiento de preservación, catalogación y descripción que permite conocer prácticamente al detalle el estado en que se halla todo lo relativo a su creación, el Arxiu Comarcal del Montsià condiciona lo suyo nuestra tarea. Se repite aquí la situación acaecida tanto en el inicial almacén del Museu Comarcal del Montsià como a lo largo de la custodia documental por parte de la Biblioteca Comarcal Sebastià Juan Arbó: la inaccesibilidad por desconocimiento del contenido y localización de los materiales del fondo, la negligencia en el cuidado físico de los papeles y la acuciante falta de una estrategia activa de divulgación y fomento de la investigación. El Arxiu Comarcal del Montsià —en adelante, ACMO—, donde ingresaron los originales en el año 2014, no mejora las cosas, hasta el punto de que en julio de 2021 solo se había tratado archivísticamente una pequeña parte del acervo personal y laboral, amén de algunos manuscritos de *La masia* y *La tempestad*. A falta de inversión pública y de un interés real por parte de la comunidad científica, las perspectivas no son halagüeñas en un espacio dotado de muy escasos recursos humanos y que debe absorber por ley el grueso documental de la práctica totalidad de los municipios de la región; los fondos personales, en este contexto, no se consideran una prioridad.

Por lo que atañe al resto de la documentación, entre la que se incluye la que constituye el objeto de análisis, su estado es, con toda seguridad, el de ingreso: una cajonera metálica fuera de depósito dispuesta en una sala de consulta, de grandes dimensiones y con diversas carpetas, sobres, fundas de plástico y camisas de papel de diario que contienen mayoritariamente cuartillas, pliegos de folio, cuadernos pautados y recortes manuscritos de varias dimensiones —la mayoría sueltos, y en menor medida unidos con grapas, clips y suturas de cordel—, que se corresponden con manuscritos, borradores, planes de novela y probaturas autógrafas; además de un gran número de mecanoscritos, galeras, paginadas y ejemplares de ediciones con correcciones, a menudo descosidos o sueltos. No se aprecian criterios unitarios de ordenación en el espacio ni dentro de los soportes contene-

dores tras un primer examen. Por lo que se infiere de ciertos títulos, indicaciones y numeraciones rotuladas, sí que parece manifiesto un intento de clasificación previo al ingreso documental: en ningún caso atribuible al autor, a quien se sabe, no obstante, que pertenecían, como demuestran otras glosas a mano sobre las cubiertas. Esto provoca que con frecuencia pueda reconocerse documentación relativa a una misma obra dispersa en diferentes emplazamientos, sin solución de continuidad con los materiales de otras, y muchas veces sin identificar, en la tapa de la misma carpeta. Es necesario incidir, además, en la exposición a toda clase de agentes biológicos y químicos, con signos evidentes de deterioro del papel que no han supuesto —todavía— grandes pérdidas de texto, pero que, sumados al descuido palpable en el trato de los originales, con pliegues, rasgaduras y manchas, acentúan la urgencia de una actuación.

En suma, conocer el alcance, e incluso asegurar que el resultado de esta investigación pueda ser óptimo, en estas condiciones resulta casi imposible. Sin embargo, para salvar las deficiencias en el tratamiento archivístico de los testimonios localizados en el ACO, con la autorización de sus profesionales y siguiendo sus recomendaciones, se nos ha facultado para consultar la totalidad del fondo sin catalogar, intervenir sobre él e inventariar, describir y digitalizar lo relativo a los testimonios de la novela para facilitar futuras consultas⁹.

9 La exhumación de evidencias materiales para este trabajo tuvo lugar entre junio de 2019 y febrero de 2020, de modo que el estado y las actuaciones descritas son las de partida. En julio de 2021, sin embargo, iniciamos, con el apoyo de la Regidoria de Cultura i Memòria Històrica de l'Ajuntament d'Ampostà, un inventario parcial del fondo que permitió pasar de las 33 unidades documentales primarias a las 576 actuales, contenidas en un total de 117 unidades de instalación. Esta tarea ha permitido identificar múltiples materiales de gran valor, así como garantizar una mejor conservación de los soportes textuales, que se han depositado en carpetas de archivo definitivas, consignando el contenido de las carpetas originales en las fichas de inventario. A falta de fases de intervención adicionales con financiación pública, a todas luces imprescindibles, los resultados de esta empresa son todavía provisionales y no permiten definir con exactitud el alcance documental —indicialmente mucho más amplio—, establecer un catálogo y una datación precisa de los documentos o realizar una consulta eficiente del fondo a efectos de investigación.

2. DESCRIPCIÓN DOCUMENTAL

El total de autógrafos depositados en el ACO se distribuye en dos carpetas numeradas y rotuladas por la mano del autor. Sendos legajos reciben, a efectos de nuestra investigación, las firmas SJA-M.44 y SJA-M.46¹⁰, que se corresponden con la numeración de los soportes. La foliación respeta el estado original de los documentos, si bien, a efectos prácticos, hubiera convenido una reordenación. La *recensio* de testimonios distingue entre los que conformarán el aparato genético:

<i>b</i>	Borrador
<i>b</i> ¹	Primer estrato de revisión
<i>b</i> ²	Segundo estrato de revisión
<i>b</i> ³	Tercer estrato de revisión
<i>b</i> ⁴	Cuarto estrato de revisión
<i>Mc</i>	Mecanoscrito
<i>Mc</i> ¹	Primer estrato de revisión
<i>R</i>	<i>Miscellanea Barcinonensis</i> , 1962

y aquellos cuyas lecciones se deben confrontar en el aparato evolutivo:

<i>ms</i>	Manuscrito
<i>ms</i> ¹	Primer estrato de revisión
<i>ms</i> ²	Segundo estrato de revisión
<i>ms</i> ³	Tercer estrato de revisión

Su distribución y descripción en los soportes originales son las que siguen. En un primer cartapacio, SJA-M.44, se registran un total de 119 hojas, entre las cuales 104 cuartillas y 17 holandesas, fundamentalmente escritas en el recto. Gran parte de ellas participan de un mismo borrador, cuyo orden efectivo según la foliación asignada es: ff. [95r-97r], [28r-39r], [40r-55r] y [61r-94r]. La edición que se propone abarca los inter-

10 Pueden consultarse en la unidad de instalación 9948 del ACO, distribuidos en las unidades documentales signadas como 380-14-[233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242 y 243]. Su numeración y distribución podría verse alterada con posteriores intervenciones archivísticas, por lo que los testimonios aquí descritos no se identifican con los topográficos archivísticos actuales.

valos ff. [28r-39r] y [40r-55r], con *R* como testimonio base. Se rastrean en el autógrafo de *b* las huellas de al menos cinco fases de revisión, es decir, cinco estratos autónomos de variantes de lectura, evidenciados en el aparato crítico con sucesivos superíndices hasta *b*⁴. No se distinguen en el aparato unidades diferentes de la *varia lectio* por lo que a revisiones inmediatas se refiere. Cabe advertir que esta categorización es meramente formal por la coherencia que muestran las correcciones de acuerdo con las características del instrumento de escritura empleado y su ubicación espacial, pero no puede tomarse como definitiva. Así, se halla un primer *ductus* salteado de tachaduras con una estilográfica de tinta azul de base acuosa (*b*); una revisión posterior con la misma pluma (*b'*); un estrato suplementario con una tinta más oscura que tiende a incorporar adiciones y sustituciones (*b*²); otro sobre este último con la misma tinta (*b*³) y uno final con un bolígrafo azul de tinta rodada de base oleosa mayormente supresivo (*b*⁴).

Figura una doble numeración autógrafa en el ángulo superior izquierdo en ff. [40r-55r] y [60r-63r], correspondientes a *b* y *b*², respectivamente, que informa de dos hechos: 1) una revisión del testimonio que en *b*² es propensa a la reestructuración expansiva del texto —la numeración difiere en 12 y 13 unidades respecto a *b*—; y 2) la pérdida efectiva de cuartillas, que se infiere de determinadas discontinuidades numéricas. A propósito de este segundo detalle, se constata la ausencia de las cuartillas numeradas como n.1-58, 60-62, 67, 69-73 y 90-146 —aunque dada la abrupta interrupción en n.176, parcialmente rasgado, se presumen pérdidas posteriores— y restan sin numeración los ff. [34r-37r], [39r] y [86r-89r]. Por consiguiente, se trata de un testimonio fragmentario e incompleto, si bien en los folios conservados apenas se advierten signos de deturpación.

En menor proporción, las holandesas correspondientes a la foliación [109r-119r] conforman un testimonio independiente, siglado como *Mc*, que se corresponde con una copia mecanoscrita próxima en la cadena genética a *b*⁴, numerada del 2 al 12 en el ángulo superior derecho —no se asigna cifra para f. [109r]—. Las puntuales revisiones de *Mc* delatan errores de copia, son inmediatas y se efectúan o bien de manera sobrescrita o con tachaduras mediante la letra “x”. Al margen de estas, existe al menos una etapa de revisión de gran calado, *Mc*¹, que, a

diferencia de la anterior, se hizo del puño y letra del mismo autor con una estilográfica de tinta azul de base acuosa. Se advierte una intervención puntual con un tercer instrumento de escritura, un bolígrafo azul oscuro con tinta de base oleosa, con el que se sumó una única postilla autoral o anotación metaescritural, sin la entidad suficiente como para fundamentar la necesidad de postular un segundo estrato de revisión. Aunque más adelante se incidirá en los argumentos de base textual que justifican la diferente autoría de *Mc* y *Mc'*, se antoja sencillo recabar en el primero un buen número de espacios vacíos en determinados renglones que darían fe de la dificultad del transcriptor para descifrar el testimonio que copia. Así, en el aparato genético se indican variantes como la siguiente:

4.18 con el criminal; estaba] con /*espacio en blanco*/; y estaba *Mc*

La lectura de la correspondencia preservada en el AMSCR revela que Juan Arbó contratava los servicios de un mecanógrafo profesional. En concreto, se conservan intercambios epistolares datados en la década de 1960 con Rosario Rojas de Bielsa, y con Rosario Gaitán en los años 1980, por lo que cabría atribuir la autoría de la copia a la primera.

Mucho más compleja es la situación que describe una gran cantidad de fragmentos sueltos inclasificables, mayormente con porciones de texto en fases prerredacionales, indicialmente constitutivos de testimonios de borradores previos, o incluso como fragmentos sin numerar desgajados de *b* pero que no han podido reincorporarse a la cadena enunciada. He aquí una breve descripción tipológica según la foliación original:

- f. [1r] – esbozo redaccional
- ff. [2r-2v] – esbozo redaccional
- f. [3r] – esbozo redaccional
- ff. [4r-5r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [9r] – guion desarrollado con anotaciones
- f. [10r] – anotaciones y embriones textuales
- f. [11r] – fragmento de borrador inconexo
- ff. [12r-14r] – fragmento de borrador relativo al comienzo de la obra
- ff. [15r-15v] – esbozo redaccional con anotaciones y cronologías
- ff. [16r-25r] – fragmento de borrador inconexo

- f. [26r] – portadilla de la “Segunda parte” con esbozo redaccional
- f. [27r] – embrión textual
- ff. [56r-58r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [59r] – embriones textuales
- ff. [60r-60v] – esbozo redaccional con tentativa de comienzo del capítulo titulado “El crimen”
- ff. [98r-98v] – fragmento de borrador inconexo
- f. [107r] – esbozo redaccional con tentativa de comienzo del “Epílogo”
- f. [108r] – esbozo redaccional

SJA-M.44 contiene, además, dos fragmentos desgajados de un autógrafo en estado de borrador, *ms*, con foliación [6r-8r] y ff. [100r-106r]. No hay duda de que se traspapelaron. Sobre ellos se profundizará enseguida en una referencia más amplia al testimonio en cuestión.

En la segunda carpeta conservada, SJA-M.46, se registran un total de 363 folios, mayormente escritos en el recto, distribuidos en 531 cuartillas y 1 holandesa. El grueso documental es atribuible a un único testimonio, a partir de ahora *ms*, en estado de borrador, aunque presenta un desarrollo superior y posterior al del denominado *b*. Al margen de la foliación asignada según el defectuoso estado original de ordenación, la numeración en el ángulo superior derecho por parte del autor y la contigüidad argumental que ofrecen los distintos pasajes apuntan a la siguiente *dispositio*, dentro de la cual se inserta el fragmento traspapelado en SJA-M.44: ff. [246r], [217r-241r], (SJA-M.44 ff. [6r-8r]), [1r-31r], [48r-54r], [215r-215v], [214r-214v], [216r-216v], [55r], [56r-58r], [59r], [61r], [60r], [62r], [66r], [65r], [67r-72r], [74r-137r], [142r-160r], [162r-184r], [242r-243r], [185r-190r], [192r], [191r], [193r], [244r-245r], [247r-250r], [251r-254r] y [256r-363r]. La edición del capítulo que nos ocupa comprende los intervalos ff. [268r-321r]. Del cotejo exhaustivo de *ms* se desprende un mínimo de cuatro estratos de variantes, consignados en el aparato evolutivo mediante sucesivos superíndices hasta *ms*³, quedando *ms* como sigla polisémica que alude tanto al conjunto de testimonios como a la primera intervención autoral, fundamentalmente creativa, con correcciones de carácter inmediato que se anotan sin solución de contigüidad. De este modo, se distingue un primer *ductus* autógrafo con tinta azul de base acuosa (*ms*); una consecutiva vuelta sobre el texto con la misma estilográfica (*ms*¹); una revisión adicional con una pluma similar,

aunque de un azul más intenso y trazo de mayor grosor (*ms*²), y una tercera que emplea un bolígrafo con tinta de base oleosa (*ms*³).

Por lo general, los casos de doble numeración asignada por el autor, situada en el ángulo superior izquierdo de la cuartilla, son señales de revisiones del texto que provocan discordancias estructurales en el legajo original. Esto sucede en ff. [224r-228r], con un desajuste de una unidad; en ff. [230r], [232r-233r], [248r-249r], [283r-285r], [317r] y [320r], con un desajuste de dos; en ff. [2r-5r] y [323r], con un desajuste de tres; en ff. [7r-8r] y [13r-14r], con un desajuste de cuatro; en ff. [15r], [17r-19r], [21r-23r], [26r-29r], [48r-50r], [54r], [56r-58r], [214r] y [215r], con un desajuste de cinco; en ff. [59r-60r], [62r], [69r-72r] y [74r-75r], con un desajuste de seis, y en ff. [81r-87r], con un desajuste de siete. Estas discontinuidades se producen en *ms* y se reparan sucesivamente en *ms*¹. Otros fenómenos relativos a la numeración se dan en un caso de triple corrección en ff. [16r]; cuando se asignan intervalos a ff. [121r] y [188r] y superíndices en [239r] y [241r], y en [310r-315r], y cuando se repite una misma numeración en los pares ff. [19r]-[20r], [29r]-[30r], [60r]-[61r], [109r]-[110r], [74r]-[196r], [234r]-[236r] y [235r]-[238r]. Se advierte asimismo la ausencia de las cuartillas cuya supuesta numeración debiera ser n. 52, 155, 162 y 168-172; y lo mismo vale para las posteriores a 277. Carecen de ella los ff. [10r-12r], [51r-52r], [55r], [66r-67r], [77r-80r], [82r], [90r-91r], [127r-133r], [143r-144r], [146r-147r], [150r], [191r], [219r], [221r-223r], [240r], [243r], [250r] y [309r]. Con todo, *ms* es el testimonio más completo de *El ángel se durmió*. También el papel presenta un mejor estado de conservación.

Se reproduce en este legajo una situación similar a la del primero: abundancia de fragmentos dislocados y difícilmente categorizables, en su mayoría en modalidades de antetextos con tentativas interrumpidas de textualización. Con total seguridad, por sus características materiales, los correspondientes a ff. [37r-47r], [63r-64r], [194r], [197r], [199r] y [200r] dependen de *ms*, a pesar de que no se han podido reubicar en la cadena secuencial. A grandes rasgos, su descripción tipológica es la siguiente:

ff. [36r] y [32r-35r] – fragmento de borrador con comienzo del capítulo “Noche de Reyes”

ff. [37r-47r] – fragmento de borrador inconexo

ff. [63r-64r] – fragmento de borrador inconexo
f. [73r] – esbozo de textualización
ff. [138r-141r] – embriones textuales
f. [161r] – embrión textual
f. [194r] – fragmento de borrador inconexo
f. [195r] – esbozo de textualización
f. [197r] – fragmento de borrador inconexo
f. [198r] – esbozo redaccional
f. [199r] – fragmento de borrador inconexo
f. [200r] – fragmento de borrador inconexo
f. [201r] – embriones textuales con anotaciones
f. [202r] – esbozo de textualización
ff. [203r-204r] – cronología con anotaciones
f. [205r] – esbozo de textualización
ff. [206r-207r] – esbozo de textualización
f. [208r] – anotaciones con páginas de referencia
ff. [209r-212r] – esbozo de textualización
f. [213r] – esbozo de textualización con lista de tareas
f. [255r] – esbozo de textualización
(SJA-M.44 ff. [100r-106r]) – fragmento de borrador con comienzo del capítulo “La cita fatal”, originalmente perteneciente a *ms* y más tarde descartado

3. UNA HISTORIA ALREDEDOR DEL TEXTO

No se ha localizado ningún indicio archivístico, ni tampoco entre la documentación de carácter profesional o el epistolario, que apunte a la formalización de vínculos contractuales, o cuando menos a la intención de publicar una versión definitiva de *El ángel se durmió*¹¹. Sebastià Juan

11 *El ángel se durmió* no representa una excepción entre sus malogrados proyectos de escritura. Un vistazo a los contratos editoriales conservados en el ACMO revela el compromiso de al menos cuatro títulos que no se corresponden con los de obras publicadas, a saber: *Los matuteros*, para Ediciones Cid (con fecha de signatura de 1.8.1958), contrato que se rescindiría, según se colige de una carta enviada por el director general de la editorial: Ramón Varela; *Els matuters*, su autotraducción, cuyos derechos adquirió Club Editor (con fecha de 26.10.1963), con cláusula adicional incumplida en la que se detalla el plazo de entrega a un año vista, pero que

Arbó hizo a este respecto una única alusión en el segundo tomo de sus memorias; con al menos dos implicaciones sustanciales: 1) el origen del relato se remonta a un asunto que habría centrado en más de una ocasión sus preocupaciones vitales, incluso como razón de determinados sucesos inusitadamente afortunados de su biografía que habrían de cristalizar en la materia literaria; y 2) el resultado de su empresa había de concretarse justo en un proyecto, en una obra trunca:

Ésta fue siempre mi preocupación, y mi temor, y así escribí una novela sobre el tema —empecé a escribirla— que lleva por título *El ángel se durmió*; de ella apareció un capítulo en una revista, pero, cosa extraña en mí, no la llegué a terminar; puede decirse que fui yo el que se durmió¹².

había sido publicitada como la novela que había de cerrar un segundo ciclo rural, según el mismo autor; en este caso, “de la vida d’uns homes de l’Ebre que són més o menys furtius (pescadors i caçadors)” (Albert Manent, “Conversa amb Sebastià Juan Arbó”, *Serra d’Or*, septiembre, 1965, p. 55); *El destino del hombre*, para Plaza&Janés (con fecha de 25.4.1974); *Signos de escritores*, que compendiaría cuatro biografías breves de Clarín, Víctor Hugo, Oscar Wilde y Turguénev, doblemente acordada con la Editorial Planeta (con fecha de 5.3.1962) y Ediciones Destino (con fecha de 7.2.1972), con vencimiento a seis meses vista; y *Los hombres y la historia*, probablemente de género ensayístico, para Plaza&Janés (con fecha de 2.7.1970). Además, en un comprobante de pago de una de sus mecanógrafas, Rosa Rojas de Bielsa, se da fe de la retribución de una copia de *Los desterrados*, obra documentada solamente en una carpeta original de ingreso en el archivo que contenía la actual unidad documental 380-14-71, debajo de un rótulo de *El segundo del Apocalipsis* donde se indicaba con una tachadura: “Jorge Plana. *Los desterrados*. Novela”; así como en la unidad 380-14-430, titulada originalmente como “*Los desterrados. Entre la tierra y el mar*. V”. Podría tratarse, no obstante, de un título alternativo para *Entre la tierra y el mar*, que también se llegó a rotular en una versión en catalán como *Les inquietuds de Pere Franch*, firmada en las carpetas originales hasta en siete ocasiones con el pseudónimo de Jordi Plana (unidades documentales 380-14-[155 y 156]), probablemente para presentarla a un premio literario. Además, en su “Introducció” a la *Obra catalana completa*, Barcelona, Columna, 1992, p. 27, Emili Rosales menciona que el título original de la obra fue *Les il·lusions de Pere Franch*. Aparte de Jordi Plana, otros pseudónimos que se han podido documentar son los de Andrés Baró, Tomàs Baró (ambos formando un anagrama), Jordi Albareda y Jorge Albareda.

12 Sebastià Juan Arbó, *Memorias: los hombres de la ciudad*, Barcelona, Planeta, 1982, p. 69.

A tenor de la segunda afirmación, se ha acometido una tarea de revisión de la totalidad de los volúmenes que integran la biblioteca del escritor, hoy también entre los muros del ACMO, a través de la cual se ha localizado la publicación de marras: en el segundo número (1962) de la revista *Miscellanea Barcinonensia. Revista de investigación y alta cultura*, inaugurada ese mismo año bajo la dirección del historiador Federico Udina¹³ con el sello de la Delegación de Servicios de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, y cuya sección de “Lenguas y Literaturas castellana y catalana” coordinó para este número Martí de Riquer. Se trata de un solo capítulo de título homónimo al de la anunciada “novela inédita”¹⁴, que es, de hecho, el que se toma como texto base para su edición, siglado como *R*; ocupa las páginas 127-134.

Con todo, resulta inviable ofrecer una fecha exacta de desarrollo del proceso creativo, toda vez que Juan Arbó, por norma general, nunca firmaba ni databa sus materiales de trabajo¹⁵. De la revisión de los autógrafos se rescatan dos datos temporales: 1) una referencia al XXXV Congreso Eucarístico Internacional celebrado en España en 1952; y 2) una cronología de los hechos en el tiempo interno de la trama a lo largo de finales de 1953 y principios de 1954. Como poco, la factura de *El ángel se durmió* abarcaría la horquilla comprendida entre 1954 y más allá de 1962, dado que el testimonio ulterior, *ms*, descende del nódulo genético de *R*. A modo de hipótesis, es probable que la incompleción de la obra se deba en parte a una escritura plena de intermitencias¹⁶. Solo en ese mismo periodo habrían de ver la luz

13 Isabel Rodà, *Un episodi dintre de les humanitats: l'epigrafia*, Tarragona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2015, p. 6.

14 Sebastià Juan Arbó, “El ángel se durmió”, *Miscellanea Barcinonensia*, 2 (1962), pp. 127-134 (p. 134).

15 Ramis, “Els primers manuscrits de *Terres de l'Ebre*”, p. 185.

16 En una entrevista concedida a *Solidaridad Nacional*, advertía de los riesgos de “iniciar una novela y dejarla, para volverla a coger. Se pierde el ambiente, el clima donde el escritor estaba metido. Lo ideal sería empezar una novela y terminarla, sin interrupciones; así lo hacía Flaubert. Por eso no se notaban baches ni desánimos en su prosa” (Rafael Manzano, “*Nocturno de alarmas*, la última novela de Sebastián Juan Arbó, tiene por escenario Barcelona”, *Solidaridad Nacional*, 1957, junio 2, p. 9). De la dilatación de sus diferentes procesos creativos se conservan múltiples testimonios. A modo de ejemplo, el mismo compromiso con Joan Sales de *L'espera* para Club Editor se prolongó 12 años, desde la firma del contrato en 1955 hasta su publica-

el primer tomo de *Martín de Caretas* (1955) y la trilogía completa (1957), *La hora negra* (1955), una nueva versión de *Terres de l'Ebre* (1955), la biografía *Oscar Wilde* (1960), *L'hora negra. Divertiments. La nit de Sant Joan* (1961) y *Los hombres de la tierra y el mar* (1961); y estaba ultimando detalles de la biografía *Pío Baroja y su tiempo* (1963), tareas que compaginaba con sus intensas ocupaciones como articulista en *La Vanguardia Española*.

Parece poco probable que el proyecto pueda ajustarse dentro de alguna de las difusas noticias que ofreció en prensa acerca de sus propósitos novelísticos. Años antes de la publicación de *Nocturno de alarmas* (1957) se mostraba reticente ante la idea de llegar a completar esa “trilogía sobre nuestro tiempo” que había de inaugurar la anterior novela, en la cual entraría “nuestra guerra civil”, aunque con la incertidumbre de sentir “cada día mayor repulsión a adentrarme por la selva de horrores de aquellos días”¹⁷. Esta postura se moldearía paulatinamente en declaraciones en las que manifiesta el diáfano deseo de escribir esa tríada “sobre la guerra española”¹⁸ que tomaría forma en otro lugar bajo el título de *El silencio de Dios*¹⁹. Lo cierto es que el tema bélico se retoma en *El segundo del Apocalipsis* (1981), pero no se trata en ningún caso de una secuela, en tanto que sigue la línea de *La masía* (1974), rescatando incluso algunos de sus personajes y ambientes. Tampoco resulta plausible encajar *El ángel se durmió* dentro de la anunciada pero nunca efectiva trilogía “que empieza con *María Molinari*, sigue con *Andrés Albará* y termina con una novela

ción en 1967 (véase Josep Miquel Ramis, *Epistolari Sebastià Juan Arbó – Joan Sales 1966-1982*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2018). El caso más extremo quizás sea, no obstante, *Hores en blanc*, cuya concepción se data a finales de 1931, se publica por primera vez en 1933 y hasta 1983 merece sucesivas reediciones y revisiones autógrafas de gran calado, incluidas un par de autotraducciones.

17 Lorenzo Gomis, “Arbó habla de su obra”, *Ateneo*, 55 (1954), p. 30.

18 José Antonio Irurozqui, “*Nocturno de alarmas*, libro de nuestro tiempo”, *La Prensa* (18 de abril de 1957), p. 4.

19 “Tercera aventura de *María Molinari* y otras noticias”, *Destino*, 1027 (1957), p. 39. Dicho propósito era patente, además, en determinadas carpetas originales del ACO que contenían legajos con material autógrafo sin catalogar con epígrafes similares. Este es el caso de *El segundo del Apocalipsis*, que se llegó a titular inicialmente como ¿*Dónde estaba Dios?* (unidades documentales 380-14-[72, 73, 77, 79 y 476]) y *El segundo del Apocalipsis. Dios estaba en el cielo* (unidad documental 380-14-81).

aún sin titular, que está situada en Barcelona, en la época actual”²⁰: la segunda novela antedicha, nunca publicada, corresponde de hecho con el nombre del protagonista *de facto* de la primera, por lo que cabría suponer en la tercera una continuidad de esa senda “de novelas de la ciudad, y de nuestro tiempo”²¹. El asunto de *El ángel se durmió* y su articulación apuntan en dirección opuesta, como se verá: una novela de género policíaco cuyos protagonistas no comparten ningún vínculo con los de narraciones anteriores. En todo caso, al margen de la incertidumbre expresada, podría llegar a concordar con la sucinta alusión en noviembre de 1983 a una historia de la que “todavía no sé el título ni muy bien lo que será, pero creo que es algo diferente a lo que he hecho hasta ahora”²², y que debió de quedar inconclusa por su deceso en enero del año siguiente.

A lo largo de la trayectoria de Juan Arbó, son varios los textos que confirman un tratamiento sostenido de la figura del ángel custodio, si bien en el ámbito estrictamente novelístico apenas se rescata una sola referencia a la creencia tradicional, evidenciada al final del capítulo XII de *María Molinari*, en el que la protagonista homónima, antes de tomar la determinación de abandonar su hogar y a su hija llevada por su desatada pasión hacia el pintor Félix Daura, reza al acostarla en la cama —con lágrimas que “corrían abundantes; le inundaban la cara; le caían sobre el vestido; la

20 Julián Lago, “Tirando de la lengua. Sebastián Juan Arbó”, *Mundo Local* (3 de noviembre de 1974). De la factura efectiva de *Andrés Albará* solo se han podido documentar indicios en un mecanoscrito parcial y en notas fragmentarias conservadas en las unidades documentales 380-14-[205 y 208] del ACMO, así como en un autógrafo incompleto en borrador en la unidad documental 380-14-17.

21 “Escritores al habla. Sebastián Juan Arbó”, *ABC* (21 de noviembre de 1968), p. 37. Nos emplazamos a un futuro trabajo para el análisis y cotejo de los recientes hallazgos de legajos autógrafos surgidos del inventario provisional, contenidos originalmente en camisas y separadores de papel con rotulaciones alusivas a la temática urbana, mayoritariamente con notas y borradores muy fragmentarios y parciales, pero cuyo contenido no es asimilable a obras publicadas: “16. Un conte ciutat” [380-14-104]; “30. Novel·la ciutat” [380-14-117]; “Desaprovechado. Guardar para novela ciudad” [380-14-201]; “Tal vez para nueva novela de ciudad. Desaprovechado de María Molinari” [380-14-244]; “18. Novel·la satírica. Ciutat” [380-14-323]; “Notas para una novela ciudad” [380-14-353] y “Notes possible novel·la ciutat que no es continuà” [380-14-407]).

22 Josep Maria Tarragona, “Un encuentro con Sebastián Juan Arbó”, *Nuestro Tiempo*, 353 (1983), pp. 72-79 (p. 73).

voz le temblaba; se le enronquecía”²³ — la oración “Ángel de la Guarda, dulce compañía”, que puede leerse también en el proyecto posterior.

No obstante, existen indicios que apuntan a un tratamiento que se remonta hasta los comienzos de su andadura literaria, pero que no ha podido sustanciarse en la búsqueda archivística entre sus originales. En concreto, López atesta que Juan Arbó en 1919 —apenas cumplidos los diecisiete años— “aventura el primer intent amb un relat curt: *L'àngel que s'adormí*, on exposa els seus sentiments íntims”²⁴. Cabe suponer que el crítico, que a nivel local ha sido uno de los máximos promotores del legado del escritor, habría recogido esta referencia de conversaciones que habrían mantenido. No es casual la similitud entre las noticias de estos breves renglones y el argumento de su primera novela publicada, *L'inútil combat*, dedicada precisamente “A la memòria del meu germà Josep. Visqué onze anys. Dorm al cementiri d'Amposta des del matí del 25 de juliol de 1918”²⁵. Su protagonista funciona como una suerte de contrafigura del mismo autor, en quien se reconocen similares conflictos existenciales, en la medida en que experimenta en la primera parte la pérdida de un hermano menor. No contamos, en todo caso, con suficientes datos que confirmen que el ángel de esa primera tentativa literaria tenga que ver con esa otra entidad celestial, o más bien que se trate de una referencia afectuosa al hermano muerto.

El motivo cobra estatura en ensayos de carácter autobiográfico y periodístico. Aparece en prensa al hilo de la muerte del poeta y editor Josep Janés, con el que le unía un íntimo vínculo de amistad desde su juventud, y en cuyo accidente de tráfico no se vio implicado de milagro, puesto que solía circular en su coche como acompañante. Dice al respecto de Janés que “su estrella [...] le salvaba siempre de todo”, pero que “el ángel de la guarda, que le salvó hasta allí de todos los peligros”²⁶, en esa ocasión le falló. Asimismo, se atribuye su influjo como agente de salvación en diferentes episodios de su vida que amenazaron su integridad. En sus primeras memorias, *Els homes de la terra i el mar*, se hace eco de la aprehensión por vía

23 Sebastià Juan Arbó, *María Molinari*, Barcelona, Ediciones G.P., 1969, p. 121.

24 Màrius López, “Nota biogràfica”, en *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Generalitat de Catalunya, 2002, p. 6.

25 Sebastià Juan Arbó, *L'inútil combat*. Barcelona, Proa, 2003, p. 21.

26 Sebastià Juan Arbó, “En la muerte de José Janés”, *La Gaceta Ilustrada*, (1959, marzo 21), pp. 12-13.

materna de esa fe al librarse de morir ahogado (capítulo “Els correbous”) o al minimizar un impacto en el cráneo (capítulo “El pare i el fill”); además de evocar, en su devoción, el recuerdo de “uns desigs immensos de veure el meu àngel salvador, i no comprenia [...] que no es mostrés [...] per tal que jo li pogués testimoniar la gratitud que desbordava la meva ànima”²⁷. Sin abandonar los recuerdos de niñez, en su último volumen memorialístico, *Los hombres de la ciudad*, atribuye su providencia a dos lances adicionales: sus excursiones con un “caballo pequeño y loco”²⁸ por las huertas y senderos de la ribera del Ebro (capítulo “El loco del caballito”) y el rescate en el momento justo, apenas maltrecho, tras caer a una poza de alquitrán (capítulo “La nueva fábrica y el ángel de la guarda”). En este último caso se menciona el letargo de la figura celestial, parejo con el que no comparece en el proyecto de novela, puesto que “en mi infancia y mi juventud le di mucho trabajo; [...] siempre en vela, atento a lo que pasaba. Lo que podía ocurrir [...] es que, vencido por la fatiga, se durmiera en algún momento, y no llegara a tiempo para evitarla”²⁹. Todavía en prensa, Juan Arbó relata el que sin duda fue uno de los episodios más determinantes de su vida: su fuga al final de la Guerra Civil con un velero que partía del puerto de San Carlos de la Rápita hacia Barcelona mientras avanzaban las tropas nacionales —su condición era cuando menos comprometida: “escritor catalán, funcionario de la Generalidad, relacionado con los importantes de la literatura y la política”³⁰—; otra decisión que atribuye a la inspiración celeste.

4. “UN HOMBRE SIN ESCRÚPULOS” Y “EL ÁNGEL DORMIDO”

Como paso previo para adentrarse en el estudio del panorama de variación a través del cotejo de los testimonios reseñados, haremos un alto en el camino, en aras de ofrecer un breviario del contenido literario que vehiculan. Sin olvidar que toda modificación en una obra puede acarrear

27 Sebastià Juan Arbó, *Els homes de la terra i el mar*, Barcelona, Proa, 2015. Recuperado de <http://nubereader.odilotk.es>

28 Sebastià Juan Arbó, *Memorias: los hombres de la ciudad*, p. 35.

29 *Ibidem*, p. 69.

30 Sebastià Juan Arbó, “El fin de la guerra”, *La Vanguardia Española*, (1976, mayo 7), p. 17.

implicaciones de sentido determinantes para el conjunto, lo cierto es que los parámetros de variación que presenta *El ángel se durmió* se encuentran dentro de los márgenes que permiten hablar de procesos de revisión, en algún caso de mayor calado —especialmente en cuanto a supresiones o adiciones—, pero no estructurales; de manera que el texto resultante no acaba configurando una recreación. Esta precisión debería autorizarnos a centrar la atención en el argumento que trae uno solo de los manuscritos, el más próximo cronológicamente, *ms*³ (SJA-M.46), sin ánimo en ningún caso de entrar en consideraciones de orden hermenéutico³¹.

La acción transcurre entre finales del año 1953 y principios de 1954 en Barcelona. La “Introducción” sirve para presentar los personajes. El primero es Julián Giménez, un joven policía casado de origen pacense; el segundo, Antonio Bardén³², un taxista aragonés de mediana edad con cuatro hijos a su cargo y una mujer enferma; el tercero, “el instrumento escogido por el destino” (f. [228r]) que desata el drama de la novela, Juan Malero, un delincuente común de baja extracción social que habita en el extrarradio de la capital. Con un mediocre pasado como boxeador, a los quince años ingresa en la cárcel por primera vez, y a partir de entonces encadena sucesivas condenas de cuatro meses y un día, dos años y una

31 Si bien el breviario que se ofrecerá es puramente argumental, cabe destacar que las cuartillas conservadas apuntan a una novela negra con un narrador extradiegético y heterodiegético, principalmente focalizada desde la perspectiva del criminal, aunque con intercalaciones a modo de prolepsis de las declaraciones en su juicio. Es interesante señalar el afán realista que mueve al narrador, que desde un principio apunta a la veracidad de los sucesos y se aparta de toda insinuación folletinesca, puntualizando que se trata de “una historia. Es, en verdad, una historia triste, lamentable, pero las historias son como son, y uno en ellas, por más que quiera, no puede nada. De haberse tratado de una novela, es posible que en el último momento hubiese salvado uno a la víctima principal; al menos culpable, porque así como había un «malo», había un «bueno», como en todos los dramas de la vida. [...] Hubiese obrado a la manera de los viejos folletinistas, que eran hombres de gran imaginación y de gran bondad; ellos, en efecto, conmovidos por las súplicas de sus lectores, resucitaban a sus muertos, «arreglaban», los dramas; hacían un poco de Dios en algunos casos” (ff. [24r-25r]).

32 Este mismo nombre se asigna a uno de los personajes de “Decisión a medianoche”, un proyecto de guion de una producción audiovisual para Televisión Española que desarrolló Sebastià Juan Arbó. Se conserva un mecanoscrito, borradores parciales y notas del proyecto, consultables en las unidades documentales 380-14-[245 y 246] del ACMO.

última de seis años, cumplida en el penal de Ocaña, “la prisión peor de España” (f. [233r]). La etopeya de Juan Malero es bien ilustrativa:

Era Juan Malero un hombre sin escrúpulos, sin moral, y sin respeto alguno; un ser pervertido, capaz de apuñalar a un hombre sin temblar, como lo había ya demostrado, capaz aún de enfrentarse con los policías y disparar sin vacilar, y capaz con el juguete de ejecución, con una plena habilidad, sin jactancias, fumando un cigarrillo; y con la sonrisa en la cara; y no obstante, en este hombre, en aquella alma, con instintos ciegos y agresivos, con sentimientos de fiera; se mezclaban extrañas ternuras, como también se demostrará (f. [32r]).

A su salida de la cárcel, verá a su prometida, Andrea Jiménez, de la que sigue enamorado, casada con su hermano, quien lleva una vida disoluta por los bajos fondos de la ciudad. Sin trabajo y con los hijos del matrimonio descuidados, soporta todo tipo de penalidades. Esto no es óbice para que Malero mantenga relaciones ilícitas con su cuñada, que se convierte en acompañante y cómplice de futuros atracos, generalmente cometidos para aliviar la situación de los pequeños, hacia los que el delincuente siente especial cariño. El primero de ellos, perpetrado en un bar, se salda sin víctimas mortales. El segundo, más brutal, lo ejecuta en una tienda de comestibles a punta de pistola. Malero hiere de bala al propietario del negocio, que ofrece resistencia, y huye tomándolo por muerto. Este suceso, a modo de prolepsis, es el que acelera las pesquisas policiales que lo llevan a ser detenido junto con Andrea.

La narración como tal se inicia en el capítulo siguiente, “El policía muerto”, que transcurre a lo largo del 2 de enero de 1954. Se relata el encuentro a la salida de casa de Andrea con una vecina, que le lee la crónica de sucesos que trae el periódico: el asesinato con ensañamiento de un policía, muerto por golpes de ladrillo en el cráneo el día anterior. Andrea, nerviosa, se zafa como puede. En “El crimen”, mediante una analepsis, el narrador refiere los hechos del día anterior, en los que Juan y Andrea se habían visto implicados. A la salida del cine, la pareja visitó un solar abandonado para tener un encuentro sexual. Entonces, fueron llamados al orden por Julián Giménez, que se los llevó detenidos. De camino a comisaría, Malero aprovechó un descuido del agente y se hizo con un ladrillo, con el que acabó salvajemente con su vida. El criminal se apropió

de la documentación y la pistola de su víctima. Andrea huyó horrorizada ante la escena en un primer momento, pero regresó más tarde para reconciliarse con su amante. Se explican hacia el final los planes de ambos de fugarse a Francia, y desde allí a América, en busca de un futuro mejor.

Días más tarde, como se narra en “Noche de Reyes”, la pareja se dirige hacia el centro de la ciudad para ver la cabalgata con los pequeños. Una vez allí, Juan Malero decide cometer un robo en una tienda para que sus ahijados no se queden sin juguetes, pero se ve incapaz. Paralelamente, en los capítulos “La niña enlutada” y “El ángel se durmió” se refiere la jornada de Antonio Bardén como taxista, los pormenores de su vida y sus expectativas a largo plazo. Se produce finalmente el encuentro entre Bardén y Malero en el capítulo “En la pendiente”, cuando este último atraca un taxi para conseguir el dinero con el que satisfacer los caprichos infantiles. A pesar de sus tempranas sospechas, Bardén lleva a su pasajero al destino requerido, al otro extremo de la ciudad, donde será víctima del atraco a punta de pistola. Bardén, que ha hecho la mejor carrera en mucho tiempo, opone resistencia e intenta defenderse, pero es abatido por la espalda en “El último acto”. El asesino regresa al punto de partida con el dinero robado. “Un hombre agoniza”, el último capítulo conservado, narra el intento en vano de reincorporarse por parte del taxista, que había fingido su muerte, y su progresivo desvanecimiento, simultáneo a la entrada de los Reyes Magos por la plaza Cataluña. Todo parece indicar que Antonio Bardén termina falleciendo.

5. CRÍTICA DE VARIANTES

El análisis filológico del corpus novelístico de Sebastià Juan Arbó pone de manifiesto una insatisfacción formal³³, consustancial a su idiosincrasia

33 Se trata de una fijación ceñida casi en exclusiva al ámbito estilístico, fundamentalmente léxico-semántico y sintáctico, como vehículo de una depuración de conceptos articulados temáticamente, y que excluye tanto el orden de las estructuras como el de la técnica narrativa. Es lo que subyace, en otras palabras, detrás de las preferencias expresadas por el autor en las siguientes líneas: “A mí me interesan los valores eternos, los valores que permanecen, y no me he detenido nunca a pensar sobre la «forma»; de ahí mi tendencia en incidir sobre mis tierras del Ebro, zona en que el hombre se comporta aún de una forma natural. Decía Goethe que el artista, pase lo que pase, siempre volverá al hombre y a la naturaleza. [...] Eso de empezar

como autor, que permea una metodología de trabajo que da cuenta de todo tipo de procesos de revisión, reelaboración y recreación textuales³⁴, sostenidos en el tiempo en una extensa nómina de testimonios de distinta naturaleza. Si en las obras publicadas esto ya se revela como una certeza a través de las vueltas sobre un mismo texto, a menudo con posterioridad a la publicación de las sucesivas ediciones, en la documentación autógrafa de carácter privado uno halla un modelo extremo con información valiosísima que deja poco margen de duda sobre su *usus scribendi*, con un extenso muestrario de procesos de textualización extrapolables al estudio de otros casos. Valga citar *Hores en blanc* como el paradigma de esta forma de proceder, pues se han cotejado hasta 32 testimonios entre ediciones, mecanoscritos, manuscritos, borradores y galeradas, con un total de 49 campañas de revisión³⁵. Juan Arbó certifica una concepción de la obra literaria *in progress*, fraguada a partir de las sucesivas reescrituras. Entre los documentos objeto de estudio apenas se conservan esquemas, cronologías, apuntes, croquis o esbozos de textualización de gran recorrido, lo que vendría a confirmar la aseveración del propio autor sobre la práctica ausencia de un método de trabajo: “Casi siempre escribo sin plan preconcebido. Un poco a lo que salga”³⁶.

Colacionadas las diferentes lecciones que traen los testimonios de este proyecto, la optación entre filología de autor o crítica genética se presenta como un problema manifiesto en su vertiente formal y editorial, aunque

una novela por detrás o por el medio... ¡qué quiere que le diga!” (F.M., “Coto de editores y plumas. Sebastián Juan Arbó, Premio Inmortal de Gerona”, *La Vanguardia Española*, 1974, noviembre 14, p. 61).

34 Joan Ramon Veny Mesquida, “Variants d'autor: una tipologia de tipologies”, en *Som per mirar. Estudis de literatura i crítica oferts per a Carles Miralles*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014, pp. 25-55.

35 Puede reseguirse el caso de esta novela en una reciente edición que incorpora nuestro hallazgo de un testimonio póstumo con correcciones inéditas en Sebastià Juan Arbó, *Hores en blanc. La hora negra*, coord. Xavi Ristol, Barcelona, Club Editor, Como Ediciones, 2020. En un futuro monográfico abordaremos el estudio del obrador escritural de esta obra, que se nutre, aparte de un extenso corpus manuscrito de sucesivas revisiones y reescrituras de la obra, de una compleja historia textual a la que se suman los recientes hallazgos de tres testimonios posteriores a la última edición de 1983, con variantes de autor de muy distinto orden y diferentes manos.

36 Badosa, *op. cit.*, p. 18.

con implicaciones evidentes a efectos teóricos. Se trata de valorar cuál es la forma óptima de presentar la información en un texto para el que ningún estadio conservado denota estabilidad ni aporta fiabilidad acerca de su fijación; con la total seguridad, además, de que, de haberse hecho efectiva su publicación en vida del autor, hubiera experimentado sucesivas revisiones. Nuestra experiencia con una tentativa de edición que verá sus frutos más adelante revela precisamente la dificultad de fiar a un único testimonio la categoría de texto base, a causa del que se ha revelado como uno de los grandes hándicaps de nuestra investigación: el extravío documental, que dificulta tanto la cohesión como la restitución textual. Así, *b* y *ms*, que aspirarían a ser indicio de narraciones más o menos completas, son la prueba evidente de la pérdida física de cuartillas, ya sea por extravío, confundidas entre otros materiales autógrafos, ya por su destrucción, poco probable visto el gran volumen de material autógrafo que contienen los archivos. Luego la confrontación efectiva entre ambos es muy limitada en sus resultados. Atendiendo al guion localizado en SJA-M.44 f. [9r], la novela había de constar de un prólogo y tres partes, pero un simple vistazo a *ms*, el de mayor extensión, evidencia que la narración queda interrumpida en su ecuador con la agonía del taxista; es decir, en la segunda parte, donde se tenía que “hablar de Antonio Bardén y lo que sigue hasta la muerte de este en la noche de Reyes”. No hay rastro, por tanto, de una tercera sección, en la que se relataría la estancia y “salida de la cárcel” de Juan Malero. Además, el cotejo de los capítulos contenidos en cada uno de ellos, a pesar de la ausencia de portadillas, da cuenta de un acentuado desajuste proporcional:

Capítulos en *b*

“La niña enlutada”

“El ángel se durmió”

Capítulos en *ms*

“Introducción”

“El policía muerto”

“El crimen”

“Noche de Reyes”

“La niña enlutada”

“En la pendiente”

“El ángel dormido”

“El último acto”

“Un hombre agoniza”

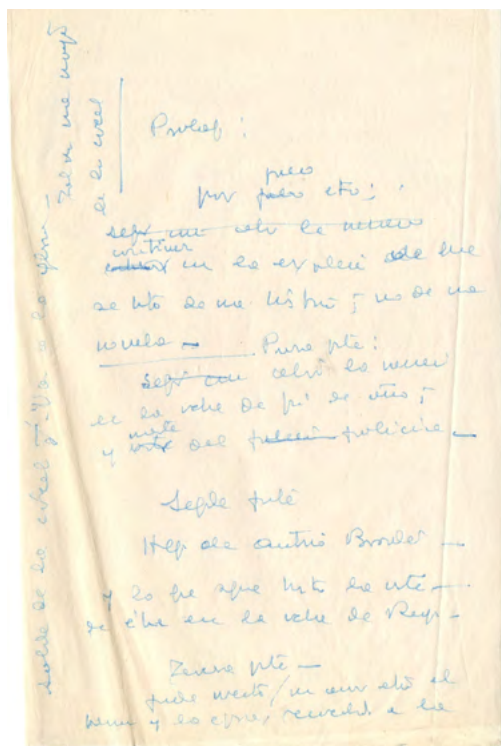


Figura 1. SJA-M.44 f. [9r]. Digitalización por el autor del trabajo.

En concreto, dentro del capítulo homónimo en *R*, se atestan las siguientes lagunas en porciones de texto considerables, tanto en el aparato genético como en el evolutivo:

1.6-31	La ~ piedras".] # $b \ b^1 \ b^2 \ b^3 \ b^4$
4.17-5.6	lado ~ preparada] # $b \ b^1 \ b^2 \ b^3 \ b^4$
8.28-9.23	noche ~ durmió".)] # $b \ b^1 \ b^2 \ b^3 \ b^4$
9.19-23	que ~ inadvertidamente.] # $ms \ ms^1 \ ms^2 \ ms^3$

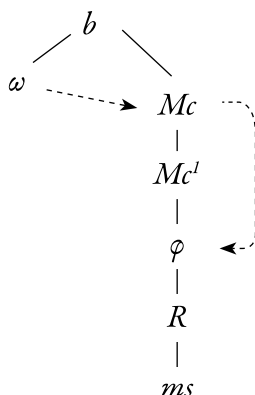
El interrogante, en efecto, se hace más complejo. Parece evidente que para una edición global del proyecto sería preferible decantarse por el testimonio ms^3 , que es, aparte del más completo y broche de la cadena evolutiva, el que con mayor seguridad podría aproximarse a la última voluntad del autor. No obstante, tampoco existiría como tal si se entiende que la

interrupción de la escritura constituye en sí una forma de anulación deliberada, una renuncia expresa, formalizada además en las memorias del escritor. Lo cual, sin embargo, topa con la excepción del capítulo en *R*. Tratándose del único testimonio que habría visto la luz en una revista, el criterio histórico viene a oponer un sólido argumento contra el cronológico, y deviene una prueba indudable de la voluntad de hacer aflorar un estadio del texto, que, por contrapartida, se singulariza por ser el único inédito novelístico mencionado en las memorias del autor. Al proponer, como es el caso, una primera edición con *R* como texto base, habría que salvar, no obstante, lagunas heredadas en este mismo fragmento tanto de *b* como de *ms*. Dicha circunstancia imposibilitaría cualquier representación en los aparatos críticos que no fuera un conglomerado de difícil lectura, plagado de discontinuidades; de manera que el producto resultante sería un recosido, fruto de una operación ciertamente delicada y de engorrosa mostración.

Determinar la genealogía de los testimonios en la constitución de un *stemma* puede tener interés para descartar una transmisión lineal. Por tratarse fundamentalmente de variantes de autor, Veny Mesquida advierte de los riesgos de identificar la secuenciación cronológica de fechas sobre el papel con la lógica del proceso de escritura, decantándose por fijarlos mediante los errores, según el método lachmanniano: una vía que puede resultar muy productiva para el capítulo que nos atañe³⁷. Y es que carecemos de marcas de datación expresas, lo cual obligaría a determinar una cronología tras un estudio codicológico, o incluso lingüístico-estilístico, con pocos visos de exactitud, y que tampoco sería determinante para las filiaciones. Bleuca apostaba por otras herramientas, aduciendo que, para las variantes de autor, “aquellas tradiciones en que los datos externos no permiten fijar el orden de redacción de las versiones, la más extensa, la que presenta lecciones más exactas conceptual y estilísticamente, las que se alejan más del modelo suelen ser posteriores”³⁸. La recensión de materiales convergiría en este diagrama, simplificados con una única sigla *b* y *ms*:

37 Joan Ramon Veny Mesquida, *Críticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor*, Lleida, Pagès Editors, 2015.

38 Alberto Bleuca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Ediciones Castalia, 1984, pp. 117-118.



Como se puede observar, *Mc* no deriva directamente de *b*, sino que existe una sospecha de contaminación con *ω*, puesto que *Mc* trae variantes sustantivas no atribuibles al transcriptor. El ejemplo más evidente se lee a continuación, en que se produce una adición importante de texto en *Mc* respecto de *b*:

- 5.5-7 preparada. | /renglón en blanco| | Él] todo el día, porque ya desde la mañana todos los pasos le habían ido guiando allí, a aquel lugar y a aquella hora. | Él *b* todo el día, porque ya desde la mañana todos los pasos le habían ido guiando allí, a aquel lugar y a aquella hora. Con exacta precisión. | Él *b'* *b*² *b*³ *b*⁴ preparada. | Y no obstante, en todo el día —tenía todo el día— su ángel no le avisó; tenía todo el día, porque ya desde la mañana, todos los pasos le habían ido guiando allí, a aquel lugar y a aquella hora. Con exacta precisión. | Él *Mc*

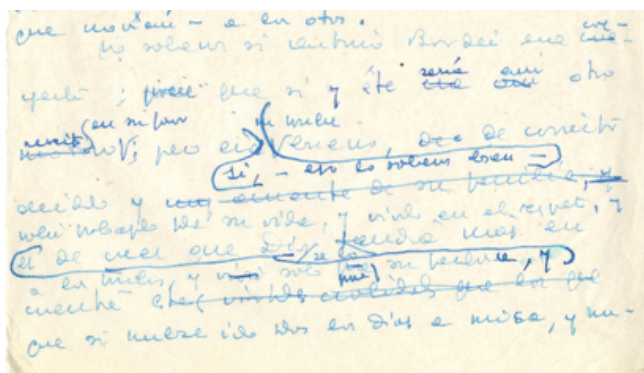


Figura 2. Recorte de SJA-M.44 f. [38r]. Digitalización por el autor del trabajo.

No habría que catalogar la repetición en tres ocasiones de “todo el día” en *Mc* como un error, sino como una marca de estilo del autor, propenso a reiteraciones similares en porciones de texto muy breves, lo que refuerza la necesidad de postular ω . Además, la interpretación defectuosa de *b* parece la causa de algunas variantes en *Mc*, que pasan inadvertidas tanto para *Mc^l* como para *R*. Es el caso de la siguiente, donde la lección original que debía transcribirse era *b⁴*. Se produjo sin embargo una inversión en el orden de determinados constituyentes propiciada por la intrincada disposición visual en el borrador de los estratos de revisión:

4.10-11 era un hombre, sí —eso lo sabemos bien—, bueno] era
bueno *b* era un hombre bueno *b^l* era, sí, —eso lo sabemos
bien— un hombre bueno *b² b³ b⁴*

La autoría de la copia de *Mc* por parte de un transcriptor ajeno a Sebastià Juan Arbó se verifica mediante otras evidencias textuales. Un error manifiesto de lectura repetido sistemáticamente es la interpretación del apellido del protagonista como Bordei —en 23 ocasiones— o Bardei —3 veces—, que solo habría podido cometer un copista a quien la caligrafía del escritor le resultara confusa³⁹. Cabría postular, además, la existencia de un subarquetipo entre *Mc^l* y *R* en el que se habrían hecho determinadas revisiones. Así parece ocurrir en la unidad crítica que se muestra a continuación, en la que en ϕ se habría efectuado una selección de variantes en detrimento de *Mc^l*, tal como publicó *R* de acuerdo también con el resto de los testimonios:

8.11 diabólica y siniestra conjura] ~ compañía *Mc^l*

Indicialmente, ϕ sería un testimonio de fase editorial preparatorio de *R*, quizás en forma de paginadas o galeradas⁴⁰. No cabe duda, en cambio, de

39 Este detalle se refiere en Jordi Enfedaque Novell, “El Fons documental Sebastià Juan Arbó”, *Beceroles: lletres de llengua i literatura*, 7 (2018), pp. 13-22. El archivero señala que “la seva lletra, en molts casos, és realment indesxifrable. Resulta tan difícil que fins i tot alguna de les persones encarregades de transcriure-la en deixa constància en la seva correspondència” (p. 18).

40 Una prueba de la voluntad de intervención activa en el proceso editorial de sus obras por parte de Sebastià Juan Arbó se rastrea en una carta de Antonio López

que *ms* es *descriptus* de *R*. Son múltiples los ejemplos en los que el autor copia porciones indeseadas de *R*, variantes inmediatas rápidamente advertidas y tachadas, como las que siguen:

- 4.30-31 desviarlo. Debió de dormirse] desviarlo. † /D *tachadol*/ Pero /
debió de *tachadol*/ no cabe duda; se durmió —precisamente
en aquel momento— *ms* desviarlo. † Pero no cabe duda; se
durmió —precisamente en aquel momento— *ms*¹ *ms*² *ms*³

La tipología de las variantes colacionadas es diversa en todas las fases de escritura detectadas. En la vertiente supresiva, desde *b'* en adelante se prescinde de una lección acerca del automóvil que conduce Antonio Bardén:

- 7.24 coche. Y] coche; el viejo “Opel” era ya como un compañero;
iba envejeciendo con él, y casi casi le tenía afecto/; hacía diez
tachadol. Cada *b*

El grueso de las modificaciones omisivas recae en los estadios de revisión de *ms*, que pueden afectar a conjuntos de renglones importantes; verbi-gracia:

- 4.16-24 el ángel ~ posible] a su lado a su ángel tutelar; /es *tachadol*/ y
no cabe duda que lo llevaba; no cabe duda *ms* a su lado a su
ángel tutelar; y no cabe duda que lo llevaba; no cabe duda
*ms*¹ *ms*² *ms*³

La variante sustitutiva más destacada de los testimonios englobados en *ms* afecta al mismo título del capítulo, que pasa a llamarse *El ángel dormido*, rompiendo la homonimia respecto del que se asigna a la novela, que permanece intacto. Otro de los particulares que denota mayor variabilidad

Llausàs (con fecha de 7.5.1955), gerente de la Editorial Sudamericana, con motivo de la puesta en venta de *La hora negra*, en la cual se disculpa “por recordar recién ahora, que VD. [*sic*] deseaba ver las pruebas de imprenta de su libro. [...] Excúseme si Vd. quería hacer alguna modificación que no estaba en su original”. Tanto sería así que solo de esta edición se conservan dos ejemplares con variantes de autor, localizados en el Fons Néstor Luján de la Biblioteca de Catalunya y en el ACMO.

en este sentido son los nombres de los personajes. Así, el asesino Juan Malero es Rafael Solano en *b* y *b*¹, y la hija mayor de Antonio Bardén atiende por Juana en *b*, *b*¹, *b*², *b*³ y *b*⁴; Rosa en *Mc*, *Mc*¹, *R* y *ms*; Sita en *ms*¹, y Anita en *ms*² y *ms*³.

Dentro del apartado de las adiciones, que se prodigan en especial en *ms*, me limito a señalar la 2.1-2, que añade interesantes especificaciones descriptivas:

- 2.1-2 hermano; aquella época en que la tierra era una selva oscura]
hermano; /aquella época en que *tachadol* la tierra era como
una selva oscura, y las bestias feroces iban por ella desatadas
ms la tierra era como una selva oscura, y las bestias feroces —
los genios del mal— iban por ella desatadas *ms*¹ la tierra era
como una selva oscura, y las bestias feroces —los genios del
mal— iban por ella desatadas. Nunca como entonces, como
se sabe, fue tan viva la creencia en el demonio *ms*² *ms*³

En todas las fases de este testimonio se lee, además, una adición con una pulla —excepcional en su narrativa de posguerra— a Franco, de quien había rehusado hacer declaraciones en alguna ocasión⁴¹. Lo hace, además, con visos irónicos que habrían de topar ineluctablemente con la censura:

- 6.20 —se repitió—, a casa”] a casa —se repitió—, pase lo que
pase, a casa, aunque venga Franco” *edd.*

6. CAUCES METODOLÓGICOS Y PERSPECTIVAS ECDÓTICAS

El texto fijado que debe ser objeto —parcial— de una futura publicación toma como texto base *R* y funciona como la principal formulación teórica de este artículo. No refleja, por tanto, un resultado definitivo e incontestable, aunque sí constituye el punto en el que confluyen todos los esfuerzos empleados hasta el momento. Es susceptible de ser revisado o reformulado tanto desde otro prisma disciplinar, como por las exigencias

41 Véase Constantino Jaime Bourgade, “Conversación con el novelista Sebastián Juan Arbó”, *Anales de la Universidad de Chile*, 119, 123 (1961), pp. 201-204.

específicas de una determinada propuesta de edición, por no hablar del hallazgo de nuevos datos que desmonten nuestras premisas.

Como culminación provisoria de la denominada “fase *sintètica*”⁴² de una edición crítica, el aparato de variantes es, según los principios de la filología de autor, el vínculo imprescindible entre el texto crítico y las sucesivas sincronías resultado del cotejo de los testimonios. Se mantendrá, como característica principal, una diferenciación entre aparato genético y evolutivo, los cuales segregan, respectivamente, los testimonios anteriores y posteriores al texto base del que emana el texto crítico; y, en el segundo caso, asimismo, aquellos que presentan ramificaciones que se desprenden de la cadena genética del texto base.

La situación que presenta *ms* y sus correspondientes etapas de revisión hasta la más reciente, *ms*³, sin embargo, nos pone ante una compleja tesitura cuando planteamos los siguientes pasos de nuestra labor. No es solo que presente un fragmento adicional de gran calado respecto de *R*, sino que tanto a efectos cronológicos como estructurales presenta un estadio de mayor elaboración textual del proyecto; el mismo que, como se ha expuesto, problematiza el criterio del valor histórico que representa *R* con el cronológico —que no debe confundirse con la última voluntad del autor, inexistente aquí—, que es también en este fragmento el del valor textual, visto en *ms*³. Cabría la posibilidad de plantear un aparato “de ajuste”⁴³ que presente las lecciones de *ms* y sus revisiones, con el consiguiente “problema de la representabilidad”⁴⁴, fruto del riesgo de crear una sección sustancialmente ininteligible y sobredimensionada. Se antoja, no obstante, en su conjunto, la opción menos peliaguda. No resulta admisible una hibridación de textos base, de modo que la edición del proyecto de novela de *El ángel se durmió* eligiera para el texto crítico como base *ms*³, y *R* para el capítulo homónimo particular, con los añadidos del primero. Pero tampoco descartaríamos la opción de dos ediciones paralelas de dos textos críticos con base en *R* y *ms*³, respectivamente, con sus oportunos aparatos, a fin de

42 Veny Mesquida, *Criticar el text*, p. 12.

43 Paola Italia y Giulia Raboni, “¿Qué es la filología de autor?”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 7-56 (p. 23).

44 Giuseppe Mazzocchi, “Filología de autor entre historia y método”, *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 2 (2016), pp. 7-22 (p. 14).

atestiguar la categoría como documento representativo de dos estados textuales de cierta relevancia en cada uno de los textos: uno publicado como capítulo en una revista, y el otro, posterior, como una versión con un cierto grado de desarrollo del proyecto de novela, aunque interrumpido.

Parece claro, a tenor de las evidencias textuales y las declaraciones del autor, que no es posible reconstruir una novela titulada *El ángel se durmió*, pero sí la convergencia de un proceso dinámico en un estadio textual dentro de un proyecto inconcluso. La idoneidad de la edición de este tipo de materiales ha generado posturas contrarias, en especial desde el ámbito de la crítica genética⁴⁵. Para Gómez Trueba, por lo que atañe a los inéditos juanramonianos, “solo deberíamos considerar como obras de Juan Ramón aquellos libros o poemas sueltos que el poeta publicó en vida”, dada la fragmentariedad y la inestabilidad de la mayoría de sus proyectos⁴⁶. En buena lógica, su conocimiento como parte de una “obra” en mayúsculas es crucial para formarse una visión de conjunto de su creación, pero no puede ser objeto de reconstrucción y fijación como si de un libro original se tratase, sino a través de una edición de crítica genética. Morán va más allá y censura la obcecación en “creerse médium del poeta, interpretando su voluntad para reconstruir y firmando con su nombre”⁴⁷. Se rechaza toda idea de acabamiento pues la misma noción de intención, como apunta Tanganelli⁴⁸, se modelaría a través de la práctica

45 También los critica Mazzocchi, *op. cit.*, p. 16, para quien “toda la filología de autor (y no solo la decimonónica) está cuajada de esfuerzos generosos, pero de consecuencias graves, para que todo funcione: omitiendo el editor los datos que no encajan con su reconstrucción, procurando dar una idea falaz de acabado y cumplido (incluso acudiendo a la técnica del relleno), o llegando a reconstruir como tales obras que el autor concibió solo como proyectos, luego abandonados”.

46 Teresa Gómez Trueba, “¿Qué fue antes, el título o el libro? Análisis genético del proyecto inédito de Juan Ramón Jiménez «En la rama del verde limón»”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 218-245 (p. 220).

47 Carmen Morán, *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 49; y María Martínez Deyros, “Un «sueño agorero»: estudio y edición de un borrador inédito de Miguel de Unamuno”, *Microtextualidades. Revista internacional de microrrelato y minificción*, 1 (2017), pp. 53-63 (p. 57).

48 Paolo Tanganelli, “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una “poética de transición entre estados”*, eds. Jimena Gamba Corradine y Bénédicte Vauthier, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 73-96 (p. 84).

escritural, una transformación permanente en el plano de los contenidos; de modo que cambios mínimos pueden resultar “à tel point substantiels qu’ils affectent le discours global”⁴⁹. Desde la ladera filosófica aflora la diatriba contra la unicidad y la perfección: toda idea de “versión definitiva” no es más que un idealismo según este prisma, “una ficción teórica [...] e incluso cuando así se tilda una edición crítica, que presenta una ilusión de estabilidad”⁵⁰. Los métodos de transcripción diplomática eliminarían, por lo tanto, los juicios sobre la estabilidad del texto presentado.

Sin creer en esta identificación rígida entre estabilidad y el producto presentado como texto crítico, en nuestra edición tanto *R* como *ms*³ sí que pueden considerarse como dos puntos de llegada —si bien no definitivos— dentro del trayecto creativo, con cierta entidad textual y, por tanto, susceptibles de editarse según estos parámetros⁵¹. Dentro del espacio teórico de la filología de autor existe la convicción de la existencia de un texto que sería objeto de edición e integrante de un sistema de diacronías

49 Cesare Segre, “¿Critique des variants et critique génétique”, *Genesis*, 7 (1995), pp. 29-46 (p. 30).

50 Lluch-Prats, *op. cit.*, p. 104.

51 Adriana Ábalo Gómez, “Análisis del dossier genético de *Sevilla*, un texto recuperado de Ramón del Valle-Inclán”, *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 1 (2015), pp. 61-91, examina la cuestión en Valle-Inclán para un caso con ciertas similitudes, optando a efectos metodológicos por la *critique génétique*. Llega a considerar, siguiendo a Bellemin-Noël, que “no estamos ante un «texto» *sensu stricto*, entendiendo este concepto como el último estado de una elaboración autorizado por su autor [...], sino ante un estado textual extraído de un proceso escritural complejo sin versión definitiva” (p. 67). Acudir a la noción de versión definitiva para otorgar la categoría de texto es cuanto menos problemático en nuestro caso, no solo porque *ms*³ funciona desde una óptica estructuralista como un entramado coherente y sistemático de signos, a pesar de su interrupción, y por lo tanto como producto plenamente operativo a efectos literarios, sino porque en Sebastià Juan Arbó no es siempre funcional la distinción entre borradores como materiales de trabajo y manuscritos como versiones previas a la fase editorial; de modo que no se puede asegurar que *ms*³ no hubiera podido ser un testimonio potencialmente susceptible de copia dactilográfica para la imprenta. Así las cosas, su grado de autoridad podría ser elevado. Incluso cuando una obra se publica bajo el marbete de “edición definitiva”, como en el caso de *Hores en blanc* o de *Terres de l'Ebre*, llega a recibir modificaciones incluso estructurales. La obra de Sebastià Juan Arbó experimenta cambios permanentes: el concepto de “final” del proceso creativo tiene una utilidad meramente formal en su caso.

y correcciones que debe desentrañar el editor, cuyas atribuciones varían sustancialmente al convertirse en intérprete. A él le corresponde la facultad de fijar un texto que, aunque reconoce como “aproximación al valor”, o sea, una hipótesis de trabajo condicionada por su capacidad de acceso y exégesis de los datos, se traduce no obstante en la confluencia de “todos los textos que lo han precedido”⁵²: dicha confluencia se consigna en el aparato de variantes, que representa un sistema de diacronías fruto de un trabajo de datación y desciframiento de fases de escritura. Con todo, no es necesariamente una suerte de versión definitiva lo que se pretende publicar, sino que el filólogo considera susceptible de ser editado cualquier estrato textual en función de su interés⁵³. No hay que plegarse a una obligada militancia en el dogma de la última voluntad del autor, ni a una linealidad teleológica del proceso de escritura.

El abordaje de los elementos prerredaccionales del proyecto en SJA.M.44 y SJA.M.46 aquí descritos también debe constituir uno de los puntales de un futuro análisis y discusión, en la medida en que documentan su génesis material. No se trata, como en el caso de los genetistas, de “reconstruir la marcha de la escritura”⁵⁴ de manera exhaustiva —con una especial fijación por la representación de los borradores autógrafos— a través de un *dossier* genético en el que “se ha de datar, transcribir, clasificar, describir e interpretar”⁵⁵ el corpus con todas las fases en transcripción diplomática, incluida la documentación epitextual. El interés habrá que fijarlo en los “planes y guiones iniciales, apuntes [y] bocetos exploratorios” con implicaciones contextuales y exegeticas⁵⁶.

52 Italia y Raboni, *op. cit.*, p. 23.

53 Tanganelli, *op. cit.*, pp. 196-197.

54 Élide Lois, “La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 57-78 (p. 64).

55 Lluch-Prats, *op. cit.*, p. 102.

56 Pierre-Marc De Biasi, “Qu’est-ce qu’un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse”, en *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, dirs. Daniel Ferrer y Michel Contat, Paris, CNRS Éditions, 1998, pp. 31-60 (p. 36).

De la ambigüedad *avant toute chose*: humor y reescritura en el teatro de José Sanchis Sinisterra

RENATA LONDERO

Università di Udine

Título: De la ambigüedad *avant toute chose*: humor y reescritura en el teatro de José Sanchis Sinisterra.

Title: Ambiguity *avant toute chose*: Humour and Re-writing in José Sanchis Sinisterra's Drama

Resumen: A partir de las ideas de frontera y de ambigüedad, fundamentales en la estética dramática de José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), el presente artículo sondea de qué manera el humorismo –basado en el “sentimiento de lo contrario” de Pirandello, y por lo tanto en la contigüidad entre lo cómico y lo trágico– se expresa en cinco obras significativas del autor. Se trata de *Naque* (1980), *¡Ay, Carmela!* (1987), “Atajo” (en *Terror y miseria en el primer franquismo*, 2002), *Misiles melódicos* (2004) y *Vagas noticias de Klamm* (2009). La sonrisa o la risa amarga de Sanchis se aplican a argumentos serios o graves (la difícil condición del actor, la Guerra civil española, el franquismo, la desigualdad en el mundo, el desempleo) en estas piezas que también resultan liminares desde el punto de vista genérico. De hecho, en su mayoría son hipertextos lúdicos que emplean recursos típicos del pastiche, de la parodia o de la caricatura, a nivel tanto temático como estilístico, con la finalidad de manifestar la naturaleza difuminada y ambivalente de la experiencia humana.

Abstract: Starting from the ideas of border and ambiguity, fundamental in the dramatic aesthetics of José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), this essay deepens how the humour –based on Pirandello’s “feeling of the opposite” and on the closeness of the comic and the tragic as a consequence– shows itself in five significant plays by the author. They are the following: *Naque* (1980), *¡Ay, Carmela!* (1987), “Atajo” (in *Terror y miseria en el primer franquismo*, 2002), *Misiles melódicos* (2004) and *Vagas noticias de Klamm* (2009). Sanchis’s bitter smile or laugh applies to serious or even tragic topics (the actor’s difficult life, the Spanish civil war, Franquism, the world’s inequality, unemployment) in the above-mentioned works, which are borderline as far as their genre is concerned as well. In fact, most of them are playful hypertexts using forms typical of pastiche, parody and caricature, both on a thematic and (above all) stylistic level, with the purpose of expressing the blurred and ambivalent nature of human experience.

Palabras clave: Sanchis Sinisterra, Teatro, Reescritura, Humor, Parodia.

Key words: Sanchis Sinisterra, Theatre, Rewriting, Humour, Parody.

Fecha de recepción: 25/2/2021.

Date of Receipt: 25/2/2021.

Fecha de aceptación: 27/5/2021.

Date of Approval: 27/5/2021.

En “El espectador ideal”, un artículo de 2015¹ donde José Sanchis Sinisterra condensa magistralmente los cimientos de su estética fronteriza, aparecen cuatro conceptos en los que también se fundamentan la teoría y la praxis del humor en su teatro: caos, polisemia, interacción, capacidad crítica. En un mundo incomprensible e imprevisible, sumido en el desorden y la incertidumbre, el dramaturgo valenciano “escoge el límite como su materia”², para traspasarlo continuamente, cultivando el mestizaje y el hibridismo genérico, semiótico, estilístico y lingüístico, sin dejar de interpelar a un público activo que indague, reflexione, opine³.

Ahora bien: ¿la raíz principal del humorismo y de la comicidad —en la estela de Bergson⁴ y de Pirandello⁵—, no es, quizá, la complejidad de nuestra experiencia, a la vez trágica y cómica, emotiva y racional, que se manifiesta a través del “sentimiento de lo contrario” alumbrado por el intelecto? De ahí que la “risa reflexiva” que Sanchis Sinisterra pretende suscitar en sus espectadores⁶ se desprenda de su concepción del humor como “una herramienta intelectual [...], un modo de contemplar [y] [...] de transmitir” la condición humana, desacralizándola⁷. Además, puesto que la risa y la sonrisa con frecuencia derivan de la desgracia y del sufrimiento, muchas formas del humor —como la ironía, la parodia y la sátira— destacan por la ambivalencia de sus matices⁸, es decir, por su naturaleza difuminada y

-
- 1 José Sanchis Sinisterra, “El espectador ideal”, *Ínsula*, 823-824 (2005), pp. 50-56.
 - 2 Juan Mayorga, “Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra”, en José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, ed. Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 25-28 (p. 25).
 - 3 Para una síntesis sobre la sustancia fronteriza de la visión de lo real y lo teatral en el autor, remito a Renata Londero, “Introduzione”, en José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas/Il lettore a ore*, ed. y trad. Renata Londero, Pisa, ETS, 2018, pp. 7-28.
 - 4 Henri Bergson, *Le rire: essai sur le signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900.
 - 5 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, Rocco Carabba Editore, 1908.
 - 6 Simone Trecca, “Los niveles de humor en *La raya del pelo de William Holden*”, de José Sanchis Sinisterra”, en *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2010, pp. 415-432 (p. 425).
 - 7 Respuesta de Sanchis Sinisterra en la entrevista que le hizo Juan Antonio Ríos Carratalá en la Universidad de Alicante, el 11 de noviembre de 2005, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com (consultada el 30/12/2020).
 - 8 Sobre la esencia dúplice de la ironía, pueden verse: Vladimir Jankélévitch, *La ironía* (1964), prólogo de Javier Gomá, trad. Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 2020;

translúcida, como la llamaría Sanchis. En particular, en el ámbito de lo lúdico, nuestro comediógrafo, aficionado a cruces, injertos y reescrituras, privilegia géneros hipertextuales ambiguos como el pastiche y la parodia⁹, que imitan o transforman sus modelos censurándolos y rindiéndoles homenaje al mismo tiempo, en una constante relación dialéctica con ellos¹⁰. Una análoga preferencia por lo antitético y lo tragicómico se da tanto en la selección de las situaciones dramáticas como en la caracterización psicológica de los personajes: por lo general Sanchis logra los efectos humorísticos más eficaces cuando lleva a cabo una acción cargada de patetismo o ridiculiza a figuras desdichadas y marginales o más bien despreciables. Así ocurre con el Paulino de *¡Ay, Carmela!* (1987), y Ríos y Solano en *Ñaque* (1980) por un lado, y por otro con Abundio y Bolonio en “Atajo” (*Terror y miseria en el primer franquismo*, 2002), con Javier Zulueta —protagonista de *Misiles melódicos* (2004-2005)—, y con el Señor Valverde de *Vagas noticias de Klamm* (2009). De hecho, este es el pequeño, aunque (creo) significativo corpus textual que he elegido para ilustrar las diversas facetas y modalidades del humor según Sanchis Sinisterra.

Empecemos por la obra más conocida, representada y traducida del autor: *¡Ay, Carmela!*, que se estrenó el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza, y cuyo éxito internacional dio pie a la única y afortunada adaptación cinematográfica del teatro de Sanchis, la película homónima dirigida en 1990 por Carlos Saura y protagonizada por los extraordinarios Carmen Maura y Andrés Pajares. Como mantiene Manuel Aznar Soler en su edición de la pieza (1997), esta “Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo”, según reza el subtítulo, está marcada por la dualidad¹¹, en el tiempo, en el espacio, en el conflicto entre vida

Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984; Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York, Routledge, 1994.

- 9 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, *passim*, sostiene que todo hipertexto está basado en la ambigüedad de su lectura e interpretación, como obra autónoma pero también dependiente del/de los hipotexto/s.
- 10 Mirella Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori, 1993, p. 35, define la parodia como “un dialogo critico tra testi”.
- 11 Manuel Aznar Soler, “Introducción”, en José Sanchis Sinisterra, *Ñaque-¡Ay, Carmela!*, ed. Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 11-103 (p. 66).

y muerte, ficción y realidad histórica, y en el entramado expresivo, que es el aspecto que más nos interesa realzar aquí. En tal ámbito, son dos los rasgos privativos del discurso de Carmela y Paulino que enfatizan su fuerza cómica: la gran cantidad de equívocos y dobles sentidos (sobre todo de tipo sexual) —frecuentes resortes de la risa—¹², y el habilísimo aprovechamiento del registro coloquial, que comparte su carácter conciso y elíptico con la tendencia a la compresión y a la sustracción tanto de la ironía en general como del lenguaje empleado por Sanchis en su escritura dramática: lacónico, reticente y sembrado de pausas y silencios¹³.

En primer lugar, el cobarde Paulino esgrime un entretenido *itañol* para congraciarse con el teniente fascista Amelio Giovanni de Ripamonte, como se ve en la cita siguiente: “Cosa male fare arte cosí, spogliati, smantellati, smirriati... ¿Non è vero? È verissimo, mi teniente, no me lo niegue ... Usted lo sabe muy bien, como artista que es, italiano además, de la cuna del arte ... Italia, ahí es nada: Miguel Ángel, Dante, Petrarca, Puccini, Rossini, Boccherini, Mussolini ...”¹⁴. Además, resultan hilarantes muchos casos de dilogía, a menudo vinculados con el tabú del sexo. Por ejemplo, mientras están ensayando la velada patriótica pronacionalista en el teatro de Belchite, a la que asistirán al día siguiente los milicianos extranjeros condenados a muerte, la veraz Carmela no deja de exhibir su rabioso desacuerdo, y protesta por su burdo traje de escena, confeccionado con unas cortinas. Sigue la respuesta de Paulino, tenso frente a Ripamonte, y luego la réplica enfadada de su compañera: “PAULINO. [...] De verdad que estás muy salerosa... / CARMELA. El salero te lo iba a meter yo por la boca...”¹⁵. Divierte el juego entre las dos acepciones —estándar e informal— de “salero”, como “recipiente destinado a contener sal” y como “gracia”¹⁶. Genera más comicidad aún un pasaje del segundo acto, que gira alrededor del doble significado del término “conejo”, el

12 Aznar Soler, *ibidem*, p. 86, habla de “comicidad fundamentalmente verbal” con respecto a esta pieza (*ibidem*, p. 86).

13 Para Jankélévitch, *op. cit.*, p. 99, “el silencio, la reticencia y la alusión configuran el singular perfil de la ironía. La ironía es *lacónica*. [...] su estilo es más elíptico que enciclopédico”, puesto que está dominada por la lítote.

14 Sanchis Sinisterra, *Naque-¡Ay, Carmela!*, acto I, p. 202.

15 *Ibidem*, acto I, p. 200.

16 Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, II, p. 4012.

referencial (que designa al animal) y el vulgar, referido al órgano sexual femenino:

CARMELA. Mira que te lo tengo dicho: no abuses del conejo.

PAULINO. ¿Qué?

CARMELA. Siempre te sienta mal. Y peor con los nervios de antes de empezar.

PAULINO. ¿De qué hablas?

CARMELA. ¿A quién se le ocurre merendarse con un conejo entero, a menos de dos horas de una función que ni Dios sabe cómo nos va a salir? [...]

En cambio, los juegos de palabras a los que recurren los dos actores durante el espectáculo *en abyme* a lo largo del segundo acto, no solo funcionan como móviles de humor verbal, sino que también remiten a una comicidad situacional chocante¹⁷: la actuación de los incómodos Paulino y Carmela ante el auditorio de militares nacionalistas entra en conflicto con su propia condición anímica y existencial, condicionada por el terror del fusilamiento. Dos ejemplos *in crescendo* pueden bastar al respecto. En primer lugar, al comienzo del espectáculo, Paulino traspapela los folios del guion, de manera que en vez de una bienvenida captadora lee nada menos que una lista de la compra, traicionando su nervioso malestar:

PAULINO. Invictos salvadores de la Patria eterna: [...] nuestro egre... sí, nuestro egregio, eso, egregio Caudillo Franco, a quien esta noche queremos ofender ... [...] cuatro kilos de morcillas, dos pares de ligas negras, dos docenas de ... [...] No, perdón ... [...] Queremos ofender ... ofender ... ¡Aquí está! [...] Queremos ofender esta sencilla Velada Artística, Patriótica y Recreativa [...] ¹⁸.

No obstante, el clímax grotesco y trágico del texto se alcanza cuando la pareja protagonista interpreta a su pesar la tosca farsa arrevistada en contra de la Segunda República, “El Doctor Toquemetoda”, donde la República/Carmela acude al consultorio del médico/Paulino para que le

17 Acerca del humorismo verbal y de situación, puede leerse a Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003 [2001].

18 Sanchis Sinisterra, *Naque-¡Ay, Carmela!*, *op. cit.*, acto II, pp. 232-233.

cure su enfermedad (acto II)¹⁹. La pantomima está cuajada de dilogías sexuales, como la del termómetro/pene:

PAULINO. Y usted, ¿qué es lo que tiene?

CARMELA. ¿Yo? Calenturas.

PAULINO. Vaya vaya... Conque calenturas...

CARMELA. Sí, doctor: calenturas. Póngame usted su termómetro, y las notará.

PAULINO. Pues es que resulta que tengo el termómetro... estropeado.

CARMELA. Usted póngamelo, y verá cómo se lo hago funcionar²⁰.

Y cuanto más groseras se hacen las alusiones carnales²¹, más se acerca el funesto final —el asesinato de la rebelde Carmela en las tablas—, anticipado por el lamentable número de los pedos —la “vergüenza del artista”—, que un desesperado Paulino realiza “*para intentar salvarla haciéndola cómplice de su parodia*”²².

“Lo trágico y lo cómico mezclado” ya se había propuesto unos años antes en *Ñaque o de piojos y actores*, “mixtura joco-seria de garrufos varios”²³ que se escenificó por primera vez el 29 de octubre de 1980 en el Festival de Teatre de Sitges²⁴. En esta pieza, Sanchis otra vez pone en práctica de manera brillante su habitual estrategia reelaboradora (la “dramaturgia cohesiva”, como él la denomina), creando un pastiche lúdico, literario/lingüístico²⁵, que a través del dúo de Ríos y Solano —a medio camino

19 *Ibidem*, pp. 247-252.

20 *Ibidem*, pp. 249-250.

21 Se trata de las siguientes: “un resbalón abrialeño”, “la mala leche” que pasó una nodriza a la República, sus “manchas rojas en la piel”, y el hecho de que para “darle remedio [...] unos se lo daban por delante ... y otros [...] por detrás” (*ibidem*, pp. 250-251).

22 *Ibidem*, p. 251 (penúltima acotación del acto II).

23 Son las primeras palabras del subtítulo de la obra.

24 Junto con *¡Ay, Carmela!* y *El cerco de Leningrado* (1989-1994), *Ñaque* pertenece a la trilogía de *El escenario vacío*.

25 Aunque sus dos hipotextos más importantes son *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando (1603) y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1952), *Ñaque* remite de forma más o menos explícita a muchos textos teatrales áureos, como las *loas* de *La comedia* y de *Las cuatro edades del mundo*, sacadas de *El viaje entretenido*; *entremeses* y *autos sacramentales* anónimos (como el *Entremés del Capeador* o el

entre los “cómicos de la legua” auriseculares y los andrajosos *zanni* de la “commedia dell’arte”, y a caballo entre la España del XVII y la actual— se rige sobre los eternos tabúes que desatan la carcajada, es decir, el hambre, el sexo, la muerte. Por lo tanto, en una obra que versa sobre el valor de la palabra (de ayer y de hoy) y sobre el eje temático de la memoria (la memoria de la literatura, la memoria del actor, la memoria del público), el primer momento humorístico estriba, por contraste, en la negación total de la capacidad de memorizar. En efecto, los dos actores realizan unos tremendos esfuerzos mientras intentan recordar, en vano, el nombre de Lope de Vega:

RÍOS. ¿Qué?

SOLANO. ¿Cómo se llama?

RÍOS. ¿Quién?

SOLANO. Ese que escribe tanto...

RÍOS. No sé de quién hablas.

SOLANO. Sí, hombre. El gran... ¿Cómo se llama?... Uno muy famoso...

RÍOS. Hay tantos...

SOLANO. [...] Y entre todos, uno queda... el fénix de nuestro tiempo... que no ha compuesto comedia... que no mereciese estar...

RÍOS. Ah, sí... Ya sé quién dices. Aquel que... ¿Cómo se llama?

SOLANO. [...] Mescua, don Guillén de Castro, Liñán, don Félix de Herrera, Valdivieso, Almendárez...

RÍOS. ¡López! ¿López de...! ¿De qué?

SOLANO. ¿López?

RÍOS. ¿Gómez?

SOLANO. ¿Pérez?

Auto del sacrificio de Abraham, del *Códice de autos viejos*), las tragedias *La Seraphina* (1566) de Alonso de la Vega y *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués (editada en 1609). A ellos se añaden fragmentos de cuentos folclóricos del siglo XVII, de romances viejos y de proverbios, que en su mayoría derivan del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas. Sobre el andamiaje expresivo de este pastiche, que imita a la perfección el estilo de sus modelos literarios y el castellano del Siglo de Oro, puede leerse Renata Londero, “Ñaque (1980) di José Sanchis Sinisterra: tradurre il *pastiche* a teatro, fra sincronia e diacronia”, en *Testo e traduzione. Lingue a confronto*, eds. Fabiana Fusco y Monica Ballerini, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 89-108.

RÍOS. ¿Sánchez?

SOLANO. [...] No importa²⁶.

Más adelante, el autor funde humor e intertextualidad al citar (con variantes nimias) dos modelos áureos caracterizados por una intensa carga cómica. En la primera escena, Ríos y Solano sueltan una larga serie de paremias extraídas sobre todo del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas, concentrándose en las que describen las más básicas (y bufas) necesidades fisiológicas, y en las que contienen los tradicionales desencadenantes literarios de la hilaridad: la comida, las heces, el sexo, los cuernos. He aquí algunos de los más placenteros retazos de la vivaz competición refranera en la que se enredan los dos protagonistas:

SOLANO. Solo dos bocados, para engañar el hambre...

RÍOS. Eso es, porque: de casada y ensalada, dos bocados y dejála.

SOLANO. Y duelos con pan, son menos. [...]

RÍOS. [...] Pues el melón y el queso, tómalos a peso.

SOLANO. [...] Y la mujer y el melón, se huelen por el pezón. [...]

RÍOS. [...] Dios sea loado: el pan comido y el corral cagado.

SOLANO. Dieta y mangueta, y siete nudos en la braguetta. [...]

RÍOS. [...] Al asno y al mulo, la carga en el culo. [...]

SOLANO. [...] Mucho sabía el cornudo, pero más el que se los puso.[...]

SOLANO. No hay generación sin puta ni ladrón. [...]

SOLANO. Por eso es aquel cornudo, porque pueden más dos que uno²⁷.

Para la otra escena el autor elige ceñirse casi al pie de la letra al inicio del “Entremés del Capeador”²⁸, publicado en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* recopiladas por Bernardo Grassa (Valladolid, Juan de Bostillo, 1609)²⁹, y salpicado de equívocos cómicos. A continuación

26 Sanchis Sinisterra, *Ñaque-¡Ay, Carmela!*, pp. 132-133.

27 *Ibidem*, pp. 145-148.

28 En *Ñaque* aparece con el título ligeramente retocado de *Entremés del Bobo y el Capeador*.

29 Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (1911), eds. José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, I, p. 116.

ofrezco el pasaje de mayor interés en este sentido, donde Solano juega el papel del bobo y Ríos el del ladrón de capas:

SOLANO. ¿Vos? ¿Y qué oficio tenéis?

RÍOS. Hermano: yo soy poleo.

SOLANO. Pues yo soy orégano, que también lo ponen en las aceitunas.

RÍOS. No digo eso, hermano, sino que soy capeador.

SOLANO. ¿Capador? Pues mire, no me cape por reverencia de Dios, que si me capa, quedará impotente y ya no aprovecharé para nada...

RÍOS. Hermano, yo no os he de hacer nada. Dígoos que soy capeador, ladrón de capas... y es un oficio muy bueno porque vivimos sin trabajar³⁰.

El talante humorístico del texto procede de dos dilogías, construidas sobre la contigüidad semántica y fónica de las palabras que las producen: “poleo” y “capeador”. El primer *quid pro quo* concierne a “poleo” y “orégano”: en su plano referencial ambos vocablos indican dos hierbas aromáticas que tienen uso culinario. Sin embargo, el maleante/Ríos emplea “poleo” con una acepción metafórica adoptada en la jerga de la germanía:

POLEO. Lo mismo [que polinche]. [...] De *pulido* > *polinche* > *poleo*, hierba aromática que encubre los sabores, muy usada por su fuerte aroma, y hay un símil en la primera acepción, pues los *poleos* o *polinches* encubrían a los ladrones como el poleo encubre cualquier sabor³¹.

La broma estriba en el hecho de que el bobo/Solano ignora el matiz germanesco y entiende “poleo” según su significado primario, como se colige por la ridícula respuesta que da (“Pues yo soy orégano, que también lo ponen en las aceitunas”).

Finalmente, el segundo equívoco entre “capeador” y “capador” está provocado tanto por la analogía fónica que une a los dos sustantivos,

30 Sanchis Sinisterra, *Naque-¡Ay, Carmela!*, pp. 162-163.

31 María Inés Chamorro, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 669-670.

como por la homofonía del término “capa”, que para Ríos designa el tipo de prenda de vestir que él suele robar, mientras que Solano lo interpreta como la tercera persona singular del presente de indicativo del verbo “capar”.

No obstante, donde más acierta el genio humorístico y reformulador de Sanchis Sinisterra es en la parodia, género típico de las épocas de transición, y por lo tanto muy afín a un autor como él, que se precia de definirse un “épigo”³². A mi parecer, una de las obras donde mejor consigue reprobar un blanco favorito de su sátira —el franquismo— es “Atajo”, una de las nueve piezas breves, ambientadas en los terribles años Cuarenta, que componen *Terror y miseria en el primer franquismo*, inspirada temática y estructuralmente en *Furcht und Elend des dritten Reiches* (1938) de Bertolt Brecht. Estos actos únicos se escribieron entre 1979 y 2002 y se estrenaron el 14 de noviembre de 2002 por la compañía del Teatro del Común en el Centro de Nuevos Creadores de Madrid, bajo la codirección de Sanchis e Ignasi García³³. “Atajo”, redactado y puesto en escena en 2002, es el último de los cinco textos dedicados a los partidarios de la dictadura³⁴, mientras que cuatro más se centran en los opositores y las víctimas del régimen³⁵. Como sostiene Milagros Sánchez Arnosi, “*Atajo* es una mirada ácida, corrosiva y cáustica sobre el Opus Dei”³⁶, y en especial sobre su fundador y presidente (de 1928 a 1975), José María Escrivá de Balaguer, quien acababa de ser canonizado por Juan Pablo II cuando *Terror y miseria...* se representó por primera vez³⁷. Ya a partir del título, “Atajo”, la pluma deformadora de Sanchis

32 Cfr. Sanchis Sinisterra, “El espectador ideal”, p. 50.

33 Cfr. Adela Fernández, “*Terror y miseria en el primer franquismo*, de Sanchis Sinisterra. Un proyecto que ilumina la memoria”, *Primer Acto*, 297 (2003), pp. 64-68; Renata Londero, “La historia y la cultura desde el margen: los personajes-piojos de José Sanchis Sinisterra (1979-2002)”, en *De élites y masas. Textualizaciones*, eds. Dolores Thion Soriano Mollá y Jorge Urrutia, Madrid, Devenir el otro, 2013, pp. 361-378.

34 Los cuatro restantes son “El sudario de tiza”, “Plato único”, “El anillo” y “Filas prietas”.

35 Se titulan “Primavera 39”, “Intimidad”, “Dos exilios” y “El topo”.

36 Milagros Sánchez Arnosi, “Introducción”, en José Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria en el primer franquismo*, ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 9-67 (p. 59).

37 Escrivá de Balaguer fue beatificado en 1992 y canonizado en 2002 por el Papa Wojtyła.

ataca *Camino* (1939), el libro de Escrivá que encierra la doctrina del Opus. Asimismo, los dos esperpénticos protagonistas de este diálogo martilleante y molesto, llevan unos *nomina omina* emblemáticos, que simbolizan la sed de riqueza y la estulticia, suya y de los miembros de la Prelatura: se llaman Abundio y Bolonio. Amén de remitir a la opulencia, el primer nombre aparece en el modismo “ser más tonto que Abundio”, mientras que el adjetivo irónico coloquial “bolonio” significa “necio, ignorante”³⁸. No es ninguna casualidad, pues, que Bolonio declare lo siguiente: “el cerebro me lo noto limpio, prístino, impoluto”³⁹, que Abundio exhiba con orgullo su nombramiento como “Porronero Mayor Vitalicio de la Cofradía del Santo Vinagre”⁴⁰, y que en un teatro como el de Sanchis —escueto, antirretórico y lindante con el silencio—, la manida verborrea de ambos avance por triviales lugares comunes y comentarios faltos de sustancia⁴¹.

De hecho, el habla artificial de los dos personajes está poblada de lemas conectados con la propaganda franquista, hipercatólica y patriótica, como la “Cruzada”⁴², el “muladar judeomasónico”, el “republicanismo criptomarxista y afeminado”⁴³, la “Europa liberal y filocomunista”⁴⁴. Además, Abundio y Bolonio se explayan en pedantes enumeraciones de altisonantes vocablos, que rezuman de prefijos y sufijos pseudocultos y de extravagantes neologismos. Estos saltan a la vista cuando se describe el interior de un fastuoso edificio alusivo a la pasión de Escrivá por el lujo:

B. [...] el sitio. ¿Es un despacho, un vestíbulo, un aposento, un gabinete, una oficina, una delegatina, un oratorio, un condominio, un

38 *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª edición, 2014 [en línea]: <https://dle.rae.es> (consultado el 29/12/2020).

39 Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria en el primer franquismo*, p. 177.

40 En el registro coloquial, el adjetivo “porrón” equivale a “pelmazo, pachorrudo, tardo” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª edición, 2014 [en línea]: <https://dle.rae.es> (consultado el 29/12/2020)).

41 “La exuberancia verbal de los personajes de *Atajo* contribuye a desacreditarles al contrastar con la nimiedad de lo dicho” (Sánchez Arnosi, “Introducción”, en *Terror y miseria en el primer franquismo*, pp. 9-67 (p. 47)).

42 *Ibidem*, p. 166.

43 *Ibidem*, p. 165.

44 *Ibidem*, p. 168.

archirretrete, una antecámara, un equiponderante...? [...]

A. [...] hay también un ofertorio... y un expiatorio, y un oratorio, y un refectorio, y un propiciatorio, y un locutorio, y un derogatorio, y un lavatorio, y un comulgatorio, y un conminatorio, y un flagelatorio, y un absolutorio... y hasta un fumigatorio⁴⁵.

También abundan las anfibologías y los eufemismos a través de los cuales el dramaturgo subraya a nivel formal la hipocresía y la doblez de la Obra, burlándose de los orígenes humildes y del aspecto de Escrivá, de su avidez o de su obsesión con el sexo. Al contar su encuentro con el padre espiritual/Escrivá en el piso, Bolonio y Abundio lo pintan como “un baturrico [...] con gafas”⁴⁶, aludiendo a su origen aragonés, y mientras espían a una sirvienta en una de sus habitaciones, notan que esta se coloca una “liga” en la pierna, antes de emprender una sesión de mortificación corporal con el propio sacerdote, a base de látigos y disciplinas. La liga, pues, remite paródicamente al cilicio que los numerarios del Opus deben llevar dos horas al día.

Para terminar, la distancia entre lo que exclama el melifluo Bolonio y la realidad encubierta detrás de la parodia se desvela en este panegírico de la “santa codicia” del “padre”:

B. Fue algo conmovedor. Se interesó por mis cosas personales con una delicadeza... Que cuántas fábricas tenía, que cuál era su activo, cuál su liquidez, cuál el umbral de rentabilidad, el neto patrimonial... y que si no llevaría encima, por un casual, el libro mayor de contabilidad, para echarle un vistacillo⁴⁷.

Poco después, las verdaderas intenciones de Monseñor quedan claras cuando Bolonio revela “qué clase de gente” participa en la tertulia del piso, incluso aludiendo a la presencia de Luis Carrero Blanco, gran sim-

45 *Ibidem*, p. 171.

46 *Ibidem*, p. 173. Escrivá de Balaguer nació en Barbastro, un pueblo de la provincia de Huesca, en 1902.

47 *Ibidem*, p. 179. Como en el caso de “baturrico”, aquí también se utiliza un diminutivo coloquial, “vistacillo”, con evidente intención irónica (cfr. Emilio Cascón Martín, *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*, Madrid, Edinumen, 2000, p. 50).

patizante del Opus y estrecho colaborador de Franco desde 1941 hasta su violenta muerte en 1973: “De lo mejor: arquitectos, abogados, banqueros, empresarios, ingenieros, sacerdotes, profesores... y hasta un almirante”⁴⁸. Como capitalista que es, Bolonio ya pertenece a la cúpula y promete introducir a Abundio en ella, en un final chirriante, dominado por el rebajamiento temático *típico* de la parodia más agria:

B. Sobre todo, lo que se le nota es la madera de santo.

A. Todo en uno, sí señor.

B. Está bien: venga conmigo. Se lo presentaré.

A. Muchas gracias, don Bolonio.

(B). ¡Eh! ¿Adónde va? Que no es por ahí el refectorio... ni el preservatorio.

(A). Ya, ya. Es que necesito ir primero al mingitorio...⁴⁹.

Si en las tres obras que acabo de analizar el autor dirige su mirada agríndice al pasado, más o menos lejano, aunque siempre vigente en la memoria individual y colectiva, en las últimas dos que voy a considerar campea un presente problemático y desalentador, cuyas lacras también denuncian otros dramaturgos españoles militantes de la generación de Sanchis, como José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Josep Maria Benet i Jornet e Ignacio Amestoy. Puesto que el escenario funciona como un poderoso altavoz apto para amplificar cuestiones actuales candentes —la incomunicabilidad⁵⁰, la industria armamentística⁵¹, el desempleo⁵², la escasa atención de ciertos gobiernos por la cultura⁵³, la prepotencia del mercado financiero⁵⁴, la desigualdad social⁵⁵—, el acre humor de Sanchis

48 *Ibidem*, p. 180.

49 *Ibidem*, p. 182.

50 Es el tema de la pieza breve *Vidas privadas* (2000), uno de los 21 *Textículos* recogidos en *Vacío y otras poquedades*, Madrid, La Avispa, 2003.

51 El argumento se trata en *Misiles melódicos* (2004-2005), que comentaré a continuación.

52 A este problema remite, como veremos, *Vagas noticias de Klamm* (2009).

53 Cfr. *Vitalicios*, compuesta en 2010 pero estrenada por la agencia de servicios culturales EscénaTe el 20 de febrero de 2014, en la Sala Mirador de Madrid.

54 Cfr. la “comitragedia” *Bartolomé encadenado*, estrenada en el Teatre Grec de Barcelona el 18 de julio de 2014.

55 Pienso en *El lugar donde rezan las putas o Que lo dicho sea*, texto estrenado con la

“no viene a traer la comodidad al espectador”, sino que quiere “pedirnos un mundo en el que lo posible sea real”⁵⁶. Entre los varios textos que podría traer a colación, escojo por su originalidad *Misiles melódicos* —redactado en 2004 y puesto en escena por primera vez el 15 de abril de 2005 en el Teatro Principal de Zaragoza, con la dirección de David Amitin y música de Gabriel Sopena—, y *Vagas noticias de Klammm*, escrito en 2009 y estrenado el 25 de junio de ese mismo año en la Sala Beckett de Barcelona, bajo la dirección de Sanchis Sinisterra.

Misiles melódicos forma parte de la “trilogía de las artes”, que también integran *El lector por horas* (1996-1999)⁵⁷ y *La raya del pelo de William Holden* (1998-2001)⁵⁸, porque si los dos últimos dramas homenajean la literatura y el cine, el primero versa sobre la música, pero de manera muy irónica. Esta “tragicomedia musical” lleva un subtítulo que suena serio y bizarro a la vez, por su guiño al rótulo institucional que envuelve las cajetillas de tabaco: “Las autoridades sanitarias no advierten de que las armas perjudican seriamente la salud”. La sala, pues, ya se entera de que se hablará de un asunto para nada ligero —las armas—, aunque este se inserta en una trama jocoso-grotesca acompañada por una banda sonora insólita e insistente, pero humorística, como en 2005 subrayó el mismo Sanchis, elogiando al músico Gabriel Sopena: “Y si me considero afortunado por haber puesto mi obra en manos de un compositor que, en tanto que poeta y cantante, sabe potenciar y colorear magistralmente el diálogo teatral, también el público puede gozar del raro privilegio de escuchar una música dotada de sentido del humor”⁵⁹.

El canto y la música conforman el telón de fondo de toda la estrafalaria acción, que muestra a Javier Zulueta —un cínico productor de ar-

dirección del propio Sanchis en la Sala Margarita Xirgu del Teatro Español de Madrid, el 15 de marzo de 2018.

56 Itziar Pascual, “Un modo de contemplar la realidad”, en José Sanchis Sinisterra, *Misiles melódicos – Vitalicios*, ed. Itziar Pascual, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2016, pp. 7-26 (p. 15).

57 Se compuso en 1996 y su estreno se produjo en el Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona) el 21 de enero de 1999.

58 Compuesta en 1998, la obra se llevó al escenario el 19 de enero de 2001 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés.

59 “*Misiles melódicos*”, en José Sanchis Sinisterra, *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, ed. Esther Lázaro, Ciudad Real, Ñaque, 2018, p. 165.

mas destinadas a los países más pobres y guerreros del mundo— aquejado por una misteriosa enfermedad faríngea que le impide hablar sin emitir coplas cantadas, hasta cuando, agotado por su afección y arrepentido, decide empezar a fabricar “bienes de uso civil”⁶⁰. A la redención del protagonista sigue el apoteósico cierre caricaturesco de la pieza, concebido como el *happy ending* de un musical de Broadway. La voz de la deuteragonista Jessica, joven y sensual traficante de armas, junto con la acotación conclusiva, anuncian un triunfal *coup de théâtre*: el ingreso ruidoso y rocambolesco del Séptimo de Caballería⁶¹ al ritmo de “*un brillante número orquestal*”⁶².

Del amargo *divertimento* en que consiste *Misiles melódicos* se pasa a la atmósfera kafkiana y surreal de *Vagas noticias de Klamm*, representada y editada en 2009⁶³. En el artículo “Trece notas para definir ‘lo kafkiano’”, Sanchis evidencia algunos rasgos de la producción de Kafka —uno de sus autores modélicos—, que también se reconocen en *Vagas noticias de Klamm*:

Una clase de humor que asocia inextricablemente lo cómico y lo siniestro [...]. Una galería de personajes (generalmente empleados y comerciantes) de conciencia limitada, obsesiva y a menudo paranoide, que se relacionan torpemente, inadecuadamente, con su entorno, [...] estableciendo unos vínculos interpersonales desajustados, asimétricos, utilitarios y, en suma, insatisfactorios [...]. Un marco espacial inaprehensible por su vaguedad e imprecisión⁶⁴.

En el programa del primer montaje barcelonés, además, el autor se pregunta si “es lícito reírse del paro”, un problema acuciante en la España de hoy que constituye el foco argumental de la obra. A continuación,

60 Sanchis Sinisterra, *Misiles melódicos – Vitalicios*, p. 112.

61 La referencia a este famoso regimiento de caballería del ejército estadounidense, activo desde las guerras de finales del siglo XIX contra los nativos americanos hasta la Guerra del Golfo (1990-1991), quizá se deba al recuerdo de las películas del oeste que lo idealizaron (como la de 1956, dirigida por Joseph H. Lewis), o bien de su conocida marcha militar irlandesa, apodada “Garryowen”.

62 Sanchis Sinisterra, *Misiles melódicos – Vitalicios*, p. 113.

63 Sanchis Sinisterra, *Vagas noticias de Klamm*, Tarragona, Arola Editors, 2009.

64 En Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, pp. 107-108 (p. 107).

compara al “parado” con otros “náufragos” sociales —tan numerosos en su dramaturgia— y ofrece una nómina de personajes literarios o cinematográficos miserables, parodiados por sus autores, tales como el viejo Arnolphe de *L'école des femmes* de Molière (1662), el don Friolera valleincliniano⁶⁵, los mendigos de *Die Dreigroschenoper* de Brecht (1928) y Charlot. Por último, sugiere: “es posible que la risa, más a menudo de lo que creemos, sea el último reducto de la compasión. O de la rabia”⁶⁶.

Efectivamente, en *Vagas noticias de Klamm* el dramaturgo esconde su indignación por el perdurar crónico del desempleo en su país detrás de una máscara cómica y paradójica: la protagonista femenina, Carolina Repullo, se somete a una extraña entrevista de trabajo en la empresa de un tal señor Klamm, eminencia gris e invisible. Los dos enigmáticos y desagradables interlocutores de Carolina, el director de la Sección de Recursos Humanos, Señor Valverde, y su ayudante Gelmírez, examinan con ella su estrambótico *currículum* —un conjunto de los oficios más diversos— y le imponen que simule con ellos situaciones laborales humillantes, como la cena con un reticente ejecutivo japonés o el coloquio con un cliente furioso, insatisfecho con el piso que la chica acaba de venderle. A la rareza del contexto y de los personajes se corresponde un discurso lleno de divertidos malabarismos verbales y secuencias graciosas. Por ejemplo, para justificar por qué ha trabajado solo dos días en una compañía aérea, Carolina afirma que era “muy volátil” y que “quebró en el vuelo de inauguración”⁶⁷. Y cuando Gelmírez arroja una intempestiva cita en latín, Carolina disfraza su ignorancia con una risible excusa:

GELMÍREZ: *Aliorum indicio permulta nobis et facienda et non facienda et mutanda et corrigenda sunt.*

SR. VALDERDE: Exacto. ¿Comprende, señorita?

CAROLINA: Así, así... Es que los idiomas, ¿verdad?, de no practicarlos, se olvidan...⁶⁸.

65 Cfr. el célebre esperpento *Los cuernos de don Friolera* (1926), de Ramón del Valle-Inclán.

66 Sanchis Sinisterra, *El texto insumiso*, p. 169.

67 Sanchis Sinisterra, *Vagas noticias de Klamm*, p. 34.

68 *Ibidem*, p. 43.

Una pieza donde la ambigüedad y la contradicción sobresalen, en línea con Kafka y Beckett, puede concluir solo con un “Epílogo”⁶⁹ desconcertante. Como precisa la acotación, una vez terminada la entrevista, “*el escenario se parte en dos. A un lado permanece un segmento del espacio anterior. En el otro, débilmente iluminado, se insinúa un modesto y minúsculo apartamento de una sola pieza*”⁷⁰. Por un lado vemos a Valverde y Gelmírez en su despacho, destruyendo el currículum de Carolina, a la que consideran inadecuada para el puesto en la empresa, y haciendo disparatadas inferencias sobre los actos y los proyectos del indescifrable Klamm. Y por otro Carolina ha regresado a su casa, donde se transforma en la provocativa “Lolita Bananas” a la espera de supuestos clientes clandestinos: se ducha, se atavía con “*ropa interior entre infantil y erótica*”⁷¹, “*un vestido infantil muy provocativo*” y “*una peluca con trenzas*”⁷², y recibe dos llamadas, la de su madre y la de un tal Stefan, probablemente el novio que la ronda. A ambos Carolina/Lolita, culpable por haberse inventado “los títulos y diplomas”⁷³ del *curriculum*, asegura que ha encontrado trabajo en el “Oligopolium” de Klamm...

Como espero que se haya podido comprobar a lo largo de este breve análisis de cinco obras relevantes, compuestas a lo largo de más de veinte años (1987-2009) de la extensa y fructífera actividad teatral de José Sanchis Sinisterra, la sonrisa irónica, la risa paródica o la mueca sarcástica se asocian a la memoria de un pasado henchido de abusos y violencias (el siglo XVII en *Ñaque*, la Guerra Civil en *¡Ay, Carmela!*, el franquismo en *Atajo*) o están suscitadas por la reflexión sobre un presente plagado de impiedad e indiferencia (*Misiles melódicos*, *Vagas noticias de Klamm*). El humorismo del dramaturgo siempre apela a un auditorio despierto y librepensador, que se comprometa a “rellenar los huecos”⁷⁴ del sentido y del discurso, tan abundantes en un mundo inexplicable y caótico. Sanchis consigue su objetivo manejando con maestría una vez más la única herra-

69 *Ibidem*, pp. 73-84.

70 *Ibidem*, p. 73.

71 *Ibidem*, p. 81.

72 *Ibidem*, p. 84.

73 *Ibidem*, p. 77.

74 Sanchis Sinisterra, “Dramaturgia de la recepción” (1995), en *La escena sin límites*, pp. 249-254 (p. 253).

mienta de la que dispone para incidir en la realidad: la palabra. Una palabra que hace pensar y sonreír, que oculta en vez de mostrar, una palabra donde repercuten la incongruencia, el misterio y los caprichos de un hado inabarcable. Una palabra, en suma, hacia la que se alargan y resuenan las sombras y los silencios que nos habitan.

Entre calladas brumas también camina Francisco Goya, refugiado en Francia en el ocaso de su vida. Viejo, sordo, desarraigado, pero aún genial e inquieto: así lo imagina el autor en *Monsieur Goya (Una indagación)* (2019)⁷⁵, en la que el espectador solo puede escuchar la voz en *off* del artista sin verlo, mientras pinta *La lechera de Burdeos* (1827-1828) y llena de dibujos los álbumes *G* y *H*, al tiempo que conversa con la amada Leocadia y sus hijos Guillermo y Rosario, o con el amigo Leandro Fernández de Moratín. El de Sanchis es un Goya borroso y fantasmal pero sabio, así como fantasmal, borrosa e inteligente es la muerta Carmela que desde el *más* allá se le aparece a su incrédulo Paulino. Figuras liminares, translúcidas, sí, pero cuya mente sigue honda y viva. Al igual que el humor, donde la lágrima se esfuma en la risa, y viceversa; al igual que la ironía, forma sutil de equidistante sabiduría que continuamente incita al dinamismo del pensamiento y de la conciencia⁷⁶.

75 Se estrenó el 19 de septiembre de 2019 en el Teatro Fernán Gómez de Madrid, con la dirección de Laura Ortega. En el mismo año la obra fue publicada por la editorial Ñaque de Ciudad Real, con prólogo de Sara Núñez de Arenas.

76 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 41, se pregunta retóricamente: “¿Y si la ironía fuese uno de los rostros de la sabiduría?”.

*Degeneración del 70: heterodoxa antología andaluza frente a las poéticas hegemónicas*¹

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS

Universidad de Córdoba

Título: *Degeneración del 70: heterodoxa antología andaluza frente a las poéticas hegemónicas.*

Title: *Degeneración del 70: an Andalusian Heterodox Anthology versus Hegemonic Poetics.*

Resumen: El paisaje poético aglutinó en la década de los setenta una heterogénea polaridad de corrientes en un caleidoscópico contexto en transición. Aunque desde diferentes medios y con variados paradigmas se ha tratado de iluminar aquella producción, aún quedan esferas en sombra que deben ser rehabilitadas. Este trabajo estudia el cuerpo textual de la antología *Degeneración del 70*, promovida por el colectivo cordobés Antorcha de paja. Ejemplo de ideario contracultural y propuesta ética y estética disidente respecto a las corrientes de entonces, se recuperan aquí las voces de los poetas heterodoxos agrupados en dicho volumen, con vistas a rescatarlo dentro de los amplios horizontes de la lírica de la Transición, muchos de ellos orillados por el canon de nuestros días.

Abstract: The poetic landscape of the 70s brought together a heterogeneous polarity of currents in a kaleidoscopic context of transition. Although different media, with a range of paradigms, have sought to shed light on that production, there are still murky areas in need of elucidation. This work studies the textual body of the anthology *Degeneración del 70*, promoted by the Cordovan group Antorcha de paja. An example of countercultural ideology and a transgressive ethical and aesthetic proposal with respect to the trends of the time, the voices of the heterodox poets grouped in this volume are recovered here with a view to rescuing them within the broad horizons of Transition-era poetry, many of them overlooked by the canon today.

Palabras clave: Poesía, Transición, Antorcha de Paja, *Degeneración del 70*, Disidencia.

Key words: Poetry, Transition, Antorcha de Paja, *Degeneración del 70*, Dissidence.

Fecha de recepción: 19/03/2021.

Date of Receipt: 19/03/2021.

Fecha de aceptación: 07/04/2021.

Date of Approval: 07/04/2021.

1 Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)”, financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación/ FFI2017-84759-P.

1. INTRODUCCIÓN

Desde diferentes medios, evidenciados en los estudios de Lanz², Labrador³, Iravedra⁴ y Prieto de Paula⁵, se ha tratado de iluminar las poéticas generadas durante los setenta, producto de una realidad tan incierta y mudable como difícil de fijar en cánones estéticos; lo cual ha suscitado numerosas interpretaciones parciales y no pocos intentos de clarificación, amén de unas lecturas que complican las definiciones de los paradigmas doctrinales de una década que tuvo en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) Castellet un referente sustancial⁶, y al grupo en él recogido, a pesar de sus singularidades, como “figuras relevantes”, según la terminología de Harold Bloom⁷.

Con objeto de ponderar, acreditar y clasificar ciclos estéticos, en las sociedades postmodernas la práctica de las antologías se ha convertido en instrumento esencial de periodización, al erigirse como herramienta indispensable de la constante recuperación y reelaboración de la memoria sincrónica⁸. Las investigaciones sobre algunas de las más significativas de entonces ofrecen dechados significativos a la hora de desentrañar los horizontes desde los que vislumbrar la geografía de dicha cohabitación. Como botón de muestra, en los primeros setenta disfrutaron de interés crítico y mediático los volúmenes *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet⁹, *Nueva poesía española* (1970) de Martín Pardo¹⁰, y *Espejo del amor y de la*

2 Juan José Lanz, *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2007; *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir, 2007.

3 German Labrador Méndez, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.

4 Araceli Iravedra, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000) [Antología crítica]*, Madrid, Visor, 2016.

5 Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.

6 José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

7 Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.

8 Miguel Gallego Roca, *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, Caja General de Ahorros, 1999, p. 7.

9 Castellet, *op. cit.*

10 Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970.

muerte (1971) de Prieto¹¹; repertorios que presentaban a los nuevos nombres de un cambio estético y doctrinal que, no obstante, alternaban con otros más vastos y aglutinadores, los cuales procuraban deslindar voces e itinerarios de cauces previos como ejemplifican la *Antología de la poesía española contemporánea* (1970) de Moreno Báez¹² y *La nueva poesía española (Antología crítica)* (1971) de Martínez Ruiz¹³; o aquellos que trazaban caminos más heterodoxos y experimentales, verbigracia el titulado *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* (1971) a cargo del colectivo leonés Claraboya¹⁴.

Algo similar ocurrió hacia el final de la década. Los florilegios no sólo continuaron creciendo exponencialmente, sino que ahondaron en sus intentos de clarificación de las tendencias e itinerarios de un panorama literario cada vez más complejo. En 1978 veían la luz las dos antologías que terminaron por configurar el canon de la Generación del 50: *El grupo poético de los años 50* de García Hortelano¹⁵ y *Una promoción desheredada: la poética del 50* de Hernández¹⁶, resueltos a recapitular e historizar el esbozo de un grupo más o menos configurado¹⁷. Un año más tarde, Moral y Pereda publicaron *Joven poesía española*¹⁸, que contribuyó a estructurar definitivamente los nuevos rumbos y escisiones de la lírica de los setenta y a apuntalar el cambio estético y generacional. Dicha floresta sería ampliada por *Las voces y los ecos* (1980) de García Martín¹⁹. Ambas aspiraban a cumplir la tarea de incitación estética frente a las del comienzo de la década, que respondían a criterios programáticos²⁰.

11 Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur, 1971.

12 Enrique Moreno Báez, *Antología de la poesía española contemporánea*, Barcelona, Salvat, 1970.

13 Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española (Antología crítica)*, Madrid, Biblioteca nueva, 1971.

14 AA.VV. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.

15 Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978.

16 Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Bilbao, Zero-Zix, 1978.

17 Enrique Balsameda Maestu, “La poesía española de posguerra a través de sus antologías”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIV (1998), pp. 41-55 (p. 53).

18 Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española. Antología*, Madrid, Cátedra, 1979.

19 José Luis García Martín, *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980.

20 Prieto de Paula, *op. cit.*, p. 77.

Dentro de este horizonte de coexistencias, surgieron otros grupos periféricos y disidentes cuyas heterodoxas propuestas —a través de antologías, revistas, iniciativas culturales y actos colectivos— trataron de hacerse un hueco en el panorama lírico. Desde diferentes lugares, se cuestionaron los postulados canónicos y la hegemonía de unas particulares líneas ideológicas y estéticas en detrimento del resto de propuestas que, con divergentes idearios y heterogéneas doctrinas, aspiraban a dejarse oír y ocupar un espacio en ámbito poético de la Transición.

2. ANTORCHA DE PAJA: VINDICACIÓN DE LA HETERODOXIA LITERARIA

Uno de los grupos más combativos durante la Transición, en su afán por despejar nuevas propuestas e impulsar redes contestatarias en contra de lo hegemónico, fue Antorcha de Paja. Este colectivo cordobés tuvo como principales vehículos la publicación de una homónima revista rupturista, iconoclasta y heterodoxa respecto a los cauces literarios y hemerográficos del momento —ampliamente analizados en estudios como los de Rubio²¹, Ramos Ortega²², Lanz²³ y Guzmán Simón²⁴— y la edición de una antología significativamente titulada *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*.

Antorcha de paja surgió en 1973, fruto del encuentro de varios jóvenes poetas miembros de un grupo precursor denominado Zubia, donde habían coincidido con el fin de estampar un proyecto editorial periódico que no consiguió ahormarse hasta varios años más tarde²⁵.

El primer número de la revista salió en 1973, en forma de pliego, en el sentido estricto de la palabra ya que se reducía a una sola hoja de 46 x 46 cms., plegada dos veces. Apenas cinco firmas aparecían entre sus

21 Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.

22 Manuel Ramos Ortega, (ed.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, III.

23 Lanz, *op. cit.*

24 Fernando Guzmán Simón, *La poesía andaluza de la transición (1966-1982). Revistas y antologías*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008 [tesis doctoral].

25 Manuel Gahete, “Veinticinco años de poesía en Córdoba: el cauce de Zubia”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXXVII, 137 (1999), pp. 219-236.

dobletes; cuatro de ellas correspondían al grupo fundador procedente de Zubia: Francisco Gálvez, José Luis Amaro, Rafael Madueño de la Torre y Pedro Luis Zorrilla, a quienes se unió en la empresa el también cordobés Rafael Álvarez Merlo.

La revista apareció de forma ocasional. Gálvez editó este primer número con la intención de que fuera el único²⁶, si bien, enseguida, la iniciativa se vio secundada por el resto de sus colegas para fraguar un ambiguo proyecto editorial. En sus entregas iniciales, no había nada en su cuerpo que lo definiera como revista o publicación periódica más o menos ortodoxa. Su carácter subversivo devenía también de su periodicidad irregular, así como de los juegos con la disposición textual que obliga a una lectura activa y dinámica: había que girar el papel para acceder a cada uno de sus textos. Además de la libertad en su estructura y en sus ritmos de stampa, *Antorcha de paja* jugó con las tipografías, incrementó a trescientos en el número de ejemplares, incorporó nuevas plumas a sus páginas —casi siempre poetas jóvenes vinculados a Andalucía— y brindó contenidos regeneradores²⁷.

Como decimos, sus editores se impusieron los principios de la actitud crítica, del recelo y de la voluntad renovadora como bases de un proyecto que aspiraba a convertirse en “testimonio vivo de NO quererse morir en una poesía hartamente hundida en el pozo del tiempo, hermética y limitada” (nº 1)²⁸. Su primera etapa la coparon las aportaciones de su grupo editor y de vates andaluces, secuela de sus críticas a los dictados poéticos madrileños y barceloneses, y también de su intento de reivindicación de la lírica andaluza. Sin embargo, no se sustrajeron a las modas subyacentes, empezando por la estética veneciana y barroquizante. Por aquellos días, incorporaron a poetas jóvenes como Jaime Siles y Marcos-Ricardo Barnatán, emblemas de una depuración lingüística típica de mediados de los setenta.

El regreso de la revista en la primavera de 1976 marcó el inicio de una nueva singladura, visible, entre otros aspectos, en su formato, que pasó de un pliego doblado y sin cortes a un cuadernillo de doce páginas. De nue-

26 Juan José Lanz, *Antorcha de Paja. Revista de poesía (1973-1983)*, Madrid, Devenir, 2012, p. 11.

27 Pedro Ruiz Pérez, “Antorcha de Paja (Córdoba, 1973-1983): una revista para los 70”, en *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, III, ed. Manuel Ramos Ortega, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, pp. 325-352 (p. 329).

28 Sin autor, *Antorcha de paja*, 1 (1973).

vo se amplió su tirada y se acentuó el carácter monográfico de sus números²⁹. Lo más característico fue la consolidación de sus teorías reforzadas a través de los editoriales en las cabeceras. Abogaban allí por el rechazo al sistema establecido, el combate desde la periferia frente al centralismo dominante, los azotes al desprestigio de los premios literarios otorgados a los de siempre, la demanda de atención a nuevas voces y la relevancia de las revistas poéticas como órganos de difusión y renovación a pesar de su abandono y precariedad³⁰.

Rotas las compuertas interventoras del Régimen, según se desprende de sus editoriales, analizados por Rosal³¹ y Ruiz Pérez³², *Antorcha de Paja* apadrinó un avance renovador mediante nuevas propuestas —un tanto alejadas de las más sustantivas del momento— al apostar por la redención de una cultura popular auténtica, alejada de folklorismos vacíos, por el poder social de la cultura y por el reclamo de ruptura con el pasado a través de la rebelión. Todo lo cual llevó a la revista a una acentuada “voluntad de renovación a partir de la estética vigente y la afirmación de la poesía como praxis y verdad, ya se vuelva hacia la experiencia íntima o se vuelque a la consideración del mundo exterior, metafísico, social o poético”³³.

En líneas generales, de acuerdo con Lanz, sus miembros aspiraron a fracturar los cánones establecidos desde los núcleos centralistas del eje Madrid-Barcelona; lanzar gritos de rebeldía y libertad en el ámbito social, político, literario y personal en los años de la transición a la democracia; liquidar una serie de moldes sociales, cultural y lingüísticos heredados para devolver la cultura al pueblo y hacerlo partícipe de nuevos aires frente al elitismo y la tendencia veneciana dominante; romper barreras lingüísticas y poéticas con el fin de transformarlas y de abrir espacios distintos de los convencionales y hacer “de la marginalidad y del enfrentamiento al dogmatismo una utopía habitable”³⁴.

29 Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 332.

30 María Rosal Nadales, “Antorcha de paja en el contexto de la transición”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 784 (2015), pp. 113-121 (p. 114).

31 Rosal Nadales, *op. cit.*

32 Ruiz Pérez, *op. cit.*

33 Ruiz Pérez, *ibidem*, p. 336.

34 Juan José Lanz, *Antorcha de Paja. Revista de poesía (1973-1983)*, Madrid, Devenir, 2012, p. 21.

Su espíritu incendiario prendió en el panorama nacional con sus críticas a lo dado, la denuncia de la marginación andaluza, el inconformismo, el rechazo de la mayor parte de la poesía y de la cultura imperantes³⁵ y su deseo de contribuir al remozamiento de aquel panorama poético y a la superación de las estéticas hegemónicas. Sus presupuestos ideológicos tenían una marcada inclinación hacia la novedad, un deseo de romper con las parcialidades y una doble intención de regeneración de la lírica del momento, acompasados por una aspiración al diálogo y al encuentro con otras poéticas. Sin orillar el propósito desmarcarse de la estética novísima³⁶.

3. DE *ANTORCHA DE PAJA* A *DEGENERACIÓN DEL 70*

Desde que Manuel Altolaguirre y Emilio Prados publicaran *Litoral* (1926) en la imprenta Sur y, paralelamente, iniciaran una colección literaria del mismo nombre para dar cabida a los libros de sus correligionarios de generación, muchas otras revistas —la gaditana *Alcaraván*, responsable de con una colección del mismo nombre; *Cuadernos de Ágora*, con la editorial Ágora y, más cercana en el tiempo a *Antorcha de paja*, *Trece de nieve* con su colección Trece de nieve/Libros de poesía—, los editores cordobeses pretendieron afianzar sus fundamentos críticos con una propuesta cuyo primer germen fue *Degeneración del 70. Antología de poetas heterodoxos andaluces*.

Si bien en la parte inferior de la portada se reproducen el nombre de la editorial, su sede y la fecha de edición —Antorcha de Paja, Córdoba, 1978—, el depósito legal trae como ciudad y fecha de edición Granada, 1979; e informa como fecha de final de impresión el día 6 de diciembre de 1978³⁷ —anecdóticamente día epifánico y simbólico, por ser el del referéndum que aprobó la Constitución española—, apareciendo como imprenta las granadinas Gráficas Solinieue, sitas en la calle Ricardo del Arco, 2.

Al igual que la revista, la colección estuvo dirigida por Gálvez, Álvarez Merlo y Amaro, nómina completada por Julio Juste en los trabajos de

35 Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 327.

36 Lanz, *op. cit.*, pp. 25-26.

37 A pesar de la fecha del depósito legal, para las citaciones se consignará el año de edición que aparece en la portada: 1978.

diseño. Sin embargo, al contrario que aquella, el sello apenas perduró y tan solo publicaría otro par de volúmenes en 1981: *Erosión de los espejos* de Amaro³⁸ y *Un hermoso invierno* de Gálvez³⁹. Sin embargo, el espíritu de Antorcha de paja pervivió en proyectos como “Suplementos de Antorcha de paja”, entre 1984 y 1986, y, más tarde, “Trayectoria de navegantes”.

La antología *Degeneración del 70* salió de las prensas en un periodo de hibernación de la revista. Vino a ocupar el hueco dejado por aquella entre su segunda y tercera época (1977-1980) con la intención anexa de continuar con las reivindicaciones de libertad, subversión, innovación y revitalización del espacio creativo, según se refleja en la proclama con la que sus editores la califican. La publicitan como “una incursión, no modélica, sino libre, por territorios renovadores y vitales del espacio creativo”. Como se argumenta en el prólogo que la encabeza, firmado por Manuel Abad,

Con el título de *Degeneración del 70*, la revista “Antorcha de paja” edita este libro que contiene parte del pensamiento y expresión poéticas de un grupo escritores andaluces sin que las identidades geográficas de cada uno de ellos hayan trascendido al poema en forma de desacertados y paradisiacos lugares comunes, como los de antaño; ni de purgatoriales tópicos, como los de hoy en uso⁴⁰.

Degeneración del 70 acopió las voces de un grupo de doce poetas andaluces que, como Carlos Edmundo de Ory y otros disidentes, no entendían el mundo sin rebelarse. En sus bases doctrinales se hallaba la voluntad de acabar con lugares comunes sobre formas y motivos preexistentes e ir más allá de las trivialidades propias de las identidades literarias de entonces. Hacían bandera del alejamiento de la poesía andaluza de colorismo vacuo y modulaciones evasivas y, por el contrario, aspiraron a hacer de la novedad y de la vindicación de la heterodoxia sus rebeldes señas de identidad. Se trataba de una “degeneración asumida para agravar el código de lo establecido, de lo sublime”, según subrayaba Gálvez en la contraportada.

38 José Luis Amaro, *Erosión de los espejos*, Córdoba, Antorcha de paja, 1981

39 Francisco Gálvez, *Un hermoso invierno*, Córdoba, Antorcha de paja, 1981

40 AA.VV. *Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*, prol. Manuel Abad, Córdoba, Antorcha de paja, 1978, pp. 7-8. En adelante, cuando se reproduzcan versos o se hable de poemas de la antología, la cita se encabezará con el título de la misma y la página correspondiente.

Su espíritu iconoclasta los llevó, como el alacrán, a herirse y a herir la poesía, para, a partir de dolor y de la subversión, generar nuevas formas cuyo germen se nutrió de “la fe en la eficacia de las palabras y de las formas”⁴¹. Conforme a estos idearios, desde Antorcha de paja se apostó por unas formas léxicas familiares y ordinarias, alejadas, por tanto, de deslumbrantes ropajes culturalistas y recursos semánticos y/o simbólicos. Creyeron en la eficacia del lenguaje como factor de comunicación donde la poesía se erigiera en base para una eficaz interrelación entre el poeta y los lectores y donde las palabras discurrieran sobre la vida y las experiencias humanas con un lenguaje cotidiano y próximo al pueblo, modulado sobre expresiones íntimas y vitales no exentas de elementos narrativos. Se trataba de forjar una poesía fundamentada en la vida; una poesía cercana, humana y cordial, que hablase al corazón de los hombres; un punto de encuentro solidario donde el tiempo personal coincidiera con el colectivo y la vida particular se insertara en la historia colectiva de su tiempo⁴². No por ello sus protagonistas prescindieron de intertextualidades ligadas al cine y la literatura, de incursiones expresionistas o de conatos oníricos de ascendencia vanguardista. Vida y estética, ética y arte se aunaban frente a la deshumanización y la distancia del academicismo imperante y de las formas líricas de mayor impacto cultural. Hicieron de la vida un acto de existencia y de sus poemas incitaciones desde las que reproducir situaciones vitales concretas⁴³, desviándose del refinado virtuosismo retórico o culturalista, la autosuficiente autonomía del arte, la apuesta decididamente antirrealista, la tendencia a la simbolización y la subjetividad o las formas neovanguardistas de los novísimos⁴⁴.

Según orden de aparición, la nómina de la docena de poetas recogidos en la antología la integran: Fernando Merlo (Málaga, 1953-1981), María Luz Escuin (Granada, 1951), Justo Navarro (Granada, 1951), Juan de Loxa (pseudónimo de Juan García Pérez, Loja, 1944-Madrid, 2017), Rafael Álvarez Merlo (Málaga, 1945), Álvaro Salvador (Granada, 1950),

41 Abad, *op. cit.*, p. 7.

42 Lanz, *op. cit.*, 2012, pp. 57-58.

43 Abad, *op. cit.*, p. 7.

44 Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hipérior, 1996; Juan José Lanz, *La llama en el laberinto. Poesía y poéticas en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994. Véase también José Infante, “1973-1983: Una antorcha encendida”, *Antorcha de paja*, 17-18-19 (1983), pp. 10-11.

Francisco Gálvez (Córdoba, 1945), José Luis Amaro (Córdoba, 1954), Manuel Lombardo (Jaén, 1944), José Infante (Málaga, 1946), Antonio Jiménez Millán (Granada, 1954 (1952) según la antología), y Joaquín Lobato (Vélez-Málaga, 1943-2005).

Salta a la vista que, a pesar de pretender una antología generacional, regional y subversiva, la nómina es tan heterogénea como heterodoxa y que el repertorio de poetas queda diluida “en su eficacia estética por unas premisas que se presentaban demasiado generales para definir una poética precisa y demasiado restrictivas para alcanzar la más alta calidad artística”⁴⁵; a lo cual debe anudarse el que poco después las diversas propuestas se dispersarían en diferentes cauces desde el silenciamiento a la reorientación de sus discursos. Por ello resulta reduccionista en exceso la división en tres tendencias a cargo de Gómez Bedate: 1) la escritura de raíz onírica con una formulación discursiva que juega con procedimientos sintácticos al margen de la lógica representada por los cordobeses Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo; 2) el caso de Justo Navarro caracterizado por una poesía basada en el *collage* lingüístico con apoyo de elementos textos de heterogénea procedencia; 3) un último grupo de poetas (Infante, Jiménez Millán y Merlo) que construye sus textos sobre la base de procedimientos narrativos para mostrar actitudes o situaciones rebeldes contra la sociedad burguesa⁴⁶.

Desde el punto de vista generacional asoman datos significativos: la cercanía de sus fechas de nacimiento y, por tanto, el amparo de una coetaneidad y una formación dentro de circunstancias socio-culturales y políticas semejantes además de compartir el espacio geográfico andaluz como condicionante colectivo. Tan sólo once años separan la fecha de nacimiento de Joaquín Lobato (1943) —el sénior—, de la de Jiménez Millán y Amaro —los más jóvenes, nacidos ambos en 1954—.

Aunque la antología aspiraba a ser una propuesta conjunta andaluza desde la autonomía y la personalidad de cada autor, el proyecto se cifró en un triángulo geográfico formado por tres ejes de poetas: los editores cordobeses —Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo—, los malagueños —Merlo, Infante y Lobato—, y el grupo granadino —el más nutrido y representado en las figuras de Escuin, Navarro, Loxa, Salvador y Jiménez Millán— a los que se sumaría el jiennense Lombardo.

45 Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 339.

46 Pilar Gómez Bedate, “Notas bibliográficas”, *Cal*, 35 (septiembre, 1979), p. 24.

De la docena de autores, siete ya habían publicado en *Antorcha de paja*. Además de sus rectores, la revista se había visto obsequiada con textos de Infante y Loxa, en su primera época, y de Navarro y Álvaro Salvador, en la segunda. Existían, por tanto, afinidades electivas y relaciones personales en pos de unas expectativas comunes que también eran alimentadas a través de otros cauces de colaboración en antologías y revistas como *Poesía 70*, *Litoral* y *Letras del Sur*, entre otras. Tan solo cuatro de los poetas antologados no aparecieron en ninguno de los cuadernos de *Antorcha de Paja*: Escuin —única representante femenina—, Lombardo, Jiménez Millán y Lobato.

Caso aparte es el de Fernando Merlo. No había colaborado con la revista, pero sus textos asomarán en su tercer periodo (nº 15-16, marzo de 1982), al acoger la publicación cordobesa dos piezas del malogrado autor malagueño como testimonio de reconocimiento y póstumo homenaje: “Oasis” y “A sus venas”. Escritos en el otoño de 1981, poco antes de morir en octubre de ese año, ambos sonetos son considerados hoy paradigmas cimentadores de su leyenda de bardo yonqui, autodestructivo y contracultural. En ellos, la muerte se erige en motivo central de un poeta moribundo que percibía el desenlace de su ciclo vital, zaherido por la decrepitud de un cuerpo maltrecho, víctima de la adicción a la heroína, y también por los avatares de una carne sometida al abatimiento de “las rutinas y del opio”. No le quedaba, pues, más salida que la serena y viril aceptación de una realidad implacable: “cumpla el ojo / sus ingratas labores”⁴⁷.

4. FERNANDO MERLO: POETA DE LA RADICALIDAD Y DE LA DERROTA

En la hora de la impresión de este repertorio, los editores apuntaban que Fernando Merlo había publicado dos pequeños volúmenes: *Al son de mi guitarra*⁴⁸ y *Cartas a Iska* (El Guadalhorce, 1970). Sin embargo, los datos ofrecidos no responden a la realidad y dejan atrás pormenores no menos sustanciales. Editados en el taller del meticuloso impresor Ángel Caffarena, se distrae el título literal del segundo opúsculo —cuyo encabeza-

47 Luis García de Ángela, “El discurso roto”, en *El alambique*. “Homenaje a Fernando Merlo”, 8 (nov 2013/abril 2014), p. 5. En <https://www.fundacionalambique.org/index.php/publicaciones/revista/n8/homenaje-fm.html> (consultado el 04/02/2020).

48 Fernando Merlo, *Al son de mi guitarra*, Málaga, Ángel Caffarena, 1970.

miento correcto es *Cartas a Elvira y a Iska*⁴⁹— y se obvia que nació de una colaboración con el también malagueño Juan Ceyles Domínguez, ambos integrantes del Grupo 9. A ello se debe añadir que Merlo había sacado, en edición artesanal, un tercer volumen, *Trepanación* (1973) —con el artista cordobés José M^a. Báez— que, además de suponer un paso más dentro de una estética iconoclasta y vanguardista, ha sido calificado como testimonio elocuente de las difíciles relaciones que había proyectado sobre la poesía y su propia escritura: “un examen de conciencia ante el espejo congelado de la vida” para ver que no se gustaba al igual que le apesadumbraba un espacio público considerado como escenario que nublaba la razón⁵⁰.

En los tres poemas recogidos en la antología sobrevuela la muerte como hilo conductor a través de tintes surrealistas no faltos de nihilismo y de amargura. Dos de ellos los protagoniza Nafa, sujeto lírico de la auto-elegía fúnebre escrita por Merlo al comienzo de su trayectoria, que pasó a erigirse como eje de la segunda parte del libro *Escatófago* (1983)⁵¹, rescata-do tras su muerte por sus amigos. En ambos textos, representativos de su primera época, se aprecia la distancia entre el descaro inicial del personaje poético y su final. En el titulado “Nafa sonreía en los entierros”, el personaje, de manera irreverente, se asomaba a la muerte para “Reírse de la apoteosis del miedo / Escoger la postura innoble” y “Echarse a reír como un tonto entre la niebla” (vv. 18-23)⁵². Sin embargo, frente a esta visión desenfadada, en “Elegía por la muerte de Nafa” se muestra el reverso de la existencia, la sórdida sombra de la muerte. “Como morimos todos”, Nafa no pudo salvarse del naufragio porque no había un lugar para él en el mundo adulto. Sólo así, muriendo, se salvaba su inocencia, se preservaba su pureza, su ternura⁵³.

49 Fernando Merlo, *Cartas a Elvira y a Iska*, Málaga, Ángel Caffarena, 1970.

50 Pablo García Baena, *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995, p. 82.

51 Fernando Merlo, *Escatófago*, Málaga, Amigos de Fernando Merlo, 1983. El libro cuenta con dos ediciones posteriores a cargo de Federico Ortés (Madrid, Libertarias, 1992) y de Pedro Roso y Gloria Merlo (Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2004).

52 *Degeneración del 70*, p. 12.

53 Pedro Roso, “La verdad del adolescente atrapado. (Seis apuntes sobre la poesía de Fernando Merlo)”, en *El alambique. “Homenaje a Fernando Merlo”*, 8 (nov 2013/abril 2014). En <https://www.fundacionalambique.org/index.php/publicaciones/revista/n8/homenaje-fm.html> (consultado el 04/02/2020).

La muerte de Nafa revela la imposibilidad de luchar contra el devenir histórico y personal, la inevitable constatación de que la voluntad de vivir de una forma arriesgada, displicente o marginal no basta para superar las luchas intestinas ni para encarar una óptica social o ideológica al margen, radical y contracultural, en cuyo punto de fuga es donde “únicamente podía afianzarse un sujeto libre enfrentado a la opresión”⁵⁴. La muerte acechante se convierte en realidad material: “Pero te has muerto, Nafa, y te has llevado / un trozo de esta tierra entre los dientes” (vv. 16-17)⁵⁵. Como apuntó Pedro Roso, “después de la muerte de Nafa, Fernando Merlo no acepta ningún freno, ninguna norma, ninguna restricción. Escribir es experimentar, buscar lo nuevo, indagar en lo oscuro, transgredir, extralimitarse. Un programa y una poética que cristaliza en «Trepanación»”⁵⁶.

El último texto es ejemplo de su poética radical caracterizada por la sinceridad de una voz y un cuerpo dubitativo, derrotado: “—Qué inútil / dad de hombre! —acabo de acordarme / de que estoy muerto” (vv. 3-5)⁵⁷. Se da forma lírica a la voz de un poeta que percibía su existencia sitiada por los espectros del desgarró y de la escisión. Tuvo el valor de zambullirse en aguas profundas y oscuras para plasmar el envés del orden, la confusión y crisis de un joven poeta, la destrucción personal ejemplificada en la fractura del verso y de las bases lingüísticas.

Las tres piezas informan de la poesía de la radicalidad, de la derrota representativa de los convulsos cambios y las paradójicas circunstancias personales y colectivas que asolaron a su protagonista. Sus versos sombríos, visiones turbias y hostiles y descoyunturas formales no son sino demostraciones de las imágenes grises y del oscuro horizonte que nublaban voz y escritura. La praxis lírica no hacía sino corroborar las cuitas de un malogrado escritor inmerso en un viaje al interior de sí para mostrar su desamparo y debilidad en el contexto de la Transición.

Además de lo comentado sobre Merlo, respecto a la trascendencia en aquellos días de los autores seleccionados, cabe ser matizado que tanto la heterodoxia como la heterogeneidad son dos de las claves de bóveda de la antología.

54 Roso, *op. cit.*

55 *Degeneración del 70*, p. 12.

56 Roso, *op. cit.*

57 *Degeneración del 70*, p. 13.

5. SERIOS APRENDICES DE POETA

5.1. *Justo Navarro*

Justo Navarro no había editado ningún poemario. Sus versos sólo habían visto la luz en publicaciones periódicas como “Serie negra”, que configura el monográfico nº 9 de *Antorcha de paja* (agosto-septiembre de 1976). A aquel ciclo le darán continuidad los ocho recogidos en esta antología, cuya suma bien podría estar pensada como columna vertebral de un libro que nunca llegó a imprimirse.

El granadino pone en práctica unas formas líricas en las que se encabalgan motivos relacionados con la literatura y el cine negro —“Lolita”, “Séptimo arte”, “Ciencia Ficción”— aderezados con intertextualidades de todo tipo —Karl Max, Lenin, Friedrich Engels, Peter Cheyney, Karl Kaustky, Laurent Kornilov— y correlatos temáticos en los que se combina la reafirmación de la existencia —“Quiero vivir”— con una atmósfera de fondo alucinógeno y opiáceo —“otra vez las jeringas del deseo”, “flota sobre la aguja carne fresca”, “bajo el efecto de algún sedante”—, envuelta en tonos surrealistas: “la irrealidad de la realidad corre suelta” (v. 12)⁵⁸. Los sentidos se confunden ante un marco histórico-social donde, a pesar de unas formas narrativas yuxtapuestas, huérfanas de signos de puntuación, y deliberadas disyunciones liberadoras de cualquier orden lógico, se alcanza a ver ecos de crítica y denuncia. Si en “Lolita” cuando enfoca la cámara “las botellas de suero / Cosecha del Setenta y Seis” emerge una pregunta retórica —“Qué opina usted de las huelgas de Enero?” (vv. 17-18)⁵⁹—, en “Séptimo arte”, el objetivo entra por la ventana del garito y en la radio se escuchan noticias como “—Las movilizaciones de masas son delito”⁶⁰.

La pericia y el intento de renovación estética de Navarro queda patente en la modulación de una práctica sinuosa donde se taracean estructuras que, subvirtiendo la organicidad del soneto, lo transgreden con el fin de hacer, de cada uno de sus ocho heterosilábicos textos, pequeños montajes fílmico-líricos. Sus estrofas, libres de los corsés estructurales del

58 *Ibidem*, p. 36.

59 *Ibidem*, p. 31.

60 *Ibidem*, p. 33.

soneto italiano, toda vez que se inclinan a las libertades del isabelino⁶¹, se van superponiendo, alternando o secuenciando hasta configurar una narración fragmentaria en la que se suceden y confunden dos acciones paralelas: “la de un suceso privado de un oscuro personaje y la de un acontecimiento público del mundo de la historia más reciente”⁶². Los enmascaramientos narrativos, la experimentación con las personas verbales y la escritura automática con fondo de suspense oscurecen unos textos en cuyo desarrollo desdoblado se exhiben horizontes de derrota, turbios fotogramas de desolación y de muerte protagonizados por personajes escindidos que se saben víctimas; aunque no por ello puedan dejar de vagar entre crímenes, opresión, detectives, días sofocantes, espacios oscuros y escenarios nebulosos:

Otra vez las jeringas del deseo
De perder el sentido los bajeles
El mecanismo de la despedida:
Oscuro y vago como un recreo: [...]
Es la sangre la seña y el vaivén
Del transatlántico en un mar
Opaco y silencioso como mi vida:
Puesto a morir en las vías de un tren
Ya no esperes el Correo del Zar:
Laman los perros esta herida
De mal aspecto y de seguros daños:
Como viaje sin fin pasan los años.⁶³

En cada una de estas secuencias fílmico-líricas, se perciben suficientes indicios para contrastar fondos sociales, problemáticas existenciales y conflictos morales colectivos propios de un marco social como el de la Transición, que cristalizan en unos poemas que, como el cine, ofrecen perspectivas de la realidad adulterada desde diferentes ángulos, planos en-

61 Cuatro textos se estructuran sobre la base estrófica de dos sextetos y un pareado: “Quiero vivir”, “Transporte pagado”, “En la granja” y “Usted será intérprete”; los cuatro restantes sobre tres cuartetos rematados igualmente por un pareado.

62 Juan Manuel Molina Damiani, “Justo Navarro y el disfraz cifrado de su poesía. (Sobre las dos primeras muestras de su obra)”, *Zurgai* (diciembre, 1995), pp. 4-6 (p. 5).

63 *Degeneración del 70*, p. 32.

trelazados o secuencias que luego empleará con mayor acierto y extensión en su primer poemario: *Los nadadores*⁶⁴.

5.2. José Luis Amaro

Dejando a un lado el volumen *Versos con Penélope y marioneta de fondo* (1973), repudiado por el autor, José Luis Amaro presentaba una trayectoria similar a la descrita respecto a Justo Navarro. Además de apariciones parciales en revistas, había dejado huellas de su lírica en varios números de *Antorcha de Paja* y, como aquel, será protagonista del número 10 de la revista (octubre-noviembre de 1976), constituyéndose ambos volúmenes en una suerte de homenaje a los dos poetas.

Los poemas de Amaro ofrecen una galería temática engarzada por unas tonalidades reflexivas reflejo de las preocupaciones del autor, piezas de rai-gambre metatextual y unos referentes articulados en modulaciones narrativas. Sus textos replantean dimensiones históricas y críticas a la vez que reafirman su compromiso con la realidad social. No en vano, el segundo poema ofrece como paratexto una cita de Passolini —“Fuera la tragedia, porque se ha de dar paso al pobre que sueña con la riqueza y el poder”⁶⁵—, para, linchados los cuerpos, faltos de esperanza por simulacros y apariencias sin transcendencia, desenmascaradas ya las farsas y despejados los anhelos de las barricadas de mayo, volver a reformular los principios de un tiempo capaz de encauzar nuevos rumbos y formular proyectos insurrectos: “hemos de volver a paladear / de la misma forma / el sabor de esa radicalidad / único contagio que la lucidez / establece consigo mismo” (vv. 37-41)⁶⁶.

Las referencias de la epifanía creativa de Amaro son variadas. La fantasía de la realidad ficcionalizada, “traficante de sueños, / beoda semejanza con nuestras apariencias, / irrompibles como la nada que compone el ser” (vv. 29-31)⁶⁷, es el cañamazo de “Poema Bogart”, tributo al protagonista de *El halcón maltés* (John Huston, 1941), encarnación del héroe a contracorriente, cínico, vulnerable y sentimental de la edad de oro del

64 Justo Navarro, *Los nadadores*, Córdoba, Francisco Gálvez, 1985.

65 *Ibidem*, p. 80.

66 *Ibidem*, p. 81.

67 *Ibidem*, p. 83.

noir. “Sobre menesteres del peregrino” fija su atención en la crudeza de los cuerpos deficientes, golpeados y desangelados de los peregrinos que, al final del día, codician un hospedaje y gozar del descanso del candor doméstico aunque, al contrario y además de lo que cabría esperar, al lado del reposo placentero y de la delectación hogareña se estimulan otros placeres —fantasías lascivas, envites amatorios— y se despiertan otros sueños —satíricos apetitos— “como estipendio amoroso, / del inocente cuerpo dormido / de la esposa o la hija del posadero” (vv. 22-24)⁶⁸.

La filantrópica atención hacia el ser humano, la existencia y la acción, a pesar de las controversias inherentes, conforman el telón de fondo de “Cualquier negocio puede ser una locura”, pieza en la que —desde la reiterada apelación a un “tú” receptor y amigo imaginario, desdoblamiento de nuestra intimidad⁶⁹— se apuesta por la comunicación entre poeta y lector. El “tú” es el motor de la acción de aquel, quien endereza el sentido de su vida y de su creación y el destinatario de unas reflexiones que procuran desvelar verdades sobre el pasado, la amistad, la vida o el quijotismo como pulsión vital. Se reafirma el valor de la acción, a pesar de las dosis de locura aparejadas, aquí motor de transformación: “Pon tu grito en un puño, pon espada / a la garganta o serpentina de deseo / alocando cuerpos, porque esa calamidad / dulce de saberse vivos es contagiosa, / y cualquier negocio puede ser una locura” (vv. 23-27)⁷⁰.

Los dos textos finales ejemplifican sendas líneas centrales de la primera época del vate cordobés: la dimensión amorosa y la reflexión metapoética. Mientras que en el penúltimo reflexiona sobre la naturaleza de la poesía y la condición de los poetas —profesionales de las trampas de la ficción, deambulantes fisgones en pos de las esquinas del pensamiento, barrenderos de dialécticas irredentas desde la soledad a la esperanza y, por fin, manipuladores de los asuntos más turbios, pero también seres dubitativos, zarandeados por la suerte o la sociedad, y comprometidos hasta la médula— en el texto final, con ascendente influencia algunos poemas de *Tratado de urbanismo* (1967) de Ángel González⁷¹, se (con)funden los

68 *Ibidem*, p. 79.

69 Ángel Estévez Molinero, *La poesía de José Luis Amaro*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1990, p. 39.

70 *Degeneración del 70*, p. 82.

71 Ángel González, *Tratado de urbanismo*, Barcelona, El Bardo, 1967.

piélagos del amor y de la poesía, de la pasión carnal y de lo metapoético. El amor, como la poesía, prefiere la desnudez de las formas, la apertura de pozos de deseo y música, los besos y las caricias, la soledad del instante, del encuentro deseado. En la vida, como en el amor y en la creación nada es desperdicio; al contrario, es motor del ser, placentero encuentro, siempre efectivo: “este dulce placer nos entusiasma, / cada inventario de amor, / cada armisticio entre sábanas” (vv. 15-17)⁷².

6. POETAS EN CAMINO: EN BÚSQUEDA DE LA VOZ E IDENTIDAD CREATIVAS

6.1. *Juan de Loxa*

De Juan de Loxa se obvia en *Degeneración del 70* que había publicado *Las aventuras de los...* (1971)⁷³ y se cita como inédito el libro *Christian Dios en cada rincón de mi cuerpo (Libro de las monjas)*, escrito en 1974, aunque no vio la luz —incompleto— hasta 1982⁷⁴. Los cuatro poemas recogidos: “Kodak”, “Quería ser novicia aquel efebo motorizado”, “Ceremonias litúrgicas (Flagelos)” y “Monja-Rock” pertenecen a tan singular volumen. En ellos se trufan referentes culturales con presupuestos religiosos constituyéndose como ejemplo del estilo jocoso y satírico de Loxa, dueño de una estética donde se combinan con similares dosis de gracia y frescura lo divino con lo terrenal, lo lúdico con lo impúdico, lo grave con lo burlesco, a través de efectos plásticos cargados de atrevida comicidad, ocurrente e irreverente, no muy del gusto de la alta literatura ni de los mandarines del canon.

El escritor granadino cultiva una poética postmoderna de ascendencia neovanguardista y entronques postistas. El oficio lírico es entendido como divertimento y aventura. Desde su perspectiva lúdica y desacralizadora, su obra se alza como práctica que busca a la par el humor desenfadado, la vis anticonvencional y el deseo de revolucionar mediante la provocación. Con voluntad de sorprender, alborozar y desacralizar por igual las estancias conventuales, el requiebro jocoso se combina con el impulso imaginativo

72 *Degeneración del 70*, p. 85.

73 Juan de Loxa, *Las aventuras de los...*, Jaén, Diego Sánchez del Corral, 1971.

74 Juan de Loxa, *Christian Dios en cada rincón de mi cuerpo (Libro de las monjas)*, Granada, Silene Minor, 1982.

y humorístico para fabricar textos donde la gravedad de los ceremoniales, la placidez de los hábitos, los recogimientos espirituales o las dimensiones de la vida consagrada se ven trasfigurados por protagonistas y actos que desvelan los lascivos ejercicios ocultos en las estancias conventuales. Las expectativas de la vida consagrada chocan contra una realidad caricaturesca y sarcástica, diametralmente antagónica. En una de las piezas un efebo aficionado a las motos aspiró a ser novicia y soñó con ofrecer fervorosos cánticos con los que allegar “flores a María cada mayo, salpicadas de grasa”, para acabar muriendo, ya anciano, “al borde de una misa del alba. [...]” mientras “las novicias-efebos, entre muslos, / lloraron azahares sobre el ara y las sábanas” (vv. 7-21)⁷⁵. En otra, los anhelos de gloria celestial, los inciensos y maitines y las voces celestiales se truecan de forma grotesca para acabar con huesos y toca de “monja rockera” en “un cabaret de mala muerte / lleno de tetas y caderas” (vv. 12-13)⁷⁶. Por último, en la tercera composición, se asiste a un ceremonial litúrgico situado en el contexto clásico de las albadas, durante el cual el martirologio de la flagelación no se ejecuta para purgar pecados u obumbrarse sino para gozar hasta acabar sucumbiendo por el éxtasis del nocturno placer parafilico⁷⁷.

Mención aparte merece “Kodak”, cuyo soporte referencial exhibe la realidad ficcionalizada de la fotografía no sin influjo de los *mass-media*. Engarza con la metáfora del mundo como teatro, como realidad impostada entre el plano real, el de la ficción lírica y el del resultado del objeto artístico, a los que se une el implícito deseo amoroso del protagonista. El encuadre fotográfico sirve como entorno para escenificar una inventiva erotizante entre fotógrafo y fotografiado a través de la visión del ojo físico y el de la lente, detrás del cual relumbra el objeto de deseo, todo ello entretejido por juegos experimentales con la forma, combinaciones tipográficas, ausencia de signos de puntuación, simbología audaz y una libertaria discursividad sintáctica.

75 *Ibidem*, p. 42.

76 *Ibidem*, p. 44.

77 Véase el poema “Ceremonias litúrgicas (Flagelos)”: “La autopsia da la clave: / después de tanto amor / sobrevino la muerte. / Pues existió el abrazo, / la mecha interminable / de oración susurrada. / El verbo se hizo semen / y habitó en las heridas; / después de tanto amor / la languidez del lirio. / Mil desgarros de nuevo / al tic-tac de la luna / o aguja de gramófono. / Sobrevino la luz / y era la vida: / la que quedó en la colcha / después de tanto amor: / la espalda amoratada, / las teñidas ojeras, / mojado el calzoncillo. / Después de tanto amor, / en el museo un flagelo / colgando del perchero”. *Ibidem*, p. 43.

En definitiva, Juan de Loxa propone una poética iconoclasta, raíz cáustica y modulación burlesca y subversiva. Elude y trasgrede cualquier afán de trascendencia para hacer del discurso ficcional un espacio para la provocación, el humor desenfadado, el requiebro funambulesco y el ejercicio lúcido, con la premisa ulterior de mostrar el poema como una ingeniosa aventura⁷⁸.

6.2. *María Luz Escuín*

María Luz Escuín es la única voz femenina representada en la antología. A la granadina, autora de un novel poemario titulado *Extrasístole* (1975)⁷⁹, publicado en la prestigiosa colección Zumaya, que ella misma había dirigido, se le brinda sustantiva importancia, dado que se le reservan muchas páginas del florilegio.

La impronta de Escuín no pasó desapercibida en el horizonte de la Transición aunque, con posterioridad, ha pautado en demasía sus entregas: *Los versos en peligro* (1995)⁸⁰ y *Empleo terrenal* (2001)⁸¹, circunstancia que la fue exiliando del canon. Las causas se podrían inferir de su propia estética. Su corpus lírico cristaliza cuando siente absoluta necesidad de hacerlo; cuando se ha madurado con paciencia, fruto de una pulsión que se brinda poetizada como revelación de su sensibilidad y memoria esencial.

La selección ofrecida es representativa de un ideario de honda intensidad expresionista. No es fácil adentrarse en una poesía que mezcla la intuición alegórica y una figuración con tendencia a las imágenes en deconstrucción sintáctica. Las ideas se dispersan o se ciegan en una panoplia de posibilidades interpretativas, resultado de la creación de metáforas inusitadas⁸². En palabras de Balcells, su original propuesta deriva tanto de su enrevesada e insólita perspectiva conceptual e imaginística como de su

78 Fernando Guzmán Simón, *Léame antes de usar. Manual de instrucciones de los Juegos reunidos de Juan de Loxa*, Granada, Editorial Alhulia, 2009.

79 María Luz Escuín, *Extrasístole*, Granada, Zumaya, 1975.

80 María Luz Escuín, *Los versos en peligro*, Madrid, Incipit, 1995.

81 María Luz Escuín, *Empleo terrenal*, Madrid, Devenir, 2001.

82 Francisco Morales Lomas, “Empleo terrenal”, *Revista Intercultural Tres Orillas*, (diciembre, 2005).

adentramiento en la búsqueda de una lengua rara y propia, caracterizada por un “atrabilario empleo del lenguaje”⁸³.

Un primer acercamiento aboca al lector a la incertidumbre, al hermetismo y la desorientación de un lenguaje enrevesado y difícil de aprehender. Su proyecto parece escapar de las lógicas discursivas y de los dominios sintagmáticos en favor de nudos analógicos tan arcanos como audaces⁸⁴. Sin embargo, todo comunica dentro de un tejido que emociona y desconcierta por mor de una sintaxis liberada de normas lógicas, una aparente arbitrariedad y unas yuxtaposiciones léxicas incongruas que derivan y apuntan al inconsciente y suscitan niveles referenciales y no referenciales. El lector queda así aprisionado entre ambas esferas hasta despejar el sentido del texto. De estos poemas emanan ejes enunciativos con valores éticos o formas de emocionalismo e intuiciones relacionados con la condición humana, inquietudes femeninas, problemáticas existenciales, miedos y trances individuales o representativos de los seres en su conjunto, pensamientos anecdóticos o territorios dispares a través de una mirada parcial, fragmentaria, gracias a la cual su escritura crea nuevos significados con los que comunica su visión del mundo.

La crudeza del parto, unida a la herencia matrilineal con los entrelazamientos y desasimientos materno-filiales y la separación momentánea o definitiva, abre unas piezas hilvanadas por un rosario de imágenes articuladas sobre un complejo entramado de analogías que ofrecen múltiples conexiones y sentidos⁸⁵. A la sutil imagería de las “Atractivas sugerencias para un suicidio” protagonizado por aquel “a quien las alegrías / hicieron incontables los espacios entre sus dedos” (vv. 8-9)⁸⁶, y no le quedó

83 José María Balcells, *Ilimitada Voz. Antología Poetas Españolas 1940-2002*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, p. 49.

84 “Animales imprescindibles / cómo podríamos no gozar de esta mezcla. / Se acercan con sus vestidos elásticos / dirigiendo un patín sobre el hielo, / sueltos en la llanura / dando más de sí que una bailarina por los codos. / Estoy viva / y ellos que llevan un muro de inocencia en el lomo / me lo dicen. / Ellos que cierran el ciclo del calor / con avidez. / No busquéis leucemia más suave que sus labios / de ellos se aprende cómo acercarse / a la pelusa espesa de las plantas” (*Degeneración del 70*, p. 20).

85 Véanse como ejemplo versos del primer poema: “El hermano que falta / con la dependencia de la medusa / cuya única ventosa no ha cedido al mar. / Voy hacia ti con la diferencia mínima existente / entre un pecho y otro, / mis piernas se derraman hacia ti / mejor que un vaso de perfume” (vv. 11-17). Ver *Degeneración del 70*, p. 17.

86 *Ibidem*, p. 19.

más salida que la de precipitar su adiós, le siguen textos sobre el verano como estación adormidera. Protagonizan otras composiciones la juventud, con sus afecciones y trastornos, o la fragilidad del haz que separa vida y muerte, existencia y desaparición. Se amplían así las bases referenciales de una apuesta lírica que muestra la intensidad y diversidad expresiva de su creadora, así como la riqueza de motivos que sustentan una propuesta que viaja desde centelleos surrealistas o irracionales hacia la orilla de la conciencia. Los hilos argumentales crecen con indagaciones sobre el peso de la enfermedad, el arrepentimiento tras una relación fracasada, el descubrimiento de una lúbrica virilidad con ensimismada carga onanista, su sentido de pertenencia individualista y consecuente alejamiento paternal para finalizar con la exploración de las dimensiones sensoriales —tacto y olfato—, como cancelas de conocimiento y matrices para desentrañar otredades más allá de la propia sensibilidad.

En síntesis, Escuín plantea una poética que experimenta con un sistema lingüístico que aspira a ser trascendido mediante su alquimia figurativa. La anécdota cede protagonismo al conjunto, a la sugerencia, a las analogías audaces y a las transacciones metafóricas.

6.3. *Francisco Gálvez*

Francisco Gálvez había iniciado su andadura con *Los Soldados* (1973)⁸⁷ en la editorial conquense El toro de Barro; una obra que continuaría con un segundo volumen inédito que pensaba titular *Poemas racionales* y al que, según consta en la presentación, pertenecían los siete poemas de la antología. Sin embargo, con dicho título no vería la luz ninguno de sus libros. Su segunda entrega, *Un hermoso invierno*⁸⁸, apareció ocho años después, albergando algunos de los poemas reproducidos en *Degeneración del 70*.

A pesar de adherirse a los márgenes rebeldes y de su deseo contracultural, los siete textos de Gálvez ofrecen cierta ortodoxia, manifiesta tanto en sus formas —son poemas breves que oscilan entre los seis y los ocho versos— como en un lenguaje sintético y un punto críptico. No faltan rego-

87 Francisco Gálvez, *Los soldados*, Cuenta, El toro de barro, 1973.

88 Francisco Gálvez, *Un hermoso invierno*, Córdoba, Antorcha de paja, 1981.

deos lingüísticos de ascendencia sincrética y minimalista, eliminación de lo superfluo en aras de una mayor depuración, sintaxis descoyuntada que altera la lógica discursiva —carente en muchos casos de puntuación— y unos fondos temáticos que persiguen la concisión y lo esencial con cierto flujo onírico. En “Invernadero”, “Parque de las estatuas”, “Objeto” y “Abdicación” ocupan un lugar relevante meditaciones esenciales sobre el paso del tiempo, la belleza y sus cualidades, el desenmascaramiento de la realidad y de sus enveses. Sus anécdotas se completan con las múltiples miradas que puede suscitar el objeto artístico y/o la abdicación de las viejas arquitecturas, el alejamiento de las estéticas previas, en aras de la voz personal, de la apuesta por lo propio y la audacia renovadora como contempla “Abdicación”: “Por más que te pese la voz y el grito / si la audacia es propicia y los deseos claros / abdica de las viejas arquitecturas / porque nadie que no seas tú te dará la belleza / ni otro ejercicio te procurará / mejor imperio”⁸⁹.

En su particular “Sátira” se armonizan —remozándose— tópicos clásicos como la *vanitas vanitatis*, entreverada con el *tempus fugit*, para conectar la efímera caducidad de la belleza con la finita orfandad del ser. El breve muestrario se completa con dos piezas en las que abogaba por una libertad sin preceptos, reforzándose el carácter solidario, audaz y comprometido, de un ideario en el que se aúnan camaradería, ideología, libertad y rebeldía condimentadas con cierta anarquía consustancial a la juventud: “Porque tu libertad que es la mía / no comprometida por fuero o razones / sentencia o dictamen sin adorno ni compostura / es audaz en secreta adolescencia. / Pues así como a la belleza innecesarios / le son los incentivos, un corazón joven / ideología no necesita”⁹⁰.

6.4. Antonio Jiménez Millán

Según los editores, Antonio Jiménez Millán se presentaba como autor con una obra publicada antes de *Degeneración del 70*. Sin embargo, además de *Último recurso* (1977)⁹¹, premio García Lorca en 1976, como se indica en

89 *Degeneración del 70*, p. 71.

90 *Ibidem*, p. 75.

91 Antonio Jiménez Millán, *Último recurso*, Granada, Universidad de Granada, 1977.

el frontispicio que abre su sección, se desatiende que el granadino se había significado con *Predestinados para sabios* (1976)⁹².

Los cinco poemas ofrecidos por Jiménez Millán son representativos de sus primeros años. Hacen gala de una linealidad referencial que lo conducirá hacia formas vinculadas con la poesía de la experiencia. La voz poética deambula entre las imprecisas fronteras que unen y separan lo privado de lo público. En sus versos se agolpan y se (con)funden sentimientos, deseos y conciencia de la realidad con cierta cadencia elegíaca y el sustrato del motivo de la soledad como único y definitivo argumento existencial.

Desprendido de toda hojarasca retórica o culturalista, el poeta acuña los embriones de un nuevo lenguaje abordado desde la intimidad de un discurso eminentemente ideológico. Se aprecia la irrupción de un sujeto poético que busca una dicción capaz de dar cuerpo a situaciones privadas —familiares, amorosas, sociales— para ahondar luego en su condición contradictoria, adecuándose al tejido de emociones que busca reproducir⁹³.

Los cinco textos entreverados de narratividad y estampas realistas ofrecen un muestrario de la vida de un sujeto sentimental con sus dolores y sobresaltos, acuciado por los recuerdos y una conciencia del tiempo y de la memoria con “muertos bajo la niebla o el último vaho de los suburbios” (vv. 9-10)⁹⁴; manifiestos claroscuros de unos horizontes temporales sombríos donde los desengaños crecían como la yedra. Se escenifican evocaciones del desencanto, de un tiempo pasado y dramático y de una realidad degradada, marcada por el hastío y la soledad. Los personajes recorrieron el tiempo de la luz y los escombros, del miedo y de la desesperanza ante el que solo quedaba rebelarse: “No hay mejor aprendizaje que la calle y un tiempo y una vida a cambiar” (vv. 20)⁹⁵.

Jiménez Millán reconstruye una conciencia temporal y una escisión de la vida y de la memoria en la cual se alza la derrota como equipaje en ciudades frías, calles crepusculares, restos de alcohol y madrugadas hirientes.

92 Antonio Jiménez Millán, *Predestinados para sabios*, Málaga, Ángel Caffarena, 1976.

93 Andrés Soria Olmedo, “Una mirada atenta”, *Ínsula*, 498 (1988), p. 29. Véase también Francisco Díaz de Castro, “La poesía de Antonio Jiménez Millán”, en *Poesía española contemporánea. Catorce ensayos críticos*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 273-305 (pp. 278-279).

94 *Degeneración del 70*, p. 111.

95 *Ibidem*, p. 112.

Los resentimientos y las amargas serpentean para oscurecer los jirones de una vida que se desliza, incognoscible, para agudizar la desolación del protagonista. En la propuesta de Jiménez Millán se escenifica la distancia entre las cargas de la atosigada vida profesional y el derrumbamiento del individuo. La conciencia poética envuelta en los cortinajes de la soledad desliza la imagen rota del sujeto que, derrotado, vuelve a su hogar para sufrir los estragos del hombre gris. Nadie conoce la otra realidad, la del insomnio perturbador, la de la sombra privada de la habitación, la de la fiebre, las manchas de sangre y el sentirse como un espantapájaros inmóvil y desheredado. Su zozobra pertenece al reino de lo privado, a las sombras ignoradas de la noche y del hogar: “De noche sube / la fiebre llegas al vómito / ya no cuentan los datos / solo un cuerpo que se revuelve entre las sábanas / solo la neurosis y su correspondiente / VIDA PRIVADA” (vv. 19-24) ⁹⁶.

7. POETAS CON EQUIPAJE

7.1. Rafael Álvarez Merlo

Antes de *Degeneración del 70*, Rafael Álvarez Merlo había publicado un par de poemarios: *Revival* (1971)⁹⁷ y *Elegía contemporánea* (1976)⁹⁸. Los diez poemas compilados, algunos ya conocidos, ofrecen un divergente muestrario que oscila desde un sincrético soneto de cuño biografista —el poeta se presenta como ser “estrafalario, / de infancia gris y educación marista, / cerebro problemático, anarquista” y de «re corazón volucionario» (vv. 1-4)⁹⁹— con aparejada defensa de la fraternidad, el humanismo filantrópico y el compromiso social como patrias del ser humano y del poeta, hasta la demanda de abolición de los “Usos y costumbres” en favor de locuras íntimas, renovadoras mañanas y una inveterada juventud cuyo cuerpo aún se prevé que tarde “generaciones en crecer” (vv. 10)¹⁰⁰.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 114.

⁹⁷ Rafael Álvarez Merlo, *Revival*, Málaga, Ángel Caffarena, 1971.

⁹⁸ Rafael Álvarez Merlo, *Elegía contemporánea*, Córdoba, Escudero, 1976.

⁹⁹ *Degeneración del 70*, p. 47.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 56.

Huérfanos en ocasiones de signos de puntuación, entreverados de hallazgos neovanguardistas y dechados de una dimensión figurativa que no se priva de alterar los ritmos sintagmáticos, en los poemas de Álvarez Merlo no escasean los guiños metapoéticos, las denuncias del lenguaje y paraestrofas postuladoras de la afirmación de la existencia, de la libertad (“no al brazo tirano y prostituto” (vv. 9)), del amor y de la vida (“me niego / y testifico amar la vida extraordinariamente” (vv. 16-17)¹⁰¹ aun a sabiendas del voraz paso del tiempo. Para completar sus fundamentos, con una dicción irónica y gran libertad formal, se despliegan la crudeza de la vida, la tristeza y el sufrimiento apreciable en unos ojos doloridos, bellos “a la hora de la muerte” (vv.17)¹⁰². No faltan tampoco soplos surrealistas y jocosos, con el telón de fondo de un amor de imaginiería religiosa donde el lienzo simbólico acaba en éxtasis voraz: “apáguese el recato / tiempo no es de escapar / porque ya no tenemos tarde amor mío amor / por si no lo entiendes / qué tibios siento los cojones” (vv. 17-20)¹⁰³.

7.2. Manuel Lombardo y Joaquín Lobato

Con tres volúmenes contaban las trayectorias de Manuel Lombardo y Joaquín Lobato antes de antologarse en *Degeneración del 70*. Lombardo había publicado *Ahora Blancanieves cojea algunas veces de mi mano* (1974)¹⁰⁴, *El Tigre y la Mariposa* (1976)¹⁰⁵ y *De jaulas, espejos y relojes* (1978)¹⁰⁶. Desde una concepción que entiende la poesía como “un placer en sí mismo y una lucha por lo imposible”¹⁰⁷, el jiennense se califica como atípico y heterodoxo alejado de círculos institucionales o tentativas uniformadoras.

Su credo estético aboga por axiomas de sencillez formal y hechuras de ánimo meditativo. Conjuga breves percepciones vivaces con unos temas

101 *Ibidem*, p. 52.

102 *Ibidem*, p. 51.

103 *Ibidem*, p. 48.

104 Manuel Lombardo, *Ahora Blancanieves cojea algunas veces de mi mano*, Jaén, Unión Tipográfica, 1974.

105 Manuel Lombardo, *El Tigre y la Mariposa*, La Carolina, La Peñuela, 1976.

106 Manuel Lombardo, *De jaulas, espejos y relojes*, Jaén, Cuadernos de Aixas, 1978.

107 Ginés Donaire, “Manuel Lombardo hace “una indagación implacable del hombre de hoy” en su poesía”, *El País*, 16 Junio, 2004.

explícitos, objetivables, que oscilan entre las divergentes encrucijadas del amor, la lírica como provocación y las reflexiones metapoéticas de carácter lúdico¹⁰⁸. En su obra se equilibra una concepción desmitificadora, en ocasiones festiva, del proceso creador con motivos que invitan a la reflexión; apuesta, en suma, por una linealidad que recuerda a Gloria Fuertes¹⁰⁹ y a lo que Umberto Eco denominó *double coding*, técnica combinatoria que se presta y a una lectura sencilla y superficial y a otra más profunda y reflexiva¹¹⁰.

Sus versos no vacilan en ser críticos y rebelarse contra sí mismo y contra el pasado. Por otro lado, los afectos y los tonos vitalistas y sentimentales alternan con motivos positivo-existencialistas y con un deseo de gozar de lo cercano, hasta lo más insustancial, a través de un lenguaje que aborda asuntos cotidianos¹¹¹. Lobato concibe la poesía como algo próximo; nos habla de la alegría de sentirse vivo y de gozar de la ternura como eslabones de un tiempo nuevo que se abría camino entre los miedos del pasado inmediato.

El jiennense persigue el placer artístico de la lectura y de la poesía como fuentes de verdad, de reflexión y de vida; pero también de dicotomías, de lucha contra lo imposible, contra la palabra y el lenguaje, de ficción y de deleite que despierte sonrisas al lado de meditaciones. No se obvian los azotes a los poderes fácticos y las consecuencias del naufragio de una historia demasiado cercana que debía ser superada a través del compromiso común: “Largo tiempo hemos sido triturados: / Levántate y acude, cuerpo mío, / a la fiesta de la vida rebosante, / al clamor de la vida libertaria y / compartida” (vv. 12-16)¹¹²; aunque para ello sea preciso alzarse, hacer de la rebelión una ética y un proyecto de vida no exento de humor y bifrontismo: “[...] fotografíese en la cámara personal / e irrepetible de sus días. / Si el revelado da óvido, / reptil, espantapájaros o cualquier / otra figura

108 “Dos moscas / se hacen el amor / en la cortina. / Y yo que intento / hacerle el amor / a la cuartilla, / va la muy infame / y se me niega”. *Degeneración del 70*, p. 90.

109 Gloria Fuertes, *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra, 1981.

110 Umberto Eco, *Confesiones de un joven novelista*, Barcelona, Lumen, 2011.

111 “Aquí tenéis mis sencillas alegrías: / Sentirme vivo y respirar el aire, / tomar el sol, / mojarme con el agua, / detrás de un rostro, adivinar un nombre, / quedarme sin edad jugando con los niños”. *Degeneración del 70*, p. 97.

112 *Degeneración del 70*, p. 99.

deprimente, / intente cambiar fisonomía, [...] sepa usted [...] que no hay otra forma de vivir/ que REBELÁNDOSE” (vv. 2-11)¹¹³.

Según la antología, y de modo semejante al caso de Lombardo, el malagueño Joaquín Lobato había escrito tres poemarios en años linderos a los de la antología cordobesa: *Dedicadas formas y contemplaciones* (1975)¹¹⁴, *La careta* (1976)¹¹⁵ y *Farándula y epigrama* (1976)¹¹⁶. Conviene advertir que media lo suyo entre la enunciación de sus primeras entregas —iniciáticas, existenciales y preñadas de sentimentalismo— respecto a aquellas donde el autor conquistó una dicción propia, reconocible y disidente.

La disposición de estos textos, que más tarde engrosaron la tercera sección (“Estuche y alcanfor”) de *Infártico* (Granada, 1982)¹¹⁷ —excepto “Testamento”, que se incorpora a la segunda, la misma que da título al libro—, supone ya una dialéctica discrepante respecto a los cauces ortodoxos. Dejando a un lado “Desvaídos los recuerdos”, juega con una distribución experimental de las formas y de cada palabra mediante arbitrarios cortes estróficos, alternando versos con un solo vocablo —ya sean artículos, preposiciones o sustantivos— con otros en los que dos, tres, cuatro o cinco palabras discurren más o menos arbitrariamente.

En su ideario se percibe que el “lenguaje no está compuesto sólo de oraciones sino que cada uno de sus componentes desagregados tiene —además— su propio fragmento de significación y —sobre todo— de sugerencia”¹¹⁸; es decir, la descomposición de los enunciados es recompuesta en el subconsciente gracias a imágenes subyacentes. Al lado de la fragmentación y de la búsqueda de la palabra exacta, ceñida a la sugerencia inefable que despiertan los significantes, su obra se completa con palimpsestos cultos y populares: desde el Arcipreste de Hita o Quevedo a Popeye, Edith Piaf, Machín y Charlot pasando por Marcelino Pan y

113 *Ibidem*, p. 100.

114 Joaquín Lobato, *Delicadas formas y contemplaciones*, Málaga, El Guadalhorce, 1975.

115 Joaquín Lobato, *La careta*, Málaga, Ciudad del Paraíso, 1976.

116 Joaquín Lobato, *Farándula y epigrama*, Málaga, El Guadalhorce, 1976.

117 Joaquín Lobato, *Infártico*, Granada, Diputación de Granada, 1982.

118 Enrique Zattara Hernández, “Reconstruir la gramática del sentimiento, para recrear poéticamente una Andalucía atópica (estudio sobre la obra de Joaquín Lobato)”, *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 11 (2012), pp. 69-78 (p. 72).

Vino, el Cid, Stan Laurel y Oliver Hardy o Juan sin Miedo, entre otros; vestigios de los mitologemas de su educación sentimental.

Lobato concibe una poética que hace uso del recuerdo y de la interrogación sobre el pasado como territorios por los que transitar hasta un presente —el momento de la escritura— en el que, con nostalgia, se evocan para recuperarlos. Se hacen visibles aquellos primitivos universos y los posos sentimentales que, como en “Testamento”, a guisa de última voluntad, nos son legados literariamente: “un retrato / del / Arcipreste de Hita. / Un / recuerdo / envuelto / en / papel de chocolatina /, dos versos copiados / de / Quevedo / el / ojo / roto / de / un / muñeco / viejo / y / los músculos de Popeye” (vv. 5-24)¹¹⁹. A su lado, encontramos textos con mayor carga crítica y social, denunciadores de hechos cargados de dramatismo, verbigracia en “mamá Elvira (vecina mía)”, donde una mujer sufre con el recuerdo del hijo asesinado en la guerra.

8. BAGAJE DE POETAS CON ALFORJAS. JOSÉ INFANTE Y ÁLVARO SALVADOR

José Infante y Álvaro Salvador eran los dos creadores con mayor trayectoria de cuantos se aglutinaron en *Degeneración del 70*.

Con varios poemarios a sus espaldas, *Imágenes sucesivas* (1970)¹²⁰, *Uranio 2000. Poemas del caos* (1971)¹²¹, *La uva duodécima* (1976)¹²² y *La nieve de su mano* (1978)¹²³ y un premio de la categoría del Adonais por *Elegía y no* (1972)¹²⁴, de José Infante se reproducen cinco textos. Algunos de ellos giran en torno al amor en sus múltiples vertientes. “Del recuerdo del amor” alza un lamento ante el recuerdo de un amor deseado y deseante que no regresa. En “Homenaje a San Juan de Cruz” se rememora un amor homoerótico inspirado en la lírica de San Juan de la Cruz. El sujeto lírico relata sus amores con un amigo drogadicto llamado Juan quien

119 *Degeneración del 70*, p. 119.

120 José Infante, *Imágenes sucesivas*, Málaga, El Guadalhorce, 1970.

121 José Infante, *Uranio 2000. Poemas del Caos*, Málaga, El Guadalhorce, 1971.

122 José Infante, *La uva duodécima*, Málaga, El Guadalhorce, 1976.

123 José Infante, *La nieve de su mano*, Madrid, Pentesilea, 1978.

124 José Infante, *Elegía y No*, Madrid, Adonais, 1972.

“de noche / subía hasta mi habitación / por la secreta escala” (vv. 3-6)¹²⁵ regalándole episodios de amor con el velo nocturno como aliado hasta que, víctima de la desolada navegación que le depara la vida a quienes son seducidos por la mano estigia de la droga, “un día, en su viaje, / mi amigo Juan buscó más alto vuelo / y le perdí el amor y el desespero” (vv. 16-18)¹²⁶.

En “Plaza Mayor” se aúna lo descriptivo con una humanización del espacio. La soledad, la desilusión y la desesperanza se dan la mano aquí con la falta de estímulos y el nihilismo: “¿por qué la luz no habla? ¿es justa la esperanza? / ¿dónde se esconde la fuerza del que muere?” (vv. 12-13)¹²⁷. Apenas sobrevive un árido deseo de búsqueda y un presentimiento de desolación ante un conjunto de factores de distinto orden que convergen en la sensación de soledad, quietud y vacío existencial. Finalmente, en “Ángeles huyen a Venecia”, homenaje a Ginés Liébana recogido después en *El artificio de la eternidad* (1985)¹²⁸, se alzan dos motivos: los ángeles —expresados y recreados por uno de los pinceles del grupo Cántico— y Venecia, cuna y símbolo de la poesía de los novísimos. De ahí que también el texto se estructure en dos partes: una de carácter historicista, que relata mediante enumeraciones el paso de los ángeles desde lo legendario y religioso hasta su metamorfosis en héroes eternamente jóvenes; y la segunda, protagonizada por Venecia, anclaje para esos efebos de la luz y del misterio, dueños de prohibidos frutos.

La poesía de Álvaro Salvador fue reconocida de inmediato al alzarse con premios universitarios como el García Lorca (1971) por *Y...*¹²⁹, el Nacional Universitario (1972) por *La mala crianza* (1974)¹³⁰ y el Certamen Internacional “El Olivo” por *Los cantos de Ilíberis* (1976)¹³¹. Estos volúmenes junto con *De la palabra y otras alucinaciones* (1975)¹³² participan de directrices de ascendencia novísima a las que se unen testimonios

125 *Degeneración del 70*, p. 103.

126 *Ibidem*, p. 103.

127 *Ibidem*, p. 104.

128 José Infante, *El artificio de la eternidad*, Málaga, Puerta del mar, 1985.

129 Álvaro Salvador, *Y...*, Granada, Universidad, 1971.

130 Álvaro Salvador, *La mala crianza*, Málaga Ángel Caffarena, 1974.

131 Álvaro Salvador, *Los cantos de Ilíberis*, Jaén, El olivo, 1976.

132 Álvaro Salvador, *De la palabra y otras alucinaciones*, Vélez-Málaga, Arte y Cultura, 1975.

más personales, como los de las reflexiones sobre el discurso poético que alcanza su madurez en *Las cortezas del fruto* (1980)¹³³. Este libro incorpora los textos aquí glosados, algunos ya reproducidos en revistas como *Papeles de Son Armadans* o *Antorcha de paja*. El granadino materializó entonces su “profesionalización poética” delineando

un mapa de antinomias entre un estado de la poesía (la inmediatamente anterior promoción “novísima”) [...] y un proyecto, ver-tebrado [...] como pronunciamiento teórico y como práctica de escritura: ideología y praxis que [...] seguirán dando sus “frutos” en poemarios posteriores¹³⁴.

Su referente no es otro sino la conciencia material y espiritual de la palabra poética y su funcionamiento. Sus versos tratan de descortezar el fruto hasta llegar a la semilla. Su doctrina se fundamenta en la reflexión y práctica de las bases autorreferenciales y los replanteamientos sobre todo lo que gravita “La práctica poética teórica” o “Rancio lugar común”, precisos pero sustanciales poemas, cifra del impacto en su obra del pensamiento del maestro Juan Carlos Rodríguez en aspectos como el poeta, su ámbito de actuación —la poesía— y sus materiales e instrumentalización: la conciencia de falsificación, el compromiso activo, la distancia entre la experiencia real y su traslado ficcional, la voluntad del autor y sus intenciones y su utilidad como parte de una lucha ideológica dentro de la historia individual y colectiva.

Al lado del pensamiento teórico-doctrinal y del cuestionamiento del ámbito artístico, pasado y presente, en estas piezas se despejan los mecanismos de construcción de sus textos. En un “Rancio lugar común” se publica la intención última de desvelar que el poema es ficción, un artificio de prestidigitador. Su propuesta es indagatoria y reflexiva. “Cherchez la femme” opera sobre una base metapoética en la que se busca el cuerpo material que construye “el espacio blanco”, “No penséis en la ausencia / en el espacio blanco [...] Pensad que en vuestro lecho / desprovisto de nombres y sonidos / ha de haber siempre una mujer desnuda” (vv.

133 Araceli Iravedra, *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007, p. 179.

134 Marcela Romano, “Álvaro Salvador o la ofensa a la poesía”, *Texturas*, 7-7 (2007), pp. 147-161 (p. 149).

1-14)¹³⁵. Dicha búsqueda permanece en estado latente hasta que se materializa “la fuerza oculta / de un discurso vacío, / ausente de palabras y de historia” (vv. 16-18)¹³⁶.

Los poemas se construyen sobre sí mismos, sobre sus artilugios internos y el desvelamiento de sus tramas e ideología. Se visibilizan los juegos de espejos y las máscaras que los envuelven, los códigos que los ordenan y reglamentan históricamente para hacernos ver que las palabras no dicen nada en sí mismas “con qué suerte de inútiles y mágicas palabras / supuestamente mágicas, en realidad trucadas, / confías en construir una belleza / una falsa belleza que a nada te conduce [...]” (vv. 7-9)¹³⁷. Los significantes no alcanzan su significado hasta que el cuerpo sintagmático no se integra y da sentido a su entidad material al final del poema donde se desnuda su ficción, su inventiva, las leyes internas de ese “Rancio lugar común” sobre que se edifica “La Gaya ciencia”: “con que torpe mentira: premeditado engaño / has llegado hasta aquí / construyendo un poema” (vv. 12-14)¹³⁸.

9. DEGENERADOS Y HETERODOXOS DE AYER QUE ABRIERON CAUCES PARA HOY

Manuel Abad caracterizó *Degeneración del 70* como una suma de existires, una forma de conciencia colectiva tras la cual vociferaban, a veces con desesperación, otras con rebeldía y muchas con patetismo las existencias individuales¹³⁹. La antología pareció concebirse como una amalgama de perfiles cuyo fondo común venía a ser su heterodoxia respecto a los cánones de los grupos de Madrid y Barcelona.

Desde diferentes parámetros, se postulaba una ruptura frente a la literatura oficial y la defensa de otros discursos. Sin embargo, a pesar de la individualidad de cada cual, no se puede orillar que el agrupamiento los heterodoxos andaluces venía a tender puentes entre Antorcha de Paja

135 *Degeneración del 70*, p. 64.

136 *Ibidem*, p. 64.

137 *Ibidem*, p. 65.

138 *Ibidem*, p. 65.

139 Abad, *op. cit.*, p. 7.

y buena parte del Colectivo 77, al calor del magisterio de Juan Carlos Rodríguez, resuelto a superar la dicotomía entre razón y sentimiento consagrada por la estética burguesa.

Sus protagonistas comenzaron a concebir la poesía como un acto de existencia y autoafirmación que aspiraba a fundir vida y poesía y a recrear en el poema situaciones vitales concretas: “la muerte del amigo, el desengaño amoroso, la asistencia al cinematógrafo donde se proyecta un filme de cine negro, la noticia de un famoso asesinado o bien el asombro ante una potente eyaculación de adolescencia”¹⁴⁰. A su lado, se dejan ver incipientes correlatos temáticos que pronto devinieron en lugares comunes para determinados colectivos: pensemos en los aires metapoéticos. Se multiplicaron a su vez los poemas narrativos con visos biográficos, textos protagonizados por un personaje autoficcionalado y propuestas comenzaron a considerar la poesía como arma contracultural, lúdica y lúcida que faculta para experimentar con el lenguaje, sin descuidar los temas realistas y sociales: la maternidad, la droga, el suicidio o la homosexualidad.

Fueron poetas degenerados del 70, herederos de las proclamas de mayo del 68 en su afán por abrir brechas en el sistema y hacer bandera de la crítica y de la subversión sintáctica e incluso estrófica donde no faltaron dosis de humor e ingenio. Los poetas de esta antología cordobesa experimentaron con el lenguaje como instrumento de creación y conocimiento. Ampliaron los márgenes de la lógica discursiva mediante el ensanchamiento referencial y figurativo y la incorporación de nuevos temas envueltos por un rebelde humanismo con causa.

140 *Ibidem*, p. 7.

La Biblia de Casiodoro de Reina en dos novelas contemporáneas: *Libro de las memorias de las cosas* (Jesús Fernández Santos, 1971) y *El jinete polaco* (Antonio Muñoz Molina, 1991)

PABLO NÚÑEZ DÍAZ

Universidad de Valladolid

Título: La Biblia de Casiodoro de Reina en dos novelas contemporáneas: *Libro de las memorias de las cosas* (Jesús Fernández Santos, 1971) y *El jinete polaco* (Antonio Muñoz Molina, 1991).

Title: Casiodoro de Reina's Bible in Two Contemporary Novels: *The Book of Memoirs of Things* (Jesús Fernández Santos, 1971) and *The Polish Horseman* (Antonio Muñoz Molina, 1991).

Resumen: El objetivo de este artículo es estudiar cómo se utilizan las citas de la traducción de la Biblia que Casiodoro de Reina hizo en el Siglo de Oro —conocida como la *Biblia del oso*—, o de revisiones posteriores de la misma, en dos novelas contemporáneas: *Libro de las memorias de las cosas* (1971), de Jesús Fernández Santos, y *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina. En este sentido, se trata de localizar las ediciones exactas de las que provienen las citas y determinar su grado de literalidad. Asimismo, se analizan las razones literarias y ficcionales que pueden estar detrás de la elección de una edición determinada, así como la posibilidad de que la voluntad de estilo de los novelistas los haya llevado a no apegarse siempre al estricto texto bíblico.

Abstract: The main aim of this paper is to study how the quotations from the translation of the Bible that Casiodoro de Reina made in the Spanish Golden Age —known as the *Bear Bible*— or from later revisions of it, are used in two contemporary novels: *The Book of Memoirs of Things* (1971), by Jesús Fernández Santos, and *The Polish Horseman* (1991), by Antonio Muñoz Molina. In this sense, it is a matter of locating the exact editions from which the citations come and determining their degree of literality. Likewise, both the literary and fictional reasons that may be behind the choice of a certain edition are analyzed, as well as the possibility that the novelists' writing style has led them not to always adhere to the strict biblical text.

Palabras clave: Jesús Fernández Santos, Antonio Muñoz Molina, Biblia, *Biblia del oso*, Casiodoro de Reina, Valera, protestantismo, *Libro de las memorias de las cosas*, *El jinete polaco*.

Key words: Jesús Fernández Santos, Antonio Muñoz Molina, Bible, *Biblia del oso*, Casiodoro de Reina, Valera, Protestantism, *The Book of Memoirs of Things*, *The Polish Horseman*.

Fecha de recepción: 27/2/2021.

Date of Receipt: 27/2/2021.

Fecha de aceptación: 4/5/2021.

Date of Approval: 4/5/2021.

La *Biblia del oso* (1569) de Casiodoro de Reina, la primera traducción completa de la Biblia al castellano desde los idiomas originales —como ha estudiado Constantino Bada Prendes (2016)¹—, ha despertado el interés de distintos escritores españoles de nuestro tiempo por la belleza de su expresión, en coherencia con la conocida afirmación de Marcelino Menéndez Pelayo: “Como hecha en el mejor tiempo de la lengua castellana, excede mucho la versión de Casiodoro, bajo tal aspecto, a la moderna de Torres Amat y a la desdichadísima del Padre Scío”². Así, han de tenerse en cuenta algunas afirmaciones de autores contemporáneos sobre dicha traducción áurea, como las de Juan Antonio González Iglesias, que ha asegurado que estamos ante “una criatura única y necesaria dentro de la literatura española y de la historia de España”³; Antonio Muñoz Molina, que la ha calificado como “una de las cimas literarias de la lengua española”⁴; o Félix de Azúa, que se ha referido a la “grandeza literaria” de la obra y ha afirmado que De Reina es “uno de los mejores prosistas de la lengua española”⁵.

El objetivo de este trabajo es estudiar cómo se utilizan las citas de la traducción de De Reina⁶, o de revisiones posteriores de la misma, en dos novelas contemporáneas: *Libro de las memorias de las cosas* (1971)⁷, de

-
- 1 Constantino Bada Prendes, *La Biblia del oso de Casiodoro de Reina; primera traducción completa de la Biblia al castellano*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2016 (tesis doctoral) <https://summa.upsa.es/viewer.vm?id=0000049131> [Última consulta: 26 de diciembre de 2020].
 - 2 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles. IV. Protestantismo y sectas místicas*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1947, p. 143.
 - 3 Juan Antonio González Iglesias, “Una criatura necesaria”, *El País*, “Babelia” (23 de junio de 2001), p. 3.
 - 4 Antonio Muñoz Molina, “La obra maestra escondida”, *El País*, “Babelia” (26 de julio de 2014), p. 3.
 - 5 Félix de Azúa, “Casiodoro de Reina: relevancia religiosa, grandeza literaria”, *El País* (27 de diciembre de 2019). https://elpais.com/cultura/2019/12/24/babelia/1577178931_658466.html [Última consulta: 31 de octubre de 2020].
 - 6 Nacido en la localidad pacense de Montemolín, este monje jerónimo del Monasterio de San Isidoro del Campo de Sevilla, tras convertirse al protestantismo, huyó de la Inquisición en 1559 y publicó su Biblia diez años después en Basilea.
 - 7 Seguiré la siguiente edición: Jesús Fernández Santos, *Libro de las memorias de las cosas*, ed. Patrocinio Ríos Sánchez, Madrid, Cátedra, 2012.

Jesús Fernández Santos, y *El jinete polaco* (1991)⁸, de Antonio Muñoz Molina. Teniendo en cuenta que la *Biblia del oso* tiene ya más de 450 años, que su distribución en España ha sido ciertamente minoritaria, y que, en cambio, han sido revisiones distintas y muy posteriores las que han alcanzado una distribución notable en los países de habla hispana —las diferentes revisiones Reina-Valera—, se hace pertinente dilucidar a qué texto recurren dos escritores españoles relevantes en sendas novelas en las que la Biblia adquiere un protagonismo claro. Se estudiará, asimismo, hasta qué punto cada una de estas relaciones intertextuales se sustancia en una cita literal, o si, por el contrario, el autor modifica de algún modo el texto y cuál puede ser la razón, en caso de que dicho extremo se produzca.

A la hora de analizar las posibles procedencias de las citas, además de la *Biblia del oso* —en su primera edición⁹ y en una edición contemporánea¹⁰— tendré también presentes revisiones que vieron la luz hasta la publicación de *El jinete polaco*: la llamada *Biblia del cántaro*, que es la publicada por Cipriano de Valera en 1602¹¹, y las revisiones de los años

8 Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.

9 Casiodoro de Reina, *La Biblia, que es los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento. Traslada en español* [A mano: por Casiodoro de Reyna], Basilea, Tomas Guarino, 1569. En la portada del ejemplar consultado se añadió posteriormente la fecha de 1622, pero el colofón revela que se trata de una primera edición. Como señala Bada Prendes, *op. cit.*, p. 153, “[l]a manipulación de las portadas era claramente un intento —en primera instancia por parte de Reina y después por parte de sus herederos—, de favorecer la reentrada en el mercado de los ejemplares no vendidos”. Para su distribución en España llegó incluso a eliminarse la imagen del oso de la portada, por ser demasiado conocida para los inquisidores, mientras que parece haberse mantenido en los ejemplares “destinados al mercado de lengua española en el exilio europeo” (Bada Prendes, *op. cit.*, p. 153). El ejemplar que he manejado conserva dicha imagen.

10 Casiodoro de Reina, *La Biblia del oso. Libros proféticos y sapienciales. Según la traducción de Casiodoro de Reina, publicada en Basilea en el año 1569*, ed. Gonzalo Flor Serrano, Madrid, Altea/Taurus/Alfaguara, 1987.

11 Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *La Biblia: que es los sacros libros del viejo y nuevo Testamento*, Ámsterdam, Lorenzo Jacobi, 1602.

1869¹², 1882¹³, 1909¹⁴, 1960¹⁵ y 1989¹⁶ (no interesan aquí, lógicamente, las posteriores a la publicación de la más reciente de las novelas estudiadas, *El jinete polaco*). A dichas revisiones me referiré como RV1869, RV1882, RV1909, RV1960 y RV1989, respectivamente. Debe señalarse que existen también ediciones facsimilares de la *Biblia del oso*, la primera de ellas de 1969.

1. *LIBRO DE LAS MEMORIAS DE LAS COSAS*

El *Libro de las memorias de las cosas*, Premio Nadal de 1970, se centra en la vida de una comunidad evangélica de las llamadas Asambleas de Hermanos (Hermanos de Plymouth) en el Páramo leonés de finales de la década de 1960. La progresiva desaparición de los obstáculos políticos, a partir de la Ley de Libertad Religiosa de 1967, no parece resolver el problema de aislamiento y de escaso crecimiento de una comunidad que, además, no será inmune a la indiferencia religiosa que va creciendo en todo el país¹⁷. Esta tensión espiritual se intensifica al aumentar el contacto de los jóvenes del grupo con el mundo que los rodea, tanto por el enfriamiento espiritual, como, en el caso de una de las protagonistas, por el noviazgo con un joven de otra creencia. En el desarrollo de la obra aparecen, asimismo, recuerdos de las vivencias que la comunidad había tenido a lo

12 Seguiré una reimpresión de 1870, de la Sociedad Bíblica Británica y Extranjera, y de la madrileña imprenta de José Cruzado, que ofrece el texto de la revisión de 1869, tal y como se explica en Bada Prendes, *op. cit.*, p. 354. Dicho texto solo incluye “algunas variaciones” respecto al que Lorenzo Lucena Pedrosa publicó en Oxford en 1862 (cf. Bada Prendes, *ibidem*, pp. 352-354).

13 Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *La Biblia ó las Sagradas Escrituras que contienen los libros del Antiguo y Nuevo Testamento*, Barcelona, Imprenta de George Lawrence, 1882.

14 Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *La Santa Biblia*, Madrid, Depósito Central de la Sociedad Bíblica B. y E. [Británica y Extranjera], 1909.

15 Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *Biblia de estudio inductivo. Reina-Valera 1960*, Chattanooga (Tennessee)/Deerfield (Florida), Precept Ministries/Editorial Vida, 2002.

16 Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamentos. Versión Reina-Valera actualizada*, El Paso (Texas), Editorial Mundo Hispano, 1989.

17 Cfr. Patrocinio Ríos Sánchez, “Introducción”, en Fernández Santos, *op. cit.*, pp. 48 y ss.

largo de un siglo —las restricciones legales, la intolerancia social, la guerra civil, el nacionalcatolicismo, etcétera—.

En la novela se citan versículos del Antiguo Testamento de los libros de Éxodo, Levítico, Esther, Isaías, Ezequiel, Salmos y el Cantar de los Cantares, así como de la neotestamentaria 1 Pedro. La función de esta intertextualidad bíblica en la obra ya ha sido estudiada por Ángel Raimundo Fernández González¹⁸ y Patrocinio Ríos Sánchez¹⁹. Fernández González señala lo siguiente sobre los textos bíblicos como elementos que pueden conducir a una determinada interpretación de la narración:

La pertenencia de los fragmentos a un discurso conocido y religioso, aprovechando unidades significativo-culturales ya asimiladas de antemano por el lector, obliga a éste a tomarlos en consideración no sólo para entender el discurso literario, sino para tipificarlo. De tal modo que la referencia última de la novela apunta a la consideración del hombre como ser religioso, que se preocupa, angustia y muere acuciado por tales cuestiones²⁰.

Por su parte, Ríos Sánchez menciona varios ejemplos de la función que desempeñan las citas a lo largo de la novela:

Sobre la insatisfecha Margarita y sobre su estricta hermana Virginia pesan las prohibiciones o pautas morales de Levítico 18, 7 y 17, 7-10 (secs. 81 y 95). También sobre la débil fe de Margarita sopla a veces el aliento profético de esperanza (sec. 81) emanado de Ezequiel 37, por medio de Cecil. Para la relación afectiva de Cecil y Sedano, el

18 Ángel Raimundo Fernández González, “Libro de las memorias de las cosas. Un tema insólito y una expresión compleja en la narrativa de 1971”, en *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, ed. José Manuel López de Abiada, Madrid, Gredos, 1984, pp. 149-165 (163-165); y Ángel Raimundo Fernández González, “Función y expresividad del intertexto en las novelas de Jesús Fernández Santos”, en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1986, pp. 649-657 (pp. 653-654).

19 Ríos Sánchez, *op. cit.*, pp. 11-120 (pp. 36-39; 216, nota 79; 376, nota 213; 392, nota 226; y 407, nota 240).

20 Fernández González, *op. cit.*, p. 163.

novelista espiga versículos de los capítulos 1, 4 y 5 del Cantar de los Cantares (secs. 28, 52 y 94), que engasta ocasionalmente²¹.

Sin embargo, el estudio de la relación intertextual de la Biblia en el *Libro de las memorias de las cosas* no se agota con el pertinente análisis referente a la función de las citas, ya que permanece abierta, por ejemplo, la investigación referente a las ediciones del Antiguo y del Nuevo Testamento que Fernández Santos tomó como base. La traducción más popularizada en la España de la época del franquismo fue la de Nácar-Colunga (1944)²². Menos popular, pero manejada igualmente por lectores cultos, se encontraba la Bover-Cantera (1947)²³. También era accesible para el lector la que Torres Amat preparó en el siglo XIX a partir de la traducción realizada por Petisco de la Vulgata Latina²⁴. Sin embargo, al tratar la novela sobre una comunidad protestante española, sería coherente que el autor no recurriera a una traducción católica sino a la protestante Reina-Valera, ya que su uso era prácticamente unánime en las comunidades evangélicas, al no haberse publicado todavía otras traducciones con las que ahora convive en dichas iglesias, como por ejemplo *La Biblia. BTI. Biblia traducción interconfesional* (2008)²⁵, cuyo Nuevo Testamento vio la luz en 1978.

De igual modo, en el caso de que se tratara de la traducción de Reina-Valera, sería muy factible que el autor utilizara las revisiones de 1909 o de 1960, por haber sido las únicas que se publicaron en el siglo XX hasta la aparición de la novela. Teniendo en cuenta que Fernández Santos nació en 1926, podría haber conseguido un ejemplar de dicha revisión de 1909 en la iglesia de los Hermanos que conoció por estar muy próxima a la casa en la que vivía “de chico” en el madrileño barrio de Chamberí (cf. Ríos Sánchez, 2012: 15). Menos probable sería que el autor manejara la *Biblia del oso*, que no conoció una edición relativamente accesible hasta

21 Ríos Sánchez, *op. cit.*, p. 38.

22 Eloíno Nácar y Alberto Colunga, *Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1944.

23 José María Bover y Francisco Cantera, *Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1947.

24 VV. AA., *Sagrada Biblia. Traducida de la Vulgata Latina teniendo a la vista los textos originales por el P. José Miguel Petisco de la compañía de Jesús. Dispuesta y publicada por el Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat con numerosas notas sacadas de los Santos Padres y expositores católicos*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1941.

25 VV. AA., *La Biblia. BTI. Biblia traducción interconfesional*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Editorial Verbo Divino y Sociedades Bíblicas Unidas, 2008.

la de Juan Guillén Torralba, Gonzalo Flor Serrano y José M.^a González Ruiz en Alfaguara en 1987, si bien ya en 1969 existía la mencionada edición facsimilar. Y aunque tampoco lo descartemos, no hay motivos por los que pensar, *a priori*, que el autor haya empleado una de las revisiones anteriores a la de 1909.

Teniendo, pues, presentes estas traducciones, así como otras contemporáneas al escritor, analizaré a continuación las diferentes citas, siguiendo el orden en el que aparecen en la novela.

Aquella noche se le fue el sueño al rey, y dijo que le trajesen el Libro de las memorias de las cosas de los tiempos; y leyéronlas delante del rey (p. 123).

Esther 6, 1. Se trata de una de las dos citas que abren la novela. Coincide con RV1909 y RV1869. El novelista solo elimina la tilde en “fue”²⁶, pone en mayúscula la inicial de Libro y sustituye los dos puntos por punto y coma. La RV1960 ofrece una versión bastante divergente. Y tampoco sigue el autor aquí la *Biblia del oso* (“Aquella noche el sueño se huyó del rey”). De este primer versículo está tomado también el título de la obra, *Libro de las memorias de las cosas*.

Ahora, pues, si diereis oído a mi voz y guardareis mi pacto, vosotros seréis mi especial tesoro sobre todos los pueblos; porque mía es toda la Tierra.

Y vosotros seréis mi reino de sacerdotes y gente sana (p. 123).

Éxodo 19, 5 y 6a. Esta es la segunda cita con la que se inicia la novela, tomada prácticamente de RV1909 o de RV1869, pero cambiando “gente santa” por “gente sana” y mejorando la puntuación. No está tomada de la *Biblia del oso*, ni de la *Biblia del cántaro*, ni de RV1960.

(Yo dormía, pero mi corazón velaba.

La voz de mi amado me llamaba:

26 No me detendré, por obvias, en las actualizaciones de la ortografía que el novelista haya hecho a la hora de citar de las distintas versiones, como la eliminación de las tildes en la preposición “a” o en la forma verbal “fue”, etcétera.

*“Ábreme hermana mía, amiga mía,
paloma mía, perfecta mía”*) (p. 214).

Cantar de los Cantares 5, 2. Es cita de la RV1909, respecto a la cual solo cambia ligeramente la puntuación. No es RV1869 —que difiere sustancialmente— ni RV1960. En la edición de la que cito, el texto no está dispuesto en columna. Es posible que la versificación se deba al propio escritor. Lo mismo ocurrirá en otras cinco de las citas que se abordarán aquí. El tercero de los versos es un endecasílabo enfático.

Heme desnudado mi ropa: ¿cómo la he de vestir?
He lavado mis pies: ¿cómo he de ensuciarlos?
“Yo os conjuro, doncellas de Jerusalén,
si hallareis a mi amado,
que le hagáis saber que de amor estoy enferma” (p. 215).

Cantar de los Cantares 5, 3 y 8. La cita concuerda, en general, con RV1869, RV1882 y RV1909, si bien con algunos cambios: el novelista sustituye “cómo la tengo de vestir” y “cómo los tengo de ensuciar” por “cómo la he de vestir” y “cómo he de ensuciarlos”, respectivamente. Asimismo, cambia en dos ocasiones la puntuación, añadiendo los dos puntos; elimina la interjección “oh” en el vocativo “oh doncellas de Jerusalén”, y sustituye “como de amor estoy enferma” por “que de amor estoy enferma”. Por otra parte, nuevamente es posible que la versificación sea obra del escritor.

*(Las vigas de nuestra casa son de cedro
y de ciprés los artesonados.
Su izquierda está debajo de mi cabeza
y su derecha me abraza.
Mi amado habló y me dijo:
“Levántate, amiga mía, hermana mía, y vente
porque he aquí que ha pasado el invierno,
hase mudado; la lluvia se fue.
Se han mostrado las flores en la tierra
y en nuestro país se ha oído la voz de la tórtola”*) (pp. 215 y 216).

Cantar de los Cantares 1, 16 y 2, 10-12. Fernández Santos sigue, en líneas generales, la RV1909, realizando los siguientes cambios, además de algún

ajuste en la puntuación: en el verso 6, Fernández Santos sustituye “hermosa mía” (RV1882, RV1909 y RV1960) por “hermana mía”, y elimina la interjección “oh”. Por otro lado, en el v. 7, añade el “que” en el verso “*porque he aquí que ha pasado el invierno*”. En el v. 8, el escritor respeta el “Hase mudado”, pero cambia “Hanse mostrado” por “Se han mostrado”. Esta última expresión se observa en RV1960, pero no debe deducirse dependencia de esta revisión simplemente por coincidir en una sencilla actualización del castellano. En *Biblia del oso*, RV1869 y RV1882, lo que se ha mudado es la lluvia; en RV1909 y RV1960, lo que se ha mudado es el invierno, como en la cita de Fernández Santos. La versificación puede ser obra del propio escritor. El penúltimo verso es un endecasílabo melódico.

*(He aquí que tú eres hermosa, amiga mía.
Tus labios como un hilo de grana.
Tus sienes como porciones de granada.
Tu cuello como la torre de David,
edificada como muestra.
Huerto cerrado eres, mi hermana,
esposa mía.
Fuente cerrada, fuente sellada)* (p. 217).

Cantar de los Cantares 4, 1, 3-4 y 12. El novelista extrae algunos de los versos de dichos versículos, obviando otros. Cita de RV1909, con alguna pequeña modificación en la puntuación y con un cambio sustancial: “Tus sienes, como cachos de granada a la parte adentro de tus guedejas”, por “Tus sienes como porciones de granada”, cambiando “cachos” por “porciones” y eliminando la parte final de la frase. En el v. 5, cambia “edificada para muestra” por “edificada como muestra”. (*Biblia del oso*: “edificada para enseñar”). En el v. 1, RV1869 y RV1882 leen “compañera mía” en lugar de “amiga mía”, lo que viene a reafirmar la idea de que Fernández Santos cita de RV1909. La versificación puede ser obra del propio escritor. Predominan los decasílabos y los dodecasílabos.

*Oídme pueblos todos.
Escuchad habitantes del mundo,
así los plebeyos como los nobles,
el rico y el pobre juntamente.*

*Mi voz hablará sabiduría
y el pensamiento de mi corazón
inteligencia* (p. 220).

Salmo 49, 1-3. El novelista parece citar de la RV1909 con unos pequeños cambios: cambia “Oíd esto” por “Oídmе”, “habitadores todos del mundo” por “habitantes del mundo”, y “mi boca hablará” por “mi voz hablará”. *Biblia del oso*: “Oíd esto todos los pueblos: escuchad todos los habitantes del mundo. Ansí los hijos de los hombres como los hijos de los varones: juntamente el rico y el pobre”. (Lo mismo Valera 1602). RV1960 también lee “habitantes”, como Fernández Santos, quien coincide con los autores de dicha revisión en elegir un término más habitual en el castellano contemporáneo que “habitadores”. La versificación puede ser obra del novelista, sin que se observe una intención métrica clara. Por ejemplo, tras un primer verso heptasílabo y un segundo verso decasílabo, el tercer verso tiene once sílabas y el acento en quinta. Por su parte, el penúltimo es un endecasílabo vacío. Parece predominar la voluntad de no separarse demasiado del texto citado, y eso explicaría que no se reelaboren los versos por razones métricas.

“¿Tú qué piensas? ¿Vivirán estos huesos?”. Y yo le contesté: “Señor, sólo Tú lo sabes”.

“Háblales, díles: ‘Huesos secos de sol; oíd la palabra del Señor. Él hará entrar el espíritu en vosotros y viviréis, y pondrá nervios sobre vosotros y hará subir sobre vosotros la carne y os cubrirá la piel’”.

“Di al espíritu: ‘Ven de los cuatro vientos y sopla sobre estos huesos muertos para que vivan’” (pp. 376 y 377).

Ezequiel 37, 3, 4, 5 y 9. Se asemeja a RV1909, pero con diferencias sustanciales: sustituye “Jehová” por “Señor”, añade “de sol” al sintagma “huesos secos”, y añade también “sólo” delante de “Tú lo sabes”.

“Perdonaré incluso a aquellos cuya simiente manare de su carne, a aquellos que descubrieron la desnudez del padre o de la madre, de la hija o del hijo o de la misma hermana. Yo les perdonaré a todos para que sean inmortales” (p. 377).

Patrocinio Ríos indica que “esta incrustación textual procede de Levítico 18, 7-10 y 20, 11”²⁷, pero no es cita literal. Fernández Santos pone en boca de Dios esta promesa del perdón para aquellos que hubieran cometido los pecados señalados, y añade además una promesa de inmortalidad para ellos, ajena al texto bíblico. No hay suficiente literalidad como para que se pueda analizar qué traducción siguió.

“Este hijo nuestro es contumaz y rebelde” (p. 392).

Deuteronomio 21, 18. No es cita del todo literal, pero el sintagma “contumaz y rebelde” sí que coincide con RV1909 y también con *Biblia del oso*, RV1869, RV1960; no con la Nácar-Colunga, la *Biblia de Jerusalén*²⁸ y la Biblia de Ediciones Paulinas²⁹, por ejemplo.

“Yo pasé junto a ti y te vi sucia de sangre, pero fuiste aumentada y engrandecida y viniste a ser adornada grandemente. Los pechos te crecieron y tu vello brotó. Mas confiaste demasiado en esa tu hermosura que yo puse sobre ti y pecaste. Por tanto, escucha mis palabras: yo te juzgaré por las leyes de las que derraman sangre y pagarás tu culpa y te avergonzarás cuando encuentres a tu hermana, y yo haré que nunca más abras la boca al recordarlo” (p. 392).

Ezequiel 16, 6-7, 15, 61 y 63. No es cita de la RV1909 ni RV1960, pero se parece bastante. Desde luego, no lo es de la *Biblia del oso*, que lee, por ejemplo, “las tetas crecieron y tu pelo reverdeció”. Tampoco lo es de la Biblia de Ediciones Paulinas.

“Es preciso ser templados, velar, porque nuestro adversario principal, el diablo, anda como un león bramando a nuestro alrededor, buscando a quien devore” (p. 407).

27 Ríos Sánchez, *op. cit.*, p. 377, n. 214.

28 VV. AA., *Biblia de Jerusalén*, 3ª edición, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1972. *Impri-matur* de 1970.

29 VV. AA., *La Santa Biblia*. Traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto. 16ª edición, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972. El *nihil obstat* es de 1964, por lo que sería el texto que ya estaba publicado durante la escritura de la novela que nos ocupa.

1 Pedro 5, 8. No coincide con RV1909 ni con RV1960, pero se parece bastante a ambas. Fernández Santos puede haber adecuado a su propio estilo la idea transmitida por cualquiera de las dos. Con seguridad no sigue la Torres Amat, la Nácar-Colunga, la Bover-Cantera, la traducción de Ediciones Paulinas, la de José María Valverde³⁰ ni la *Biblia de Jerusalén*, entre otras traducciones consultadas. Por su parte, la *Biblia del oso* ofrece la siguiente lectura: “Sed templados y velad: porque vuestro adversario el diablo anda como león bramando enderredor de vosotros, buscando alguno que trague”.

“La desnudez de tu padre o de tu madre
no descubrirás.
Tu madre es; no la descubras.
La desnudez de tu hija, de tu hijo o de la hija
de tu hija, no descubrirás, porque es desnudez
tuya” (p. 432).

Levítico 18, 7 y 10. Las traducciones a las que más se aproxima esta cita son RV1909 y RV1960. En concreto, en RV1909 se lee: “La desnudez de tu padre, o la desnudez de tu madre, no descubrirás: tu madre es, no descubrirás su desnudez...”. En la edición de la que cito, el texto no está dispuesto en columna. En la segunda mitad, Fernández Santos sintetiza varios versículos e incluso añade “de tu hija, de tu hijo”, que no aparecen en el texto bíblico. En la última frase, Fernández Santos suprime el artículo definido: “porque es la desnudez tuya” (RV1909); “porque es desnudez tuya” (Fernández Santos). Es posible, por tanto, que la versificación haya sido obra del escritor.

En suma, y como se ha podido comprobar, Jesús Fernández Santos cita de una revisión de la Reina-Valera del siglo XX —en concreto, la de 1909—, lo que es plenamente coherente con la diégesis de la obra, que se desarrolla en una iglesia evangélica de finales de la década de 1960. El autor habría podido recurrir, con igual propiedad, a la revisión de 1960. En ocasiones, no solo sucede que Fernández Santos cite de mane-

30 José María Valverde, *Nuevo Testamento*, con revisión de Luis Alonso Schökel, SJ, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1966.

ra fragmentaria los versículos, o los funda con otros, sino que también introduce pequeños cambios que casi siempre mejoran el texto, con una inequívoca voluntad de estilo. Asimismo, en seis de los casos, lleva a cabo la versificación de fragmentos que en la Reina-Valera aparecen en prosa, si bien predominando la voluntad de fidelidad al texto frente al interés métrico.

2. *EL JINETE POLACO* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Con *El jinete polaco*, Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956, Premio Príncipe de Asturias 2013) consiguió, en palabras de Justo Serna, “un gran hallazgo literario al que los críticos concedieron todo el valor y toda la fuerza de la sinceridad autobiográfica —o, mejor, de la ficción autobiográfica—, la excelencia prosística y la calidad narrativa”³¹. En esta novela se manifiesta claramente su interés por la Biblia de Casiodoro de Reina, una traducción sobre la cual ha escrito de manera elogiosa³². Así lo hizo, por ejemplo, en un artículo aparecido en el diario *El País*, en el que afirma lo siguiente:

Una de las cimas literarias de la lengua española, la Biblia traducida en el siglo XVI, ha sido invisible o ha permanecido en los márgenes de nuestra cultura desde el momento mismo en que se publicó, y no ha podido ejercer ninguna influencia vivificadora; uno de nuestros más grandes escritores, su traductor, fue perseguido hasta el extremo de que su nombre fue borrado por completo de nuestra memoria colectiva. Fue *raído*, habría escrito él mismo, Casiodoro de Reina, con su sentido visceral del idioma, su capacidad para combinar la inmediatez y la riqueza de la lengua popular con las tensiones máximas de la voluntad poética, con la necesidad de enriquecer y ensanchar el idioma español para que cupiera en él nada menos que

31 Justo Serna, *Antonio Muñoz Molina. El tiempo en nuestras manos*, Madrid, Fórcola, 2014, p. 115.

32 Cfr. Antonio Muñoz Molina, “Sospecha de una trampa”, *El País* (26 de mayo de 1991), p. 11; Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 197-198; y Antonio Muñoz Molina, “La obra maestra escondida”, *El País* (26 de julio de 2014), p. 3.

toda la Biblia, el Antiguo Testamento y el Nuevo, desde el Génesis al Apocalipsis³³.

Una reivindicación de la *Biblia del oso* como esta es plenamente coherente con el relevante papel que dicha traducción tiene en *El jinete polaco*. No en vano, es la traducción que leen los personajes Ramiro Retratista y el médico Don Mercurio en Mágina, y de la que aparecen numerosas citas del *Cantar de los Cantares* que sirven como celebración del amor, muy lejos de la interpretación alegórica. De hecho, Don Mercurio es ateo. La propuesta de Muñoz Molina ahonda en el mensaje celebrativo, como él mismo explicó el año de la publicación de la novela:

Decenas de obras, maestras extenúan las posibilidades del desengaño y del dolor. Sólo conozco una que no trate más que de la dicha: fue escrita varios siglos antes de nuestra era, y la tradujo a un español incomparable el fraile perseguido Casiodoro de Reina: el *Cantar de los cantares*, largo poema cuyo único motivo es la gloriosa plenitud carnal de dos amantes que le hacen a uno acordarse de un versículo crepuscular de Borges: “Loado sea el amor en el que no hay poseedor ni poseída, pero los dos se entregan”³⁴.

Mainer ha relacionado la presencia de la Biblia en esta novela con la recuperación de la memoria:

Al final del laberinto de la memoria se halla la solución que implica la posesión de lo misterioso. Y en el camino se jalonan las pistas de lo desconocido, los precios del naufragio del pasado que permiten reconstruirlo conjeturalmente. A este rango pertenecen las fotografías del baúl que Ramiro Retratista legó al comandante Galaz y la Biblia protestante que fue del médico don Mercurio y cuyos arcaicos pero jugosos textos del *Cantar de los Cantares* leen con regocijo los dos amantes³⁵.

33 *Ibidem*.

34 Muñoz Molina, “Sospecha de una trampa”.

35 José-Carlos Mainer, “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, en *Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina. 5-6 de junio de 1997*, eds. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, Neuchâtel /Madrid, Universidad de Neuchâtel/Arco Libros, 2009, pp. 67-81 (p. 80).

El narrador de *El jinete polaco* se refiere a aquel libro, de tanto interés simbólico, como “una Biblia protestante escrita en un inconcebible español del siglo XVI cuyas páginas recorrían ahora sus manos igual que las habían recorrido desde hacía más de cien años las manos de los muertos extraviados en la distancia y en el tiempo” (p. 10). Y, casi al final de la obra, define el volumen como “una Biblia traducida al español en el siglo XVI por un clérigo fugitivo y hereje, editada en Madrid en 1869, encuadernada en cuero negro, carcomida en los márgenes” (p. 575).

La fecha de 1869 tendría visos de ser cierta por la coyuntura histórica, *i. e.*, por la libertad de cultos recogida en la Constitución de dicho año. En caso de que la descripción de la Biblia que aparece en la novela no fuera solo un elemento ficcional, sino que tuviera además correspondencia con la realidad, estaríamos posiblemente ante una edición de la Reina-Valera publicada en dicho año por la Sociedad Bíblica Británica y Extranjera con el texto de alguna revisión reciente —dicha Sociedad tenía sede en la madrileña calle de Legatinos, según figura en los datos de edición del ejemplar de 1870 que tomo como referencia en este estudio—. Ahora bien, ¿se trata de un dato real? Y, en caso de que no lo fuera, ¿qué edición de la Biblia de Casiodoro de Reina se cita en *El jinete polaco*? A continuación, ofrezco las citas literales de la Biblia en la novela, y, tras el pertinente cotejo, la conclusión sobre su procedencia.

trújome a la cámara del vino y su bandera de amor puso sobre mí (p. 15).

Cantar de los Cantares 2, 4. Es cita de la *Biblia del oso*: “Truxome a la camara del vino: y su vandera de amor puso sobre mí”. En los mismos términos en la *Biblia del cántaro*. Como puede verse, en la novela se actualiza la ortografía, como ocurre en la edición de la *Biblia del oso* de Alfaguara. Por lo tanto, resulta muy posible que Muñoz Molina estuviera citando de esta edición de Alfaguara. Esta introduce una coma después de “vino”, que el novelista seguramente eliminó por una razón de estilo. No es cita de RV1869, RV1882, RV1909, RV1960 ni RV1989.

las noches busqué en mi cama al que ama mi alma, busquélo y no lo hallé (p. 18).

Cantar de los Cantares 3, 1-5. Salvo por la puntuación y por el acento en “busquélo”, el texto es idéntico en la *Biblia del oso*: “Las noches busqué en mi cama al que ama mi alma; busquelo, y no lo hallé”. La lectura de la *Biblia del cántaro* es idéntica. Con relación a la edición de Alfaguara, de la que posiblemente cite Muñoz Molina, solo cambia la coma. No es cita de RV1869, RV1882, RV1909, RV1960 ni RV1989, que leen “lecho” en vez de “cama”.

Ponme como un sello sobre tu corazón. [...] como un signo sobre tu brazo; porque fuerte es, como la muerte, el amor; duro, como el sepulcro, el celo; sus brasas, brasas de fuego, llama fuerte. Las muchas aguas no podrán apagar el amor ni los ríos lo cubrirán (p. 103, y, parcialmente, en 119 —solo “Ponme como un sello sobre tu corazón, como un signo sobre tu brazo”, y sin cursiva—).

Cantar de los Cantares 8, 6 y 7a. Es cita de la *Biblia del oso* (lo mismo en la *Biblia del cántaro*), salvo que Muñoz Molina escribe “apagar el amor”, y la *Biblia del oso*, incluida la edición de Alfaguara, y la *Biblia del cántaro*, ofrecen la lectura “apagar al amor”. En la cita de la novela se elimina, por tanto, la personificación. Además, Muñoz Molina cambia ligeramente la puntuación: los dos puntos que siguen a “celo” pasan en la novela a ser un punto y coma. No es cita de RV1869, porque, en vez de “como un signo sobre tu brazo”, lee “como una marca sobre tu brazo”; en vez de “llama fuerte”, lee “fuerte llama”; y, en vez de “ni los ríos lo cubrirán”, “ni le ahogarán los ríos”. Tampoco es cita de RV1909, que coincide con la RV1869 salvo cuando corrige el leísmo de “ni le ahogarán los ríos” con “ni lo ahogarán los ríos”; de manera muy similar, RV1960, que lee “Duros como el Seol los celos”, en vez de “sepulcro” y “celo”. Por su parte, RV1989 traduce “inconmovible como el Seol es la pasión” y “ni lo pueden anegar los ríos”.

mi amado es para mí un manojico de mirra que reposará entre mis tetas. [...] cuán hermosos son tus pies en los calzados, oh hija de príncipe (p. 152).

Cantar de los Cantares 1, 13; 7, 1. Es cita de la *Biblia del oso*, salvo que esta puntúa con una coma después de “mirra” y lee “del príncipe”, no “de

príncipe” (así se halla tanto en la primera edición de la *Biblia del oso* como la edición de Alfaguara). La *Biblia del cántaro* ofrece la misma versión que la *Biblia del oso*. Los dos pequeños cambios introducidos por Muñoz Molina parecen tener una intención de estilo. No es cita de RV1869, RV1882 ni RV1989, que leen “manojito” en vez de “manojico” y “pechos” en lugar de “tetras”. Tampoco es cita de la RV1909, que, además de “manojito” y de “pechos”, ofrece la lectura “reposa” en lugar de “reposará”.

aparta tus ojos de delante de mí, porque ellos me vencieron (p. 476).

Cantar de los Cantares 6, 4. Es cita de *Biblia del oso*, incluida la edición de Alfaguara, o de *Biblia del cántaro* (en las revisiones, 6, 5).

Teniendo en cuenta este cotejo de las diferentes citas, hemos de concluir que Muñoz Molina citó directamente de la *Biblia del oso*, seguramente a través de la edición de Alfaguara de 1987, aunque no puede descartarse que fuera a través de una primera edición o de una edición facsimilar. Si bien en el artículo de 2014 al que me he referido con anterioridad el novelista menciona la edición de 2001 de Alfaguara, esto no excluye que conociera y manejara la de 1987. Por otro lado, la introducción en la novela de un ejemplar de la Biblia publicado en 1869 tan solo sería un elemento ficcional, tal vez motivado por el deseo de subrayar el carácter heterodoxo de la obra como paso previo para la lectura laica por parte de los personajes. El hecho de que estos recurran al Cantar de los Cantares atraídos por su sensualidad favorece la desacralización del texto. Este planteamiento, a su vez, guarda coherencia con otra desacralización que tiene lugar en la novela: el caso de la mujer emparedada, “cuya apariencia ha sido preservada por un aislamiento de 60 años y que de posible virgen o santa se revela como simple adúltera víctima del despecho de un marido traicionado”, en palabras de Mery Erdal Jordan³⁶.

A diferencia de lo que ocurre en el caso de Jesús Fernández Santos, que se acerca a una Reina-Valera al plasmar la realidad de una iglesia protestante contemporánea, para Antonio Muñoz Molina el objetivo no

36 Mery Erdal Jordan, “Los exilios de *El jinete polaco*”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, pp. 560-568 (p. 568).

es mostrar una vivencia de fe actual, sino abordar la Biblia de Casiodoro de Reina como literatura.

Las conclusiones aquí presentadas respecto al uso de la Biblia en *El jinete polaco* se ven reforzadas tras la consulta al propio escritor, que señala lo siguiente:

Efectivamente, la edición de la Biblia que aparece en *El jinete polaco* es la del Oso de Clásicos Alfaguara, que me acompañaba cuando escribí esa novela y sigue acompañándome ahora. También me sirvió para el tejido de citas bíblicas que hay al final de *Como la sombra que se va*, aunque en aquella ocasión, como no tenía a mano la del Oso, utilicé una edición de la Sociedad Bíblica, más bien aguada.

Su intuición es exacta sobre la fecha imaginaria de 1869: era entonces cuando se debatía la libertad de cultos y se abría una esperanza ilustrada y democrática que quedó frustrada muy pronto, como tantas veces³⁷.

En lo que se refiere a la literalidad de las citas, el novelista respeta casi plenamente el texto de la edición de Alfaguara, introduciendo solo pequeños cambios: prescinde de varias comas por razones de ritmo, elimina una personificación (“apagar al amor” pasa a ser “apagar el amor”) y una contracción “del” se convierte en la preposición “de” (“oh hija del príncipe” / “oh hija de príncipe”), enfatizando el valor cualitativo del sintagma. Por lo tanto, Muñoz Molina cita de la *Biblia del oso* sin dejar a un lado su propio criterio estilístico.

37 Antonio Muñoz Molina, Correspondencia con el autor (14 de diciembre de 2020).

“Uno piensa el bayo y otro el que lo filma”: *La gitanilla* de Manuel Aguado (TVE, 1970)¹

VICTORIA ARANDA ARRIBAS

Universidad de Córdoba

Título: “Uno piensa el bayo y otro el que lo filma”:
La gitanilla de Manuel Aguado (TVE, 1970).

Resumen: Del 13 al 17 de abril de 1970, Televisión Española emitió *La gitanilla*, serie de cinco capítulos basada en la primera de las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. Dirigida por Manuel Aguado, el guion corrió a cargo de Rodrigo Rubio y Rosa Romá. Este artículo analiza sus vínculos con el relato del complutense: por un lado, se sondea aquí el trasvase de los diálogos y poemas al libreto televisivo; por otro, las huellas del binomio “idealismo-realismo”, tan característico de la historia de Preciosa y Juan de Cárcamo.

Palabras clave: Cervantes, *La gitanilla*, Rodrigo Rubio, Rosa Romá, Manuel Aguado, *Novela*, adaptación televisiva.

Fecha de recepción: 8/6/2021.

Fecha de aceptación: 2/8/2021.

Title: “Uno piensa el bayo y otro el que lo filma”:
 Manuel Aguado’s *La Gitanilla* (TVE, 1970).

Abstract: Between the 13th and the 17th April 1970, Televisión Española showed *La Gitanilla*, a five episodes series based on the first one of the *Exemplary Novels* (1613) by Cervantes. Directed by Manuel Aguado, the script was written by Rodrigo Rubio and Rosa Romá. This paper analyzes its links to the Baroque text: on the one hand, I will deal with the transferring of the dialogues and poems from the novel to the script; secondly, I will look into the remains of the “idealism-realism” pairing, so characteristic of Preciosa and Juan de Cárcamo’s story.

Key words: Cervantes, *La Gitanilla*, Rodrigo Rubio, Rosa Romá, Manuel Aguado, *Novela*, Television Adaptation.

Date of Receipt: 8/6/2021.

Date of Approval: 2/8/2021.

1 Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y del Proyecto I+D+i del Programa Operativo FEDER Andalucía *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (UCO-1262510).

1. CARAVANA DE PRECIOSAS: *LA GITANILLA* EN ESCENA

Entre las doce *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, *La gitanilla* es una de las que ha despertado mayor interés. Y no solo por parte de la crítica². La historia de Preciosa pronto se convirtió en una fecunda simiente dentro del imaginario colectivo; de ahí que sus nexos con otros textos suelen girar en torno a la protagonista, cuyos ecos alcanzan hasta nuestros días³. No en balde, se trata del relato cervantino que ha disfrutado de más reescrituras, junto con *La ilustre fregona*. Sánchez Regueira dio noticia de un total de once adaptaciones teatrales⁴:

- a) *La Belle Egyptienne* (1615) de Alexandre Hardy, comedia⁵;
- b) *The Spanish Gypsy* (1623-1624) de Thomas Middleton y William Rowley, mezcla de *La gitanilla* con *La fuerza de la sangre*;

-
- 2 Agustín González de Amezá, *Cervantes, creador de la novela corta española*, tomo II, Madrid, CSIC, p. 5, la considera “una de sus mejores novelas”; Juan Bautista Avallé-Arce, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, pp. 9-37 (p. 21), se rinde ante la figura de Preciosa, “la más cautivadora y lograda de sus creaciones femeninas”; mientras que Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *La gitanilla. El amante liberal*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, pp. I-LXVIII (p. XXI), opinan que el carácter extraordinario del texto “destaca ya a partir de la mera elección del tema gitanesco, inédito hasta entonces [...]. Y qué decir del personaje femenino central, completamente admirable y sorprendente por muchas razones [...]; y qué de su enamorado, capaz de renunciar a su condición de caballero rico por merecer el amor de una mísera gitana”. Finalmente, William H. Clamurro, “Enchantment and Irony: Reading *La gitanilla*”, en *A Companion to Cervantes's “Novelas ejemplares”*, ed. Stephen Boyd, Londres, Tamesis, 2005, pp. 69-84 (p. 69), la define como “the most deceptively complex of all the *Novelas ejemplares*”.
 - 3 Katerina Vaiopoulos, *De la novela a la comedia: las “Novelas ejemplares” de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 117.
 - 4 Manuela Sánchez Regueira, “*La gitanilla* en la novela, *La gitanilla* en el teatro”, en *Cervantes, su obra y su mundo: actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 437-444 (p. 438).
 - 5 Ver Rafael Ruiz Álvarez, “La transferencia de géneros, modelo de interpretación de otra cultura: A. Hardy”, en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, coords. Francisco Lafarga y María Luisa Donaire Fernández, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 243-252.

- c) entre 1637 y 1643, los holandeses J. Kats, Katarina Werwers y Mattheus G. Tegnagel versificaron la novela;
- d) *La Belle Egyptienne* (1642) de Monsieur de Sallebray, comedia⁶;
- e) *La gitanilla de Madrid* (1671) de Antonio Solís, comedia⁷;
- f) *Die Zigeuner* (1777) de Heinrich Ferdinand Möller, comedia;
- g) *Preciosa* (1821) de Pius Alexander Wolff;
- h) *The Spanish Student* (1843) de Henry Wadsworth Longfellow⁸;
- i) *The Bohemian Girl* (1843), ópera de Alfred Bunn y William Balfe⁹;
- j) *Preziosa* (1845), *dramma lirico* de Ruggero Manna, con texto de Carlo Ettore Colla;
- k) *Preziosa* (1879) de Antonio Smareglia, otro *dramma lirico*.

A este corpus Vaiopoulos añadiría otros cuatro títulos de origen italiano¹⁰: *Signorina zingaretta* (1646) de Florido De Silvestris; *La finta zingara* (1651) de Reinaldo Sgambati; *Con le borasche in porto, overo la zingaretta di Madrid* (1691); y, por fin, *Il zingaro per amore* (1775) de Francesco

-
- 6 Ver Daniele Dalla Valle, “Novella / tragicomedia: dalla novella spagnola alla tragicomedia francese”, en *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, eds. Emanuela Scarano y Donatella Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 207-215.
 - 7 Se incluye en la *Parte treinta y siete de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, Melchor Alegre / Domingo Palacio y Villegas). Existe una segunda redacción, titulada *La gitanilla*, cuya autoría se ha atribuido tanto al citado Solís como a Pérez de Montalbán. Según Vaiopoulos, *op. cit.*, pp. 138-139, “los cambios de las *dramatis personae* crean el típico reparto de la comedia de enredo y, al mismo tiempo, producen los mecanismos de reconstrucción de la acción [...]. Los puntos de contacto entre los textos son limitados y las escisiones eliminan la mayor parte del material diegético de la novela, [lo cual permite] reducir el tiempo a un solo día y el espacio a una ciudad [Toledo]”.
 - 8 Ver Eulalia C. Piñeiro Gil, “*The Spanish Student* y *La gitanilla*: del convencionalismo a la rebeldía”, *REDEN: Revista Española De Estudios Norteamericanos*, VIII (1994), pp. 81-92.
 - 9 Ver Julián Jesús Pérez Fernández, “*La Gitanilla* y *The Bohemian Girl*: la trayectoria musical de un tema cervantino”, *DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, I (2014), pp. 42-58; y “*The Bohemian Girl* de William Balfe y Alfred Bunn a través de algunos fragmentos significativos”, *DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, III (2016), pp. 33-48.
 - 10 Katerina Vaiopoulos, *Temi cervantini a Napoli. “La Zingaretta” di Carlo Celano*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 36-37.

Cerlone. Últimamente, Alviti ha rescatado *La zingara spagnuola* (1756), *commedia dell'arte* a partir de la antedicha versión de Solís¹¹; y Monrós-Gaspar¹² hizo lo propio con *The Gypsy Maid* (1861) de William Brough y *The Merry Zingara* (1868) de William Schwenck Gilbert, parodias ambas de la ópera de Balfe¹³.

Todo ello sin contar las copiosas adaptaciones que se han subido a los escenarios desde 2016¹⁴. Pero la lista de revisiones y transformaciones de *La gitanilla* podría extenderse *ad infinitum*. Tanto que entre las tareas pendientes del cervantismo y de la literatura comparada se cuenta el análisis sistemático de la “estirpe internacional” de Preciosa, cuya fortuna puede medirse con la del Tenorio o el mismísimo Quijote. Hasta el extremo de que la excepcionalidad “del gitano cervantino [hace de la protagonista] el punto de partida del personaje en la tradición moderna”¹⁵.

11 Roberta Alviti, “*Canovacci y argomenti* de derivación española en el repertorio de la *commedia dell'arte* en la corte de Augusto III de Sajonia”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, VIII, 2 (2020), pp. 421-431.

12 Laura Monrós-Gaspar, “*La gitanilla* en el teatro cómico victoriano. Textos y contextos”, *Anales cervantinos*, XLIX (2017), pp. 271-293.

13 Ver Monrós-Gaspar, *op. cit.*, p. 276. Esta misma autora menciona además los ballets *La Gitana* (Schmidt y Filippo Taglioni, 1838) y *The Gipsy* (Benoist, Thomas, Marliani, MM. De Saint-Georges y Mazillier, 1839), el drama *The Gitanilla; or the Children of de Zincali* (J. Crawford Wilson, 1860) y las comedias *Arline; or the Fortunes and Vicissitudes of a Bohemian Girl* (William y Robert Brough, 1851), *The Bohemian Girl* (anónimo, 1861), *Arline the Lost Child; or The Pole, the Policeman and the Polar Bear* (Henry Bellingham, 1864) y *The Bohemian G'yrul* (Henry James Byron, 1877).

14 Por citar algunos ejemplos españoles de los últimos años, en 2016, con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes, la Compañía de Danza Flamenca Carmen Cortés la representó en un espectáculo con coreografía de la propia Cortés y música de Aquilino Jiménez y Jonatan Giménez (https://elpais.com/tematicos/2016/10/04/elpaismas/1475566227_049419.html; consultado el 05/01/2021); en 2017, Gonzala Martín Scherman hibridó *La gitanilla* y *La ilustre fregona* en *Constanza*, para la compañía Factoría Teatro (<https://estudioschinca.com/Espectaculo/La-gitanilla.html>; consultado el 05/01/2021); y Santiago Delgado y Paco Macià la adaptaron en 2018, bajo la dirección de este último (<https://www.arenateatro.info/espectaculos/teatro/la-gitanilla/>; consultado el 05/01/2021).

15 Jorge García López, “Notas complementarias” a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 821-1126 (p. 831).

Concedo de antemano que mi propósito será menos ambicioso. Si bien la primera de las *Ejemplares* inspiró un sinnúmero de piezas teatrales, e incluso seis filmes¹⁶, solo se ha rodado una vez para la pequeña pantalla: *La gitanilla* (Manuel Aguado, 1970) formó parte de *Novela*, uno de los programas más aplaudidos en España entre 1964 y 1975¹⁷. Conocido primero como *Novela del lunes*, sus episodios, de 45 minutos de duración, se emitían el primer día de la semana en horario de sobremesa¹⁸. Después, su franja se ampliaría a los cinco días laborables, rebautizado ya como *Novela*. Ofrecía historias seriadas, en tandas de cinco capítulos, que en ocasiones alcanzaron la veintena¹⁹.

Según García de Castro, “con este nuevo formato [...] se pretendió trasladar [a la] televisión las normas del serial radiofónico para montar un capítulo diario y poder [difundir] una novela a la semana”²⁰. Palacio ha explicado a este respecto que

cuando se piensa sobre la televisión, no suele recordarse la producción ingente de ficción que supuso la emisión del espacio *Novela* durante casi veinte años. [...] Hubo temporadas en que llegaron a programarse dos novelas diarias (a las 15:30 y a las 21:00 horas, con una duración entre los veinte y los treinta minutos por episodio); [...] ya en los setenta, no fue extraordinaria la existencia de novelas que duraban dos, tres y hasta cuatro semanas. Generalizando, puede decirse que en este período de “edad de oro” de los dramáticos, TVE

16 *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914), *Arlequines de seda y oro* / *La gitana blanca* (Ricardo de Baños, 1919 / 1923), *The Bohemian Girl* (Harley Knoles, 1922), *La gitanilla* (André Hugon, 1923), *The Bohemian Girl* (James W. Horne, Charley Rogers, 1936) y *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940). Ver Victoria Aranda Arribas, “‘Mi ingenio las engendró y van creciendo en los brazos de la cámara’: la novela corta del Barroco en el cine y la televisión”, *Janus*, ix (2020), pp. 596-642 (pp. 605-613).

17 Se mantuvo en antena durante casi dos décadas: desde 1962 a 1978. Ver Francisca López, *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

18 Mario García de Castro, *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 31.

19 Para esta serie se realizaron otro par reescrituras de las *Ejemplares*: *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966) —basada en *El licenciado Vidriera*— y *La ilustre fregona* (Gabriel Ibáñez, 1978).

20 *Ibidem*, p. 32.

producía unas 30-50 novelas anuales que incluían adaptaciones de obras de autores extranjeros, [pero también españoles,] y guiones originales²¹.

La gitanilla se televisó del 13 al 17 abril de 1970. Habitual en las producciones del ente público, Manuel Aguado, su realizador, participaría en varias de las series literarias de entonces: *Teatro de siempre* (*El enfermo imaginario*, 1979); *Teatro breve* (*Gazpacho andaluz*, 1980); *Ficciones* (*El rumor*, 1980) y *Estudio 1* (*Cuando llegue el día*, 1970; *La viudita naviera*, 1976; *La Venus de Milo*, 1980; y *La mamma*, 1983, entre otras)²². Para *Novela* dirigiría más de cincuenta entregas (*Emma* de Jane Austen, 1967; *La pródiga* de Pedro Antonio de Alarcón, 1975; *Pepita Jiménez* de Juan Valera, 1978...)²³, destacando su *Ensayo general para un Siglo de Oro* (1971), original metaficción —escrita por el dramaturgo Carlos Muñoz— que recreaba la España del Seiscientos a través de distintas figuras históricas: Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, Quevedo, Cervantes...²⁴

El guion de *La gitanilla* corrió a cargo del matrimonio formado por Rosa Romá y Rodrigo Rubio. Por lo que atañe a la primera, solo tenemos constancia de un par de colaboraciones en *Novela*, siempre junto a su marido (*Elia*, Manuel Ripoll, 1972; *Sinfonía familiar*, Manuel Ripoll,

21 Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 147.

22 *Estudio 1* (1965-1984) fue el más longevo y exitoso de los programas de “dramáticos”, o sea, de teatro grabado; un género al que también pertenece *La gitanilla* de *Novela*. A su zaga, surgieron otros formatos hermanos, con pequeñas diferencias entre sí: *Teatro de siempre* (1966-1979) se caracterizaba por la exclusiva emisión de piezas clásicas, pero luego incorporaría títulos de la edad moderna y contemporánea. *Teatro breve* (1966-1981) no solía exceder los treinta minutos de metraje. Finalmente, en *Ficciones* (1971-1981) se dio el “predominio de lo fantástico y de guiones originales [...] de autores poco conocidos” (Luis Miguel Fernández Fernández, “Varia (I): Dramáticos 1973-1979”, en *Televisión y Literatura en la España de la Transición* (1973-1982), eds. Antonio Ansón et al., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 373-380 (pp. 373-374)).

23 IMDb (<https://www.imdb.com/name/nm1651723/>, consultado el 09/01/2021) registra un total de 57, pero no incluye entre ellas *La gitanilla* de 1970, por lo que cabe suponer más de una laguna dentro del corpus.

24 Ver en la web de Televisión Española: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/ensayo-general-para-un-siglo-de-oro/ensayo-general-para-siglo-oro-capitulo-1/3715278/> (consultado el 09/01/2021).

1974)²⁵, mientras que Rubio es más conocido como narrador (*Un mundo a cuestas*, 1961, Premio Gabriel Miró; *Equipaje de amor para la tierra*, 1965, Premio Planeta; *Papeles amarillentos en el arca*, 1970, Premio Álvarez Quintero). Miembro de la Generación del Medio Siglo y cultivador del realismo crítico, sus novelas se definen por “la lucha continua del hombre por sobrevivir, las miserias que lo rodean y acosan, la soledad que le oprime”²⁶. Su trabajo en televisión se redujo a cuatro espacios: *Las malas lenguas* (Arturo Ruiz y Guillermo Ziener, 1968), *La herida* (en *Pequeño estudio*, Manuel Aguado, 1969), *La onza de oro* (Jaume Picas, 1975) y *Una mano inocente* (José Carlos Garrido, 1977) (ambas en *Original*). Para *Novela*, al margen de los dos libretos escritos con su mujer, se encargó de *Pequeñeces* (también de Manuel Aguado, 1976) y *Equipaje de amor para la tierra* (Francisco Abad, 1977), adaptación de su obra homónima²⁷.

Encabezaron el reparto de *La gitanilla* Tina Sainz (Preciosa), Luis Varela (Juan Cárcamo)²⁸ y Nicolás Dueñas (Clemente, el paje-poeta). Y según acostumbra a suceder en este tipo de producciones, la crítica le dio una de cal y otra de arena. Por ejemplo, el diario *ABC* publicaba la siguiente reseña:

La gitanilla es, quizá, la más popular de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Era difícil expresarla en televisión por la compleja escenografía, la sugestión del ambiente y la autenticidad de los tipos y su circunstancia de raza. Todo fue salvado con holgura merced a la estupenda adaptación televisual hecha por Rodrigo Rubio y Rosa Romá, que supieron mantener en el guion toda la gracia y frescura, encanto y garra de *La gitanilla*. Feliz interpretación de Tina Sainz. Manuel Aguado se recreó recreando [*sic*] *La gitanilla*, pese a los innumerables obstáculos acumulados que Francisco Sanabria, decorador de TVE, salvó con indudable agilidad²⁹.

25 https://www.imdb.com/name/nm4660977/?ref=tt_ov_wr (consultado el 05/01/2021).

26 Manuel Cifo González, *La novelística de Rodrigo Rubio: aproximación al realismo crítico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1977 [tesina de licenciatura], p. 214.

27 https://www.imdb.com/name/nm0748377/?ref=tt_ov_wr (consultado el 05/01/2021).

28 Varela también encarnó a Diego de Carriazo en la versión de *La ilustre fregona* dirigida por Gabriel Ibáñez para *Novela* (1978).

29 “Cervantes”, *ABC* (19/04/1970), p. 70.

Bien distinto fue el parecer de Baget Herms, quien, tras el estreno de *El casamiento engañoso* (Hora 11, Luis Calvo Teixeira, 1970) —escrita por Juan Tébar y estrenada apenas un mes después de *La gitanilla*—, le negó el pan y la sal a la adaptación de Aguado:

[Luego] de comprobar el muy mediocre resultado de *La gitanilla* en *Novela*, estamos dispuestos a aceptar toda clase de innovaciones y entre ellas la de Tébar, que nos pareció inteligente y humorística, con apuntes críticos muy dignos de ser destacados sobre nuestra sociedad y su sentido de las apariencias. Entre la libérrima adaptación de *El casamiento*... y la apollada *mise en scène* de *La gitanilla*, donde naufragó el espíritu de las novelas cervantinas, nos quedamos con la primera³⁰.

Como se verá, coincido en lo sustancial con el crítico catalán, toda vez que, a pesar de los esfuerzos del equipo de *Novela* para ambientar el relato en estudio, la miniserie pecó a menudo de costumbrista, dejando atrás la ambigüedad e ironía cervantinas. Sin embargo, no carece de interés; y, según advertiremos, en el epílogo se percibe siquiera un eco de la esencia del relato. En paralelo, esta *Gitanilla* se erige como una valiosa muestra de la ficción televisiva de los setenta, que extraería más de un filón del mundo de las letras³¹. TVE siguió así la estela de otros países que habían potenciado ya el traslado de su narrativa al nuevo medio; y tampoco dudaría en sumarse al *heritage cinema*, que se esmeraba en reconstruir épocas pasadas, como es el caso de *La gitanilla* de Aguado.

Primero sondearé las estrategias que Rubio y Romá —siempre en aras de la agilidad— desplegaron para convertir la novela en un guion; en segundo lugar, incidiré sobre aquellos cambios, en apariencia triviales, que despojaron a *La gitanilla* de sus prendas más misteriosas, distintivas y meritorias.

30 Josep María Baget Herms, “*El casamiento engañoso*”, *Imagen y Sonido*, LXXXV (1970), pp. 57-58 (p. 58).

31 Al igual que ocurriera en los albores del cine, durante los primeros años de la pequeña pantalla, la literatura resultó crucial para su desarrollo. Se trataba de un matrimonio que le permitía matar dos pájaros de un tiro: entretener y enseñar a un público cada vez más diverso. Ver Manuel Palacio, “Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión”, *Cuadernos de la Academia*, XI-XII (2002), pp. 519-537.

2. DESORDENAR PARA ENTRETENER: LA TRANSPOSICIÓN³²

La primera de las *Novelas ejemplares* gira alrededor de Preciosa, una gitana que atrae las miradas de propios y extraños con su discreción y gracia al bailar. En Madrid, don Juan de Cárcamo, un noble galán, se prenda de ella y le propone matrimonio. Preciosa aceptará con la condición de que su pretendiente conviva junto a los suyos durante un par de años. Si entonces Juan mantiene vivos sus sentimientos, estará dispuesta a casarse con él. Rebautizado como Andrés, el caballero se adapta a su nueva vida, aunque se abstendrá de delinquir.

Los conflictos que surgen entre ambos tienen dos nombres propios: Clemente y Juana Carducha. El primero es un paje-poeta que en Madrid regalaba con sonetos a Preciosa; su visita al aduar despertará los celos de Andrés, hasta que se descubre que Clemente había huido de la justicia y no lo mueve ninguna aspiración amorosa. Durante su viaje hacia Murcia, los gitanos se alojan en una posada en la que entrará en escena Juana Carducha, la hija de la propietaria. Enamorada de Andrés y despechada por su causa, meterá algunas de sus joyas entre los bártulos del mancebo y lo denunciará a las autoridades. Al descubrirlas, un soldado abofetea al presunto ladrón, que, recobrando su aristocrático orgullo, no tardará en darle muerte. Andrés acaba preso y será condenado a la horca.

La protagonista, con la voluntad rendida a don Juan / Andrés, queda devastada por la noticia. Incapaz de verla sufrir, su abuela la llevará ante los corregidores de Murcia. Una vez allí, confiesa que Preciosa es en realidad Constanza, la hija perdida de los nobles, a la cual secuestró cuando era niña. Entonces, los padres lloran de alegría y abrazan a la joven, que les suplica la liberación de su caballero, con el que finalmente contraerá matrimonio.

Por su parte, *La gitanilla* televisiva se estructuró en cinco capítulos:

1. (13/04/1970). Un grupo de gitanas baila en una plaza. Un te-niente se fija en Preciosa (Tina Sainz), y manda a su paje (Nicolás

32 Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos del pasaje*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 16, prefiere hablar de “transposición”, que alude a una operación de “traslado” y “trasplante”, alejándose de la voz “adaptación”, que para él implica un intento de forzar que la literatura “quepa en el cine”, con la consiguiente devaluación de este último.

Dueñas) para que la reciba en su casa junto a su abuela (Mercedes Prendes). El citado paje entrega un soneto a Preciosa. Lo leerán durante la visita al militar y su mujer, antes de que la cingara le diga la buenaventura a esta última, haciendo gala de su agudeza y discreción. Juan Cárcamo (Luis Varela), uno de los invitados, ve a la linda gitana y se enamora de ella. Cuando Preciosa abandona la casa, desea hablarle, pero la protagonista retrasa la conversación hasta el día siguiente.

II. (14/04/1970). Por la mañana, Preciosa cumple su palabra. Juan le declara sus sentimientos y ella le pone una serie de requisitos que aceptará sin rechistar. Acuden de nuevo a casa del teniente. Antes de entrar, el poeta le da otro soneto. Vuelven a bailar y Preciosa vaticina el futuro de Juan.

III. (15/04/1970). Los gitanos danzan en un campamento. Juan, ya uno más de su círculo, discute con un viejo (Jorge Orjas) sobre la ejecución o no de una mula. Se celebra el compromiso entre Cárcamo y Preciosa. El anciano proclama las bellezas de la vida calé. Juan pide no robar hasta que se adapte al nuevo contexto. Andando el tiempo, se topará con un joven malherido por unos perros: resulta ser Clemente, el paje-poeta de Madrid. Siente celos de él, pero Preciosa disipa sus dudas y revalida su compromiso.

IV. (16/04/1970). Clemente le desvela a Juan la razón de su visita: huye de un noble que lo perseguía por haber rechazado el casamiento con su hija. Cárcamo propone enseguida que los gitanos lo acompañen hasta Sevilla, donde Clemente se verá con un amigo que lo ayudará a embarcar hacia Italia. La vieja gitana advierte que no quiere ir a la capital hispalense por una picardía que le hizo al gorrero Triguillos. Pero sus compinches la desoyen y emprenden el camino. Se alojarán en una venta. Allí Juan ve a Preciosa charlar con el paje-poeta y vuelve a arder de celos. La mesonera (Julita Trujillo) aborda a Cárcamo y se declara. El noble la rechaza. Preciosa repara en este juego con cierta preocupación. La moza mete un joyero en las alforjas del pollino de Juan.

V. (17/04/1970). Los alguaciles descubren el supuesto robo y se llevan preso a Juan. El resto de gitanos huye, salvo Preciosa y la abue-

la, que permanecerán en la fonda. Preciosa llora desconsolada. La abuela decide visitar a los corregidores de Sevilla, que no son sino los padres biológicos de la protagonista. Se descubre así el secuestro y su identidad. Preciosa les ruega que excarcelen a Juan, tal como ocurre luego de una visita del corregidor al calabozo para poner a prueba sus sentimientos. La pareja se abraza al fin. Preciosa piensa en la vida que deja atrás.

2.1. Cortar por lo sano: los diálogos

Dentro de las *Novelas ejemplares*, *La gitanilla* es una de las que posee mayor acción y diálogo, lo cual facilita su metamorfosis teatral o en guion, a diferencia de otras más enigmáticas y menos narrativas, como *El licenciado Vidriera*. Con todo, Rubio y Romá se vieron obligados a abreviar los poemas y parte del discurso, pues, de lo contrario, los largos monólogos de Preciosa, Juan, la abuela o el viejo gitano habrían interrumpido el ritmo de la serie.

En palabras de Swain, cuando se adapta una obra literaria, “the only solution, obviously, is to cut, cut, cut. The question is: cut what?”³³. Los guionistas de *La gitanilla* de Manuel Aguado lo tuvieron claro desde el principio, pues, aparte de recortar los soliloquios y de la elipsis del narrador, no se distanciaron en demasía del original. Sin embargo, al comparar los diálogos novelescos con los televisivos, nos daremos cuenta de que el matrimonio Rubio-Romá no se limitó a usar las tijeras. Cuando una intervención se dilata en exceso, la interrumpen y dinamizan gracias a la réplica del interlocutor de turno; y viceversa, transformando tales monólogos en una suerte de ‘taracea dialéctica’.

Veamos un ejemplo. En el relato de Cervantes, los requiebros de Juan a Preciosa se desarrollan en una sola escena compuesta por cinco discursos; por el contrario, en la serie de TVE se divide en dos escenas diferentes —la última del primer capítulo y la primera del segundo, para potenciar el *cliffhanger*— con parlamentos mucho más breves y numerosos. El lector sabrá disculpar tan prolijo pero necesario paréntesis³⁴:

33 Dwight Swain, *Film Scriptwriting*, Londres / Boston, Focal Press, 1988, p. 196.

34 Cervantes, *op. cit.*, pp. 55-62.

—Por vida vuestra, amiga, que me hagáis placer que vos y Preciosa me oyáis aquí aparte dos palabras, que serán de vuestro provecho.

—Como no nos desviemos mucho, ni nos tardemos mucho, sea en buen hora —respondió la vieja. [...]

—Yo vengo de manera rendido a la discreción y belleza de Preciosa, [...]. Yo, señoras mías (que siempre os he de dar este nombre, si el Cielo mi pretensión favorece), soy caballero, [...], soy hijo único, y el que espera un razonable mayorazgo. Mi padre está aquí en la corte pretendiendo un cargo, y ya está consultado, y tiene casi ciertas esperanzas de salir con él. Y, con ser de la calidad y nobleza que os he referido, y de la que casi se os debe ya de ir trasluciendo, con todo eso, quisiera ser un gran señor para levantar a mi grandeza la humildad de Preciosa, haciéndola mi igual y mi señora. Yo no la pretendo para burlalla, ni en las veras del amor que la tengo puede caber género de burla alguna; sólo quiero servirla del modo que ella más gustare: su voluntad es la mía. Para con ella es de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles, cuya dureza se opone

JUAN. Por vida vuestra, amiga.

PRECIOSA. Yo no soy vuestra amiga.

JUAN. Por vida vuestra que me hagáis el placer que vos me oigáis aparte unas palabras que serán de vuestro provecho.

ABUELA. Como no os alejéis mucho, ni tardéis mucho... Id en buen hora.

PRECIOSA. Si queréis hablarme, aquí lo habéis de hacer, que lo que yo pueda oír también pueden oírlo ellas.

JUAN. Rendido estoy a vuestra discreción y belleza, Preciosa. Yo, señora, he quedado maravillado ante vuestro donaire de hace un momento. Yo, señora... (*Preciosa y las gitanas se ríen*). Señora, yo...

PRECIOSA. “Señora”... Es tarde. Si tan importantes son las cosas que queréis decirme, venid aquí mismo mañana y con la luz del día hablaremos. La noche es propicia para engaños.

JUAN. Si ese es vuestro deseo... Así lo haré.

PRECIOSA. (*Mirando a cámara como en un ensueño*) Así lo haré... Si vos lo deseáis... (*Se aleja y deja caer un lazo para que Juan lo recoja*).

(I, 21:55-23:41)

JUAN. Por un momento, temí que no vinieseis.

PRECIOSA. Pues ya veis que he

a la duración de los tiempos. Si creéis esta verdad, no admitiré ningún desmayo mi esperanza; pero si no me creéis, siempre me tendrá temeroso vuestra duda. Mi nombre es éste —y díjosele—; el de mi padre ya os le he dicho. La casa donde vive es en tal calle, y tiene tales y tales señas; vecinos tiene de quien podréis informaros, y aun de los que no son vecinos también, que no es tan oscura la calidad y el nombre de mi padre y el mío que no le sepan en los patios de palacio, y aun en toda la corte. Cien escudos traigo aquí en oro para daros en arra y señal de lo que pienso daros, porque no ha de negar la hacienda el que da el alma. [...]

—Perdóneme, abuela, de que me tomo licencia para responder a este tan enamorado señor.

—Responde lo que quisieres, nieta —respondió la vieja—, que yo sé que tienes discreción para todo.

Y Preciosa dijo:

—Yo, señor caballero, aunque soy gitana pobre y humildemente nacida, tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva. A mí ni me mueven promesas, ni me desmoronan dádivas, ni me inclinan sumisiones, ni me espantan finezas enamoradas; y, aunque de quince años [...], soy ya vieja en los pensamientos [...]. Una sola

venido. (*Se hace el silencio*) ¿Queréis hablar ya de una vez?

JUAN. Yo, señora Preciosa, soy caballero, hijo único que espera un razonable mayorazgo. Y es mi de seo levantar a la grandeza la humildad de Preciosa haciéndola mi igual y mi señora. Yo no la pretendo para burlarla, ni en las veras del amor que la tengo puede caber género de burla alguna. Solo quiero servirla del modo que ella más gustare. Su voluntad es la mía. Con vos, es de cera mi alma, donde podéis imprimir lo que quisieréis. Y para conservarlo y guardarlo, no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles cuya belleza se opone a la duración de los tiempos.

ABUELA. (*Se sienta. Aparte*) Sin duda es un caballero, pues solamente un caballero admirara bajo estas prendas la distinción de una señora.

JUAN. Si creéis esta verdad, no admitiré ningún desmayo en mi esperanza; pero si no me creéis, me tendrá temeroso vuestra duda.

PRECIOSA. ¿Cómo sabré yo que sois sincero?

JUAN. Cien escudos traigo yo aquí en oro para daros en alzas y señal de lo que pienso daros, que no ha de negar la hacienda el que da el alma.

PRECIOSA. Perdóneme, abuela, que me tome licencia para responder a tan enamorado señor

joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque, en fin, será de muy poca estima; [...]. Si quisieredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo de saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos; y, tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo de ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros. [...]. Si con estas condiciones queréis entrar a ser soldado de nuestra milicia, en vuestra mano está, pues, faltando alguna dellas, no habéis de tocar un dedo de la mía. [...] No es este caso de tan poco momento, que en los que aquí nos ofrece el tiempo pueda ni deba resolverse. Volveos, señor, a la villa, y considerad despacio lo que viéredes que más os convenga, y en este mismo lugar me podéis hablar todas las fiestas que quisieredes, al ir o venir de Madrid.

ABUELA. Responde lo que quisieres nieta, que yo sé que tienes discreción para todo.

PRECIOSA. Yo, señor caballero, aunque soy gitana pobre y humildemente nacida tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro que a grandes cosas me lleva. A mí ni me mueven promesas ni me desmoronan dádivas ni me inclinan sumisiones, ni me espantan finezas enamoradas; y, aunque de veinte años, vieja soy en pensamiento. Una sola joya tengo que la estimo más que a la vida. Y no la venderé a precio de promesas y de dádivas, porque, en fin, será vendida, y si puede ser comprada, será de muy poca estima.

JUAN. Lo único que os pido, si es que puedo ya pedirlos o suplicaros algo... Que no vengáis más a Madrid.

PRECIOSA. Eso no, señor galán, ¡sepa que conmigo ha de andar la libertad desenfadada sin que la ahogue o la turbe la pesadumbre de los celos! Y mirad que los amantes que entran pidiendo celos o son simples o desconfiados.

ABUELA. ¡Satanás tienes en tu pecho muchacha, que dices cosas que no las dirá un colegial de Salamanca! ¿Tú sabes de amor, tú sabes de celos y desconfianzas? ¿Cómo es eso, que me tienes loca y te oigo como a una persona espiritada que habla latín sin saberlo?

—Cuando el Cielo me dispuso para quererte, Preciosa mía, determiné de hacer por ti cuanto tu voluntad acertase a pedirme, aunque nunca cupo en mi pensamiento que me habías de pedir lo que me pides; pero, pues es tu gusto que el mío al tuyo se ajuste y acomode, cuéntame por gitano desde luego, y haz de mí todas las experiencias que más quisieres. [...] Lo que te pido es (si es que ya puedo tener atrevimiento de pedirte y suplicarte algo) que, si no es hoy, donde te puedes informar de mi calidad y de la de mis padres, que no vayas más a Madrid; porque no quería que algunas de las demasiadas ocasiones que allí pueden ofrecerse me saltease la buena ventura que tanto me cuesta.

—Eso no, señor galán —respondió Preciosa—: sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos [...]. Y mirad que los amantes que entran pidiendo celos, o son simples o confiados.

—Satanás tienes en tu pecho, muchacha —dijo a esta sazón la gitana vieja—: ¡mira que dices cosas que no las diría un colegial de Salamanca! Tú sabes de amor, tú sabes de celos, tú de confianzas: ¿cómo es esto?, que me tienes loca, y te estoy escuchando como a una persona espiritada, que habla latín sin saberlo.

PRECIOSA. Calle, abuela, y sepa que estas cosas que me oyen son muy pocas para las muchas que me quedan en el pecho. Si queréis ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de proceder algunas condiciones. Primero, tengo de saber si sois lo que decís: un caballero.

JUAN. Mi nombre es Juan Cárcamo y mi padre está en la corte pretendiendo un cargo. Si algo más deseáis saber...

PRECIOSA. Una cosa me basta: la verdad. Y, en hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos, tomando el traje de gitano...

ABUELA. ¡Pero, muchacha, que es un caballero!

PRECIOSA. ¡Y yo soy gitana, abuela! Por gitano lo querré y no por caballero. (*A Juan*) Y habéis de cursar dos años en nuestros ranchos, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición y vos de la mía.

ABUELA. (*Aparte*) Veremos en qué para todo esto...

PRECIOSA. Si con estas condiciones, queréis entrar a ser soldado de nuestra milicia, en vuestra mano está. Volveos, señor, y considerad despacio a la que viereis que más os convenga y en este mismo lugar podréis hablarme todas las fiestas que quisieréis venir a Madrid.

JUAN. Cuando el Cielo me

—Calle, abuela —respondió Preciosa—, y sepa que todas las cosas que me oye son nonada, y son de burlas, para las muchas que de más veras me quedan en el pecho. [...]

Sacó el mozo una bolsilla de brocado, donde dijo que iban cien escudos de oro, y dióselos a la vieja; pero no quería Preciosa que los tomase en ninguna manera, a quien la gitana dijo:

—Calla, niña, que la mejor señal que este señor ha dado de estar rendido es haber entregado las armas en señal de rendimiento; y el dar, en cualquiera ocasión que sea, siempre fue indicio de generoso pecho. Y acuérdate de aquel refrán que dice: “Al cielo rogando, y con el mazo dando”. [...]. ¿Cien escudos quieres tú que deseche, Preciosa, y de oro en oro, que pueden andar cosidos en el alforza de una saya que no valga dos reales [...]? Y si alguno de nuestros hijos, nietos o parientes cayere, por alguna desgracia, en manos de la justicia, ¿habrá favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano como destos escudos, si llegan a sus bolsas? [...].

—Por vida suya, abuela, que no diga más; que lleva término de alegar tantas leyes, en favor de quedarse con el dinero, que agote las de los emperadores: quédese con ellos, y buen provecho le ha-

dispuso para quereros, Preciosa, determiné hacer por vos cuanto vuestra voluntad acertase a pedirme, aunque no cupo en mi pensamiento esto que ahora me pedís. Pues es ese vuestro gusto, que el mío al vuestro se acomode. Contadme por gitano, desde luego, y haced por mí las experiencias que quisiereis. Ahí van los cien escudos de oro.

PRECIOSA. ¡No, abuela, no lo toméis de ninguna manera!

ABUELA. Calla, niña, que la mejor señal que este señor ha dado en señal de rendimiento es entregar sus armas y el dar cualquier ocasión que sea indicio es de generoso pecho. Y acuérdate del refrán que dice “A Dios rogando y con el mazo dando”.

PRECIOSA. ¡Abuela!

ABUELA. ¿Cien escudos quieres tú que deseche? Cien escudos que pueden andar cosidos en la alforza de una saya que no valga dos reales. Si alguno de nuestros hijos, nietos y demás parientes cayeren, por alguna desgracia, en mano de la justicia, ¿habrá razón tan buena que llegue a oreja del juez o del escribano como estos escudos?

JUAN. Por vida suya, abuela, que no diga más, que lleva a término de alegar tantas leyes a favor de quedarse con el dinero que...

PRECIOSA. Quédese con ellos y buen provecho le hagan. A esas, nuestras compañeras, forzoso será

gan, [...]. A estas nuestras compañeras será forzoso darles algo, que ha mucho que nos esperan, y ya deben de estar enfadadas.

—Así verán ellas —replicó la vieja— moneda de estas, como ven al Turco agora. Este buen señor verá si le ha quedado alguna moneda de plata, o cuartos, y los repartirá entre ellas, que con poco quedarán contentas.

darles algo, que ha mucho que nos esperan y deben estar enfadadas.

ABUELA. Así verán ellas monedas de estas como ven al Turco ahora. (*A Juan*) ¿Os quedan alguna moneda de plata o cuartos para repartir entre ellas? (II, 3:14-11:40)

Vemos aquí cómo el primer parlamento de Cárcamo se divide en cuatro pequeñas alocuciones intercaladas con las de Preciosa: en la novela, Juan informa de su nombre y origen al principio; dos noticias que la serie relegaría a unos minutos después, como respuesta a las exigencias de Preciosa para subir al altar.

Por otro lado, en *La gitanilla* de Aguado, Juan le ruega que no vuelva a Madrid, oponiéndose al aparente rechazo de su amada, mientras que en el texto cervantino el galán le solicitaba este favor una vez aceptadas sus cláusulas. Nótese asimismo que la edad de la protagonista ha pasado de quince a veinte años para hacer más creíble la elección de la actriz Tina Sainz.

Por si fuera poco, se deslizan pequeños comentarios que no figuran en la novela³⁵; algunos de los cuales contribuyen a definir los rasgos de los personajes televisivos: 1) cuando Juan la llama “amiga”, Preciosa le responde que ella no es tal; 2) la abuela, escandalizada por los términos en los que su nieta se dirige al noble, le advierte: “¡Pero, muchacha, que es un caballero!”; y ella la ataja de esta guisa: “¡Y yo soy gitana, abuela! Por gitano lo querré y no por caballero”. Estas réplicas otorgan a Preciosa un carácter aún más fuerte y orgulloso que el de su homónima novelesca.

35 Según Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 127, de la “necesidad de cortar y resumir, podría extrapolarse un modelo de adaptación entendida como reducción [...]. Pero esto es olvidar que la adaptación implica casi invariablemente las operaciones inversas: añadidos, complementos y dilataciones, cosa que resulta evidente en las conversiones de textos breves en largometrajes”.

Sin abandonar estas secuencias, la abuela piensa en voz alta, a modo de aparte teatral, aquí señalado mediante un primer plano³⁶. Percibimos entonces su inquietud ante la mentira (“Solamente un caballero admirara bajo estas prendas la distinción de una señora”; “Veremos en qué para todo esto...”), pues su nieta desconoce su linaje y Juan ha venido nada menos que a “levantar a la grandeza la humildad de Preciosa”. La actitud de la anciana, suspicaz durante los cinco capítulos, compensa a las claras la elipsis del narrador en la reescritura. Me explicaré. Al comienzo de *La gitanilla*, Cervantes apuntaba que

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.

Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crio una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de emblecos y trazas de hurtar³⁷.

Este íncipit, junto con la descripción de las virtudes de Preciosa, preparan al lector para la anagnórisis final. Así lo glosó El Saffar:

The dominance of the narrator over a plot whose peripeties are more complicated than they were in earlier works. The emphasis on the thieving of the gypsies and the many hints that Preciosa does not truly belong with the gypsies who brought her up prepare the reader for the final revelation of her noble birth³⁸.

36 “La mayoría de los casos detectados en el teatro en televisión de apartes no presentan un plano general, sino que se aproximan hasta primeros planos o planos medios cortos, [gracias a los cuales] el sujeto de la enunciación fílmica se manifiesta intencionadamente por encima del enunciador escénico” (Pilar Espín Templado, “Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión”, en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2002, pp. 561-570 (p. 565)).

37 Cervantes, *op. cit.*, p. 31.

38 Ruth El Saffar, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's “Novelas ejemplares”*, Baltimore / Londres, The John Hopkins University Press, 1974, p. 92.

A falta de una voz extradiegética, serán las tribulaciones de la abuela las que nos permitan imaginar la alcurnia de la protagonista. Cuando en la novela Juan / Andrés proponía que escoltaran a Clemente hasta Sevilla, la vieja gitana se negaba a pisar dicha ciudad por temor a una broma que le gastó al gorrero Triguillos: encerrarlo hasta el cuello dentro de una tinaja. Un lance jocoso destinado a arrancar una sonrisa del lector. En cambio, en la cinta de TVE, visiblemente nerviosa, contará la anécdota para excusarse, habida cuenta de que los padres de Preciosa son los corregidores de Sevilla, y no de Murcia, como en el texto base. Puede que el cambio de marras obedeciera a la atmósfera picaresca que tradicionalmente se le ha asignado a la capital hispalense³⁹, ya que los gitanos de la primera de las *Ejemplares* tienen mucho de rufianes⁴⁰.

Durante resto del capítulo la abuela se mostrará siempre cabizbaja e incluso oiremos —por medio de una voz en *off* sobre un fondo de melancólicos violines— sus miedos más ocultos: “Virgencita, no me la quites ahora, tan bonita y casadera, que como nieta la he tratado y nieta me ha de ser” (IV, 8:53).

-
- 39 Sevilla constituye el núcleo de la picaresca por excelencia, origen y cenit del *Guzmán de Alfarache* y sede de *Rinconete y Cortadillo*; una urbe que, según Luis Gómez Canseco, “La Sevilla odiada de Mateo Alemán”, *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, xli (2013), pp. 113-123 (p. 104), “se presenta como una miniatura perfecta de la maldad universal que Mateo Alemán dibujó en su libro, donde solo el dinero, la mentira y el interés propio actúan como causa y motor con que justificar el avieso comportamiento de los personajes”. En efecto, como explicara Héctor Brioso Santos, *Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 104, la capital andaluza aparece con frecuencia relacionada en las letras con el interés económico y el lujo, despertando “la codicia de los que, no poseyendo medios suficientes, desean tener parte en el reparto social”.
- 40 De acuerdo con Avalor-Arce, *op. cit.*, p. 22, “para el lector del siglo xvii *La gitanilla* tiene arranque de novela picaresca. Y todo esto lo cohonesta la calidad de los personajes (gitanos-ladrones), el ambiente urbano (la picaresca no se puede desempeñar en ambiente rural), fiestas y refocilaciones”. En opinión de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. XLIX, esta historia “tiene elementos dispares procedentes de la novela pastoril y de la bizantina, sobre todo, y en mucho menor medida de la picaresca”. Finalmente, Stanislav Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 31, compara a los gitanos con los pícaros de Monipodio, ante los cuales “el lector adopta una actitud de indulgente ironía más que de indignación moral frente a este mundo, que, por ignorancia y cierta ingenuidad, pese a toda su reclamada agudeza, se revela tan convencido de estar haciendo el bien cuando hace el mal”.

2.2. Poemas de quita y pon

Los diálogos no fueron los únicos apuros que Rubio y Romá hubieron de sortear. Como recuerda Clamurro, “the number, variety, and complexity of the poems found in *La gitanilla* distinguish it from the other *novelas* of the collection”⁴¹. Por un lado, no resultaba viable incluir todos los versos, que hubieran cansado al público de *Novela*; por otro, desperdiciar la oportunidad de incluir tan pintorescos interludios, que daban pie a los bailes de los gitanos, habría sido una verdadera pena. De nuevo, la solución pasaba por cortar y reorganizar. Aunque esta vez los guionistas no salieron tan airosos.

En *La gitanilla* de Cervantes hallamos ocho composiciones⁴²: cuatro romances —“Árbol preciosísimo” (1), “Salió a misa de parida” (2), “Gitánica, que de hermosa” (3) y el de la buenaventura: “Hermosita, hermosita” (4)—, el soneto “Cuando Preciosa la pandereta toca” (5), la redondilla seguida de una tirada de octosílabos y tetrasílabos en pareado “Cabecita, cabecita” (6) y, por fin, el diálogo en silvas entre Clemente y Juan (7), al cual responden unas redondillas de Preciosa (8).

No son pocos los que han reparado en la importancia de este cancionerillo para la recta comprensión del relato. Forcione fue uno de los pioneros: “The poems in the early part of the tale [...] can be understood as carefully integrated emblematic statements of its principal themes”⁴³.

41 Clamurro, “Enchantment and Irony”, p. 76.

42 El doble que en *La ilustre fregona* (la que la sigue más de cerca), y muy lejos ya de *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *El coloquio de los perros*, las cuatro con un solo poema.

43 Alban K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: a Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University, 1982, p. 136. Karl-Ludwig Selig, “Concerning the Structure of Cervantes’ *La gitanilla*”, *Romanistisches Jahrbuch*, XIII, 1 (1962), pp. 273-276, también lo puso de relieve: “Poetry, and subordinated to it, the individual poem, function dramatically throughout the work. The poetry moves us from scene to scene. We have a series of scenes, each scene made more meaningful in its association with poetry or a poem” (p. 272). George Güntert, “*La gitanilla* y la poética de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, LII (1972), pp. 107-134, añadiría que “los versos en *La gitanilla* no tienen el valor decorativo que les adjudica el pensamiento de casi todos los críticos. Especialmente los dos

El romance con el que Preciosa debuta como rapsoda es “Árbol preciosísimo”, en honor a santa Ana en el día de su festividad. Sin embargo, los primeros versos que oyó la audiencia de TVE pertenecían al segundo romance del original: “Salió a misa de parida”⁴⁴. La diferencia estriba en que en la novelita cantaba estas dos composiciones en Madrid, pero en dos ocasiones distintas. Rubio y Romá optaron por fusionarlas, dejando así espacio para uno solo de los romances. El elegido fue “Árbol preciosísimo”, por más que no quisieran desechar del todo el segundo, ya que Tina Sainz lo recita en *voice over* durante los créditos —impresos sobre unas cartulinas que presentan a los personajes, de forma parecida a las xilografías de los incunables (por ejemplo, las de la edición valenciana de *La Celestina*, 1514; Fig. 1)— que abren el primer capítulo (Figs. 2-3).

romances del principio contienen ya la temática fundamental de la novela. El primero, cantado delante de una imagen de santa Ana el día de su fiesta, no exulta solamente la maternidad, como cree Casaldueiro, sino que ostenta una profunda analogía con un aspecto central de la novela: la poesía” (p. 128). En cambio, Carroll B. Johnson, “De economías y linajes en *La gitanilla*”, *Mester*, xxv, 1 (1996), pp. 31-48, defiende la visión matriarcal del linaje en los poemas dedicados a santa Ana, la reina Margarita y doña Clara: “Lo que este texto propone es una genealogía matrilineal. Preciosa misma al principio pertenece a un matrilineaje, definido por ella y su abuela. El linaje de doña Clara, mujer del teniente, empieza en ella. El linaje del futuro Felipe iv aparece en el texto como obra de su madre. El linaje de Jesús es también un matrilineaje, de santa Ana pasando por María. Una y otra vez asistimos a la marginación, cuando no la exclusión, del padre” (p. 46). Ver también Monique Joly, “En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, xiii, 2 (1993), pp. 5-15.

- 44 Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 80, n. 25; García López, *op. cit.*, pp. 34-35, n. 47; y Alberto Blecuá, “Cervantes y su intertextualidad española”, en “*El robo que robaste*”: *el universo de las citas y Miguel de Cervantes* [monográfico], ed. Aurora Egido, *Parole rubate: Rivista internazionale di studi sulla citazione*, viii (2013), pp. 197-219 (p. 217), ya advirtieron el origen de esta composición en un romance del *Cid* (“De cómo Jimena Gómez, estando el Cid ausente, parió y salió a misa, y cómo el rey la tomó en el camino y la acompañó hasta la iglesia y a su casa la volvió”); vínculo que unos años después repetiría Adrián J. Sáez, “El Cid de Cervantes: dos romances de *La gitanilla* y *La entretenida*”, *Etiópicas*, xiv (2018), pp. 37-49.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Nótese asimismo que los 128 versos del original se redujeron a 12:

Salió a misa de parida
la mayor reina de Europa,
en el valor y en el nombre
rica y admirable joya.

A sus espaldas la sigue
un Lucero que a deshora
salió, la noche del día
que el cielo y la tierra lloran.

Y si en el cielo hay estrellas
que lucientes carros forman
en otros carros su cielo
vivas estrellas adornan (I, 00:46).

El sentido del romance sufre aquí un cambio drástico. Si en la novela se trataba de una extensa alegoría sobre la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, el espectador habrá de aplicar a Preciosa las palabras que Cervantes escribió para la soberana, si bien prescindiendo de no pocas imágenes. Por ejemplo, “el Lucero” del v. 6, referido al futuro Felipe IV, no funciona en este nuevo contexto.

Pero el poema no solo aparece recortado sino también desordenado, según la costumbre de los guionistas en su reescritura: la cita anterior recoge los vv. 1-4 y 13-20. Se podría juzgar como un acierto la ausencia de los cuartetos intermedios —donde asomaban referencias a los Habsburgo (“a un lado lleva el sol de Austria / al otro, la tierna aurora”, vv. 11 y 12)—, si no fuera porque aparecerán un capítulo más tarde, puestos esta vez en boca de la abuela (II, 12:00). Mutilado y fuera de contexto, el romance se torna superfluo.

Por otro lado, al lector de *La gitanilla* le chocará que sea la vieja quien lo declame, ya que Preciosa es la única voz femenina que canta dentro de la novela, lo que induce a identificarla con la misma poesía, en virtud de la definición de esta última a cargo del paje-poeta⁴⁵:

Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican⁴⁶.

45 “Cervantes, al mismo tiempo que hace de Preciosa la forma, la figura de una idea platónica, de la honestidad, nos describe la Poesía en *La gitanilla* exactamente con las mismas palabras con que ha dado ser a Preciosa” (Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Madrid, Gredos, 1969, p. 77); “Preciosa, en quien concurren todas estas cualidades, tiene que simbolizar la poesía misma, *joya exiliada*, hemos dicho, en un mundo que con su presencia embellece” (Güntert, *op. cit.*, p. 124); “Las palabras que le dirige el paje cuando le da el segundo soneto son reveladoras, pues permiten ver en la gitanilla ilustre un símbolo de la poesía” (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. XLV); “The performance of poetry is a vital part of what Preciosa is or is made to represent” (William H. Clamurro, *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes’s “Novelas ejemplares”*, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 31-32). Ver, asimismo, Forcione, *op. cit.*, pp. 215-222.

46 Cervantes, *op. cit.*, p. 63.

Por consiguiente, la adaptación cancela el monopolio versificador de Preciosa y, con él, la metáfora que la erigía en personificación de la lírica.

Más extraño aún se antoja que al recitar “Árbol preciosísimo”, lo anuncie como un romancillo en honor de la reina Margarita, pues en realidad se cifra en la figura de santa Ana⁴⁷. Nótese una vez más la severa poda y el no menos confuso discurso:

Árbol preciosísimo		Árbol preciosísimo	
que tardó en dar fruto		que tardó en dar fruto	
años que pudieron		años que pudieron	
cubrirle de luto,		cubrirle de luto.	
y hacer los deseos	5	Santa tierra estéril,	5
del consorte puros,		que al cabo produjo	
contra su esperanza		toda la abundancia	
no muy bien seguros;		que sustenta el mundo;	
de cuyo tardarse		madre de una hija	
nació aquel disgusto	10	en quien quiso y pudo	10
que lanzó del templo		mostrar Dios grandezas	
al varón más justo;		sobre humano curso.	
santa tierra estéril		Y agora a su lado,	
que al cabo produjo		a Dios el más junto,	
toda la abundancia	15	gozáis de la alteza	15
que sustenta el mundo;		que apenas barrunto.	
casa de moneda,		Pero vos, humilde,	
do se forjó el cuño		fuistes el estudio	
pñadoso y justo		donde vuestra Hija	
que dio a Dios la forma	20	hizo humildes cursos	20
que como hombre tuvo;		(I, 7:06-11:00)	

47 “In the *Romance de Santa Ana*, which Rodríguez Marín erroneously labels an ‘empanada teológico-poética de [...] escaso mérito’ (ed. cit., p. 8, n. 19), Cervantes underlines the possibility of the existence of spiritual nobility amidst rustic simplicity” (E. Michael Gerli, “Idealism and Irony in *La gitanilla*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vi, 1 (1986), pp. 29-38 (p. 35)). En opinión de Ruth Fine, “De inversiones e ironías: *La gitanilla* y *El amante liberal* en clave bíblica”, *Anales cervantinos*, XLVIII (2016), pp. 377-386 (p. 379), asoman en este poema evocaciones del imaginario del Génesis: “la creación del hombre a imagen de Dios, el jardín edénico y sus emblemáticos árbol y fruto, como también la referencia al justo varón (Noé, Génesis 6: 9)”.

madre de una hija
en quien quiso y pudo
mostrar Dios grandezas
sobre humano curso. 25
Por vos y por ella
sois, Ana, el refugio
do van por remedio
nuestros infortunios.
En cierta manera, 30
tenéis, no lo dudo,
sobre el Nieto, imperio
pñadoso y justo.
A ser comunera
del alcázar sumo, 35
fueran mil parientes
con vos de consuno.
¡Qué hija, y qué nieto,
y qué yerno! Al punto,
a ser causa justa, 40
cantárades triunfos.
Pero vos, humilde,
fuistes el estudio
donde vuestra Hija
hizo humildes cursos; 45
y agora a su lado,
a Dios el más junto,
gozáis de la alteza
que apenas barrunto.

Los vv. 45-48 se anteponen al cuartete previo en Cervantes (vv. 41-44), problematizando la oración adversativa “Pero, vos, humilde, / fuiste el estudio / donde vuestra Hija / hizo humildes cursos”⁴⁸. Y para más inri, los vv. 14-25 se repetirán en los créditos del quinto episodio.

48 Se hace imposible determinar la razón de este trueque: bien podría deberse a una decisión premeditada de los guionistas, a un descuido en la transcripción o quizá a un desliz de Tina Sainz. Una cosa queda clara: ni los unos ni la otra —y lo mismo se puede afirmar del realizador— se esforzaron por captar el significado de los poemas cervantinos; de ahí que aparezcan desarmados y recompuestos a capricho.

Las cabeceras de los capítulos segundo, cuarto y quinto se repartirán las redondillas de “En esta empresa amorosa”, la réplica que Preciosa daba a las silvas entonadas por Clemente y Juan en la novela⁴⁹. Este diálogo, de clara naturaleza bucólica, desaparecería, por cierto, en la versión de TVE⁵⁰. Según Clamurro, Cervantes evocaba con dicho episodio “the mood and expectations of the pastoral tradition more than any other part of this *novela*”. Además, en él se atenúa la distinción entre los dos hombres: “In the act of poetry, and perhaps through the power of poetry, the mysterious Clemente and the temporary gypsy Andrés become a single voice”⁵¹. Nada de esto sobrevive en *La gitanilla* de Manuel Aguado. Es más, la relación entre los jóvenes distará mucho de la complicidad idealista que dibujó el complutense.

Uno de los romances más comentados ha sido el de la buenaventura de Preciosa a doña Clara, la mujer del teniente. Márquez Villanueva le consagró un fino estudio al que “cabría calificar como *enfant terrible* de los poemas cervantinos”⁵² y “una de las claves fundamentales para el lector inteligente de *La gitanilla*”⁵³. Helo aquí:

49 Según García López, *op. cit.*, p. 846, “Cervantes parece condensar y resumir [aquí] el carácter de Preciosa, reivindicando la libertad individual y la esencial igualdad humana. Poema lleno de platonismo y ‘feminismo’ en abierto contraste con la supuesta ideología estamental de la narración, y más concretamente, con el poema dedicado a Santa Ana”.

50 José Montero Reguera, “*La gitanilla*: una reivindicación de la poesía”, *Ínsula*, DCCCXCIX-DCCC (2013), pp. 34-36, señala que las redondillas de la respuesta de Preciosa “presentan una importancia destacada en el acontecer de la narración, pues sugieren el final feliz esperable al justificar la posibilidad de un amor desigual” (p. 36).

51 Clamurro, *Beneath the Fiction*, p. 28.

52 Francisco Márquez Villanueva, “La buenaventura de Preciosa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxiv (1985), pp. 741-768 (p. 743).

53 *Ibidem*, p. 745. Antes que Márquez Villanueva, se detuvieron en él Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, tomo I, José Porrúa, 1984, p. 114) y Forcione, *op. cit.*, p. 138: “Here we discover a marriage in which both partners exhibit a good deal of violence and lust, frequently scold and beat one another, and appear to be yoked until death in a conjugal relationship plagued by tyranny, fear, jealousy and adultery”. También Bénédicte Torres, “La poesía en *La gitanilla*: ¿Es preciosa ‘algo desenvuelta, pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad?’”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, xxi, 2 (2018), pp. 133-150) señala al respecto que “la desenvoltura de Preciosa se manifiesta

Hermosita, hermosa,
la de las manos de plata,
más te quiere tu marido
que el Rey de las Alpujarras.
Eres paloma sin hiel, 5
pero a veces eres brava
como leona de Orán,
o como tigre de Ocaña.
Pero en un tras, en un tris,
el enojo se te pasa, 10
y quedas como alfinique,
o como cordera mansa.
Riñes mucho y comes poco:
algo celosita andas;
que es juguetón el tiniente, 15
y quiere arrimar la vara.
Cuando doncella, te quiso
uno de una buena cara;
que mal hayan los terceros,
que los gustos desbaratan. 20
Si a dicha tú fueras monja,
hoy tu convento mandarás,
porque tienes de abadesa
más de cuatrocientas rayas.
No te lo quiero decir...;
pero poco importa, vaya: 25
enviudarás, y otra vez,
y otras dos, serás casada.
No llores, señora mía;
que no siempre las gitanas
decimos el Evangelio; 30
no llores, señora, acaba.
Como te mueras primero
que el señor tiniente, basta
para remediar el daño

ante todo en la poesía, su honestidad tantas veces proclamada le da una libertad extraordinaria para denunciar la deshonestidad que encarnan el teniente y su mujer doña Clara” (p. 147).

de la viudez que amenaza. 35
Has de heredar, y muy presto,
hacienda en mucha abundancia;
tendrás un hijo canónigo,
la iglesia no se señala:
de Toledo no es posible. 40
Una hija rubia y blanca
tendrás, que si es religiosa,
también vendrá a ser perlada.
Si tu esposo no se muere
dentro de cuatro semanas, 45
verasle corregidor
de Burgos o Salamanca.
Un lunar tienes, ¡qué lindo!
¡Ay Jesús, qué luna clara!
¡Qué sol, que allá en los antípodas 50
oscuros valles aclara!
Más de dos ciegos por verle
dieran más de cuatro blancas.
¡Agora sí es la risica!
¡Ay, que bien haya esa gracia! 55
Guárdate de las caídas,
principalmente de espaldas,
que suelen ser peligrosas
en las principales damas.
Cosas hay más que decirte; 60
si para el viernes me aguardas,
las oirás, que son de gusto,
y algunas hay de desgracias⁵⁴.

La buenaventura se ha vuelto

una denuncia integral, burla deshumanizadora que arranca [...] las hojas de parra y sucesivamente expone a vista de todos las vergüenzas corporales del teniente y de su esposa. Tras ello, un verdadero ensañamiento sacará también a relucir las faltas de conducta privada

54 Cervantes, *op. cit.*, pp. 51-52.

y hasta las lacras de la misma sangre⁵⁵.

Nos hallamos ante la pequeña venganza de la gitanilla tras percatarse de que los nobles no están dispuestos a pagarle por sus servicios. Y a su vez, se trata de uno de los pasajes más críticos del texto, dado que pone sobre la mesa la hipocresía de las clases pudientes. Sin embargo, en la serie de Aguado, Preciosa solo recitará los cuatro primeros versos, dando por ello al traste con el hiriente propósito de su homónima novelesca.

3. EL IDEALISMO POR EL IDEALISMO

La gitanilla se debate de principio a fin entre el idealismo y el realismo. El primero viene determinado por la descripción de los gitanos, que, alejados de las ciudades, se desenvuelven en la bucólica naturaleza, de modo que “muchos de sus rasgos definidores proceden de los pastores idealizados [por] la tradición”⁵⁶. Güntert adelantó que este mundo, tal como lo describe Cervantes, “tiene poco que ver con una descripción realista, [puesto que] recuerda con insistencia el *topos* [...] de la Edad de Oro”⁵⁷. Tanto es así que Forcione concluiría que “it is tempting to see the Gypsy community as a realm of essential values, a type of ‘green world’, which exposes by contrast the deficiencies of the real world and points toward the ideals that are to be impressed on reality if purification is to occur”⁵⁸. Todo ello saldrá a relucir en el discurso del viejo gitano:

Con estas y con otras leyes y estatutos nos conservamos y vivimos alegres; somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos. Los montes nos ofrecen leña de balde; los árboles, frutas; las viñas, uvas; las huertas, hortaliza; las fuentes, agua; los ríos, peces, y los vedados, caza; sombra, las peñas; aire fresco, las quiebras; y casas, las cuevas. Para nosotros las inclemencias del cielo son oreos, refrigerio las nieves, baños la llu-

55 Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 750.

56 Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. xxiv.

57 Güntert, *op. cit.*, pp. 113-114.

58 Forcione, *op. cit.*, pp. 187-188.

via, músicas los truenos y hachas los relámpagos. Para nosotros son los duros terreros colchones de blandas plumas: el cuero curtido de nuestros cuerpos nos sirve de arnés impenetrable que nos defiende; a nuestra ligereza no la impiden grillos, ni la detienen barrancos, ni la contrastan paredes; a nuestro ánimo no le tuercen cordeles, ni le menoscaban garruchas, ni le ahogan tocas, ni le doman potros. [...]. Por dorados techos y suntuosos palacios estimamos estas barracas y movibles ranchos; por cuadros y países de Flandes, los que nos da la naturaleza en esos levantados riscos y nevadas peñas, tendidos prados y espesos bosques que a cada paso a los ojos se nos muestran. Somos astrólogos rústicos, porque, como casi siempre dormimos al cielo descubierto, a todas horas sabemos las que son del día y las que son de la noche; vemos cómo arrincona y barre la aurora las estrellas del cielo, y cómo ella sale con su compañera el alba, alegrando el aire, enfriando el agua y humedeciendo la tierra; y luego, tras ellas, el sol, dorando cumbres (como dijo el otro poeta) y rizando montes: ni tememos quedar helados por su ausencia cuando nos hiere a soslayo con sus rayos, ni quedar abrasados cuando con ellos particularmente nos toca; un mismo rostro hacemos al sol que al yelo, a la esterilidad que a la abundancia. En conclusión, somos gente que vivimos por nuestra industria y pico, y sin entremeternos con el antiguo refrán: “Iglesia o mar o casa real”; tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos⁵⁹.

Sevilla Arroyo y Rey Hazas explicaron que, dado el antigitanismo que imperaba en el Madrid de principios del XVII —desde 1609 a 1613 se sancionaron órdenes de expulsión—, la novela tuvo que impactar a los lectores de la época, “que esperarían cualquier cosa menos una idealización de los gitanos”⁶⁰. Luego Cervantes reaccionaba así contra las prácticas racistas de su tiempo. Además,

que Preciosa sea gitana exige una reflexión sobre el alcance de esa elección literaria, puesto que no deja de ser un hecho hasta cierto punto insólito y no exento de una profunda originalidad. Los gitanos están ausentes de tradición literaria y, además, el tratamiento literario de una minoría social incidía sobre la definición de las ideas

59 Cervantes, *op. cit.*, pp. 75-77.

60 Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, pp. XXIX-XXX.

de Cervantes al respecto; en fin, cabe interrogarse sobre el uso del tema en el decurso del relato⁶¹.

Es obvio que la pragmática varía en la versión televisiva. En primer lugar, el idealismo que los rodea carece del potencial subversivo del texto: los calés que contempla el público de *Novela* de ningún modo se identifican con los de los años setenta; y tampoco con los de nuestros días. A la idealización operada por el alcalaíno se suma la del paso del tiempo. No solo porque difícilmente los gitanos del Barroco eran tal y como nos los pintan en el capítulo. Considérese que este retrato deriva en paralelo de una tradición romántica que arranca de la novela cervantina y culmina en el *Romancero gitano* (1928) de García Lorca, pasando por Pushkin (*Los cingaros*, 1824), la *Carmen* (1847) de Mérimée y la famosa ópera de Bizet (1875). Y tampoco se orillen, ya dentro del séptimo arte, españoladas como *Morena clara* (Florián Rey, 1936), *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938) o la versión de *La gitanilla* de Rafael Gil (Fernando Delgado, 1940), hoy perdida⁶².

En otro orden de cosas, si la visión del viejo gitano evoca el mito de la Edad de Oro, ya sublimado por don Quijote en el capítulo XI de la segunda parte de la novela⁶³, cabe reparar también en la importancia que el campo cobra dentro de las narraciones de Rodrigo Rubio:

[Su mundo literario] aparece agrupado en torno a tres grandes ejes

61 García López, *op. cit.*, p. 830.

62 José Luis Navarrete Cardero, “La españolada y Sevilla”, *Cuadernos de Eihceroa*, iv (2003), pp. 9-67, define la “españolada” como “género literario, pictórico, musical y, finalmente, cinematográfico, entroncado con el siglo xvi español. Los personajes [...] y tramas que lo conforman ya aparecen en las manifestaciones artísticas españolas [...] desde el Seiscientos. Sin embargo, el proceso de etiquetaje [...] se debe a los románticos europeos, especialmente a los franceses con la creación del término *espaganolade*. [...] Este solo ha puesto nombre a un conjunto de manifestaciones y gustos populares: ‘gitanización’, ‘andalucismo’, bravuconadas de jaques, torerías, supersticiones, sensualidad, danzas flamencas y sucedáneas, hechicerías, y una larga lista de elementos presentes desde siempre en la vena popular de las artes españolas” (pp. 10-11).

63 Ver Giuseppe Mazzocchi, *Molto sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*, Nápoles, Liguori, 2018 pp. 125-144.

narrativos. En primer lugar, el de la añoranza del mundo perdido, el de la vida del campo manchego, que permanentemente está presente en su proustiano retorno al pasado. Un eje narrativo que [...] aparece en sus primeras obras y que, cual pescadilla que se muerde la cola, [resucita] en muchos de sus últimos escritos⁶⁴.

Dicho esto, queda claro que los cíngaros de *La gitanilla* de TVE poco tenían que ver con el espíritu subversivo de la novela. Y por desgracia tampoco conservaron su encanto. Si en el texto base “el trazo afirmativo y vigoroso con que está captada la figura de Preciosa se impuso inmediatamente a la imaginación de los lectores”⁶⁵, la serie de Aguado anduvo lejos de emularlo. A causa, en esencia, del formato de las producciones dramáticas de entonces: grabaciones en estudio, bajo presupuesto, escenografía teatral. Con todo, su esfuerzo resulta loable, sobre todo al recrear plazas, mesones, casas solariegas e incluso un aduar.

Constituye todo un acierto la apuesta por extras gitanos que tocan las palmas para dotar de empaque a los bailes que abren o cierran los cinco capítulos. Sin embargo, la abundancia de este tipo de escenas incide en la lectura costumbrista. Además, frente a la hipnótica Preciosa cervantina, la televisiva, ataviada con una artificial peluca rubia —muy alejada de la imagen habitual de Tina Sainz—, no baila ni recita como para lanzar las campanas al vuelo. Y si en la novela Preciosa destacaba entre los gitanos por su piel clara y cabellos dorados, los responsables de *Novela* escogieron a una paya (María José Hernández) para encarnar a la gitana Cristina, que también desentona dentro del clan.

Al margen de estas licencias, Aguado tampoco supo aprovechar las posibilidades expresivas de la cámara. Sus planos son esclavos del teatro: generales en su mayoría, medios para los diálogos y cortos en los discursos o apartes. Con una excepción: durante los bailes, el realizador se recrea en la escenografía por medio de lentos *travellings* circulares. Un indicio más del espíritu “sainetesco” de la cinta (Figs. 4-5)⁶⁶.

64 Manuel Cifo González, “Aproximación didáctica a Rodrigo Rubio: un escritor entre la realidad y el deseo”, *Al-basit. Revista de Estudios Albacetenses*, LIII (2009), pp. 289-308 (p. 294).

65 Casaldueiro, *op. cit.*, p. 56.

66 Ver Juan A. Ríos Carratalá, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.



Fig. 4



Fig. 5

3.1. *Gitanos ideales y gitanos salvajes*

De vuelta al discurso del viejo gitano, que describía su existencia como libre de ataduras y hermanada con la naturaleza, conviene no ocultar los defectos de una comunidad incivilizada, sobre todo en lo relativo al trato de la mujer:

Esta muchacha, que es la flor y la nata de toda la hermosura de las gitanas que sabemos que viven en España, te la entregamos, ya por esposa o ya por amiga, que en esto puedes hacer lo que fuere más de tu gusto, porque la libre y ancha vida nuestra no está sujeta a melindres ni a muchas ceremonias. [...] Pero has de saber que una vez escogida, no la has de dejar por otra, ni te has de empachar ni entremeter, ni con las casadas ni con las doncellas. Nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad: ninguno solicita la prenda del otro; libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos. Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio; y, cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo: nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos, y las enterramos por las montañas y desiertos, como si fueran animales nocivos; no hay pariente que las venga, ni padres que nos pidan su muerte. Con este temor y miedo ellas procuran ser castas, y nosotros, como ya he dicho, vivimos seguros. [...] Entre nosotros así hace divorcio la vejez como la muerte; el que quisiere

puede dejar la mujer vieja, como él sea mozo, y escoger otra que corresponda al gusto de sus años⁶⁷.

Lejos de idealizarlos, Cervantes refuta ahora “el deseo romántico de recrear una primitiva Edad de Oro, donde el hombre pueda vivir en su virtuosa armonía”⁶⁸. Es precisamente la unión entre lo bucólico y lo salvaje la que crea el doblez que “ofrece a nuestra mirada una óptica compleja, a la vez que utópica e irónica, de la vida gitana, al mismo tiempo idealizada y realista”⁶⁹.

Así se abocetó en el tercer capítulo de TVE el monólogo que acabo de transcribir:

Esta gitanilla, que es la flor y nata de las gitanillas, te la entregamos como esposa. Mírala bien y mira si te agrada o ves en ella alguna cosa que te descontente, pues has de saber que, una vez escogida, no la has de cambiar por otra. Nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad. Ninguno solicita la prenda del otro, libres y exentos estamos de la amarga pestilencia de los celos. Un mismo rostro le hacemos al sol que al hielo, a la esterilidad que a la abundancia. Somos gentes de nuestra industria y pico. Sin entrometernos en el antiguo refrán de iglesia o mar o casa real. Tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos (III, 7:30).

Al comparar ambos textos, salta a la vista que se han eliminado en la adaptación aquellos trazos que ensombrecían la ideal Arcadia gitana: los cingaros de Aguado no cometen incesto, ni abandonan a sus esposas por otras más jóvenes, ni tampoco las matan si ellas les pagan con la misma moneda. En su lugar, se respetan los unos a los otros, huyen de los celos y se guardan fidelidad, a pesar de los obstáculos. En vez de representar a una cáfila marginal, casi podrían servir de ejemplo para los señores de la corte. Tampoco los veremos robar —atributo clave en los de Cervantes— y las noticias sobre “su industria” son escasas.

67 Cervantes, *op. cit.*, p. 75.

68 Peter Dunn, “*Novelas ejemplares*”, en *Suma cervantina*, eds. Juan Bautista Avall-Arce y Edward C. Riley, Londres, Tamesis, 1973, pp. 81-118 (p. 75). Ver asimismo Zimic, *op. cit.*, pp. 13-18.

69 Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. xxvii.

Sorprende que la réplica de Preciosa a las palabras del viejo mengüe en la serie, perdiendo buena parte de su irreverencia⁷⁰:

Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. Dos años has de vivir en nuestra compañía [primero que de la mía goces,] porque tú no te arrepientas por ligero, ni yo quede engañada por presurosa. [Condiciones rompen leyes; las que te he puesto sabes: si las quisieres guardar, podrá ser que sea tuya y tú seas mío; y donde no, aún no es muerta la mula, tus vestidos están enteros, y de tus dineros no te falta un ardite; la ausencia que has hecho no ha sido aún de un día; que de lo que de él falta te puedes servir y dar lugar que consideres lo que más te conviene. Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere. [...]; no querría yo que fueses tú para conmigo como es el cazador, que, en alcanzado la liebre que sigue, la coge y la deja por correr tras otra que le huye. [...] Que yo no me rijo por la bárbara e insolente licencia que estos mis parientes se han tomado de dejar las mujeres, o castigarlas, cuando se les antoja; y, como yo no pienso hacer cosa que llame al castigo, no quiero tomar compañía que por su gusto me deseche]⁷¹.

La ambigüedad desaparece del todo en el guion de Rubio y Romá, que arrebatan a los gitanos las cualidades que los distinguían de los poderosos, en tanto que comunidad ajena a las normas sociales y a la justicia ordinaria. Lo cierto es que “la visión descarnada y negativa de los gitanos era, al menos, tan imprescindible para sus propósitos como la idealizada”⁷². Al borrar esta perspectiva jánica, el relato de Manuel Aguado se empobrece, inclinándose de nuevo hacia un costumbrismo algo maniqueo.

70 Entre corchetes los pasajes eliminados en la adaptación (III, 10:40).

71 Cervantes, *op. cit.*, pp. 78-79.

72 Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. xxvii.

3.2. JAQUE A LA JUSTICIA

Clemente —también conocido como Alonso y Sancho⁷³—, el paje-poeta, es uno de los personajes más enigmáticos del relato:

As a character, the page-poet remains totally undefined: he appears at night, apparently from nowhere and without being able to state a convincing destination. In Madrid he had described himself as a poet and yet not one, as neither rich nor poor, as a page and yet more than that⁷⁴.

No obstante, desempeña “una función esencial en la estructura de la novela, pese a que algunos le concedan un papel meramente decorativo”⁷⁵. Nadie lo ha diseccionado mejor que Clamurro, quien lo relaciona con Juan/Andrés: ambos actúan al alimón para dar jaque a la justicia de la sociedad más “ortodoxa”. En este sentido, la singularidad de Clemente no radica en su caracterización como poeta, sino en la historia sobre su pasado. Recordemos que el paje le cuenta a Andrés que las autoridades lo persiguen por el asesinato de dos señores principales que para socorrer a un amigo cometió en defensa propia. Lo cual no evitará que Clemente se vea obligado a escapar y, en medio de su fuga, se tope con el aduar de Preciosa.

El caso de Juan / Andrés representa la cruz de la moneda: cuando las joyas de Juana Carducha aparecen en las alforjas de su burro, uno de los soldados lo abofetea; y el noble, haciendo gala de su condición, lo

73 En la serie no hay la menor alusión a la polionomasia, tan característica de la poética cervantina. El paje siempre será Clemente y Juan tampoco trocará su nombre por el de Andrés al ingresar en el microcosmos gitano.

74 El Saffar, *op. cit.*, p. 97.

75 Güntert, *op. cit.*, p. 108. Lesley Lipson, “La palabra hecha nada”: Mendacious Discourse in *La Gitanilla*, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, ix, 1 (1989), pp. 35-53, juzga a Clemente “doomed, not only by the essential requirements of the plot and the peace of mind of Andrés Caballero but by his poetic pursuit: outside the confines of the pure pastoral Cervantes’s poets are frequently subject to criticism and ridicule” (p. 51). Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. xxxviii, opinan que su verdadera función se cifra en “corroborar que el increíble sacrificio [de Juan] [...] para merecer el amor de una gitana no es una locura ni un disparate, sino una prueba justificada por los méritos extraordinarios de la impar Preciosa”. Ver asimismo Casaldueiro, *op. cit.*, p. 63.

matará con su espada. Como gitano será preso y condenado a la horca de inmediato. Sin embargo, en cuanto se descubre su auténtico linaje, el corregidor no duda en liberarlo, por entender que con el crimen del militar reparó el oprobio sufrido. Entonces, Clemente será condenado, por más que actuara en defensa propia, mientras que a Juan se le exime de un delito cometido a sabiendas y por el cual, caso de conservar su disfraz, habría sido juzgado. En *La gitanilla* “in a way both integrated with and yet dissonantly distinct from the main plot, the author has taken us on a journey of subtle yet penetrating and disturbing glimpses into the often harsh inequalities and social tensions of the age”⁷⁶.

Huelga abundar en que la crítica de Cervantes es un arma de doble filo: atenta contra las salvajes prácticas de los gitanos, pero también contra las paradojas del orden institucional, ya que “both court and country life in *La gitanilla* represent essentially problematical worlds where neither virtue, vice, nor truth are wholly absolute”⁷⁷. De este modo habría que leer las pullas de Preciosa hacia el teniente y su mujer; y también el hecho de que, si la protagonista no va a la cárcel con el resto de gitanos, es porque su “hermosura en aquel día fue tanta que ninguno la miraba que no la bendecía”⁷⁸.

Como cabía esperar, la adaptación de TVE no conservó ninguno de estos detalles; empezando por la historia de Clemente, que ahora no huye por un asesinato en defensa propia, sino hostigado por un noble que pretendía casarlo con su hija y que se sintió ofendido por su rechazo:

Yo, señor, estaba en casa de título a quien servía no como a señor, sino como a pariente. Este tenía una hija única, heredera suya. Queríame casar con ella, una doncella a quien yo no escogiera si no tuviera la voluntad sujeta a tan magno caballero. Y tuve que decidir: ser rico y casado sin amor o poeta desposeído de toda fortuna. Y marché a Madrid y me puse al servicio del leal teniente, y allí estuve hasta que vos me conocisteis. Hasta el otro día, en que, para mi desgracia, un amigo de mi antiguo señor me reconoció (iv, 04:51).

76 Clamurro, “Enchantment and Irony”, p. 82.

77 Gerli, *op. cit.*, p. 37.

78 Cervantes, *op. cit.*, p. 103.

Mas la justicia no entra en juego en esta oportunidad. De igual forma, en la versión de TVE, la espada de Juan no acabará con ningún “bizarro soldado”: la herida resulta aquí tan leve que no le impide capturar a su agresor. Tampoco Preciosa se librará de la celda gracias a su belleza. Los demás gitanos huyen y solo Andrés dará con sus huesos en el calabozo.

Sea como fuere, Clemente amenaza el amor de Preciosa y Juan, amén de servir como acicate para despertar los celos del protagonista. En el libreto de Rubio y Romá, este triángulo asume más peso que en la novela, ya desde la llegada del poeta al campamento. En el texto de Cervantes, Preciosa lo reconoce e informa a Andrés de su identidad, pero apenas habla con él durante todo el tiempo que los acompaña. De hecho, será la única que cuestione su permanencia: “todos fueron de parecer que se quedase en el aduar. Sólo Preciosa tuvo el contrario”⁷⁹. En cambio, en la serie Preciosa no vacila en dialogar con Juan para calmar sus celos. Tras su reconciliación, Clemente sale malherido de la estancia en la que lo atendían. Juan lo nota y acaricia a Preciosa para marcar su territorio (Fig. 6). El poeta los ve y pierde el sentido. La abuela se acerca a la pareja y les advierte: “Mirad lo que hacéis y lo que vais a decir. ¿Quereisle ver, niña? Pues volved los ojos y vereisle desmayado” (III, 18:30).

Este consejo proviene de un lance anterior de la novela: la visita a la casa de Juan, en la que Preciosa baila para sus futuros suegros y celebra al poeta que le dedicó un soneto. En ese momento, Juan casi se desmaya y es el propio narrador el que previene a la gitanilla:

Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir; que esas no son alabanzas del paje, sino lanzas que traspasan el corazón de Andrés, que las escucha. ¿Quereislo ver, niña? Pues volved los ojos y vereisle desmayado encima de la silla, con un trasudor de muerte; no penséis, doncella, que os ama tan de burlas Andrés que no le hieran y sobresalten el menor de vuestros descuidos. Llegaos a él en hora buena, y decidle algunas palabras al oído, que vayan derechas al corazón y le vuelvan de su desmayo. ¡No, sino andaos a traer sonetos cada día en vuestra alabanza, y veréis cuál os le ponen⁸⁰!

79 Cervantes, *op. cit.*, p. 92.

80 Cervantes, *op. cit.*, p. 70.

Se han invertido los roles: ahora es el paje el que sufre la celotipia; de ahí que los versos con los que Preciosa restaurase el ánimo de Juan se enderecen a Clemente:

Cabecita, cabecita,
tente en ti, no te resbales,
y apareja dos puntales
de la paciencia bendita.
Solicita
la bonita
confiancia;
no te inclines
a pensamientos rüines;
verás cosas
que toquen en milagrosas,
Dios delante
y san Cristóbal gigante⁸¹.

Podría aventurarse que en la adaptación de Aguado la gitana se apiada de Clemente y decide ayudarlo. Si no fuera por el siguiente diálogo:

CLEMENTE. Preciosa.

PRECIOSA. Ya que me reconocéis, señor galán, ¿a qué venís aquí? (*Clemente calla*) De verdad que sois extraño; no sabéis responder sino con poemas y con silencios. Primero os vi como paje, luego como poeta, ahora no sabría decir de qué. ¿Quién sois en verdad?

CLEMENTE. Ni yo mismo lo sé. Un hombre, un hombre solamente. Señor, paje o poeta. Qué más da.

PRECIOSA. ¿Un hombre decís? (*Preciosa se acerca a Juan, que toma su mano y la rodea con sus brazos*) ¿Y os desmayáis? (III, 20:00)

Ante tamaño desplante, el poeta queda devastado. Llama la atención la conducta de Preciosa en esta escena, pues se diría que quiere despertar los

81 Cervantes, *op. cit.*, p. 71. Sobre este poema, ver Francisco Pérez Sánchez, “La doble transformación de un texto de Miguel de Cervantes en un poema alemán y en un Lied: el ensalmo de Preciosa ‘Cabecita, cabecita’ de la novela ejemplar *La gitanilla*”, *Cuadernos de Investigación Musical*, III (2017), pp. 5-19.

celos de ambos galanes, aunque a la postre se sitúa al lado de Juan (Fig. 7); no sin antes acusar al recién llegado de falta de hombría. Una actuación poco o nada ejemplar para un personaje que en el relato hizo bandera de su discreción.



Fig. 6



Fig. 7

Sin embargo, Clemente habla enseguida con Juan y le cuenta que no tiene interés en Preciosa. Dicha confesión alivia al falso gitano, pero subraya la incoherencia de la escena previa. Y por desgracia también de la siguiente: Preciosa conversa con Clemente en una cantina y se disculpa por la actitud de Cárcamo, que los ve y sale del mesón, otra vez muerto de celos. Será entonces cuando lo aborde Juana Carducha (Ana en el trasvase de TVE), la cual pondrá a prueba su “noviciado”. Juan la rehúye, pero se vuelve a tropezar con ella en la escalera que desemboca a los cuartos de la venta. La posadera se le insinúa delante de la protagonista, y él reitera su rechazo. A continuación, Ana mira resentida a la gitana mientras suena una música turbadora. Preciosa le paga con la misma moneda. Por fin, la ventera sube los peldaños en busca de las joyas que incriminarán a Juan.

Sin duda, esta secuencia se propuso aumentar la tensión, exacerbando así el poliedro amoroso, que en la novela queda en segundo plano. Lástima que los guionistas no se distanciaran del texto cervantino para incidir en esta vertiente: al insistir Clemente en su desinterés hacia la cingara, los recursos de Rubio y Romá quedan al descubierto y su objetivo se evapora por completo.

3.3. EL SILENCIO DE PRECIOSA

Llama la atención que una muchacha tan aguda, vivaracha y tenaz como Preciosa se convierta en una dama muda y sumisa en cuanto se reconcilia con sus orígenes. Al decir de Rodríguez-Luis, “tan pronto como se descubre su identidad [...] deja casi por completo de hablar por sí misma, siendo el narrador quien nos informa de lo que responde”⁸². Como si una vez que se distancia del contexto gitano, se plegara al decoro institucional, deviniendo una joven ejemplar y perdiendo así su personalidad.

Este silencio ha sido interpretado de diversas maneras. En opinión de Clamurro, “Preciosa’s docility is as marked a change as is the uncharacteristic immobility of the gypsies” y el final es “more darkly ironic and conservative than the initial gestures of female autonomy, dramatized in the opening scenes, would suggest”⁸³. Johnson adelantó que “al ser restituida al lugar que de veras le corresponde en la sociedad, Preciosa cae bajo el control del padre y se incorpora al orden patricéntrico”⁸⁴. Acerca de este particular, Pilar Alcalde no se muestra tan pesimista, pues Preciosa no habría dejado de hablar sólo por obediencia a sus progenitores, sino “para facilitarle a Constanza la incorporación a la nobleza. La única manera en que puede formar parte de la sociedad a la que quiere pertenecer es cediendo a los mecanismos que esta [...] exige”⁸⁵. Por eso Boyd apostilló que “es precisamente la seguridad de su autoposesión lo que le permite hacer el papel de la hija sumisa ante sus padres”⁸⁶. Y Díez fue un poco más allá: el silencio de Preciosa no es significativo, ya que “la poética de la novela exige un final emocionante y rápido y los personajes pierden la palabra, hombres y mujeres, en función de los objetivos globales de la narración en la que se insertan”⁸⁷.

82 Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 137.

83 Clamurro, *Beneath the Fiction*, pp. 37 y 40.

84 Johnson, *op. cit.*, p. 47.

85 Pilar Alcalde, “El poder de la palabra y el dinero en *La gitanilla*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, xvii, 2 (1997), pp. 122-132 (p. 129).

86 Boyd, *op. cit.*, p. 14.

87 José Ignacio Díez Fernández, “*The Rest is Silence*: protagonista femenina y final de la novela en *La gitanilla* y *La española inglesa*”, *Cálamo FASPE*, lxii (2013), pp. 69-76 (p. 76).

Bajo la mudez de la joven gitana se intuye, en suma, un signo de conservadurismo, una pulla de Cervantes contra la sociedad a la que su protagonista acaba regresando, como una estrategia de adaptación, o como mera contingencia.

De ahí que, al igual que en la novela, la gitanilla de la serie de TVE calle desde que conoce su alcurnia⁸⁸. Con excepción, en primer lugar, del ruego que hace a su padre para que saque a Juan de la cárcel. Cuando su caballero regresa, solo dirá una palabra más: “¡Abuela!” (v, 23: 29); lo que da pie a que la vieja ultime: “Dices bien, que ellos son tus padres, pero yo abuela tuya soy y seré”, reivindicando así la idiosincrasia de la que nunca renegará la protagonista. En ese momento se escucha una música subjetiva de raíz flamenca que remite al aduar. Y Preciosa pasa de los brazos de su abuela a los de Juan. Mientras se hunde en su pecho, la cámara se aproxima a su rostro hasta encuadrarlo en un primerísimo plano que se funde con otro de sus antiguos congéneres (Fig. 8). Las palmas ensordecen la banda sonora de Rafael Beltrán. Preciosa mira al infinito. Los gitanos bailan y el foco se desplaza hacia una carreta que el realizador recorre con planos cortos, deteniéndose sobre el extremo de una de sus vigas. Justo donde se colocaría el yugo, se posa un cartel con la palabra “fin”.

La triada Rubio-Romá-Aguado nos brinda así un desenlace agrisulce: Preciosa acaba casándose con el hombre al que ama y se reencuentra con sus padres biológicos, a costa de renunciar a su vida como gitana. El yugo del matrimonio despiade y unce sus días de libertad; de ahí el último plano (Fig. 9). No obstante, si Preciosa, como cingara, sentía dentro de sí “cierto espiritillo fantástico que a grandes cosas le llevaba”⁸⁹, al abrazar la nobleza, se agitarán en su interior los ecos y el compás de su flamenca crianza.

88 En la novela, Preciosa no presenciaba la confesión de su abuela, y la corregidora ratificaba su maternidad más tarde, a través de una marca de nacimiento que su hija tenía bajo la teta izquierda y por los dos últimos dedos del pie derecho, que se hallaban trabados. En cambio, en la versión de Aguado, Preciosa escucha el relato de primera mano y la madre comprueba las palabras de la vieja tras haber advertido en el brazo de la gitanilla un lunar idéntico al que tenía su pequeña.

89 Cervantes, *op. cit.*, p. 57.



Fig. 8



Fig. 9

Las reliquias de Lorca: fetichismo positivista y adulteración hermenéutica

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

Universidad de Córdoba

Título: Las reliquias de Lorca: fetichismo positivista y adulteración hermenéutica.

Title: García Lorca's Relics: Positivist Fetishism and Hermeneutic Adulteration.

Resumen: La búsqueda de los restos del cuerpo de Lorca ha reabierto necesariamente un debate sobre la significación cultural del poeta. En gran medida, la compulsión testimonial de muchos de sus instigadores se enraíza en un inconsciente ideológico marcado por el positivismo verista propio de una fenomenología mal entendida como conexión inmediata de lo ideal y lo empírico, de Lorca como símbolo idealizado de España o la República y de su cuerpo como “cosa” en la que urge salvarse. Mediante una estrategia de distanciamientos acumulados, este artículo trata de proporcionar argumentos contra la oportunidad de resucitar dicho inconsciente. Trata asimismo de defender la conveniencia de un retorno, incontaminado por lo que Husserl llamase “positividad ingenua”, a la escritura misma del poeta.

Abstract: The search of Lorca's bodily remains has necessarily reopened a debate over the poet's cultural significance. The testimonial compulsion shown by many of its instigators is largely rooted in an ideological unconscious marked by a factual positivism that is characteristically phenomenological, with phenomenology misconstrued as an immediate collusion between the ideal and the empirical, between Lorca as idealized symbol of Spain or the Republic and his body as the “thing” that procures collective salvation. Through a strategy of cumulative distancings, the present article seeks to set up arguments against the convenience of bringing such unconscious back to life. I argue too in favor of the suitability of a return to the poet's body of writing, yet a return untouched by what Husserl called “naïven Positivität”.

Palabras clave: Lorca, cuerpo, tumba, fenomenología, crítica, cosa, verismo, épica, República.

Key words: Lorca, Pody, tomb, Phenomenology, Critique, Thing, Factualism, Epic, Republic.

Fecha de recepción: 27/02/2021.

Date of Receipt: 27/02/2021.

Fecha de aceptación: 11/04/2021.

Date of Approval: 11/04/2021.

A Juan Carlos Rodríguez, *in memoriam*

Vous avez levé dans le monde le drapeau de la politique ethnographique et archéologique en place de la politique libérale; cette politique vous sera fatale.

Renan¹

I

¿Leyó el borracho de *Luces de Bohemia* los sonetos y madrigales de Max Estrella? Sabemos poco de ese personaje. Sabemos que pudo recibir educación en el extranjero, que acude a asambleas de la socialista Casa del Pueblo, que admira a los héroes del Dos de Mayo. Y sabemos, claro está, que admira aún más a Max Estrella, a quien describe o interpela, en cuatro ocasiones, como *cráneo privilegiado* [sic]. Pero ignoramos la causa que enciende su admiración. Quizás él mismo la ignora. Es muy probable que elogie al viejo escritor, ya muerto en la escena última del esperpento, sin haber leído jamás uno solo de sus sonetos y madrigales. “¿Cráneo privilegiado!”².

II

Dice Hegel que “si el cerebro y la espina dorsal son aquel ser-para-sí corporal del espíritu, el cráneo y la columna vertebral son el otro extremo separado que les corresponde, a saber la cosa firme en reposo [*das feste ru-*

1 Ernest Renan, *Histoire et parole*, Paris, Laffront, 1984, p. 651. Agradezco a Rafael Bonilla Cerezo su generosa y concienzuda lectura del manuscrito original, rica en correcciones y sugerencias de lectura. Agradezco también el informe rigurosísimo y generoso de los lectores de la revista. Doy también las gracias a Margarita García Candeira por darme el impulso y estímulo para escribir este artículo. Y a Juan Andrés García Román, por buscar en bibliotecas de Aquisgrán la cita de Celan (discúlpese la consonancia).

2 La frase, que pone broche a la obra, se repite cuatro veces en total: Ramon del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, ed. Catalina Míguez, Madrid, Alianza, 2017, pp. 70 y 211.

hende Ding]³. Y sobre esa cosa firme cae “la determinabilidad de estar ahí [*die Bestimmung des Daseins*]”, frase de perfume existencialista. *Et pour cause*, pues el indiferente (*gleichgültigen*) estar-ahí (*Dasein*) del cráneo prescribe la inmediatez de su existencia —*unmittelbare Wirklichkeit des Geistes*—. Frente a la individualidad autoconsciente de la reflexión para-sí que emerge de la mera evocación de un cerebro activo, el cráneo dicta “el otro lado de la individualidad [...] el lado de su existencia, su estar ahí, [...] en cuanto una cosa, a saber, un hueso: *la realidad efectiva y existencia del hombre es su hueso craneal* [*die Wirklichkeit und Dasein des Menschen ist sein Schädelknochen*]”. Más contundentemente aún: “el ser del espíritu es un hueso [*das Sein des Geistes ein Knochen ist*]⁴. Hay muchas maneras de malinterpretar esta expresión enigmática de Hegel, que no pretende sino evocar una figura de imposibilidad —la de un espíritu que enuncia, mediante una proposición especulativa, su propia naturaleza contradictoria en la forma de una existencia (la suya) residual, ósea, inerte⁵—. Pese a las cautelas de Hegel, esta absurda reducción frenológica del (contra)sentido del espíritu satisface plenamente las ambiciones de una fenomenología volcada —inmediatamente— a las cosas mismas, al tiempo que halaga el furor positivista de una filología adicta a la estilística de aliento biográfico, un modo crítico que, en su obsesión por la persona Lorca —tan visible en Alonso, Salinas y Guillén— abrió el camino entre olivos a lo que es hoy la “quiebra” del “gran equilibrio / de [su] escondido cráneo”⁶.

3 Georg Hegel, *Fenomenología del espíritu*, ed. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada, 2010, p. 407.

4 *Ibidem*, pp. 411 y 425.

5 Véase Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989, pp. 207-209; véase también, del mismo autor, *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London, Verso, 2012, pp. 534-535.

6 Federico García Lorca, *Poesía*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, p. 104. Dámaso Alonso se explaya sobre “el éxito social del hombre ‘Federico García Lorca’” en “Federico García Lorca y la expresión de lo español”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 257-266 (p. 260). El cortocircuito entre voz popular y el hombre Lorca es también explorado por Pedro Salinas en “Dramatismo y teatro de Federico García Lorca”, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, pp. 191-197. La primera sección del ensayo de Jorge Guillén, “Federico en persona”, que abriera la histórica edición Aguilar de las obras de Lorca (1953), es quizás el más acabado ejercicio de *reductio ad hominem* de toda la crítica lorquiana, comparable tan solo al extraordinario poema que le dedicó Pablo Neruda.

Lorca, nos dicen, en un alarde de “naïven Positivität”, no son sus textos⁷. Lorca es su alma, es su vida, es su persona, es su cráneo. Por mucho que la crítica se escinda entre lorquistas, abonados al mito, y federiquistas, partidarios de la persona, se trata siempre de “Lorca de cuerpo entero”, que diría Gibson, mucho antes de incurrir en la obstinada pretensión de literalizar el tropo⁸. De un plumazo quedamos exentos de los calvarios de la mediación, es decir, de los esfuerzos de la dialéctica, la lectura, la hermenéutica. El problema no es ya que, como advertía Umbral en 1967, la obra pueda ser asumida por la vida, sino que la muerte la presuma y la cancele⁹. De un plumazo todo queda reducido a la serenidad del *calvarium*. Y al trasiego de desenterradores espontáneos que limitan el sentido Lorca al mero asunto del *estar-ahí*, a cinco metros más acá o allá del olivo o del barranquillo. Y a la verificación compulsiva de los demostrativos y deícticos (*aquí, estos, esto, este, el*) que articulan la declaración de Castilla Blanco, el joven que supuestamente ayudó a dar sepultura a Lorca:

Aquí era, seguro... Había entonces más olivos... Estos pinos no existían... todo esto es nuevo... Aquí no hay nada más que éstos, aquí no están nada más que el maestro de Pulianas, el Galadí, el Cabezas y este, el Lorca. Aquí ya no hubo más. Aquí no hay nada más que éstos... En este rodal de aquí; sí, en este rodal de aquí desde luego que es; más arriba o más abajo, pero en este rodal... En invierno baja un arroyo por el barranquillo... En este rodal de aquí¹⁰.

Lorca es ahí no solo una “criatura” excepcional. Se le llega a comparar a un fenómeno meteorológico: junto al poeta no hacía ni frío ni calor, “hacía... Federico”: *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1953, p. XVII. En dicho prólogo, ensalzando su oralidad y capacidad recitativa, afirma Guillén que “Nunca se recalcará bastante que en Federico renacía el bardo anterior a la Imprenta”, p. XLIV.

- 7 Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, ed. S. Strasser, *Husserliana I*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1973, p. 179.
- 8 La expresión de Gibson la recoge Luis Fernández Cifuentes en su larga reseña de la biografía: “La verdad de la vida: Gibson versus Lorca”, *Boletín de la FGL*, IV, (1988), pp. 87-101 (p. 95).
- 9 Francisco Umbral, *Lorca poeta maldito*, Barcelona, Libro amigo, 1977, p. 16.
- 10 Recogido en Ian Gibson, *La fosa de Lorca: Crónica de un despropósito*, Alcalá la Real, Alcalá, 2010, p. 18. Umbral cierra el primer capítulo de su libro con la búsqueda imaginaria del cinturón con hebilla, “removiendo la tierra granadina” para poder decir “Aquí está el hombre”, p. 25. *Ecce homo: ecce Lorca*.

Este impresionante documento, que percute incisivamente como un párrafo de Thomas Bernhard, condensa la manera hartó hispana de comprender lo que Husserl llamaba *ontología regional*¹¹. Con Lorca, en efecto, la dinámica de las reducciones fenomenológicas se antoja vertiginosa. Su espíritu (*Geist*), cuya actividad (*Tätigkeit*) relevante debiera incumbir exclusivamente a la *filología* de sus textos producidos —Hegel menciona “robar, asesinar [das Morden], hacer poesías [das Dichten]” como ejemplos de actividades— es primero reducido a *fisionomía*, al ámbito de la expresividad gestual de la persona —Lorca en persona y duende, y en sus gestos y sonrisas, sus oscuras tristezas y sus risas— y finalmente al espacio de la *frenología* —al cráneo de Lorca como cosa inmediata y firme— como ser puramente inmediato (*rein unmittelbare Sein*), como mera cosa (*blosses Ding*) que todos anhelan¹². “Salvémonos en el mundo—suvémonos en las cosas”, escribía Ortega en 1929, tergiversando a Husserl, pues el filósofo alemán solicitaba, en sentido bien diverso, que nos centrásemos en los asuntos mismos (*an die Sachen selbst*)¹³. Pero en España —la España de los juglares, de Berceo, Zurbarán, Alemán, Gabriel Miró y Zuloaga— no hay mejor asunto que el de *las cosas mismas*. Salvémonos, pues, en el *cráneo privilegiado* de Lorca, en “el duro marfil de [su] cabeza”¹⁴.

III

Fabla mio Çid: “Si nós muriéremos en campo, en castiello nos entrarán” (687)¹⁵. El motivo antropológico de las disposiciones funerarias se inscribe en lo más añejo de nuestra cultura literaria. “Antes perderé el cuerpo

11 Edmund Husserl, *Ideen I*, en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Halle, Max Niemeyer, 1913, p. 309.

12 Georg Hegel, *op. cit.*, p. 415. En un brillante ensayo, Melissa Dinverno, “Raising the Dead: García Lorca, Trauma and the Cultural Mediation of Mourning”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005), pp. 29-52, evoca, apoyándose en Paul Julian Smith, el peso del determinismo biológico en las aproximaciones críticas a Lorca; no solo en las que fetichizan su muerte.

13 José Ortega y Gasset, *Qué es filosofía*, ed. Ignacio Sánchez Cámara, Madrid, Espasa-Calpe, 2012, p. 239; y Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1968, p. 155.

14 García Lorca, *Poesía*, p. 632.

15 Sigo la edición de Juan Carlos Conde, *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010.

e dexaré el alma” (1022): cuerpo de Rodrigo, sinécdoque de la plenitud que es “toda España” (1021). Y “el alma de España, de nuestra España, de la España popular se ha forjado indomable y grandiosa a través de los siglos”: no habla José Antonio Primo de Rivera. Tampoco Don Ramón Menéndez Pidal. Habla Dolores Ibárruri, en estrecha conexión con Herder y de Maistre¹⁶. Lo que los franceses llaman *romantisme politique* no es patrimonio exclusivo de la derecha. Es un equívoco afrodisiaco que a todos interpela. Pero el motivo rebasa las lindes de la *comfort zone* a la que más o menos nos condena el pasaporte. Un motivo, después de todo, que articula el conflicto trágico de Occidente: qué hacer o no hacer con los cadáveres de Héctor (*Iliada*), Polinices (*Antígona*) u Orfeo (*Geórgicas*, *Metamorfosis*). Es evidente que Lorca no quiso *morir en campo*, y posible que, según testimonio de uno de los últimos apóstoles (Martínez Nadal) que hablaron con él en Madrid, presintiese que “estos campos se van a llenar de muertos”¹⁷. Es evidente que habría preferido una sencilla y digna tumba. Parece claro que no quiso, como sí hiciera Proudhon, lo recuerda Benjamin, ser enterrado en una fosa común —“in einer fosse commune begraben werden”¹⁸—. Formulaba Peter Sloterdijk la pregunta sobre “el ciudadano como héroe: un problema estándar de los últimos doscientos años. ¿Es posible un heroísmo burgués [*Ist eine bürgerliche Heroik möglich*]?”¹⁹. Posiblemente no. Mucho más viable fue el anti-heroísmo del paria o el proletario rural como Pascual Duarte. Su creador, por cierto, quiso responder a la pregunta de Sloterdijk. Uno piensa que, en el orden

16 La Pasionaria piensa en las mujeres de Sagunto y Numancia, y en los Comuneros, no en el Cid. Pero da igual: la compulsión etno-arqueológica es la misma. *Apud* Santos Juliá, “Discursos de la guerra civil española”, en *La guerra civil española y las brigadas internacionales*, coord. Manuel Requena Gallego, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla La Mancha, 1998, pp. 29-47 (p. 38). Escribió Joseph de Maistre que “les nations ont une âme générale et une véritable unité morale qui les constitue qu’ils sont”. *Apud* Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, p. 30.

17 Lo cuenta Rafael Martínez Nadal en *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 12.

18 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften* V, ed. Rolf Tiedermann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 867.

19 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, p. 415.

de las mezquindades, lo ha leído todo. Uno se equivoca: “En España, por una u otra razón, no tuvimos aventureros personales de cierta talla durante la guerra, se conoce que tampoco tuvimos grandeza ni para esto. Lo hubiera podido ser Lorca, pero le faltó valor”²⁰.

Pues no está nada claro que Lorca hubiese preferido ser *entrado en castiello* —ni en “el alcázar de la República” que saludaba Azaña el 23 de julio de 1936 ni en la mismísima Alhambra, “jazzmín de pena / donde la luna reposa”²¹—. Otro es el sentir de otros: qué pena que ni hermanas ni sobrinas hayan querido ejercer de Antígonas. Y para colmo Nuria Espert, la mejor candidata para llorar en griego por los restos de Federico, es amiga de la familia. Cosas de familia. ¡Ah, la familia! Desprecio a la *res publica* —incluida la *blosses Ding* del *cranio fratris*. Miserable *οικονομία* liberal.

IV

En carta a Pilar de Valderrama fechada el 29 de julio de 1930, escribe Antonio Machado:

Pero hoy se entiende por crítica el arte de escribir de todo sin necesidad de leer nada. A este propósito recuerdo un artículo de cuatro galeradas que escribió Cristóbal de Castro a la muerte del filósofo Herbert Spencer. En él hablaba de todo lo divino y de lo humano y, al terminar, decía textualmente: ‘*Ante el cadáver de un grande*

20 Camilo José Cela, *Memorias*, ed. Ignacio Echevarría, Madrid, Penguin Random House, 2021, p. 408.

21 En las páginas de *ABC* Edgar Neville recuerda en 1966 la sugerencia que Antonio Machado hace en su elegía (“Labrad, amigos, / de piedra y sueño, en el Alhambra, / un túmulo al poeta”): “Nosotros, en Bízna[r] [sic], pensábamos en que al cumplir los treinta años habría que ejecutar el deseo de Antonio Machado y llevar el cuerpo de Lorca a la Alhambra, para que repose en un marco digno del poeta que ha glorificado por todo el mundo a España. Hay que trasladarlo con todos los honores oficiales, si es que los hay para los poetas, y sin que se quede fuera nadie de esta ceremonia nacional, que nos debe unir a todos”: “La obra de Federico, bien nacional”, *ABC* (06/11/1966), p. 4. La alusión de Azaña al “alcázar de la República” la recoge Antonio Elorza en *Las raíces de la España democrática: España en su laberinto*, Madrid, Cinca, 2016, p. 145. Los versos son de *Doña Rosita la Soltera*: Federico García Lorca, *Teatro*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 540.

hombre, todos estamos obligados a ser sinceros: yo no he leído una sola página de Herbert Spencer. ¿Qué le parece?²²

El inconsciente crítico que alimenta la estructura, más o menos visible, de intereses coyunturalmente desviados hacia la exhumación de los huesos de Lorca —incluido su *cráneo privilegiado*— una estructura compuesta de sujetos que surcan, con rumbo más o menos firme, los turbios charcos de la gestión cultural, la política cultural y la investigación más o menos subvencionada, más o menos dopada por la agenda político-ideológica, con cartas de navegación que proporciona la memoria histórica, debería, pero no puede, forzar a sus integrantes a preguntarse ante la inminente llegada a la orilla del *cadáver de un grande hombre*: ¿hemos leído alguna página de Federico García Lorca, más allá de un par de romances mal recordados, y una edición escolar de *La casa de Bernarda Alba*? Pero no es momento de preguntarse nada. Leer más y mejor a Lorca: ¿para qué? Se lamenta Sloterdijk al comprobar que “actuar contra un saber mejor [*besseres Wissens*] es hoy día la situación global de la supraestructura. Se sabe desilusionada y sin embargo, arrastrada por la ‘fuerza de las cosas [*Macht der Dinge*]’”²³. ¡Ah, las cosas! Entre saber mejor y no saber, prevalece lo segundo. Solo hay tiempo para el grito unánime: ¡*Cráneo privilegiado!* ¿Qué les parece?

V

Rosa Luxemburg fue secuestrada y asesinada por paramilitares de los *Freikorps* en enero de 1919, durante la represión en Berlín de un alzamiento obrero. Fue víctima, como Lorca, de eso que Stanley Payne, con ánimo de *desexcepcionalizar* a Iberia, ha dado en llamar *civil war in Europe* y que no es sino un entrelazamiento violento de movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios que tuvo lugar en diversas naciones europeas entre 1905 y 1949. En los nuevos conflictos civiles revolucionarios del siglo veinte europeo, comenta Payne, prevalece una tendencia, sin prece-

22 Antonio Machado, *Cartas a Pilar*, ed. Giancarlo Depretis, Barcelona, Anaya, 1994, p. 188.

23 Sloterdijk, *op. cit.*, p. 38.

dentes claros en guerras civiles previas, a deshumanizar completamente al adversario, y convertirlo en objeto de atroz extirpación²⁴. A Luxemburg le pegaron un tiro en la cabeza y la tiraron al Landwherkanal del río Spree. Paul Celan lo evoca en un breve y conmovedor poema: “die Frau / musste schwimmen, die Sau / für sich, für keinen, für jeden” (“la mujer / debió de nadar, la cerda / por ella misma, por nadie, por todos”)²⁵. Al llegar la primavera se rescató un cuerpo del canal. La autopsia realizada en el Hospital Charité de Berlín determinó que se trataba del cadáver de Rosa Luxemburg²⁶. La enterraron en el cementerio de Friedrichsfelde. En 1935 los nazis profanaron el mausoleo. Desde entonces se asume que el cuerpo no se encuentra en ese lugar, convertido pese a ello en centro de peregrinación para admiradores de la intelectual y activista polaca de origen judío. Rosa la mártir, Rosa la roja. Los homenajes se acumulan sin cesar en nuestro tiempo supuestamente post-histórico y carente de héroes: el *biopic* de Margaretthe von Trotta, *Die Geduld der Rosa Luxemburg* (1986), la novela histórica de Jonathan Rabb, *Rosa* (2005), y el musical francés *Rosa la Rouge* (2010). En 2007, Michael Tsokos, director del Institut für Rechtsmedizin del Hospital Charité, aseguró haber encontrado un cadáver sin identificar, momificado y mutilado (sin cabeza, pies, ni manos), que podría ser el de la intelectual polaca: un torso de proporciones similares, idéntica cadera dislocada. A Tsokos llegó el rumor de que alguien había visto en Hamburgo en 1970 la cabeza perdida de Rosa Luxemburg en un bote de formol. Se inició, sin resultados, la búsqueda de restos genéticos de saliva en sellos o de piel en objetos y prendas propiedad de la filósofa para una confirmación definitiva de la identidad.

Aunque la motivación etimológica de *Friedhof*, el término alemán que designa cementerio, no sea exactamente la que sugiere la raíz (ámbito o lugar pacificado, de *Friede*, paz), lo cierto es que el cementerio (*Friedhof*) de Friedrichsfelde aturde con su redundancia, pues Friedrich es un nombre originalmente alemán que significa “el que impone la paz”, el “príncipe de

24 Stanley Payne, *Civil War in Europe, 1905-1949*, Cambridge, Cambridge UP, 2011, p. 10.

25 Paul Celan, *Schneepart*, ed. Jürgen Wertheimer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, p. 8.

26 Sigo la narración de estos hechos según los presenta Emily Witt, “The Mystery of Rosa Luxemburg’s Corpse”, *The Observer* (03/01/2011).

la paz” y *Felde* significa campos. La *rosa roja* yacía (o no lo hacía), pues, en los *campos de Federico*. Propuesta para el próximo pleno del ayuntamiento de Alfacar: cámbiese el nombre de la localidad por el de Friedrichsfelde —lamentablemente, La puebla de Don Fadrique, la mejor opción, ya es población granadina—. Plántense rosas rojas en las laderas de las lomas. No vale la *rosa declinata* que viene de Bélgica, pues ésa “es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca, y se deshoja por la noche”²⁷. Queremos a doña Rosita la polaca, “roja de sangre”, *rubra perennis*. Procédase a un hermanamiento entre ambas localidades, con generoso apoyo presupuestario que permita el trasiego *vip* de concejales de cultura, consejeros de horticultura y cancilleres de sepultura ¿Qué les parece?

El capital simbólico acumulado en torno al nombre Lorca no debería de ser un coste aurático conmutado en tasación anatómica, propia de sastre funerario, tampoco un valor de mercado adherido al cráneo-fetiché. El capital crece exponencialmente, así lo vio Rosa Luxemburg en un estudio decisivo, y coloniza los territorios y campos más lejanos e irredentos —incluidos los de Castilla, de Baeza o Níjar, motivo de lamento unánime entre nostálgicos y rubicundos hispanistas—. Decía Luxemburg que todo monumento de civilización (*Kulturdenkmäler*) —las funerarias pirámides de Egipto, por ejemplo— ha sido posible solo merced a la reproducción expansiva del capital²⁸.

Comentando con ironía el tratamiento que los seguidores de Johann Karl Rodbertus hicieron de su memoria, Luxemburg opone el monumento descomunal que algunos admiradores levantaron en el campo yermo (*ein großes Denkmal auf dem Sandfelde errichtet*) en el que intentó, con frustrado celo visionario, plantar semillas, y el pésimo tratamiento editorial que dieron otros a sus textos²⁹. La disyuntiva es clara: o violentar el “campo, campo, campo” (Machado) o tratar de entender las “palabras, palabras, palabras” (Hamlet). La otra opción, como creo que sugirió Ortega en una ocasión, es tirar al poeta de vanguardia por la ventana, pero eso ya lo hicieron unos facciosos en Granada. Me pregunto cuántas de las perso-

27 Cito de nuevo de Lorca, *Doña Rosita la Soltera, Teatro*, p. 532.

28 Rosa Luxemburg, *The Accumulation of Capital*, trad. Agnes Schwarzschild, Introd. Tadeusz Kowalik, London, Routledge, 2003, p. 13; *Gesammelte Werke*. Band 5, Berlin, Institut für Marxismus-Leninismus, 1975.

29 *Ibidem*, pp. 224-243.

nas que acuden a dejar una rosa en la supuesta tumba de Rosa han leído alguna de las 451 densas páginas de su *opus magnum* titulado *Die Akkumulation des Kapitals* (1913) (cálculo por la edición inglesa de Routledge).

VI

El título de la novela de Antonio Tabucchi es *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, traducida como *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*. Cuando se inició la tramitación de la ley —de “nombre imposible”, según Santos Juliá— de la *memoria histórica*, arrancó simultáneamente un cuento titulable *La mirada perdida de Rodríguez Zapatero*³⁰. Los ojos muy abiertos, hacia ninguna parte o hacia atrás, en *Rückgang*, que diría Husserl, anticipando casi la retracción etnográfica y arqueológica³¹. El nombre de la ley fue un error, pero su espíritu genérico no lo era: reparar lo irreparable, atender a víctimas abandonadas por el Estado, tratar de localizar e identificar cadáveres en fosas comunes. Nada de eso puede ser un error. Pero hubo excesiva propaganda y escasa gestión efectiva. Años después, gran parte del ruido y la furia se refugia en el relato *El cráneo privilegiado de García Lorca*, de próxima aparición.

Julián Marías escribió en 1975: “No creo que España pueda normalizar su vida mientras los españoles no decidan enérgicamente desembarazarse de fantasmas, emblecos, trampantojos y enfrentarse con la realidad”³². El discípulo de Ortega exigía “empezar a sustituir las ficciones por la realidad” con el fin de alcanzar “un incremento de la verdad”³³. Evidentemente, los restos de un familiar asesinado en la guerra no son un fantasma. Muy al contrario: su exhumación contribuye a incrementar la verdad. Lo que es un embleco es pretender que dicho incremento cognitivo, en el caso concreto de Lorca, independientemente de cómo se materialice (diez o doce metros más acá o más allá de un olivo, o en ese rodal de allí), nos permita exorcizar a la especie fantasmática de nombre Lorca que entre

30 Santos Juliá, *Transición: Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2017, p. 582.

31 Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, pp. 45-48.

32 Julián Marías, *La España real*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 98.

33 *Ibidem*, p. 98.

tantos se ha puesto a circular. Al calor de una exigua donación empírica, se persigue espectralizar aún más a un ya suficientemente enrarecido artefacto ideológico, manoseado por políticos, gestores culturales, bailaores, periodistas, cantantes, pintores, artistas gráficos, escritores... No se buscan sus huesos: se persigue beatificar, con la excusa de un cráneo y unas costillas, a un santo laico del viejo humanismo socialista mesiánico. Y se olvida que Lorca no fue ni Fernando de los Ríos ni Pablo Iglesias. Se olvida que Lorca se abstuvo, en la medida de sus muchas fuerzas, de *definirse*, en todos los terrenos —político, sexual, estético—. ¿Socialista? ¿Homosexual? ¿Surrealista? Por supuesto, Lorca fue en cierto modo esas tres cosas, pero también mucho más, y mucho menos, de lo que la semántica cultural de esas categorías entonces permitía. Proclamada la Segunda República, todo el mundo, recuerda Santos Juliá, buscaba *definirse*:

En los teatros, convertidos en tribunas políticas, era raro el día en que no se pronunciara alguna conferencia o algún discurso en que un personaje de relieve viniera a ‘definir una actitud’, como diría Melquíades Álvarez; a ‘definirse’, como dicen todos, ante la situación política. Es hora de definiciones, proclamaba Prieto, que las exigía a todos los hombres públicos de gran significación; definirse, escribía el general Emilio Mola, entonces director general de Seguridad, ‘era la palabra puesta en moda para expresar la postura adoptada en relación con el régimen’. Todo el mundo parecía sentir prisa por definirse, un ejercicio en que los intelectuales tomaron la delantera...³⁴.

Pues bien, en ese nuevo tiempo que se abre, en el que todo el mundo buscaba definirse, Lorca mantiene viva su apuesta por la *indefinición*. En un momento en el que Buñuel y Dalí le exigen declararse, proclamarse —surrealista, y en cierto modo también revelarse homosexual— Lorca opta por marcharse a Nueva York a examinar, sorprendido, su “rostro distinto de cada día” y perseguir “una escala *indefinible* donde las nubes y rosas olvidan” (cursiva añadida) los escenarios de la muerte urbana, un hábito de indefinición que le salve de caer en “mi vida definitivamente anclada”³⁵.

34 Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2015, p. 229.

35 Federico García Lorca, *Poesía*, pp. 534 y 549. Estas frases, y las recogidas en la nota siguiente, proceden todas de poemas de *Poeta en Nueva York*.

Y es que la muerte, en ese poemario, viene siempre de la mano de lo *definitivo* porque (fatalmente) *definido*: “el definitivo silencio del corcho”, el “mundo de la muerte con marineros definitivos”, “el asombro definitivo del marfil”, el “duro cristal definitivo”, “los ojos de cristal definitivo”, la niña ahogada que late siempre “definida en [su] anillo”³⁶. Frente a lo definido y definitivo, pues, lo indefinible, lo abierto, la indefinición.

En la “Oda a Salvador Dalí”, el poeta toma distancias desde la altura que toda hipérbole permite. “Amas una materia *definida* y exacta” no es exactamente un elogio.³⁷ Y en un momento —ya mucho más crítico, pero inserto sin duda en el segmento temporal que abrió el 14 de abril de 1931— en el que Alberti y otros le exigen definirse como intelectual nítidamente afiliado a la izquierda revolucionaria, Lorca opta, temporalmente, por desafilarse de familias sobrevenidas, por desertar de los ritos de agregación, por deponer sus militancias transitorias, por apartarse de *banderías* —por salir, en suma, de Madrid, espacio donde su identidad concita nombres, publicidades, públicos— y refugiarse en la cómoda indefinición del οἶκος familiar³⁸. Y allí, en Granada, en el verano de 1936, lo *definió* una abyecta denuncia, tornándolo definitivo.

Paul Preston evoca, en la introducción a su reedición de *La guerra civil española*, a “una España violenta y ensangrentada que ojalá haya desapa-

36 *Ibidem*, pp. 524, 529, 539, 547 y 544.

37 Lorca exhibe una alta conciencia crítica de las poéticas de lo *definido* y (formalmente) *definitivo*, en gran medida porque su estética de torso roto es hostil a dichos cumplimientos. Véanse sus conferencias sobre el cante jondo y la imagen poética en Góngora, pero sobre todo el arranque de su conferencia sobre “Imaginación, Inspiración, Evasión”, donde afirma: “no pretendo, por tanto, definir, sino subrayar; no quiero dibujar, sino sugerir”: Federico García Lorca, *Conferencias. Vol. II*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 13. En un sugerente aparte, Emilio Peral Vega, *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*, London, Tamesis Books, 2015, p. 4, asimila la concepción benjaminiana de “memoria histórica” al esfuerzo lorquiano por indeterminar su identidad profunda, visible en su fascinación con la figura de Pierrot, y destaca “the equivalence that is forged between these two *historical beings*, one *definite* and the other probable: Lorca and Pierrot” (la segunda cursiva es mía).

38 Según Edgar Neville, Lorca le dijo el 15 de julio de 1936 que se marchaba de Madrid “porque aquí me están complicando la política, de la que no entiendo nada ni sé nada [...] Me voy a mi pueblo para apartarme de las banderías y las salvajadas”: *Apud* Andres Trapiello, *Las armas y las letras: Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino, 2019, p. 162.

recido para siempre”³⁹. La fosa de Lorca, que no ha desaparecido y que cubre una colina entera cercana de Granada, puede y sabe prescindir de este paternalismo. Que los restos de su cuerpo estarían mejor fuera de ahí, en un discreto panteón familiar, es indudable. Pero no olvidemos que lo que ha *desaparecido para siempre* es la persona Lorca. Convendría aceptar ese hecho doble: Lorca no está, pero está su obra. Y su obra —conviene precisar— no *es* Lorca. Es otra cosa. No es una cosa.

VII

Manuel Fernández Montesinos, sobrino de Lorca, lo dijo alto y claro: “Lo que hay que hacer con Lorca es leerlo y saber por qué está en una fosa común”⁴⁰. En la recta final del franquismo, en el caso Lorca, el “intento de asignar insignificancia a su valor literario” y el “olvido casi absoluto del tremendo episodio de su muerte” eran, según Vila-San Juan, dos mezuindades que seguían hermanadas⁴¹. Hoy en día la mutación del olvido en recuerdo exasperado no garantiza en absoluto la asignación de *significancia* a su valor literario: se limita, más bien, a perpetuar la negligencia crítica. Ricardo García Cárcel da la razón a Montesinos: hay que *saber*. Saber en primer lugar que la *memoria histórica* ni data de 1931, ni debe solo retroceder a dicha fecha, que la memoria histórica es más vieja que las viejas que entierran el gato cuando se les muere, más vieja que el arado romano que apareció enterrado en la finca del terrateniente Federico García Rodríguez⁴². Naturalizar los términos extremos de un espectro ideológico-político, concederles el carácter transhistórico de absoluto, detener la historia misma en el momento en que dichos extremos se inscriben de manera radical en su presente, y sugerir que toda la historia ha de ser leída

39 Paul Preston, *La guerra civil española*, Barcelona, Penguin Random House, 2017, p. 23.

40 Declaraciones recogidas en el artículo de Javier Castro Villacañas, “Memoria histórica. La fosa vacía de Lorca”, *El Mundo*, 20 diciembre de 2009.

41 José Luis Vila-San Juan, *García Lorca, asesinado: Toda la verdad*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 40.

42 Ricardo García Cárcel, *La herencia del pasado: las memorias históricas de España*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2011, pp. 15-16.

en función de los valores y categorías que dichos extremos autorizan es un error nefasto. García Cárcel insiste: la memoria no puede ser memoria solo del 36 hasta el presente. “La alternativa”, objeto, apoyándose en Gabriele Ranzato, “no es recordar u olvidar. La auténtica cuestión está en saber o no saber”⁴³. Hay que saber: “¡Todos deben saber, pero ninguno sabe!” (*Mariana Pineda*)⁴⁴; “¡Es inútil! / ¡No quiero saber!” (*Así que pasen cinco años*)⁴⁵; “¡Nosotras no sabemos nada!”, “Quiero volver para saberlo todo” (*Bodas de sangre*)⁴⁶; “Pero es que nunca se sabe nada”, “¿Pero se puede saber lo que ha ocurrido?” (*Yerma*)⁴⁷; “¿Qué sabes tú?”, “Cada una sabe sus cosas”, “Seguro no se sabe nada en esta vida”, “Que nunca se sabe”, “Cada uno sabe lo que piensa por dentro” (*La casa de Bernarda Alba*)⁴⁸.

Pero el saber no se alcanza mediante la imposición de un relato desde los aparatos del poder. Ya en 2006, en un valiente artículo, Santos Juliá recordaba que *las memorias*, nunca *la memoria*, competen a la sociedad y no a un gobierno legislador, y que conviene “renunciar a un relato consolador sobre el pasado y favorecer el conocimiento y los debates sobre la historia”, para lo cual es imprescindible, en primer lugar, dotar a los archivos y bibliotecas: dotar archivos, no dopar colectivos⁴⁹. Para poder leer más y mejor: *sapere aude*.

VIII

Leo en un reciente artículo de María M. Delgado que “the legacy of Franco’s thirty-six-year dictatorship remains potent in the politics of silence that has shaped the ways in which the past has been represented in the national imaginary”⁵⁰. Delgado asume explícitamente que dicha

43 *Ibidem*, p. 27.

44 García Lorca, *Teatro*, p. 168.

45 *Ibidem*, p. 365.

46 *Ibidem*, pp. 450 y 468.

47 *Ibidem*, pp. 495 y 496.

48 *Ibidem*, pp. 606, 610, 617, 622 y 623.

49 Santos Juliá, “Memorias en lugar de memoria”, *El País* (2 de julio de 2006).

50 María M. Delgado, “Memory, Silence, and Democracy in Spain: Federico García Lorca, the Spanish Civil War, and the Law of Historical Memory”, *Theatre Journal*, 67 (2015), pp. 177-196 (p. 178).

politics of silence se extiende a la España contemporánea. También Dinverno, en su ensayo sobre el caso Lorca, insiste en el *pacto de silencio* de la Transición⁵¹. Lo más grave de la apreciación de Delgado no reside en el hecho de que fulmina, de un plumazo, la rica y compleja obra literaria de la llamada generación del medio siglo (Matute, Ferlosio, Fernández Santos, Goytisolo, Martín Gaité, también Benet), una obra literalmente “saturada de memoria” de la guerra⁵². Lo peor está en su reproche a la historiografía. Santos Juliá, respondiendo a la “majadería” de un corresponsal del *Times* que consideraba en 1996 que “los españoles debemos leer a los británicos para enterarnos de lo que pasó en España porque, a sesenta años de su fin, vivimos ‘atenazados por el tabú de la guerra civil’”, escribe:

Dificultad de hablar, llamativa ausencia, cuentas pendientes: son afirmaciones que contrastan con la ingente cantidad de libros publicados sobre la guerra. De ella se comenzó a hablar así que terminó y pueden contarse por miles las memorias de los protagonistas, los estudios monográficos, los artículos, las películas y los documentales, las obras literarias. Se han celebrado, aquí y fuera de aquí, decenas de coloquios y debates, y aunque la Guardia Civil siga custodiando celosamente sus secretos, se ha investigado en los cementerios, en los archivos judiciales y en los militares; han aparecido libros con apéndices de cientos de páginas con los nombres de los muertos y la fecha de su asesinato o ejecución. Es cierto que en España, los años de la dictadura estuvieron llenos del griterío de unos y el silencio de otros, pero es sencillamente absurdo seguir hablando del olvido y de silencio cuando resulta imposible moverse entre las montañas de papel crecidas desde el 18 de julio de 1936⁵³.

51 Dinverno, *op. cit.*, pp. 43-46.

52 Véase Juliá, *Transición*, pp. 215-224. Si hubo un pacto de silencio en la transición fue, entre otras cosas, para amortiguar la intensidad y dolor de experiencias que inundan tantísima literatura tocada por la guerra, que alcanzaron a Benet o Gamoneda, a Gómez Arcos o Segovia, que pesaban como el plomo en las conciencias de todos.

53 Santos Juliá, “De ‘guerra contra el invasor’ a ‘guerra fratricida’”, en *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de hoy, 1999, pp. 11-53 (pp. 48-49). Julián Casanova repite la misma idea en su contribución al mismo libro: *Ibidem*, p. 158.

Era difícil cabrear tanto a Juliá. En fin, la majadería. Pero no se olvide que el mito de la anomalía crónica (oscurantismo, retroceso, violencia sistémica) de España es académicamente rentable. Nunca vendieron bien las dudas de Orwell “about this war [la guerra civil española] in which, hitherto, the rights and wrongs had seemed so beautifully simple”⁵⁴. Cier-to hispanismo prefiere acompañar, de otro modo, a este país en su des-censo

a los sótanos de su existencia a donde no llegan las luces de su historia, aislado y desentendido de las voces de su pueblo, ajeno y des-preocupado del orden de los días y atento tan solo a su propio y pausado latir para ir a confundirse e identificarse con ese —se le podría llamar— arcano protopaís que (oculto tras la civilización, tras el progreso y la marcha de la historia) permanece al margen entre la penumbra de los instintos —como la fiera en la narración infantil— para acechar el momento más oportuno para abalanzarse sobre la criatura indefensa⁵⁵.

El protopaís es la Entr(aesp)aña, de acuerdo. Pero ¿Lorca es “la fiera” o “la criatura indefensa”? ¿Ofelia o el fauno en su laberinto? El hispanismo, en especial el angloamericano, se nutre, desde hace más de un siglo, de lo que Finkielkraut astutamente caracterizara como un *romantisme pour autrui* —la exaltación de la diferencia ajena (la raíz, sangre, *Ursprache* y tierra del otro) en un horizonte político desnacionalizado, marcado por la mala conciencia ilustrada, el cinismo y la resignación a la *oikofobia* auto-impuesta⁵⁶—. Y Lorca es la encarnación más visible de ese mito, el *otro* por excelencia para el postburgués ilustrado. Nadie duda de que a Gibson, y a otros, les costase abrirse paso entre sedimentos de silencio, costras de miedo y laberintos de insidia, pero la impresionante produc-

54 George Orwell, *Homage to Catalonia*, London, Penguin, 1962, p. 45.

55 Juan Benet, *Una meditación*, Barcelona, RBA, 1993, pp. 75-76.

56 Alain Finkielkraut, *L'identité malheureuse*, Paris, Gallimard, 2013, p. 100. No solo el hispanismo anglosajón, también el francés en el caso-Lorca. Y el fenómeno trasciende lo académico. Así, por ejemplo, la larga relación de Handke con España se rige por impulsos similares de hetero-romantización terapéutica: exotizar al otro (lo otro) para curarse uno mismo en esa alteridad purificada de alienación moderna —urbana, burguesa, capitalista—.

ción historiográfica de Gibson en torno a la vida y muerte de Lorca es la prueba más visible de que desde 1975 se ha podido romper el silencio de manera exitosa: “no se puede mantener por más tiempo la falsa imagen de un país con dificultades para hablar de su pasado y que ha construido una democracia sobre un vacío de memoria”⁵⁷. No tiene sentido seguir hablando del “enigma de la muerte de Lorca”⁵⁸. Es quizás el crimen más investigado y mejor conocido de toda nuestra guerra civil. La disyuntiva, insisto, es saber o no saber. María Delgado, que sabe mucho del teatro de Lorca, se apoya para su tesis sobre el silencio en la obra de periodistas como Emilio Silva o Montse Armengou. Cita abundantemente a activistas de derechos humanos, antropólogos, sociólogos, juristas, etnólogos, politólogos, filólogos, escritores y voces destacadas de la teoría crítica, pero solo, y muy de pasada, a dos historiadores profesionales: Carolyn P. Boyd y Paul Preston. En una disciplina como los *cultural studies* en la que todo se presume cultural y por ello mismo relativo, los hechos históricos reales y las síntesis narrativas que pretenden ordenarlos suponen, claro está, un estorbo⁵⁹. Es mejor no saber.

En línea, pues, con los presupuestos relativistas y planamente (anti-dialécticamente) historicistas de los *cultural studies*, el artículo de Delgado trata a Lorca meramente como icono cultural, un producto de manipulaciones ideológicas, históricamente situadas, que es activado o desactivado a conveniencia de discursos y actores sociales externos. En efecto, Lorca es en gran medida eso. Pero también están los textos de Lorca, que no son eso en absoluto, y que difícilmente serán reducidos (disecados, petrificados) por definición política alguna. Podrán ser objeto de coyunturales asignaciones ideológicas, pero solo desde un uso de categorías correctas, es decir no anacrónicas y textualmente verificadas, y desde una atención se-

57 Juliá, *Víctimas de la guerra civil*, p. 52.

58 María Do Cebreiro Rábade, “¿Un asunto de estado? Usos públicos de la memoria literaria”, *Tropelías*, 4 (2018), pp. 161-185 (p. 172).

59 La recuperabilidad de dichos “hechos” históricos, su susceptibilidad de ser verificados y correctamente interrogados, constituye la naturaleza del problema epistemológico y crítico en sentido amplio. Nadie debería discutir la existencia de los hechos (*res gestae*, *Geschehen*), ni tampoco escamotearlos en la olla podrida de un mal entendido relativismo postmoderno. Véase por ejemplo la polémica de E. P. Thompson contra Althusser en *The Poverty of Theory: Or an Orrery of Errors*, London, Merlin Press, 1995, pp. 36-44.

ñalada a la variedad de registro diferencial en su escritura. Es la resistencia hermenéutica de esos textos lo que sitúa a su autor en el canon, no la co-tización del autor en un mercado axiológico históricamente mudable. Si no se entiende eso, no se entiende nada. Y el canon real, que por supuesto existe, por mucho que pueda ser objeto de discusión (su existencia, como la de casi todo, es dialéctica), es el conjunto de los textos que quedan, que no se extinguen, asimilan o reducen porque, literalmente, no hay quien los entienda. Uno debe, por lo tanto, tener muy claros los motivos por los que se propone hablar o escribir sobre Lorca. Y luego está el Lorca real, la persona histórica que existió entre 1898 y 1936, un señor más o menos de izquierdas y homosexual que escribió poemas y obras de teatro y al que asesinaron al comienzo de la guerra. Pero tampoco parece interesar ese sujeto histórico. Interesa en la medida en que su muerte brota de causas y se demora en vicisitudes silenciadas por discursos hegemónicos del franquismo, desde 1936 en adelante, aparentemente hasta 2015. Delgado no argumenta en ningún momento que haya una causa para el protagonismo histórico de Lorca más allá de una iconicidad relativa expuesta a los vientos de la historia.⁶⁰ Ya advertía Fernández Cifuentes que la supuesta “transparencia” del “éxito” de Lorca no exime de la obligada complejidad interpretativa que exigen sus textos en todas sus relaciones, incluida la relación texto-vida⁶¹. Si uno no tiene claro por qué Lorca pudo convertirse en un icono sujeto a *construcción cultural* uno tiene un problema, y si cree que la razón fue exclusivamente que era un gay republicano asesinado por fascistas entonces uno (y dos y tres) no se ha enterado de nada⁶². Urge determinar claramente por qué nos interesa hablar del cuerpo de Lorca, por qué más que otros cuerpos. García Cárcel afirma, con razón, que “el muerto acreedor no existe porque no es resucitable”⁶³. Si vamos a remover el cuerpo que atesora un capital simbólico sin convenir las razones por las que le atribuimos dicho capital, entonces no avanzaremos un milímetro —*más arriba o más abajo, pero en este rodal de aquí*.

60 Para la post-vida cultural de Lorca, convendrá estar atentos al próximo libro de Noël Valis, *Lorca After Life*, anunciado en Yale University Press para mayo de 2022.

61 Véase Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 99.

62 Para la idea de una *cultural construction* en el caso Lorca, véase Dinverno, *op. cit.*, pp. 30-32.

63 García Cárcel, *op. cit.*, p. 56.

Si de lo que se trata es de reflexionar sobre el legado del franquismo en el modo en el que las políticas de silencio determinan nuestro imaginario colectivo, ¿por qué elegir a Lorca? ¿Por qué no hablar de Juana Capdeville, licenciada en Filosofía y Letras y archivera de la Universidad de Madrid, viuda del brillante y joven gobernador civil de La Coruña, quien, embarazada, pierde a su hijo durante su estancia en la cárcel al saber que su marido ha sido fusilado y que poco después es violada y asesinada por paramilitares de Falange? Su cuerpo fue abandonado en un paraje cerca de Rábade⁶⁴. ¿Por qué Lorca y no Joaquín Amigo, su amigo, profesor de filosofía arrojado al tajo de Ronda sencillamente porque era católico?⁶⁵ Pues porque no sabemos dónde está su cuerpo. Tampoco se conoce el paradero del cuerpo de Joaquín, ni los cuerpos de miles de personas más. ¿Por qué Lorca? Porque Lorca es más representativo, más ilustrativo, más ejemplar. Pero: ¿representativo de qué doctrina, *genus*, colectivo o similar? ¿De la cultura, esa “mot-valise”, esa “mot-écran”?⁶⁶ ¿De la humanidad? ¿La Poesía? ¿El republicanismo? ¿La *Weltliteratur*? ¿Los homosexuales? ¿Las víctimas de la guerra civil española?⁶⁷ *Ay, there's the rub*. Pues en la frase brilla una determinación —“española”— que es la madre de todos los corderos. En un célebre artículo trufado de alusiones a España y lo español, Edgar Neville describió “la obra de Lorca” como un “bien nacional”. Todos los colectivos progresistas que exigen su exhumación corrigen: “Lorca, bien nacional”. No tanto la obra como la persona. En cualquier caso, derechas e izquierdas se dan la mano en el adjetivo. ¿Por qué se concede tanto valor a la especie España y derivados cuando se persigue reivindicar el capital simbólico de Lorca como “bien nacional” cuya memoria nos representa y redime, y en cambio se abomina del *genus* (patria, nación) en otros contextos? ¿La memoria histórica (de, en, desde, hacia) *España*? ¿España, las Españas, el conjunto de las comunidades nacionales que conviven en el

64 Julián Casanova, “Rebelión y revolución”, en *Víctimas de la guerra civil*, pp. 55-178 (pp. 87-88).

65 La trágica historia de este amigo de Lorca la narra Félix Grande en *La calumnia. De cómo a Luis Rosales, por defender a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*, Barcelona, Mondadori, 1987, pp. 353-360.

66 Marc Fumaroli, *L'Etat culturel: Essai sur une religion moderne*, Paris, Fallois, 1991, p. 169.

67 Dinverno, *op. cit.*, p. 40, menciona otras muchos significados asignados a Lorca como símbolo sobredeterminado durante los años setenta y ochenta.

estado español, de los municipios que se agrupan bajo la bandera, de las regiones, de los pueblos, de las clases sociales que compiten en la península, o la mera suma de ciudadanos contratantes en abstracción rousseauiana? Quien use la categoría con afanes de persuasión ideológica o aires de coacción moral debería especificar qué entiende por ella. No demos tanto por sentado⁶⁸. Sorprende gratamente que en el relato que hace Azorín en *La voluntad* de la visita que algunos jóvenes hacen a la tumba de Larra en ningún momento se emplee la palabra “español” o “España”. Larra es descrito repetidas veces como “hombre” (raro, extraordinario, legendario), se alude de pasada al “espíritu castellano”, se dice que fue “artista”, “poeta” y “romántico”⁶⁹. *Pas d’espagnol*. Y no es higiene anarquista. Es, en medio de tanto fárrago anarco-romántico, meramente contención liberal. ¡Ah, los liberales! ¿Azorín liberal? Azorín nada y todo: eterna máscara (en latín, *persona*) anarquista, disfraz republicano, cuerpo conservador, gomina falangista, y boina⁷⁰. Y, se me olvidaba, excelente escritor.

Entre los argumentos de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en 2002 con vistas a solicitar a Manuel Fernández Montesinos la exhumación del “más universal de los desaparecidos españoles” estaba el de que “simbólicamente podía ser muy importante”⁷¹. ¿*Importante* para quién? ¿*Simbólicamente*? Convendría liquidar de una vez por todas este absurdo régimen de cotización simbólica presidido —también

68 Asumir las razones heredadas —hablamos de Lorca porque es Lorca— es vano, arriesgado y decididamente circular. Ahora bien, ello no impide que Lorca pueda y deba ocupar un lugar destacadísimo en las crónicas históricas de la guerra. Lorca es, junto con Picasso, quizás la personalidad más brillante, más determinante, más influyente, del siglo veinte español. Véase, por ejemplo, la opinión de Jorge Guillén, *The Language of Poetry: Some Poets of Spain*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1961, p. 201. No se entiende que ni Payne ni Juliá lo mencionen, ni siquiera de pasada, en sus brillantes síntesis históricas de la guerra civil: solo el hastío ante el manoseo bullicioso del nombre Lorca puede justificar su reticencia. Preston hace muy bien en dedicarle algo más de una página.

69 Azorín, *La voluntad*, ed. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pp. 241-47.

70 Trapiello, *op. cit.*, p. 194, subraya la dimensión “liberal” de los memoriales que escribió a Franco durante su breve exilio en Francia.

71 *Apud* Andrés Soria Olmedo, “Vida cotidiana y memoria histórica: el caso Lorca” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 19 (2015), pp. 231-246 (p. 240). Véase también la síntesis eficaz de este trasfondo de reclamación activista en María do Cebreiro, *op. cit.*, pp. 172-175.

en terreno ideológico— por la llamada *marca España*. De nada sirve la *fictio iuris* propia de la magia social que permite, como apunta Bourdieu, a una “*collectio personarum plurium* d’existir comme une persone morale, comme un *agent social*”⁷². Que dicho escamoteo exija, de vez en cuando, el regreso figural al sujeto representativo, al sujeto que encarna dicha persona moral, supone un doble escándalo, pues se ampara en la violencia del poder simbólico, de todo poder simbólico, que camufla como *reconnaissance* la *méconnaissance* misma “du pouvoir qui s’exerce à travers lui”⁷³. En una era democrática en la que ni Azaña ni Negrín resultan del todo viables como talismán retrospectivo, Lorca se dibuja como cuerpo español por excelencia, vínculo mágico que permite “qu’une collection de personnes plurielles, une serie d’individues juxtaposés, sous la forme d’une personne fictive, une *corporatio*, un corps, un corps mystique incarné dans un corps social [...] *corpus corporatum in corpore corporato*”⁷⁴.

Toda esta impostura se pone en riesgo, claro, si no hay cuerpo.

Pues, en el caso que nos ocupa: ¿qué relación entabla Lorca con la comunidad imaginaria que es España? Nació en su territorio, habló su idioma oficial, disfrutó de su ciudadanía, vivió en su capital. De acuerdo, pero nada de eso autoriza o exige su representatividad nacional. La familia de Lorca, recordémoslo, no lamentó ni probablemente lamenta la incomparecencia del cadáver de *un español*. Tampoco de *un escritor*. Lamenta no poder conocer dónde está enterrado *un ser querido*. En un ensayo que parece responder a los exabruptos de Dámaso Alonso sobre Lorca como “expresión de lo español”, Valente cuestiona que “la poesía de Lorca, tan popular en parte”, pueda ser “a la vez tan secreta y siendo tan nacional —si en realidad lo es tanto como se ha afirmado—. Y se pregunta: “¿Es Lorca cogollo y suma de lo nacional? Se le ha emparentado con Lope a ese respecto. Yo veo aquí más convergencia de fronda que de raíz”⁷⁵. Los que ahora escarban la tierra ya nos dirán qué ven.

72 Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 264.

73 *Ibidem*, p. 266.

74 *Ibidem*, p. 265.

75 José Ángel Valente, “Lorca y el caballero solo”, en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 104-110 (p. 104). Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 260, habla de “verdaderos estallidos de sustancia hispánica” en el arte de Lorca, que describe como “función hispánica en absoluto”.

IX

Nicanor Parra: “Vamos ahora a ver los mausoleos. / ¿Le gustaría ver los mausoleos? /-Yo no sé lo que son los mausoleos”⁷⁶.

X

“Sepulcros de Burgos” es el título de una amplia sección de *Impresiones y paisajes* (1918). Reflexiona un artista modernista en ciernes, de menos de veinte años, sobre la ornamentación de los sepulcros en iglesias burgalesas. Flota entre vaguedades hegelianas. Pero de vez en cuando toca suelo —el mármol del moralismo estoico— barroco: “Un sepulcro es siempre una interrogación... En la vanidad de los hombres hay negrura interior que les impide ver el más allá”⁷⁷. El jovencísimo Federico se mofa de la pretensión de todo pre-difunto en “perpetuar su memoria” con el fin de “presenciar todos los posibles homenajes que le hagan”. Ridiculiza el afán de “aquellos señores que desde jóvenes se preparaban sus tumbas haciéndose esculpir sobre mármoles”. A ellos opone la conciencia crítica de un Cervantes, aterrado ante semejante espectáculo en la catedral de Sevilla. Ridiculiza “los deseos de inmortalidad” de personas que prefieren los sarcófagos en paredes a los túmulos, por ser más duraderos. La coda es previsible: “Todas las vanidades las mata el tiempo”. Sigue una consideración poderosamente anti-contrarreformista, es decir, reformista:

Al contemplar estos arcones pétreos de podredumbre asoma en lontananza toda la horrible cabalgata del Apocalipsis de San Juan... Es un pecado de las iglesias el permitir a la vanidad bajo sus naves... El hombre debe de volver, según Jesucristo, a la tierra de donde salió, o ponerlo desnudo sobre los campos para que sirva de comida a los cuervos y las aves de la muerte, como nos refieren las viejas tradi-

76 Nicanor Parra, *El último apaga la luz: Obra selecta*, Barcelona, Penguin Random House, 2017, p. 197.

77 Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, ed. Rafael Lozano, Madrid, Cátedra, 1998, p. 125.

ciones de la India... Nunca se debe conservar un cadáver porque en él no hay nada de devoción ni de fe, antes al contrario..., y los cadáveres de los santos debían ser los primeros en pagar su tributo de carne a la tierra como lo hicieron aquellos antiguos patriarcas, porque de esta manera le dan a la muerte toda su maravillosa serenidad y misterio...⁷⁸.

Ponerlo desnudo sobre los Friedrichsfelde. Si se quiere adorar a un hombre, añade Lorca, “adorad su espíritu con el recuerdo, nunca presentando una tibia suya envuelta en flores pasadas y en cristal”. Fernández Montesiños actualizó la frase: “Lo que hay que hacer con Lorca es leerlo y saber por qué está en una fosa común”. Existe el riesgo añadido, advierte el joven artista, de que los cuerpos moradores de los sepulcros acaben siendo “esparcidos por los suelos en esos momentos que el pueblo tiene de locura” (Edgar Neville escribió en 1966 que “a Federico lo mató el desorden de los primeros momentos”)⁷⁹. Quedan solo en muchos sepulcros “una calavera” o “un hueso”. ¿Quién da vida a esas cosas? ¡Ah las cosas! Y otro poquito de Hegel: “¿Entonces es que el espíritu de las cosas lo formamos nosotros?... ¿O es que el cuerpo es el sepulcro?”⁸⁰

Sepulcro, cuerpo, esqueleto, espíritu —sinécdoques en regresión—. Pero ¿qué representa a quién? ¿O quién a qué?

XI

Lorca y el sentido. Lorca y sus sentidos. El sentido de Lorca en tiempos de sinsentido. El acto de dar sentido a hechos (crímenes de guerra) y consecuencias de hechos (cadáveres) en escenarios de aleatoriedad máxima (ese “desorden de los primeros momentos”) exige inevitablemente una polarización ideológica que es tan propia de la derecha como de la iz-

78 *Ibidem*, pp. 126-127.

79 Edgar Neville, “La obra de Federico, bien nacional”, p. 4. Dice el narrador de la primera entrega de *Herrumbrosas lanzas*: “En tiempo de guerra los restos renacen y aparecen por doquier; es la resurrección de la no-carne, el carnaval del deshecho [...] durante la guerra nadie retira los restos” (Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Penguin Random House, 2016, p. 191).

80 García Lorca, *Impresiones y paisajes*, p. 127.

quierda. Sloterdijk critica el intento de escamotear la *Absurdität* inscrita en el hecho de soldados que mueren bajo el distintivo de la *Identität*, la de esos mismos soldados que saben al menos quiénes son y se enorgullecen, propio de la derecha. Pero reflexiones blanqueadoras del absurdo (*anti-absurdistischen Gesinnungen*) abundan en ambos extremos del espectro político. Así, el mito vivo de la República de Weimar se cifra en la idea de la política como “cuidado de las tumbas de guerra [*Betreuung der Kriegsgräber*] por parte de los supervivientes”. Y concluye: “El pacto con los muertos es la dinamo psicológica del archifascismo. En el momento en el que [Hitler] se compromete como ejecutor testamentario [*Testamentsvollstrecker*] de los enterrados en el barro, su neurosis privada encuentra su contacto mágico [*magischen Kontakt*] con la nacional”⁸¹.

Architotalitarismo, más bien: convertir muertos ajenos en tu vía de contacto mágico con la fantasía nacional. Maniobra ideológica antiliberal propia de izquierdas y derechas.

Lorca condenó el absurdo de toda guerra: “¿A que no te atreves a cantar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra?” (*Charla sobre el teatro*)⁸². Pero no siempre pudo resistir las tentaciones del heroísmo nacional: “España entierra y pisa su corazón antiguo, / su herido corazón de península andante, / y hay que salvarla pronto con manos y con dientes”⁸³. Y no trató de exhumar, que sepamos, levantando una tormenta con sus manos, o escarbando la tierra con los dientes, las viajeras *reliquiae* de Marianita —*quam saeva morte, percussit tyrannis*, reza la lápida— del sepulcro que las alberga en la cripta subterránea de la catedral de Granada.

XII

En su ensayo sobre *Lorca y el sentido*, Juan Carlos Rodríguez recordaba que “Estado de Derecho” es una tautología, y evocaba, más adelante, “la contradicción lorquiana evidente respecto a todo este horizonte fenome-

81 Sloterdijk, *op. cit.*, pp. 758-760.

82 Federico García Lorca, *Prosa*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997 (p. 254).

83 García Lorca, *Teatro*, *op. cit.*, p. 125.

nológico [...]: ¿cómo construir las cosas si cuando buscan su curso solo encuentran su vacío?”⁸⁴ El estado, el derecho, las cosas, el vacío. Influido por la concepción hegeliana y orgánica de la comunidad jurídica, Giner de los Ríos hacía oscilar su perspectiva del sujeto social (la comunidad como Estado) al sujeto individual, con residuos de normatividad poderosamente kantiana: “Esta percepción de la Conciencia se expresa en el juicio: *Yo tengo Derecho*; o bien: *Yo soy ser de derecho*”⁸⁵. Lorca decía más bien: “he visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío”⁸⁶. O “Mira formas concretas que buscan su vacío. / Perros equivocados y manzanas podridas”⁸⁷. O juntaba “Pie derecho, con pie derecho” y “Pie izquierdo, con nube”⁸⁸. Se identificaba poco con lo derecho, mucho con lo desviado, izquierdo, y siniestro. Pero no es esa sensibilidad al desvío de la norma lo que lo convierte en un intelectual de izquierdas. Sin jugar a ser, *aperceptivamente*, un ser de derecho, Lorca se quedó en ser —un *individuo*—. Lo que no es poco, considerando su pasión, documentable en las *Suites*, por las divisiones y diferencias. Bajo ese respeto a la perso-

84 Juan Carlos Rodríguez, *Lorca y el sentido: Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal, 1994 (p. 12). La premisa sobre la que descansa mi artículo —que el fetichismo funerario en torno al caso Lorca depende de la misma tergiversación (ora empírica ora idealista) de la fenomenología que domina muchos impulsos críticos del hispanismo todo, y en particular algunos dirigidos a la obra de Lorca— debe mucho a las reflexiones metacríticas de Juan Carlos Rodríguez, quien denunciara desde hace años los peligros del “Idealismo fenomenológico”: “Formalismo e historicismo: Una falacia arqueológica”, en *La norma literaria: Ensayos de crítica*, Granada, Diputación de Granada, 1984, pp. 29-51, p. 35. Rodríguez acostumbraba a distinguir entre “tecnicismo empirista”, de origen anglosajón, y “formalismo fenomenológico” (p. 38), más europeo, pero a la postre sus flechas daban siempre en la misma diana: el efecto paradójico de exaltación cósmica o positivista —empirista, diríamos— de posiciones críticas idealistas adoptadas al margen de (las mediaciones de) la dialéctica, o del materialismo dialéctico. Su libro sobre Lorca, lamentablemente silenciado por la crítica oficial, se escribe contra una “ingenuidad fenomenológica” que es también el objeto último de mi crítica en este artículo: *Lorca y el sentido*, p. 15. Véase también “Contornos para una historia de la literatura” en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 61-95.

85 Francisco Giner de los Ríos, *El pensamiento en acción (Textos)*, ed. Gonzalo Capellán, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015 (p. 101).

86 García Lorca, *Poesía*, p. 512.

87 *Ibidem*, p. 548.

88 *Ibidem*, p. 499.

na singular, desincorporada, y siempre otra, late un furioso agonismo liberal. ¿Lorca, persona liberal? Quizás ese adjetivo es lo que mejor lo atrapa: “Lorca era, de manera inequívoca, [...] un defensor absoluto de las libertades, personales y civiles”, definición inaplicable a tantos otros, a derecha e izquierda, ayer y hoy⁸⁹. De Lorca cabe afirmar lo que decía Ridruejo de Baroja, que “matizaba su romanticismo esencial poniendo la independencia en primer término y la utopía en el fondo”⁹⁰.

XIII

La idea de “Lorca de cuerpo entero” como patrimonio público, como patrimonio del pueblo que es la patria, es un insulto a la inteligencia liberal, valga el pleonismo⁹¹. Francisco Ayala recordaba que “el principio básico del Estado constitucional es, sin duda, el de propiedad privada. Al particular debían garantizársele los medios para la libre adquisición y disposición de la propiedad, y sobre todo, esta última debía quedar sustraída a un posible ataque por parte del Estado”⁹². En ciertos regímenes democráticos, continúa Ayala, se ve mermada la libertad del individuo —y la familia— frente al Estado. En una sociedad moderna y libre, cabe deducir, la disposición de los restos funerarios de una persona concierne exclusivamente a su familia. Cualquier desviación de este principio liberal exige una justificación, que debe buscarse en algún sitio, y ese sitio suele ser el basurero de la ideología, en sus variantes de radicalización religiosa o nacionalista, que tienden a converger en la misma cosa. Si queremos decir que el cuerpo de Lorca no es propiedad de su familia sino una *Gemeinbesitz* o propiedad de una comunidad debemos no solo admitir un concepto inmanente (orgánico) de la comunidad, sino también

89 El juicio, ajustadísimo, es de Trapiello, *Las armas y las letras*, p. 162.

90 Dionisio Ridruejo, “Baroja-Azorín”, en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1983, pp. 37-51 (p. 39).

91 La inteligencia (la razón) es siempre liberal: lo fueron la de Cervantes, Locke, Spinoza, Clarín, Ortega o Parra. Otra cosa es el uso que la siempre débil facultad moral haga de dicha inteligencia.

92 Francisco Ayala, *Libertad y Liberalismo* en *Ensayos políticos y sociológicos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2009, p. 169.

determinar la razón que dota al cuerpo de la persona de poderes supra-individuales (es decir, trascendentales) de representatividad colectiva. Por otro lado, si el acceso de una familia a los restos de un fallecido se ha visto obstaculizado por motivos públicos (crímenes de guerra, represión, fosas comunes) entonces deben ser los aparatos del Estado en mayúsculas los que faciliten inmediatamente dicho acceso y respondan a las demandas privadas que se formulen. Santos Juliá insistió mucho en este punto: el error de Zapatero fue “privatizar” las exhumaciones con subvenciones públicas a asociaciones particulares⁹³.

Si a la familia Franco la obligan hoy a aceptar una exhumación y traslado de restos es porque el Estado al servicio de un dictador aceptó consagrar, de manera particularmente hiriente, un cuestionable y anacrónico espacio monumental público —inicialmente concebido para honrar a los caídos de un bando, y solo más tarde dedicado oficialmente (pero no iconográficamente) a los caídos de ambos bandos— a una propiedad (los restos de Franco) que habría sido correcto reservar al ámbito privado

93 Véase Santos Juliá, *Transición*, pp. 578-581. Cito extensamente de la entrevista a Santos Juliá realizada por Pilar Mera en *Letras Libres*, el 2 de mayo 2018: “Empiezan a surgir demandas y, como ya es posible por los progresos de la ciencia, lo que piden es la identificación de los enterrados. Esto habría requerido una respuesta rápida por parte del Estado, que tendría que haber asumido esa función. No necesitaba ninguna ley. ¿Que hay una demanda? Usted dice dónde hay un enterramiento ilegal y yo ahí mando a un juez y a un forense y a los empleados que sean necesarios para exhumar el cadáver con todas las de la ley y entregarlo a los familiares para que efectúen el enterramiento digno que ellos crean en conciencia que deba tener. Y punto. Con que se hubiera hecho esto, las cuestiones relacionadas con la memoria se habrían planteado de otra manera absolutamente diferente. Por una razón: porque este era el crimen que todo el mundo percibía. Había un crimen muy evidente, un crimen no reparado. Y, hombre, es función del Estado reparar y reconocer. [Pero] no, no se hace. Y la llegada de los socialistas de nuevo al poder complica todavía más las cosas porque no hacen lo que el defensor del pueblo les había recomendado en 2003: que se procediera a reconocer y reparar. No lo hacen, sino que privatizan esa cuestión por medio de subvenciones a asociaciones particulares y se desentienden. Porque al final el gobierno de Rodríguez Zapatero se desentiende, excepto en lo que concierne a conceder subvenciones para que lo hagan las asociaciones. Esto es una dejación de una función pública”. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-santos-julia-solo-hay-interes-en-el-pasado-utilizarlo-en-la-lucha-politica-del-presente> (consultado el 01/10/2020)

—conforme a una *lógica liberal privada* que la familia, ahora, algo tarde, legítimamente reivindica— especialmente con vistas a una transición política fluida que ya estaba en curso. Se corrige una anomalía simbólica públicamente inscrita en el ámbito público con iniciativa y recursos públicos⁹⁴. El caso de Lorca es el opuesto: periodistas, ensayistas, activistas y colectivos financiados por el Estado persiguen elevar a categoría pública la naturaleza de una propiedad (los restos de Lorca) tan ilocalizada e invisible como privadamente querida.

Subrayo esta diferencia, aparentemente anecdótica, porque el intento de homologar la posición de la familia-Lorca en relación con la investigación sobre la muerte del poeta y la potencial exhumación de su cuerpo con el oscurantismo, silencio y bloqueo de los aparatos institucionales del franquismo respecto al caso Lorca es de una mezquindad notable. Las razones que llevaron en 1955 a la familia a rechazar la “oferta de Franco” de exhumar los restos del poeta son perfectamente comprensibles: frente a una orquestada manipulación de un régimen ansioso de lavar

94 Lo ofensivo es 1) que el monumento solo ensalce, iconográficamente, a uno de los bandos del conflicto, el de la cruzada victoriosa y que 2) Franco, sin ser una víctima, descanse con víctimas de ambos bandos (más honesto habría sido destinar todo el lugar a su única tumba). Recojo la opinión de Santos Juliá, en entrevista, con la que estoy de acuerdo: “Santos Juliá no cree, sin embargo, que se pueda convertir el Valle de los Caídos en algo diferente. ‘Es imposible resignificarlo, pero tampoco es lógico que siga significando lo mismo. El mejor destino de ese sitio es su ruina. No volarlo, sino dejar que se derrumbe, que el tiempo lo devore, después de exhumar el cadáver de Franco y entregar los restos a su familia. Los benedictinos podrían ir a otro monasterio’. El historiador considera que hay consenso suficiente para trasladar los restos del dictador. ‘Ni al PP se le ocurre ya utilizar a Franco o el lugar público que ocupa como parte de su proyecto político’. Y es partidario de construir en otro enclave un memorial para todas las víctimas, tanto las que murieron en un campo como en otro. ‘Es una cuestión de Estado’, afirma. ‘Si no se pudiera identificar a todos [los enterrados en el Valle de los Caídos] individualmente y las familias quisieran, podrían ir a ese memorial. Ahí, por supuesto, no caben los restos de Franco, porque no es una víctima, es el vencedor de la Guerra, pero sí los que murieron en los primeros meses bajo la autoridad del Gobierno de la República. La democracia no puede hacer lo mismo que la dictadura: recordar solo a los suyos. Y eso no significa una equiparación de nada”: *El País*, 25 de Junio de 2018. https://elpais.com/politica/2018/06/19/actualidad/1529397533_593099.html (consultado el 01/10/2020)

su imagen, la familia habría preferido, mucho antes, situar esos restos en “sepulcro aprieta e privado” (*Milagros de Nuestra Señora* 3.111)⁹⁵. Lo cual habría sido perfectamente legítimo. Pero no pudieron. Y es el caso que la familia ahora no alienta la búsqueda de dicho cuerpo, aunque no se opone a una posible identificación en el caso de hallarse restos allí donde las familias de quienes fueron fusilados junto a Lorca buscan los cuerpos de sus antepasados mediante ayuda institucional. La familia subraya, con razón, que “las circunstancias de la muerte de García Lorca son lo suficientemente conocidas como para que en su caso particular no haya que remover sus huesos”⁹⁶. Saber o no saber. *Il faut la vérité*, afirmaba Derrida, con determinación poderosamente anti-postmoderna⁹⁷. Félix Grande remata: “La resistencia contra la verdad es un hecho monstruoso”⁹⁸. Y en este caso, en el caso Lorca, los hechos determinantes sobre su muerte han sido sustancialmente documentados en forma de datos. El relato que ordena dichos datos, en especial desde el arresto hasta la muerte, es suficientemente reiterado por biógrafos e historiadores de todo signo como para provocar un efecto de verdad. Jo Labanyi, que ha tenido el coraje de denunciar “the pitfalls of a public discourse based on victimhood”, argumenta:

My own position would be to regard it as paramount that those who have suffered from political repression be able to articulate that pain in the public sphere, if they so choose, and that their pain be publicly acknowledged. In this sense, the exhumation and reburial of the remains of those killed by the Francoist repression and left lying in unmarked mass graves since that time has a major therapeutic value for the relatives concerned, in addition to fulfilling an ethical obligation to honour the victims of injustice⁹⁹.

95 Gabriel Pozo, *Lorca: El último paseo*, Granada, Ultramarina, 2009, pp. 270-271. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 2017, p. 101.

96 Citado por Soria Olmedo, “Vida cotidiana y memoria histórica”, p. 240.

97 Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 80.

98 Grande, *op. cit.*, p. 209.

99 Jo Labanyi, “The Politics of Memory in Contemporary Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9. 2008, pp. 119-125 (p. 120).

Apréciase que nada parecido a la frase condicional que coarta el sentido de la primera oración de manera determinante —“if they so choose”— aparece en la segunda frase. Yo la suscribiría plenamente si se añadiese esta condicional: “the relatives concerned, *if they happen to demand such therapy*”. No se puede imponer una terapia ético-emocional si no es requerida por los supuestos beneficiarios. Es un principio básico de una sociedad liberal, que ya ondea alto en el tratado de Locke sobre la tolerancia¹⁰⁰. Cualquier otra cosa es *Brave New World*. La persistencia con la que algunas personas tratan, en nombre de la libertad democrática, de explicar a los descendientes de Lorca, y en especial a su sobrina Laura, la bondad terapéutica que la exhumación de los restos del poeta operará en la familia, y por milagrosa extensión, en todos los españoles, es mezquina, ridícula y reprochable. Y no sólo porque la familia Lorca sufrió ya bastante (a los padres, abocados a un exilio traumático, les mataron a un hijo y a un yerno) sino porque los descendientes han constituido un núcleo nomádico de progresismo liberal, cosmopolita, culto y tolerante, que sabe vivir sin el adoctrinamiento pseudo-progresista de los prosélitos de un Estado cultural como el español. Ciertamente es que han necesitado a ese mismo Estado para garantizar la custodia de un legado documental de incalculable valor, y que dicha dependencia ha acarreado problemas, pero ello no les obliga a soportar las presiones de quienes, parcialmente alentados por financiación del Estado, pretenden absurdamente localizar el valor-Lorca debajo de la tierra. La discreción con la que en una España histórica de democracia —deseosa de convertir la “reciente libertad en una feria de globos de colores y tatarines”— en la que muchos se cambiaron discretamente de chaqueta, y otros muchos advenedizos pugnaron por rentabilizar, a toda costa, su posible linaje “republicano”, los miembros de la familia se posicionaron en la vida cultural española, tratando de proteger un legado

100 “Although the magistrate’s opinion in religion be sound, and the way that he appoints be truly Evangelical, yet, if I be not thoroughly persuaded thereof in my own mind, there will be no safety for me in following it. No way whatsoever that I shall walk in against the dictates of my conscience will ever bring me to the mansions of the blessed. I may grow rich by an art that I take not delight in; I may be cured of some disease by remedies that I have not faith in; but I cannot be saved by a religion that I distrust and by a worship that I abhor. It is in vain for an unbeliever to take up the outward show of another man’s profession” (John Locke, *A Letter Concerning Toleration*, ed. James H. Tully, Indianapolis, Hackett, 1983, p. 38).

extraordinario, resulta muy encomiable¹⁰¹. Supieron visibilizar, mediante el fomento continuado de ediciones académicas, un inagotable *corpus* textual, y han tratado de invisibilizar, mediante la disuasión civilizada, un más que agotable *corpse*¹⁰².

Nadie debe hablar, salvo la familia, en nombre de los deseos (las emociones, las esperanzas, las expectativas) de la familia. Cualquier otra cosa es una invasión en el espacio privado que solo el totalitarismo tolera. Pero nadie debe hablar, tampoco, en nombre del pueblo español, la nación española, pues eso no es más que una relativamente eficaz ficción jurídica en la que se entrecruzan unos territorios (una península, unas islas), unos mamíferos bípedos más o menos racionales investidos de derechos (la llamada ciudadanía), y un inmenso conjunto monumental y documental en el que se entrecruzan, como líneas de fuga, cientos de narrativas dispersas y escasamente reconciliables. El que crea otra cosa debe de atesorar motivos muy fantásticos para atribuir a dicha ficción una unidad precisa y una identidad estable de designación. La obra de Lorca no es representativa de nada ni de nadie. La obra de Lorca no es Lorca, es solo *obra* de Lorca (una de sus muchas maneras de insistir, diría Celaya, en la existencia) y solo se representa a sí misma. Hace pocos días, al preguntarle un periodista cómo se sentía al ganar el Nobel de literatura de 2019, el gran Peter

101 Para la “feria de globos”, véase Manuel Fernández Montesinos, *Lo que en nosotros vive: Memorias*, Barcelona, Tusquets, 2008, p. 429.

102 La idea de una polarización y subsiguiente confluencia del *corpus* textual y el cuerpo de Lorca articula la brillante y pionera reflexión de Dinverno: “Raising the Dead”, especialmente, pp. 45-47. Para una excepcional meditación sobre el posible *agotamiento* hermenéutico en torno al *corpus* textual de Lorca a las alturas de 1998, véase Luis Fernández Cifuentes, “¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión) Examen de agotamientos” en *Federico García Lorca. Clásico Moderno 1898-1998*, ed. Andrés Soria Olmedo *et al.* Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 220-237. La sugerencia, hecha por María do Cebreiro, de que “una posible rearticulación de los estudios literarios y culturales, en sus conexiones con la teoría de la memoria, acaso implique reconocer que la contribución del análisis literario no es únicamente ocuparse del *corpus* de los poetas sino de sus cuerpos muertos y enterrados” (“¿Un asunto de Estado?”, *op. cit.*, p. 182) es, a mi juicio, algo atrevida. Ocuparse del cuerpo de un poeta puede ayudar a explicar a otro poeta posterior, atrapado en el inconsciente ideológico que determina también la oportunidad de dicha ocupación, pero nunca ayuda, creo, a explicar la obra del poeta muerto.

Handke dijo “Won it? No, I’m not a winner. They chose my work”¹⁰³. Pues eso.

XIV

Cerca de Belza, el carlista Cura Santa Cruz “cogió prisioneros a siete fugitivos, y después de llevarlos descalzos por caminos frágiles, los mandó fusilar, bajo la gloria del sol, en el robledo centenario de Argüña. Los cuerpos fueron entregados a las mujeres para que los amortajaran”¹⁰⁴. En el Madrid de la posguerra, una mujer recuerda cómo su difunto marido le “dejó la pensión del Estado para los caídos en el campo del honor”¹⁰⁵. Robledos centenarios, mortajas, viudas, indemnizaciones, campos de honor. En ese mismo Madrid, piensa un joven rebelde: “Otra manifestación fastuosa de la cultura oficial eran los grandes entierros de los grandes hombres, los últimos del 98, los que habían sido escritores y ministros”¹⁰⁶. Cuánto lujo, qué honores.

Lo demás es lo otro, viento triste.

XV

La última conferencia que impartió Jorge Guillén en Harvard en el curso 1957-58 termina con una evocación emocionante del destino de los poetas exiliados por la guerra. Algunos, como Salinas, murieron en el extranjero; otros, como Diego, Alexandre o Alonso, seguían en la brecha de su propio desgarrar. “Meanwhile”, asegura el poeta, “Spain, greater than all these crises, remains standing, and will continue to do so”. Y concluye evocando la Biblia: “Let the dead bury their dead / Never their hope”. Estamos en 1958. Guillén pensaba probablemente en Lorca, cuyo destino ha evocado poco antes: “Tragedy beyond question was the assassination

103 Véase el artículo de Peter Kuras en Foreign Policy: <https://foreignpolicy.com/2019/10/21/handke-nobel-trolling-balkans-serbia/> (consultado el 01/10/2020)

104 Ramón del Valle-Inclán, *Gerifaltes de Antaño*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 80.

105 Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral, 1983, p. 20.

106 Francisco Umbral, *Retrato de un joven malvado*, Barcelona, Destino, 1973, p. 189.

of Federico García Lorca, a child of genius beyond question”¹⁰⁷. Todo *beyond question*. Pero en 1958 no había muerto que enterrar. Porque estaba ya enterrado.

Lorca planeó redactar una conferencia sobre Berceo. Como otros muchos proyectos, su escrito sobre los *Milagros de Nuestra Señora* murió antes de empezar¹⁰⁸. Su amigo Guillén sí logró dar su charla sobre los versos del monje riojano. En ella comenta los versos acerca del milagro de la curación de la paralítica en la *Vida de Santo Domingo de Silos*:

Levaron la enferme al sepulcro glorioso,
De quí manaua tanto myraçlo precioso.
Pusiéronla delante al Padre prodigioso.
Yaçcie ella ganyendo como gato sarnoso.

Resume Guillén: “Up above is Father, who is *prodigioso*. And his miracle, which is *preçioso*. And his tomb, *glorioso*”¹⁰⁹. Sustitúyase Father por el niño genial de nombre Federico y obtendremos una idea cabal de los efectos que la monumentalización definitiva del sepulcro de Lorca junto a la fuente de las lágrimas podría tener en el pueblo menesteroso. Taumaturgia espontánea, curación directa: Valle-Inclán o Vargas Llosa podrían elaborar la crónica. Guillén evoca la “sensación de inmediatez” que Lapesa descubría en Berceo, donde casi todo está “immediately present”—recuérdese que ambos conceptos *Unmittelbarkeit* (inmediatez) y *Gegenwärtigkeit* (presencia) son centrales en el proyecto fenomenológico de Husserl¹¹⁰—. Salvémonos en esta cosa. Salvémonos con Santa Oria, de cuerpo y alma presente en un cielo tangible, definido, definitivo, preguntando por la identidad de las personas que la rodean: “Todos éstos son mártires, unas nobles personas”¹¹¹.

107 Guillén, *The Language of Poetry*, p. 216.

108 Molina Fajardo recuerda que, según Luis Rosales, Lorca leía a Berceo, “cuyos *Milagros de Nuestra Señora* [...] pensaba continuar”, durante los días de encierro en la casa familiar de los Rosales en Granada, poco antes de su muerte: Eduardo Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, Plaza & Janés, Barcelona, 1983, p. 38.

109 Guillén, *The Language of Poetry*, p. 16.

110 *Ibidem*, p. 11.

111 Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. Isabel Uría, Madrid, Castalia, 1981, p. 112.

XVI

La memoria histórica: ¿quién recuerda?¹¹² Al final todo se reduce a la muy exigida “construcción social del recuerdo” cumpliendo las veces de “ideología política”¹¹³. Labanyi defiende la idea de una *memoria colectiva* como “the sum of understandings of the past that circulate in any given society”¹¹⁴. Le concede una naturaleza epistemológica y no emocional o moral, cosa que atribuye, parece, a la memoria privada, como una suerte de residuo del individualismo liberal. ¿Dónde está esa suma de comprensiones del pasado? ¿Cómo se suman comprensiones? ¿La suma de diversas comprensiones es una comprensión? Y lo que circula ¿es la suma o las comprensiones diversas? Relativizar el valor de la praxis del historiador diciendo que no es más que un relato entre relatos, “one of the many different understandings of the past that comprise collective memory”, resulta escandaloso: la supuesta primacía de los relatos de historiadores sobre otros relatos reside en determinadas garantías de exhaustividad y objetividad que pueden o no observarse en la redacción de dichos relatos, pero que *de iure* obran como premisa incontrovertible¹¹⁵. Lo que los enemigos del liberalismo no soportan es que uno pueda, libremente, elegir entre relatos libremente contruidos en torno a una verdad que innegablemente

112 Recuerda, desde luego, el historiador ecuaníme y liberal que fuera Domínguez Ortiz, cuando denuncia, por ejemplo, el hecho de que el balance de la década ominosa (1823-1833) se haya reducido cultural e historiográficamente a la creación “de mitos, plasmados en estatuas y poemas, de los *mártires de la libertad*”: Riego, Mariana de Pineda, Torrijos, pero no hubo monumentos ni recuerdo para los cincuenta y dos prisioneros realistas que mandó arrojar al mar el comandante militar de la Coruña, Méndez Vigo, sin que tal atrocidad perjudicara su carrera”: *España: Tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 304. Las tesis de Margalit (*The Ethics of Memory*), que Faber trata de aplicar al contexto de la guerra civil española y sus efectos, en torno a “una comunidad de memoria integral” alentada por la “moralidad” en lugar de la “ética” resultan de una confusión y candor alarmantes: Sebastiaan Faber, “Entre el respeto y la crítica: Reflexiones sobre la memoria histórica en España”, *Migraciones y Exilios* 5, 2004, pp. 37-50.

113 Santos Juliá, *Transición*, p. 584.

114 La cita es de Labanyi, *op. cit.*, p. 121.

115 *Ibidem*, p. 122. Ni siquiera Hayden White discute el “truth value of the facts selected” en el marco de un determinado relato histórico: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The John Hopkins UP, 1978, p. 61.

existe como hecho antes de todos los relatos y que es por ello exigible (*Il faut la vérité*) —si todo fuese relato no habría relatos— y que en efecto algunos de estos relatos —en el caso de la guerra civil española, los de Tussell, Payne, Juliá, Preston, Tamames y Casanova— nos parezcan a algunos más fiables, en su amplitud de miras y objetividad, que la conmovedora historia de ningún abuelo, incluido el de José Luis Rodríguez Zapatero. “No todas las memorias” —recuerda oportunamente García Cárcel— “tienen el mismo valor”¹¹⁶. Mejor atender a la labor historiográfica que, en palabras de Julián Casanova, “ha logrado plasmar una fotografía exacta de la violencia política en las retaguardias de los dos bandos que lucharon en la guerra. Conocemos gracias a ella el origen, los objetivos, los soportes ideológicos, los actores, aunque más a las víctimas que a los verdugos, las diferentes fases por las que atravesó y sus consecuencias”¹¹⁷. Creer otra cosa es sucumbir al prejuicio romántico que asigna al habla del *pueblo* y su *memoria*, como si ambas catacresis fuesen reales, una superioridad testimonial sobre cualquier otra matriz de narraciones, informes, o versiones de la realidad. Según Casanova,

el territorio del historiador se ha ensanchado, pero al mismo tiempo se ha visto sometido a una invasión de información y opinión difícil de controlar, alejada de la construcción teórica y metodológica que debe guiar nuestra interpretación de las fuentes y de los hechos históricos. Por ese camino, el del recuerdo testimonial del drama de los que sufrieron la violencia política de los vencedores, no quedan demasiadas cosas nuevas que ofrecer.

116 García Cárcel, *op. cit.*, p. 38.

117 Julián Casanova, “La historia social de los vencidos”, *Cuadernos de historia contemporánea* 30 (2008), pp. 155-163 (p. 158). Por supuesto, como reconoce Casanova, muchos de estos relatos historiográficos proceden de ámbitos locales sin apoyo académico alguno. Son relatos que narran “las acciones violentas emprendidas por los militares sublevados en sus pueblos o en las comarcas más próximas” y es muy posible que dependan, por ende, de testimonios personales. Pero la labor del historiador consiste en someter esos testimonios a la prueba de su integración en un relato lo más homogéneo posible. Eso es lo que hizo Gibson con el puñado de testimonios que obtuvo sobre la muerte de Lorca, y su relato, apoyado en otros previos, y levemente retocado por algunos posteriores, mantiene una vigencia incontestable. Luego, “la historia local [...] sumada a otras historias locales, culminará en el gran cuadro general de esa represión” (p. 159).

El papel indiscutible de la “historia oral” debe, añade Casanova, combinarse con “un análisis social más amplio”¹¹⁸. Análisis, amplitud: exigencias de la crítica dialéctica. *Sapere aude*.

XVII

Marx se mofaba de la euforia idealista de Proudhon al postular la existencia de una personificación de la sociedad que conducía al absurdo de la “société personne” (la sociedad nadie)¹¹⁹. En *Die deutsche Ideologie*, Marx, junto con Engels, ridiculiza la pretensión nocional de convertir a la historia nacional en una persona entre otras —“eine ‘Person neben anderen Personen’”— dotada de autoconciencia¹²⁰. Y en su anterior *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, somete constantemente a crítica el artificial concepto hegeliano de *moralische Person* referido a la sociedad, a la comunidad o a la familia¹²¹. Dicho concepto sigue operativo en Giner de los Ríos, para quien “la sociedad es un organismo”, como “todo real y sustantivo”. De ahí que se pueda hablar de “la vida del sujeto social”¹²². Y si hay esa pesadumbre de la vida (auto)consciente, hay memoria. La fenomenología no fue indiferente a esta fantasía figurativa. Husserl se preguntaba si no pertenece indisolublemente a la subjetividad trascendental su correspondiente pasado (*ihre jeweilige Vergangenheit*), asequible tan solo por medio del recuerdo (*durch Erinnerung*), por mucho que haya que distinguir entre el recuerdo efectivo de una evidencia apodíctica (*eine apodiktische Evidenz*) y el recuerdo posible en el plano de la fantasía, lo que llama Husserl *Wiedererinnerung als ob* (recuerdo como si)¹²³. ¿De qué tipo de recuerdos está hecha la *memoria histórica*? Todo es *como si* —solamente hay un espejismo útil de apodicticidad, de racionalidad y de verdad, en la integración pragmática de

118 *Ibidem* p. 163.

119 Karl Marx, *Misère de la philosophie*, ed. Jean Kessler, Paris, Payot & Rivages, 1996, pp. 140-146.

120 Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, Band 3, Berlin, Dietz, 1978, p. 45.

121 Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, Band 1, Berlin: Dietz, 1976, p. 229.

122 Giner de los Ríos, *El pensamiento en acción*, pp. 155 y 175-178.

123 Husserl, *Cartesianische Meditationen*, pp. 62-66.

semi-fantasías personales—. Escribía, mucho antes de 2006, Francisco Ayala en *Razón del mundo*:

Pero claro está que en rigor la historia no es memoria colectiva, pues falta para que pudiera serlo el adecuado sujeto psíquico. Cuando se habla de memoria colectiva la referimos —y en esto reside la metáfora, no lo perdamos de vista— a un pueblo, es decir, a un sujeto de conciencia fingido o supuesto, cuya unidad real se reduce al complejo de estructuras sociales existentes, a las que cada particular individuo ha de adaptarse en parte, y en parte resiste o acaso rechaza (adaptación, resistencia y rechazo parciales en que los hombres concretos ejercitan su libertad, y de cuya conjugación resulta el movimiento histórico, la alteración de las estructuras mismas); pero no hay en verdad ningún hombre que posea “memoria histórica”; nadie recuerda, ni puede recordar, lo sucedido fuera del ámbito de su propia experiencia. La historia se aprende, se recibe por tradición, como el resto de cuanto se integra la que se ha llamado “nuestra herencia social”¹²⁴.

La historia *se aprende*: leer y saber por qué. Escribe Robert Brandom que las “communities do not have attitudes, individuals do”¹²⁵. Esto, claro, condena al silencio la auto-complacencia identitaria de los noventa-y-o-chistas y sus discretos herederos, como Madariaga y Ortega. Nicanor Parra ratifica: “El enemigo dice / es el país el que tiene la culpa / como si los países fueran hombres”¹²⁶.

XVIII

El relato que María Delgado hace del *affaire* Lorca arranca el 17 de julio de 1936, con una evocación del momento “when General Francisco Franco led a military uprising to usurp a democratically elected left-of-center government”. “Lorca” —añade inmediatamente, con espontáneo

124 Ayala, *Ensayos políticos y sociológicos*, p. 295.

125 Robert Brandom, *A Spirit of Trust: A Reading of Hegel's Phenomenology*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 2019, p. 13.

126 Parra, *op. cit.*, p. 270.

causalismo empírico— “was killed a month after the commencement of the war”¹²⁷. O sea, *post hoc ergo propter hoc*. Este arranque, lejos de ser inexacto, es profundamente incompleto. En su laconismo, resulta poco menos equívoco que el broche con el que la censura forzó a Jorge Guillén a cerrar su “Cronología” de Lorca en la histórica edición de Aguilar de 1953: “1936. 19 de agosto —Muere”¹²⁸. Desdibuja, de un plumazo, un horizonte histórico de inmensa *complejidad*. Subrayo el término porque Santos Juliá lo retoma en su caracterización del conflicto, haciendo ver que la guerra “redujo la complejidad y múltiple fragmentación de la sociedad española del primer tercio del siglo XX”¹²⁹. Quiero recordar, por otro lado, que Fernández Cifuentes cuestionaba justificadamente la “impaciencia” del Gibson biógrafo de “con lo plural y contradictorio”¹³⁰. Solamente una crítica atenta a los plexos y fragmentos que articulaban el todo del campo social (es decir, una crítica dialéctica) podrá restaurar el tacto y dimensiones de la complejidad, pluralidad, fragmentación y contradictoriedad sociales que fueron el hábitat del personaje Lorca en busca de autor. No entraré a valorar la posible coloración eufemística de la expresión “democratically elected”, pues aunque ganó la izquierda, las elecciones de 1936 no estuvieron exentas de irregularidades¹³¹. De más

127 Delgado, *op. cit.*, p. 178.

128 García Lorca, *Obras completas*, p. 1909. Fernández-Montesinos evoca este episodio de censura en sus memorias: *Lo que en nosotros vive*, p. 336.

129 Santos Juliá, *Transición*, p. 18.

130 Fernández Cifuentes, “La verdad de la vida”, p. 91.

131 Alcalá-Zamora habló de “método electoral tan absurdo como injusto”. La sacralización de la categoría “legalidad republicana” responde al hecho de que era la única legalidad posible, y por ello exigía todo el respeto, no al hecho de que fuese inmaculada. Escribió Julián Marías en 1977: “Que la República fuese un régimen legítimo no implica que no estuviese perturbada por fuerzas ajenas a todo espíritu democrático y liberal”, *La devolución de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 198. A propósito de los apañes electorales de febrero de 1936, Alcalá-Zamora habló de “enjuagues, falsedades y coacciones” y Azaña había escrito: “en La Coruña íbamos a sacar cinco o seis [escaños]. Pero antes del escrutinio surgió la crisis y entonces los poseedores de 90.000 votos en blanco se asustaron ante las iras populares, y hemos ganado los trece puestos [...] ¡Veleidades del sufragio!”. *Apud* Payne, Stanley, *El camino al 18 de julio. La erosión de la democracia en España*, Madrid, Espasa, 2016, pp. 77-81. Véase el capítulo “El fraude en las elecciones de febrero de 1936” en el libro de Javier Tusell, *Las elecciones del Frente Popular*, Madrid, Cuadernos para el

calado es la apreciación, hecha por Javier Tusell, según la cual la Segunda República fue una “democracia poco democrática”¹³². Según Casanova y Gil Andrés, en la revolución de octubre de 1934

los socialistas demostraron un idéntico repudio de la democracia parlamentaria al que habían practicado los anarquistas en años anteriores. El mismo anuncio de la revolución, condicionado a la entrada de la CEDA en el gobierno, fue un método de coacción contra la *legítima* autoridad política establecida [...] Las llamadas a la acción violenta crecieron en la misma medida en que crecía la desconfianza en la legalidad republicana¹³³.

Estos mismos historiadores, no precisamente neo-franquistas, fijan en esa fecha el comienzo del fin: “Nada sería igual después de octubre de 1934”¹³⁴. Resulta, pues, incomprensible que el arranque del relato del martirologio lorquiano no se retrase convenientemente al menos dos años. No hace falta ir a Stanley Payne o Gabriel Jackson para reequilibrar el relato presupuesto en la frase de Delgado con argumentos de peso contrario. Nada menos que Azaña asegura que *todo* arranca mucho antes, que “los dislates cometidos desde 1934 daban ahora sus frutos. Extremas derechas y extremas izquierdas se hacían ya la guerra”. Esos dislates fue-

Diálogo, 1971, pp. 121-192, donde las irregularidades se atribuyen tanto a la derecha como a la izquierda, pero más a la derecha.

132 *Apud* Payne, *El camino al 18 de julio*, p. 23. No encuentro dicha frase en la obra de Tusell. Leo, en cambio, comentarios sobre “la falta de conciencia cívica y carencia de una tradición de praxis democrática” en cierta izquierda, y sobre “el olvido de las esencias democráticas” en la “izquierda republicana”: *Las elecciones, op. cit.*, pp. 187-191. Domínguez Ortiz, *España*, p. 375, recuerda que la aplicación de la Ley de la Reforma Agraria no se hizo sin “atropellar las leyes”, con medidas de “represión política sin base legal”.

133 Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 141. El subrayado es mío.

134 *Ibidem*, p. 138. La matización que añaden, argumentando que dichas insurrecciones no son comparables a una insurrección militar, o que octubre de 1934 no fue la primera batalla de la guerra civil, no corrige un ápice los dos puntos esenciales de su argumento: 1) la revolución socialista fue una agresión de magnitud desconocida a la democracia parlamentaria y a la legalidad republicana, y 2) octubre de 1934 marca un antes y un después.

ron, para Azaña, en primer lugar, la entrega del poder en octubre de 1934 a unas derechas reticentes a aceptar la República, y “errores mucho más graves, e irreparables”, la insurrección proletaria en Asturias y la insurrección del gobierno catalán¹³⁵. Lorca efectivamente “was killed a month after the commencement of the war”, pero dos años después, también, del inicio de turbulencias políticas descontroladas. Pese a su recurso terminal a una retórica revolucionaria, Lorca nunca debió de sentirse cómodo con la naturaleza inherentemente “intransigente” de las políticas de Azaña¹³⁶. El efecto que todos estos sucesos tuvieron en la imaginación moral de Lorca fue intenso, acumulativo, como una erosión: *complejidad y múltiple fragmentación*.

No está nada claro, como pretende García Montero recientemente, que Lorca fuese un *poeta* —definidamente, definitivamente— *republicano*¹³⁷. Republicanismo es una vieja categoría política, con origen y estabilización más o menos firmes (Tucídides, Cicerón, Guicciardini, Maquiavelo, Milton, Cromwell, Montesquieu, Rousseau, Jefferson...) pero con innumerables ramificaciones ideológicas no siempre compatibles entre sí y casi nunca, por cierto, incompatibles con las monarquías constitucionales, como demuestra la historia del Reino Unido. En la España moderna la fijación del programa republicano, y la consiguiente estabilización del concepto republicano, no fue una tarea sencilla, y permanece hoy inacabada. El alcance de la Primera República fue políticamente menor, e ideológicamente de muy escaso recorrido¹³⁸. Según Antonio Elorza, los republicanos españoles, entre 1931 y 1936, “en coalición con la socialdemocracia, serán capaces de arrastrar un voto interclasista por la democracia, pero no de fundamentar organizaciones políticas sólidas”. Azaña,

135 Manuel Azaña, *Causas de la guerra de España*, pról. Gabriel Jackson, Barcelona, Booket, 2002, p. 30.

136 Escribe Antonio Elorza que “el republicanismo de Azaña se encuentra presidido por el criterio de la intransigencia, del todo compatible con los valores propios del liberalismo y de la democracia, al nacer de la firme voluntad de establecerlos por medio de la supresión de las instituciones y de los usos sociales de un pasado abyecto”, *Las raíces de la España democrática (España en su laberinto)*, Cinca, Madrid, 2016, p. 141. Es difícil olvidar, en este contexto, la cuarta intervención del director en *El Público*: “¡Fuera, fuera, fuera!” (García Lorca, *Teatro*, p. 282).

137 Luis García Montero, “Un poeta republicano”, *Mercurio* 206, 2018.

138 Véase la síntesis extraordinariamente crítica de Domínguez Ortiz, *España*, pp. 320-323.

añade, fue incapaz de “asegurar al espíritu republicano una base partidaria y un soporte ideológico plural, pero consistente”¹³⁹. García Montero hace una síntesis eficaz de la orientación política de Lorca: habla de un “socialismo humanista” que pudo tomar de Fernando de los Ríos, de su identificación con deseos de progreso encarnados en políticas culturales emanadas de la Institución Libre de Enseñanza y de la “definición” —pasiva, reactiva, como receptor de insultos— de su “imagen pública como un escritor republicano” a raíz de su compromiso con el proyecto de La Barraca; y del acercamiento “en sus declaraciones y en su trabajo [...] a actitudes revolucionarias”. Todo esto es cierto, pero nada de ello autoriza la contundente atribución esencialista que exhibe el título de su artículo: un *poeta republicano*. Recordemos que ni siquiera en Azaña había “esencialismo republicano alguno”¹⁴⁰. Esta designación categorial (*poeta republicano*), eminentemente retroactiva, desactiva la complejidad y fragmentación: la oposición *republicano-monárquico* no era, me parece, ni la más urgente ni la más determinante entre 1931 y 1936. Conviene, como le recordaba Ridruejo a Umbral a propósito de los Machado, emplear “una óptica más inclinada a la reasunción del pasado que a la disección de sus pobladores”¹⁴¹. Y si ello supone aceptar que Lorca y José Antonio cenaban juntos de vez en cuando, pues asúmase y luego, si cuesta tragarlo, reasúmase a los postres con un cognac¹⁴². ¿Poeta republicano? En fin, uno se autodefinía, especialmente en la izquierda, con arreglo a otras etiquetas (anarquista, socialista, comunista), ninguna de las cuales armonizaba fluidamente con la legalidad estatal republicana. Como afirma el narrador de *Campo cerrado*, “ser republicano con la República no vestía

139 Antonio Elorza, “Estudio preliminar” a *Pensamiento político en la España contemporánea*, Barcelona, Teide, Barcelona, 1992, p. XL.

140 Elorza, *Las raíces de la España democrática*, p. 141.

141 Ridruejo, “Sobre los Machado”, *Sombras y bultos*, p. 36.

142 Andrés Trapiello valora el testimonio de Gabriel Celaya, comenta con sano sarcasmo las reacciones escandalizadas, e insiste en que “la época era promiscua, política y literariamente”: *Las armas y las letras*, p. 164. Que Lorca cultivase una amistad tan sincera, continuada e íntima con Morla Lynch, un indiscutible liberal que consideraba a José Antonio “extremadamente simpático. Todo un varón, fuerte, viril, decidido, con rostro y fisonomía de niño bueno” es un dato a tener en cuenta: Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca: Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 126.

ya nada”¹⁴³. La “nomenclatura”, recuerda Cela con un punto de exceso en sus memorias, “empezó a matizarse” y las “formas de decir”, por ejemplo, la distinción entre “republicanos y leales [...] no tenían la menor importancia”: “lo grave es que los ambos bandos en liza uno se llamó a sí mismo antifascista, y el otro, antimarxista”¹⁴⁴. La derecha era un semillero de tendencias (corporativismo, tradicionalismo, carlismo, monarquismo, fascismo, catolicismo). Y no olvidemos que muchos bandos victoriosos del ejército sublevado se cerraban, al comienzo de la guerra, con vivas a la República, o que Orwell creyó ver banderas republicanas ondeando en las trincheras del ejército faccioso¹⁴⁵. ¿Hipocresía táctica? También un gran sector de los sublevados se autodefinía como monárquico, y rey coronado no hubo hasta que murió Franco. Oposiciones quizás más determinantes eran reformistas-revolucionarios, tradicionalistas-reformistas, anticlericales-católicos... No olvidemos, por otra parte, que si los sublevados fueron desleales a la República, muchos de los leales (PSOE y CEDA, por ejemplo) habían sido, poco antes del comienzo de la guerra, meramente *semileales*¹⁴⁶. No olvidemos la siniestra prehistoria política de Miguel Hernández —en 1933 decía “Soy, sin ser nada, comunista y fascista”— o el encuentro entre María Zambrano y Alfonso García Valdecasas, futuro falangista, bajo el arco del Frente Español¹⁴⁷. Complejidad y fragmentación. La defensa de la República se convertirá, durante el transcurso de la guerra, en pegamento de cohesión de la dispersión política de las izquierdas, y el término *republicano* irá adquiriendo el prestigio político que tuvo entre 1923-1931, cuando era urgente tumbar una dictadura. Todo gira, pues, en torno a la diferencia entre *Lorca* y *el sentido* (el de sus textos) y *el sentido de Lorca* (la persona histórica, el sujeto interpelado ideológicamente, su cotización pública). La definición “republicano” solo tiene sentido en la acepción segunda del término *sentido*, y dicho sentido

143 Max Aub, *Campo cerrado*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2017, p. 133.

144 Cela, *op. cit.*, p. 400.

145 Orwell, *op. cit.*, p. 26.

146 Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. Vol II. La crisis de los años treinta: República y Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 238-240.

147 Eutimio Martín, *El oficio de poeta: Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2011, pp. 127-250; David Soto Carrasco, “El frente español. Entre el fascismo y el nacionalismo orteguiano”, en *No es país para jóvenes*, coord. Alejandra Ibarra, Instituto Valentín Foronda, 2012.

es (necesariamente) reactivo y de validez retrospectiva, pues, de acuerdo con Croce, *ogni storia è storia contemporanea*; y, de acuerdo con Juliá, “Solo hay interés en el pasado”, por desgracia, “para utilizarlo en la lucha política del presente”¹⁴⁸.

Cabría situar a Lorca en el arco político que va del partido reformista de Melquíades Álvarez al PSOE, como un defensor más de la llamada “revolución blanca”, afín, como heredero privilegiado, de intelectuales adictos a la razón (Azaña, Ortega), por mucho que su temperamento le inclinase a la sinrazón unamuniana o al culto a la fuerza de Valle-Inclán¹⁴⁹. Encaja, pues, en el espectro amplio y *complejo* —subrayo— de las izquierdas entre 1931-1936. Pero qué era exactamente, si nos atenemos a las determinaciones precisas de dicho espectro en el arco parlamentario y extraparlamentario: ¿anarquista, comunista, socialista, o simpatizante de la llamada “izquierda burguesa” (la de Azaña)? Muy influido por Fernando de los Ríos, Lorca quiso siempre observar lo que Marx llamó “l’*étiquette d’un langage ‘humanitaire’*” y se dejó arrebatar por las “*sentimentalités socialistes*”¹⁵⁰. Compartía, con el “republicanismo español”

148 Entrevista en *Letras Libres*, *op. cit.* Quizás convenga recordar la naturaleza dialéctica que asiste, como recordaba Sartre, las relaciones entre praxis real y praxis imaginaria. Comentando la interpretación sartreana de los girondinos, apuntaba Jameson que “to describe them as a certain type of bourgeois revolutionary is to categorize them from the outside, to evaluate them in a larger context with which they themselves could not have been familiar. Even to the degree that they knew themselves in some such fashion, in the obscure kind of self-awareness Sartre is describing here, such self-knowledge could only have resulted from some previous judgment on them from the outside, by enemies who saw them in a certain light, who stamped them with a certain label and a certain accusation, which they themselves then attempted to recuperate and to interiorize, to justify”: *Marxism and Form, Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 229. Háganse las equivalencias al caso Lorca, y algo habremos ganado. Pero claro, pedirles a algunos comisarios político-ideológicos disfrazados de críticos que acepten la existencia de un “obscure kind of self-awareness” es quizás mucho pedir. Ni los nazis ni los estalinistas toleraron la oscuridad última de todo sujeto con respecto a sí mismo —y, por ello mismo, repudiaron tanto a Freud como al surrealismo.

149 Elorza, *La modernización política en España*, p. 416.

150 Marx, *Misère de la philosophie*, p. 98. Y la carta a *Annenkov* en p. 68. Marx califica el socialismo verdadero de movimiento literario social en *La constitución alemana*, p. 120.

un fondo de irremediable religiosidad, una profunda vocación de sacralización soteriológica: “No estamos en el teatro. Porque vendrán a echar las puertas abajo. Y nos salvaremos todos”¹⁵¹. Estaba ideológicamente —esto es, confusamente, complejamente— atrapado en el horizonte utópico del socialismo español, y de ahí su equívoca afición por el término “revolución”, en especial a partir de 1935¹⁵². Y conviene recordar que para el socialismo la República era un mero expediente, o recurso formal (político, legal, parlamentario), para alcanzar objetivos eminentemente apolíticos o impolíticos: la revolución social como fin en sí mismo¹⁵³.

Indudablemente, Lorca fue la víctima de un crimen político perpetrado por sujetos rebeldes deseosos de derribar a un gobierno de legitimación frentepopulista y, por extensión, al marco legal republicano que permitió su llegada al poder. Pero ello no normaliza o naturaliza al sujeto Lorca, ciudadano de una República, como “poeta republicano”. No es exacto asegurar, según hace García Montero, que la “ilusión” sobre la “dignidad económica y cultural” que refleja su “Alocución al Pueblo de Fuentevaqueros” sea una “ilusión republicana”. Es una ilusión propia de sensibilidades situadas, entonces (1931-36) en la izquierda, pues, como recuerda Domínguez Ortiz, “el *centrismo* era una entelequia”. En la izquierda se apiñaban anarquistas, socialistas, miembros del partido radical y del partido de Azaña, y no todos estos grupos estaban interesados en

151 Así habla el “Autor” en la *Comedia sin título*: Federico García Lorca, *Teatro*, p. 772.

En su ensayo sobre el primer republicanismo federal (1840-1843), Antonio Elorza reflexiona sobre “otro componente del republicanismo español: la sacralización, mucho más intensa que en moderados y progresistas. Consciente de la necesidad de movilizar su base popular, hará suyas las notas de religiosidad y salvación procedentes del pensamiento reaccionario”: *Las raíces de la España democrática*, p. 65.

152 Payne describe al Azaña de febrero-marzo de 1936 como un “doctrinario iluso” que, “como tantos otros, vivía en una fantasía ideológica, un fenómeno frecuente entre los intelectuales y políticos de la primera mitad del siglo veinte”: *El camino*, p. 83. En otro lugar afirma que los gobiernos Azaña-Casares Quiroga reflejaban “short-term sectarian illusions”: *The Spanish Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 (p. 50).

153 Para una delimitación conceptual creativa del término “impolítico”, véase la introducción del libro de Roberto Esposito, *Categorie dell'impolitico*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 14-15. No es fácil, en cualquier caso, documentar una similar concepción de lo impolítico (la irrepresentable y a-teológica prefiguración de una comunidad imposible) en el espacio social de la España previa a la guerra.

la República¹⁵⁴. El hecho, cierto, de que “no militó en ningún partido, pero tampoco dudó en identificarse con la República como ciudadano” no lo convierte necesariamente en *poeta republicano*. También Ortega se identificaba con la República como ciudadano, porque entre algo (esa República averiada) y el vacío (los caciques, el integrismo católico, la cuartelada espasmódica y los pistoleros de falange) era mejor algo; pero no dudó en expresar sus profundos recelos ante la deriva de *aquella* República histórica 1931-1936¹⁵⁵. El convencimiento de que en la primavera de 1936 “España se estaba deslizando hacia la anarquía” era compartido “por muchos viejos y auténticos republicanos”¹⁵⁶. Por otro lado, la acción emprendida por Lorca de mayor legibilidad política, más allá de la adhesión a manifestos, su compromiso con la Barraca, obedecía a impulsos pedagógicos de corte humanista-liberal asumibles por conciencias políticas de muy diverso signo. No se olvide, por otro lado, que su adaptación de *Fuenteovejuna* silenció (¿autocensuró?) la violencia popular de la pieza de Lope, que su debilidad por Calderón granjeó la respuesta airada, en una representación, de grupos radicales de izquierdas, o que una de las subvenciones que recibió el grupo fue facilitada, de forma muy decidida, por José Antonio Primo de Rivera, posible amigo y admirador de Lorca¹⁵⁷.

Lorca fue víctima de una ideología profundamente anti-liberal, ostensiblemente anti-democrática, cimentada en torno a la sacralización de los cuerpos orgánicos de la familia y la nación, a la que contribuyeron, en la

154 Domínguez Ortiz, *España*, p. 377.

155 Para esos recelos, véase la reflexión de Antonio Elorza, *La razón y la sombra: Una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama, 1984, pp. 189-247. Ciertamente, no obstante, que Ortega firmó el manifiesto de adhesión al gobierno de la República el 31 de julio de 1936 publicado en el diario *La Libertad*. Y desde una clínica escribe, sin usar la palabra “república”: “Digan que mi simpatía está de pleno, sin reservas, al lado del Gobierno y su movimiento popular” (Jordi Gracia, *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014, pp. 516-517).

156 Domínguez Ortiz, *España*, p. 381.

157 Un balance espléndido sobre la (des)localización de Lorca en el puzzle político-ideológico entre el 35 y el 36 se encuentra en la Introducción de Emilio Peral Vega a *La comedia sin título*, Madrid, Cátedra, 2018. El crítico destaca lo desenfocado de ciertas interpretaciones que sitúan a Lorca “como adalid frentepopulista”, p. 22. Aseguraba Vila-San Juan, hace años, que “Lorca no deseó jamás ser *practicante* en política”: *García Lorca, asesinado*, p. 232.

coyuntura histórica precisa en que se perpetra el crimen, componentes y elementos diversos, procedentes tanto del fascismo como del tradicionalismo y corporativismo orgánico de la CEDA. Preston habla de una rebelión militar cuyo objetivo “no era sencillamente apoderarse del Estado, sino exterminar toda una cultura liberal y reformista”¹⁵⁸. Supongo que en esa frase —*cultura liberal y reformista*— encaja perfectamente la actividad semi-profesional de Lorca como dramaturgo, poeta inconstantemente publicado y activista ocasional de la educación. En su concreción franquista, es decir, una vez estructurados diversos impulsos ideológicos en torno a la autoridad del “caudillo providencial”, esta vaga ideología se presenta como mera solución contrarrevolucionaria. En retrospectiva, se muestra como una “solución traumática, arcaizante, al conjunto de problemas que acompañan a la precaria formación de una sociedad moderna en la España de nuestro siglo”¹⁵⁹. Así, no es descabellado ver en Lorca a un agente involucrado en la construcción precisa del problema que el autoritarismo militar quiso solventar —el problema (para militares africanistas, fascistas, ideólogos del nacional-catolicismo, carlistas...) de *la modernización*—. Pese al esfuerzo reciente por distinguir entre el “cálculo frío” del bando sublevado y la “espontaneidad caliente” del bando republicano, mucho hay también en el asesinato de Lorca de espontaneidad caliente, mucho de azares entreverados que construyen reactivamente un sentido¹⁶⁰. En la medida en que su muerte es imputable, pues, a “una máquina política de terror” puesta en marcha por sujetos intoxicados de esa “ideología fundamentalmente represiva en

158 Preston, *La guerra civil*, p. 123.

159 Elorza, “Las raíces ideológicas del franquismo”, en *La modernización política en España*, Madrid, Endymion, 1988, pp. 433-455 (p. 433).

160 La oposición mentada es de Santos Juliá, “De ‘guerra contra el invasor’ a ‘guerra fratricida’” en *Víctimas de la guerra civil*, p.26. Julián Casanova construye su excelente ensayo “Rebelión y revolución” en torno a dicha polaridad. Para Ruiz Alonso es un azar que Lorca baje a Granada. Para Queipo, y quizás en cierto modo para el propio Valdés, es un azar que a Lorca lo traigan detenido al Gobierno Civil de Granada. Pero ya que está ahí, pues qué mejor que matarlo. La espontaneidad en el plano estructural —no en el psicológico de la mente retorcida y resentida de Ruiz Alonso— es precisamente la acción de dicha mente, capaz de fabricar un plan condenado al fracaso (la resistencia de los Rosales, previsible, era un obstáculo formidable) y lograr ejecutarlo mediante una ejecución delegada en otros. Existe, no obstante, obviamente, una cierta *necesidad* ideológica superestructural que enmarca y enlaza estos azares.

prácticas administrativas y policiales de encuadramiento militar”, no se precisa una exhaustiva reducción categorial *a contrario* del objetivo a reprimir y eliminar: *que le den café*¹⁶¹. ¿Por qué a Lorca? ¿Porque era rojo, comunista, socialista, frentepopulista, o porque era republicano? Ante un aluvión de categorías oscilantes y etiquetas a veces huecas que hicieron poco por salvar “la debilidad orgánica del republicanismo”, recordaba Azaña en una carta de febrero de 1940 que “nada significa lo mismo que hace cinco años”¹⁶². Esta indeterminación semántica debió de afectar de modo especialmente dramático a términos como *revolución* o *pueblo*¹⁶³. No cabe, obviamente, imputar a estas oscilaciones de *significantes* potencialmente *vacíos* el hecho de que imperase, también en la zona republicana, un encubrimiento de la irracionalidad¹⁶⁴. Esta ocultación molestó profundamente a Azaña, eximio adalid del “racionalismo constructivo”¹⁶⁵. Pero es evidente que el maniqueísmo historiográfico que blanquea la irracionalidad de un solo bando bajo epítetos de idealismo heroico es sistemáticamente cómplice del esencialismo categorial que confiere dignidad moral y carta de naturaleza a dichas etiquetas, exigiendo, de este modo, la fijación naturalizada y absoluta (*definida, definitiva*) de su sentido¹⁶⁶. Incluyendo *el sentido de Lorca*.

161 Elorza, *La modernización política en España*, p. 450. La frase de la *máquina política de terror* es de Dionisio Ridruejo, *apud* Vila-San Juan, *García Lorca, asesinado*, p. 31.

162 Elorza, *La modernización política en España*, p. 430. La cita de Azaña la tomo de este libro de Elorza, p. 430.

163 Escribe Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, p. 15: “No tiene ningún sentido aducir un apunte de Machado sobre ‘Los milicianos de 1936’ para demostrar la estima en que los intelectuales del 98 tenían al pueblo: la voz ‘pueblo’ adquirió hacia 1930, y sobre todo desde 1936, un significado que no pudieron atisbar los escritores del 98”.

164 Para el concepto de *significantes vacíos*, véase Ernesto Laclau, “Why do Empty Signifiers Matter to Politics?” en *Emancipation(s)*, London, Verso, 1996, pp. 36-46.

165 Manuel Azaña, *Una política (1930-1932)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932. *Apud* Elorza, *Las raíces de la España democrática*, p. 143.

166 Cuando Largo Caballero llama a revolución se trata de “vanas profecías”, cuando Calvo Sotelo invoca la “contrarrevolución” se trata de una prédica hecha en términos “apasionados y convincentes” (Preston, *La guerra civil*, p. 107). Así se escribe la historia. Los “pequeñoburgueses republicanos” que alimentaron las filas de la izquierda moderada de la Segunda República eran, muchos de ellos, “idealistas”, movidos por “utópicas expectativas” (*ibidem*, 52-53). Ni utopía ni idealismo son, en cambio, atribuibles, parece, a ninguno de los muchos movimientos que se agrupaban en la derecha del espectro político. Falta equilibrio. Solo si aprendemos a qui-

Azaña afirmó en 1924 que “el Estado español está infectado de militarismo” y Lorca cayó en esa septicemia global¹⁶⁷. Su asesinato demuestra que la reacción contrarrevolucionaria se activó de manera refleja, como un automatismo: militarizados estaban todos los que contribuyeron al crimen (Ruiz Alonso, Valdés, Nestares, Queipo, el que apretó el gatillo), y militarizados hasta los dientes estaban varios miembros de la familia Rosales, la familia que hizo todo lo posible, y más, por salvar su vida. Militarizada estaba Granada ya en los meses previos a la guerra, especialmente desde marzo de 1936. Militarizada la imaginación de Lorca, quien metió pistoleros y bombardeos en su inacabada *Comedia sin título*, y planeó en los días angustiosos de su refugio doméstico componer, con Luis Rosales, un poema sobre los caídos en ambos bandos¹⁶⁸. A Lorca lo mataron, sí, en última instancia, un enjambre enlazado de sujetos rebeldes, en su mayor parte militares. Fue un asesinato político. Sin duda. Pero no se mató a un político, ni siquiera a un sujeto medianamente politizado. Mataron a un hombre confundido, decepcionado, y aterrorizado: “un ser espantado”, precisa Félix Grande¹⁶⁹. No se trata de despolitizar al poeta: se trata de politizarlo correctamente, con todas las cartas sobre la mesa. La que Lorca envía a Alfredo Salazar, por ejemplo, en junio de 1936, desde Madrid, en la que le ruega que se omitan de la transcripción de una entrevista

la pregunta y la respuesta que está[n] en una página suelta escrita a mano, página 7 (bis), porque es un añadido y es una pregunta sobre el fascio y el comunismo que me parece indiscreta en este preciso momento. [...] No conviene que se entere nadie de esto, pues sería fastidioso para mí resulta poderosamente reveladora¹⁷⁰.

tarle el celofán rosa a estos términos (idealismo y utopía) estaremos en condiciones de ver que ambas patologías causaban estragos en todas las direcciones del espectro.

167 Citado por Elorza, *La modernización política en España*, p. 419.

168 Sobre este confuso asunto, véase Grande, *La calumnia*, pp. 152-157. También Vila San Juan, *García Lorca, asesinado*, pp. 115-116; y Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, p. 43.

169 Grande, *op. cit.*, p. 59.

170 Federico García Lorca. *Epistolario completo*, ed. Christopher Maurer y Andrew Anderson, Madrid, Cátedra, 1997, p. 823.

El autor de esta carta es el mismo que, algo menos de un año antes, aseguraba en otra a su familia que no le importaba que “las derechas” persistieran en su “campaña” contra él, pues “es casi conveniente que lo hagan, y que sepan de una vez los campos que pisamos. Desde luego hoy en España no se puede ser *neutral*”¹⁷¹. Pero no olvidemos que Lorca se adiestró en técnicas para morar en lo que *no se puede*, habitar la *indefinición* y la *imposibilidad*. Es el momento —el momento o segmento crítico, cuyo inicio arranca, no se olvide, en 1929, tan solo dos años antes de la proclamación de la Segunda República— de su *teatro imposible*, un teatro que enuncia una utópica revolución (sexual, social) al tiempo que admite su fracaso, renunciando a materializarla en escena, pues asume, quizás equivocadamente, que no existe escena que pueda alojarla. La condición *realizativa* —*performative*— de dicha identificación ideológica es determinante: del mismo modo en que comienza, tras un período de violenta resistencia, a decirse *homosexual* (*El público*), Lorca se empeña en decirse *revolucionario* (*La comedia sin título*). Ve posible la enunciación de una no-neutralidad, pero en el terreno de los hechos, esta construcción identitaria solo afectó a su espacio privado: Lorca vive ya plenamente enamorado de hombres. No al espacio público: Lorca no vive luchando con camaradas. En ese terreno decide, tras algunos *outings* sonados, finalmente optar por el silencio, y por una equivocada huida de la ciudad pública (Madrid) a la casa privada en las afueras de Granada, olvidando que no lejos de la Huerta de San Vicente se abría un ámbito furiosamente público.

Si atendemos, pues, como insta Juliá, al ciclo de levantamientos plebiscitarios (rebeliones, revoluciones) que, desde las derechas y las izquierdas radicalizadas, trataban de quebrar el funcionamiento normal de la política parlamentaria, confirmaremos que, desde ambos lados, “la violencia fue cortejada como la gran partera de la historia”¹⁷². Y los extremos que cortejaron la violencia no solo desgastaron con ello la legitimidad de sus propuestas; también contribuyeron a falsificar, mediante la polarización, la complejidad y la fragmentación de la realidad social, ideológica y política. Esto es algo que Unamuno ya presentía, y que Julián Marías subrayó con firmeza en plena transición¹⁷³. Preston hace bien en repetirlo:

171 *Ibidem*, p. 817.

172 Santos Juliá, *Víctimas de la guerra civil*, p. 15.

173 “Yo creí entonces, y sigo creyendo, que la guerra civil fue querida por muy pocos,

la guerra tuvo como preludio una “lucha entre extremos llevada a cabo por fanáticos apasionados de la derecha y de la izquierda” que terminó arrastrando, totalizando, a una masa social indiferente a la polarización y hostil a la idea misma de la guerra¹⁷⁴. Los radicalizados de ambos signos celebraron en cambio su llegada: Marías recuerda que el 18 de julio fue “festejado” en la zona republicana y dio nombre de avenida a la madrileña calle Príncipe de Vergara¹⁷⁵. Preston insiste en la barbarie de una “minoría importante”, en ambos lados, como responsable de los “brotes de odio ciego y matanzas irresponsables en toda España”. Por decirlo en terminología neo-marxista (Laclau, Mouffe), dicha minoría *hegemonizó* el *campo social*, agrandó las dimensiones y desnaturalizó la condición de todo recto conflicto o *tensión* sociales, dando lugar una *crisis* innecesaria, dilatada y sangrienta. Conviene, en el análisis retrospectivo de dichos sucesos, no arrastrar a todos los implicados (víctimas, agentes indirectos, espectadores) desde la masa no polarizada a los extremos del “sectarismo descontrolado y frívolo”. Esa masa constituye el “resto” que se vio “sumido en la guerra con una sensación de terror”¹⁷⁶. No es descabellada la idea de que, de haber sobrevivido, Lorca habría podido alojarse en la zona franca de la tercera España, quizás no junto a Madariaga y Ortega, pues los recelos de ambos hacia la República tenían raíces en un análisis político profundamente racional, impropio de Lorca, pero sin duda junto a otros intelectuales, miembros de generaciones más jóvenes, que instintivamente sintieron un rechazo a la sublimación épica del conflicto, y, sobre todo, cuestionaron su necesidad¹⁷⁷. Lorca efectivamente empleó el término *revolución* en entrevistas y piezas dramáticas pero no apeló nunca, creo, como sí hicieron extremistas de ambos bandos (socialistas y

por dos fracciones exiguas que impusieron su voluntad de discordia y violencia al país entero, alegres de poder liquidar la estructura política para poner las cosas a su gusto” (Marías, *La devolución de España*, pp. 198-199).

174 Paul Preston, *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Random House, 1999, p. 14.

175 Julián Marías, *La devolución de España*, p. 199. En la primera entrega de *Herrumbrosas lanzas* de Benet, *op. cit.*, pp. 118-120, el narrador insiste en la tesis de la doble, o triple, revolución.

176 *Ibidem*, pp. 14-15.

177 Domínguez Ortiz, *España*, p. 370, habla de “síntomas”, tras la proclamación de la República en 1931, “que inquietaban a los observadores independientes, de los que había muchos entre las filas muy densas de la intelectualidad”.

falangistas, entre otros) a la palabra “guerra” —“the rhetorical trope of ‘civil war’”— antes del arranque efectivo de la contienda¹⁷⁸. Es una víctima de la guerra, no *por* la guerra. Murió *en* una República amenazada, no *en defensa de* esa República.

XIX

En *Bodas de sangre* importa lo que pasa, pero mucho más lo que ha pasado. Y ello es que al novio le han matado al padre y al hermano. Y que los han matado miembros de la familia de los Félix, a la que pertenece el antiguo novio (Leonardo) de la novia. Y que la madre no olvida su dolor: “Pero se llevan los muertos y hay que callar”¹⁷⁹. Cuando el hijo sugiere a la madre que acompañe a los recién casados en su nueva vida: “No. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de la familia de los matadores, y lo entierren al lado. ¡Y eso sí que no! ¡Ca! ¡Eso sí que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia”¹⁸⁰.

Tratamiento y gestión de residuos funerarios. Cosas del matriarcado. Atavismos, primitivismos. Antígona —vieja ya— en campos de Níjar, con cuevas al fondo.

XX

Con determinación cartesiana, Husserl buscó siempre deshacerse de prejuicios. Recomendaba abstenerse, mediante una cancelación superadora, de residuos pre-reflexivos depositados en la conciencia. Hablaba, en suma, de prescindir de lo ahí sedimentado, con el fin de alcanzar la *evidencia* intuitiva, que, en su adaptación a condiciones ibéricas, no pasa de ser una *videncia* positiva y notarial: *hic res, hic corpus, en este rodal de aquí*.

178 La frase citada es de Stanley Payne, *apud* Preston, *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution, and Revenge*, New York, Norton, 2007, p. 21.

179 García Lorca, *Teatro*, p. 446.

180 *Ibidem*, p. 418.

Remover, pues, sedimentos (*Sedimenten*) del sustrato, restituir mediante la exhumación:

Toda evidencia insta para mí una posesión permanente. Yo puedo tornar siempre luego (*immer wieder zurückkommen*) a la realidad efectiva contemplada en sí misma, siguiendo cadenas de nuevas evidencias entendidas como restituciones de la primera evidencia (*als Restitutionen der ersten Evidenz*)¹⁸¹.

Si trasladamos, con elemental audacia hispana, con esa insolente manera española de mirar las cosas, al campo real los indicadores de este campo de la conciencia —campo extendido (*ausgedehnt*) según Freud—, obtendremos el eterno retorno a la fosa siguiendo cadenas de nuevas evidencias entendidas (un testigo le dijo a Gibson que fulano ya le había contado en una esquina de la barra del Bar Sevilla a Penón lo que mengano le decía a Brenan, poco más o menos lo que ya me confesó un concejal cuya suegra había oído lo que le contó la prima del cortijo) como restituciones de la primera evidencia: el testimonio del joven que apretó el gatillo, el testimonio del joven que ayudó a enterrarlo. Brota así la lógica de delegación o relevo de la testimonialidad en torno al mártir, como círculos concéntricos en torno a una pedrada en el agua. *Hic corpus*, bajo este olivo: *En este rodal de aquí*. Estamos, quién lo duda, en la encrucijada fenomenológica, la de un “horizonte multiforme [*vieltgestaltiger Horizont*] de anticipaciones no plenificadas [*unerfüllter*], menesterosas de plenificación [*erfüllungsbedürftiger Antizipationen*]”¹⁸². Zanjas vacías, fosas no plenas. Pero vamos a verlo clara y distintamente, con rigor cartesiano-forense, vamos a traerlo —a la voz primera que lo vio todavía vivo, al cráneo que lo documenta muerto— a la claridad (*zur Klarheit bringen*). *Evidenz*: evidencia y videncia. Y Lorca será, de este modo, la materia residual que rellene su urna de tierra, y de modo delegado, nos plenifique y redima. Será nuestra posesión permanente (*bleibende Habe*). Un bien nacional. Amén.

No nos basta con la resignación de Laffranque: aunque llevemos treinta años sin él, “il n’en finit pas de se révéler à nous”¹⁸³. No nos basta con

181 Husserl, *Cartesianischen Meditationen*, p. 95.

182 *Ibidem*, p. 96.

183 Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de

esa revelación constante, fascinante, de textos inéditos (manuscritos, entrevistas) y de nuevas interpretaciones del creciente corpus textual. No nos basta con “la restitution vivante de l’oeuvre de Lorca”, hoy en día afortunadamente en curso por una generación de críticos como Antonio Monegal, Melissa Dinverno o Emilio Peral Vega que mantienen vivo el espíritu crítico y filológico de maestros —algunos ya fallecidos, otros muy activos— como Belamich, De Paepe, Menarini, Hernández, García Posada, Caravaggi, Anderson, Maurer, Fernández Cifuentes o Soria Olmedo¹⁸⁴. Necesitamos su *corpse*, su cráneo o una “tibia suya envuelta en flores pasadas y en cristal”. Necesitamos, para incorporarnos a través de su cuerpo definitivamente al cuerpo de algo (¿España?), la restitución muerta de Lorca muerto. No nos basta con la sutil sugerencia de que su corpus textual sea como un borgiano “vaciadero de basuras”, una ruina que señala, de manera enigmática, “los agujeros abiertos por la verdad”¹⁸⁵. Mucho mejor abrir agujeros en la tierra para alcanzar la verdad. Fernández Montesinos se quedó con las ganas de decir, pero no de escribir, que ha llegado “la hora de dejar a Federico García Lorca en paz, su vida y su obra a cubierto del circo devorador que lo ronda o persigue”¹⁸⁶.

Quizás esta compulsión restitutionista, tan hostil al regeneracionismo, se nutra de inercias restauracionistas: la voluntad de restaurar no tanto la corte de los milagros como la *mortis regnum*. Se trata, en el fondo, de ceder a la pereza mental del atavismo diagnóstico propia del *romantisme pour autrui*, de confirmar nuestra condición de pueblo “instable et retardataire”, en especial el andaluz, “car la mort vivante, lente ou brutale, fait partie de l’expérience collective quotidienne de bien des Andalous, et en particulier des Grenadins”; pueblo español dado a una “primitive cruelty and brutality in a way that would have not been out of place in a medieval epic”¹⁸⁷. O en París, quiero recordar, en plena modernidad revolucionaria, entre 1789-1795: esa otra épica está en Michelet, Carlyle, Dickens y Víctor Hugo. Pero ésa no interesa: solo cuentan las hazañas del Cid y la *desbandá* de Malaga.

Recherches Hispaniques, 1967, p. 9.

184 *Ibidem*, p. 10.

185 Fernández Cifuentes, “¿Qué es aquello que relumbra?”, p. 235.

186 Fernández Montesinos, *Lo que en nosotros vive*, p. 430.

187 Laffranque, *op. cit.*, p. 23 y p. 50; Preston, *The Spanish Civil War*, p. 21.

La épica medieval, la verista y verdadera, en la que entierran a sus muertos, y evocan las mayores restituciones, como la de aquel Jesús que “en el monumento resucitest” (*Cantar del Mio Cid* I 358)¹⁸⁸. O la del marido de Jimena, librando y venciendo batallas *post mortem*. Pero el cuerpo del nuevo Cid, Federico García Lorca, no ha sido restituido, por mucho que, siguiendo a Quevedo, algunos cavén en su (el de ellos) vivir, su (el de Lorca) monumento¹⁸⁹.

XXI

¿Cráneo privilegiado? En realidad, no. Cerebro privilegiado. O más que cerebro: espíritu (*Geist*) absolutamente privilegiado, en tanto que estructura compleja hecha de vivencias y lecturas. En realidad, el cráneo es lo único que tenemos en común con Lorca: todos tenemos, con indiferenciables diferencias, más o menos el mismo cráneo. Ni un clavo (Alarcón) ni el hueco de un balazo (Sender) constituyen diferencia específica, pues ambos son sobrevenidos. “Lorca somos todos”. Homologarnos con Lorca en la democracia de la muerte: ésa es la estúpida vocación de fondo. Decía Benjamin que para la gente en tiempos de Baudelaire solo existía una forma de novedad radical, y siempre la misma, la muerte: “Die letzte Reise des Flaneurs: der Tod”¹⁹⁰. Es decir, el último viaje del *flâneur*: la muerte. O mejor, el último viaje del *caballero solo*: la muerte¹⁹¹. El cráneo es lo único que tenemos en común con Lorca. No el cerebro que produjo sus escritos. De ahí el apetito igualitario de remover el caso y salvarnos en la cosa, el cráneo. *De mentibus non est disputandum*.

188 Cito aquí de la edición de Alberto Montaner, *Cantar del Mio Cid*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2012, p. 26.

189 Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. José Manuel Blecuá, Madrid, Alianza, 1974, p. 53.

190 Recogido en los fragmentos “Central Park” en Walter Benjamin, *Selected Writings 1938-40*, ed. Howard Eiland and Michael Jennings, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2003, IV, p. 171. Reitera de este modo el axioma más concisamente elaborado en el ensayo “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”: *Passagen Werk*, p. 55.

191 Evoco el texto de Valente, “Lorca y el caballero solo”, en *Las palabras de la tribu*, pp. 104-110.

La exención singularizadora que otorga privilegio a su cráneo se expresa, inicialmente, en una bondadosa aceptación igualitaria: pretendiendo no privilegiarlo, arguyendo motivos de igualdad genérica y homologación demográfico-democrática (es un muerto más, y como tal conviene hallar su cuerpo). Es una torpe artimaña. Han dicho tantas veces que era uno más —que Lorca eran todos— que ahora toca finalmente desinflar el globo y reconocer que, en el fondo, no era uno más, que era Lorca, y que precisamente esa diferencia justifica la búsqueda de sus restos¹⁹². La cuestión es seguir escarbando: “Había tierra en ellos y / cavaban. // Cavaban y cavaban y pasaba así / el día y pasaba la noche”¹⁹³. En el fondo lo que se persigue, hasta los extremos del encarnizamiento forense, es la exención pública de dicho hueso: el restablecimiento de una singularidad erosionada. El cráneo saldrá publicado en las portadas del *New York Times* y *Le Monde*: ésa será su *priva lex*, la prebenda de su singularidad. Se persigue asimismo, mediante la reiteración del argumento forzado y falso (Lorca era uno más, Lorca eran todos) subrayar la idea, más falsa aún, de que todos somos Lorca. No todos somos Lorca. Y no solo porque no a todos nos matan con 38 años, sino, sobre todo, porque casi ninguno de nosotros alcanzaría a escribir ni uno solo de los versos del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, quizás, como ya sugirió Valente, el mejor poema del siglo veinte escrito por un poeta español. A pesar de un verismo igualitario que persigue aniquilar la distinción, y hacernos creer que “la meta” del supuesto juglar “era que el Cid les pareciera a los oyentes tan vecino como el mismo juglar”, ni Rodrigo Díaz ni Federico García son exactamente nuestros vecinos¹⁹⁴.

Lorca solo hubo uno, y no está en sus huesos. Fue único porque compuso unos textos, también únicos, que sí están, y no precisamente en los huesos.

192 Soria, “Vida cotidiana y memoria histórica”, p. 235, comenta la oscilación de Gibson a la hora de acotar o no el *zoom*, aislando a Lorca del resto de muertos o confundiénolo en la masa de víctimas de “la represión nacionalista de Granada”.

193 Cito de la versión del poema de Paul Celan, “Es war Erde in Ihnen”, en *Die Niemandsrose*, 1963, que hiciera José Ángel Valente, *Lectura de Paul Celan*, Barcelona, La Rosa Cúbica, 1995, p. 55.

194 El juicio es de Francisco Rico, “Un canto de frontera: ‘La gesta de Mio Cid el de Bivar’”, en *Cantar de Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, pp. 221-256 (p. 223).

XXII

Poco más de una hectárea. La describió emotivamente Yourcenar en carta a Isabel García Lorca de mayo de 1960:

Lo que yo querría sobre todo expresarle es que, al abandonar aquel lugar que nos designaron (y estas reflexiones son válidas aunque solo fuera aproximadamente exacto), yo me volví para contemplar aquella montaña desnuda, aquel suelo árido, aquellos pinos jóvenes creciendo vigorosos en la soledad, aquellos grandes plegamientos perpendiculares del barranco por donde debieron de discurrir antaño los torrentes de la prehistoria, Sierra Nevada perfilándose majestuosa en el horizonte; y me dije a mí misma que un lugar como aquel hace vergonzante toda la pacotilla de mármol y de granito que puebla nuestros cementerios, y que cabe envidiar a su hermano por haber comenzado su muerte en aquel paisaje de eternidad. Créame que al escribir esto, no trato de minimizar el horror de su prematuro fin, ni lo tremendamente angustioso que sería (al menos para mí) tratar de reconstruir aquella escena que sucedió allí, en un determinado instante del tiempo, y cuyos pormenores no llegaremos a conocer jamás. Pero es cierto que no cabe imaginar más hermosa sepultura para un poeta¹⁹⁵.

Es el lugar “aproximadamente exacto” que aparecía en dos fotos del libro de Schonberg de 1956. Una tercera muestra dos olivos en un cerro, con un fondo de montañas peladas: el pie de foto reza, con lacónica y precisa inexactitud, “La tombe de Lorca”¹⁹⁶. Barranco de Víznar, olivares, arbustos. Ahora lo llaman *lieu de mémoire* o, más ajustadamente, “lugar de conflicto histórico y biopolítico”¹⁹⁷. Pero para muchos *filotheamones* o *amigos del mirar* sigue siendo un *Gegenwartsfelde*, un campo de presente, un horizonte de vivencia que el sujeto abstemio, ayunante, cancelante y parentético de la fenomenología sitúa como ámbito de la más auténtica originalidad (*in*

195 Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 249-250.

196 Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca: L'homme, l'œuvre*, Paris, Plon, 1956, p. 64.

197 Do Cebreiro, “¿Un asunto de Estado?”, p. 174.

ursprünglichster Originalität), porque está siempre (*beständig*) y absolutamente a su disposición. Campo de presente, campo de la presencia, campo de la verdad. *Hic locus est ubi mors...* *Fielding Derrida* es el título de un reciente proyecto crítico que persigue situar la obra del pensador francés en diversos campos textuales, como la filosofía analítica o la fenomenología, con el fin de destacar el horizonte de relaciones (mediaciones) que la hace inteligible¹⁹⁸. *Fielding Lorca*, en cambio, se comprende siempre como un regreso de la mediación de la cultura a la inmediatez de la necro-agricultura: arar los campos y exhumar los cuerpos. Para ser elevado, de ahí, del horizonte vivencial o campo de experiencia (*Erfahrungsfeld*) que nuestra propia historia literaria codificó, gracias a la memoria prodigiosamente histórica de Max Aub, como campo cerrado, abierto, o de los almendros, al campo de juicio (*Urteilsfeld*) propio del vagabundeo cinegético-arqueológico-fenomenológico¹⁹⁹. Toda la discusión husserliana en torno a la necesidad de fijar un suelo transcendental de evidencia apodíctica se canaliza efectivamente en una retórica singular de campos, y suelos, y pies firmes: “das wir einen ersten apodiktischen Seinsboden unter die Füße bekommen” (nosotros, por tanto, encontramos bajo nuestros pies una base del ser primero y apodíctico)²⁰⁰. La garantía transcendental (dicho ser) es ahora la cosa misma, el ser primero y apodíctico que se oculta bajo nuestros pies, en el campo, entre el barranquillo y el olivo, en este rodal de aquí, que debemos excavar para poder seguir pensando. Ser primero (*erste*), anterior (*frühere*), original (*ursprüngliche*), originario (*originär*): eso es el cuerpo de Lorca simultáneamente como condición de posibilidad del debate y cosa misma de la que debatir. Lo anterior y presupuesto es el campo y sus fuentes espontáneas. Del mismo modo que el ego transcendental es dado tras la reducción —Husserl habla de “venir a la donación”— así el cuerpo de Lorca se nos da —*zur Gegebenheit kommt*— desde su primitiva y profundidad originariedad: Lorca primero, gitano, original. Romanticismo y voz, tierra y origen para este (nuestro) otro.

A su cuerpo volvemos. También dice Husserl que “en la primera infancia tuvimos que aprender a ver las cosas”, que “el campo pre-donante

198 Joshua Kates, *Fielding Derrida: Philosophy, Literary Criticism, History, and the Work of Deconstruction*, New York, Fordham UP, 2008.

199 Husserl, *Cartesianische Meditationen*, p. 61.

200 *Ibidem*, p. 61.

de la percepción [*das Vorgebende Wahrnehmungsfeld*] no contiene todavía, en la primera infancia [*in der frühen Kindheit*], nada que pudiera ser explicitado como cosa [*als Ding*] en una simple mirada”²⁰¹. Y volvemos a un campo que no fue el suyo pero casi, para ver la cosa cuando, en realidad, las únicas cosas que vieron sus “pequeños ojos” fueron la blanca pared donde orinaban las niñas, el hocico del toro, la seta venenosa, y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas²⁰². A diferencia de los “pobre ojos” del niño aterrorizado de Gabriel Miró, aquellos ojos suyos de 1910 “no vieron enterrar a los muertos”²⁰³.

XXIII

Duele más, parece, la ausencia de ese cuerpo porque se empeñaron en que lo importante era solo ese cuerpo y su duende, su presencia y carisma —*le phénomène Lorca*—. Afirmaba Auclair que “la plus extraordinaire création de García Lorca est encore García Lorca en personne, étincelant de mille éclairs, de mille spectacles à la minute”²⁰⁴. Y solo la fenomenología logra responder a tanta estúpida efusión visual. Silver consideraba que el programa especulativo sobre estética diseñado por Ortega en torno a Zuloaga y otros artistas como “diagnosis de la manera española de acercarse a las cosas”, perseguía corregir el idealismo metodológico que el pensador madrileño había apreciado en la fenomenología de Husserl (tanto en las *Logische Untersuchungen* como en *Ideen I* de 1913) con una vocación de realismo²⁰⁵. Pero, claramente, Ortega también advierte el impasse del realismo, su pobreza. De ahí que busque, ya en las *Meditaciones del Quijote*, una corrección al idealismo y al realismo, un equilibrio mutuo, en la no-

201 *Ibidem*, p. 105.

202 Cito, sin separación de versos, el arranque del poema “1910: Intermedio” de *Poeta en Nueva York*. Véase García Lorca, *Poesía*, p. 512.

203 Véase Gabriel Miró, *Niño y grande*, ed. Carlos Ruiz Silva, Madrid, Castalia, 1987, pp. 118-129.

204 Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*, Paris, Seuil, 1968, p. 11.

205 Philip W. Silver, “Introducción” a Jorge Guillén, *Mientras el aire es nuestro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 25. Véase también su libro *Ortega as Phenomenologist: The Genesis of Meditations on Quixote*, New York, Columbia University Press, 1978.

ción de perspectiva. Su lenguaje es ya el de la intencionalidad subjetiva, constructora heroica de sentido. Pero el caso es que su reiterada invitación *ad hispaniorum* a acercarnos a las cosas dejó un reguero de *filotheamones* (amigos del mirar) que miraban compulsivamente al suelo, por si acaso. “Pero ver la realidad es difícil”, recuerda el Autor de la *Comedia sin título*²⁰⁶. Tampoco la perspectiva era la solución. La solución era el lenguaje como mediación —como medio que está en medio, es decir, que no comunica— como agua que no desemboca. Pero eso se obvió hasta que lo rescataron semióticos y estructuralistas de carné durante un breve sarampión ochentero. El gran problema de la filosofía española del siglo veinte ha sido la preterición constante de la dialéctica hegeliana, que sí se mantuvo viva en el post-estructuralismo, un olvido facilitado sin duda por el prestigio de una fenomenología mal entendida en direcciones raciovitalistas (Ortega) o raciopoéticas (Zambrano) o, ya en pleno furor neo-religioso, raciocompativas (Mate).²⁰⁷ La huida de la razón kantiana, y la condena de su dialéctica asociada, en la que prima, por necesidad, la prioridad del concepto, ha provocado una absurda valorización de lo inductivo como fidelidad a lo real empírico —la cosa misma, la vida única, la entraña singular—. De ahí el éxito de un anti-dialéctico como Benjamin en el pensamiento español (pensemos en Juan Mayorga o Reyes Mate). En su ingenua censura de los métodos deductivos, afirma María Zambrano:

Tal como si lo concreto y viviente no pudiese mantenerse por sí mismo, no encontrar en sí mismo, en lo que él es, reposo y razón de ser. Al partir, en el ejemplo clásico de las Escuelas, de que “Todos los hombres son mortales” para concluir que Sócrates lo es —uno más como todos— ¿no se le rebaja en cierto modo, o no se le borra a la hora de su muerte que este caso —infeliz ejemplo— es bien suya, nítidamente señaladora de su distinción como individuo? Todos los hombres mueren

206 García Lorca, *Teatro*, p.769.

207 La desatención a Hegel por parte de Ortega y algunos de los miembros de la llamada escuela de Madrid, deslumbrados por Kant y Husserl, en especial por parte de Gaos, pudo tener que ver con esto. En cualquier caso, para el interés de Ortega por Hegel, es fundamental la siguiente edición: José Ortega y Gasset, *Hegel: Notas de trabajo*, ed. Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada, 2007. También es esencial el ensayo de Xavier Zubiri, “Hegel y el problema metafísico” en *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

y Sócrates por ende también, mas no todos mueren como Sócrates²⁰⁸.

Donde pone “Sócrates” pongan “Lorca” y obraremos el milagro. En la medida en que la muerte de Lorca es “nítidamente señaladora de su distinción como individuo” renunciamos a su homologación conceptual con otros poetas y artistas, renunciamos a situarlo en un horizonte de comprensión estructural, en un campo literario, y nos abocamos, en cambio, a considerarlo exclusivamente en el campo real de su igualitaria muerte. Si Lorca es *su* muerte, entonces Lorca es el asesinado, no el escritor: en esta lógica tiene todo el sentido reclamar la última prueba de su muerte. Dice Zambrano que “por su impecable forma de morir” Sócrates fue “rescatado de todos los ínferos, incluidos los de la lógica”²⁰⁹. Lo mismo cabe decir del granadino, cuya muerte excepcional, mera confirmación de su vida excepcional en tanto que persona excepcional, le ha garantizado, durante décadas, una insólita autonomía respecto de las más razonables lógicas críticas y hermenéuticas. Pero en España, cuando la crítica sube de nivel, y obtiene auténtica respiración especulativa —pienso en Juan Carlos Rodríguez o Claudio Guillén— entonces ya no es crítica sino, ay, vicio. El *vicio crítico*, que diría nada menos que un eminente lorquista.

XXIV

Cuerpo de Lorca. Tibia en la urna. Cráneo privilegiado. Foco aurático, núcleo de prestigio en cuyo derredor gravitan especies más o menos acariciadas por el fetiche —familiares, amigos, poetas exiliados, intelectuales hispanistas discípulos de los poetas exiliados— como círculos concéntricos que se abren, apostólicamente, en torno al último “círculo mágico” (*El maleficio de la mariposa*) de su *parousía*.²¹⁰ En la lógica del fetichismo del contacto delegado —ese aura que va, por ejemplo, de Liszt a Claudio

208 María Zambrano, *Claros de bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 42.

209 *Ibidem*, 42. Mientras que a Zambrano le interesa el Sócrates maestro de muerte, a otros nos interesa el personaje que discute, con fuerza lógica y paralógica, en los diálogos de Platón.

210 Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, ed. Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 1999, p. 179.

Arrau pasando por Martin Krause, o de Gustave Moreau a Picasso pasando por Matisse— prevalece la necesidad de restaurar la inmediatez de la experiencia (el contacto) originario²¹¹. Andrés Soria Olmedo da crédito a la tesis de Assmann en virtud de la cual la memoria comunicativa (recuerdos de tres generaciones) cede sitio a la memoria cultural, transmitida a través de textos canonizados. Pero en el caso Lorca sobrevive siempre una tenaz *parole* primitiva, una subterránea *Ursprache*, un atávico logos de corte doxástico y pístico, que impone su insidiosamente inverificable autoridad: a mí me han dicho que, yo he oído que, yo he visto... Sensación de que todo el mundo conoce algo de Lorca, conoce a alguien que lo conoció, ha visto un autógrafo perdido, sabe algo escabroso de su vida o muerte. *Gerede* es la palabra que Heidegger empleaba para identificar ese tipo de rumor vacío, sin fundamento, y potencialmente tóxico; murmuración propia de *hombres de borra*, “las lenguas de borra, los ojos de papel: Y todos ellos, engaño de engaños y todo vanidad”²¹². Todo el que haya estado en Granada más de tres semanas, con más de veinte años, más o menos sobrio, entiende lo que digo.

Es aquello de Doña Rosita: “Todo Granada lo sabe”²¹³. Pese a su inverificabilidad, sobrevive, Husserl diría, como lecho de invisibles evidencias.

XXV

José María Pemán: “Creo que España es el único país donde se ha muerto por el texto de un erudito intransigente dentro del siglo XX [Marcelino Menéndez Pelayo]. Verdad es que los adversarios derramaban sangre por la secularización de los cementerios”²¹⁴.

211 La analogía con los músicos la evoca Lluís Pasqual, *De la mano de Federico*, Barcelona, Arpa, 2016, p. 16.

212 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1967, pp. 167-168, vincula la *Gerede* a la *Nachrede* (el chisme) y la *Weiterrede* (la palabra puesta en circulación, repetida), y le atribuye *Bodenlosigkeit* (falta de fundamento). Para los hombres de borra, véase Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1993, p. 159.

213 García Lorca, *Teatro*, p. 554.

214 José María Pemán, *Mis encuentros con Franco*, Barcelona, Dopesa, 1976, p. 14.

XXVI

Lo que en Ortega quiso ser *exigencia de lo concreto, instinto de realidad* no pasa de ser una claudicación del pensamiento a la presión del positivismo empírico (sociología, historia, presente, vida)²¹⁵. ¡A las cosas mismas, salvémonos en las cosas! ¿Qué cosas? A otra doña Rosita los cuadros del Prado le recordaban “las cosas de veras”, Azorín encarecía el “amor a las cosas en grado eminente” y Ridruejo insistía en que “las cosas han de ser representadas morosa y amorosamente”²¹⁶. Pesa la pulsión empírica de inmediatez en la cultura hispana reciente en una filología que, abrumada por el peso del idealismo estético y la estilística de corte expresionista al servicio del nacionalismo, se quedó atrapada en el positivismo de los textos. Cuando logró escapar, fue hacia el positivismo de las cosas, hacia, por ejemplo, ese “panorama de cosas domésticas” que Francisco Rico descubre y celebra en el *Cantar del Mio Cid*²¹⁷. En medio quedó una semiótica epidérmica, un simbolismo esclerótico, un estructuralismo de manual y urgencia. La hermenéutica no llegó. Y la hermenéutica recuerda que entre el idealismo y el empirismo está no solo la fenomenología, sino también el mundo (de la vida) de la cultura, no suficientemente atendido por Ortega: ni quiso ni supo apreciar la diferencia *literaria* frente a otras artes. También dijo un Ortega desengañado que “la política no aspira nunca a entender las cosas”, pero no es totalmente cierto: el problema de nuestra (vieja y nueva) política cultural y cultura politizada es que tienden a quedarse solo en las cosas, las personas, los cráneos: quienes persiguen crédito cultural o notoriedad política merodeando los huesos de Lorca no son muy distintos, en su compulsión fetichista, de quienes escribían aquellos libros de sonrojante título, *Mis encuentros con Franco* o *Mis almuerzos con gente importante*²¹⁸. Cuando

215 Las frases entrecomilladas son de Pedro Cerezo, *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 202.

216 Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1973 (p. 83); Azorín, *Memorias inmemoriales*, Madrid, E.M.E.S.A., 1967, p. 26; Ridruejo, *Sombras y bultos*, p. 62.

217 Rico, “Un canto de frontera”, *op. cit.*, p. 225. Dudo de que el “panorama de ojos abiertos” que exigía Lorca en su poema neoyorquino (“Paisaje de la multitud que vomita”) sea compatible con el pre-naturalista lienzo holandés que encandila a Rico.

218 La frase de Ortega la recoge Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, p. 187. Los títulos que menciono son de José María Pemán.

política cultural y cultura politizada van más allá dan el salto directamente al Espíritu Absoluto (la Patria, el Pueblo, la Nación, el Partido). Del hueso al espíritu, del espíritu al hueso: sin pasar por los tejidos y los textos. El modo en el que la teorización benjaminiana de la *imagen dialéctica* ha echado raíz en suelo hispano refleja claramente el desinterés por la mediación, pues lo que Benjamin llama *imagen dialéctica* no es dialéctica, no puede ser dialéctica, en la medida en que exige una emergencia súbita, una totalización inmediata del pasado en la fulguración visual del instante²¹⁹. Nada de esto es compatible con el zigzag, el merodeo, la ida y venida, la demora crónica —tan claramente hostiles hacia lo instantáneo y espontáneo— de la dialéctica. Esto, y otras cosas, se lo reprochó Adorno a Benjamin en una carta memorable²²⁰. Tratar de ralentizar la temporalidad hermenéutica que exige la lectura —personal, callada, o escénica— de la obra de Lorca, con el fin de conducirla a la detención final —la *Stillstand*— de la foto del cráneo en *Le Monde*, *The New York Times*, o *El País* supone una torpeza conmovedora. Pues la detención de la imagen dialéctica no es otra cosa que un punto muerto, es decir, un muerto. En el fondo no era más que eso: un hueso. Mi reino por un caballo. Mi república por un hueso.

No importa la tumba de Lorca. Importa su cuna, y ni siquiera la de madera. Importa su cuna o biografía intelectual, la urdimbre de textos desde la que tuvo la osadía de creerse poeta, saberse poeta, decirse poeta²²¹. Lorca era un loco que se creía Federico. Y lo que nos importa es el origen textual de Federico. No importa, insisto, su tumba. Importa un libro de García

219 “Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft” (Benjamin, *Passagen Werk* N2a3, p. 577). Véase del mismo autor *The Arcades Project*, eds. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 462.

220 Es la carta 47 (18 marzo 1936) en la edición del intercambio epistolar, *Briefwechsel 1928-1940*, cuidada por Henri Lonitz para Suhrkamp en 1994. Véase Theodor W. Adorno/Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, trads. Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, pp. 133-139.

221 Fernández Cifuentes, “La verdad de la vida”, p. 96, subraya la desatención de Gibson a “la experiencia intelectual de García Lorca, su conocimiento, asimilación y rechazo de fórmulas y herencias literarias, las corrientes de pensamiento que su discurso aprovecha o desdén”. Pese a la valiosa contribución de García Montero, esa compleja *biografía intelectual* está todavía por escribir.

Montero titulado *Un lector llamado Federico*. ¿Memoria histórica? Pongan ese libro como lectura obligatoria en los Institutos del Estado español, y que los alumnos lean o releán, de paso, a Darío, Gide, Unamuno, Lope, Ibsen, Baroja y Nietzsche. También eso es memoria histórica.

XXVII

En la primera carta que Lorca escribe a sus padres durante la excursión realizada por España con su profesor Martín Domínguez Berrueta, el joven estudiante comenta sus impresiones desde Ávila. Habla de “monumentos hermosísimos, todos con grandes recuerdos históricos”²²². Durante la visita a la clausura del Convento de la Encarnación, se emociona ante la posibilidad exclusiva de apreciar directamente los objetos teresianos: “ver y tocar la cama donde descansó, las sandalias, la celda donde vivía [...] los autógrafos [...] y la escalera donde se le apareció el niño Jesús”. Luego escucharon a una monja recitando poemas de la Santa. Es, junto con la subida al Veleta referida en carta de agosto de ese mismo año, la experiencia más intensa registrada en el arranque del epistolario. Esta intensidad cobra tintes grotescos con el siguiente apunte: “Como llevaba navaja D. Martín me hizo cortar astillas de todo lo que usó la Santa y que las llevo a Granada. Las monjas nos dieron escapularios y reliquias de la Santa y san Juan”²²³. Lorca se lleva las astillas, Franco la mano incorrupta. *A las cosas mismas, salvémonos en las cosas*. Los dos más insignes pre-cadáveres de nuestra memoriosa post-historia mercadeando con reliquias. Quiero recordar en cualquier caso que Lorca tenía tan solo dieciocho años, un maestro incauto y una navaja. Al calor de estos juegos, ahí va una propuesta: ¿por qué no alojan el cuerpo de Lorca, cuando lo encuentren, en la cripta donde descansaban hasta anteayer los restos de Franco? De otro modo: ¿qué va a llenar el vacío dejado? Žižek haría un libro inteligente sobre el asunto de esa falla o laguna. El absurdo proyecto, todavía en estudio (15 de octubre de 2019), de convertir el Valle de los Caídos en un “Centro Nacional de Memoria” y “joya pedagógica”, cuyas

222 García Lorca, *Impresiones y paisajes*, p. 29

223 *Ibidem*, p. 30. ABC llevó este incidente a sus páginas de Cultura en un artículo del 17 de octubre de 2016.

lecciones habrán de apoyarse en los hallazgos de una “Comisión de la Verdad”, no podría tener más espectacular remate²²⁴. ¿Proporcionará esa maniobra, por fin, una muestra genuina del ideal de Azaña, el de “una herencia histórica corregida por la razón”?²²⁵. En el inventario de las condiciones utópicas que Azaña compiló, a modo de testamento político, encontramos: “Si hemos de pasar como españoles de la muerte a la vida, si nuestro país no ha de ser un pudridero en el que la víctima y el verdugo se corrompan juntos...”. Es una pena que algunos, escarbando, levantando lápidas, pasando de la muerte a la muerte, pretendan alcanzar esa cosa rara pero en principio valiosa que el desconsolado presidente de una ya vencida República llamara “la transfiguración del espíritu nacional”²²⁶. Localizar cuerpos de desaparecidos y aclarar crímenes todavía oscuros nos hará indudablemente más libres. Pero remover ahora cuerpos, incluido el de Franco, contra la voluntad de las familias, no vuelve a nada ni a nadie más libre. Leer a Lorca sí. Decía el personaje de Rodríguez Rapún al final de *La piedra oscura* de Conejero: “Y cuando entierren a Federico, cuando lo saquen de ese agujero y descansen en un cementerio, cuando por fin ocurra eso, esta tierra tendrá un futuro”²²⁷. Quizás lo más insólito de esta absurda lógica doctrinal (cuando X entonces Y), desprendida casi de un dossier del Ministerio de la Memoria, radica en el modo en que violenta la verosimilitud: ¿Qué sabía el amigo de Lorca en agosto de 1937 sobre el paradero del cuerpo de Lorca? ¿Cómo podía obsesionarle un hecho que todavía realmente solo obsesionaba a la familia, conocedora de pocos detalles del asesinato y moralmente ejecutora del destino de sus restos? Pero da igual. Gibson, que se ha pasado la vida excavando hechos, anotando datos —“Gibson es un virtuoso del *dato*”, apuntaba con retranca Fernández Cifuentes— y construyendo un relato (*el relato*) exhaustivo y muy poderosamente autorizado, desliza en el prólogo a la obra de Conejero una frase incomprensible que, no obstante, explica tantas cosas: “El

224 Cito de declaraciones de expertos entrevistados en artículo de *El País* el 13 de octubre de 2019. Véase asimismo un artículo en *La información* del 5 de junio de 2018.

225 *Apud* Elorza, *Las raíces de la España democrática*, p. 138.

226 Azaña escribe a Salazar Chapela en febrero de 1940. *Apud* Elorza, *Las raíces de la España democrática*, p. 149.

227 Alberto Conejero, *La piedra oscura*, prólogo de Ian Gibson, Madrid, Antígona, 2013, p. 94.

dramaturgo se ha liberado de toda servidumbre para con lo real y ha construido una ficción para albergar lo verdadero”²²⁸. Cuando lo *verdadero* es más importante que lo *real*, estamos en el ámbito de la utopía ideológica y no de la crítica histórica: no sé si Conejero estaría contento con ese desplazamiento, pues su obra se presenta como “una vibrante pieza sobre la memoria como espacio de justicia”²²⁹. ¿Memoria de lo *verdadero* que no es *real*? ¿Justicia en torno a lo *verdadero* que no es *real*? Como dirían en Granada, aspirando las eses: ¿eso qué es lo que es?

Andrés Soria Olmedo expresaba, con particular agudeza, la necesidad de protegerse contra el “ideologismo espontáneo” que asume que “un fantasmático trabajo de memoria Solo terminaría si se exhumaran los restos del poeta”²³⁰. Lo preocupante de la soflama del personaje de Conejero, claramente espoleada por ese *ideologismo espontáneo*, estriba en su condición de irrupción doctrinal-alegórica destroza de golpe el simbolismo tenue de una pieza no desdeñable. ¿Realmente España ha de esperar a dicha exhumación para tener un futuro? Pues bien, para quien así lo crea, qué mejor que colmar el vacío dejado por Franco con los restos de Lorca. Una ficción (el monumento del Valle) albergará lo verdadero (los huesos del poeta). Pues para la nueva *racionalidad mnémica* negociada en mesiánicos juicios finales y utópicas comisiones de la verdad, esta verdad no es ya ni un relato, ni una explicación, ni un diálogo entre explicaciones y relatos: esta verdad, la verdad pura, es tan solo una cosa y sus representaciones (el cráneo y sus fotos). Y los restos de Lorca, en el futuro de la tierra que tendrá un futuro, ya nadie habrá de perturbarlos. Pues “¿Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!” (*Bodas de sangre*)²³¹. Ah, las cosas.

228 Ian Gibson, “Prólogo” a *La piedra oscura*, p. 12; Fernández Cifuentes, “La verdad de la vida”, p. 91.

229 Lo tomo de la contraportada de la edición en Antígona de 2013.

230 Andrés Soria Olmedo, “‘Ni quien cultive hierbas en la boca del muerto’: El caso Lorca”, en *Historia y Memoria: Todos los nombres, mapas de fosas y actuaciones de los tribunales de responsabilidades políticas en Andalucía*, eds. Miguel Gómez Oliver y Fernando Martínez López, Almería, Universidad de Almería, 2007, pp. 1-7 (p. 7).

231 García Lorca, *Teatro*, p. 438.

XXVIII

Reliquias de Santa Teresa esparcidas y veneradas. Animados por ese monstruo, tan vivo hoy en la crítica inconscientemente fenomenológica, que Althusser denominase “idéalisme empiriste”, muchos se proponen alcanzar algo que sea “inmediatamente transparente [*unmittelbar einsichtig*]”²³². Idealismo empirista, ideologismo verista, ideísmo cosista: a esto quedó reducida la fenomenología en España²³³. Adorno detectó ese mismo cortocircuito letal entre “positivismo y magia” en las especulaciones de Benjamin sobre el París decimonónico. Quienes aspiran, en el caso Lorca, a lo inmediatamente transparente se ven impelidos por una compulsión fenomenológica hacia la e-videncia visual como ámbito de la prueba. La crítica degenera en foto-montaje y gestión del “*morphologisch geordnete Welt*”, es decir, en comisionado de exposición, paisajismo biográfico, diseño y edición de vida, en un barajar y rebarajar las fotos, lo que Lorca llamaba “ordenar los paisajes”²³⁴. Solo esta autoridad documental de lo visual, y el verismo forense asociado, en el inconsciente cultural hispano —esa *manera española de ver las cosas*— explica que hayamos construido nada menos que una generación literaria, la del 27, en torno a una foto²³⁵.

Pero en el intento de desenterrarlo y regresarlo y besarle la noble calavera ¿estamos tratando de regresarnos a qué Lorca de qué foto? ¿Cuál de los rostros distintos de cada día estamos buscando? Decía Husserl que “el ego no se capta a sí mismo meramente como vida que fluye [*strommendes Leben*], sino también como yo, como el yo que tiene la vivencia de

232 Louis Althusser, *Lire le Capital*, Paris, La Decouverte, 1965, p. 267; Husserl, *Ideen I*, p. 118. Desde sus primeros escritos, Jacques Derrida ha denunciado también la tóxica combinación de empirismo y metafísica (platonismo, idealismo) que pesa sobre muchas premisas ocultas de cierta fenomenología. Véase, por ejemplo, su “Introduction” a Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962, pp. 3-171 (p. 51).

233 La noción de *ideísmo* es propia de Azorín.

234 Husserl, *Ideen I*, p. 110; García Lorca, *Poesía*, p. 557.

235 Véase José Lara Garrido, “Adiós al Góngora del 27”, en *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, eds. Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzocchi, Granada, Consejería de Cultura, 2008, pp. 321-334.

esto y aquello, el que vive este y aquel *cogito* como siendo él mismo”²³⁶. ¿Qué vamos a hacer? Ordenar ¿qué paisajes? “¿Ordenar los amores que luego son fotografías / que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?”²³⁷ ¿Existe un yo persistente (*verharrendes Ich*) detrás de cada rostro y fotografía?²³⁸ ¿Un Lorca “republicano” y en absoluto “apolitical” (Preston)? *Federico en persona*: ¿qué Federico? *Federico y su mundo*: ¿qué Federico? *En España con Federico*: ¿qué Federico? *De la mano de Federico*: ¿qué Federico? Un poco más de tiempo y tendremos *la mano de Federico*²³⁹.

Tras el apagón de la realidad, de todas las realidades sometidas a ontologías regionales, que provoca la reducción fenomenológica, Solo queda el ámbito de la conciencia pura traficando —entre otras cosas— con las imágenes atrapadas. Husserl persigue otorgar un carácter absoluto al ámbito de la conciencia como flujo potencialmente infinito de experiencias, pero infinito ahí significa siempre infinitamente repetido, pues la donación de realidad es siempre limitada. Y es más: busca conceder un carácter ontológico superior a la *ordo et connexio idearum* sobre la *ordo et connexio rerum*²⁴⁰. Busca, en definitiva, que la idea o imagen ordenada y reordenada sea la cosa a la que ir. Una vez agotada la “reglamentación totalitaria” (Fernández Cifuentes) de su corpus textual, el inconsciente de cierta crítica lorquiana se autoasigna la tarea de ir a las cosas —las imágenes— para reordenarlas, y otorgar a esa reordenación de paisajes vitales el estatuto de relato hermenéutico matricial²⁴¹. Pero el *regressum ad infinitum* del relato exige una evidencia ulterior que sea *unmittelbar einsichtig*. Esa evidencia es el cráneo de Lorca. Algo que mostrar y de este modo demostrar: ¿demostrar qué cosa? La fenomenología, que en algunas de sus versiones —Husserl propuso muchas: versiones transcendent-

236 Husserl, *Cartesianische Meditationen*, p. 100.

237 Cito de nuevo del poema “Nueva York. Oficina y denuncia” (García Lorca, *Poesía*, p. 557).

238 Husserl, *Cartesianische Meditationen*, p. 101.

239 Aludo, obviamente, a cuatro títulos de cuatro textos, tres de ellos muy conocidos, respectivamente de Jorge Guillén, Francisco García Lorca, Carlos Morla Lynch y Lluís Pasqual.

240 Husserl, *Ideen I*, p. 93.

241 Para la frase “reglamentación totalitaria”, véase Fernández Cifuentes, “¿Qué es aquello que relumbra?”, p. 235.

les, kantianas, cartesianas... — no pasó de ser idealismo vampirizado por el empirismo o un *idealismo empirizado*, fue adoptada en España como *empirismo idealista*. Dicho empirismo nutre el “positivismo inmediato” de los datos lorquianos²⁴². Urge, por ello mismo, como apuntase Fernández Cifuentes hace años en una reseña algo sobrada de la obra biográfica de Gibson, “una crítica de la inmediatez, la certeza y la transparencia”²⁴³.

XXIX

Que Marie Laffranque, explícitamente deudora de la estética hegeliana, debe mucho al horizonte fenomenológico se revela en su énfasis en lo *voluntario* del proyecto estético concebido como “structure de réflexion vivante”, en su atención a la *experiencia* vital y creadora o al concepto de génesis. En efecto, la frase misma “le ‘phénomène Lorca’” en el arranque efectivo de su magnífico estudio es algo más que un modismo²⁴⁴. Es la cosa misma: el fenómeno Lorca.

XXX

Se reabre el debate en Irlanda sobre la exhumación y repatriación de los restos de James Joyce, que yacen en el Friedhof Fluntern de Zurich, donde murió en 1941, desencantado con casi todo lo irlandés²⁴⁵. Otro

242 La acertada expresión “positivismo inmediato” es de Soria Olmedo, “Ni quien cultive hierbas en la boca del muerto”, p. 4.

243 Fernández Cifuentes, “La verdad de la vida: *Gibson* versus *Lorca*”, p. 101. Las insuficiencias críticas de Gibson son evidentes. Aducir el exceso de atención a los datos históricos de la vida de Lorca como un síntoma más de dicha insuficiencia es absurdo. Gibson luchaba, con sus datos, contra un biografismo impresionista y a veces interesadamente carente de ciertos datos. Gibson no rivaliza con la crítica literaria: rivaliza con la historia local incompleta y con el biografismo parcial. Y los nuevos datos aportados por Gibson son casi siempre impagables, por mucho que no proporcionen, en su libro, un relato hermenéuticamente convincente.

244 Laffranque, *op. cit.*, pp. 7-21.

245 Véase el artículo “‘James Joyce didn’t want to return to Ireland’: Battle of author’s bones”, *Irish Times*, 17 de octubre de 2019.

vacío que llenar. Irlanda como inmenso cenotafio de su gloria nacional. Es agotador.

XXXI

Tras siglos de hermenéutica vertiginosamente giratoria en torno a sus poemas y piezas teatrales, ha llegado también el momento desbloquear la cosa y remover los huesos del bardo. A finales de marzo de 2017 la Universidad de Staffordshire manda un equipo de excavación a la tumba del poeta en la Holy Trinity Church de Stratford-upon-Avon y todo ello es emitido por Channel 4. Resultado: han robado el cráneo²⁴⁶. *La cabeza perdida de Guillermo Shakespeare*. Es deprimente.

XXXII

En *Tirano Banderas* leemos que “la mujer presentía imágenes tumultuosas de la revolución. Muertes, incendios, suplicios y, remota, como una divinidad implacable, la momia del Tirano”²⁴⁷. La cuestión es excavar, invocar espectros, recuperar cuerpos. ¿Para qué? Para nada en particular, para poco más que conjurar a la nada mediante la recuperación salvífica y redentora de las cosas (los cuerpos, las momias, los cráneos). Otros lo llaman verismo, verificación, constatación de lo verdadero. Míralo, mira ese cráneo: *ecce veritas*. Como aquella insensatez ultra-empirista, reiterada por Preston en su célebre biografía, en virtud de la cual el *quid* de Franco es la *retranca* propia de su galleguismo rural²⁴⁸. Cómo le cuesta al hispa-

246 Un excelente artículo de Brian Cummings, “Zombie Shakespeare”, *Palgrave Communications* 2 (2016), doi:10.1057/palcomms.2016.63 (consultado el 01/10/2020), examina la compulsiva *Überkitschlichkeit* en torno a la persona, cuerpo y vida de Shakespeare, que ha acompañado las celebraciones recientes (2016) del aniversario de los 400 años de su muerte.

247 Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, ed. Margarita Santos Zas, Madrid, Alianza, 2017, p. 220.

248 “He was abundantly imbued with the inscrutable pragmatism or *retranca* of the Gallego peasant” (Paul Preston, *Franco: A Biography*, Nueva York, HarperCollins, 1994, p. xix). Esta oración se elabora luego en un insólito párrafo, una especie de analítica *ad hoc* de la *retranca*.

nismo anglo-ajón deshacerse de su fardo romántico de exotismo antropológico, determinismo geográfico y casticismo etnográfico: hasta el gran John Elliott “pasando la noche al raso en olivares” (muchos años antes de dedicarse a Olivares) parece haber sucumbido al lirismo calé de estampa pseudo-lorquiana²⁴⁹. Y ahora esta nueva memez: el *quid* de España, de nuestro destino colectivo, es esta cosa, la cosa. No tenemos el cráneo de Lorca, pero tenemos la momia del Tirano, así que vamos a removerla un poco, y de este modo atirantar nuestra floja identidad y asegurarnos en la historia. Cosas del *realismo mágico*, supongo. La cita de Valle procede de un capítulo en la novela tomado realmente por el cuerpecillo, mutilado por cerdos y buitres, del hijo de Zacarías, un cuerpo arrastrado por el padre de un sitio a otro, mostrado por el padre a terceros. En dos ocasiones le advierten de que debe darle sepultura. Su respuesta: “Esta reliquia nos sirve de salvoconducto”²⁵⁰.

Reliquias de Franco. Reliquias de Lorca. Salvoconductos para qué, hacia dónde.

XXXIII

En su gran libro de 1967, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Marie Laffranque agradecía los esfuerzos previos de investigadores que habían hecho avanzar los estudios lorquianos. Destacaba trabajos de orientación estilística interesados en la función expresiva, y otros centrados en los temas y mitemas recurrentes en la escritura del poeta. Señala la hispanista que estas aproximaciones críticas cubren todo el espectro hermenéutico posible a las alturas de mediados de los años sesenta, “si on excepte”, añade “l’analyse de type freudien et l’analyse plus ou moins marxiste, dont la vogue —non l’emploi— est déjà passée dans nos pays”. En nota a pie de página aclara que esta moda, interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, se sitúa entre los años 1935 y 1950, periodo que califica de inactivo (“creuse”) para los estudios lorquianos. Dicha moda, por otro lado, “n’a guère touché”, asegura, “les pays hispaniques”²⁵¹. Una

249 John H. Elliott, *Haciendo historia*, Madrid, Taurus, 2012, p. 17.

250 Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 221.

251 Laffranque, *op. cit.*, p. 14.

parte de este juicio es inexacta. Entre 1963 y 1969, se publicaron en Francia los siguientes estudios: *Raymond Roussel* (1963) de Michel Foucault, “Hamlet et Freud” (1967) de Jean Starobinski, *Pour Marx* (1965) de Louis Althusser, *Écrits* (1966) de Jacques Lacan, *Pour une théorie de la production littéraire* (1966) de Pierre Macherey, y *Logique du sens* (1969) de Gilles Deleuze. Marxismo y psicoanálisis no andaban precisamente en retirada en el campo de los estudios filosóficos que lindaba con el de los estudios literarios. El resto es indiscutible. Tuvimos en España, pues, un horizonte de atención, mediante métodos (*méthodes*), a la mediación estilística, a los contenidos temáticos y míticos, y destellos esporádicos de lectura en clave psicosocial, pero escasa atención a la mediación del inconsciente o la ideología, como estructuras que interrumpen, desvían, divierten o pervierten los flujos espontáneos de la conciencia inmediata de un Lorca inmediato. Han pasado más de cincuenta años del apunte de Laffranque. Pero las cosas no han cambiado demasiado. Desde hace algo más de una década, nos hemos instalado en el exceso de esta obscena immediatez: no solo Lorca es inexcusablemente, exhaustivamente, sí mismo (y toda su escritura, y todos sus sentidos) sino que todos somos Lorca porque Lorca, como se ha dicho, “eran todos”. Estamos condenados al hastío de esta abundancia.

XXXIV

El 26 de marzo de 1925, a las cinco en punto de la tarde, llegaron al puerto de Hendaya los restos de Ángel Ganivet, novelista y pensador, “el más ilustre granadino del siglo diecinueve”, según Lorca²⁵². Al paso de estos restos por Madrid se celebraron diversos actos y homenajes. Las asociaciones de estudiantes de Farmacia, Derecho y Medicina de la Universidad Central organizaron lo que el *ABC* calificó de una “sesión necrológica en la Universidad”²⁵³. Lorca puso su firma, junto a las de Marquina, Baldomero Argente, Tovar y Fabián Vidal, al pie de una carta de 23 de marzo,

252 Citado por Christopher Maurer en García Lorca, *Epistolario*, p. 448, n. 103.

253 “La llegada de los restos de Ganivet”. *ABC*, 27 de marzo de 1925. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/03/27/017.html> (consultado el 01/10/2020)

instando “a los elementos intelectuales madrileños y a la colonia granadina en Madrid” a una reunión para determinar el modo de su adhesión a dicho homenaje. En una segunda carta, fechada el 27 de marzo, la misma “comisión” convoca a los mismos destinatarios “para que se reúnan mañana a las once de la misma en la Estación del Norte, con objeto de acompañar los restos de Ganivet al Paraninfo de la Universidad Central”²⁵⁴. En los lacónicos términos que ofrecen estos documentos, cualquiera pensaría que Lorca se embarcó en esta iniciativa —acompañar restos, asistir a una sesión necrológica— con fervor patrio y un puntito de orgullo nazarí. Pero muy probablemente se vio arrastrado a secundar el entusiasmo de otros. Cuatro años antes, en enero de 1921, Lorca conjeturaba en carta a su familia que sus padres habrán “leído en los periódicos las cosas de Ganivet”, refiriéndose a una “Crónica granadina” que Antonio Gallego Burín publica en *El Sol* el 6 de enero, instando a que se retome la iniciativa, abandonada por el Ayuntamiento de Granada en 1913 con motivo del estallido de la Primera Guerra Mundial, de repatriar los restos de Ángel Ganivet con el fin de que puedan “sentir la caricia de sus vientos y el arrullo de sus ríos, y el beso de su luz y sus huesos se estremecerán en un ‘reconocerse de moléculas’”. Ya dijo Alfonso X el Sabio que “entre todas las tierras del mundo Espanna a una estremança de abundamiento et de bondad mas que tierra ninguna”, refiriéndose, entre otras cosas (ah, las cosas), a sus cinco “ríos cabdales que son Ebro, Duero, Taio, Guadalquiuil, Guadiana: e cada uno dellos tiene entre si et ell otro grandes montannas et anchos, et por la bondad de la tierra et ell humor de los ríos lieuan muchos fructos et son abundados”, y, aunque ninguno de esos cinco ríos atravesase Granada, lo cierto es que sí lo hacen el Darro y el Genil, que a la postre van a dar en el *Guadalquiuil*, y lo cierto, pues también lo es, es que a pesar de que “este regno tan noble, tan rico, tan poderoso, tan onrado, fue derramado et astragado en una arremessa por desavenencia de los de la tierra que tornaron sus espaldas en sí mismos unos contra otros”, es decir, a pesar de contiendas civiles de antaño y hogaoño, a pesar de que “Espanna mezquina” a la que “laman la dolorida” se viese “crebantada, pues que eran muertos et aterrados quantos ella criara”, lo cierto, digo, es que “la mayor parte della se riega de arroyos et de fuentes,

254 García Lorca, *Epistolario*, pp. 266-267.

et nunqual ninguan poços cada logar o los a mester”²⁵⁵. Así, por ejemplo, en Granada, brota la fuente del Avellano, cuyas aguas fueron ensalzadas por Ganivet en unas páginas bellísimas, y algo más lejos, en las laderas de Alfacar, murmura la Fuente Grande o Fuente de las Lágrimas, en cuyo arrullo quedaron reconocidas para siempre las moléculas de Lorca. Y es que para “sentir las caricias de sus vientos” hay que aterrarse o *echarse en la tierra*, como Juan Ramón, “enfrente del infinito campo de Castilla”, y no se trata, claro está, de eso. Se trata de otra cosa. Se trata, en concreto, de la cosa o *cosas de Ganivet*. “¡Las cosas!...” (*Bodas de sangre*)²⁵⁶. Y esas cosas irritaron seriamente a un Lorca de 23 años, ambicioso y seguro de sí mismo, o quizás impostando una solvencia de anclaje en el *campo literario* que pudiera impresionar a sus padres:

De todas maneras a mí me parece una estupidez que se traigan las cenizas de Ganivet a Granada y si yo tuviera gana de meterme en líos escribiría en *España* donde tengo abiertas las puertas un artículo hablando en contra. Traen las cenizas de un gran hombre para dar motivo a *bombos* personales y para que *Natalio* [Rivas Santiago] luzca el frac acompañado de sus secuaces. Esto no lo hago porque soy hombre puro, hombre artista y nada más, pero veo sin embargo una bonita ocasión para dar una paliza literaria de órdago a Natalio y a Fabián Vidal... pero otro lo haga. Sin duda Ganivet queda en ridículo porque no solamente le ponen un macho cabrío absurdo sino que además lo traen probablemente entre bengalas ¡qué horror!²⁵⁷

Maurer nos aclara que el “macho cabrío absurdo” es el monumento diseñado por Juan Cristobal González Quesada que se instaló en homenaje a Ganivet en el bosque de la Alhambra el 3 de octubre de 1921. Lorca borra y confunde, con esa frase, su más que probable fascinación ante un monumento que regaló a Granada, dando así lugar a una enzarzada polémica, un contundente desnudo masculino. La relación que su poema “El Macho Cabrío”, publicado en *Primeros poemas* en 1921, pueda tener con el monumento, sin ser clara, no deja de ser relevante. ¿Qué valor tienen

255 Alfonso X el Sabio, *Prosa histórica*, ed. Benito Francaforte, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 95-97.

256 García Lorca, *Teatro*, p. 421.

257 García Lorca, *Epistolario*, p. 98.

unas pobres cenizas o unas bengalas frente a un atleta de bronce que parece literalmente eyacular sobre y desde el macho cabrío que atrapa entre sus piernas musculadas? Fuertes rachas de viento registradas en Granada el 22 de noviembre de 2013 provocaron la caída de un árbol sobre el monolito que, situado tras el atleta y el macho cabrío, sostiene la escultura de la cabeza de Ganivet. La cabeza calló al suelo. Fue recogida, restaurada, resituada. *La cabeza caída de Ángel Ganivet*. Cosas de la gestión cultural, cosas. Pero mejor que estas cosas están sus textos. En *Granada la Bella*, evocando sus visitas a ciudades alemanas, se queja Ganivet del tiempo que tardan los pueblos en reconocer la valía de los hombres de ideas (artistas, teólogos, filósofos), mientras que los hombres de fuerza (militares, estadistas, administradores) reciben pronto su reconocimiento público en forma de monumento. Dicho tiempo puede obrar en favor de un monumento bien concebido y mejor ejecutado:

Yo creo que no debían erigirse monumentos más que para conmemorar lo que los siglos nos muestran como digno de conmemoración; las improvisaciones son funestas en la estatuaria, y en España lo son mucho más, porque somos poco aficionados a rendir homenaje a nuestros hombres; y cuando nos decidimos a hacerlo, elegimos, por falta de costumbre, lo primero que cae a mano. Hace algún tiempo, nuestro crítico Balart se quejaba de que mientras Madrid no había dedicado una estatua a Quevedo o a Lope, tuviese la suya un general, autor de un proyecto de reformas. Y por todas partes la historia se repite. En Francia, donde son muy dados al abuso de las estatuas, ha nacido el remedio de esta grave dolencia. En vez de decidir sobre el cadáver aún caliente de un hombre ilustre, si este debe pasar o no a la posteridad, confía el juicio definitivo a las generaciones venideras, y se limitan a erigirle un sencillo busto, que sea, si así es de justicia, el germen de la estatua futura. He aquí algo digno de imitación. Si en nuestras plazas y jardines públicos consagráramos estos humildes recuerdos a los hombres que en la política, la administración, el arte, la enseñanza o la industria han trabajado en bien de Granada, contribuiríamos mucho a desarrollar los sentimientos de gratitud y solidaridad que tan desmedrados viven en nosotros. La misma modestia del homenaje permitiría tributarlo a los hombres más útiles para la prosperidad de las ciudades, a los que trabajan sin ruido y sin aparato y tienen más mérito que fama. El

embellecimiento de Granada no exige muchos monumentos, porque tenemos ya un gran renombre adquirido en todo el mundo con nuestra Alhambra; lo que sí pide es que se rompa la monotonía de la ciudad moderna, y se procure que haya diversos núcleos, cada uno con su carácter²⁵⁸.

Ganivet no desestima el culto al escritor muerto. Se limita a sugerir factores de corrección frente a la precipitación e improvisación estatutarias: tiempo, reposo, criterio, y, sobre todo, la “modestia del homenaje” necesaria para determinar el valor de un mérito que, “sin ruido y sin aparato”, se impone sobre la fama. ¿Qué habría pensado Ganivet de su insólita escultura emboscada, de sus cenizas viajeras, el bombo, las bengalas? No lo sabemos. La cabeza se aterró en 2013. Pero sí sabemos, más o menos, lo que pensaba Lorca.

XXXV

En 1934, cuando la precariedad de la II República adquiere proporciones críticas, Husserl, consciente de amenazas similares a la racionalidad política en otras áreas de Europa, muy especialmente Alemania, manda una carta a los delegados de un congreso de Praga y les habla del peligro inminente de la extinción de la filosofía como espíritu racional con aspiraciones de universalidad. Alude, en concreto, a la “extinción de Europa fundada en el espíritu de la verdad”²⁵⁹. El problema es ¿qué verdad? Pues cierto fenomenologismo ibérico naturalizó la verdad como una cosa: los cantaros y lozas de Murillo, el puchero de Santa Teresa, el aire sin puchero de las décimas de Guillén... Y la verdad no es una cosa. La verdad comienza cuando hay dos. En puridad cuando hay tres, y un fondo dialéctico de totalidad: “Lo verdadero es lo total”, afirmaba Luis Rosales²⁶⁰.

258 Ángel Ganivet, *Granada la Bella*, ed. Fernando García Lara, Granada, Diputación de Granada, 1996, pp. 149-150.

259 Citada en el Prólogo de David Carr a Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, Evanston, Northwestern University Press, 1970, p. XXVII.

260 *Apud* Grande, *La calumnia*, p. 349. La frase de Rosales invierte la famosa máxima de Adorno en *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Cha-

La carestía de especulación dialéctica en España, su aversión a lo mediato y mediado, está en la raíz del facticismo óntico, del cosismo, cuya plasmación cultural más exacta es la hipóstasis biografista.

Una cosa es el verismo épico. Dos cosas es el estructuralismo. Una cosa es la intuición esencial de la mística. Dos cosas es el estructuralismo. Una cosa es el puchero. Dos cosas es el estructuralismo. Una cosa es la inmediatez fáctica del cráneo. Dos cosas es el cuerpo textual como mediación en los tejidos de cultura. Una cosa, en definitiva, son los garbanzos. Otra cosa es el grandísimo Galdós, al que Lorca seguramente leyó admirado. Pero ¿a alguien le interesa eso?

XXXVI

Decía Unamuno que la ventaja del sepulcro de don Quijote sobre el sepulcro de Cristo es que nadie sabe dónde está el primero. Eso lo protege del celo controlador de estóolidos y siempre contemporáneos “bachilleres, curas, barberos, canónigos y duques”²⁶¹. El sepulcro de don Quijote, afirma Unamuno, “hay que buscarlo peleando por rescatarlo”²⁶². Algo así pasa con Lorca, cuyo sepulcro imaginario (el valor de su archivo textual) en nada difiere de aquello que Eliot llamara tradición y caracterizase como “a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour”²⁶³. Cese de una vez la presión de los estúpidos bachilleres y curas y barberos. Aceptemos de una

morro, Madrid, Taurus, 1988, p. 48: “Das Ganze ist das Unwahr” (“el todo es lo no verdadero”). Lo importante, en cualquier caso, es que en ambos casos se invoca la totalidad como el ámbito desde el que comenzar una inquisición dialéctica. Por ello mismo, el ataque que Luis Fernández Cifuentes hace a los mecanismos de totalización de cierta crítica lorquiana, con ser parcialmente correcto, omite el hecho fundamental de que “sin presunción de totalidad” no hay crítica posible. Hay solo impresión, datación e inventario. Es la diferencia, digamos, entre Darwin y los naturalistas que le precedieron. Véase Fernández Cifuentes, “¿Qué es aquello que relumbra?”, p. 235.

261 Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1988, (p. 153).

262 *Ibidem*, p. 142.

263 T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1932, p. 14.

vez que no todos somos Lorca. Pues Lorca sigue lejos, solitario y distinto. Respetemos esa distancia. Ocupémonos con esfuerzo del sentido de sus textos. Asumamos su brutal diferencia.

XXXVII

Todavía hoy, pues, a vueltas con el inconsciente crítico, atrincherado en cuatro prejuicios. El primero es el prejuicio romántico sobre una oralidad espiritual colectiva (*Volksgeist*, *Ursprache*) que cifra la verdad del pueblo como verdad de la voz. La voz de España en las jarchas y romances, la voz perdida de un Lorca que, enemigo de letras y letrados, compone cantos que no son otra cosa que “improvisación juglaresca copiada al dictado”²⁶⁴. El segundo es el prejuicio realista sobre la importancia del verismo épico y la carga de realidad de la literatura española. Se trata, en el fondo, de una recusación que concibe el *Cantar del Mio Cid* como hecho real, frente a la imaginativa, inflada, *chanson de geste*. Cervantes y el realismo irónico: Lorca y los peces sorprendidos. El tercero es el prejuicio fenomenológico sobre la visión intuitiva y la perspectiva sobre la realidad. Ortega y los pintores: Lorca y los caballos negros. El cuarto es el prejuicio romántico sobre el expresionismo y el realismo expresionista. Dámaso Alonso y la obsesión con el objeto artístico como individualidad única que procede de las vivencias pre-significativas y pluri-significantes del sujeto único. Arte y vida.

Cuatro vectores que atornillan una concepción no hermenéutica del texto literario, como texto en diálogo con precursores y contemporáneos, como juego de significantes en la malla de la cultura. Prestigio de la realidad (vivida), la cosa (vista), la voz (oída), el hombre en esta concepción híbrida, que destila un sometimiento del texto a su “verdad”. Hay que oír

264 Alberto Montaner, “El Cantar del Mio Cid”, en *Cantar del Mio Cid*, p. 304, descarta ese método compositivo en su concienzudo análisis de la génesis del poema. Juan Carlos Rodríguez, “Machado en el espejo”, en *La norma literaria*, pp. 229-230, evoca dos líneas paralelas que, durante la República, concurren en la obra de Antonio Machado: “la tendencia pequeño-burguesa hacia el fascismo, y la tendencia pequeño-burguesa hacia un ‘populismo democrático’”; la segunda de las cuales, con su énfasis en la ‘cotidianidad’, resultaba indistinguible de cierta ‘fenomenología’”.

y ver y tocar a Lorca, pues solo la experiencia de su vivencia (la *Erfahrung* de su *Erlebnis*) comunica el sentido de su verdad textual. Es una exasperación. Es una desesperación.

XXXVIII

La fantasía funeraria de Bécquer en *Desde mi celda* concluye de manera contundente: “entonces me será tan igual que me coloquen debajo de una pirámide egipcia como que me aten una cuerda a los pies y me echen a un barranco como un perro”²⁶⁵. Preguntado el cadáver si desea salir del barranco, responde Schopenhauer: “Klopfte man an die Gräber und fragte die Toten, ob sie wieder aufstehn wollten; sie würden mit den Köpfen schütteln”²⁶⁶.

XXXIX

En septiembre de 1920, Lorca sirve de guía a Ramón Menéndez Pidal en unos paseos por el Albaicín y el Sacromonte. El objeto de dichas excursiones era eminentemente etnográfico: recoger romances tradicionales²⁶⁷. Uno de esos romances fue, parece ser, el romance de Gerineldos, en el que un joven hombre desvaído, por haber cortado una muy especial de entre las viejas rosas del huerto de Ronsard, es amenazado de muerte por la espada del rey. Poesía y autoridad. Lírica y épica. El amante y el caudillo. Un año después don Ramón inscribe un verso del poema en la lápida del Cid, palabras de reposo para sus huesos viajeros: “a todos alcanza ondra por el que en buen ora nació”²⁶⁸. Nótese el alcance de esta sinécdoque so-

265 Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, ed. Jesús Rubio, Madrid, Cátedra, 1996, p. 206.

266 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich, Diogenes, 1977, p. 545.

267 Lo explica Maurer en la nota 183 de García Lorca, *Epistolario*, p. 81.

268 Véase José Luis González de Roba, “Dificultades para un descanso eterno: Los huesos viajeros del Cid”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 217 (1998), pp. 393-413 (p. 409). Es el v. 3725 del Cantar III.

cial-soteriológica: todos (todos los españoles) quedamos honrados (salvados, redimidos) por el hombre eminente (Cid) dueño del *kairós* o tiempo oportuno, tiempo del acontecimiento heideggeriano (*Ereignis*): el que en buen hora nació. Poco podía el joven Lorca imaginar que dieciséis años después su muerte habría de señalar otra ocasión de salvación colectiva. *El que en buen hora murió*: en buen hora para Miguel Hernández, sin duda, pues de no haber sido Lorca asesinado su figura habría sido todavía más manoseada de lo que lo ha sido ya.

Nos dijeron que modernistas y noventayochistas se regresaron al primitivismo castellano —Berceo y Cid entre otros— mientras que el 27 se busca en el clasicismo renacentista y la dificultad barroca. Nos dijeron que vanguardistas y modernos buscaron escapar a la “ideología del territorio” que, centrada en Castilla, y recurrentemente en el cuerpo carismático del Cid, habían ido construyendo los “noventayochos”. Unamuno le pregunta a Antonio Machado: “La tristeza de los campos, ¿está en ellos o en nosotros que los contemplamos? ¿No es acaso que todo tiene un alma, y que ese alma pide liberación?”²⁶⁹ La tristeza de los campos. Pero en Lorca pervive un primitivismo. Quiso escribir una conferencia durante su estancia en Manhattan sobre *Los milagros de Nuestra Señora*, a la que alude en cartas diversas, y en el material conservado de las notas establece una breve comparativa con las descripciones paisajísticas del *Cantar de Mio Cid*. Lorca lee, en su habitación de Columbia, el *Cantar de Mio Cid* y *Los Milagros*. Ambos textos tienen una cosa en común: se redactan por personas letradas interpeladas por estrategias ideológicas volcadas a la propaganda de un sepulcro, un sitio de memoria, peregrinación y, presumiblemente, desembolso forzado de donaciones. En el caso de Berceo, el culto mariano se inscribe un espacio santificado (*hallowed*) por las tumbas y cenotafios de san Millán, Santo Domingo y Santa Oria²⁷⁰. Los bailes de huesos monásticos, enterrados y desenterrados, que puntean el poema deben acogerse a esta originaria lógica funeraria. En el caso del autor del

269 *Apud* Elorza, *La razón y la sombra*, pp. 149-150.

270 Véase Vicente Beltrán, “Introducción” a Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Planeta, Barcelona, 1990, pp. XI-XVII. Véase también Aldo Ruffinatto, *Tríptico del ruiseñor: Berceo, Garcilaso, San Juan*, Académica del Hispanismo, Vigo, 2007, pp. 48-54; e “Introducción” a Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 15-20.

Cantar de Mio Cid, el propio Per Abbat, según Colin Smith, se inspiró en fuentes latinas “irradiadas dese el monasterio de San Pedro de Cardeña, donde se forjó una leyenda cidiana cuyo objetivo era atraer peregrinos a la sepultura del héroe castellano por antonomasia (y, con ellos, donaciones y otros ingresos)”²⁷¹. Detrás de las dos primitivas obras maestras de las literaturas hispanas laten sepulcros ávidos de culto y lucro. Descansan huesos. Vieja *literadura* española adherida, como un tendón, a los huesos milenarios. Huesos milagrosos.

Las leyendas en torno a la potencia *post-mortem* de los huesos cidianos, capaces de derrotar y admirar moros —“et vienen y muchos judíos y moros por ver aquella estranjería del cuerpo del Cid”— dicen mucho de una primitiva inclinación imaginativa hacia la *osteofilia* taumatúrgico-funeraaria —“grant plegaria a Dios porque tal virtud mostrara por el cuerpo del Çid”— que la Contrarreforma no haría sino exasperar, insuflando más de cuatrocientos años de posvida y crédito institucional al nutrido relicario hispano²⁷². ¿Por qué no tratar de ganar eso que Azaña llamó *la guerra de España* con los huesos desempolvados de Lorca? ¿Por qué no revertibrar la España invertebrada con los restos de su columna dorsal, y producir de este modo, por fin, “una unidad histórica orgánica”?²⁷³. Ya advertía Francisco Giner de los Ríos, lector de Hegel y maestro de Ortega en aquello de “la obra constante del vivir”, que “no somos un agregado atomístico de individuos sumados”, que necesitamos, más allá de las “infinitas aberraciones del liberalismo”, una “vida eminentemente orgánica”?²⁷⁴ Y como Lorca eran todos, pues seamos todos *en* Lorca. ¿Por qué no dar un empujoncito tardío pero infalible a tan insigne tradición, y vengar así, de pasada, la traición a la República? ¿Qué le parece? ¿Por qué no cobrar a la entrada del parque temático “Friedrichsfelden”, y habilitar puestos con estampas, rosarios, relicarios? ¿Situar su cráneo una urna de cristal

271 Es la tesis, muy discutida, de Colin Smith descrita por Juan Carlos Conde en su “Introducción” al *Cantar de Mio Cid*, *op. cit.*, p. 51. Véase Colin Smith, *La creación del poema del Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 106-108.

272 *Primera crónica general de España*, Vol. II, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1977, p. 642.

273 José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Madrid, Espasa, 2011, p. 47.

274 Giner de los Ríos, *El pensamiento en acción*, pp. 130-155.

y cobrar selfies con Lorca a cinco euros? “Todo en España es bonito”²⁷⁵.

Decía Fumaroli que “à l’origine de la Culture d’Etat fut le théâtre”²⁷⁶.

XL

En el verano de 1968, poco antes de morir, Adorno impartió la que posiblemente fue su última conferencia. Activistas de izquierda no le dejaron terminar la clase titulada “Introducción al pensamiento dialéctico”. Tres chicas se acercaron a él en el estrado, lo rodearon, le arrojaron pétalos y desnudaron sus pechos. No era la primera vez que algo semejante ocurría. Un año antes su conferencia sobre Goethe fue interrumpida por una estudiante en minifalda que se acercó al estrado para entregarle un oso de peluche rojo (Red Teddy: Theodor)²⁷⁷. En ambos casos se intentó interrumpir a un maestro de la teoría crítica y el materialismo dialéctico, al más lúcido enemigo del *espontaneísmo* ideológico del empirismo y la fenomenología, con fragmentos de realidad (un oso de peluche, unos pétalos, unos pechos). Se intentó interrumpir un diálogo crítico con la arrogancia totalitaria de los *facta bruta*. También los pechos descubiertos de la joven que muestra, con ilustrada intención alegórica, al campesino desmañado los frutos de un árbol en la estampa de Goya impiden que este pierda los primeros frutos de vista. ¿Quién de los dos personajes del aguafuerte afirma “Esto es lo verdadero”?²⁷⁸. De manera similar, se intenta hoy cancelar un diálogo sereno con la obra de Lorca mediante la obscena exhibición de su cráneo.

Un dato: nadie, más allá de los ignorantes, de Günter Grass, y de mí mismo en este apunte, se acuerda de esas cuatro jóvenes²⁷⁹. Nadie en su sano juicio olvida a Adorno.

275 La frase es de Lorca, según Morla Lynch, *op. cit.*, p. 70.

276 Fumaroli, *L’Etat culturel*, p. 147.

277 Stefan Müller-Doohm, *Adorno: A Biography*, London, Polity, 2005, pp. 453-455 y 474-475.

278 Véase en <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/esto-es-lo-verdadero/865> (consultado el 01/10/2020). Es sintomático que Antonio Elorza abra su excelente libro *Las raíces de la España democrática* con una reproducción de dicho aguafuerte, titulado “Esto es lo verdadero”.

279 Grass lo hace, todo sea dicho, con una incomprensible condescendencia: Günter Grass, *Mein Jahrhundert*, Göttingen, Steidl, 1999, pp. 248-252.

XLI

Cuatro años antes de la visita de Menéndez Pidal a Granada, Lorca viaja con Berrueta y sus compañeros de Facultad a diversas localidades castellanas. En Burgos visitan el monasterio de San Pedro de Cardeña. Lorca evoca “la figura amorosa de Jimena que describe la formidable leyenda”, el modo en que parece aún “esperar al caballero de más amante de las guerras que de su corazón esperará siempre como esperan los Quijotes a sus Dulcineas sin notar la espantosa realidad”²⁸⁰. ¿La espantosa realidad? La evocación le trae unos versos a la memoria, “Rey de mi alma y destas tierras, conde / ¿Por qué me dejas? ¿Adónde vas? ¿Adónde?”, tomados del romance anónimo de tema cidiano “Al arma, al arma sonaban”. Lorca describe a Jimena como la figura “más subyugadora que tiene el romancero”, capaz de “un amor reposado, lleno de un apasionamiento vibrante que tiene que ahogar ante el fantasma del deber”, y lo opone a “las bravatas y contrastes de Rodrigo su marido”. Mujer sola, encerrada, esperando. Hombre a caballo, libre, manejando puñales. Mundo Lorca. Luego viene lo mejor:

En el interior del convento y junto a la fuente de los mártires surge el claustro romántico lleno de escombros y de polvo... Luego la iglesia grande, profanada, y el sepulcro del Cid y su mujer, en donde las estatuas llenas de esmeraldas derretidas de humedad, yacen mutiladas y sin alma... Lo demás todo ruinas con hilos de plata de las babosas, ortigas, rudas, enredaderas, y mil hojas entre las piedras caídas... y cubierto con una amarga y silenciosa pátina de humedad...

Las cigüeñas están paradas, tan rígidas que parecen adornos sobre los pináculos...

Hay olor a prados y a antigüedad. Bajo las sombras de la tarde desfallecida, el convento acariciado por los nogales cargados de fruto, tiene más preguntas y más evocación...²⁸¹.

280 García Lorca, *Impresiones y paisajes*, p. 89.

281 *Ibidem*, p. 90.

Lecciones y maestros

José Checa, *vir docto et facetus*

ABRAHAM MADROÑAL DURÁN

Université de Genève

José Checa Beltrán (Jamilena, Jaén, 1950) fue una de las primeras personas que conocí cuando llegué a la antigua sede del CSIC de Humanidades, en la añorada calle de Medinaceli. A decir verdad lo conocía de antes, porque ambos teníamos un amigo común que nos había presentado, el pintor e ilustrador toledano Teo Puebla. Desde el principio me sorprendió su aspecto, que tendía más al de un joven de los sesenta, con su melena al viento, que a lo que yo imaginaba como un científico del Consejo. Otra cosa que me llamó poderosamente la atención fue su sinceridad a prueba de bombas.

Una vez desembarcado en el antiguo edificio del Centro de Estudios Históricos, pude disfrutar de su amistad durante todos los años de nuestra estancia allí y los que compartimos en el moderno edificio de la calle Albasanz. El doctor Checa me presentó a la gente del Centro de Ciencias Humanas y me incluyó en su equipo de investigadores: el grupo de Teoría Literaria. Después participaríamos del equipo de *Literatura, imagen e Historia cultural*, dentro del Instituto de la Lengua Española, primero, y luego del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.

Pronto empecé a admirar su *curriculum vitae*, pero más que el académico, el personal. Pepe, como quiere que se le llame, hubo de buscarse la vida para conquistar su estatus de científico titular y sucesivamente de investigador científico. Y no le resultó nada fácil. Llegado a Madrid desde su querida Jamilena en tiempos difíciles, me contó su periplo por pensiones diversas: aquellas que ofrecían habitación con cocina y baño compartidos. En una de ellas coincidió con el exsecretario general de la

UGT, Cándido Méndez, que al parecer tenía la bendita costumbre de vaciar la nevera común sin reponer nunca su contenido.

En aquellos días, Pepe hizo un poco de todo: fue botones y empleado de banca, entre otras tareas, mientras estudiaba Filología Hispánica en la Universidad Complutense —se licenció en 1978 y se doctoraría diez años después—. Allí conoció a Pilar, compañera de curso y más tarde su mujer. Después de gozar de trabajo fijo en la banca —donde seguramente se ganaría el pan mucho mejor que con el Siglo de las Luces—, consiguió un puesto de becario de investigación de don Francisco Aguilar Piñal y no dudó en abandonar la seguridad de aquella vida por las estrecheces de la de becario. Como tal desarrolló una estancia en la Universidad de Bolonia, donde se doctoraría en *Lenguas y Literaturas Extranjeras Modernas* en 1986. El nacimiento de su hijo Luis, en Madrid, coincidió con su estadía en Italia y se vio obligado a soportar estoicamente una serie de meses para conocerlo.

Dicha precariedad, término que siempre ha rimado con el de *becariedad*, lo llevó, según propia confesión, a ser acogido en el piso de una amiga que poseía como única cama un ataúd. Es de imaginar a nuestro amigo levantándose cada mañana como si de allí saliera alguien que volviera a la vida.

Por fortuna, en su etapa boloñesa conoció a grandes maestros, como Rinaldo Frolidi o Maurizio Fabbri, de los que siempre contaba maravillas. Ya de vuelta a Madrid, sufrió algún que otro desengaño antes de ganar su plaza en el CSIC. El bendito sistema de oposiciones dentro del mundillo académico español.

Pero ni siquiera tales reveses torcieron su bonhomía: el doctor Checa es, además de un querido camarada, uno de los mejores colegas que descubrí en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Me hizo amigo de sus amigos —entre ellos el novelista Alfredo Gómez Cerdá—, me llevó a su casa de Humanes (Guadalajara) y también a la que por fin se compró en Jamilena, su pueblo natal, donde pensaba jubilarse. Me enrolé gracias a sus desvelos en varios proyectos de la Diputación Provincial de Jaén, para la que continúa siendo un intelectual de referencia. Con él presenté el primer número de su revista, *Piedras lunares*, amén de colaborar en la valoración del legado de Miguel Hernández, que recaló —quiero pensar que en parte gracias a nuestro informe— en dicho organismo y en el Museo de Quesada, el pueblo de su mujer.

Sin embargo, toda esta semblanza quedaría lógicamente incompleta si no dijera que José Checa es un gran especialista en muchas cosas: particularmente en el siglo XVIII, pero también en teoría de la literatura, en el romancero —su *Romancero oral de la comarca de Martos* recibió el premio Cazabán de la Diputación de Jaén en 2004—, en los vínculos de las letras peninsulares con las galas, en la prensa ilustrada... *e così via*.

Se le deben libros emblemáticos como *La poesía del siglo XVIII* (1992), *Razones del buen gusto. Poética española del Neoclasicismo* (1998), *Pensamiento literario del siglo XVIII español: antología comentada* (2004), *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada* (2012), *Demonio y modelo (Dos visiones del legado español en la Francia ilustrada)* (2014), *El debate literario-político en la prensa cultural española: 1801-1808* (2016) o el más reciente, dedicado a un notable intelectual dieciochesco: *Antonio de Capmany: Luces y sombras* (2020), donde despeja las sombras de este político liberal, que también fue destacado literato.

Tanta dedicación y modélica producción le condujeron a dirigir la prestigiosa *Revista de Literatura* del CSIC, después de haber sido su secretario durante lustros. La labor callada de Checa, en una época en que no había demasiadas ayudas a la edición y buena parte del carteo se hacía por correo ordinario, la desarrolló con rigor y ejemplaridad admirables. Me consta que, como secretario, asumía buena parte de la gestión, descargando al director de todo cuanto le era posible. Y también durante la etapa en que asumió el mando, para no sobrecargar entonces a su segundo. Así era José Checa y no ha cambiado un ápice.

Nuestro homenajeado acometió multitud de proyectos en el Centro de Ciencias Humanas, integrando dentro de ellos a un buen número de colegas del país y no pocos foráneos: *El debate literario de la prensa madrileña en el umbral del Romanticismo*, *Sociedad y cultura en la prensa giennense (1941-1965)*, *Lecturas del legado literario-cultural español: canon, nacionalismo e ideología en España, Francia e Italia (1700-1808)* y *Canon y nacionalismo: lecturas europeas del legado literario-cultural español (1788-1833)*. De todos se desprendieron coloquios y monografías que denotan la sabia mano del maestro.

Ha disfrutado también de varias estancias de investigación en la UNAM (México), en las universidades canadienses de Montreal y McGill, en la Sorbonne Nouvelle-Paris III y en la de Ginebra, junto a quien suscribe.

Esta última la aprovechó para investigar los manuscritos dieciochescos de la Biblioteca de la Universidad, de los cuales yo había dado cuenta en un libro. Cuando quiso publicar aquellas pesquisas en los *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII* (2018), se empeñó en que yo debía cofirmarlas; y ahí aparecemos los dos, a pesar de mis protestas. *Rara avis* en un ecosistema tan competitivo y cainita.

Checa nunca se endiosó como miembro del centro que lo acogía, ni siquiera a lo largo de su etapa como director de la *Revista de Literatura*, que le dio más trabajo que satisfacciones. Y cuando llegó el momento de la jubilación, tampoco sintió reparo en deshacerse de sus libros, que en parte se conservan hoy a la Biblioteca de Ginebra. Supongo que para él lo importante no residía en lo material, sino en los recuerdos y experiencias de aquellas décadas.

Me narraba muchas anécdotas de los científicos que había conocido: del bueno de Juan María Díez Taboada, su antecesor como secretario de la *Revista de Literatura*; de nuestro común amigo, también jienense y tocayo suyo, Pepe Torres; de la simpática bibliotecaria Sonsoles... Incluso de los que se ocupaban del mantenimiento del viejo edificio de Medina-celi. Las comidas con Checa y otros colegas de aquel inmueble eran de lo más placentero que uno podía llevarse a la boca en medio de una larga jornada de trabajo.

Como buen neoclásico, su despacho siempre estaba perfectamente ordenado, pero a la vez dominaba su mesa un sano revoltijo de papeles, manuscritos con esa letra tan particular. Jamás despreció un café ni un rato de amena conversación con el recién llegado; tampoco a ningún becario o visitante de toda índole —que eran muchos en la antigua sede y menos en la nueva—. De hecho, se hacía amigo de los más jóvenes, a los que procuraba ayudar, como a mí mismo o al revoltoso califa de la Bética.

Pepe no era, no es, un santo laico. Se conduce simplemente como un buen hombre y un investigador riguroso, amigo de sus amigos. He conocido a muy pocos de su talla, si bien estoy seguro de que le molestaría que se dijeran en público todas estas cosas. Como su admirado Capmany, Checa es también un liberal ilustrado y un gran filólogo que no se ha arri-mado a los buenos para alcanzar la cumbre de toda buena fortuna. Por el contrario, siempre ha defendido más a los de abajo: becarios, científicos a

la búsqueda de una plaza, estudiantes que se le acercaban para consultarle cualquier asunto...

Vir docto et facetus, podría ser la *inscriptio* de este emblemático sabio y hombre íntegro y entretenido que es José Checa.

Nadine Ly, profesora: recuerdos de una alumna desde las aulas de la Universidad Bordeaux Montaigne

LISE SEGAS

Université Bordeaux Montaigne AMERIBER-CHISPA

Cuando era tan solo una joven que empezaba a estudiar las letras hispánicas, me enteré de que en la Universidad llamada por aquel entonces Michel de Montaigne Bordeaux 3 la profesora Nadine Ly dictaba una clase sobre la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Quisiera precisar que cursé los primeros años de carrera en una institución particular: las «clases preparatorias a las grandes escuelas», vía muy selectiva en Francia y paralela a la Universidad. Allí se forma a los alumnos seleccionados para que luego concurren al examen de ingreso de la Escuela Normal Superior.

Transcurrido un bienio, y después de presentarme por vez primera a dicho examen, de veras difícil, decidí no repetir la experiencia; a diferencia de lo que suelen hacer muchos otros, con buenos resultados. Mis motivaciones no obedecían a un afán de rebelión contra un sistema elitista o al tradicional agotamiento intelectual de los que se empeñan en este camino, sino a una noticia que me había llegado por casualidad: el próximo año iba a ser el último que Nadine Ly impartiría la lección sobre el segundo *Quijote*. Y por más que trataron de disuadirme mis maestros de las «preparatorias», huí a la Universidad con la idea de no perdmela.

No me equivoqué. Fue una revelación, aunque cada miércoles por la tarde acudíamos al anfiteatro con un punto de angustia.

Ya me había leído *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y seguía los temas con gran interés. Conocía el sentido de rarezas léxicas como «azor» y contestaba a menudo a las preguntas que formulaba al repleto auditorio. Sin embargo, me di cuenta de que más valía fingir cierta

simpleza o apatía, porque Nadine Ly siempre pillaba a los alumnos más atentos para pedirles que, por ejemplo, tradujeran —sin previo aviso y con apenas veinte años de edad y siete de aprendizaje del castellano, en el mejor de los casos— alguna frase del prólogo de la *Segunda parte*: por ejemplo, «había en Córdoba otro loco, que tenía por costumbre de traer encima de la cabeza un pedazo de losa de mármol, o un canto no muy liviano, y, en topando algún perro descuidado, se le ponía junto, y a plomo dejaba caer sobre él el peso»¹. Tampoco se le escapaba el menor bostezo —gracias a sus ojos de azor— y podía fulminar al desdichado o desdichada que cometiera el error de tratar de revitalizar sus capacidades cognitivas por medio de la casmodia. A esta agudeza de quite que nos permitía pasar desapercibidos la llamamos «técnica del ojo del pescaíto frito».

Aprender a leer el *Quijote* con Nadine Ly resultó toda una oportunidad, y muchos fueron los que envidiaron nuestra suerte, especialmente en España. Al año siguiente, hice una estancia en la Universidad de Alcalá. Allí una amiga, que preparaba su tesis de fin de máster con Ly, se lo contó a una de las profesoras locales, la cual no quiso creerla. Pensaba que Nadine no se dignaba a dirigir ese tipo de trabajos. Fue entonces cuando me di cuenta del prestigio del Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3 en el extranjero y, al mismo tiempo, de las expectativas puestas en nosotras por algunos profesores de Literatura del Siglo de Oro y de Lingüística. Expectativas que pocas veces cumpliría en la última disciplina, que nunca fue precisamente mi fuerte, a diferencia del suyo.

Fue lo que descubrí al regresar a Francia, luego de que nuestros rumbos volvieran a cruzarse en las aulas de Bordeaux. Ella daba la clase de Lingüística contemporánea en el marco del apresto para la oposición de la Agrégation (cátedra de instituto), y también la de Literatura del Siglo de Oro, acerca de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* —que, desde entonces, es uno de mis mejores recuerdos de lectura de textos áureos—. Y fue también la reválida de mi inclinación: entre las risas provocadas por la mujer voladora o los falsos cautivos y aquellos rompecabezas de la morfología verbal, confieso que su cátedra me ayudó a decantarme por los clásicos

1 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1991, II, p. 35.

cuando se me ofreció la posibilidad de acometer una tesis de doctorado sobre la América colonial.

Nada más dar los primeros pasos en el mundo de la investigación, me enteré de la larga tradición del hispanismo bordelés, que Nadine Ly nos ilustró en diversas ocasiones². Y no cabe duda de que forma parte de la tradición de excelencia iniciada por eruditos como Georges Cirot, Alfred Morel-Fatio o Ernest Mérimée³; más tarde fortalecida por figuras de la talla de Noël Salomon, Maxime Chevalier, Maurice Molho y Joseph Pérez. Los primeros fundaron el *Bulletin hispanique* (1899), impulsaron la creación de la École de Hautes Études Hispaniques (1909) en Madrid –germen de la actual Casa de Velázquez (1928)– e introdujeron el hispanismo en mi Universidad.

Nadine Ly prolongaría aquella escuela desde la década de los setenta. Junto con el americanista Yves Aguila fundó el grupo de investigación AMERIBER y el seminario del GRIAL (Groupe de Recherche Interdisciplinaire d'Analyse Littérale), dos pilares de una trayectoria cifrada en una valiosísima obra en torno a la poesía de Góngora y la creación de la «literalidad». La avalan asimismo un sinnúmero de reconocimientos: directora de la Escuela Doctoral de la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3, vicerrectora de la misma institución, presidenta de la Société des Hispanistes Français, miembro del consejo científico de la Casa de Velázquez, co-directora del *Bulletin hispanique* con Federico Bravo y miembro correspondiente de la Real Academia Española. También ha sido condecorada con la Légion d'Honneur (2008), y, en España, con el Lazo de Dama de la Orden de Isabel la Católica (1982).

Hace no demasiados años, a la alumna de parecer impasible que trataba de refrenar un eventual bostezo fruto de ocho largas horas de clase que culminaban con el estudio de la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, Nadine Ly le abrió las puertas del *Bulletin hispanique* para que coordinara un monográfico sobre *La épica en el mundo*

2 Pierre Civil, «Réflexions sur l'hispanisme à l'occasion du centenaire de la Casa de Velázquez», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 50-1 | 2020, mis en ligne le 06 mars 2020, consulté le 04 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/mcv/12127> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mcv.12127>

3 Georges Cirot, «Les Études hispaniques à l'Université de Bordeaux», *Bulletin Hispanique*, I, 4 (1899), pp. 255-264.

*hispanico (Siglo de Oro)*⁴, con el apoyo de la Universidad Bordeaux Montaigne y la del travieso Califato de Córdoba.

Solo queda a esta servidora darle infinitas gracias a una gran profesora por transmitirle la exigencia, el amor a la sutileza y al ingenio y la aspiración a la sabiduría. Y más aún por la oportunidad brindada a tantos alumnos, herederos de la antorcha del hispanismo bordelés desde los diferentes espacios científicos que ideó y concretó en nuestra *alma mater*.

Concluyo afirmando que hoy, gracias a Nadine Ly y como se suele decir en Venezuela, «sabemos más que el pescado frito».

4 Lise Segas, «Avant-Propos», *Bulletin hispanique*, CXXI, 1 (2019), pp. 9-16.

Reseñas

La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en “La Celestina” de Fernando de Rojas

ANTONIO GARGANO

Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert,
Colección Biblioteca Áurea Hispánica, 136, 2020, 288 pp.

No hay lector, de los medianamente atentos e instruidos, que pueda salir indemne de *La Celestina*. La conmoción que significó puede seguirse a través de la literatura áurea, y hasta el mismísimo Cervantes la sintió en sus propias carnes, pues no en vano puso en boca del Donoso, poeta entreverado, aquello de “libro, en mi opinión, divi-, / si encubriera más lo huma-”, a saber, que Fernando de Rojas pudiera haber escatimado un tanto en la representación cruda y sin tapujos de ese lado turbio y poco confesable de nuestra naturaleza. Por si fuera poco, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se presenta para el gremio filológico como un desafío que alcanza al propio texto, a su autoría, a las fechas de composición, a las fuentes, al género y hasta al sentido mismo de una obra que hizo un roto en su mundo literario e ideológico y cuya publicación marca un hito decisivo para la historia de la literatura española.

A ese intrincado reto ha intentado responder Antonio Gargano, catedrático de literatura española en la Universidad Federico II de Nápoles, con su último libro, cuyo título, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en “La Celestina” de Fernando de Rojas*, implica ya una toma de posición, en el punto y hora en que el desorden y la ruptura se convierten en principio que rige el universo de la obra. Los trece ensayos escritos entre 1998 y 2020 que se articulan en el libro no conforman, en absoluto, un mero volumen recopilatorio, porque el resultado final está muy lejos de ser fruto de la acumulación o del *ensamblaje*, término con el que modestamente define el autor su *modus operandi*, sino de un fino ejercicio de pensamiento y reescritura en el que todo termina por encajar a la perfección, ofreciendo una lectura de la obra coherente, sistemática y aquilatada a lo largo del tiempo.

Por ello mismo, las pocas páginas de la «Introducción» resultan por completo pertinentes, porque constituyen, a través de un enfoque muy personal, un completo estado de la cuestión sobre los temas más controvertidos de la obra. En ellas se transita por algunos de los puntos críticos mayores del libro y se adoptan posiciones que ayudan a comprender las ideas desplegadas a continuación. Por su parte, el primer capítulo, “*La Celestina* y el otoño de la Edad Media”, cuyo título apela al clásico tratado de Huizinga, propone una lectura de la obra desde dos dimensiones complementarias: una de ellas cronológica, entendiendo que Rojas refleja en su escritura un momento histórico de transición y ruptura entre dos mundos; la otra ideológica, según la cual el deseo sería motor de todas y cada una de las acciones humanas y terminaría por generar un conflicto permanente e irresoluble en la existencia. *La Celestina*, en efecto, es un texto paradigmático del otoño de la Edad Media, reflejo fiel de la transición histórica que supuso en España el reinado de los Reyes Católicos, periodo al que dedicó el autor una monografía imprescindible (2008) para el conocimiento de su literatura. A partir de una consideración

poco restrictiva de la noción de tiempo-eje acuñada por Jaspers en *Origen y meta de la historia* (1949), los capítulos que integran *La ley universal de la vida* ponen el foco sobre el modo en que *La Celestina* reproduce el proceso social y espiritual acontecido en el siglo xv en Europa, cuyos efectos supusieron el corte profundo de la historia que dio origen a la modernidad.

El escenario por el que los personajes transitan es el de una sociedad aristocrática y feudal, con unos códigos culturales y morales que se ponen en cuestión por medio de una sutil comicidad. Rojas condena solo en apariencia esos valores, porque los filtra a través de los personajes ínfimos del drama; de manera que tal execración tiene, a través de la degradación cómica, efectos persuasivos mediante el inconsciente proceso de identificación del lector con lo risible. En este punto y en otros capítulos de la monografía, metodológicamente, Gargano conduce su argumentación sobre el concepto teórico de raíz freudiana de “formazione di compromesso” que aplicó Francesco Orlando sobre el *Misántropo* (1979).

En el capítulo II, “Fortuna y mundo sin orden”, se ahonda en la caracterización de ese mundo

a partir del concepto de Fortuna y del examen profundo de las fuentes que formularon su imprecación, en un ejercicio ejemplar de lectura varia, docta y útil que evita en todo momento sepultar el sentido del texto bajo el peso de la erudición inerte. El mundo sin orden es, en términos aristotélicos, un mundo en el que muchos de los acontecimientos que carecen de causalidad aparente tienen por responsable a la Fortuna. Al fin y al cabo, la trama toda de la *Tragicomedia* se desarrolla, como quería María Rosa Lida de Malkiel, bajo un principio de azar, que a su vez implica la ausencia de cualquier forma de orden bajo el que puedan regirse la sociedad y el mundo. En esa situación, el autor se pregunta: “¿Pero qué orden, o sea, qué *recta dispositio*, podría haber en un mundo que resulta íntegramente gobernado por la ley conjunta del placer y del provecho, los únicos valores a los que obedecen la totalidad de los personajes que componen el universo celestinesco?” (p. 106). La alternativa al sistema aristocrático, a la sabiduría y a la moral antiguas es el desorden, el conflicto universal y sostenido en el tiempo que caracteriza irremediabilmente ese nuevo mundo sin orden. El lamento de Pleberio no es más que el

epitafio de la armonía del mundo, destrozada por la secularización de la sociedad, que el padre de Melibea siente como un suceso apocalíptico.

Como ejemplo de todo ello, Antonio Gargano acude al *De remediis utriusque Fortuna*, fuente de inspiración para Rojas, que, no obstante, evita señalar remedio o consuelo alguno y termina por adoptar posiciones mucho más críticas y radicales frente a la realidad que Petrarca. En ello reside otro de los valores añadidos a este capítulo: Gargano matiza y amplía lo conocido desde el modelico estudio de Deyermond (1961) sobre las huellas de Petrarca en *La Celestina* para subrayar la originalidad que introduce el prólogo de la tragicomedia respecto del prefacio del segundo libro del *De Remediis*. En suma, todo el capítulo trata de poner en valor ese texto preliminar para la inteligencia global de la obra, juicio que ilustra con el significado parlamento de Melibea en el acto IX, estudiado detalladamente por Gargano como un ejercicio de paráfrasis y comentario de la pieza prologal.

La magia, el manejo del tiempo y el papel trascendente del dinero en esa nueva sociedad son los temas que se abordan en el capítulo

III bajo el lema de “Una sociedad secularizada”, sintagma con el que definió Maravall el proceso de secularización y mundanización que ofrecía el retablo social de *La Celestina*.

Según apunta Gargano, magia y brujería se impondrían como asuntos centrales en la obra, que extenderían su eje de acción hasta otras dos cuestiones de enorme trascendencia para esta nueva sociedad urbana, como son los límites de la libertad individual y la posibilidad de dominio sobre la voluntad ajena. Para dar cuenta de ello, Gargano explora complejamente la cuestión de si es la propia determinación de Melibea el agente de su desvarío o es responsable del mismo su voluntad manipulada por el demonio con la intercesión de la hechicera. Igualmente iluminadores para entender la función crucial que la brujería tiene en la tragicomedia son los análisis dedicados a los monólogos de Celestina que abren los actos IV y V.

El segundo apartado del capítulo ofrece valiosísimas precisiones sobre la percepción subjetiva del tiempo que posee el enamorado en la tradición de la albada, para discurrir sobre el embeleso de Calisto y su angustiada impaciencia, objetos de la mofa de Sempronio.

La burla del comportamiento del joven amador supone la figuración de la extinción de las convenciones literarias del código cortés, una de las tesis que vertebran el libro, y que concurre en este capítulo con otra idea que constituye también el marco de integración global de la obra: lo acontecido en la trama de *La Celestina* cabe interpretarse como la liquidación del ordenamiento feudal. Ambas líneas argumentales se disponen como ejes del libro en este capítulo central e implican y ejercen su fuerza de atracción sobre los capítulos precedentes y los dos finales.

Frente a la riqueza heredada y el tiempo ocioso de la clase aristocrática, en *La Celestina* emergen las formas de un incipiente capitalismo, para el que el dinero es fin último de todas las acciones y el tiempo se convierte en una preciosa propiedad puesta al servicio del beneficio individual. Para Sempronio y Celestina el tiempo tiene un valor meramente utilitario, instrumental, al servicio de la productividad de sus actos. Todo ello sería síntoma de la secularización que afectaría a una sociedad ya ajena a los valores tradicionales y a unos individuos cuyas acciones se dirigirían únicamente a la satisfacción del deseo y al logro de beneficios

particulares. En el fondo, Rojas estaría proponiendo —o al menos describiendo— un nuevo sistema de valores basado en la libertad y el conocimiento individuales. En la nueva sociedad que se representa en la tragicomedia se esbozan los signos de la modernidad: los personajes son sujetos que para mantenerse en su individualidad deben adaptarse para ser medios de otros, y que, para cumplir con sus propios intereses, reducen al resto a simples instrumentos para alcanzar sus fines. En este sentido, cabría afirmar que *La Celestina* es imagen cabal de lo que Hegel denominó en sus *Lecciones de estética* “la prosa del mundo”. Los personajes de *La Celestina* propenden a la maraña de las finalidades sensuales de la existencia y a su goce. Sin embargo, tal pulsión tiene en el nuevo marco social que se modela en la obra el coste de la dependencia del individuo de agentes externos, de las leyes o de las instituciones del derecho, algo que cuesta aceptar a Calisto en el acto xiv, en el comienzo de la interpolación conocida por el nombre de *Tratado de Centurio*, cuando quejumbrosamente expresa, apelando a los anacrónicos principios del ordenamiento jurídico feudal, su incompreensión porque no le han permitido inter-

ceder en el juicio de sus criados. En su discurso, Calisto es incapaz de asumir el signo de una época en la que los siervos han sido sustituidos por personas privadas. En resumidas cuentas, las relaciones sociales que sostienen la trama de *La Celestina* están presididas y dominadas por la generalización del egoísmo.

El tiempo de transición histórica que representó el reinado de los Reyes Católicos estuvo predeterminado por la inauguración de nuevas relaciones económicas basadas en la circulación del dinero, fenómeno que generó una nueva mentalidad que en la obra encarnan los personajes más pérfidos de la tragicomedia: Celestina, Sempronio y Pármeno; Calisto y Pleberio, sin embargo, quedan retratados como personajes anacrónicos, ridículos o, meramente patéticos, aferrados consciente o inconscientemente a un mundo de valores en extinción en el que sostienen sus privilegios.

En suma, la secularización se objetiva en el texto a través de la sacralización del interés personal y a través de la secularización del amor, fruto, en parte, de los nuevos valores determinados por la mercantilización de las relaciones sociales; pero, en parte, también por la profanación del lenguaje religioso, una faceta de la cuestión

que el autor solo toca tangencialmente y que en nuestra opinión hubiera merecido una mayor atención. Bastaría considerar cómo los amantes equiparan el deseo satisfecho con la gloria.

Para el capítulo iv, “*Quando i’ fui preso*. Primeros encuentros amorosos, de Dante a Fernando de Rojas”, Antonio Gargano ha reservado el análisis de un motivo tradicional como el encuentro entre los amantes, cuya trayectoria se sigue desde Dante en la *Vita Nuova* hasta Boccaccio en el *Filocolo* y la *Fiammetta*, para llegar finalmente al propio Fernando de Rojas, que, acudiendo de nuevo a la comicidad, antepone la pulsión sexual a los modelos amorosos medievales. Gargano corrige y matiza sutilmente las hipótesis previas sobre las fuentes literarias del encuentro amoroso y analiza magistralmente la dimensión cómica que le imprimen los comentarios de los criados. El curso paródico que adquieren tales escenas en virtud de la murmuración de Sempronio y Pármeno extiende por escrito el certificado de defunción de las convenciones del amor cortés en favor de una ética del deseo.

Y es que el autor entiende, como venimos subrayando, que la parodia de todo ese mundo sur-

gido del amor cortés sería parte cardinal en la construcción de la *Tragicomedia*. Así lo plasma en “El cimientito del secreto, entre normas e infracciones”, capítulo quinto y último, donde se revisa el motivo del *secreto de amor* y las transgresiones del mismo en las que caen sucesivamente Calisto, la propia Melibea —que exhibe sus amores ante Celestina al tiempo que se los oculta a su madre— y hasta del cándido criado Sosia en el *Tratado de Centurio*. Calisto quería a toda costa “testigos de su gloria”, un exhibicionismo, en fin, que lesionaba uno de los principales mandamientos del amor cortés, la obligación de guardar en secreto la relación, una exigencia que obedecía al carácter adulterino de las relaciones entre amantes en la ficción sentimental. El conjunto de ejemplos con que Gargano ilustra este precepto es abrumador y siempre pertinente para subrayar la violación del código cortés que implicaba la conducta del protagonista.

Es difícil hacer un resumen de un libro tan preciso y perfilado, pero sí pueden trazarse algunas de sus líneas mayores, que ayudarán a los lectores a moverse entre sus páginas. Para empezar, Antonio Gargano parte de una convicción que compartimos, y es que *La*

Celestina ofrece una imagen completa del mundo, una propiedad que, en nuestra opinión, asimila la tragicomedia a uno de los rasgos distintivos de la novela que estaba por nacer, su naturaleza abarcadora, capaz también de comprender componentes ajenos a lo puramente ficcional para integrarlos en la *atmósfera* de la obra, por servirnos de términos afines a las *ideas de la novela* de Ortega. En su naturaleza esencialmente dialógica, en el respeto absoluto por la autonomía del discurso de los personajes, de sus voces y perspectivas diferenciadas, se encontraba el germen de la novela moderna. Con todo, tales consideraciones no obstan para afirmar y demostrar, como hace intermitentemente Gargano, desde planteamientos rigurosos de la historia y teoría de los géneros, que *La Celestina* participó de forma singular, aunque no independiente, del proceso de formación y desarrollo de la literatura dramática de su tiempo.

Esa visión integral, abarcadora de la realidad, que ofrece *La Celestina*, corresponde a una época de transición en la que los valores morales, religiosos, culturales y amorosos de la Edad Media son puestos en cuestión. La destrucción de ese orden nacería de dos principios

que ahora regirían el comportamiento humano: por un lado, el deseo como razón y origen de las acciones individuales y, por otro, el conflicto permanente e insoluble como paisaje en el que los seres humanos se ven obligados a vivir. Frente a las lecturas que siguen rígidamente el supuesto didactismo de la obra, que a nuestro juicio es mero e inevitable lastre escolástico, se apunta aquí a una compleja comicidad como el instrumento del que el bachiller Rojas se habría servido para poner en solfa las jerarquías y los valores aristocráticos de la sociedad feudal, las huecas codificaciones del amor cortés, la moralidad de los mayores y hasta los saberes heredados de un mundo antiguo y llamado a desaparecer.

Gargano discurre sobre estas ideas con su acostumbrado y reconocible modo “socrático” de razonar: con fina maestría sin alardes conduce al lector implicándolo en su proceso argumentativo a través de preguntas que le susciten ideas nuevas y cuestiones pertinentes para dilucidar el proceso de construcción artística de los textos.

En la contracubierta de *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en “La Celestina” de Fernando de Rojas* se adelanta que el profesor Antonio Gargano anda

ahora ocupado en la escritura de una monografía sobre la poesía de Garcilaso de la Vega. Este impresionante volumen sobre la *Tragicomedia*, sus imprescindibles trabajos sobre el *Lazarillo* y el anunciado Garcilaso conformarán, sin duda, una extraordinaria red de instrumentos filológicos para avanzar en el conocimiento y el estudio de ese momento decisivo en que, a principios del siglo XVI, se conformó la modernidad literaria en España y, en buena medida, en toda Europa.

Luis Gómez Canseco
José Manuel Rico García
Universidad de Huelva

Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón

VICENTE ESPINEL

ed. Natalia Palomino Tizado

Madrid, Sial (Prosa Barroca, 21), 2021, CXXV+471 pp.

No fue pequeño el reto que afrontó como tesis doctoral Natalia Palomino: la edición del *Marcos de Obregón*, y la vida y obra del gran Vicente Espinel, “venerado unánimemente entre sus contemporáneos como uno de los literatos de mayor prestigio, y ensalzado, asimismo, por sus extraordinarias dotes musicales” (p. XIII)¹. Llevó felizmente a término su doble empresa, porque, además de la impecable edición crítica y excelentemente anotada, en las seiscientas páginas de apretada letra incluye como introducción una acertada semblanza del autor (pp. XIII-XXVIII), que en realidad es una perspicua biografía, muy bien redactada, que resume lo esencial del carácter, logros y relaciones de autor, “del aplauso generalizado del que disfrutó Espinel”, cuyo “espíritu crítico y curioso llegó a tener un asiento y un reconocimiento general y poco discutido entre los ingenios contem-

poráneos” (pp. XXVII-XXVIII). Él lo supo pronto y trasladó a una parte de la vida de su eventual sosias, Marcos de Obregón, algunos brillantes momentos de la suya, como se encarga de recordar Palomino.

Las siguientes páginas introductorias las dedica al análisis del “artefacto literario” de las *Relaciones* (pp. XXIX-LXVI)², que des-

1 No es de extrañar que se le atribuyesen “erróneamente la invención de la quinta cuerda de la guitarra y la estrofa conocida como décima” (p. XXV).

2 Quizá porque lo ha considerado innecesario, no define el concepto de *relación*: “un texto breve de tema histórico concreto con una intencionalidad de transmisión por medio del proceso editorial”, en palabras del llorado Víctor Infantes, “¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una divagación)”, en *Las “relaciones de sucesos” en España (1500-1750)*, eds. María Cruz García de Enterría *et al.*, Madrid, Publicaciones de La Sorbona-Universidad de Alcalá, 1996, pp. 203-216 (p. 208). En su edición del *Marcos de Obregón* (Sevilla, Fundación Lara, 2014) Asunción Rallo apunta que Espinel con el término “alude primeramente a un valor histórico de memorial, pero también a la duración temporal del discurso oral que corresponde a una distribución en sesiones propia del género diálogo” (p. 13).

marca de la picaresca tradicional (como, por otra parte, ya señaló don Alonso Zamora Vicente en 1950), porque “nuestro escudero tiene mucho más que ver con don Quijote que con cualquier pícaro”, aunque, a diferencia del personaje cervantino, “siempre interviene desde la óptica de la razón y la calma, la experiencia y el sosiego” (p. XXXV). Lo que no le impide servirse de la técnica de la novela picaresca: la perspectiva del Lázaro adulto (al decir de Rico), que, como luego hará el galeote Guzmán, alecciona a sus lectores. Pero en lo tocante a la otra característica, servir itinerantemente a varios señores (según Lázaro Carreter), “subvierte la poética picaresca: elige un determinado y nuevo tipo de amo para dar un toque de atención y recordarnos que su criatura está hecha de otra pasta” (p. XXXVI). Análogamente, su itinerancia, las relaciones de los viajes, no son para justificar su huida o su arribismo social, como la mayoría de pícaros, sino reflejo del “periplo vital del propio Espinel”, que quiso “proyectar en el escudero buena parte de su propia experiencia, dando como resultado un híbrido que se mueve entre la realidad y la ficción” (p. XLI). Incluso “reparte” el autor y narrador vivencias propias

entre varios personajes y, en su afán de significarse, llega al extremo de irrumpir en la narración; es más, “la presencia de Espinel abarca el libro por entero, desde la primera página hasta la última, y deja poco margen a la independencia de su criatura” (p. XLV). Hasta tal punto es la intromisión del autor que Marcos acaba siendo una suerte de heterónimo, “un disfraz que utiliza para mostrar al mundo, en forma de libro de entretenimiento basado en modelos picarescos, de qué pasta está hecho el maestro Espinel” (p. XLVI).

El tercer rasgo de la picaresca, el “caso”, tampoco es relevante, ni moral ni estructuralmente, pues la novela es una especie de “manual de comportamiento para los jóvenes” (p. XL) y un medio para entretener, con su lectura, al cardinal Sandoval. Cumple, así, con el precepto horaciano de *prodesse et delectare*, porque Marcos no “tiene que arrepentirse de nada, y mucho menos convertirse” (p. XLI); quiere escribir “en prosa algo que aprovechase a mi república” (p. 14). Como Alemán, también redacta una “poética historia”, pero no *more* aristotélico como aquél, sino creando “un híbrido entre historia y poesía, una mezcla de realidad y ficción” (p. L). Marcos quiere

probar su “historia” y requiere que personalidades conocidas lo ratifiquen y que, además, contribuyan a “moralizarla”, a darle un matiz paradigmático. También como el autor del *Guzmán* o como Cervantes en la Primera parte del *Quijote*, interpola cuatro narraciones, que analiza y caracteriza Palomino (pp. LIV-LIX).

Señala (y es uno de los puntos fuertes de la introducción) el carácter estoico del protagonista, que, insiste Palomino, no es un pícaro al uso, aunque se sirva del punto de vista picaresco, de sus técnicas y su fábula. Pero no traslada al lector justificación, excusa o disculpa de la peripecia vital del protagonista, porque la actitud del escudero es discreta, prudente, propia de un hidalgo, cuyo estamento defiende. Es importante esta reivindicación del denostado hidalgo (como lo era el rondeño), que asume estoicamente un importante rol social, para devolver la dignidad a aquellos “hidalgos pobres que, por soberbia, orgullo y presunción, andan como vagabundos por su errónea comprensión de la realidad” (p. LXIV). Con todo, no le niega su aspecto picaresco, porque, como afirma Lázaro, sí transfiere la truhanería al (y del) mundo que le rodea y acepta contar su vida “conforme a

esquemas picarescos”, pues, apunta Lázaro Carreter y corrobora Palomino, “sin la picaresca actuando como plano de referencia, el fino escritor rondeño no habría compuesto el *Obregón*”; con todo, ésta aporta un factor determinante, que no pesó en la picaresca previa: el *Quijote*.

Al ingenioso análisis de la imitación cervantina por parte del rondeño (“De Espinel a Cervantes: itinerarios de una emulación”, pp. LXVII-LXXXVIII) dedica Palomino las que quizá sean las mejores páginas de la introducción y su parte del león.³ Ya sea *ex contrario*, porque “nos presenta a un héroe cabal, paciente, inteligente e ingenioso, que, a diferencia del manchego, siempre triunfa en sus empresas” (p. LXXV); ya por la emulación de algunos personajes cervantinos (Amador, por ejemplo, se parece a Roque Guinart), aunque sigan otros derroteros; ya por el perfil de los protagonistas (“hombres cargados de años, en el ocaso de sus vidas y pertenecientes al estamento

3 Incluso en la sección estrictamente biográfica afirma la estudiosa que Espinel atribuyó a su *alter ego* Marcos (cuando se separan sus “vidas” a partir del desencano 7) un cautiverio en Argel que no sufrió, señalando que “el grueso del relato está tomado de fuentes literarias, en especial cervantinas” (p. XIX).

de los hidalgos”, p. LXXVIII); ya por su adicción a la lectura: “tanto es así, que para Marcos los libros bien leídos representan el medio perfecto para alcanzar la libertad” (p. LXXIX); ya, en fin, por el cervantino ir y venir de la realidad a la ficción y viceversa. Pero la relación con Cervantes va más allá, al recordarnos su emulación eventualmente paródica: “*Marcos de Obregón* es a la picaresca lo mismo que el *Quijote* a los libros de caballerías” (p. LXXX), en tanto que aquél reelabora y reescribe a su modo los rasgos picarescos, siguiendo el modelo del *Guzmán*, mientras que Cervantes hace lo propio y reescribe burlescamente aquellas novelas.

Otra coincidencia es la del desdoblamiento autor-personaje, que Cervantes introduce de la mano del caballero del bosque, aunque el sentido es el inverso, pues “Alonso Quijano pretende ser don Quijote, y Marcos de Obregón pretende ser Vicente Espinel” (p. LXXXIII). Es como si el narrador, a la vista del *Quijote*, se hubiese “animado también a experimentar con nuevas técnicas” (p. LXXXIV), merced a la analepsis que nos informa del nacimiento de Marcos en Ronda, lo que le permite desdoblarse en el “autor”, que puede modificar la historia, como hizo Cervantes des-

viando la ruta de su protagonista hacia Barcelona, y no a Zaragoza, como había anunciado y materializa el apócrifo Avellaneda. En ese sentido, “tanto Espinel como Cervantes se alzaron como unos adelantados a su tiempo”: aquél “se divierte jugando con el lector a ponerse y quitarse su máscara, introduce cambios en la disposición clásica de la trama, experimenta con distintas voces, enlaza historias en la que le cuenta el ermitaño, y que a su vez nos cuenta a nosotros” (p. LXXXVII). Todo esto le lleva a pensar que Espinel configura a su personaje como una réplica anti-frástica de don Quijote, como su contrafigura. Análogamente, reprocha a Cervantes la redacción de “libros plagados de ‘burlas y cuentos entremesiles”’ (ibidem), pero no deja de interpolar episodios derivados de la obra cervantina. “Por más que se cuestione su vínculo con el género picaresco, Espinel trabajó a partir de sus mimbres, aunque apuntando siempre al escudero y a la pauta que le había marcado Cervantes con su *Quijote* (ibidem).

La otra gran sección introductoria es una rigurosa y bien ilustrada “Historia del texto” (pp. LXXXIX-CXXIII): treinta y seis páginas donde, por fin, acomete

del estudio ecdóticamente riguroso (e impecablemente ajustado a la crítica textual) de la edición de un texto que ha tenido editores tan dignos como don Samuel Gili Gaya, Soledad Carrasco, Rosa Navarro, Asunción Rallo o el llorado Florencio Sevilla. El *stemma* (p. CI) es certero, así como las consideraciones que redacta en el “ensayo de bibliografía material” (pp. CI-CXIX), especialmente porque ha visto todos los ejemplares de las ediciones: desde los de la *princeps* y los contemporáneos al autor, la edición dieciochesca de impresor desconocido (*F*), las decimonónicas, con el cambio en la despedida del ermitaño, y las vicisitudes del *Obregón* a lo largo del siglo XX y XXI, a partir de la citada de Gili Gaya (1922-23). Los criterios de edición (p. CXV) se ajustan a los de las buenas ediciones críticas y anotadas al uso.

Si nos adentramos en el texto propiamente dicho, comprobaremos (y lo realza puntual y pertinentemente la editora en notas al pie) cómo ya desde el principio, en el “Prólogo al lector”, muestra Espinel, con pagada suficiencia sus *auctoritates*, y hace alarde del rigor y del primor con que redacta el libro, ya sea porque se acoge a la citada máxima horaciana del de-

leitar aprovechando, porque “lugar tiene la moralidad para el deleite, y espacio el deleite para la doctrina” (p. 15), que, *mutatis mutandis*, recuerda el prólogo cervantino de las *Novelas ejemplares*; ya porque nos ofrece la que puede ser una de las claves de lectura, apelando al tópico de la letra como “corteza” que oculta o vela una verdad medular: “no es sola la corteza la que se debe mirar, sino pasar con los ojos de la consideración más adentro”,⁴ porque “no hay en todo mi *Escudero* hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena” (pp. 17 y 19). En nota apunta la editora que la *intentio auctoris* quizá deba entenderse como muestra de solidaridad con el pueblo morisco (¿otra referencia cervantina?).

Ha redactado muchas y muy buenas notas al pie (¡la friolera de 2082!), donde traduce y aclara lé-

4 Recuérdese que, según Covarrubias (*s.v.*), “consideración” deriva de con + siderar, que vale, *cogito a siderum contemplatione*, o sea, ‘ajustar o hacer coincidir los pensamientos propios con la contemplación de los giros de los cuerpos celestes de la región sideral o universo’; en otros términos: ‘reflexionar, meditar’; su antónimo etimológico es ‘desear’, que deriva de de-siderar, que, literalmente, vale ‘no ajustar el pensamiento al orden o concierto universal’; genéricamente: ‘divagar irreflexivamente’.

xicamente las voces difíciles, coloquiales o de algún modo oscuras; identifica y documenta personajes históricos; explica los *realia* e informaciones pertinentes; contextualiza históricamente algunos asertos o paralelos (como la expedición de Magallanes de la nota 1946); señala fuentes, remotas o cercanas (por ejemplo la de la novelística italiana de la nota 825); define conceptos filosóficos (como el de *natura naturans*, nota 1044) y, en general, ofrece una completa y muy útil información suplementaria. No hubiese sobrado un índice de dichas notas, tan frecuente en las ediciones actuales, que hubiese realizado más si cabe la rigurosa anotación. Al final del texto nos presenta un exhaustivo aparato crítico positivo (pp. 409-434), que toma como texto base el testimonio *A* y tiene muy en cuenta, como punto de partida, la edición de Carrasco Urgoiti. Incluye asimismo un índice de los “descansos” de las tres relaciones y el epilogo (435-451), así como una bibliografía de 18 páginas, que cierra este excelente estudio y rigurosa edición crítica y anotada del *Marcos de Obregón*, del gran Vicente Espinel.

Bienvenido sea este excelente libro, porque, de nuevo con Horacio, podemos deleitarnos con

una de las mejores novelas del siglo XVII y sacar provecho del documentado y erudito estudio preliminar y de las notas que lo adornan y completan, que bien merecido se lo tenía el ingenio rondeño, muchas veces postergado por sus eximios precedentes y modelos.

Guillermo Serés

Universidad Autónoma de Barcelona

Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]

MARÍA DE ZAYAS

Edición de Alicia Yllera
Madrid, Cátedra, 2021, 696 pp

En los últimos años María de Zayas ha vuelto a estar en candelero precisamente por aspectos de calado biográfico. En el año 2014 Alberto Rodríguez de Ramos publicó en *Analecta Malacitana* unos “hallazgos” que arrojaban luz sobre su partida de bautismo, mientras que en 2018 Donatella Gagliardi exhumó dos testamentos que podrían ser de la novelista, fechados en 1656 y 1657, otorgados en Nápoles a una “María de Zayas”, fallecida en esta ciudad en 1658. Ligeramente después Navarro Durán ha publicado una seductora metanovela sobre los heterónimos de Castillo Solórzano, entre los que destaca el de María de Zayas. La reedición de la *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* en la editorial Cátedra la mantiene en ese primer plano, pero a través de su producción literaria.

Como hace años ocurriese con las ediciones del *Lazarillo de Tormes* o del *Guzmán de Alfarache*, en estos últimos la editorial Cátedra

ha apostado por la reedición de muchos de sus clásicos por especialistas de las últimas generaciones, en las que se han integrado en sus introducciones las más recientes perspectivas de análisis, se ha presentado una fijación textual nueva y más cuidada, y se ha puesto especial atención en la anotación que acompaña al texto. Buenos dechados son las ediciones del *Polifemo* gongorino que ha cuidado Ponce Cárdenas, la de la poesía completa de Garcilaso, de la que se ha ocupado García Aguilar, y ahora esta edición de la *Segunda parte del sarao*, que presenta la novedad de que ha sido la responsable de la edición original, Alicia Yllera (Catedrática de la UNED), quien ha vuelto sobre el texto para revisarlo, complementarlo y mejorarlo. Hubiese sido deseable que el título original de la edición que figura en la portada, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, defendido por Yllera y en el que la editora coloca entre

corchetes el título facticio con el que se ha vulgarizado la colección, hubiese sido el que destaque en la cubierta, pero por un criterio de coherencia por parte de la editorial Cátedra esta reedición se seguirá catalogando como *Desengaños amorosos*, título popularizado por González de Amezúa, que en su edición figura por delante del original, y que se ha seguido en la mayoría de las ediciones posteriores.

En los casi cuarenta años que han transcurrido desde aquella edición, publicada en 1983, se han incorporado al panorama filológico los hallazgos a los que antes aludí, pero también una comprensión mucho mayor del fenómeno del género en prosa que arrasó durante la primera mitad del siglo xvii en España y también varias ediciones de referencia más de esta obra. En líneas maestras, dos son los ámbitos que se han mejorado en esta edición revisada: la introducción y la fijación textual.

El estudio introductorio partía de un trabajo previo completo en el que la editora presentó un ajustado análisis sobre la biografía de Zayas, la novela corta en la primera mitad del xvi, los temas de las novelas de Zayas, los “problemas textuales” y la recepción editorial de la *Segunda parte del sarao y entretenimiento*

honesto, y las traducciones a otras lenguas y sus imitaciones literarias. Estos últimos capítulos, dedicados a la proyección de Zayas en las literaturas extranjeras, bien a partir de las traducciones de sus piezas narrativas, bien a partir de textos inspirados en sus novelas, son de alto interés para valorar la repercusión que esta escritora del siglo xvii ha tenido fuera del ámbito lingüístico del español, especialmente en la Francia de los siglos xvii y xviii; nadie como Yllera, que domina con soltura las literaturas francesa y española (en ambas ramas es doctora), para cumplir con este apartado, del que indica prudentemente que puede considerarse como “provisional”, pues “[u]n estudio más completo podría mostrar un mayor número de ejemplos” (p. 155). No obstante, en la gruesa nota al pie que aporta al final de este capítulo sobre la influencia de Zayas en otros autores aporta otros nombres —comentados o examinados por la crítica— que permitirían alargarlo.

Aunque se han incluido matizaciones y adiciones a lo largo de toda la introducción, sobre todo se ha aumentado sustancialmente la parte dedicada al marco general de la novela corta, porque estamos ante un género que precisamente ha es-

tado en boga en los últimos cuarenta años. El número de estudios y de ediciones sobre la novela corta desde la colección cervantina hasta las últimas del siglo, pasando por las novelas sueltas de Camerino, las integradas en cuerpos mayores como las de Lope o las antologías de Alfay y de Navarro, ha conocido un extraordinario momento de apogeo. Yllera ha estado al corriente de estos últimos avances, como prueba la sintética entrada que ha redactado en 2015 para la *Gran enciclopedia cervantina* sobre el género (“Novela cortesana”). Si acaso tuviese la editora la posibilidad en un futuro próximo de revisar algunos aspectos menores de esta edición, convendría incorporar en la bibliografía final muchos de estos nuevos asientos bibliográficos, de la misma forma que convendría comprobar aquellas entradas que figuran en la bibliografía pero que no están citadas en el texto.

La revisión textual comporta, si cabe, una atención aún más esmerada. En la edición de 1983 Yllera ofreció algunas soluciones a determinados problemas editoriales que contenía la *princeps* de la *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*. Sabíamos que la “cuidada escritura” de las *Novelas amorosas* (primera colección de Zayas) con-

trasta con un considerable “número de alteraciones” de la *Segunda parte del sarao*, “que dejan suponer una obra precipitadamente acabada y la intervención desafortunada de un editor, impresor o corrector que alteró la organización originaria” (p. 81). En esta segunda colección tanto en la primera edición, como en la mayoría de las posteriores, “el segundo desengaño aparece fundido con el primero y los restantes van precedidos de la indicación de *Noche tercera, cuarta, etc.*” (p. 82). Pero existen otros elementos que “quiebran” la estructura inicial y que guardan relación con el plan de los narradores y con las alusiones cronológicas internas a las diferentes noches que pasan narrando novelas.

Tales desajustes, que previamente habían llamado la atención de investigadores como Montesa, son explicados por Yllera considerando que “el [relato] que figura como tercero, narrado por Laura, está desplazado: debía ocupar el quinto lugar e iniciar la segunda noche”. Además de este desplazamiento, “se sustituye la estructura en tres noches por una estructura en diez [...]”. Se observa que la división en diez noches aparece únicamente en los títulos y que solo se introduce en el texto a partir del desengaño

octavo. Por otra parte, a lo largo de toda la obra, persisten indicaciones de una división en tres noches como se indicaba en la *Introducción*. No parece que fuese la autora misma la que alterase de modo tan superficial e incompleto el esquema inicial: un cambio de intención habría producido probablemente una transformación más profunda” (pp. 84-85). Yllera entiende que “el texto que llegó a la imprenta” probablemente “no fuese un manuscrito perfectamente terminado y corregido”, y “[e]s posible también que esta dislocación del esquema inicial no se deba al impresor, sino a un corrector del manuscrito” (p. 85). Frente a editores anteriores, Yllera restituyó el texto en busca de su configuración primitiva (colocando el quinto relato en tercer lugar) y todos los editores posteriores han respetado su decisión sobre la organización textual.

En esta nueva edición, naturalmente esta solución editorial se mantiene, pero se incorporan sobre todo mejoras en la fijación textual; desde la publicación de la edición de 1983 hay al menos dos ediciones de referencia más en el mercado que exigían una escrupulosa labor para que esta nueva edición pudiese resistir desde un punto de vista filológico. Una es la

preparada por Julián Olivares para las Prensas Universitarias de Zaragoza en 2017 (el mismo editor que cuidó la edición de las *Novelas amorosas* en Cátedra) y otra la que ha presentado en 2019 como tesis doctoral Elizabeth Treviño Salazar en la Universidad Autónoma de Barcelona (disponible en acceso abierto [<https://ddd.uab.cat/record/211281>]). A los dos ejemplares que sirvieron para fijar el texto de la edición de 1983 se añade ahora un ejemplar más de la princeps, conservado en la Biblioteca Real de Dinamarca. Ninguno de los tres ejemplares está completo y entre ellos presentan pequeñas alteraciones en forma de erratas que fueron enmendadas durante el proceso de composición. Todas las intervenciones están anotadas según un escrupuloso sistema que la editora explica minuciosamente (pp. 161-162). En cuanto al aparato crítico, Yllera ya trabajó con las variantes de las principales ediciones posteriores (poco significativas en general), pero ahora ha incorporado una edición más, la versión a una columna publicada en Madrid en 1659, sobre cuyas diferencias con la versión a dos columnas editada ese año en la misma ciudad llamó la atención Suárez Figaredo en su edición de 2014.

Yllera, con su habitual pericia editorial y su finura interpretativa, nos ha presentado un texto mucho mejor fijado y un análisis más enjundioso. La tipografía, que ahora tiene un tamaño y un interlineado ligeramente mayores, hace la lectura más agradable. En Filología, y concretamente en el campo de la edición, el adjetivo ‘definitivo’ tiene un valor relativo y un alcance limitado; aparecerán nuevas ediciones de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* en las que se revisen aspectos puntuales de la ampliada y mejorada que ahora nos ha presentado Yllera, pero el estudio contextual y literario que acompaña al texto le permite al lector común calibrar la calidad estética de las narraciones de Zayas y conocer su contexto de producción, mientras que la fijación textual le garantiza al especialista apoyarse en una edición sólida y fiable desde el punto de vista ecdótico. Demos la bienvenida, por tanto, como se merece a esta nueva edición de la segunda colección de Zayas y felicitemos a su editora por regresar sobre su trabajo, que ya era de una calidad incuestionable, y mejorarlo para asegurar su vigencia en el tiempo.

David González Ramírez
Universidad de Jaén

Enríquez Gómez en el exilio y en la guerra de los Treinta Años (Tres estudios)

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ Y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES

Navarra, Cénlit Ediciones, 2021, 175 pp.

El volumen que reseñamos es fruto de varios proyectos de investigación iniciados en 2012 por el Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha, con el fin de recuperar la vida y obra de Antonio Enríquez Gómez, poeta, novelista, dramaturgo y tratadista político barroco. Desde entonces, dicho proyecto ha aportado artículos, conferencias, estudios y ediciones críticas comentadas de sus obras dramáticas, poéticas y escritos donde reflexiona sobre la política y sociedad de su tiempo.

Precisamente, sobre su faceta como tratadista se ocupa este libro, junto a las cuatro obras publicadas recientemente, a saber: *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*; *Luis, dado de Dios*; *Mártir y rey de Sevilla*, *san Hermenegildo* y *El rey más perfeto* (2020), además de un conjunto de artículos recopilados en *Enríquez Gómez: política, sociedad, literatura. Ensayos reunidos* (2020), editados y comentados todos también por Pedraza y Rodríguez Cáceres.

En concreto, en el ejemplar que nos atañe se recogen tres estudios de su periodo en el exilio durante casi quince años (1635-1649) en Francia, donde se refugió de la Inquisición española que lo perseguía por sus orígenes judíos. En tierras galas tuvo una etapa literaria muy fructífera, muchos de sus textos llegaron a la imprenta y tuvieron una buena acogida del público. En muchos de ellos pueden percibirse las grandes preocupaciones del conquense, como el rechazo a las prácticas atroces del Santo Oficio o la nostalgia de España. Así pues, Pedraza y Rodríguez Cáceres dedican estos ensayos al estudio de todas esas ideas y reflexiones reflejadas en el corpus de Enríquez Gómez durante su estancia en Francia, con el objetivo de establecer los cauces por los que discurrió su pensamiento en el contexto de la convulsa situación política europea.

El primero de los tres trabajos lleva por título “Lloro mi patria, y de ella estoy ausente” y en él se

señala la tristeza del poeta a causa del destierro, desprendida en sus poemas de las *Academias morales de las Musas* y *La culpa del primero peregrino*, así como en sus tratados prosísticos *Luis, dado de Dios* y *Política angélica*. Para ello, los autores parten de los estudios previos sobre estas composiciones, como el llevado a cabo por Claudio Guillén, que ya destacaba la expresión de la vivencia del exilio de forma muy marcada en el escritor castellano-manchego. Por ejemplo, en *La culpa del primero peregrino* Enríquez Gómez plasma su pena a través de Adán, el primer hombre expulsado del Paraíso al caer en desgracia. En este sentido, adquiere gran relevancia *Academias morales de las Musas*, calificada como una suerte de “cancionero del destierro”, ya que en sus dieciocho textos (elegías, sonetos, canciones, romances...) el dolor del exilio conforma uno de los principales núcleos temáticos.

En ocasiones, el carácter autobiográfico de sus composiciones, como en las de la *Elegía a la ausencia de la patria*, se muestra a partir de la autorreferencialidad, a la que el lector debe atender para encontrar las semejanzas entre lo expresado en los versos y la propia biografía del autor. La sensación general que se transmite es la de un

hombre obligado a vivir lejos de su tierra, en un país al que no termina de adaptarse y con la permanente añoranza de su Sevilla natal o el Madrid de su juventud.

En esta línea, los estudiosos creen que pudo ejercer influencia el conocido autobiografismo que Lope de Vega imprimía a su poesía, siendo un autor que también experimentó el destierro, aunque en diferente grado. Además, al igual que Lope, el conquense, a pesar de expresar la incomodidad que siente en el lugar de destierro, elogia en ocasiones esa etapa de su vida, así como algunas costumbres y personalidades francesas.

No obstante, esta aparente contradicción no tiene por qué considerarse tal, puesto que la agradable bienvenida que recibió allí no es incompatible con sentir nostalgia por España, añadida a su dificultad con el nuevo clima o el idioma. Parece, como apuntan varios especialistas, que el poeta se debatía constantemente entre el rencor hacia la sociedad que lo obligó a exiliarse, especialmente hacia el Santo oficio y, a la vez, el cariño que le profesaba. Es más, estos sentimientos encontrados llaman particularmente la atención en algunas de sus obras en prosa, *Inquisición de Lucifer...* o *Luis, dado de Dios*, donde el autor

defiende el destierro como medida para asegurar la unidad religiosa.

El segundo y más extenso estudio del volumen aborda la producción de Enríquez Gómez de intencionalidad política en torno a la guerra de los Treinta Años (1618-1648), en la cual participó la propia Francia desde 1635, fecha sobre la que el autor llegaría al país vecino. En este convulso contexto político, nuestro poeta, ayudado por el portugués judaizante Manuel Fernández de Villarreal, publicó obras, sobre todo líricas y ensayísticas, donde se elogia a ilustres miembros de la esfera política gala, como el cardenal Richelieu, por ejemplo.

A partir de 1641, la pluma del manchego se pondrá al servicio de la insurrecta Portugal y Francia, en su intervención en la guerra europea, con la esperanza de que Juan iv de Portugal y Richelieu fueran más tolerantes con los judíos. De este modo, en el *Triunfo lusitano*, composición de marcado carácter antiespañol, Enríquez Gómez dedica algunos versos a criticar el “yugo de Castilla” y anima a combatirla. De hecho, se escondió bajo el anonimato, probablemente para evitar represalias.

Retoman aquí Pedraza y Rodríguez Cáceres *Academias morales de*

las Musas (1642), obra miscelánea que, a pesar de no nacer con intenciones políticas, deja entrever cierta propaganda laudatoria para conseguir la protección de Ana de Austria, además de reflejar de nuevo algunas alusiones a la dureza del destierro, culpando por ello, de manera indirecta, a la sociedad, a determinados dirigentes españoles y, en especial, a la Inquisición.

Ya en 1643, después del fallecimiento del monarca francés Luis XIII y su valido Richelieu, el autor intentará ganarse la consideración de otras personalidades influyentes de la corte, como el marqués de Harouel, a quien dedica *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*. Asimismo, en *La culpa del primero peregrino* (1643), a pesar de ser una obra muy respetuosa con la fe católica, en algunos pasajes se ofrecen consejos para ejercer un buen gobierno. Además, en la dedicatoria del poema muestra su apoyo a Margarita de Lorena, esposa del hermano del rey francés y candidato a la sucesión del trono junto al futuro Luis XIV.

Tras decantarse la balanza hacia el infante, nuestro poeta reorientará sus apoyos políticos de nuevo hacia Ana de Austria, madre del infante, en *Luis, dado de Dios a Luis y Ana. Samuel, dado de Dios a Elcaná y Ana*

(1645). Como el propio título indica, se establece un paralelismo entre ella y la madre del Samuel bíblico, pues ambas fueron estériles parte de su vida hasta que lograron engendrar un hijo. De esta manera, la obra, por un lado, elogia a Ana como ejemplo de virtud y fe y, por otro, exalta al futuro soberano, desarrollando, en el marco del *speculum principum*, las buenas cualidades que debe tener todo rey.

En esta línea aparece *Política angelica* (1647), obra con una compleja transmisión textual donde en su versión primigenia defendía los intereses de franceses y portugueses contra la España de Felipe IV, así como los de los judeoconversos, volviendo a desacreditar a la monarquía española y las prácticas del Santo Oficio. Especialmente curiosa es la propuesta de la alianza de Francia y Portugal, países católicos, con los protestantes, frente a la casa de Austria.

Dos años después, aparecen *La torre de Babilonia* y *Sansón nazareno*, situadas en medio de la sublevación de La Fronda francesa y con dedicatorias a Louis d'Aloigny, marqués de Rochefort, a quien el poeta muestra su apoyo. En *Sansón nazareno*, no obstante, se eliminó la original dedicatoria al príncipe de Condé, uno de los líderes fron-

distas, tras su caída en desgracia y exilio a España.

Parece pertinente preguntarse por qué Enríquez Gómez, a pesar de su origen español, favoreció los intereses extranjeros durante la guerra. Algunos especialistas como Jaime Galbarro apuntan a la situación marginal del conculso, perseguido y obligado al exilio, motivo por el cual se opuso férreamente al reinado de Felipe IV y a los injustos procesos de la Inquisición, que llegó a sufrir en primera persona. No resulta tan antinatural, por tanto, que defendiera a las potencias contrarias a España y que, en esa época, podrían incluso beneficiarle durante su estancia en Francia. Esta situación no impide, no obstante, que el escritor sintiera un profundo dolor unido a la constante nostalgia de su país natal.

El último estudio es un breve trabajo bajo el nombre de “Enríquez Gómez ante las aguas del Leteo”, que esboza su desarrollo vital y literario durante los seis o siete años que residió exiliado en Burdeos, profundizando en las *Academias morales...*, una de sus mejores obras, de corte misceláneo y que recoge gran variedad de composiciones poéticas. En este estudio los autores ofrecen, sustentándose en los textos, un detallado

análisis de los principales tópicos y motivos recogidos en sus poemas. Finalmente, se cierra el volumen recogiendo la amplia bibliografía empleada en el ejemplar.

En conclusión, estamos ante un libro de carácter histórico-filológico donde Pedraza y Rodríguez Cáceres, de los máximos especialistas en Enríquez Gómez, profundizan en los avatares vitales del autor durante una de las etapas más convulsas tanto de su propia vida, como del destino político europeo. Así pues, se dibuja un detallado recorrido por su vida y obra a lo largo de los quince años que permaneció exiliado en Francia, donde intentó obtener el favor de las altas esferas cortesanas a través de dedicatorias y alusiones en su producción literaria. Además, se puede comprobar cómo el manchego fue modificando sus apoyos según sus propios intereses, atendiendo a la evolución de las sucesivas contiendas, alianzas y enemistades políticas. Por tanto, como se extrae de la lectura, podemos asegurar que Enríquez Gómez fue un autor comprometido con el devenir social y político de su tiempo y cuya fascinante biografía y obra ayudan a configurar el volumen reseñado.

Carmen Santana Bustamante
Universidad de Castilla-La Mancha

El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos

RODRIGO OLAY VALDÉS

Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII /
Ediciones Trea, 2020, 135 pp.

El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos, monografía escrita por Rodrigo Olay Valdés, investigador contratado del Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, es el quinto de los seis *Anejos* editados desde 2017 dentro de los *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*. A diferencia de los denominados *Números*, compilaciones de artículos, ediciones críticas de textos, reseñas y monográficos de varios autores que no superan las cincuenta *páginas* y que se articulan en torno a cierta propuesta temática, los más recientes *Anejos* se constituyen en monografías que giran en torno a las cien *páginas* o las superan permitiendo a sus autores desarrollar en profundidad objetos de estudio concretos, sin renunciar a la variedad temática de las publicaciones en general. A la difusión de estos trabajos contribuye el hecho de que buena parte de ellos (todos los *Anejos* y los *Números* total o parcialmente) se han digitalizado y son descargables gra-

uitamente en la página oficial de la revista (<<https://reunido.uniovi.es/index.php/CESXVIII/issue/archive>>).

Atendiendo ahora al trabajo que nos ocupa, con el objeto principal de comprobar el cumplimiento por parte de Jovellanos de los preceptos métricos promovidos por él respecto del endecasílabo blanco o suelto en sus poesías originales, el estudio de Olay Valdés identifica parámetros que atestiguan la progresiva aplicación de tales premisas en la producción del asturiano, sobre todo en cuanto respecta a la incidencia porcentual de sus cesuras predilectas y de su combinación. Este criterio, objetivamente demostrado, permite a Valdés proponer una datación alternativa de la *Elegía a la ausencia de Marina* (pp. 79-80), refrendar la ya desmentida asignación de las *Sátiras IV* y *V* a la autoría de Jovino (p. 82) o argumentar la probable atribución de la *Loa a Campomanes* (“Habla la Sabiduría”; pp. 89-90). Dicho

método, que compara los porcentajes de uso de determinadas formas estróficas y de versificación a lo largo del tiempo, junto con los fines a que se aplica (la cronología de obras y la determinación de la autenticidad de textos atribuidos o no a un autor) concuerdan con los objetivos y la metodología inauguradas por Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton en su indispensable *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (ed. original de 1940; trad. al español de 1968), monumental trabajo de investigación pionero de la denominada *estilometría*, disciplina científico-literaria en auge en las últimas décadas. Empero, contra la tendencia digital más reciente, el autor de esta monografía prescinde de programas informáticos o *softwares* mediante los que realizar sus cálculos, estilometría predigital o manual que comparte con su citado precedente (cuya influencia reconoce expresamente en las páginas finales). Ello no va en detrimento de la corrección de los resultados (desglosados claramente en sucesivas tablas), sino que aún los asegura al ser examinados continuamente por el sujeto intérprete durante su elaboración. A continuación, resumimos el contenido de cada uno de los apartados, deteniéndonos

sucintamente en algunos aspectos de especial interés.

En las páginas iniciales del primer capítulo “Ideas métricas de Jovellanos” (pp. 9-46), sistematización y contextualización de los preceptos o recomendaciones relativas a la armonía en la poesía deshecha del artificio de la rima, se cita el corpus de cartas y borradores (hasta nueve en total) redactados entre 1773 y 1797 y destinados a cuatro amigos poetas (Carlos González de Posada, Francisco de Paula Caveda y Solares, Juan Meléndez Valdés y Ramón de Posada y Soto), entre otros documentos de menor presencia en el estudio. Previamente, Olay Valdés introduce las obras y corpus utilizados (entre los que sobresalen las *Obras completas* de J. M. Caso González *et al.*, 1984-2009) con las matizaciones pertinentes. Interesará saber que en el estudio incluye un ilustrativo “Apéndice 2: Listado de poemas empleados en los cómputos y variables tenidas en cuenta” (pp. 118-122). Destaca la aproximación del investigador a la materia por su enfoque crítico y dialéctico, que no evita la discusión de los planteamientos de la crítica anterior, como se observa en la inclusión, en el grupo de poemas *atribuidos*, y la asignación a la autoría de Jovellanos de la denominada

Loa a Campomanes (“Habla la Sabiduría”) a partir de datos matemáticamente extraídos de la evolución métrica de su poética, composición esa que el estudioso y editor de referencia Caso González (vid. *supra*) no incluye en su colosal edición. Dicha *Loa* se halla asimismo transcrita en el “Apéndice 1” del estudio de Olay Valdés. Se suma a la crítica dialéctica de estudios y ediciones recientes de la obra del gijonés el cotejo de prácticas y planteamientos emitidos sobre el verso blanco o suelto por autores anteriores o contemporáneos de Jovino, desde algunos poetas áureos cultivadores del endecasílabo blanco (v.g. Garcilaso de la Vega, Lope de Vega: p. 25; y en un apartado posterior, Juan Boscán, Fernando de Herrera y otros, pp. 53-54) a escritores anglófonos (v.g. el *blank verse* de John Milton y James Thomson: p. 26), así como la cita de tratadistas cuya preceptiva sigue en parte Jovellanos (el caso de la división en endecasílabo *a minore* o acentuado en cuarta y *a maiore* o acentuado en sexta propuesta entre otros por López Pinciano: pp. 32-33) y de las tipologías de los preceptistas de nuestro tiempo (v.g. Tomás Navarro Tomás, Antonio Quilis, Domínguez Caparrós o Isabel Paraíso: *idem*). De esta forma, en su exposición Olay Valdés perfila

un amplio entramado de referentes antiguos y modernos que confluyen en las aportaciones teórico-prácticas de Jovellanos como contexto determinante de la comparación.

En ese entorno de confrontación y convergencia de ideas el autor de la monografía articula las razones teóricas de Jovino, entre las que revisten especial importancia, de un lado, la clasificación y jerarquía de cesuras o combinaciones del acento principal del verso y la pausa mínima que le sigue (en sendos subapartados “Un concepto clave: la cesura”: pp. 29-35; y “Jerarquía de las cesuras”: pp. 35-38), y del otro, las reglas combinatorias de dichas cesuras (en “Combinación de las cesuras”: pp. 38-42). Ya desde el mencionado apartado “Jerarquía de las cesuras”, Olay Valdés justifica con un ejemplo el hecho de que originalmente Jovellanos, entre 1777 y 1778, teoriza, pero no practica. Se cierra esta primera sección prefigurando los principios cualitativos (“Otros principios de armonía no cuantitativos”: pp. 42-26), a diferencia de los precedentes, no relativos a nociones numéricas de armonía, sino a la negación de recurrencias fónicas y otros fenómenos léxico-sintácticos.

Estos y los anteriores planteamientos se certifican, especular-

mente, en sendos capítulos donde se analizan diacrónicamente como razones prácticas. Así pues, para el análisis de los principios cuantitativos (“Uso del endecasílabo: estudio cuantitativo”: pp. 76-94), el estudioso examina doce de los trece textos compuestos en endecasílabos blancos, clasificables en cuatro etapas evolutivas de producción: de 1776 a 1778, de este último año a 1782, de 1786 a 1787 y, finalmente, de 1796 a 1807. Sigue al estudio de los poemas en endecasílabos sueltos el de textos en endecasílabos rimados, asonantes (pp. 84-86) y consonantes (pp. 87-88), demostrándose sugerentes simetrías o disparidades en su comparación con el endecasílabo suelto. Entre las “Conclusiones” a este capítulo (pp. 88-91) se integran tablas donde se precisa porcentualmente la frecuencia de aparición de qué cesuras en función de la cesura que las precede. Cierran esta sección unos “Esquemas-resumen del uso de las cesuras”, donde se desglosan los porcentajes de uso diacrónico de las cesuras y de su combinación entre sí incluyendo los títulos de las obras a que pertenecen. Por otra parte, el análisis de los principios cualitativos se realiza a partir de tres poemas ubicados cada uno en una época de pro-

ducción, prestando atención a los criterios negativos introducidos en el capítulo dedicado a la organización de la teoría de Jovellanos, estos es, “Reurrencias fónicas” (pp. 95-96), “Rimas internas y asonancias” (pp. 96-97), “Adjetivos y palabras agudas y esdrújulas a final de verso” (p. 100), “Palabras largas” (p. 101) y “Sinalefas violentas” (pp. 101-102).

Entre el primero y los dos últimos capítulos reseñados, se dedica un gran espacio a la exposición del empleo por el autor gijonés de otras estrofas y formas poéticas además de los endecasílabos blancos, en dos capítulos descriptivo o valorativo y cuantitativo, respectivamente. Así pues, “Usos métricos de Jovellanos: descripción” (pp. 47-70) es de especial relevancia sobre todo porque ofrece la primera de las demostraciones de la utilidad *forense* de la particular minería de textos manual ensayada por Olay Valdés: la confirmación de la autenticidad de tres odas sáficas atribuidas a Jovellanos con base en regularidades rítmicas y de rima (pp. 61-64). Por añadidura, entre los usos que junto con los endecasílabos sueltos traslucen el pionerismo de Jovino se encuentran, a juicio del investigador, el abandono temprano del heptasílabo vinculado a romanci-

llos de tono anacreóntico y pastoril (pp. 50-53) y de los epigramas (pp. 68-69) y dos silvas blancas, cuyo uso original inaugura tal vez “la forma más usual en la poesía culta de nuestros días” (pp. 66-67). Completa los comentarios del anterior capítulo el intitulado “Usos métricos de Jovellanos: evolución” (pp. 70-75), que clasifica en diacronía las formas antes descritas en cuantiosas tablas organizadas en función de dos variables, el número de poemas y el de versos. Por último, unas “Reflexiones finales” (pp. 106-114) sintetizan los principales hallazgos y coligen interesantes conclusiones.

En síntesis, el trabajo de Olay Valdés se ocupa, por encima de todo, de dar meticulosa cuenta del valor y la innovación desarrollada por Jovellanos a lo largo de su vida y obra, valiéndose para ello de los criterios, métodos y datos estilométricos que se han esbozado, entre los que destaca el cálculo de la incidencia porcentual de formas de versificación presentadas en diacronía (en esencia, ubicación de la cesura y combinación de endecasílabos con cesura distinta). Por su parte, las conclusiones acerca de la datación y atribución autorial de obras de Jovino prometidas desde la “Introducción” (pp. 5-8) se

materializan en puntuales aunque relevantes aportaciones, que tienen como fin invitar a otros investigadores a tomar el testigo, persuadidos por la eficacia probada de su método.

Ignacio Alba Degayón
Universidad de Córdoba

La escuela de Cruz. Textos y autores del teatro popular en el Madrid ilustrado

ALBERTO ESCALANTE

Cáceres, Universidad de Extremadura, 2020, 173 pp.

Es habitual entre los historiadores de la literatura medieval culpar a Cervantes (o, mejor dicho, a Don Quijote) de la mala reputación que desde finales del XVII ha arrastrado el género de las novelas de caballerías. En efecto, resultaría difícil negar que gran parte de la culpa de que este tipo de obras arrastren su mala fama de historias llenas de disparates estafalarios, con argumentos previsibles e intercambiables, con una prosa desaforada y vacua y con unos personajes perfectamente planos se debe a la gran novela cervantina; una obra que, por encima de otras lecturas mucho más sutiles, es ante todo una ácida parodia de las novelas de caballerías. Sin embargo, la queja de estos críticos y estudiosos no se refiere tanto al tópico más o menos injusto que de este género manejan los lectores no iniciados, sino al hecho de que este prejuicio simplificador se haya contagiado, y con singular eficacia, también a críticos e historiadores; a personas a las que, en su caso sí, su oficio exige

no dejarse llevar por opiniones aisladas, tópicos o parodias, y que por el contrario tienen la obligación de leer con atención los textos, determinar sus características sin arreglarlos a prejuicios, ponerlos en relación con la serie histórica y, como consecuencia de todo ello, determinar su valor dentro de la historia de la literatura, ya sea este finalmente grande o pequeño.

Una queja similar a la de los historiadores de la literatura medieval recorre la obra *La escuela de Cruz. Textos y autores del teatro popular en el Madrid ilustrado*, de Alberto Escalante. En este caso, el desprestigio no afecta a las novelas de caballerías, sino a la producción teatral de una serie de dramaturgos españoles como Comella, Moncín, Laviano, Valladares o Zavala, que estrenaron sus obras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de unos autores a los que la historia literaria englobó bajo la etiqueta peyorativa de “Escuela de Comella”, y sobre los que pesa la losa de haber elaborado un teatro

que arrejuntaba preceptos neoclásicos mal entendidos y una estética barroca vulgarizada. Aquí, sin embargo, el culpable de la mala fama no es un personaje de ficción, sino un ser de carne y hueso, nada menos que Leandro Fernández de Moratín, el gran literato ilustrado del siglo XVIII español, cuya mala opinión sobre aquellos a los que él denominaba “poetastros” logró contagiar a toda la historiografía posterior hasta prácticamente el último tercio del siglo XX.

Con esta obra Escalante no pretende tanto derribar el tópico moratiniano sobre aquellos dramaturgos que le fueron contemporáneos (pues hay cosas en dicho tópico imposibles de derribar), sino más bien explicar, contextualizar y dar un tratamiento riguroso e individualizado a todas aquellas figuras que, grandes o pequeñas, tuvieron una importancia real en la literatura de su tiempo. En su reivindicación de estos autores Escalante huye de la mera consigna y se vale de medios puramente académicos. En la estela de otros investigadores que durante décadas han cartografiado el teatro dieciochesco español *extramoratiniano*, como Cañas Murillo o Aguilar Piñal, Escalante elabora un estudio pormenorizado de la vida y obra de estos drama-

turgos; unos dramaturgos que por lo general nunca han recibido una atención individualizada más allá del párrafo breve, la glosa marginal o la nota al pie (sobre todo en lo referente a sus circunstancias biográficas); y que, cuando la han recibido, ha sido bajo la consideración homogeneizante de “corruptores” tanto de las corrientes neoclásicas de inspiración francesa, como de la venerable tradición barroca española.

Frente a todo ello, Escalante elabora el primer compendio bio-bibliográfico sobre estos autores; un recorrido que abarca desde 1750 a 1808, que aporta datos hasta ahora ignorados sobre la biografía de los autores (lo que ayuda a comprender y valorar mejor sus obras, entre otras cosas porque permite desenmarañar el mapa de sus influencias neoclásicas) y que incluye además un estado de la cuestión detallado y actualizado sobre estos autores.

Escalante explora en primer lugar el origen de la mala reputación de estos dramaturgos. Fue Moratín, quien ya viejo y exiliado, escribió en 1825 en sus *Obras completas* pasajes como los siguientes (Escalante, 2020: 14-15):

Los cómicos pagaban a precio vil aquellas desatinadas compo-

siciones, y el ínfimo vulgo las aplaudía [...]. Nunca se había visto más monstruosa confusión de vejeces y novedades, de aciertos y locuras. Las musas de Lope, Montalván, Calderón, Moreto, Rojas, Solís, Zamora y Cañizares; las de Bazo, Regard, Laviano, Corneille, Moncín, Metastasio, Comella, Valladares, Racine, Zavala, Goldone, Nifo y Voltaire... todas alternaban en disorde unión.

Según Escalante, esta actitud de Moratín con sus contemporáneos merece dos reproches. El primero, que las escribió desde su exilio cuando muchos de ellos (Laviano, Moncín, Valladares, Comella, Zavala y Zamora, etc.) ya habían muerto. Moratín, por tanto, escribió contra quienes ya no podían defenderse. Y, en segundo lugar, estas críticas favorecieron una injusticia (o quizá mejor: una carencia historiográfica) que se extendió mucho más allá de estos autores: el convencimiento de la irrelevancia literaria del conjunto del siglo XVIII español. En cualquier caso, esta visión continuó durante el siglo XIX de la mano de historiadores de la literatura como Lista y Aragón (que fue quien acuñó el término “Escuela de Comella”), Mesonero Romanos o Gil de Zárate, y no se conjugó hasta casi la década de los

ochenta del siglo XX, cuando empezaron a consolidarse polos de estudio de la literatura dieciochista en las universidades.

Ahora bien, ¿estaba Moratín tan desencaminado con respecto a estos autores, y con el siglo y medio de historiografía literaria? ¿tan poca calidad literaria atesoraban? Eso es algo en lo que el análisis de Escalante, estrictamente académico, no entra; su objetivo fundamental es la compilación de datos bio-bibliográficos que arrojen luz sobre este periodo y estos autores. No obstante, como parte de este esfuerzo, incluye ciertos datos que podrían no solo justificar la calidad irregular de las obras, sino, sobre todo, aportar características de una incipiente modernidad literaria que en ese Madrid ilustrado estaría dando sus primeros pasos. Así pues, se nos presenta un contexto sociocultural en el que el dramaturgo, antes de ser un espíritu libre con talento para la escritura teatral, era un empleado sometido a las obligaciones de una industria vertiginosa. Se nos cuenta que el dramaturgo tenía que escribir comedias a un ritmo frenético para que las compañías renovaran sus repertorios, lo que necesariamente repercutía en la calidad de las obras. Se trataba, en definitiva, de

autores que escribían por encargo y que, por tanto, debían someterse no solo a las indicaciones del pagador, sino también a los gustos del público, lo que dejaba sus textos, en ocasiones, al borde de lo literario. Asimismo, su adscripción neoclásica, por defectuosa que pudiera resultar a ojos de Moratín, les colocaba en la posición de darle cierto matiz edificante a sus obras, lo que en muchos casos pudo suponer un obstáculo en cuanto a calidad literaria se refiere.

De este modo, la obra de Escalante resulta un valioso documento también desde el punto de vista de la sociología de la literatura, pues nos describe las características de un escenario cultural que anticipa algunos de los rasgos que, aún hoy, dominan la producción literaria.

El único punto donde el citado carácter académico y descriptivo del libro quizá dé paso a la elaboración de una tesis personal es en lo referente a la crítica de la denominación “Escuela de Comella”. En primer lugar, porque tal etiqueta resulta inexacta. Los autores citados se igualarían hasta cierto punto en su decantación dramática del gusto popular bajo una cierta óptica neoclásica, pero sus obras resultan demasiado heterogéneas como para poder considerarse una

verdadera escuela. Además, de poder considerarse de tal modo, Comella no podría haber sido el referente que les diese nombre, pues su éxito fue posterior al apogeo de este tipo de teatro. Por otro lado, el hecho de aceptar la etiqueta “Escuela de Comella” supondría en cierto modo dar pábulo a la visión sesgada de Moratín sobre el teatro dieciochesco. Según esta visión, la literatura de ese siglo habría consistido en el combate entre una corriente renovadora de tipo neoclásico (cuyo máximo representante sería él) y otra corriente formada por aquellos malos poetas (englobados bajo la etiqueta “Escuela de Comella”), lo cual supone una simplificación flagrante.

Frente a esta visión, Escalante propone la denominación “Escuela de Cruz”, en referencia a Ramón de la Cruz. Habría quizá un motivo subjetivo, el de identificar a estos autores con un dramaturgo de éxito; con el único dramaturgo contemporáneo de Moratín al que este, a pesar de su heterodoxia, su casticismo y su condición fundamental de sainetista, consideraba que “se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia” (2020: 153). Pero la razón fundamental de Escalante para proponer esta denominación al-

ternativa es, de nuevo, puramente académica. Puestos a considerar a los Comella, Laviano, Moncín, etc. miembros de una escuela, su mentor no habría podido ser otro que Cruz, por su éxito en aquel tiempo, por su técnica teatral igualmente híbrida y por el modo de desenvolverse lejos de los teatros para triunfar dentro de ellos. No hay duda de que establecer a Cruz el mentor de estos autores obligaría a considerarlos a estos discípulos menores. Y, en aras de la exactitud historiográfica, es esa la etiqueta que les corresponde, pues, como afirma Escalante (2020: 160-161):

“Fue [Cruz] en quien se pueden ejemplificar las principales tendencias que luego siguieron los dramaturgos populares a los que atacó con virulencia la segunda generación de neoclásicos. Todos ellos, populares y neoclásicos del último tercio de siglo, manifiestan su admiración por quien perciben que fue el genio principal en la configuración del teatro de éxito, en forma de zarzuelas y sainetes [...] En Cruz, en suma, se ejemplifican los principales procedimientos de construcción de una carrera profesional como escritor y de presentación pública de una imagen como autor. El siglo XVIII proporciona la base de la Modernidad, y Ramón

de la Cruz aporta el primer modelo de escritor para sus coetáneos y sucesores en el ámbito popular, así como se erige como autor paradigmático de su tiempo”.

Miguel Amores
Universidad de Salamanca

Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)

EVA MARÍA FLORES RUIZ Y YOLANDA VICTORIA OLMEDO SÁNCHEZ (EDS.)

Madrid, Sial Pigmalión, 2020, 216 pp.

El acercamiento al imaginario de una figura durante un periodo concreto no está del todo completo si no se realiza desde una perspectiva interdisciplinar que aúne distintos espacios de representación. En ello reside el principal interés del volumen que editan Eva María Flores Ruiz —Doctora en Filología por la Universidad de Sevilla e investigadora con perspectiva de género en literatura de los siglos XVIII y XIX— y Yolanda Victoria Olmedo Sánchez —Profesora Titular de la Universidad de Córdoba e investigadora en Historia del Arte, con una línea centrada en la mujer y las artes—. Ambas proponen este valioso estudio en el que reúnen a cinco investigadores para desentrañar las distintas imágenes femeninas de la literatura y la pintura durante un periodo amplio, a saber, de 1800 a 1950.

El libro comienza con una presentación y contextualización introductoria firmada por las editoras, apartados en los que se plantea la importancia del diálogo entre

las diferentes manifestaciones culturales y se expone someramente el periodo histórico concerniente. Más adelante, el volumen continúa con la propuesta de Francisca Vives Casas: “Mujeres e imagen artística durante el siglo XIX y principios del XX” (pp. 19-38). En este capítulo la investigadora parte, por un lado, de la representación arquetípica del “ángel del hogar”, ampliamente propagada en la literatura y en las artes plásticas a través de la obra de pintores como Claudio Lorenzale; y, por otro, de la representación de mujeres que excedieron los límites de dicho arquetipo, como María de Maeztu o Gertrudis Gómez de Avellaneda. Vives Casas se centra especialmente en el panorama pictórico vasco, con artistas como Ignacio Díaz Olano, o en la obra de pintoras como Luisa Vidal. A través de ellos, la autora recorre distintos espacios sociales para finalizar en los escenarios urbanos retratados por Anglada Camarasa, cuyas representaciones de lo femenino también son analizadas en el

capítulo de Isabel Clúa, expuesto más adelante. Un recorrido semejante lo realiza Rocío Cárdenas Luna en “Hacia el retrato individual femenino y su acercamiento a las escritoras” (pp. 39-68), en el que destaca el análisis de la ideología hegemónica que se esconde tras las representaciones femeninas de escritoras, en las que no siempre se destaca su labor intelectual, sino que se desdibujan en beneficio de una feminidad canónica que las sitúa como objeto y no como sujeto artístico. De este modo, realiza un recorrido desde las representaciones medievales y áureas, recalando en el caso excepcional de sor Juana Inés de la Cruz, hasta el romanticismo y las imágenes de creadoras decimonónicas que siguen el modelo del retrato burgués, repasando así las pinturas de la ya mencionada Gertrudis Gómez de Avellaneda o de Cecilia Böhl de Faber, en cuya figura prima el tradicionalismo reflejado en su obra literaria.

Por otra parte, resulta interesante la traslación de todas estas representaciones e ideas a un contexto creativo concreto, como vemos en el capítulo “Con nombres de mujer: escritoras en la pintura cordobesa” (pp. 69-106) de Olmedo Sánchez, en el que la autora destaca inicialmente la representación de

santa Teresa con obras como *Santa Teresa a los pies de Jesús* de Adolfo Lozano Sidro (1897). El periodo finisecular en el que se centra la autora obliga a detenerse en el afamado Julio Romero de Torres, quien retrató a escritoras como María Vinyals y Ferrer, Carmen de Burgos, Margarita Nelken, Pilar Millán Astray y Terrero, Teresa Wilms Montt (Teresa de la Cruz) o Adela Carbone, retratada también en el famoso lienzo *La consagración de la copla* (1912). La investigadora ofrece no solo un recorrido por los diversos retratos, sino también una serie de notas biográficas y bibliográficas de las retratadas que ayudan a comprender sus representaciones a la par que supone un rescate de su labor literaria y artística.

Si bien los capítulos anteriores se centraron en la representación de las escritoras en la pintura, los siguientes toman una postura comparativista para ocuparse de dos figuras femeninas que causaban cierta ansiedad a lo largo del siglo XIX, dado que tensionaban los discursos imperantes sobre la codificación de la feminidad y las normas morales. La primera de ellas, la nodriza, llega a este siglo como un reducto de los antiguos sistemas de organización familiar, chocando así con la nueva planifi-

cación burguesa de la sociedad; la segunda, la prostituta, revela la doble moral hegemónica y patriarcal del nuevo orden social a la par que se sirve de las nuevas estructuras de consumo del capitalismo tardío. De este modo, en el capítulo “Del lienzo al papel: el salto mortal de la nodriza en la segunda mitad del siglo XIX” (pp. 107-130), la investigadora Flores Ruiz parte del ámbito pictórico, en el que prima una imagen serena y modesta, como en el *Retrato de Francisca Ramos, nodriza de Isabel II*, de Vicente López Portaño (1830) y de la idealización de la relación con el lactante en *El adiós a la nodriza*, de Étienne Aubry (1777-1778). No deja de ser llamativa la armonía plasmada en el ambiente mercantil de *En la oficina de empleo*, de Fritz Paulsen (1881), en la que, aun persistiendo cierta afabilidad en el ambiente, la nodriza aparece tratada como una simple mercancía, como una vaca-humana, acercándose por tanto al tratamiento que esta figura recibe en la literatura. Así pues, tras introducir los debates científicos que discutían sobre los perjuicios de este personaje —que cuestionaba abiertamente la figura del “ángel del hogar”—, se analiza la nodriza desde la idealización en la obra costumbrista de Fernán Caballero

y mediante un enfoque despectivo en obras como *El amigo manso*, de Galdós, en la que el higienismo se superpone a la romantización de dicha figura.

El otro personaje al que nos referíamos anteriormente se encuentra todavía más alejado de los límites sociales y en el extrarradio de la moral: la prostituta. En el capítulo “Deseos íntimos, placeres públicos: prostitutas, cortesanas y otras infames” (pp. 131-163) Isabel Clúa realiza un amplio recorrido a través de las distintas corrientes literarias y pictóricas decimonónicas, poniendo el foco en la tensión que esta figura genera, ya que suponiendo que no debe verse, se exhibe en la vía pública. Así pues, analiza la representación de esta figura a través de obras de Xavier Gosé, como *Le manteau Bleu* (1912), situada en el ámbito privado, en la que destaca el circuito óptico entre las mujeres retratadas. Por otro lado, resulta interesante la puesta en diálogo que la autora realiza entre la novela del naturalista radical López Bago, *La prostituta* (1885), y la pintura de Antonio Fillol, *La bestia humana* (1897), a las que puede sumarse *Trata de blancas* (1895), de Sorolla. Esta denuncia social no deja de evocar la caracterización iconográfica del cuerpo

de la prostituta, que, si bien es retratado como el de una víctima, es también una potencial fuente de desviación moral para todo aquel que entra en contacto con ella. Asimismo, se introducen también otras pinturas de corte modernista en las que prima el componente de perversión sexual ligado a la prostituta, que, mediante el maquillaje y el vestido, crea un cuerpo artificial con el que tomar el espacio público. De este modo, cualquier mujer que tomara el espacio público con una *performance* de lujo y recargamiento podía ser leída —o no— como una prostituta, lo que la situaba a su vez en un lugar bastante ambiguo. Para ello, la autora trae a colación obras como *Vividoras del amor* (1906), de Julio Romero de Torres, o las insinuantes figuras de Anglada Camarasa en obras como *Los ópalos* (1906). Esta ambigüedad también es delimitada a través de mujeres literarias que recorren el camino de la perdición y disfrutan del espacio público, como Isidora Rufete en *La Desheredada* (1881) o Ana Ozores en *La Regenta* (1884).

Si estos capítulos han versado sobre la mujer como objeto de representación pictórica, el volumen se cierra con dos ensayos en los que la mujer es el sujeto creador de la pintura en dos contextos con-

cretos, a saber, la revista *Blanco y negro* y el Ateneo de Sevilla. Isabel Rodrigo Villena realiza un estudio sobre la “Difusión y crítica de la mujer pintora en la revista *Blanco y negro* (1891-1936)” (pp. 165-196), en el que analiza cómo en dicha publicación las pintoras tuvieron que ocupar aquellas páginas reservadas para temas considerados femeninos, como la moda o el hogar. No obstante, también subraya los intentos de Margarita Nelken, editora de la sección, para empatizar con las lectoras y reivindicar la labor artística de pintoras como Madame Vigée Lebrun, Sofonisba Anguisola o Alma Tapia, participante del “I Salón de Dibujantas”, realizado en el Lyceum Femenino en 1931, del que también se hicieron eco las páginas de Margarita Nelken en *Blanco y Negro*. Por otro lado, también se exponen los juicios de críticos hombres sobre pintoras, por ejemplo, de Eugenio D’Ors sobre Hélène Perdriat y Olga Sacharoff; o de Méndez Cals, quien rechazaba las propuestas de vanguardias de Maruja Mallo.

En la misma línea, se cierra el volumen con el capítulo de Gerardo Pérez Calero, “La presencia de la mujer artista o escritora en el Ateneo de Sevilla. C. 1800-1950” (197-216). El autor inicia su re-

corrido con una publicación del décimo aniversario fundacional titulada “La mujer y el Ateneo” (1897), en el que se reivindica el papel de creadoras como Isabel Cheix Martínez o Patrocinio de Biedma. El autor también se detiene en el periodo regionalista, tan importante para la ciudad de Sevilla, describiendo el ambiente de creación artística que aglutinó a pintoras como Balbina García Pelayo, Magdalena Pastor o María Luisa Puiggener, círculo compartido por otros artistas como Gonzalo Bilbao o los hermanos Quintero. Por último, el investigador cierra su estudio con un repaso por los distintos certámenes de pintura celebrados por esta institución en los años posteriores a la Guerra Civil, en los que participan discípulas de artistas de los periodos anteriores, como Lola Martín, alumna de Gonzalo Bilbao.

De este modo, el volumen editado por Eva María Flores Ruiz y Yolanda Victoria Olmedo aporta una mirada amplia para describir los distintos discursos que se entrelazaban sobre la mujer y lo femenino en el periodo señalado, analizando las representaciones pictóricas y literarias de la mujer como artista y de otros arquetipos femeninos del periodo, sin dejar de lado tampoco

el rescate de la obra de numerosas escritoras y pintoras. En definitiva, este estudio abarca las distintas perspectivas que la crítica literaria feminista ha propuesto tradicionalmente, a la par que ofrece una perspectiva amplia del objeto de estudio basada en la interdisciplinariedad y la óptica comparatista.

Víctor Cansino Arán
Universidad de Sevilla

El Embajador Parnasiano. Poesía y Pintura en Antonio de Zayas

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Jaén, Universidad de Jaén, 2020, 565 pp.

La monografía de Jesús Ponce Cárdenas se erige como una profunda revitalización de la obra de Antonio de Zayas, duque de Amalfi, a la luz de las principales corrientes artísticas y literarias en boga en la Europa del *Fin de siècle*. Tal como se evidencia desde el título (*El embajador parnasiano. Poesía y Pintura en Antonio de Zayas*), este amplio y ambicioso ensayo centra su atención en dos aspectos centrales en la producción de un autor modernista a menudo postergado por la crítica: los elementos más estrechamente ligados a la estética derivada de las tres colecciones del *Parnasse contemporain* (1866-1871-1876) y las claves que lo vinculan al mundo de la pintura, encarnados esencialmente en *Joyeles Bizantinos* y *Retratos Antiguos*, ambos publicados en 1902. El título, además, esconde un juego de palabras para ilustrar, a un mismo tiempo, la condición profesional del noble poeta como diplomático al servicio de España y el importante papel que jugó en la aclimatación de la *maniera* par-

nasiana entre las letras hispanas como si de un embajador literario se tratase.

Antes de entrar en el examen de los dos volúmenes rimados, el estudioso consagra tres capítulos a bosquejar la biografía del poeta, acotar una trayectoria lírica que comprende varias décadas e iluminar ciertas cuestiones complejas que afectan a la poética finisecular. El aspecto más interesante del primer capítulo es, sin duda, la inserción de Antonio de Zayas en lo que el estudioso denomina la “*vida literaria* de entre siglos” (p. 20). Desde su temprana amistad con un indiscutido maestro como Juan Valera hasta su pertenencia a los círculos modernistas con literatos de su generación como Villaespesa o los Machado, el duque de Amalfi presenta el perfil de un poeta atento a las novedades artísticas y partícipe de la renovación lírica que conoció su época.

Por otro lado, el repaso de una trayectoria lírica que comprende medio siglo permitiría, a juicio de

Jesús Ponce Cárdenas, distinguir tres grandes etapas creativas: un ciclo de iniciación formado por el volumen juvenil *Poesías* (1892), un ciclo de madurez en el que sobresalen *Joyeles bizantinos* (1902), *Retratos antiguos* (1902), *Paisajes* (1903) o *Noches blancas* (1905) y, finalmente, un ciclo de involución integrado por las obras *Epinicios* (1912), *Plus Ultra* (1924), *Epinicios. Segunda serie* (1926) y *Ante el Altar y la Lid* (1942).

El tercer capítulo de la monografía se articula como una valiosa contribución al debate historiográfico sobre tres corrientes literarias capitales para la comprensión de la estética lírica en los primeros años del Novecientos: el Parnasianismo, el Simbolismo y el Casticismo modernista. Este último marbete, de menor fortuna crítica hasta la fecha, permite enjuiciar parte de la producción de voces poéticas conservadoras como el propio Antonio de Zayas, Ricardo León o Manuel Machado. Se trataría fundamentalmente de la síntesis de los moldes formales del modernismo con temas y motivos *castizos*, tales como la celebración de las viejas gestas patrias o la exaltación de figuras militares y religiosas ligadas al universo simbólico de la España imperial.

Dejando de lado la tríada de capítulos introductorios, el verdadero corazón de la obra lo constituyen los apartados cuatro y cinco, dedicados al examen sistemático de *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*. Para aproximarse al primero de los poemarios, el ensayo toma como punto de partida la estancia diplomática del duque de Amalfi en Estambul en 1897 y, sobre todo, la moda orientalista que había cautivado la imaginación de los literatos y artistas occidentales a lo largo del Ochocientos. Dentro de esa pasión orientalista cultivada tanto por artistas plásticos como por escritores, cabe incluir la colección zayiana entre aquellas obras que se detuvieron en admirar los arcanos y bellezas del Imperio Otomano. En el campo de las letras, sin dejar de mencionar algunas aproximaciones áureo-seculares al tema turco, el panorama perfilado por el estudioso incluye figuras tan señeras como Théophile Gautier (1811-1872) con *Constantinople*, Edmondo de Amicis (1846-1908) con *Constantinopoli* (1878) o Pierre Loti (1850-1923) con obras como *Aziyadé* (1879), *Constantinople fin de siècle* (1890) o *La Turquie agonisante* (1913). En el ámbito pictórico, por su parte, se recuerdan las aportaciones de

pinceles de la talla de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) con lienzos como la *Gran Odalisca* (1814) o *El baño turco* (1863), Ferdinand Victor Eugène Delacroix con sus *Mujeres de Argel* (1834) o, por predios hispanos, algunasuntuosas pinturas de Mariano Fortuny Marsal (1838-1874), como *La odalisca* (1861) y *Un marroquí* (1869). Más allá de los matices aportados por cada autor, se trata de una visión del mundo turco dominada por una atmósfera decadente que se concreta en rasgos como la sensualidad desbocada y la ociosidad de sus habitantes.

Una vez establecido el marco interpretativo-comparatista, el estudio aborda varios de los textos que conforman el poemario: desde el tríptico andalusí que homenajea la Granada mora hasta varias de las postales bizantinas que ilustran los diversos rostros del decrepito Imperio Otomano. Entre las numerosas aportaciones que se derivan del análisis de la colección, pueden recordarse aquí las siguientes: la emergencia de un *yo* intimista en varios poemas aparentemente dominados por la impasibilidad parnasiana, el detallado cromatismo que impregna las numerosas descripciones, la importancia que adquieren los motivos de la *orien-*

tal pereza y la *inercia fatalista*, así como algunos ritos religiosos, la conformación de una imagen del mundo bizantino, etc. Por otro lado, el minucioso examen de los textos nunca deja de lado la perspectiva comparatista, recorrida magistralmente algunas décadas atrás por Lily Litvak, evocando algunas de las manifestaciones literarias y pictóricas que habían tratado previa o coetáneamente un determinado motivo, como el del harén o el del lánguido fumador de opio. El capítulo finalmente concluye con la revisión de algunos de los rasgos elocutivos que otorgan personalidad al poemario. Cabe citar aquí, entre otros, la abundancia de vocablos proparoxítonos (en la línea de otros ingenios modernistas) y las ricas armonías fónicas edificadas sobre el uso de la *annominatio*, las figuras etimológicas o las aliteraciones.

El capítulo consagrado a *Joyeles antiguos*, tras dedicar sus primeras páginas a revisar la utilidad y pertinencia del concepto de *écfrasis* (“descripción literaria de una obra de arte visual” / “representación verbal de una representación visual”) a la hora de abordar las relaciones entre literatura y artes plásticas, ofrece un sintético panorama de algunas de las “tradiciones de la

poesía pictórica” (p. 224). Desde la *Galleria* barroca de Giovan Battista Marino, presidida por la tonalidad encomiástica, hasta las numerosas muestras de poesía ecfrástica confeccionadas por los escritores parnasianos a la zaga de los *Emaux et camées* de Thèophile Gautier, sin dejar de lado la configuración de un sugestivo e influyente canon pictórico por la Hermandad Pre-rrafaelita, las relaciones entre las artes hermanas se articulan como un punto clave en las preocupaciones estéticas de la Modernidad. El museo rimado del duque de Almalfi, integrado en esta fecunda tradición interartística, lo componen ciento siete sonetos consagrados a la celebración de lienzos pintados entre los siglos XIV y XVIII. Siguiendo la división del poemario en escuelas nacionales (escuela italiana, escuela española, escuelas germánicas, escuela francesa y escuela inglesa), el estudio de Jesús Ponce Cárdenas alumbra el significado de los diversos lienzos verbales a través de los valores simbólicos que rodean a los personajes representados. A este respecto, basta citar la écfrasis del lienzo de Antonello da Messina (1430-1479) titulado *Retrato de un hombre*. Los versos del duque de Almalfi (“pecho de gladiador, cuello de atleta, / licenciosas costumbres

de asesino / y dúctil corazón de artista grande”) ponen de manifiesto varias de las notas que conformaron la visión decadentista de los *condottieri* (en predios hispánicos, representada también por poetas como Manuel Machado) como hombres a un mismo tiempo lascivos y crueles, pero tocados por el don de las artes o de la poesía.

Una vez examinados varios de los sonetos que conforman el museo rimado, el sexto capítulo se ocupa de dilucidar el influjo de Luis de Góngora en los versos de Antonio de Zayas. Como autorizado especialista en la poesía del genial racionero, Jesús Ponce Cárdenas pasa revista a la tradición gongorina en los albores del Novecientos, poniendo en cuarentena el mito de su desconocimiento entre los hombres de letras antes de la llegada del Grupo del Veintisiete. Tal como queda demostrado a través de precisos análisis, el autor de *Joyeles bizantinos* no solo rindió homenaje a Góngora a través de la écfrasis del famoso retrato velazqueño, sino también mediante un conjunto de sonetos de tema cinegético inspirados parcialmente en el *Discurso de la cetrería* de la *Soledad segunda*, sin olvidar algunos estilemas característicos de la lengua poética de Góngora dispersos por toda su producción.

Desde el punto de vista formal, en un ensayo amplio que atiende esencialmente al diálogo entre las artes visuales y la escritura finisecular cabe destacar el abundante conjunto de imágenes reproducidas en el tomo, ya que estas enriquecen e ilustran en detalle cada uno de los aspectos estudiados. Gracias al esmero del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, el volumen ofrece a los especialistas y al público lector en general un magnífico dossier de imágenes en su sección final; cincuenta y siete ilustraciones a color integran el apartado dedicado a las *Láminas* (pp. 515-565).

Con todo lo referido, parece justo afirmar que la monografía *El embajador parnasiano* se inserta en la mejor tradición de la Literatura Comparada y atiende a uno de los campos más complejos de los estudios interartísticos, ahondando en una línea ya explorada por el autor en su libro *Écfrasis: visión y escritura* (Madrid, Fragua, 2014). El estudio de los paralelos entre la estética del *Parnasse contemporain*, el Decadentismo y el giro visual en la escritura lírica de entresiglos evidencia la necesidad de recurrir a un enfoque multidisciplinar para la cabal comprensión de una poesía culta y refinada, en perma-

nente diálogo con la pintura y con tradiciones literarias distintas de la española. Asimismo, el ensayo supone un gran paso en la recuperación definitiva de una voz poética fundamental para entender, entre otros muchos aspectos, los cauces por los que discurrió en España el Orientalismo decimonónico o las tendencias estéticas e ideológicas que predominaron a la hora de componer las numerosas transposiciones de arte que poblaron los poemarios de la época.

Alberto Fadón

Universidad Complutense de Madrid

La lógica del fósforo. Claves de la aforística española

DEMETRIO FERNÁNDEZ MUÑOZ

Sevilla, Apeadero de Aforistas / Thémata Editorial, 2020, 360 pp.

Aunque se trata de un género en auge que, durante las últimas décadas, viene gozando de una visibilidad inusitada, el aforismo no ha sido demasiado atendido en clave teórica ni estudiado con profundidad. Por este motivo, el excelente estudio de Demetrio Fernández Muñoz, *La lógica del fósforo. Claves de la aforística española*, nos parece una aportación fundamental para aproximarse a este escurridizo formato: no solo por ser uno de los pocos trabajos de conjunto, sino también por su rigor, sistematicidad y alcance.

El libro, encabezado por un sugerente “Prólogo” y un clarificador “Preliminar metodológico” —en el cual se explicitan los objetivos de la investigación: análisis interno teórico-literario de la naturaleza del aforismo; análisis diacrónico de la aforística española; análisis de la aforística española del siglo XX y del más reciente tramo del siglo XXI, y análisis interno formal y temático de la aforística española entre finales del siglo XX y principios del XXI—,

se divide en cuatro partes: “Hacia una indefinición del aforismo”, “La tradición aforística hispánica”, “Una interpretación contemporánea” y “Hacia una poética común en clave posmoderna”, que cierran unas no menos granadas conclusiones.

El autor abre el primer capítulo señalando los prejuicios que obstaculizan la valoración literaria de este género, así como las dificultades que han encontrado tanto sus cultivadores como la crítica para ensayar una definición, por su misma naturaleza proteica (ni puramente filosofía ni literatura; entre ensayo y poesía; a caballo entre la afirmación y el cuestionamiento) y los elementos que lo componen: su brevedad, su concentración conceptual, su autosuficiencia (a pesar de su aparente fragmentariedad) y su descentralización ideológica. Tras haber acudido a la tradición textual y a disciplinas como la paremiología, señala algunas de sus características más representativas, entre las que destacan la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibili-

dad, la multiplicidad y la ruptura de fronteras. Después traza su evolución, superando la diferencia entre aforismo clásico y moderno al reconocer en Rochefoucauld el creador del género tal y como hoy lo concebimos y pasar revista a otros ilustres escritores que lo enriquecieron: Joubert, Lichtenberg, Schopenhauer, Leopardi, Kierkegaard, Nietzsche, Renard, Kafka o Cioran; sin orillar la influencia de clásicos de la talla de Hesíodo, Epicuro, Marco Aurelio, Heráclito, Menandro y Marcial.

En este sentido, al autor le parece de veras necesario situar la producción aforística contemporánea dentro de la rica y multiforme tradición hispánica, con la que identifica algunos de los rasgos característicos del género, como subraya en las conclusiones: “El ingenio hispánico supone un modo de inteligencia capaz de entremezclar parcelas contrapuestas que fructifican satisfactoriamente en un pensamiento anfibio que acoge, de forma simultánea e inesperada, el chiste y el llanto, lo feo y lo bello, la profundidad y la levedad, el caos y el orden. Rechaza el tedio y encumbra el juego, y es puramente vital, aunque haga confluir el pesimismo y el optimismo, inclinándose, más bien, a lo primero inclu-

so si refiere o verbaliza lo segundo” (p. 327).

Con esta finalidad aborda en el segundo capítulo sus principales hitos: desde el ya mencionado Marcial, pasando por andalusíes como Ibn Jaqan, Abubéquer de Tortosa o Ben Saraf y otros cultivadores medievales: Sem Tob de Carrión, Don Juan Manuel, el Marqués de Santillana. Tampoco faltan aquí los renacentistas y barrocos, como Melchor de Santa Cruz, Juan Rufo, Antonio Pérez, Baltasar Álamos Barrientos y Joaquín Setantí, entre los cuales ocupa un lugar de gran relevancia Gracián por sus innovaciones formales y conceptuales. Repara, por fin, en el tardorromanticismo, de la mano de Augusto Ferrán y Campoamor.

Fernández Muñoz se detiene a las puertas del siglo XX, porque es en la tercera parte donde dedica un pormenorizado estudio a los aforismos contemporáneos. Allí constata que en las primeras décadas se produjo una nueva época dorada (el género no había conocido una floración similar desde el XVII), caracterizada por la abundancia, el reconocimiento y la calidad de los de Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna —que a través de la greguería “marcará un punto de

inflexión”—, Jardiel Poncela, Bergamín, Max Aub, Gil-Albert y Eugenio Trías. No obstante, sería a partir de los ochenta cuando su cultivo crece exponencialmente.

Fernández Muñoz considera que tanto este hecho como el que el aforismo se haya ido aproximando entre finales del XX y principios del XXI a la poesía tiene que ver con que, por sus características intrínsecas, se presenta como un medio paradigmático del posmodernismo; en sus dos vertientes: la reacción (descreimiento, deshumanización, ruptura con los valores tradicionales, frivolidad, objetivación) y la resistencia (rehumanización, conciencia de la significación del arte, búsqueda de la sublimidad).

En la última sección analiza de qué manera se refleja todo esto en el corpus español de dicho periodo, marcado por un neocapitalismo desaforado, la incertidumbre, la desorientación y el cambio, cifrados en temas relacionadas con la identidad, la historia, la reflexión moral y el cuestionamiento de la verdad y en recursos como la paradoja, la ironía y el ingenio.

Su concienzudo recorrido le permite extraer cinco conclusiones: la naturaleza del aforismo ha impedido su definición objetiva; los

problemas de la tradición aforística han podido solventarse atendiendo a una visión abierta del género; en nuestro país cabe ya establecer el *continuum* de una poética basada en un singular uso del ingenio; la aforística contemporánea ha consolidado el género dentro de la literatura; y la Posmodernidad ha condicionado sus cauces de expresión.

Laura Palomo Alepuz
Universidad de Alicante

Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo

FERNANDO LARRAZ Y DIEGO SANTOS SÁNCHEZ (EDS.)

Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2021, 326 pp.

Esta miscelánea, publicada en la editorial Iberoamericana/Vervuert, agrega una pieza notable a la ambiciosa serie “La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España”. La colección surgió con una finalidad bien definida: extender el debate sobre la memoria histórica y, a la vez, investigar las consecuencias en la España contemporánea del reciente pasado. Como se lee en la declaración de intenciones que abre el libro, la Casa de la Riqueza apunta a “[...] contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español”. El volumen editado por Fernando Larraz (Universidad de Alcalá) y Diego Santos Sánchez (Universidad Complutense de Madrid) sigue a la letra esta línea programática: por un lado, por su enfoque innovador y multidisciplinar y, por otro, por el constante diálogo que se instaure entre los fenómenos histó-

cos y sus reflejos en la actualidad.

Así pues, todos los ensayos recogidos en el volumen aspiran a desmontar los tópicos que se difundieron durante el franquismo, y que todavía —a cuarenta y seis años de la muerte del dictador— impiden una correcta interpretación de las letras que se fraguaron a la sombra del “Nuevo Estado”. Este libro colectivo nace pues de la necesidad —diríamos casi de la urgencia— de presentar una nueva interpretación crítica de los hechos literarios, superando los legados de un sistema que consiguió manipular también la historiografía y, por consiguiente, la percepción de las generaciones sucesivas. Se ambiciona superar, en definitiva, estas alteraciones, emprendiendo una reflexión que aporte nuevas perspectivas a la memoria histórica. Por ello, se dirige la atención a ámbitos poco explorados desde la academia y, a la vez, se revisan los cánones literarios que hasta la crítica actual ha leído a menudo a

través de los filtros que engendró el franquismo.

El primer paso en este sentido es la rigurosa documentación histórica de los once capítulos aquí presentados. Los firman, además, especialistas de sectores distintos, cuyo perfil internacional y variedad de intereses contribuye a un enfoque aún más polifacético y heterogéneo. De este modo, se estudian distintas facetas de la producción que se desarrolló “bajo el franquismo”: la historiografía, la crítica, la narrativa, el teatro, la poesía y los relatos de viajes. Los documentos examinados, además, pertenecen a tipologías variadas, e incluyen, junto a las obras literarias, expedientes de censura, ensayos, entrevistas, folletos y programas de mano de *pièces*, epistolarios, periódicos y revistas de la época. A pesar de la vastedad de los asuntos y de la abundancia de las herramientas, el lector se encuentra, no obstante, con una obra cohesionada, que hace de un conjunto de ensayos una relectura *tout court* de las poéticas de la posguerra. Por esta razón, podemos considerarlos como capítulos de un único recorrido. Son dos los objetivos que los unen. En primer lugar, el afán de infringir categorías historicistas, etiquetas poéticas y someros juicios

que han ido sedimentándose en la crítica y que han terminado configurando una memoria hecha por y para el régimen; se pretende investigar dentro de los entresijos de una fase histórica erróneamente considerada monolítica y regida por paradigmas inalterables. Y, en segundo lugar, los ensayos se proponen rescatar de los resquicios de la historia esos fermentos culturales que, precisamente fuera de los cánones consagrados, han permanecido en los márgenes de la historia oficial.

En definitiva, desde una perspectiva más general, podemos afirmar que el libro, en su conjunto, abarca una cuestión de gran envergadura: pretende arrojar luz sobre la conflictiva y ambivalente relación entre la literatura y el contexto histórico que la produjo, indagando en las interconexiones entre el campo cultural y el Estado. En un régimen represivo y omnipresente en todas las facetas de la sociedad como el franquista, los vínculos de orden político, ideológico o estratégico a menudo primaron sobre los criterios estéticos y dirigieron o influenciaron tanto los cánones, como el gusto literario.

El concepto que mejor sintetiza esta inextricable trabazón aparece ya en el título de la introducción:

“La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema” (pp. 9-26). Con “anomalías” —necesariamente en plural— los editores hacen referencia a los condicionamientos que tuvieron que sufrir escritores, traductores, editores, libreros, empresarios y todos los agentes, en general, involucrados en la industria cultural. De una manera muy clara, Larraz y Santos Sánchez afirman que no se puede leer la literatura de posguerra prescindiendo de la asfixiante presencia de la dictadura, como si la creación intelectual y artística fuera neutra o abstracta y, por ende, ajena a las contingencias. Contingencias tan trágicas, en este caso, como la Guerra Civil y el nacimiento de un estado totalitario que, en su sed de control, extendió sus tentáculos a cada aspecto de la cultura: prohibió libros o impidió sus importaciones, fichó y vigiló a escritores y editores, vedó espectáculos teatrales y películas, influyó en premios literarios y, no menos importante, favoreció o dificultó a determinados autores y géneros. Una dictadura que, además, fue responsable de la mayor y más dramática anomalía de la historia contemporánea española: la diáspora de los exiliados y la consiguiente escisión del mundo intelectual.

Los editores enumeran las otras anomalías que hicieron de España un caso único en el mapa europeo: la imposición del castellano en detrimento de las otras lenguas peninsulares; la cerrazón cultural hacia todo lo que venía de más allá de los Pirineos; y la dispersión del gran fervor creativo de la época republicana. Finalmente, fue vistosamente “anómala” la instauración de un órgano ministerial encargado de controlar y juzgar con criterios de ortodoxia moral, política y religiosa cada página que se imprimía en el Estado. Pero a la manifiesta censura de los bolígrafos rojos de los funcionarios que rastreaban los manuscritos antes de su publicación, se añadía otra, menos tangible pero igualmente culpable de la forzada alteración de los cánones: la autocensura. Los escritores, pues, se vieron forzados a elaborar diferentes estrategias para sortear prohibiciones y mutilaciones. La existencia de la censura institucionalizada tuvo como primera consecuencia la desaparición de determinados temas y lenguajes prohibidos, incluso antes de que los mecanografiados entraran en las oficinas ministeriales. Y, además, los escritores que querían ver sus obras publicadas fueron obligados a dirigirse hacia creaciones

inocuas o a servirse de simbologías ocultas para denunciar de manera más o menos directa el sistema. Todo esto contribuyó a la creación de poéticas que, en un contexto de libertad de expresión, probablemente no hubieran ensayado.

Sin embargo, todas estas anomalías se convirtieron en normas en el sofocante ambiente cultural del régimen, y se propagaron en una sociedad que, con el tiempo, dejó de percibir las como medidas extraordinarias de un estado de excepción. En este contexto la crítica creó “cánones” que los mismos lectores aceptaron e interiorizaron. Podemos afirmar que el sistema había conseguido su propósito, siendo asimilado por todos, incluso por sus enemigos internos. Como se subraya en distintas ocasiones en el volumen, la misma obra de los opositores culturales (Carlos Barral y Josep Castellet *in primis*) nacía en el seno del régimen, y no consiguió apartarse del todo de su dominio. En efecto, el grupo fomentó una tendencia estética —el realismo comprometido— que aspiraba a ser innovadora y “de signo opuesto” con respecto a las poéticas oficiales, pero que constituyó un canon rígido y excluyente, que se sustentaba en parecidos prejuicios y simplificaciones teóricas. Este

contra-canon, en definitiva, fue condicionado por la misma cultura hegemónica que quería contrarrestar, como un espejo que reflejaba —aunque al revés— sus metodologías.

Veamos pormenorizadamente, aunque de forma sucinta, las “anomalías” señaladas en el volumen. Valeria De Marco de la Universidad de São Paulo firma el primer capítulo: “Ceguera estética e historiografía literaria en la era de Franco” (pp. 27-53). La estudiosa extiende su análisis a todo el siglo xx para demostrar que el retraso español se remonta a los decenios anteriores a la contienda civil. El franquismo hizo suyo el método anticientífico de Menéndez Pelayo que se fundamentaba en una estrecha conexión entre lengua, nación y tradición literaria como parámetro de valoración. En la posguerra esta deformación crítica se institucionalizó, enaltecendo una historiografía antihistórica de claro signo católico. El capítulo siguiente, de Max Hidalgo Nácher (Universitat de Barcelona), titulado “Genealogía de la teoría literaria y herencias teóricas del franquismo: la estilística y la renovación crítica de los años sesenta” (pp. 55-80), aborda el discurso teórico e historiográfico del segundo franquismo,

especialmente a través de la trayectoria de Dámaso Alonso. En los años cuarenta el crítico madrileño apostó por una visión espiritualista de la literatura que se conciliaba a la perfección con la ideología nacional-católica propugnada por el régimen. Este connubio condujo a otra especificidad: el nacimiento de una estilística “a lo divino” y el consiguiente retraso en la penetración del estructuralismo, de los estudios comparatistas y de la obra de Barthes, Foucault o Lévi-Strauss en España.

Con el capítulo de Rocío Ortuño Casanova (“Nostalgia del imperio: literatura filipina y franquismo”, pp. 81-108) se empiezan a abordar casos particulares en cuanto a la alteración de cánones. La especialista de la Universidad de Antwerpen documenta, aportando distintos ejemplos, cómo la intelectualidad del régimen enalteció la historia de Filipinas y, en especial, la anacrónica poesía en español de la colonia de principios de siglo. Esta lectura nostálgica y épica nacía de ese ideal de *panhispanismo* que todavía animaba los sectores más ideologizados del Movimiento.

En “Teatro y censura desde la dictadura franquista: de la prohibición a la formación del canon” (pp. 109-134), Berta Muñoz Cáliz,

del Instituto del Teatro de Madrid, estudia la política intervencionista del régimen con respecto a las obras dramáticas, un campo considerado especialmente “peligroso” por su amplio alcance social. La estudio complementa las informaciones sobre los avatares censorios de los textos teatrales con los obstáculos en la puesta en escena. De esta manera, proporciona un cuadro global (a menudo ausente en las disertaciones sobre el tema) de las dificultades sufridas por los autores dramáticos y, a su vez, muestra los intentos —no siempre logrados— de dirigir desde arriba sus poéticas.

Los capítulos siguientes nos ofrecen una reflexión crítica de la obra y los axiomas de los ya citados jóvenes “realistas” liderados por Barral y Castellet. En el tratamiento del grupo se matiza la usual contraposición de esta “escuela” con la cultura dominante para mostrar el autoritarismo de sus postulados.

Geneviève Champeau, de la Université Bordeaux Montaigne, analiza en “Ideologías, poéticas y canon: el relato de viaje bajo el franquismo” (pp. 135-158), el avance de la poética del compromiso social a través de un género fronterizo como el relato de viaje. Explica que las crónicas realistas tenían explícitos objetivos políticos que guiaban

también sus posturas estéticas. En sus crónicas, pues, quisieron subvertir las narraciones míticas, épicas y grandilocuentes de la propaganda, y para lograrlo invirtieron su imaginario y sus símbolos. De esta manera fraguaron un canon que no conseguía apartarse de una lectura ideologizada del viaje y reproducía, aunque al revés, la retórica oficial.

Juan José Lanz, profesor en la Universidad del País Vasco, en “Canon y campo literario en la poesía española bajo el franquismo (1939-1955)” (pp. 159-188), en cambio, dirige su mirada a la poesía. Su capítulo comienza con un *excursus* sobre el cambiante concepto de canon, o, mejor dicho, de cánones. El autor advierte, además, que la historiografía española ya desde el principio del siglo xx se ha esforzado por enmarcar los poetas dentro de precisas coordenadas temático-estilísticas o generacionales. Durante el franquismo tales ambiguos marcos (fueran los del neoclasicismo formalista los del realismo social) llevaron a la marginación de los autores que no se homologaron y que abrazaron poéticas “heterodoxas” como las del simbolismo, de la neo-vanguardia o del hedonismo vitalista.

María Teresa Navarrete Navarrete (Uppsala Universitet) continúa

abordando el estudio de la trayectoria poética en la España franquista en su capítulo “1959: triunfos, discordias y paradojas en el canon de la poesía del medio siglo” (pp. 189-210). Como se ve, su punto de partida es la célebre conmemoración machadiana de Coillure. A partir de ese año simbólico, el grupo liderado por Barral y Castellet emprendió una verdadera campaña de auto promoción, respaldando “agresivamente” (p. 201) los autores que adhirieron al nuevo *diktat* con una colección que tomó su nombre de la aldea donde falleció el poeta andaluz. Para ofrecer a los adeptos del realismo comprometido una rigurosa colocación, la escuela utilizó, de nuevo, los mismos métodos y categorías del régimen impulsando la imagen de una escuela cohesionada y unida por fuertes afinidades estéticas, políticas y cronológicas. Esta artificiosa proyección —creada para el uso y consumo de editores, crítica y lectores— escondía en realidad numerosas contradicciones y un mosaico de posiciones distintas. La rigidez del canon llevó también a la dispersión de otros núcleos poéticos (como el de Madrid o el andaluz) que no se adecuaron a la “operación realismo” que los jóvenes antifranquistas consideraban la única vía hacia la modernidad.

A continuación encontramos dos capítulos que documentan cómo esta visión incuestionable y unilateral del grupo catalán condicionó también sus reflexiones teóricas, su producción narrativa y su relación con los exiliados. Bénédicte Vauthier, de la Universit  t de Bern, se ocupa en “A deshora, 1956-1963, “literatura responsable” y engagement” (pp. 211-250) del teórico del grupo, Castellet, como caso paradigmático de los exiguos contactos que mantuvo su generación con los intelectuales desterrados en 1939. Fueron precisamente los llamados “niños de la guerra” los que se alejaron de un pasado que había llegado a ser incómodo. Así llegó demasiado tarde (“A deshora” del título) también el importante volumen *Problemática de la literatura* (Buenos Aires, Losada, 1951) de Guillermo de Torre, exiliado en la capital argentina. Según Bénédicte Vauthier, la idea de “literatura responsable” que promovía el ensayo habría podido matizar la rigurosa teoría de creación *engag  e* de derivación sartriana que se difundió en la Península. Al final del capítulo se transcribe una parte del epistolario entre Castellet y Guillermo de Torre formado por ocho cartas inéditas (del fondo de la Biblioteca Nacional de España)

que los dos intelectuales se cruzaron entre 1957 y 1963. Las cartas son importantes no solo para reconstruir la génesis de sus obras, sino también porque proporcionan una ulterior señal de la fragilidad del puente entre dos generaciones, tan solo aparentemente unidas bajo la bandera del antifranquismo.

Un puente que, como observa Fernando Larraz en “Una lectura imposible: el unilateralismo realista peninsular ante la recepción de la narrativa del exilio (1958-1963” (pp. 251-276), se hizo aún más asimétrico en los años cincuenta. Los críticos y autores de la Generación del Medio Siglo utilizaron la misma vulgata que el franquismo para recalcar su distancia —poética y anagr  fica antes que física— con los exiliados. De una forma análoga a los intelectuales falangistas sacralizaron conceptos como “lo nuevo” y “la juventud” para celebrar su ruptura con la etapa republicana. Teorizaron, entonces, un artificioso enfrentamiento que se basaba en la contraposición entre el *moderno* realismo (que le contaba al lector español su vivo presente) y la *arcaica* literatura de los exiliados, obsesionados por el recuerdo de la Guerra y todavía aferrados al idealismo orteguiano. Como concluye Larraz, esta lectura simplificada del

realismo comprometido “supuso una losa para las posibilidades de que la narrativa exiliada llegara a inspirar los aires renovadores de la novela peninsular que comenzaban a soplar” (p. 274).

Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra), en su “Questo libro non è per te: la neovanguardia narrativa al filo de 1970” (pp. 277-295), continúa el itinerario de la narrativa posbélica. Así llega hasta los últimos años de la dictadura, cuando vieron la luz otras obras que se alejaron de las convenciones y, por eso, han caído en el olvido. Las experimentaciones que siguieron la temporada del compromiso civil fueron, en efecto, tan poco convencionales que no consiguieron —y a menudo no quisieron— imponerse a la atención de la crítica y del lector. Sin embargo, son testimonios de un momento de apertura y de la existencia de voces periféricas. Su importancia radica en su búsqueda de fuentes hasta entonces inexploradas en España, como la obra del vanguardista italiano Edoardo Sanguineti o de la controcultura beat.

El capítulo final de Cristina Suárez Toledano de la Universidad de Alcalá (“Autores y obras llegadas desde el otro lado del Atlántico: la recepción de la literatura hispano-

americana en España durante el franquismo”, pp. 297-318), por último, dirige la atención a las causas del llamado *boom hispanoamericano*. La estudiosa demuestra que en su penetración fueron decisivos factores extraliterarios, en los que confluyeron intereses del régimen y de sus opositores. Por un lado, acoger la nueva ola narrativa le brindaba a la propaganda de la dictadura la oportunidad de fingir una nueva apertura al exterior y divulgar la idea de que todas las “anomalías” se habían superado. Por otro, los editores antifranquistas jugaron un papel activo en su afán de hacerse portavoces de un canon innovador que desplazara el desgastado realismo social. Por ello, asignaron a los novelistas hispanoamericanos otra etiqueta general, empleando los parámetros tantas veces ensayados por la historiografía oficial (generación, amistad y poética común). De esta manera permitían su inmediata identificación como grupo, aunque al precio de trivializar su obra y ocultar sus especificidades individuales.

Con este capítulo llegamos al final del franquismo. Como se decía, tampoco la disgregación de la dictadura significó la caída de todas las “anomalías” surgidas en esos largos decenios; anomalías que esta misce-

lánea contribuye a reconstruir y, sobre todo, a superar. Su gran mérito, como dijimos, es el de mellar la narración que el franquismo hizo de sí mismo, contrastándola con una lectura más profunda y exenta de condicionamientos. Podemos decir que los propósitos del volumen son aún más ambiciosos. Los capítulos recogidos ilustran un paradigma metodológico que puede ser precursor para estudios que vayan en la misma dirección, y que igualmente aporten nuevas perspectivas de la memoria histórica. Como indicaban los editores, esperamos que *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* se convierta en “un punto de partida para nuevas interpretaciones, más cabales, complejas y problematizadas, de un periodo excepcional de la historia literaria española” (p. 26).

Cierra el libro (pp. 319-326) un resumen de los currículos y de las principales publicaciones de cada estudioso. Señalamos, por último, que no hay una única lista de las obras citadas, sino que cada capítulo va acompañado de su propia bibliografía completa y actualizada.

Andrea Bresadola
Università di Macerata

Censura y literatura. Memorias Contestadas

MARÍA JOSÉ OLAZIREGI Y LOURDES OTAEGI (EDS.)

Berlin, Peter Lang Verlag, 2020, 434 pp.

El libro que editan las profesoras María José Olaziregi y Lourdes Otaegi (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco) bajo el título *Censura y literatura. Memorias contestadas* ofrece, a través de las contribuciones de diferentes especialistas, un estudio de amplio espectro sobre diversas tipologías de actos censores en el marco ibérico que trascienden, como podrá verse, el estricto campo de la literatura. El primer elemento que justifica una valoración positiva de esta obra colectiva es precisamente la voluntad y ambición recopiladora de la que parte, reuniendo en una misma publicación reflexiones en torno a la censura que ha afectado a las literaturas catalana, gallega, vasca y española, incluyendo aportaciones desde ámbitos no literarios y ofreciendo una valoración crítica de los estudios pioneros que preceden a este trabajo. Semejante publicación tiene lugar, además, en un momento y clima político —a nivel peninsular y transnacio-

nal— en el que la reivindicación de la *historia txikia* o microhistoria, el ejercicio riguroso de la memoria y el análisis de la censura y autocensura gana importancia y urgencia histórica.

Como anuncia ya en su introducción la profesora Olaziregi, la “tipología de actos censorios a las que se refiere este libro es muy diversa” (p. 10). Una lectura profunda del trabajo que coordina junto a la profesora Otaegi demuestra que los tres grandes apartados que lo articulan cumplen efectivamente con el afán multiperspectivista de las editoras y confirman con creces lo prometido en su introducción: el primer gran bloque, como decíamos, ofrece una serie de contribuciones que reflexionan sobre el escenario “de catacumbas”, por mencionar la expresión que utiliza el profesor Xavier Pla (p. 265), al que debieron enfrentarse escritores y también editores como Josep Pla y Josep M. Cruzet. Catacumbas que adquieren cuerpo y forma con

las aportaciones de otras autoras como Xelo Candel Vila o Idoia Gereñu: la primera de ellas, partiendo de los expedientes de censura del poeta Jaime Gil de Biedma que se encuentran en el Archivo General de la Administración (AGA), confirma la naturaleza de los actos de reprobación ejercidos sobre la obra de Gil de Biedma (afectando fundamentalmente a fragmentos de carácter político, de contenido sexual o religioso); en segundo término, certifica la pérdida de expedientes, las “ausencias” y la falta de referencias a algunas obras del autor en el propio archivo que no hacen sino complicar la tarea de los investigadores y el propio ejercicio de la memoria, académica y colectiva.

Idoia Gereñu, por su parte, ofrece una aproximación al asalto que sufriría el teatro en euskera tras la guerra, objetivo primordial de la censura franquista que deseaba cortar por lo sano con una manifestación cultural que facilitaba la expansión del euskera y que suponía un elemento fundamental en el afianzamiento de la cultura euskaldun. El silencio y el ambiente de supervivencia y catacumba que se adueñó de los escenarios perduraría, como recuerda Gereñu, hasta los años setenta.

También basándose en los fondos del AGA, Paula Martínez reflexiona en torno a una “historia de silenciamiento” partiendo de la obra de Alfonso Sastre. Las conclusiones obtenidas a partir del trato que recibe la producción teatral de Sastre pueden extrapolarse a otros autores y evidencian la flexibilidad imprevisible e implacable de un ejercicio de censura que depende enormemente del censor que firma cada expediente. El silenciamiento que expone el capítulo de la investigadora es, como se desprende de sus conclusiones, tan rotundo como impredecible en sus formas y alcance. La producción teatral es, asimismo, el tema de investigación de Berta Muñoz Cáliz. Es de carácter más amplio y se centra en este caso en la desmemoria de las instituciones culturales en tiempos de democracia, afanadas en muchos casos en rechazar de igual manera el pasado franquista pero también a aquellos autores que denunciaban sus abusos. La aportación de Muñoz Cáliz visibiliza la precariedad de la vida teatral en los años más duros de la censura franquista, que imponía a sus autores la necesidad de abordar su producción mediante algo que podría calificarse casi como “lenguajes especiales” —término de Tolmach Lakoff— con el

fin de sortear el lápiz rojo de los censores. El silenciamiento que estos sufrirían sería de carácter múltiple, marcado por la autocensura en tiempos franquistas y por el arrinconamiento y marginalización posterior a la que les someterían instituciones y medios de comunicación en los ochenta.

El género narrativo, sometido a ejercicios de censura aún más radicales que el teatro, es abordado en *Censura y literatura. Memorias contestadas* en capítulos como el de Fernando Larraz “Falange, expresionismo y censura. El catálogo de autores españoles de Luis de Caralt”. A partir del análisis de los expedientes de censura de algunas obras de los autores expresionistas que publicaron en la editorial barcelonesa entre 1947 y 1963, Larraz demuestra la pervivencia de determinados elementos del estilo expresionista de posguerra en la obra de los autores por él analizados. Ofrece, de esta manera, matices a la periodización ofrecida comúnmente en la historiografía literaria en relación con el estilo tremendista y nos habla de otras “persecuciones” dentro del propio espacio ideológico del franquismo. Lejos de gozar de privilegios especiales, Caralt estuvo sometida a una censura — mantiene Larraz — que demuestra

una vez más la difícil convivencia entre los sectores conservadores y los falangistas “revolucionarios” que se opusieron a la línea oficialista y que estaban, como también el propio catálogo de Caralt, más cerca de un pensamiento nacional-revolucionario que estrictamente alineados con el discurso reaccionario-conservador.

Joan Oleza y Javier Lluch-Prats proponen, por su parte, investigaciones en torno a la producción de Max Aub. Los informes de censura que se produjeron a partir de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1971) constituyen el centro del trabajo de Oleza, articulado en este caso a partir de los perfiles de los censores —a veces “de carrera”; otros escritores contratados— que se enfrentaron al estudio crítico y a la valoración de la obra de Aub. Marcados por la contradicción que supone ser al mismo tiempo juez y escritor, continuadores de unas dinámicas procedimentales en proceso de declive, algunos de estos censores eran presa, como demuestran los fragmentos de los informes que nos ofrece Oleza, del complicado ejercicio de equilibrismo que suponía censurar aquello “que bordeaba lo atrevido” (p. 221), pero que poseía incalculable valor literario. El trabajo de Oleza, lejos de sim-

plificar el estudio de la censura y sus procedimientos, ofrece, como hiciera el de Paula Martínez o el de Fernando Larraz en ámbitos diferentes, nuevos enfoques que complican al investigador la obtención de conclusiones totalizadoras; invitan a la elaboración de aproximaciones como estas, renovando la urgencia y la necesidad de abordar las actividades censorias no como ejercicios de represión carentes de matices y contradicciones, sino como procesos de silenciamiento más complejos.

Javier Lluch-Prats completará la atención a la producción de Max Aub con su investigación en torno a las seis novelas y cuentos que conforman *El laberinto mágico*, escritos a lo largo de un prolongado exilio de Aub en México. De nuevo, la autocensura y el casi “lenguaje especial” que despliega Aub se convierte en protagonista de una aproximación crítica, aquella de Lluch-Prats, que exige a trabajos venideros el rigor necesario para contextualizar la obra literaria que ha sido objeto de autorización por la censura; el enrevesamiento retórico y la complejidad metafórica a la que tuvieron que recurrir muchos autores para evitar la mutilación de sus textos, marcó sus procesos creativos y debe mantenerse presente y ser tomada

en consideración en cualquier estudio que aborde la producción de censurados y autocensurados.

La censura ejercida desde uno mismo, aquella que precede a la labor del lápiz rojo y al informe, ocupa también el centro de la reflexión de Francesc Montero Aulet. En su caso, es la producción de Josep Pla, Agustí Calvet (Gaziel) y Manuel Brunet la que se convierte en objeto de estudio de un fenómeno, aquel de la autocensura, que ofrece matices más allá de la supresión literaria: estrategia, contradicción, frustración e incapacidad de unos autores, “hombres derrotados”, en palabras del propio autor, que bien pueden representar a otros muchos intelectuales comprometidos. La lectura de textos en paralelo que plantea Montero, muchos de ellos materiales inéditos hasta tiempo reciente, revela distanciamiento y amargura a partes iguales; constata el carácter de “válvulas de escape” (p. 189) que tuvieron tales reflexiones íntimas y acerca a los tres autores catalanes (Pla, Calvet, Brunet) a “tantos otros españoles incontables”, como declaraba tajantemente el propio Gaziel, que habían experimentado como ellos el aplastamiento de toda libertad y esperanza.

La aportación de Lourdes Otaegi dialoga con facilidad con los

casos expuestos por Montero, centrándose en este caso en la figura de Gabriel Aresti. El poeta bilbaíno, símbolo a un mismo tiempo de la defensa de la identidad vasca y del antifranquismo unido, es digno representante de una generación de poetas ibéricos que desarrollaron, casi a modo de *Sprachverwendung* poético derivado del exilio interior y del suceso traumático cronificado, un lenguaje propio que daba salida a la situación de trauma —nos recuerda la autora— personal y colectiva. También relacionado con el ambiente literario vasco y, en este caso, centrado en la obra *Euskaldunak* de Orixe a través de sus cuatro ediciones entre 1950 y 1980, Beñat Sarasola añade algunos matices no ya sobre la imprevisibilidad de los censores, como reflejara el capítulo de Paula Martínez o sobre su origen y formación “múltiple”, como expone el de Oleza, sino sobre la diferencia de trato que experimentaban los autores dependiendo del contexto en el que fueran leídas sus obras. Así, *Euskaldunak* se erige como ejemplo paradigmático de un cambio de pareceres y de una alteración de prioridades en el aparato de censura que no encuentra —como reflejan sus informes, también presentados por el investigador— mayores inconvenientes en

la obra y en su autor en 1950, pero que sí ve un germen revolucionario en aquellas de los setenta, ubicadas en un contexto político vasco diametralmente diferente.

El caso de la censura en las letras gallegas, que analiza en su capítulo Xosé Manuel Dasilva, se ve marcado por algunas particularidades específicas: a la autocensura que buscaban muchos de sus autores y al cultivo de líneas creativas menos conflictivas —priorizadas en muchos casos por temor a la censura— se añade una característica que atañe no al silenciamiento de las letras gallegas pero sí a su estudio: la ausencia de precedentes y de investigaciones fundacionales como las sí existentes en el caso de la literatura catalana y vasca a través del ejercicio pionero de María Josepa Gallofré (1991) y Joan Mari Torrealldai (1995), no encuentra equivalente, hasta 2006, con el trabajo de Xesús Alonso Montero y el hito que supuso la exposición itinerante *Editar en galego baixo a censura franquista* en 2008. Raquel Macciuci, a través de su capítulo en torno a “lo que no se puede decir”, como reza el propio título, parte de la biografía que escribió Manuel Vincent de García Lorca para reflexionar sobre aquello que no puede enunciarse. La inclusión

de por aquel entonces un auténtico tabú, la calificación de “asesinado”, adjudicada a una figura esencial de las letras españolas como Lorca fue posible, según expone la investigadora, gracias a la más abundante terminología alusiva y a la resistencia quizá estratégica de Vincent de presentar a Lorca como mártir de la izquierda; estrategia necesaria en la España de 1969, distanciada quizás de posicionamientos eufemísticos que normalizaban el asesinato —como aquel “la España de Franco no asesina, fusila inexorablemente” de Queipo de Llano, declamado en plena guerra— pero igualmente inclinada a reprimir la memoria de los ajusticiados y perseguidos por el régimen durante la contienda y en la posguerra.

Probablemente en menor diálogo con otros capítulos pero no por ello menos pertinente en el contexto que nos ocupa, las reflexiones de Francisco José López Alonso en torno a la repugnancia y su relación con la censura resultan del todo adecuadas en el ejercicio de contextualización de la represión que persigue este libro. El capítulo, que parte de la novela *Las reputaciones* (2013) del colombiano Juan Gabriel Vásquez, ofrece en su visión conjunta de la labor del censor y en torno a lo repugnante algunas

claves que remiten inevitablemente a otras realidades totalitarias —el fascismo transnacional en términos generales—; su obsesión morbosa por *le sec et l’humide*, como titulaba Litell en un pequeño ensayo sobre el desarrollo retórico-fascista en las que una idea muy concreta de lo “apto” y lo “permitido” y una percepción igualmente radical de lo “repugnante” y lo *entartet* (degenerado), a veces enormemente marcada por alusiones de carácter puramente matérico, jugó un papel fundamental en el ejercicio de la censura, la represión, el silenciamiento y la eliminación del diferente.

La censura ejercida sobre las letras ibéricas obtiene, mediante las aportaciones presentes en el segundo apartado de Amaia Elizalde, Ana Gandara, Miren Ibarluzea, Ismael Manterola y Pío Perez Aldasoro un contexto de mayor calado que trasciende el espacio de lo literario y ubica el ejercicio de la memoria, el acto de la represión y el trauma de la autocensura. Repensar la naturaleza del acto censor desde el pensamiento académico exige, como sugiere Amaia Elizalde, una ampliación teórica en torno a la censura (literaria o no) y al ejercicio de la represión con pocos precedentes en la academia ibérica que permita ir

más allá de los presupuestos establecidos por la Ley Fraga de 1966 y su particular resignificación del contenido semántico asociado a la voz “censura”. En ejercicio retórico nada casual, marcado casi por aquel nihilismo-burocrático que denunciaron trabajos específicos destinados al estudio de las retóricas de la violencia del fascismo transnacional, el franquismo imponía su versión particular de lo que vendría a significar desde entonces “derechos”, “libertades” y “restricciones”. La reivindicación de un análisis cualitativo del fenómeno de la censura, como demandaba ya el trabajo de Torrealdaí (2000) y como reclama la propia investigadora (p. 301), adquiere mayor vigencia en el contexto de un Estado en el que la persecución de ideas contrarias y su supresión mediante procedimientos poco esperables en un hábitat democrático no ha desaparecido completamente.

Las reflexiones de Ana Gandra, partiendo parcialmente de los planteamientos teóricos de John B. Thompson, ubican el ejercicio de la memoria y la censura en el ámbito de la crisis de identidades en occidente; ofrecen matices de interés sobre la práctica de la autocensura, que en su carácter más desarrollado vendría a cristalizar en el ejercicio

Orwelliano de lo *negroblanco*, aquel en el que el individuo, ya convencido completamente del carácter incuestionable del discurso único, ha perdido toda capacidad de oposición y ha aceptado, en ejercicio estrictamente *activo* y no *pasivo* —como parte de aquel fenómeno multidireccional que advierte la investigadora (p. 327)— el “olvido” que prodigaba la disolución de las cortes franquistas y una imposición de silencios y de relatos que va más allá de la coerción externa.

El análisis que propone Miren Ibarluzea en su investigación sobre el ejercicio de traducción también como acto ideológico, marcado por una *Weltanschauung* o cosmovisión política particular derivada estrictamente del poder, pone de manifiesto el carácter activo del aparato censor —como constructor de significados nuevos— y la manipulación múltiple de la que son protagonistas no sólo censores sino “reescritores, escritores, críticos y traductores” (p. 341). La labor de todos ellos no puede entenderse sin tener en cuenta que forman parte, en contextos autoritarios o democráticos, de una estructura de poder. Tomando como caso de estudio textos en euskera, el análisis de Ibarluzea bien puede extenderse a cualquier ejercicio de traducción,

en tanto en cuanto siempre supone una oportunidad para omitir o modificar; produce una transmisión y reconstrucción de contenidos ideológicos y en último término, como dijera ya Lotman en relación con el simple ejercicio de la comunicación, que el semiotista consideraba siempre *acto de traducción*, genera una recodificación radical de significados —también ideologizada— que va más allá de la realizada por el propio receptor.

El recorrido de Ismael Mainerola, centrado en este caso en la censura y en su efecto en las artes plásticas peninsulares, parte de una periodización que distingue entre lo que podría denominarse una “fase ofensiva” de la censura —si empleamos la periodización de las formas de represión que desplegó Liviu Papadima en *Sprache un Diktatur*— a la que siguió una más permisiva con algunas propuestas de carácter vanguardista que Mainerola ubica en la década de los cincuenta. La tercera fase, cuyo inicio sitúa el investigador a mediados de los sesenta, se caracteriza por un recrudecimiento de la censura —ejemplificado con casos concretos— que no habría desaparecido completamente con la llegada de la Transición. El miedo a la censura, la auto-represión, el tapado selecti-

vo o la clausura explícita de exposiciones a las que hace referencia el capítulo con ejemplos concretos hacen necesario repensar los primeros años de la Transición y la propia periodización de “fase ofensiva-fase defensiva” a la que se refiriese Papadima en relación con los procesos represivos.

Como última reflexión en torno a la autocensura, la aportación de Pío Perez Aldasoro desde el ámbito de la antropología ofrece —a través la narración personal de una familia guipuzcoana— una *historia txikia* o microhistoria de una familia represaliada y estigmatizada en los primeros meses de la guerra. El testimonio de aquellos refleja la disparidad de reacciones frente a lo traumático y ejemplifica la diversidad de formas de duelo: a veces manifestada mediante la necesidad de expresar y exteriorizar el dolor; otras a través del no menos rotundo ejercicio del silencio, al que el autor califica de “autocensura extrema”. La incorporación de relatos como el que nos ofrece Perez Aldasoro, al ubicarse en aquello que la tradición académica alemana denominase la *alltagsgeschichte*, incorpora otras narraciones de igual valor memorialístico e interés académico que, de otro modo, quedarían relegadas al olvido a favor de los “hitos” a

mayor escala y de los “grandes hechos”.

El último bloque de la publicación brinda, como dijimos al inicio de nuestra reseña, testimonio de aquellos trabajos pioneros de obligada referencia en una publicación de estas características. María José Olaziregi, Dolores Vilavedra, Fernando Larraz y Manuel Llanas hacen aquí homenaje y análisis crítico de las investigaciones fundadoras de los ya mencionados Manuel Abellán, Xesús Alonso Montero, Torrealdai y Gallofré.

La obra y legado de Abellán, sobre el que reflexiona Fernando Larraz, lejos de haber perdido vigencia a pesar del paso de los años y de las dificultades que encontrase el investigador, sigue siendo el punto de partida obligado para todos aquellos que se interesen por la censura y la producción literaria en España. Posee, como el legado de Viktor Klemperer para aquellos que nos dedicamos al estudio no de la producción literaria y la censura sino de las palabras, el uso del lenguaje y la represión política, la vigencia de un trabajo iniciático que se resiste a quedarse obsoleto, independientemente de las aportaciones de aquellos que continúen su camino. Lo mismo puede afirmarse del caso específico del estudio de

la censura y la literatura vasca y del trabajo fundacional que supusieron las tempranas aportaciones del recientemente fallecido Joan Mari Torrealdai. Como apunta la profesora Olaziregi, el legado de Torrealdai posee la importancia múltiple que le otorga el carácter pionero de su trabajo y la vivencia personal traumática —cárcel incluida— que, lejos de empañar su trabajo, otorgó al académico especialista de la inusual experiencia que supone sufrir el fenómeno estudiado en carne propia.

Exentos de esta vivencia pero no por ello menos pioneros en el estudio de las literaturas gallega y catalana, la atención que conceden Dolores Vilavedra y Manuel Llanas al trabajo iniciático que supuso aquel de Xesús Alonso Montero y Maria Josepa Gallofré i Virgili, respectivamente, está marcada por el reconocimiento de ambos especialistas. El extenso trabajo documental que permitió abordar la persecución de la literatura en lengua catalana, el afán de aniquilamiento que marcó la hoja de ruta de la censura y la reducida presencia de publicaciones en catalán se completa, en el trabajo de Gallofré, con ricos apéndices documentales que, como afirma Llanas, han servido de punto de partida para otros trabajos. A la

escasez de publicaciones en gallego como producto de la ya mencionada autocensura y de la persecución, se une, como apunta Dolores Vila-vedra, la casuística particular en el caso de las letras atlánticas de una menor y más tardía presencia de estudios sobre los efectos de la censura en la literatura gallega, en los que el trabajo de Alonso Montero destaca por méritos propios.

Como se anunció ya en las primeras líneas de esta reseña, el objetivo fundamental de esta publicación, el análisis de las memorias y las literaturas, de diferentes formas de represión —visible y cuantificable; sutil e inasible; ejercida a veces desde la estricta práctica de la labor censora, otras mediante procedimientos cuyo resultado debe buscarse no en las leyes sino en la mente de los represaliados— alcanza aquí una extensión y un desarrollo plenamente satisfactorio que bien justifica la formulación en plural que se desprende del propio título. El libro concede atención multidisciplinar a una multitud de “memorias” efectivamente “contestadas” desde el aparato censor-represor mediante multitud de mecanismos que exigen a la comunidad investigadora un enfoque de espectro generoso tan múltiple y creativo como fueron, en un sentido mucho

más tenebroso, aquellas estrategias desplegadas desde el poder para reprimir y ejercer control totalitario.

Miguel Rivas Venegas
Euskal Herriko Unibertsitatea

Sin por qué (Poesía esencial 1970-2018)

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS

Edición de Ricardo Virtanen

Madrid, Letras Hispánicas 836, Editorial Cátedra, 2020, 362 pp

Una antología de una obra poética admite ser realizada desde planteamientos selectivos distintos, obviamente. Sin embargo, por mucho que se elijan más textos de unas fases creativas que de otras, comúnmente se suele intentar que todas las épocas estén representadas, no tanto por igual, pero sí en alguna medida, y aunque no se ponga énfasis en alguna de ellas, a veces porque el poeta no las asume, condicionando al antólogo para no considerarlas apenas. No se ha seguido el aludido patrón habitual en la antología de la lírica del escritor manchego José Corredor-Matheos (Alcázar de San Juan, 1929), pues su trayectoria literaria anterior a la década de los setenta del siglo xx se ha obviado desde el punto de vista antológico. El caso es que resulta sin duda menos singular y significativa que la emprendida a partir de la antedicha década, apreciación que se fue convirtiendo en lo que los estudiosos italianos solían denominar, no sin seguidores, punto pacífico de la crítica.

La poesía esencial que del poeta se ha escogido para armar el cuerpo creativo del libro se basa en un muestrario suficiente de composiciones comprendidas en el período de casi cincuenta años que media entre 1970 y 2018. Se prescindió de textos previos a la década del sesenta, como *Ocasión donde amarte* (1953), y otros de lustros subsiguientes, así *Ahora mismo* (1960), *Poema para un nuevo libro* (1961) y *Libro provisional* (1967). No obstante, el filólogo y poeta Ricardo Virtanen ha tenido muy en cuenta estos libros en su extensa introducción para fundamentar mejor los rasgos diferenciales que caracterizarán la obra poética corredoriana desde que fue elaborando el conjunto *Carta a Li-Po*, aparecido en 1975, y que demarca un muy evidente antes y después en su trayectoria.

Entiendo, en suma, que el criterio que se adoptó respecto a los materiales poéticos que debían recogerse en la antología no solo es

aceptable, y tiene justificación suficiente, sino que a mi ver resulta del todo acertado. De sobra es bien conocido en los medios críticos de distinto nivel y sector que la poesía de José Corredor-Matheos se adentró por una singladura diferenciada desde los setenta, y en ese cauce iría encontrando una voz más genuina, una expresión más acorde con su manera de sentir, de leer y de interpretar el mundo. Desde ese momento, desde *Carta a Li-Po* concretamente, su obra poética buceará en un mismo imaginario con variaciones, enriquecimientos e intensidades distintas. Lo haría desde ópticas líricas que se han convertido en las más representativas y, por ende, que se han asociado y van a seguir asociándose siempre a su figura para identificar su mundo poético más propio.

En el primero de los epígrafes de su estudio introductorio, por más señas en el “Bosquejo biográfico”, el editor remarca datos y episodios de la vida del poeta que serán especialmente valiosos para un acercamiento cabal a su obra. Resalto que Ricardo Virtanen pone énfasis en el hecho de que, a comienzos de los sesenta, en 1961, Corredor-Matheos se recluyó durante nueve días en el monasterio barcelonés de Montserrat. En el transcurso de esa

experiencia profundizaría en su interior con una hondura tal que esa introspección de tanto calado se resolvería en una mirada y en una actitud ante las cosas que se distanciaba de la precedente. Esta nueva visión se refleja en su escritura desde entonces.

A partir de esa experiencia comienza su poesía a transitar por una senda de despojamiento expresivo que se hará eco del anímico, al compás de su buceo en el budismo en su dimensión y lectura zen. Esta perspectiva se afirma y se consolida en los lustros sucesivos, siendo implementada por viajes al Oriente Extremo. Al respecto, procede recordar sus dos estancias en Japón en los años noventa, en las que visita monasterios y templos de inspiración zen, lo que supuso mucho más que una mera anécdota en el programa de visitas de un viajero. El viaje que hizo a China en 2009 complementaría su conocimiento *in situ* de un orbe oriental que antes había conocido a través de lecturas de los antiguos poetas y pensadores hindúes y chinos.

El segundo epígrafe del prólogo, “Contexto generacional”, se abre y se cierra con unas afirmaciones que me parecen muy puestas en razón. Dice Ricardo Virtanen al empezar que José Corredor-Matheos “resulta

ta un poeta sin grupo generacional, aunque sí posee contexto generacional” (32). No es menos plausible lo que asegura al término del apartado: “Ausente en aquellas antologías relevantes del grupo, su presencia hoy se nos antojaría clave en cualquier florilegio” (42), en referencia a un florilegio antológico que recogiese poemas de los poetas que comenzaron sus respectivas andaduras como tales en los años cincuenta.

Entre una y otra aserción, el editor científico de este libro enuncia alguno de los rasgos principales de la estética de este poeta respecto a los que la crítica estandarizó durante varias décadas como característicos y definidores de los autores del medio siglo que eran más mediáticos, y que acaparaban el protagonismo en las antologías de grupo más divulgadas. Una vez más se producía en la crítica el mecanismo falseador de hacer generalizaciones sobre un mosaico amplio de poetas desde las credenciales que más o menos vinculaban a una exigua porción de ellos, un problema que continúa produciéndose cada dos por tres. Esas generalizaciones establecieron dificultades para el reconocimiento de la valía de varios autores coetáneos del mundo poético muy diferenciado, retrasándolo durante demasiados años.

También aborda Ricardo Virtanen la problemática controversial entablada entre quienes propugnaron como más propia de la poesía la *comunicación*, y aquellos que en ese punto se decantaron por lo que, simplificando mucho, llamaríamos *conocimiento*. Ante una disyuntiva de la que se fue tirando del hilo durante lustros, todavía José Corredor-Matheos se hizo eco de ella bien entrados los ochenta. Negó que fuese comunicación la poesía, pronunciándose de manera oblicua sobre si la consideraba o no conocimiento al uso. Iba a negar igualmente que fuese experiencia, o imaginación. Como toda plasmación artística que de veras lo sea, la poesía responde a un vacío, señalaba, una clase de vacío que ha de entenderse principalmente dentro de parámetros filosóficos extremo-orientales.

El resto de la introducción, que supone la mayor parte de la misma, lo reserva Ricardo Virtanen para el examen de la obra poética corredoriana desde sus comienzos, subdividiéndola en tres etapas. En la del principio subraya sus vertientes existencialista y social, estableciendo su término en 1970. En su transcurso ya se advierten, explica, algunos rasgos de la posterior poética del despojamiento, así

como muestras de un componente sanjuanista que perdurará, aunque no siempre del mismo modo. A juicio del antólogo, en el libro de decantado existencialista *Ahora mismo*, se perciben trazos de la futura inspiración zen del autor, así como de una poética del silencio. En *Libro provisional* incide el influjo de las temáticas sociales tan envolventes en las décadas de los cincuenta y sesenta. En la docena de poemas que integran la gavilla *Montserrat* se vislumbra el espíritu que animará *Carta a Li-Po*, anticipado asimismo en *La patria que buscábamos*.

Entre 1971 y 1994 se irá desarrollando en la poesía de José Corredor-Matheos el fecundo influjo extremo-oriental, en un avance en convergencia con su interés hacia filosofías y poetas de la antigua China. El nombre del mítico Li-Po, o Li Bai, figura en el título del primero de los libros de la segunda etapa, el ya mencionado *Carta a Li-Po*, un título que corresponde a una “misiva a toda una tradición de poetas que vivieron en el siglo VIII” (32), señala Virtanen. Comenta luego algunos de los factores de distinto nivel que distinguirán la poesía del autor en esos casi tres lustros acotados, y del que trataré de hacer un resumen.

Comenzando por aludir a nociones conceptuales, precisa Ricardo Virtanen que la nada no ha de ser entendida como opuesta al ser, sino ligada a él, como en el pensar heideggeriano. La conciencia del vacío va unida a la indiferenciación entre los seres, es actuante y se valora en positivo en tanto que se trata de un “vacío integrador” (85). Se va asumiendo la tesis de que ha de olvidarse lo aprendido para, por un lado, lograr ser receptivo a las cosas gracias a ese vaciado mental y, por otro, situarse en una suerte de sentimiento de identificación con ellas, que son naturaleza.

La dimensión metapoética se acrecienta en esa fase literaria y en ella se conjugan perspectivas ajenas al pensar occidental, como la aspiración a hacer poemas sin significado alguno. El decir lírico deviene en los setenta más antirretórico y escueto, al compás de una pauta lírica esencializadora plasmada como despojamiento, y que se acentúa con los años. Esa formulación anuncia la de su sello más identificador, lo que no obsta para que nunca abandonase del todo el poeta el cultivo de formas regladas, máxime las del soneto. Tuve ocasión de ponerlo muy de manifiesto al ocuparme de editar en 2019 casi todo el *corpus* soneteril de José

Corredor-Matheos en el volumen *Libro de sonetos*, publicado por la Universidad de Jaén.

Después de una docena de años sin estamparse otro libro del autor, en 1987 aparecería *Y tu poema empieza*, donde dejan de efectuarse alusiones a poetas de la China antigua. Esta obra propende a una difuminación del sujeto lírico que prosigue en el libro de 1994 *Jardín de arena*. En esta obra llaman la atención algunas ideas al margen de lo usadero, como por ejemplo la de que el poema se escribe solo, pues surge de la nada. También sobresale la ausencia de reflexiones en el poema, al menos en el sentido que suelen entenderse, e incluso ensalzarse. No se da cabida tampoco a la ironía, que se dice tan típica de poetas coetáneos, pero sí a un humorismo *sui generis* que se obtiene debelando lógicas cartesianas.

Finaliza Ricardo Virtanen su recorrido por esta segunda singladura corredoriana estudiando con plausible detenimiento las canciones del autor a sus tres nietas en gavillas poéticas dedicadas a cada una. En opinión del estudioso, estos poemas acreditan la apuesta corredoriana por una “lírica de renovación en el cancionero clásico folclórico” (106) en virtud de algunos de sus componentes, como

por ejemplo, y entre otros, los metapoéticos y los metafísicos.

En la etapa tercera, demarcada por Virtanen entre 1995 y 2017, va a producirse el reconocimiento de José Corredor-Matheos como poeta fundamental del medio siglo, en parte gracias a la publicación en 2004 de *El don de la ignorancia*. La ignorancia aludida en el título e intersectada en la semántica de los poemas supone un presupuesto para el saber. En esta obra y en las siguientes se asiste a una progresiva aminoración de la incidencia extremo-oriental, lo que se compasa con un resurgimiento de algunos factores de inspiración poéticos y filosóficos occidentales en su lírica. La inspiración del poeta en creadores que han practicado artes distintas, un motivo que ya se patentizaba décadas atrás, se hace más insistente en los libros de esta etapa, cuyo mundo poético es leído por el antólogo como “un crisol panteísta (desechando el componente religioso del término)” (117).

El *yo* ha ido desvaneciéndose tanto que la conciencia se sitúa en un punto desde el que poder gozar de la percepción de no existir apenas. La identificación con la naturaleza se hace más honda todavía. Lo ilustra palmariamente un verso de *Un pez que va por el jardín*, libro aparecido

en 2007, y uno de cuyos versos es elocuente al respecto: “Yo soy un pez, un pez...”. En el libro de 2013 *Sin ruido*, como su título mismo sugiere, el recogimiento interior y el silencio constituyen una premisa indispensable para el logro de un estado de no-mente de origen zen.

Después de un prólogo con densa información, y en el que hemos destacado tan solo algunos aspectos analíticos y discursivos de entre los muchos subrayables, el *corpus* antológico añade, a la valía misma de una selección suficiente y muy adecuada, el valor añadido de varios poemas inéditos que corresponderán a un nuevo libro en marcha. Tal vez una nueva obra poética, y esperemos que más de una, permitan atisbar, dentro del imaginario al que el autor se ha ido ateniendo desde *Carta a Li-Po*, y desde *El don de la ignorancia*, nuevas inflexiones originales y culminantes. Para finalizar, remarco que son bien útiles las notas establecidas por Ricardo Virtanen, así como el apéndice de variantes que ha constatado, y que se relacionan al término de un volumen ilustrado con fotografías elegidas del copioso archivo de José Corredor-Matheos.

José María Balcells
Universidad de León

El cuerpo hendido. Poéticas de la m / p / aternidad

REI BERROA Y MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (COORDS.)

Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020, 515 pp.

En el preámbulo de este libro explican sus coordinadores, Rei Berroa y María Ángeles Pérez López, cómo y dónde surgió la idea de publicarlo. El proyecto remonta al año 2007, originándose en un congreso sobre poesía y poéticas desarrollado en la Universidad estadounidense de Virginia, donde ambos, que son a un tiempo poetas, filólogos y profesores universitarios, presentaban sendas ponencias relacionadas con la temática. Cada uno hizo más tarde aportes fructíferos de distinto carácter e intensidad para el diseño de este volumen y su posterior materialización.

Uno de ellos iba a consistir en un Seminario *ad hoc* que tendría lugar en la Universidad de Salamanca en 2012. El título de aquel evento coincide, en parte, con el de la obra, explicitándose entonces en dicho foro el ámbito cultural y geográfico acotado, pero sin referirse a la paternidad. Decía así: *El cuerpo hendido. Poéticas de la maternidad en España e Hispanoamérica*. A partir del referido impulso proporcionado por esa

reunión académica, se fueron solicitando y allegando contribuciones de diverso carácter a las que ya se habían conseguido, todas atinentes al asunto propuesto. Luego empezó una nada sencilla búsqueda de una editorial receptiva hasta lograr que la publicación de *El cuerpo hendido*, con plausible entusiasmo y eficiencia, la asumiese la mexicana Universidad de Nuevo León en Monterrey.

Tras dicho preliminar, los coordinadores firman conjuntamente una introducción en la que abundan acerca de la complejidad que presenta la tematología abordada, pues sus implicaciones son muchas y de signo poliédrico. Se da aquí cuenta asimismo de cómo se distribuyeron secuencialmente las aportaciones, agrupadas en tres bloques. Llevan, respectivamente, los títulos que siguen: “Poéticas testimoniales de la m / p / paternidad”; “Poéticas puente entre lectura y criatura”; y “Poéticas críticas de otras m / p / aternidades”.

En la primera sección se recogen textos poéticos, dramáticos y na-

rrativos inspirados en la temática mencionada. Doce son las autorías implicadas, una de ellas de excepcional relieve: la de Elena Poniatowska, mexicana nacida en París que en 2013 fue galardonada con el premio Cervantes. La sección intermedia, la más breve del libro, la integran un par de estudios que por su índole diferenciada recaban espacio separado. La tercera, con mucho la más amplia, comprende catorce aportaciones de investigación entre las que figuran las de los coordinadores del volumen.

Resultan de gran interés sin duda estos textos de diferentes géneros que se han reunido en la parte primera, no solo por la calidad intrínseca de los mismos, sino por las distintas perspectivas que en ellos se adoptan. Este apartado ilustra y subraya el hecho de que han sido obras literarias, precisamente, las que han dado pábulo a los estudios, los cuales se centran en un muestrario amplio de textos ficcionales en lengua española, escritos tanto en España como en Hispanoamérica. No vamos a detenernos, no obstante, en esa parcela del libro, la cual aporta materiales dignos de ser más detenidamente estudiados. Desgranaremos especialmente las dos secciones siguientes resumiendo los trabajos de cada una.

La poeta bonaerense Noni Benegas, radicada en España desde 1977, y que en 1997 editó como coautora la descollante antología *Ellas tienen la palabra*, ha escrito para este volumen una de las tres contribuciones más extensas. En su capítulo, “Figuras de la madre en el poema hispanoamericano”, examina la representación materna en varios poetas de la región americana rioplatense (Héctor Viel Temperley, Mario Merlino, Silvina Ocampo, Claudia Masin, y Marosa di Giorgio), en la obra de la española Olvido García Valdés, al igual que en varios de sus poemarios, desde su entrega más temprana.

El enfoque se realiza siempre desde el punto de vista de los hijos y de las hijas. Al revisitar su trayectoria creativa a partir de dicha óptica, va comentando cómo es mirada la madre a través de la cual habla en diferentes composiciones. Uno de los motivos inspiradores que, entre otros, se plasma en sus versos es el de la necesidad de olvidar a la progenitora para poder adquirir un disfraz personal que la distinga de ella, un aspecto de la relación entre la hija y la madre ya abordado en la tragedia griega, como se encarga de recordarnos Benegas. Otro de los flancos que resalta es el condicionante de la identidad que pueda

suponer el factor materno sobre la descendencia. Su texto finaliza con la reproducción de varios poemas seleccionados de su obra poética más reciente, *De ese roce vivo*, inspirada por entero en su madre y que apareció por primera vez en 2009.

El segundo texto de esta sección intermedia lo ha elaborado la escritora cubana Rita Martín, cuya trayectoria literaria la jalonan diversos conjuntos poéticos, cuentos y piezas teatrales. Su trabajo “Madre de un sueño que no llega” se refiere a la presencia de la maternidad en su relato “Del diario de Elisa”, en el cual se narra un canto que es, a un tiempo, de creación y de destrucción. Lo entonan La Tierra, La Mujer y la Hija, tres personajes que en realidad son interpelados como uno solo. También se ocupa de la cuestión del hijo y de la esterilidad en “Kraustlo”, que autocalifica como “otra pieza anómala” (129).

En la parte tercera del volumen es donde se juntan más asedios cuyo contenido proporciona continuadas apreciaciones histórico-literarias y conceptos teóricos útiles para su aplicación hermenéutica a propósito de los temas de turno. María Auxiliadora Álvarez es la autora que encabeza esta sección con su estudio “De la subver-

sión de iconos en la poesía femenina hispanoamericana”. De entre los copiosos asertos que realiza en estas páginas sobre feminismos, sobre la mujer latinoamericana en la historia, y otros asuntos conexos, remarca en los poemas de las autoras que analiza que, en ellos, se plasman ideas nada placenteras y de agudas aristas sobre el fenómeno materno. Observa al respecto que en la mitad segunda de la pasada centuria las poetisas hispanoamericanas plasmaron “el antiguo reducto de la maternidad como un nuevo acontecimiento incorporado a un individuo *integrado*, con su miríada de significados factuales y potenciales y desnudos de cosméticos suavizantes” (161).

Una previa puntualización bien constatable inicia el estudio de Rei Berroa titulado “Frida Kalho: mujer devorada por un hilo umbilical”. Matiza que resulta imposible desligar la vida y la obra de quien pasaría a convertirse en la “figura mítica por antonomasia de la posmodernidad” (189). La pintora de Coyoacán plasmó en sus obras diversas poéticas que se fueron inspirando en sus identidades fragmentadas. Su discurso sobre la maternidad resulta bien atípico, a vueltas de ser, además de autobiográfico, “contrafeminista” (171).

Lo acredita que centrarse el hecho de ser madre en la paternidad de Diego Rivera. Este extraordinario creador de murales consideraba el hecho de ser padre como un mero suceso de cuyas consecuencias apenas se hacía responsable. En este punto aprecia el filólogo dominicano que si el pintor estuvo tantos años al lado de la pintora pudo ser a causa de que ella era incapaz de procrear, debido al gravísimo accidente sufrido en 1926.

Para Frida Khalo, Diego Rivera sería el hijo que nunca tendría. Su vida juntos estuvo repleta de concurrencias ajenas. Ella sería la “fiel esposa infiel” de quien la superaba en materia de infidelidades, hasta el punto de que incluso mantuvo una relación amorosa con una hermana de la pintora. Esta, por su parte, se iba a entregar a voraces sexualidades hetero y lésbicas. En la obra de la artista mexicana se muestra la maternidad “en sus aspectos más abyectos: sangre y cordones umbilicales, cuerpo roto, abismos de locura” (176).

En “Maternidades mecánicas: *embodiment*, responsividad y otredad en la obra de tres jóvenes artistas argentinas”, Rike Bolte conceptúa el *embodiment* como el imaginario de un cuerpo que gesta y pare, pero relacionándolo tanto

con la interioridad como con la exterioridad corpóreas. Se centra primero en la dimensión de memoria histórica representada por las universalmente conocidas como Madres de la Plaza de Mayo, a las que, en paradoja semántica, sus hijos “parieron” como tales madres en la esfera pública. Luego comenta la clase de maternidad atípica posorgánica de tres artistas de principios de los sesenta que iban a pretender desenvolverla a través de un “*embodiment* sintético y mecánico” (205) valiéndose de la robótica, de títeres, de cíborgs y muñecas. El estudio de María Caballero Wangüemert sobre “Los conflictos de la maternidad: de la autobiografía a la escritura del mito clásico”, versa especialmente sobre la familia vista como ámbito de malestar. Se trata de una perspectiva ofrecida en uno de los relatos de la escritora hispanoamericana Vanessa Vilches Norrat, el titulado significativamente “Monstruosa sororidad”, incluido en su libro de 2007 de no menos significativa titulación, *Crímenes domésticos*.

En su trabajo “Extrañada entraña: una poética biológica de Olvido García Valdés”, Amelia Gamoneda examina el concepto que tiene esta poeta asturiana de que la poesía resulta un cuerpo extrañado de un

cuerpo que a un tiempo es extraño a él. Otras dos autoras españolas protagonizan el estudio siguiente, el de Alba González Sanz “Maternidad y genealogía femenina en la poesía española reciente: los casos de Miriam Reyes y Elena Medel”, un texto crítico que se ajusta muy bien al título que lleva. Tras hacerse eco del planteamiento de Collin, para quien las escritoras pueden evidenciar, aunque pueden no hacerlo, marcas de género en sus textos, valora los nuevos espacios discursivos que se advierten en sendas obras de las autoras enunciadas, *Espejo negro* de la orensana y *Tara*, de la cordobesa. En la primera se niega la maternidad mediante la anticoncepción y el embarazo interrumpido para que no emerja la figura del padre. En el segundo se plasma también un “marentesco”, aunque a través de una memoria de una infancia en la que se rinde tributo genealógico a una abuela que hizo funciones de madre.

Ivonne Gordon Vailakis analiza en “La maternidad como transgresión en la poesía de Gabriela Mistral” el discurso lírico de la escritora chilena, subrayando en su bien conocido libro *Desolación* que, desde un espacio inicialmente de subordinación, llegaría a crear un lenguaje alternativo de emancipación.

La poeta austral se opuso al rol de procrear, interrumpiendo la cadena que la ataba a su madre, y lo hizo a fin de “detener el sufrimiento de su raza” (305). Philippe Merlo Morat estudia la presencia y función de la madre en una obra novelesca de una escritora extremeña que suele inspirarse en la represión franquista. El título de su trabajo resulta bien orientador: “La maternidad en *La voz desnuda* de Dulce Chacón: mater amorosa, mater dolorosa, *stabat mater*”; relato basado en el episodio histórico de las trece rosas, por las trece republicanas que fueron fusiladas en los comienzos de la dictadura franquista en agosto de 1939. En la novela se aprecia una visión de la maternidad que actúa como memoria viva que ha de perpetuarse en el tiempo para que las nuevas generaciones conozcan acontecimientos ocurridos en el franquismo.

La contribución de Francisca Noguerol a este volumen se titula “Matrices violentas: una poética del grotesco”. En este estudio se acerca su autora a una de las consecuencias escasamente estudiadas de la maternidad, la de los cambios físicos y emotivos derivados del desempeño del rol materno. Recordando, con Elizabeth Badinter, que el concepto de “amor maternal” se inventó a mediados del

siglo XVIII, remite las antedichas consecuencias a la categoría estética de lo grotesco, en contrapunto con la tan socorrida sublimidad que se traslada en la expresión “dar a luz”. Entiende que el referido constituye un enfoque adecuado para el análisis de autoras que plasman maternidades conflictivas, ejemplificando esta hermenéutica en varios relatos de la escritora argentina Ana María Shua.

María Ángeles Pérez López, en “Poesía y maternidad: Revisión de tópicos en el poemario *Cuerpo*, de María Auxiliadora Álvarez”, analiza el libro que esta poeta venezolana publicó en Caracas en 1985, y que avanza por un camino marginado en literatura porque roza el tabú. Sus versos se centran, en efecto, en la gestación y en los gravámenes que implica, aunque partiendo del concepto teórico de abyección. Este enfoque le permite, como señala la filóloga, reventar tópicos bonancibles asociados tradicionalmente a la maternidad.

Los lugares comunes que se debelan no son escasos: la madre como espacio fértil; el secular de la madre tierra, tan revitalizado en la poesía contemporánea; la maternidad entendida como un don; el gozo místico de ser madre; los hijos como una bendición venida del

cielo, etcétera. Tópicos todos ellos que han ocultado aspectos clave de la maternidad, de modo que este cúmulo de percepciones ocultaron otras que trajeron como consecuencia que la maternidad quedase como un “territorio ignoto”. Y en esa zona prácticamente inexplorada en poesía se ha centrado María Auxiliadora Álvarez de un modo sobrecogedor y por momentos terrible, poniendo sobre la mesa de operaciones literarias el bisturí de los aspectos humillantes de la expulsión excrética partogenética.

“Haciendo *queer* a la madre que está dentro: Parentesco, identidad y escritura en *Fragmentos de un diario desconocido* de Noni Benegas” es el título del trabajo que Jill Robins publica en este volumen colectivo, centrándose en el libro con el que la escritora argentina obtuvo en 2004 el premio Esquíu de poesía. Aplicando un fino escalpelo crítico en los poemas en prosa y en verso reunidos en la obra de referencia, pone de relieve en ella problemáticas atingentes al binomio escritura e identidad sexual, una identidad que “permanece ofuscada por el polvo de la batalla entre lo masculino y lo femenino, el padre, la madre y la hija” (199).

En “Modernidad / maternidad, escrituras de lo incompatible”,

Margara Russotto efectúa una sana labor deconstructora de mitificaciones falsificadoras que los políticos y la crítica hicieron de la figura de Lucila Godoy Alcañaga, que usó como seudónimo literario el nombre de Gabriela Mistral. Se trata de un trabajo que pone el acento en que no solo los poetas crean ficciones en torno a su identidad sino que no pocas veces, como ha ocurrido con la escritora chilena, lo establecido y consensuado por la crítica no resulta menos fictivo, por falta de perspicacia y rigor. En estas páginas se apunta que la vida y la obra mistralianas generan una trama en torno a la maternidad que cabe designar como “madre simulacro”, trama que se fue tejiendo a vueltas de las diversas identidades discursivas con frecuencia en conflicto entre sí.

En “Madre metáfora”, Vanesa Vilches Norat reconoce en la maternidad un espacio que comporta una de las conflictividades culturales más agudas, y propone para interpretarlas la estrategia del “desmadre” frente al domesticado signo madre. Ante tal reto, habría de adoptarse, concluye, “Un fin estético perturbador. Eso, una poética perturbadora de la maternidad” (448). Con precedencia a este envite, en su estudio se revisaron las

metáforas de la madre que se han ido construyendo secularmente por diversas culturas, las interpretaciones al respecto de mentes tan poderosas como las de Freud, Beauvoir y Kristeva, así como las actitudes dominantes en el feminismo adoptadas en los años setenta del siglo pasado, cuando se intentó separar la maternidad del universo femenino. Esta visión, que perduraría en los lustros que siguieron, iba a dar ocasión posteriormente a textos en los que “se retoma el signo y el cuerpo materno para desde allí configurar un importante espacio creativo, perturbador del orden simbólico y celebrador de la diferencia” (438).

Finalmente, en su estudio “Rosario Castellanos. *En la tierra de en medio: maternidad y poesía*”, la poeta y ensayista chilena María Inés Zaldívar Ovalle se centra en la obra que, con el antedicho título, publicó la autora mexicana en 1972. En su texto pone de relieve cómo Castellanos desenmascara estereotipos de la maternidad y textualiza en ese conjunto poético la paradoja de que la maternidad, aun cuando pueda desearse, y se consienta, acarrea un desgarramiento del que va a ser ya imposible desprenderse. Con todo, esa herida abierta también posibilitó la escritura de Castellanos.

Recomiendo encarecidamente, en suma, la lectura de este libro. De sus más de quinientas páginas se pueden extraer ideas y estrategias discursivas muy útiles para la docencia y la investigación literarias, las cuales en esta reseña tan solo se han esbozado. Es así hasta el punto de que más de un estudioso lamentará que no existiese antes un tomo colectivo del que aprender tanto sobre el tema, porque le hubiese facilitado con toda probabilidad redondear mejor, con más hondura y pertinencia, aquellos trabajos en los que las problemáticas anexas a la maternidad se manifiestan de un modo u otro, y que a menudo pasan desapercibidas porque no se advierten. También sirve el contenido de este volumen para el incremento de un bagaje cultural actualizado sobre cuestiones esenciales que presuponen la existencia de nuestra propia vida, sus condicionantes y, acaso, sus posibles orientaciones.

José María Balcells
Universidad de León

It

JUAN CEYLES DOMÍNGUEZ

Málaga, El Toro Celeste, Colección “Uróboros”, 2021, 386 pp.

It es el primer volumen de las obras completas de Juan Ceyles Domínguez que ha empezado a publicar la editorial El Toro Celeste. Su título señala directamente al protagonista de esta historia como ser itinerante (*It*, de *iter*, *itineris*) en la tradición del Ulises clásico, que se deja seducir por el canto de las sirenas y que parece preferir a otros, aunque sea al precio de enloquecer para siempre, y al *Ulysses* de Joyce en su afán por experimentar con el lenguaje hasta conectar, más allá de la forma, con una escritura encofrada en el surrealismo y revestida con el expresionismo abstracto.

La novela desarrolla una escritura sólida, enraizada en distintas tradiciones de la novelística del siglo xx, en la que se reconoce a Kafka, a Proust, a Joyce o a Bertolt Brecht, así como una más que palpable conexión temática con el humanismo de Whitman, la poesía pura juanramoniana o la introspección de Cernuda. La dimensión autobiográfica del autor en la obra llega a perturbar el distanciamiento

con su personaje, *It*, al diluirse sin perjuicio en las voces narradoras, sobre todo en la tercera persona, la que introduce los recuerdos de la infancia, los escenarios de la niñez, el éxito y el fracaso en su recorrido existencial; pero también en el diálogo —prolijo a lo largo de las casi cuatrocientas páginas— con la voz de Mami o del propio *It*.

El espacio como elemento vertebrador de las acciones es despreciado en la novela, mientras que el tiempo, dimensión esquiva y huidiza, es elevado a uno de sus temas principales. Tiempo de la existencia. Tiempo cronológico. Tiempo cósmico de las ensoñaciones. Tiempo del recuerdo y la memoria: “El tiempo me precede, marcha siempre unos pasos por delante. Tengo la sensación de que, cuando llego, ya ha pasado. Nunca lograré atraparlo. Así, siempre estoy intentando alcanzar (como Aquiles) lo que ya no existe” (p. 31).

Al tratarse de un “itinerario”, la novela representa una vez más la vida de un personaje en su caminar

hacia una salvación existencial, lo que la vincula a una larga tradición literaria clásica —*peregrinatio vitae*— que en el libro se convierte en el tema principal, por cuanto el personaje emprende un camino de búsqueda y reconocimiento de él mismo y del mundo que le rodea, en un desasosiego creciente que llega a provocar períodos de enajenación, de no aceptación del mundo real y cuya consecuencia será la creación de un mundo propio, introspectivo, en una especie de conexión cósmica. It sufrirá en ese camino sin llegar a comprender aquello que, a través de Confucio, el personaje Mami tratará de inculcar en su mente: “[...] no se trata de llegar, sino de celebrar el camino” (p. 31).

El viaje se inicia cuando It, que se considera “un verso suelto” sin traducción posible (p. 123), siente la necesidad de visitar a su madre (Mami), volver a la casa materna (espacio mítico) en el ánimo de autoafirmarse, reconocerse como entidad humana; sin embargo, este proceso, la singladura que debe registrar la novela, no se somete a regla alguna que lo estructure y dé orden y coherencia, sino que se ejecutará a golpe de los caprichos de una memoria que levanta del olvido recuerdos y escenarios de la

niñez, de la juventud adolescente y de la madurez sin orden ni estructura aparente; pura y libre fluencia verbal.

En este Tiempo de la Memoria cobran especial relieve en la novela los recuerdos de la infancia, vivencias traídas de la lejanía temporal: una calle, unos juegos de niños, peleas, venganzas de afrentas infantiles, lugares de esparcimiento, la escuela, la casa y, como consecuencia, la vibración que ellos producen en It, una vibración que destapa su angustia, su desazón y su soledad, sintiéndose desde aquella infancia: “itinerante en la soledad desmaquetada de la noche, de nuevo sin salvoconducto, los pliegos sueltos, el ladrido de los perros, el búho mordiendo el cráneo de un ratón, que chillaba incardinándose en la sinapsis del universo” (p. 39).

El espacio mítico de la casa alberga los objetos y las historias ligadas a estos objetos, historias iluminadas por la linterna de la memoria en las que se vislumbran los primeros síntomas de una mente capaz de transustanciarse en objetos y personas, en sus tiempos y en sus vivencias, y así recuperar unos sentimientos hasta ese momento ajenos que ahora son percibidos como propios; al contemplar la fotografía de sus abuelos, It fija su mirada en

la imagen desde el habitáculo insólito del marco de la fotografía, donde, agazapado, visualizará sus vidas, sus afanes y su historia.

La enfermedad en la niñez, la mente y el cuerpo enardecidos por la fiebre favorecen en su desvarío la aparición de un *collage* de escenas irracionales y delirantes, las cuales nos anticipan futuros episodios de ensoñaciones irracionales del It adolescente y aun del It adulto: “mientras ardía sentí que mi vida se transformaba y que en aquel fuego se concentraba un vagar torcido y morbosos” (p. 46). La narración queda ralentizada, detenida, suspendida en el tiempo de la novela, interrumpida por episodios oníricos, alucinaciones, visiones ancestrales, letargos cognitivos que van conformando un cuadro de texturas expresionistas.

Esta deriva emocional que se presiente en el niño planteará el dilema entre realidad y rebeldía, el dilema de no saber adónde ir en la vida: “La cartografía de mi viaje registra la búsqueda de un punto improbable, origen documentado, razón de ser [...] En otro: resistencia, rechazo, intentos de evasión [...]” (p. 53); dualidad, bipolaridad, estigma de su estado emocional y dialéctica de su vivir. El viaje es también tiempo para el recuer-

do, y aquí es donde aparecen, objetivados, escenarios y localizaciones tangibles, reconocibles en unas coordenadas geográficas: una sastretería, una calle, una ciudad; unos personajes y unas acciones vinculados a esos espacios. Pero esa objetividad desaparece cuando en la narración emergen planos descriptivos deslocalizados en el espacio y en el tiempo —en un tiempo de enajenación mental— donde se va construyendo el universo propio, ya en una clínica psiquiátrica, bajo la tutela del Dr. Brinkmann, ya en el acontecer diario de una vida en continua indagación sobre la condición y la naturaleza humana. El sentido y la lógica desaparecen del discurso, que se adentra en un laberinto conceptual de categorías geométricas donde el universo de It se muestra como “un poliedro mutante infinito”, en cuyo centro está Él, sufriente en su angustia, en una nebulosa caótica de sensaciones, “huidas, exilios, amores destrozados, esperanzas rotas”; una crisis que dejará huellas palpables que Él resume en una frase de honddo pesimismo: “Regresé de aquel secuestro milenarío con autolesiones de repudio y pasión” (p. 87).

El poso de angustia vital y el hallazgo de la dualidad It/Marck (como otras dualidades: It/Quim,

It/Gema) en sí mismo también van aparejados a la vida como viaje iniciático: “Así abandoné aquel tren [...] y me enganché a otro [...], cada uno me contagió su velocidad y su mala paciencia... Dolor mientras llega, persistencia cuando está e imposible olvido cuando se ausenta” (p. 90). Este viajar en el espacio del sueño es el tiempo de la crisis existencial, de la búsqueda del sentido de la vida que lo llevará a indagar en el arte como única vía para mitigar el desconsuelo, la soledad y el olvido.

El cuerpo central de la novela está prácticamente dedicado a esta temática: el arte, en sus distintas praxis, y su capacidad para dotar de sentido la existencia del hombre. A través del arte el hombre alcanza la plenitud, la comunicación, el amor, la verdad. A través de la actividad creadora el hombre se diferencia de los demás seres con los que participa en el universo, pero esta actividad puede ser traumática si lo que se pretende es descubrir la esencia de la realidad. It inicia una deriva alucinatoria cada vez más acusada en la que asistimos a los momentos de máxima creatividad y valor poético de la prosa de Ceyles: “Me sacudí —como lo hace un perro— las últimas gotas de tiempo y escapé a otra dimen-

sión, a otra tonalidad, quizá a través del sueño; ya sin vida (ese tipo de vida) pero inmortal (sin ese miedo), invulnerable, ubicuo, traslaticio. Ahora podía viajar a cualquier región, instalarme en otro cuerpo. Para ello solo era necesaria la aceptación de mi verdad” (p. 83).

El discurso se hace hermético, casi indescifrable, pero se carga de elementos poéticos; pierde racionalidad, pero gana en belleza formal; no busca el sentido ni la coherencia, sino que se abandona al azar de una inspiración liberadora para mostrar sus reflexiones acerca de su concepto de lo real, de las distintas naturalezas que concurren en el mundo real, el universo y el tiempo como germen para la caducidad. Destacaré, pues, algunos pasajes significativos, por ejemplo: “El paso del tiempo era veloz, aunque él no lo percibía entonces porque estaba ubicado en su epicentro” (p. 373); o: “La cornucopia rolaba en mi cabeza con sus moscas insurrectas. Se me hacían evidentes los detalles de su morfología en aquel vademécum de señales predictivas [...], aquellos términos veniales: espiráculo, basicosta, balancín, scutel-lum, label-lum... cotejaba sus registros sobre el esquema... el ojo compuesto, los palpos maxilares... Adictivas, no

cabe duda” (pp. 108-109). En esta, como en muchas otras fases de la novela, se pierde la conexión espacio-temporal de la narración para desarrollar la perturbación psicológica y el universo de fantasía de It; para centrarse en la crisis que padece y que lo lleva a someterse a una terapia clínica, al tratamiento farmacológico, que dé sosiego a sus estados emocionales de confusión y lucidez dentro y fuera del sueño.

Cada fase de locura aparece relacionada a diferentes praxis artísticas: la música, la escena teatral, el cómic, el diseño gráfico, y en todas el agotador y misterioso proceso de la creación. Cada momento de enajenación aparece relacionado a obras musicales, conciertos con los que se abre a un mundo de ensoñaciones, escenas oníricas de imposible racionalización porque pertenecen al más profundo nivel de los sentimientos, del subconsciente que hace emerger situaciones ignotas: “No puede reclamar una sola lágrima al corazón, que torpemente sincopado desplazaba en su delirio mi cabeza haciéndola girar como una ruleta rusa”, o a vivencias más allá de la realidad, y más allá de la física; sucumbiendo a miedos profundos: “No cesó mi desconsuelo. Alguien —que no era yo— empujaba mi cuerpo hacién-

dolo danzar sobre el abismo” (p. 137), y abordando deseos reprimidos en un lenguaje de asociaciones imposibles y planos metafóricos surrealistas.

El estado de enajenación del personaje, esta vez como un ser “allanado, curvo y tangencial”, lo lleva a contemplar el mundo como una representación teatral u operística, con máscaras y maniqués danzantes como actores, en la que él figura como actor y como espectador. Es una nueva forma de soledad, de sentirse perdido en la escena del mundo a la vez que sentirse perdido en el espacio onírico de su mente. Dice hallarse en “una zona internodial”, perdido “entre la abstinencia obligada y el sueño incondicional”, por eso el doctor le recomendará anclarse a la realidad: “No puedes olvidar el entorno en el que vives, It... Usa el sentido común. No especules en exceso. Estás en una continua disquisición. No te emborraches de excesiva naturaleza; no rompas más límites...” (p. 169). Hay ecos de la teoría brechtiana del teatro en el empleo de máscaras: “Me refugié en la escena, elegí mil máscaras para curarme de todos ellos a través de la tragedia”, y en el distanciamiento, al perder la perspectiva entre espectador y actor y entre escena y vida real.

La idea del mundo como representación teatral y en concreto como farsa o tragicomedia está muy bien perfilada en la perspectiva itiana. La representación alegórica de la vida en el escenario teatral se fusiona con el cómic. It asiste en su imaginación a una representación en la que los actores cambian de viñeta, en la que él actúa enmascarado dentro y fuera de la escena; la imaginación de It fluye como un torrente desatado, el estado de enajenación mental se agrava, las páginas se llenan de sarcasmos sobre la cultura, el discurso se carga de ironía y se suceden escenas brillantemente absurdas (pp. 214-215). En otro momento es llevado a actuar junto a los demás internos a las órdenes del director de la clínica psiquiátrica para llegar al fin a la curación —curación transitoria—. Mientras, asistimos a exposiciones de una voz poética que crea naturalezas muertas (p. 213), divagaciones sobre pintores (Turner, Kooning), reflexiones sobre la vida como representación teatral, situaciones irracionales llenas de comicidad (pp. 204, 206 y 207), utilizando una lengua exuberantemente barroca cargada de hilaridad y hartazgo: “Del cielo se desprendía una hilachera de verdades positivas (vómitos de cabras

empachadas de mala yerba), tareas endocrinas y columnas de periódicos adscritos a su malverso proselitismo y a la bilis empiriocriticista de los últimos templarios egabrenses” (p. 206).

La reflexión sobre la función del arte y sus propiedades terapéuticas para el alma o la mente enajenada está continuamente aflorando en el discurso itiano. Ideas sobre el orden, la libertad y la naturaleza del arte; sobre las normas y la transgresión de estas (“la belleza justifica toda transgresión”); el arte como única cura posible (p. 189) o la necesidad de la literatura para la salvación ocupan muchas páginas de la novela: “Ellos lo sabían. No obstante, lo escribí todo. Por necesidad, por coherencia, por puro instinto. Salvarme, al menos, en la literatura” (p. 259); y llegan a ser exégesis final de su obra: “Abrir la boca y esperar a que nazca el bostezo. O cerrarla y aguardar a que brote el silencio. Mas todo ese inventario se alimenta de recuerdos. La literatura manda en tu vida, la sustituye o la secuestra” (p. 358).

Pero son muchas más las páginas en las que, desentendido totalmente del hilo narrativo, lo que importa a It es el discurrir sobre lo que la experiencia de vida ha imbuido en su persona y que lo ha llevado a re-

solver sobre distintos planos de la existencia: la transitoriedad, la voluntad y la responsabilidad, el amor y la lealtad, las señas de identidad y el olvido... Las raíces familiares y culturales encuentran fácil acomodo en la obra de Ceyles. Hay escenas contextualizadas en un Madrid donde se agita la sociedad y se presiente el cambio de régimen en los últimos estertores del franquismo. En otro sentido, los guiños a su ciudad natal en la que ubica la niñez de It son permanentes: se conforman a partir de referentes simbólicos como el llamado Monte Coronado, el río Guadalmedina y sus alrededores arbolados de eucaliptos, el hospital psiquiátrico, la casa materna, el cementerio. Lejos del sentimentalismo, estos espacios alimentan la inspiración poética y trazan en la novela una compleja red de recuerdos y vivencias que se descubren no solo en el protagonismo de la figura materna, sino también en un cuidadoso tratamiento lírico de los escenarios: “Caminé bordeando el recinto hasta el ángulo meridional, por donde volví a salir. Llovía de nuevo. Los cipreses, proyectando su sombra interna, marcaban la frontera lexical de aquella inmensa biblioteca de odres humanos reclamando con su silencio un vino nuevo” (p. 246).

Las anécdotas se enmarcan en el ámbito del sueño y pueden llegar a confundirse con la realidad como sucede con la recurrencia al hombre de las tijeras que persigue a una mujer con la intención de matarla, escena que provoca pavor en It hasta obsesionarse con ella en la vida real; otras se enmarcan en el campo de las vivencias de la niñez o la juventud de It: los bares, manifestaciones callejeras, algunas amistades. It es el único personaje de la novela. Quim, Marck, Gema son trasunto del propio It, capaz de desdoblarse en estos personajes y conferirles vida propia e independiente de la suya. Mami aparece como interlocutor en la mayoría de los diálogos y es la voz de la conciencia, la sensatez y el cariño; el resto de los personajes son simples y ocasionales menciones sin relevancia alguna: Willy (el director de la clínica), un camarero de una cafetería madrileña, un chico fornido, Etienne.

El diseño retórico de la novela se aproxima al de un diario en el que las partes pueden tener autonomía fuera de este. Es una colección de materiales unificados por el débil marco narrativo y sobre todo por el personaje, It, eje vertebrador de los diversos materiales poéticos y novelísticos y las abundantes digre-

siones de carácter estético, filosófico o psicológico. El discurso en la novela presenta registros diversos, aunque el lenguaje poético se destaca sobre otros. La narración tiende al empleo de una lengua convencional, clara y lineal en el desarrollo de las acciones, sobre todo en los recuerdos de la infancia, las referencias cinematográficas, paisajes y anécdotas de una ciudad (Madrid). Cuando It toma la palabra y cuando la tercera persona evoca el estado emocional del personaje, el lenguaje va adquiriendo tonalidades poéticas de gran belleza que requerirían un estudio estilístico detenido: enumeraciones caóticas, planos metafóricos surrealistas, símiles de gran originalidad, imágenes oníricas, neologismos, malabarismos léxicos y poemas encastrados en el decurso narrativo: “Así fue desde aquel lejano día en el que todo se truncó y yo comencé a pertenecerte [...]. Como si desde aquel momento te debiera la vida. No una, sino mil veces. Y nunca hubiera cesado, porque nunca hubiera podido saldar mi deuda. Mi existencia quedó supeditada, en presencia y en ausencia, a tu entera devoción, en completo e inagotable sacrificio. No podía hacer nada sin que los ojos de tu pensamiento dejaran de vigilar-me, de registrar-

me, de controlar mi pulso, de ejercer su absoluto dominio. Tus ojos gaviales flotando en un estanque sin tiempo” (p. 261).

Enrique Matés

Frecuencia de publicación

Creneida publicará un número al año.

Exigencia de originalidad

Todos los trabajos que se envíen a *Creneida* deben ser originales e inéditos.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas
Prof. Rafael Bonilla Cerezo,
Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la UCO
Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Córdoba,
Plaza del Cardenal Salazar, 3
CP: 14071, Córdoba (España)

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar la publicación de los trabajos si no cumplen los requisitos ortotipográficos y, sobre todo, gramaticales y estilísticos.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de intervenir en los originales que se nos envíen, antes siquiera de remitirlos a los informadores externos, en aras de velar por la máxima claridad y ortodoxia lingüístico-estilísticas. Obviamente, antes de publicarlos serán sometidos de nuevo al parecer de su autor/es.

Los originales se enviarán en formato electrónico (.doc, .docx o .rtf). Se recibirán artículos durante todo el año.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a Creneida.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un Resumen de su contenido en español e inglés (Abstract) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras en español (Palabras clave) e inglés (Key Words), separadas por comas, que sinteticen el argumento de las aportaciones.

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página. No habrá espacio entre párrafo y párrafo.

SANGRADO: La primera línea de cada párrafo irá sangrada en 1,25. No se sangrará la primera línea del texto, así como la primera línea de epígrafe y la primera después de cita.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto / 10 Times New Roman para las notas a pie de página / 11 Times New Roman para las citas exentas (superiores a tres líneas).

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman, en versalita y centrado.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, que aparecerá centrada según este modelo: Título (en cursiva y redonda); el nombre del autor reseñado (en la línea posterior y en versalitas); ciudad, editorial, año y número de páginas (abreviado “pp.”; todo en la siguiente línea).

Miguel Hernández y Leopoldo de Luis: dos poetas comprometidos

AITOR L. LARRABIDE (ED.)

Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2020, 132, pp.

El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la misma, alineado a la derecha y en versalita. Debajo constará el centro de procedencia sin versalitas y en redonda.

Las reseñas no llevarán notas a pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1’25 cm, con excepción de los poemas, que aparecerán centrados. Deben ir precedidas y seguidas de una línea en blanco antes. Nunca aparecerán entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes “[...]”.

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas altas o inglesas “...”. Si en el interior de la cita se incluye un segundo nivel de comillas, se utilizarán siempre las comillas simples: ‘...’.

El número de la llamada de la nota a pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA: Deben constar siempre en las notas a pie de página siguiendo los siguientes modelos:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes (año entre paréntesis), páginas abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Faus-to* criollo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

El editor o el traductor de un texto han de constar tras el título y sus nombres se deben citar completo:

Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2013.

Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, trad. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 2007.

b) Artículos en diarios, magazines, semanarios y otras publicaciones periódicas: Nombre Apellidos, “Título del artículo entre comillas”, *Título de la publicación periódica*, número [si hubiera] (fecha entre paréntesis), pp. completas (p. citada)

Josep Maria Baget Herms, “*Rinconete y Cortadillo*”, *Imagen y Sonido*, 104 (02/1972), pp. 57-65 (p. 59).

Si el artículo procede de una página web, se indicará también la URL:

Blanca Cía, “Los estudios Orpheia, pioneros del cine sonoro en España,” *El País* [en línea], 28/11/2018.
<https://elpais.com/ccaa/2018/11/27/catalunya/1543345277_808213.html>, (consultado el 22/05/2020).

• Si se cita un texto en el que no consta el autor, se encabezará la referencia con el título:

“Proyecciones”, *El Imparcial* (03/10/1925), p. 6.

c) Artículo/capítulo de libro en obras colectivas: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed./eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral”, en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

- Los prólogos, introducciones y estudios preliminares se citarán como capítulos de libro.

d) Libros: Nombre Apellidos, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

- Las tesis doctorales tienen estatuto de libro. Al final se indicará entre paréntesis: “(tesis doctoral)”.

Patricia Fernández Melgarejo, *Historias de amor y celos en la novela corta del siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016 (tesis doctoral).

- Si el trabajo citado se encuentra todavía en prensa, se añadirá al final el paréntesis (en prensa).

e) Las páginas webs se citarán a través de la URL, indicando a continuación la fecha de consulta entre paréntesis:

www.rae.es (consultado el 09/06/2020)

- Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo:

José María Micó, *op. cit.*, p. 135.

- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá:

Ibidem [en cursiva y sin tilde], p. 128.

- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión:

José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES: Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

OTRAS CUESTIONES:

Se utilizarán exclusivamente los guiones largos con función de inciso: “Lope de Vega —sin duda cansado— decidió dar por terminado su libro en 1624”.

Los números romanos irán siempre en versalita: LIII, LXIII, XC, CI...

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.