ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 9, 1993

Jovita BOBES NAVES
Recurrencias temáticas en la novela hispanoamericana (II)

Dolores DOBÓN
Tema e imagen en *Superchería*: naufragio en Guadalajara

Mercedes ETREROS
Influjo de la narrativa rusa en Dª Emilia Pardo Bazán. El ejemplo de *La piedra angular*

Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES
Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela

Fernando R. DE LA FLOR
Miguel Espinosa: de la narrativa posmoderna al discurso neobarroco

Lloyd HALLIBURTON
Manhattan Transfer: the clandestine influence on Lorca's *Poeta en Nueva York*

Solange HIBBS-LISSORGUES
La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (II)

Pilar NIEVA DE LA PAZ
Crónica de un estreno: *Lo Invisible* (1928) de "Azorín"

Grisel PUJALÁ
Centro, método y poesía en *Claros del bosque* de María Zambrano

Alvin F. SHERMAN Jr.
Larra vs. *El Jorobado*: Spanish society and the debate over *Antony* (1836)

José Luis SUÁREZ GARCÍA
Sobre el teatro de Luis Riaza. Recuerdos clásicos en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*

Belén TEJERINA
La obra de Nicolás F. de Moratín revisada por su hijo Leandro: el autógrafo de las *Obras póstumas* conservado en la biblioteca madrileña de Bartolomé March

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Anales de la Universidad de Alicante
Literatura Española

Director: Guillermo CARNERO ARBAT
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES
Consejo de Redacción: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito Legal: A-537-1991

Imprime Gráficas ANTAR, S.L., Capricornio, 1 - 03006-ALICANTE

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 9, 1993

ÍNDICE

Pág.

Jovita BOBES NAVES
Recurrencias temáticas en la novela hispanoamericana (II) . . . 9

Dolores DOBÓN
Tema e imagen en *Superchería*: naufragio en Guadalajara 21

Mercedes ETREROS
Influjo de la narrativa rusa en Dª Emilia Pardo Bazán.
El ejemplo de *La piedra angular* 31

Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES
Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela 45

Fernando R. DE LA FLOR
Miguel Espinosa: de la narrativa posmoderna al discurso neobarroco 61

Lloyd HALLIBURTON
Manhattan Transfer: the clandestine influence on Lorca's *Poeta en Nueva York* 79

Solange HIBBS-LISSORGUES
La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (II) 85

Pilar NIEVA DE LA PAZ
Crónica de un estreno: *Lo Invisible* (1928) de "Azorín" 103

Grisel PUJALÁ
Centro, método y poesía en *Claros del bosque* de María Zambrano 115

Alvin F. SHERMAN JR.
Larra vs. *El Jorobado*: Spanish society and the debate over *Antony* (1836) 129

José Luis SUÁREZ GARCÍA
Sobre el teatro de Luis Riaza. Recuerdos clásicos en *El desván de los machos y el sótano de las hembras* 141

Belén TEJERINA
La obra de Nicolás F. de Moratín revisada por su hijo Leandro: el autógrafo de las *Obras póstumas* conservado en la biblioteca madrileña de Bartolomé March 155

RECURRENCIAS TEMÁTICAS EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA (II)*

Jovita BOBES NAVES
Universidad de Oviedo

Tiempo

El tratamiento del tiempo también se manifiesta como un signo que se asocia significativamente al tema.

Muchos relatos sobre la dictadura se vuelven al pasado para justificar un presente en el que un acontecimiento fundamental para esta clase de gobierno es el motivo que desencadena la reflexión. El tiempo presente del que se parte se dilata indefinidamente con un efecto psicológico que permite justificar la visión retrospectiva y hace cambiar la interpretación de un ahora en que se temen las consecuencias del pasado.

El tiempo de la dictadura se valora de forma distinta para los implicados en ella. Se hace eterno para los que la padecen y llegan a considerarlo mítico, sin principio y sin fin. Son efectos que se producen por causas psicológicas que parecen inmovilizar el tiempo en un momento determinado, como si se tratase de un efecto cinematográfico y afecta, incluso, a la visión histórica de las cosas, llegando a la superposición temporal al asociar una dictadura con todas las anteriores. Se producen revisiones rápidas de momentos diferentes que se enlazan en el relato porque producen los mismo efectos; así ocurre en *El otoño del patriarca*, donde el tirano al mirar al mar funde su tiempo con el histórico del descubrimiento (García Márquez, 1982, pp. 57 a 59).

El final de una etapa de dictadura produce la expectativa inacabable y lenta de los asociados al tirano: "No sólo en la alcoba del enfermo, sino en el país entero el tiempo pareció hacerse más lento y casi detenerse. Era como una larga víspera desesperadamente tarda" (Uslar Pietri, 1976, pág. 339).

Los que vivieron bajo la capa del tirano, es frecuente que mediten sobre el tiempo cuando el fin de sus privilegios les sorprende. La muerte o desaparición de

* Continuación de lo publicado en nuestro número 8 (1992).

aquél les hace recuperar el tiempo pasado desde el presente que significa la pérdida de sus ambiciones y un temor añadido por las consecuencias de sus actuaciones pasadas: "No iban a enterrar a un hombre; iban a enterrar a un tiempo", comenta el padre Solana atenazado por el miedo en *Oficio de difuntos*.

El tiempo recuperado se presenta sin linealidad. Se va del presente al pasado una y otra vez, lo que refleja la inquietud del que lo recuerda, y los episodios no suelen mantener una cronología continuada sino fluctuante, hasta caótica, que añade al tema la significación de reflejar lo caótico del mundo de la dictadura.

Ésta distorsiona el tiempo como distorsiona los personajes o las acciones y actúa como una lente deformadora que amplía o reduce a su gusto lo que en otras circunstancias se da como normal.

El tiempo en las novelas indigenistas es el natural, las estaciones, o el de la vida de las personas; está relacionado con el entorno y se refleja en él; pasa según va pasando la vida humana, pero es el tiempo eterno de un hombre y de todos, simultáneo, continuo y cíclico. Los personajes tienen un tiempo condicionado por su realidad vital, y cuando termina será, inevitablemente, sustituido por otro personaje que recoge el testigo, para luchar por él y transmitirlo a su vez. En este eterno recambio radica la supervivencia de la raza y el mantenimiento de tradiciones que se conservan de generación en generación, lo que justifica la porfía en la defensa de sus derechos.

En estos relatos, el tiempo fluye como en los históricos, las acciones se suceden en un presente que se hace pasado y con frecuencia se ve interferido por la superposición temporal de otro pasado en el que algún acontecimiento semejante ocurrió como premonitorio, o simplemente para poner de manifiesto la recurrencia de las acciones en tiempos diferentes.

Suele dividirse la materia narrativa en capítulos que van titulados con un pequeño resumen que anticipa los hechos fundamentales y condensa el tiempo que después se amplía en el relato.

Se presentan estos relatos como el análisis de un proceso de degradación en el tiempo, por lo que cada una de estas novelas marca un punto más de ese devenir. La pervivencia del pueblo indio está llegando a una situación límite que hace más dramática cada obra.

El proceso siempre es el mismo: desde una situación degradada se sigue una degradación mayor, hasta alcanzar casi el desastre total, por la dispersión de los integrantes de la comunidad inicial que representaban colectivamente el sistema de vida del pueblo indio.

La intervención de un oponente, casi siempre los blancos, destruye o degrada ese sistema de vida.

En estos relatos las desdichas se suceden en cascada, de modo que a una situación degradada a través de los siglos le sucede otra mayor, que puede terminar con la comunidad.

Sin embargo, en todos los relatos, aun en los que constituyen series o ciclos, como los de M. Scorza, *La guerra silenciosa*, el estado deficiente de que parten es una situación en cierto modo satisfactoria que sólo puede ser degradada en el tiempo.

Los autores suelen adoptar los esquemas narrativos que se proponen como posibles para el relato (Bremond, 1970, pp. 87 y ss.):

Degradación posible	Proceso de degradación	Degradación producida
		Degradación evitada
	Ausencia de proceso de degradación	

En estos relatos se cumple la degradación en casi todo los casos, pues la visión de los autores es casi siempre pesimista, y se plantea cómo el poder constituido, al actuar tiránicamente sobre la otra raza, hace desaparecer un sistema de vida que choca con la civilización superpuesta desde la época de la conquista.

Los autores parecen asociar esa degradación progresiva a las acciones de los hombres, pero ponen de manifiesto también que el inexorable paso del tiempo desembocará en la desaparición de una raza y una cultura.

En algunos relatos es la naturaleza la encargada de la degradación, como en *Los perros hambrientos* o en *Viento fuerte*, pero en estos casos las actuaciones de los blancos agravan el problema. La naturaleza desatada deja después de su paso una esperanza de resurgimiento, de renovación del hombre, es una degradación transitoria. Pero si la producen los hombres, el final es más duro por la dispersión y la muerte de los poblados indios, que difícilmente se recuperan.

El tiempo en las obras de revolución suele ser el presente desde el que se puede recuperar el pasado próximo o remoto relacionado con los personajes o con la historia del país. Con los primeros reviven los acontecimientos que les condujeron a su presente, a lo que viven; con el país justifican además el presente como desenlace lógico de un pasado feudal y abusivo.

El presente se precipita hacia su desenlace, pero se remansa por un efecto psicológico que lo dilata, a veces interminablemente, cuando el relato de los hechos actuales se interfiere con meditaciones que adoptan la forma de ensayos, en los que el tiempo no cuenta más que en función del espacio que ocupan respecto a la narración. Así que la novelas de este tipo pueden presentar un *tempo rápido* en la sucesión de acciones, o un *tempo lento* en la reflexión sobre las mismas.

En alguna novela se siguen ritmos musicales, como en *El acoso* de A. Carpentier, o dramáticos, cuando la sátira política adopta formas de la comedia del arte, como en *Palinuro de México*, de F. del Paso, cuyo capítulo veinticuatro de la segunda parte adopta esta forma para criticar la matanza de estudiantes del 68.

En *Cuerpo a cuerpo* de D. Viñas, la narración alterna con diálogos dramáticos y con guiones cinematográficos, a la vez que interfiere el inglés en ciertos pasajes, lo que proporciona ritmos distintos en el tiempo del relato.

En estas obras de revolución el narrador es, con frecuencia, el propio autor, con su nombre y apellidos, reforzando el realismo de la actualidad con alusiones a figuras

contemporáneas, conocidas en el mundo de las artes o de las letras; se presenta como un yo narrador que a la vez es historiador y testigo presencial de los hechos que relata, pretendiendo una intervención en el mundo real, al que pertenece, del mundo de ficción creado por él, para mostrar una situación cuya apariencia más destacada es la de reflejar el mundo en que le tocó vivir. No se busca que la narración sea verosímil, realista, sino que sea histórica, pero que esa historia, aunque contenga elementos ficticios sea intérprete de una época, de una situación social conflictiva y de una transformación por medio de las ideas revolucionarias de las que participan el autor y otros contemporáneos. La novela se hace medio de propaganda, basada en el protagonismo de personas identificables de nuestro tiempo, unidas a personajes de ficción intemporales.

Se da la situación de una creación artística que es vehículo de lo real. Repercute esto de tal modo en la obra que refleja situaciones, conversaciones, relaciones que no se entienden si no se sitúan en un contexto determinado de la historia reciente de ciertos países de Hispanoamérica. Así lo podemos ver en *Días y noches de amor y de guerra* de E. Galeano, o en *El acoso*.

El autor se convierte en una conciencia narradora y su punto de vista es el de un personaje que ha vivido lo que narra.

Intertextualidad

La repetición de los temas y de los recursos literarios permite una intelectualización de los relatos que se consigue por la intertextualidad que orienta los hechos hacia una interpretación determinada donde se funden la tradición y la renovación.

La intertextualidad es uno de los aspectos que diferencia los tipos de novelas que analizamos, pues en cada uno tiene facetas diferentes al asociarse a modos distintos del tema común: el poder.

En las novelas del dictador la intertextualidad es abundante y presenta aspectos reiterados en casi todas, como pueden ser las alusiones a personajes reales o ficticios que hayan tenido relación con el tema o guarden con él identificación. Napoleón o Hitler aparecen como modelo de hombre de mando al que aspiran todos los tiranos imitándolos, o inspirándose en sus acciones y en sus actividades.

Pero la intertextualidad se hace en ellas tan variada que alcanza una gran diversidad, desde lo religioso o bíblico, a lo literario de diferentes épocas; clasicismo, Renacimiento, etc. Se da también la autotextualidad, citándose los propios autores y la propia obra a la manera en que *El Quijote* en su segunda parte cita la primera o la edición apócrifa. En algunas obras la intertextualidad no es esporádica en tal o cual pasaje, sino inspiradora de todo el relato, como en *El discurso del método*, en el que desde el título se asocia la novela a la obra de Descartes, y cada capítulo se iniciará con una cita textual de dicho autor, que anticipa de modo resumido el desarrollo temático, orientado al lector antes de que lleve a cabo su lectura.

En otras obras se utiliza la intertextualidad cotidiana, del vivir diario, reflejado en canciones o en lenguaje, lo que permite asociar la narración a una realidad concreta que da verosimilitud al relato y lo sitúa en el espacio y en el tiempo.

En las novelas indigenistas aparecen relaciones de intertextualidad entre los temas actuales y las leyendas indias, donde la mitología se manifiesta en el relato aplicada a un sistema de vida, a una cultura y a unas tradiciones conservadas por el pueblo indio en leyendas orales. Se aprovechan como modelo para la lucha actual y orientan ésta de forma que parece supervivencia de viejas contiendas. En la obra de M. A. Asturias *Hombres de maíz* se reflejan diversas tradiciones entre las que resalta la transformación de hombres en animales, rito nahual enraizado en la tradición maya, aunque puede ser común a otros pueblos indios. En otras, los protagonistas se vuelven invisibles para el enemigo, como el *Garabombo, el invisible* de M. Scorza, o se multiplican por obra de la vestimenta multicolor que caracteriza a cada tribu, etc.

La tradición de relatar historias de forma oral ante concurrencia popular aparece en alguna de estas novelas, lo que indica como se conservan leyendas que pasan de generación en generación: en *Los perros hambrientos* nos encontramos con una de estas escenas (Alegría, 1982, pág. 22). En la reciente obra de M. Vargas Llosa *El hablador*, se trata como tema central la transformación de un judío en hablador (narrador) de ciertas tribus del Amazonas.

La intertextualidad de tipo oral dificulta la atribución, pues en algunos casos parecen tradicionales las invenciones del autor realizadas a imitación de los relatos antiguos; o al revés, podemos creer que tradiciones recogidas por el autor son invenciones propias por su actualización o por la manera de contarlas.

El autor puede con este tipo de intertextualidad mostrar en la novela una estructura social que destaca las características de una cultura y de un pueblo cada vez más reducido y limitado. Por eso el escritor da voz a los que no la tienen para presentar la empresa como colectiva, y los personajes que se destacan adoptan la forma de las figuras de sus héroes tradicionales.

En las novelas de revolución, sobre todo en las más recientes, la intertextualidad es abundante, y en algunas hasta se diría que excesiva, pues las novelas se van tejiendo al calor de textos diversos, literarios o ideológicos que los personajes estudian, leen o citan y les facilitan la creación de su propia novela. Así aparece en *Entre Marx y una mujer desnuda* (Adoum, 1984), o en *Palinuro de México*. A veces los personajes adoptan el nombre propio del autor, que realiza así la novela del novelista y que aprovecha su erudición para crear sobre ella su alegato narrativo. Predominan en ellas las citas ideológicas y las de autores contemporáneos, incluso las propias, recreando de nuevo lo ya conocido. Las referencias se realizan indicando autor, obra, etc., presentando una especie de solidaridad de escritores que tratan los mismos temas o se mueven por las mismas ideas y con los mismos fines: redimir a los pueblos sometidos por cualquier tipo de tiranía, y dar voz a los ignorantes, a los marginados, a los que sufren torturas, a los desaparecidos, etc.

En todas ellas la inspiración directa en los sucesos históricos y reales se filtra a través de las citas intertextuales que permiten analizar con modelos establecidos los sucesos, hechos o circunstancias que se dan en el continente hispanoamericano.

Como dice J. Leenwardt, al analizar la conjunción del ensayo y la narrativa en la novela latinoamericana: "lo *natural* es entendido a través de una serie de aprehensiones ya institucionalizadas y legitimadas. Esta legitimidad será objeto de la escritura". Y poco más adelante, refiriéndose a la obra de Roa Bastos *Yo el Supremo*, añade: "La esencia de la forma utilizada en este libro hace del escritor un puente entre la identidad y la alteridad de la comunidad que lo ha producido y para la cual ha escrito. Si algún día esa identidad se revelara, esa forma perdería su sentido, pero, en la medida en que la identidad está constituida por infinitos jirones de discursos de los que ha sido objeto en el tiempo y en el espacio —como es en este caso— habrá que escuchar todavía esta narrativa" (Leenhardt, 1982).

Creo que estas palabras se podrían aplicar a todas las obras que han tratado y seguirán tratando el tema del poder, en cualquiera de sus aspectos, en la narrativa hispanoamericana, por medio de las cuales se puede intuir el ser propio del continente que se manifiesta bajo estos recurrentes relatos.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS DE FICCIÓN

ADOUM, J.E. 1984. *Entre Marx y una mujer desnuda*, México, Siglo XXI.

AGUILERA-MALTA, D. 1970. *Siete lunas y siete serpientes*, México, FCE.

ALEGRÍA, C. 1982. *El mundo es ancho y ajeno*, Madrid, Espasa-Calpe.

— 1982 b. *Los perros hambrientos*, Madrid, Alianza.

ALONSO, L.R. 1981. *El Supremísimo*, Barcelona, Destino.

ALLENDE, I. 1987. *Eva Luna*, Barcelona, Plaza-Janés.

ARGUEDAS, J.M. 1981. *Los ríos profundos*, Madrid, Losada-Alianza.

— 1982. *Todas las sangres*, Madrid, Losada-Alianza.

ASTURIAS, M.A. 1981. *Viento fuerte*, Madrid, Losada-Alianza, 1981.

— 1982 a. *Hombres de maíz*, Madrid, Alianza.

— 1982 b. *Los ojos de los enterrados*, Madrid, Alianza-Losada.

— 1982 c. *El Papa Verde*, Madrid, Alianza-Losada.

— 1984. El Señor Presidente, Madrid, Alianza-Losada.

AYALA, F. 1970. *El fondo del vaso*, Madrid, Alianza.

— 1972. *Muertes de perro*, Madrid, Alianza.

AZUELA, M. 1974. *Mala yerba. Esa sangre*, México, FCE.

BENEDETTI, M. 1983. *Gracias por el fuego*, Madrid, Alfaguara.

CABRERA INFANTE, G. 1984. *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona, Plaza-Janés.

CARPENTIER, A. 1979. *El derecho de asilo*, Barcelona, Lumen.

— 1980. *El recurso del método*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

— 1983 a. *El acoso*, Madrid, Alfaguara.

— 1983 b. *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix-Barral

CONTI, H. 1985. *Mascaró, el cazador americano*, Madrid, Alfaguara.

CORTÁZAR, J. 1985. *Libro de Manuel*, Barcelona, Edhasa.

EDWARDS, J. 1978. *Los convidados de piedra*, Barcelona, Seix-Barral.

— 1981. *El museo de cera*, Barcelona, Bruguera.

FUENTES, C. 1982. *La región más transparente*, Madrid, Cátedra, 1982.

— 1983 a. *Las buenas conciencias*, México, FCE.

— 1983 b. *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, FCE.

— 1985. *Gringo Viejo*, México, FCE.

GALEANO, E. 1981. *Días y noches de amor y de guerra*, Barcelona, Laia.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. 1970. *La mala hora*, Buenos Aires, Sudamericana.

— 1982. *El otoño del patriarca*, Madrid, Alfaguara.

ICAZA, J. 1984. *Huasipungo*, Barcelona, Plaza-Janés.

LAFOURCADE, E. 1977. *La fiesta del rey Acab*, Barcelona, Juventud.

LÓPEZ Y FUENTES, G. 1983. *El indio*, México, Porrúa.

MÁRMOL, J. 1984. *Amalia*, Madrid, Nacional.

PASO F. del. 1978. *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara.

ROA BASTOS, A. 1981. *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara.

— 1984. *Yo el supremo*, Madrid, Alfaguara.

RULFO, J. 1966. *Pedro Páramo*, México, FCE.

SCORZA, M. 1983. *Redoble por Rancas*, Barcelona, Plaza-Janés.

— 1984 a. *Cantar de Agapito Robles*, Barcelona, Plaza-Janés.

— 1984 b. *Garabombo, el invisible*, Barcelona, Bruguera.

SORIANO, O. 1980. *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona, Bruguera.

SPOTA, L. 1975. *Retablo hablado*, México, Grijalbo.

— 1976. *Palabras mayores*, México, Grijalbo.

USLAR PIETRI, A. 1976. *Oficio de difuntos*, Barcelona, Seix-Barral.

VARGAS LLOSA, M. 1983. *Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix-Barral.

— 1987. *El hablador*, Barcelona, Seix-Barral.

VIÑAS, D. 1979. *Cuerpo a cuerpo*, México, Siglo XXI.

— 1981. *Hombres de a caballo*, Barcelona, Bruguera.

Bibliografía abundante de obras de ficción sobre los temas tratados se encuentra en AÍNSA, F. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986 y en CALVIÑO, J. *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid, ICI, 1985.

En estas mismas obras y en *Historia, ideología y mito en la narración hispanoamericana contemporánea*, de CALVIÑO, J., o en *La novela hispanoamericana actual*, de FLORES, A. y SILVA, R., citado con posterioridad, se encuentra bibliografía general.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CRÍTICAS O HISTORIOGRÁFICAS *

AÍNSA, F. 1976. "La demarcación del espacio en la ficción novelesca" en VV.AA. *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 1976.

— 1986. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

ALEGRÍA, F. 1965. *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Andrea, 1965.

AMATE, J.J. 1981. "La novela del dictador en Hispanoamérica", *C. Hispanoamericanos*, nº 370, 85-102.

AMORÓS, A. 1973 *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Salamanca, Anaya, 1973.

ANDERSON IMBERT, E. 1957. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 1957.

ANGENOT, M. 1983. "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des Sciences Humaines*, LX, nº 189, pp.122-135.

BELLINI, G. 1969. *La narrativa de M.A. Asturias*, Buenos Aires, Losada.

BENEDETTI, M. 1967. *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca.

BLANCO AGUINAGA, C. 1955. "Realidad y estilo de Juan Rulfo", *Revista Mexicana de Literatura*, I, pp. 59-86.

BOLLNOW, O.F. 1969. *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor.

BREMOND, C. 1970. "La lógica de los posibles narrativos", en R. Barthes (ed.), *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, T. Contemporáneo.

BRUSHWOOD, J.S. 1984. *La novela hispanoamericana del siglo XX*, México, FCE.

BUTOR, M. 1960. *Répertoire*, París, Seuil.

CALVIÑO, J. 1981. *Estructuras novelísticas y poder personal*, Madrid, Universidad Complutense.

— 1985. *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid, ICI.

— 1987. *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Ayuso.

* Correspondiente a esta entrega y a la incluida en nuestro número anterior.

CARPENTIER, A. 1969. *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, A. Corazón.

— 1981. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI.

CASTAGNINO, R.H. 1968. "Algunos rasgos comunes en la novela hispanoamericana actual" en *La novela iberoamericana contemporánea*, pp. 351-360.

— 1971. *Escritores hispanoamericanos*, Buenos Aires, Nova.

CASTELLANO, J. y MARTÍNEZ, M.A. 1981 "El dictador hispanoamericano como personaje literario", *Latin American Research Review*, XVI, nº 2, pp. 79-105.

COMETTA, A. 1960. *El indio en la novela de América*, Buenos Aires, Futuro.

DESNOES, E. 1964. "El siglo de las luces", *Casa de las Américas*, IV, 26, pp. 100-108.

DESSAU, A. 1972. *La novela de la Revolución Mexicana*, México, FCE.

DONAHUE, F. 1966. "Alejo Carpentier: la preocupación del tiempo", *C. Hispanoamericanos*, LXVIII, pp. 133-151.

ESCOBAR, J. 1965. "La ciudad y los perros", *Revista de Occidente*, 26, pp. 261-267.

FERNÁNDEZ, C.M. 1977. *Aproximación a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid, Nacional.

FERRER, M. 1975. *El laberinto mexicano en Juan Rulfo*, México, Novaro.

FLORES, A. y SILVA, R. (eds.). 1971. *La novela hispanoamericana actual*, Madrid, Anaya.

FUENTES, C. 1969. *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz.

GERTEL, Z. 1970. *La novela hispanoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Columbia.

GONZÁLEZ J.C. 1980. *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Colegio Universitario.

GUILLÓN, R. 1966. "Técnicas de Valle-Inclán", *Papeles de Son Armadans*, XLIII, 127, pp. 21-86.

— 1980. *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.

JITRIK, N. et al. 1970. *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, C. de Investigaciones literarias, Casa de las Américas.

KAYSER, W. 1961. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.

KRHEM, W. 1962. *Democracia y tiranías en el Caribe*, Buenos Aires, Parnaso.

KRISTEVA, J. 1974. *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.

LAFFORGUE, J. (ed.) 1976. *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós.

LAZO, R. 1979. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Porrúa.

LEENWARDT, J. 1975. *Lectura política de la novela*, México, Siglo XXI.

— 1982. "Función de la estructura ensayística en la novela hispanoamericana", en *Proceeding of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, III, pp. 12-129.

LEWALD, H.E. 1967. "El pensamiento cultural mexicano en *La región más transparente*, de C.F.", *Revista Hispánica Moderna*, pp. 216-223.

LOTMAN, Y.M. 1982. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

LOVELUCK, J. et al. 1976. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus.

MALLET, B. 1978. "Dictadura e identidad en la novela latino-americana", *Arbor*, CI, 393-394, pp. 69-73.

MEJÍA, J. 1974. *Narrativa y neocoloniaje en América Latina*, Buenos Aires, Crisis.

MENTON, S. 1978. *La narrativa de la Revolución Cubana*, Madrid, Playor.

MILIANI, D., 1968. *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Caracas, Monte Ávila.

MOCEGA-GONZÁLEZ, E.P. 1980. *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa*, Madrid, Playor.

MORALES, F. 1962. *Historia general de América*, Madrid, Espasa-Calpe.

MORTON, F.R. 1949. *Los novelistas de la Revolución mexicana*, México, FCE.

O'NEILL, S. 1974. "Pedro Páramo", en *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, Anaya.

OSPINA, U. 1964. *Problemas y perspectivas de la novela americana*, Bogotá, Antares.

OSTRÍA, M. et. al. 1969. "La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana", en *Primer Seminario Internacional de Literatura Hispanoamericana*, Antofagasta, Universidad del Norte.

OVIEDO, J.M. 1977. *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona, Barral.

PALEY, M. 1979. "La novela de la dictadura: Nuevas Estructuras Narrativas", *Revista de Crítica Literaria*, V, 9, pp.99-104.

POULET, G. 1964. *L'espace proustien*, París, N.R.F.

RAMA, A. 1976. *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE.

— 1982. *La novela latinoamericana* (1920-1980), Bogotá, Procultura.

RAMÍREZ, A. 1976. *Sobre la libertad, el dictador y sus perros fieles*, México, Siglo XXI.

RAMÍREZ, P. 1978. *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos.

REA, J. 1976. *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Hispanova.

ROBLES, H.E. 1971. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ, D.C. de. 1973. *El compromiso político en la narración hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense.

RODRÍGUEZ-LUIS, J. 1984. *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, Madrid, Fundamentos.

SCHULMAN, I et al. 1967. *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, FCE.

SOMMERS, J. 1970. *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*, Caracas, Monte Ávila.

SOREL, A. 1965. "El mundo novelístico de Alejo Carpentier", *C. Hispanoamericanos*, nº 182, pp. 304-319.

SUBERCASEAUX, B. 1976. "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana: la novela del dictador, 1926-1976", *Hispamérica*, 14, pp. 45-62.

TACCA, O. 1973. *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.

VERDEVOYE, P. (ed.) 1978. *Caudillos, Caciques et Dictateurs dans le roman hispanoaméricain*, París, Hispaniques.

— (ed.) 1985. *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Buenos Aires, Solar.

VILLANUEVA, D. 1977. *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello.

VV.AA. 1969. *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós.

ZORRILLA, R. 1972. *Extracción social de los caudillos (1810-1870)*, Buenos Aires, La Pleyade.

ZULUAGA, C. 1979. *Novelas de dictador, dictadores de novela*, Bogotá, C. Valencia.

ZUM FELDE, A. 1964. *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar.

TEMA E IMAGEN EN *SUPERCHERÍA*. NAUFRAGIO EN GUADALAJARA

Mª Dolores DOBÓN
University of Virginia

Fuera de *La Regenta* y de *Su único hijo* podría argüirse que *Superchería* es la obra de ficción más importante de Clarín. En un profundo artículo, Nicholas Round ha señalado la riqueza temática de la obra. Round rechaza la tesis de Laura de los Ríos de que la obra trata esencialmente del conflicto "apariencia y realidad", la de Baquero Goyanes para quien la obra es, sobre todo, una "historia de amor", y la de G.G. Brown que la ve como un intento por parte de Clarín de ligar las memorias juveniles del protagonista, Nicolás Serrano, a un frustado amor de su madurez. Para Round el tema central de la novela consiste en el desarrollo moral de Serrano. Éste evoluciona desde la desorientación inicial que le ha convertido en un neurasténico, a la madura serenidad final que le permite, manteniendo su nuevo nivel moral, renunciar a un amor adúltero y encontrar en la renunciación el sosiego producido por la conciencia del deber cumplido[1]. El artículo de Nicholas Round está rigurosamente argüido y presentado con gran claridad; sin embargo, ese rigor expositivo y el énfasis en la unidad temática nos parece que restringe excesivamente la extraordinaria fecundidad intelectual de *Superchería*.

Como señala Mc.Bride, la escisión presentada por Clarín entre la infancia y la madurez, entre el niño Tomasucccio por una parte y por otra el filósofo escéptico de 30 años que protagoniza la novela (escisión señalada ya por Brown) es un tema capital ligado al contenido filosófico de la obra. Ese niño, apunta Mc.Bride, encarna la capacidad de visión religiosa y poética. Entre él y el filósofo neurasténico de la edad madura ha intervenido el estudiante racionalista que, al absorber las ciencias positivas de la época, mata al niño y engendra al escéptico. Al señalar la influencia de esta tesis de *Superchería* en la obra de

1. Nicholas Round expone y critica las tesis de Laura de los Ríos, y G.G. Brown en las pp. 97-98. Para la tesis de Round ver sobre todo las pp. 99, 102, 114, 116.

Unamuno, Mc.Bride muestra no sólo su validez sino también su fecundidad[2]. En este artículo, intentaremos mostrar que tal fecundidad, ligada a la unidad esencial de la obra, es posible porque la estructura unitaria está regida por una polaridad dialéctica que reconcilia y trasciende el mundo poético religioso de la infancia con la visión racional del filósofo. *Superchería* es quizá una de las obras de Clarín en que éste ha utilizado más profundamente su excepcional don poético: mediante él Clarín enmarca esa oposición infancia-poética/madurez-filosófica en un contraste cielo/infierno que, como veremos, se resuelve mediante la intervención de una bruja angélica, en un amor que los integra.

Gonzalo Sobejano, con su habitual penetración, ha señalado ambos aspectos de *Superchería*: la multiplicidad de temas (que él denomina "acordes") y la unidad global dominante. Entre esos "acordes" señala Sobejano el tema religioso, expresado a través de la alucinación o visión de Santa Teresa, el del amor presentado a través de las relaciones de Nicolás Serrano con Caterina Porena, y el de la muerte que se refleja en las relaciones de Serrano con el niño Tomasuccio. Aun aceptando su tesis de que un tema importante de la obra, que unifica esos "acordes", es el de la relación conciencia-mundo, creemos que la tesis última de *Superchería* no se limita a plantearnos un problema de conocimiento, sino uno de amor y acción, y de un amor trascendente y redentor[3].

Los distintos críticos arriba mencionados han coincidido en señalar la importancia del conflicto intelectual razón-fe en Nicolás Serrano; pero ¿qué características especiales posee un ansia de conocimento que hace de él simultáneamente una figura originalísima y una fuente de inspiración para sus compañeros del 98? Lo que lo constituye en un pensador único es la extraordinaria radicalidad de su pasión intelectual, que se convierte en una obsesión que lo lleva al borde de la locura. Nicolás Serrano es un caso de personalidad dividida entre una espiritualidad religiosa y un racionalismo exacerbado. Esa escisión no refleja simplemente una contradicción, sino una contradicción extrema: por una parte el hombre espiritual aspira, no ya a una fe religiosa, a una contemplación de realidades trascendendes, sino a la absoluta perfección espiritual. Clarín ha elegido para definirnos el ideal moral de Nicolás Serrano el modelo de vida perfecta propuesto por Jesús en el Evangelio: "Era rico; no necesitaba trabajar

2. Charles McBride sitúa *Superchería* en el contexto de las relaciones Unamuno-Clarín. Los documentos aportados por McBride no dejan lugar a dudas que Unamuno veía en Clarín a un precursor de sus propias inquietudes religiosas, en las que el maestro de Oviedo le influye poderosamente. Según McBride ambos luchan por salvarse de la nada y ambos han encontrado en la razón el obstáculo que les impide abrazar esa fe que su corazón anhela. El Nicolás Serrano de *Superchería* aparece, pues, no sólo como un precursor de Augusto Pérez sobre todo, y de otros héroes unamunianos, sino, como el mismo McBride señala, de los héroes del 98. Ver pág. 14. En cuanto a tal, es indudable que en Nicolás Serrano encontramos un modelo del Antonio Azorín de *La voluntad* y del Fernando Ossorio de *Camino de Perfección*.

3. Nicholas Round y Gonzalo Sobejano se han preocupado de mostrar cómo la multiplicidad de subtemas está sometida a un tema primordial que los unifica: el desarrollo ético de Serrano en Round; la relación conciencia-mundo en Sobejano. El objeto de este artículo es evidentemente más limitado, e intento señalar un elemento temático fundamental, el contraste entre mundo ideal y mundo infernal, así como analizar las imágenes en las que esta distinción se expresa retóricamente.

para comer, y aunque tenía el proyecto, ya muy antiguo en él, de dejarlo todo para los pobres y coger su cruz, esperaba, para poner en planta su propósito, tener la convicción absoluta, científica [...] de que semajante rasgo de abnegación estaba conforme con la justicia, y era lo que tocaba hacer" (Alas [1892] 1966, pág. 779a). Veamos, pues, que frente a ese radicalismo espiritual encontramos un análogo y opuesto radicalismo racional. Clarín señala desde el primer momento que el afán de comprender se ha convertido en Nicolás Serrano en una auténtica neurosis obsesiva: "cuanto le dice el médico lo ponía en tela de juicio". No quiere reconocer enfermedad alguna si no tiene de ella "clara conciencia". Hasta tal extremo llega la manía argumentativa que el narrador nos dice irónicamente que su médico lo manda tres años al extranjero "para con tal receta" verse libre de su enfermo. Clarín, sin embargo, no se limita a referirse a la monomanía racionalista de Nicolás Serrano con estas vagas alusiones irónicas; especifica muy precisamente en que consiste su racionalismo y cuáles son sus efectos patológicos. Se nos dice que Serrano ha aspirado "desde antiguo" a la perfección cristiana, pero para poder actuar necesita llegar "a una convicción absoluta, científica"; ahora bien, tal convicción supone una completa certeza a la que no puede llegar más que mediante la asimilación de la totalidad del conocimiento: "esta convicción dependía de todo un sistema; suponía multitud de verdades evidentes, metafísicas, físicas, antropológicas, sociológicas, religiosas y morales, averiguadas previamente" (Ibid, 779b).

Con Nicolás Serrano aparece en la ficción de fin de siglo el héroe abúlico, en el que la incapacidad para la acción nace de la aniquilación de la voluntad por una hipertrofia de la inteligencia. El hombre-reflexión ha matado al hombre-voluntad, y con él al niño soñador capaz de penetrar en el mundo del espíritu. Sin fe, Serrano se convierte en un desterrado de este mundo. El narrador resalta esa condición de exiliado; tras sufrir una profunda experiencia religiosa en el tren que le trae de Madrid, Clarín escribe:

> En la emoción que sentía había la dulzura del dolor mitigado y espiritual, la impresión del destierro, el dejo picante de la austeridad del sentimiento religioso indeciso, pero profundo (Ibid, 781b).

¿Por qué es esa emoción dolorosa y dulce? Sin duda la dulzura se debe a su carácter religioso, y el dolor a que la razón ha establecido una barrera entre el anhelo espiritual de Serrano y el objeto trascendental al que el anhelo se dirige. La alusión al destierro espiritual sigue en el texto a la descripción de una experiencia mística que antecede y prepara la visión de Santa Teresa, que constituye uno de los motivos fundamentales de la novela. Siguiendo un tópico tradicional, la contemplación del cielo estrellado enciende en el espíritu de Nicolás Serrano un anhelo que resucita antiguas ansias religiosas, moviéndole a buscar en los astros luminosos una respuesta a las angustiosas inquietudes que lo agitan. En su visión nocturna, el cielo parece responder a su llamada enviándole como mensajero de la trascendencia al Espíritu Santo:

> La noche estaba serena; el cielo, estrellado [...] Las estrellas caían como una cascada sobre el horizonte, que parecía haberse hundido [...] Millares de estrellas titilaban [...] Un gran astro, cuya luz palpita, se le antoja paloma de fuego que batía muy lejos las luminosas alas, y del infinito venía hacia él, navegando por el negro espacio entre tantas islas brillantes (Ibid, 781a).

Lo especialmente interesante de esta visión es que el narrador no se limite a describirnos esa llamada del mundo celestial, sino que, con intención maniquea, describe al mismo tiempo la tierra como el lugar infernal polarmente opuesto al luminoso espacio estelar. Mientras que las estrellas titilan en lo alto "la tierra, reprentada por la región de sombra compacta, parecía desvanecerse allá a lo lejos, cuesta abajo" (Ibid, 781a). Ese carácter de caída ("a lo lejos", "abajo") se repite a lo largo de la descripción: mientras que a luz de las estrellas cae sobre la tierra como una cascada, el horizonte terrestre "parecía haberse hundido". A la llamada celestial Nicolás responde con un impulso de elevación: "Nicolás, se complacía en figurarse que volaba por el espacio, lejos de la tierra" pero, desde la altura:

> miraba a veces hacia el suelo y veía a la llama de los carbones encendidos que iba vomitando la locomotora como huellas del diablo; veía una mancha brusca de una peña pelada y parda que pasaba, rápida, cual arrojada al aire por la honda de algún gigante (Ibid, 781a).

La referencia al diablo remacha y clarifica la alusión a la llama de los carbones encendidos, clasificando la tierra como un mundo infernal. En este contexto la alusión a las peñas, obvia referencia al rocoso paisaje castellano, como armas arrojadas por hondas de gigantes, trae a la imaginación la clásica lucha de los titanes contra Dios, y consiguientemente junta el infierno griego con el cristiano. La conclusión del texto citado no deja lugar a duda de que la intención del autor es mostrar la oposición absoluta del mundo celestial a un mundo terrenal cuya desolación es el resultado del triundo de los poderes infernales:

> [...] Bastábale ver el cielo tan grande, tan puro, tan lleno de mundos lejanos y luminosos; la tierra, tan humillada, desvaneciéndose en su sombra y sin más adorno que bruscas apariciones de tristes rocas esparcidas por el polvo acá y allá, como restos de una batalla de dioses (Ibid, 781b).

En este marco, tanto ideológico cuanto metafórico, tiene lugar la "aparición de Santa Teresa". Como sabemos, tal aparición desempeña una serie de funciones en el desarrollo temático y argumental de la novela, que han sido estudiadas con detenimiento por la crítica[4]. El fuerte efecto que la alucinación

4. Para Laura de los Rios esta "alucinación constituye la esencia misma de la novela, ya que es el instrumento narrativo por el que le autor presenta el tema de lo engañoso de las apariencias y de la dificultad de distinguir la realidad y la fantasía" (pp. 96-102). Round estudia este episodio como una de las cuatro fases esenciales para establecer la unidad narrativa de una historia, así como un episodio esencial para la interpretación del elemento temático que da título a la obra, es decir, la *superchería* (pp. 99, 109, 111). Para Gonzalo Sobejano el "suceso memorable" de la alucinación constituye el elemento fundamental del tema: "obsesión del intelectual por la trascendencia, incredulidad respecto al misterio, y final convencimiento de que la superchería no es el misterio que pueda subyacer a los fenómenos, sino éstos mismos" (pp. 96-97).

le produce y que él anota en sus Memorias, leídas, mientras él duerme, por Caterina Porena, sirven de base para la sorprendente revelación que ésta lleva a cabo en la sesión de hipnotismo en casa del alcalde de Guadalajara, a que nos referimos más adelante. Tal sesión, como mostraremos, es un aquelarre, y los personajes que la dirigen son auténticas encarnaciones de fuerzas diabólicas.

La sesión de hipnotismo es un aquelarre porque Guadalajara representa ese mundo infernal que acabamos de encontrar en la experiencia mística antes analizada. Aun sin negar en modo alguno que la ciudad de Guadalajara connote alusiones autobiográficas de la propia adolescencia de Clarín, y que las referencias a las inquietudes literarias y sentimientos de la niñez y adolescencia de Serrano tengan también un cierto valor igualmente autobiográfico, tanto la ciudad cuanto dichas alusiones desempeñan una importante función temática. Guadalajara significa, literalmente, río de piedras[5]: siguiendo de cerca la alusión a las rocas castellanas como instrumentos titánicos infernales, transformando metafóricamente las piedras en barro, la descripción que de ella hace Clarín no deja lugar a dudas de que ese mundo, en el que ahora entra Serrano, es un mundo excrementicio:

> Llegó a la triste ciudad de Henares al empezar la noche, entre los pliegues de una nube que descargaba en hilos muy delgados y fríos el agua, que ya sucia corría sobre la tierra pegajosa (Ibid, 785a).

El texto, como vemos, es casi una traducción del nombre árabe; Serrano había vivido en Guadalajara seis meses a los doce o trece años, y este detalle biográfico sirve al narrador para hacer retroceder al protagonista, mediante el recuerdo, a sus años adolescentes. El recuerdo de su propia infancia sirve de enlace a su encuentro con el niño Tomasuccio, cuya inocencia y entusiasta espíritu poético en cierto modo parece identificado con el Serrano infantil. Al llegar a Guadalajara Serrano acude a una posada tan destartalada y miserable como la ciudad misma, y descubre que en ella se encuentra una pareja de farsantes (Vicenzo Foligno y Caterina Porena). En sus viajes los acompaña un inteligente y delicado niño, Tomasuccio. Inmediatamente después de llegar Serrano conversa con el niño, del que la criada de la fonda le dice que es el vivo retrato de la madre. La mención de la madre produce una sorprendente reacción en Serrano: se ve inmediatamente poseído de un furioso deseo de conocerla:

> El deseo ardiente de verla fue para el filósofo de treinta años una voluptosidad intensa, como un día de verano al fin del otoño; la presencia de la juventud en el alma, cuando ya se la había despedido entre lágrimas disimuladas (Ibid, 790a).

Este retorno a la juventud hace que Serrano una el recuerdo de sus años juveniles con el presentimiento de una misteriosa afinidad con Caterina Porena; el mismo nombre lo seduce:

5. Guadalajara: [...] "el moro Rasís la llama Wadalfaxar aunque según D. Pascual Gayangos el verdadero que tuvo tras la invasión fue el de Medina-Alfarach ("ciudad de los barrancos" aludiendo a dos que la flanquean) si bien pronto tomó el del río cercano llamándose Wad-il-hachara o hachira (río de las piedras)". AA.VV., pág. 20.

> "Caterina Porena" [...] estas dos palabras [...] ahora tenían una extraña música sugestiva, algo de cifra babilónica; eran como el sésamo de nuevos misterios de la sensibilidad (Ibid, 790b).

La emoción misteriosa que cambia su otoño en verano le trae a la memoria un poema que escribió de adolescente, titulado *El amante de la bruja*. En su poema Serano se veía como un joven que, influído por Horacio, anhela:

> [...] una visión a quien amar, una querida fiel en el sueño, la mágica Canidia aunque fuera, y el *súcubo* había acudido a su conjuro; más en vez de los torpes placeres del misterioso *Cocytto*, el adolescente había saboreado en los besos de la Canidia romántica el amor triste y profundo, ideal, caballeresco (Ibid, 790b)[6].

El adolescente sueña que compartirá con el demonio esa bruja que se desdobla en ángel: cuando regrese "pálida, descarnada, palpitando aún como los últimos latidos de las eclampsias infernales del aquelarre mágico, besaba y abrazaba, llevada de amor puro, casto, ideal, a su pobre adolescente" (Ibid, 790b). Vemos, pues, que la amante soñada por el Serrano adolescente participa de la misma escisión maniquea que el súcubo amante del demonio: es, también, para el juvenil soñador, la casta esposa ideal. Como vamos a ver, esa bruja angélica soñada por Serrano en su adolescencia es una premonición de su futuro encuentro con Caterina Porena.

El mundo infernal de *Superchería* es Guadalajara, ese río de suciedad en el que tanto Nicolás Serrano como Caterina Porena son naúfragos. Caterina ha descendido a ese infierno fascinada por la atracción ejercida por Vicenzo Foligno, quien parece haberle robado el alma. El narrador insiste una y otra vez en que Foligno ha ejercido sobre ella una imperiosa fascinación: Foligno "cogió las manos de su mujer, y permanecieron, clavados los ojos, algunos minutos". La mirada de él ejerce sobre ella "cierto imperio de fascinación" (Ibid, 796b). Una y otra vez el texto refiere a Foligno como el "amo de Caterina" (Ibid, 796a). La actitud de ella es "sumisa y como vencida". Es indudable que ese poder ha arrastrado a Caterina al mundo infernal: "Lo que más le inquietaba era la indudable superioridad de Foligno, el domino de energía, y que en algún tiempo debía haber sido de seducción" (Ibid, 797a). Caterina era "una esclava que llora su servidumbre vergonzosa" (Ibid, 798a). Si Foligno aparece como poseyendo ese misterioso poder, el autor no deja lugar a duda de que Caterina, en cuanto su cómplice en ese mundo de superchería

6. Canidia: célebre maga y cortesana del tiempo de Augusto contra la que Horacio lanzó violentas diatribas (*Épodos*, 5 y 17; Sátiras 1 y 8) a causa de haberle negado sus favores, según se cree; la palinodia de la Oda I (XVI) se debe a la misma mujer. Según los escoliastas su verdadero nombre era Gratidia y había fabricado y vendido perfumes en Nápoles. La referencia al infierno clásico y a la bruja muestran que para Clarín el mundo excrementicio se identifica con el mundo infernal, y que Caterina Porena desempeña en él la función de bruja angelical que habíamos encontrado en el poema adolescente de Serrano. Descrita por Horacio, pues, *Canidia* es la bruja que arrastra al amante al mundo infernal (*Cocytto*). Claro está que Alas sobrepone a la figura infernal, la esclava de Foligno, la angelical que inspira a Serrano el amor ideal.

hipnótica, es una bruja: Caterina es "cómica de lo maravilloso, histrionisa de las nuevas ciencias ocultas" (Ibid, 795a) y "su oficio es el de pitonisa moderna" (Ibid, 850a).

La novela se centra alrededor de un ritual infernal que corresponde al mencionado aquelarre, y que tiene lugar en casa del alcalde. El ritual consiste en un acto público en que éste quiere mostrar que también él posee fluido hipnótico. El narrador hábilmente insinúa el carácter religioso —de religiosidad demoníaca, por supuesto— del acto: "Había silencio como en un templo". Aunque sometida al imperio del esposo infernal, la auténtica ejecutora del ritual es Caterina Porena, al mismo tiempo sacerdotisa y víctima expiatoria, ya que si en cuanto bruja engaña a un auditorio con sus supercherías, en cuanto ángel, se somete a la trampa por amor a su hijo:

> La Porena siempre en el éxtasis de su pena vivía como en un templo, sacerdotisa del dolor. Todo mal pensamiento era una profanación del altar en que se quemaba un corazón sacrificado al recuerdo de su hijo (Ibid, 809b).

El carácter sacrificial de la víctima, la caída de su alma pura en el mundo infernal, aparece metafóricamente descrita mediante la imagen de su muerte. Muerte de su espíritu, claro está: "[...] larga, rígida con los ojos cerrados. Parecía muerta y vestida para la caja". Bajo su cabello "de color de oro cubierto de ceniza" brilla su "frente ancha, pura y llena de dolor" (Ibid, 794b). Reúne el doble requisito de la mártir: la limpieza del oro y la pureza del espíritu aparecen cubiertos de la ceniza de la vergüenza y del dolor. El narrador, en estilo indirecto, nos describe la causa de ese dolor: "sintiendo, de fijo, la pena de la vergüenza de su papel grotesco en aquella sociedad de pobre necios" (Ibid, 795a).

Dijimos anteriormente que Caterina Porena había descubierto en el tren, leyendo las Memorias de Nicolás Serrano, que éste había creído tener una alucinación en que se le aparecía Santa Teresa. Cuando, en la sesión hipnótica, el protagonista hace público su escepticismo, Caterina le produce una terrible conmoción al adivinarle esa experiencia que, claro está, él cree totalmente secreta. Ese acto de adivinación, que confirma ante la audiencia el valor científico del hipnotismo y la fuerza del flujo hipnótico, es la superchería que da título a la obra. Y tal superchería corresponde al carácter mendaz de la ciencia moderna: ese fluido pretende darnos un poder sobre los hombres y la naturaleza que es falso. Nos ofrece una salvación basada en la mentira. Tal acto de superchería corresponde a la Caterina bruja. Frente al poder magnético de esa moderna pitonisa existe, sin embargo, otro poder que es auténticamente milagroso, y ese poder lo ejerce Caterina mediante un acto igualmente misterioso. En un determinado momento de la representación, Foligno hace que Caterina pueda descubrir la identidad de una persona por el simple contacto de un dedo puesto sobre su cabeza. Al apoyar Serrano su yema sobre ella la Porena "cogió su mano tibia y dulcemente suave la mano del filósofo". Serrano reacciona con misteriosa intensidad:

> Ya sabía él, por su lecturas y observaciones, que en el contacto hay misterios de afinidad y simpatía, revelaciones de la unidad cósmica [...] pero nunca hubiera creído que una mano de mujer desconocida agarrándose a la suya con fuerza, sin verse las caras de ella y él, Caterina y Serrano, pudiera decir tantas cosas... Aquel contacto era un revelación evangélica del amor en el misterio (Ibid, 801b).

Frenta a la superchería hipnótica, ese contacto realizado fuera de la carne entre desconocidos, cerrados los ojos de ella, es un claro símbolo del amor espiritual que soñó el adolescente. Y ese amor sí es salvador: por él recibe Serrano una "revelación evangélica", es un amor misterioso y que, como nos había indicado el poema del adolescente, nos abre la puerta hacia un mundo "profundo, ideal, caballeresco". El texto nos muestra que ese amor, para ellos imposible, es el del hogar, el del matrimonio, la maternidad y la paternidad, que permiten que el ser humano realice, en esta existencia guadalajariana, una imagen del mundo ideal trascendente[7].

El análisis de las relaciones de Caterina con Tomasuccio, de Tomasuccio con el Babbo (abuelo), y de ambos con Serrano, requeriría un nuevo y amplio estudio. En éste nos proponíamos mostrar como, dentro de la serie de temas y subtemas que componen la armónica estructura de esta novela, existe uno que, dominándola y enlazándolos, nos comunica la impresionante y original visión de Clarín. En *Superchería* se nos presenta la existencia terrenal en un mundo sin Dios como dominada por poderes demoníacos. El hombre o la mujer espiritual, que aspira a un amor ideal y noble, es, según palabras de su autor, un *naúfrago* en ese río de fango de la Guadalajara simbólica. La ciencia que ha reemplazado a la fe es una superchería. Existe, sin embargo, una fuerza misteriosa, evangélica, que trasciende la ciencia y que nos abre el camino a la vida del espíritu, que nos eleva hacia ese *pájaro de luz* que desciende de *las estrellas*. Al comunicarnos, a oscuras, con la bruja angélica, con la mujer amante y maternal, escapamos de los poderes demoníacos. El previo matrimonio de Caterina Porena impide que los naúfragos puedan realizar su amor ideal; pero, como indica Nicholas Round, esa salvación no ha sido en vano. El enfermo psíquico-moral que era el antiguo Nicolás Serrano ha engendrado un nuevo hombre —moralmente íntegro y personalmente completo— al que su nueva elevación moral dota de fortaleza y dignidad.

7. El tema del hogar, del amor matrimonial, y del hijo como huella en la tierra del ideal religioso, ha sido ampliamente estudiado por Francisco García Sarriá en su libro *Clarín o la herejía amorosa*. En el contexto de nuestro estudio, la relación entre Serrano, Caterina Porena, y Tomasuccio apunta hacia aquel amor, puramente espiritual, por el que el ser humano puede escapar del mundo infernal. El hecho de que tanto Nicolás Serrano como Bonifacio Reyes (el protagonista de *Su único hijo*) no sean los padres naturales del hijo nos muestra que la idealidad es el elemento que da carácter redentor a ese amor conyugal. García Sarriá nos ha indicado cómo el modelo religioso de esa paternidad es la *Encarnación* (pp. 198-190). El Tomasuccio en cuanto hijo representa, pues, la influencia moral que, como el hijo de Emma y Bonifacio en *Su único hijo*, eleva y transforma moralmente a Serrano: "En consonancia con este plano (el histórico social) existe otro moral-religioso que es el más profundo y el que más importa a Clarín [...] Bonifacio busca en el hijo-Jesús la seguridad de que existe un Dios que le es necesario para ordenar su conducta moral" (pág. 188).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 1942. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ALAS, Leopoldo. [1892] 1966. *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

BROWN, G.G. 1964. "Introduction to Leopoldo Alas", en *Cuentos escogidos*, Oxford, Dolphin Book Co.

DE LOS RÍOS, Laura. 1965. "Superchería. Apariencia y realidad", en *Los cuentos de Clarín: proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente, págs. 91-112.

GARCÍA SARRIÁ, Francisco. 1975. *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos.

McBRIDE, Charles. 1969. "Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y Clarín", en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, XIX*, págs. 5-37.

ROUND, Nicholas G. 1970. "The fictional integrity of Leopoldo Alas. *Superchería*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVII, 2, págs. 97-116.

SOBEJANO, Gonzalo. 1985. "Leopoldo Alas; maestro de la novela corta y el cuento", en *Clarín en su novela ejemplar*, Madrid, Castalia, págs. 77-114.

INFLUJO DE LA NARRATIVA RUSA EN DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN. EL EJEMPLO DE *LA PIEDRA ANGULAR*

Mercedes ETREROS
Universidad Complutense

Constituye la obra de doña Emilia Pardo Bazán un hito en la historia de la literatura española del siglo XIX, y supone un centro de interés desde distintos aspectos de la historia literaria. Por ejemplo, desde las teorías recepcionales, pues fue la escritora más leída de su tiempo, después de Pérez Galdós, dato importante para conocer las características de lo que la escuela histórica mencionada entiende como *horizonte de expectativas* de un período dado; asimismo, fue muy admirada por algunos de los escritores de la llamada "Generación del 98"; el profesor Rubia Barcia (1960, pp. 240-263) investiga, por ejemplo, su influencia en Unamuno, dato de interés para la interpretación de la literatura española de principios del siglo XX, y la recepción literaria de los movimientos que se dan en España. Sin embargo, la mayor trascendencia en cuanto a la incidencia histórico-literaria se encuentra en las constantes indagaciones de la autora en movimientos literarios y de creación: de todos los escritores españoles del siglo XIX, es doña Emilia la que por excelencia rompe las barreras que tradicionalmente separan a España de Europa. El europeísmo de Pardo Bazán es un hecho que va a trascender no sólo a su obra, sino a la de toda su generación, pues en gran medida la entrada y consolidación de movimientos literarios decimonónicos como el Realismo, el Naturalismo o el Simbolismo, hay que estudiarlos de su mano.

No vamos a insistir acerca de la deuda de la literatura española con el realismo de los hermanos Goncourt, con el naturalismo de Emile Zola o con el llamado psicologismo de Bourget, ampliamente estudiada, cuyos principios literarios son difundidos y practicados por Pardo Bazán. Alegatos de la importancia y de la magnitud cualitativa de *La cuestión palpitante* pueden encontrarse también en ideas y críticas posteriores de la escritora, como la que vamos a abordar acerca de la novela rusa decimonónica. En carta a Narcis Oller, fechada el 12 de Octubre de 1896, escribe doña Emilia:

> ¿En qué trabajo ahora?... Estoy en el corazón de Rusia. Quiero hacer un estudio sobre esa extraña y curiosa literatura, como ya se lo anuncié creo que en París. En España creo ser una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero. Aquí, a nuestro modo, somos tan petulantes como pueden serlo los franceses, y nos figuramos que más allá del Ateneo y San Jerónimo no hay pensamiento ni vida estética; ¡error peregrino cuya enormidad nos asusta así que atravesamos el Pirineo!...

Dada la importancia que suscitó *La cuestión palpitante* en su momento, la crítica le ha conferido especial relieve, y, por el contrario, ha sido relativamente poco estudiada esta otra visión literaria que doña Emilia defendió y difundió a partir de 1886-1887, y tampoco se ha indagado suficientemente en qué medida este fenómeno mediatizó los cambios que se producen en su propia práctica narrativa y en la que los grandes novelistas españoles decimonónicos, como Palacio Valdés, Clarín o el mismo Pérez Galdós.

En principio, el que un escritor cambie fundamentalmente su manera de concebir la creación no es fácil, ni es frecuente en la historia de la literatura. Ahora bien, según las teorías hermenéuticas, la obra literaria es una interpretación del mundo, y esa interpretación sí es susceptible de cambio si la ideología o la visión del mundo cambian o evolucionan. En este caso, hay aspectos de la interpretación e incluso de la percepción que sí varían. Un caso paradigmático sería precisamente el de doña Emilia Pardo Bazán. Veamos un ejemplo: los móviles del suicidio de *El cisne de Vilamorta*, de 1884, nada tienen que ver con los de *Morriña*, de1889, y ninguno de los dos con los de *La piedra angular*, de 1891. En el primer caso es un suicidio típicamente zoliano, producto de una fatal pasión amorosa y del fallo del psiquismo femenino; en *Morriña* también hay una fuerte dosis de naturalismo, centrado esta vez en la "raza": Esclavitud muere de morriña, de *saudade*, y la novela acaba con una curiosa explicación de la autora, que en un virtuosismo estratégico de inclusión de lector implícito escribe: "Si consultamos sobre este drama a don Gabriel Pardo, nos dirá que el extravío mental que conduce a la muerte voluntaria es muy propio del sombrío humor de la raza céltica, esa gran vencida de la Historia". En *La piedra angular*, el suicidio traerá consigo la redención.

La división NATURALISMO/ESPIRITUALISMO marca las fuentes de influjo tradicionalmente admitidas. En este sentido, hay un momento en la obra de Pardo Bazán que la crítica denomina "segunda manera", "otra manera"; de hecho está muy claro que, a partir de 1905, año en que publica *La quimera*, doña Emilia escribe dentro de unos cánones que la historia de la literatura francesa conoce como psicologismo, y que antes de 1884, en *La Tribuna*, por ejemplo, el influjo del naturalismo es decisivo. Sin embargo, existen unas obras intermedias de más difícil clasificación, escritas en unos años que Valera Jácome denomina "Período de basculación estética" (Varela Jácome, 1973, pp. 97 y ss.).

Insiste doña Emilia en que su finalidad es "crear belleza", mas habría que preguntarse qué entiende por tal después de las concepciones estéticas del Romanticismo y del Realismo, y en este punto hay que considerar obligadamente

el prólogo de *Cromwell*, y ya en el ámbito español, y en plena vigencia del Realismo-Naturalismo, el caso de don Juan Valera, quien admite desvirtuar la realidad en pro de la belleza.

Para centrar el tema que nos ocupa hemos de remitirnos a dos trabajos de importancia dentro de la crítica dedicada a Pardo Bazán. Se trata de la visión de Nelly Clemessy expuesta en *Emilia Pardo Bazán, romancière (La crítique, la théorie, la pratique)*, que encuentra en las novelas de los años noventa una transición entre las fases naturalista y espiritualista; y la de Maurice Hemingway en *Emilia Pardo Bazán. The making of a novelist*, que ha llegado a conclusiones verdaderamente interesante en las que puede leerse: "I believe to be Pardo Bazán's grouth into maturity as a novelist in the late 1880s. and 1990s.". Nelly Clemessy se fija en el cambio de ambientación de las novelas; y Hemingway en la inclusión del psicologismo, que hace somera aparición, dice, en *El cisne de Vilamorta*[1]. En las obras escritas entre 1890 y 1896 es donde Hemingway centra su análisis, por considerar que son las de mayor interés de la novelista: "these novels —escribe en la página 2— have been almost entirely neglected, and all but the first (se refiere a *Una cristiana*) seem to me represent Pardo Bazán's work at its best". Otra de sus conclusiones es que, entre las novelas que cierran la producción del siglo XIX, no encuentra decisivo el influjo de Bourget, y obras tan interesadas en la psicología amorosa como *Deuxième amour* o *Un crime d'amour*, antítesis de la idealización romántica, fueron muy poco del agrado de la escritora[2].

Desembocamos con estas conclusiones en la hipótesis del presente estudio, puesto que lo que en él se pretende es establecer en qué medida esa evolución de Pardo Bazán tiene su origen en la lectura de los novelistas rusos, cuestión que ya ha sido abordada por algunos críticos[3]. Es un hecho el gran impacto que

1. En las páginas 3-4 de la obra escribe: "For me, the crucial factor in this development is not a change of atmosphere, but an increasing interest in psychology, and the turning-point is not *Una Cristiana-La prueba*, but the most famous of Pardo Bazán's novels, *Los pazos de Ulloa* (1886). I shall be arguing [...] that in *Los pazos de Ulloa* one can detect one decisive change in her view of the novelist's activity; whereas before she saw this as being fundamentally the depiction of the external world, now she saw it as being the dramatisation of human psychology. Although there is no doubt that Pardo Bazán's novels of the 1890s are influenced to a greater or lesser degree by her Catholicism, it seems to me that to describe them as *spiritual* is to overstate the case and divert attention from the central issue of psychology".

2. En general, las opiniones a este respecto de diversos estudiosos —Gómez de Baquero, Correa Calderón, César Barja, López Sanz, Osborne, etc.— están recogidos por Clémessy y/o Hemingway. Aparte de éstos, entre los más reciente, puede citarse el de D.S. Whitaker (*La quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, 1988), quien justifica el cambio interpretando las obras últimas de la autora como influidas por Nardau y Paul Bourget, así como por la filosofía shopenhaueriana, y habla de novela "decadente" tomando como paradigma la síntesis del estudio de Suzanne Nelbantian *Seeds of Decadence in the late Nineteenth-Century Novel* (London, 1983).

3. R.E. Osborne, a este respecto, escribe: "Según muchos pensadores, incluso Pardo Bazán, hay gran afinidad entre el arte ruso y el español. [...] Balseiro, en su libro *Novelistas españoles modernos*, en el capítulo consagrado a Pérez Galdós, cita ejemplos sumamente interesantes de este fenómeno [...] Da ejemplos muy convincentes citando a Tolstoy, Ortega y Gasset, Portnoff, Chekov, Turguenev, Falla y otros [...] Allá por el año 1887 observó la condesa esta afinidad. Sin duda la analogía que pretendía ver nos ayuda a explicar su gran interés en esta nueva literatura del Este.

causa a doña Emilia la lectura de las traducciones francesas de los escritores rusos del siglo XIX, que comenzó a hacer en 1886, y el interés que le suscitaron tanto las ideas nihilistas como la vida de los inmigrantes en París. Caracteriza el talante de doña Emilia su interés por el conocimiento, como es sabido, y, en este caso, indagó al máximo durante sus estancias anuales en la capital francesa, donde tenía acceso directo al mundo cultural y literario: como detalladamente informa Nelly Clemessy, conoció a Zola, a Daudet, a Huysmans, a Edmond Goncourt, etc. Sin embargo, el contacto con la cultura rusa lo obtuvo a través del vizconde de Vogüé[4]. En 1887, doña Emilia pronunció en el Ateneo de Madrid una serie de conferencias que dan origen a los tres volúmenes publicados en el mismo año, los cuales llevan por título *La revolución y la novela en Rusia*. Curiosamente no llega a comprender bien a los dos grandes novelistas rusos, Tolstoi y Dostoievski, y aunque lee más al primero, el segundo la fascina. Sin embargo, en principio, en ninguno de ellos atisba el alcance de las innovaciones que sus obras aportan. Sobre ellos escribe:

> *Guerra y paz* no es defendible: ni unidad, ni héroe, ni casi asunto; tan suelta y tan floja va la cinta que ata el relato y tan lentamente se desarrolla el argumento, que a veces el lector se ha olvidado ya del nombre de un personaje cuando vuelve a encontrárselo diez capítulos más allá. La vasta incoherencia del alma rusa, su indisciplina mental, su vaguedad y su afición a digresiones no pueden tener más acabado símbolo en las letras [...] ... más que Dostoievski, que ve la humanidad a través de su turbio pensamiento y su confuso espíritu, produce Tolstoi la impresión absoluta y suprema de la verdad, sin que sea posible decir, dada la admirable armonía de sus facultades, si acierta mejor al reflejar la realidad externa o la interna, si es más perfecto cuando describe, cuando dialoga o cuando estudia caracteres (pp. 392-393).
>
> (Se refiere a *Crimen y castigo*) El argumento de la terrible novela es el siguiente: un estudiante comete un crimen, y acaba por confesarlo espontáneamente a la justicia. Ni más ni menos. Parece un suelto de la sección de noticias de un periódico, pero ¡qué análisis! [...] He oído afirmar que en el talento de Dostoievski influyó la personalidad fascinadora de Edgardo Poe. Las analogías son evidentes, pero nunca el autor de *El escarabajo de oro* con toda su intensi-

Aunque no tengo intención de estudiar la influencia de la literatura rusa en España, preciso es dedicar unas líneas a este punto. Primero, se notará que doña Emilia misma sufrió esta influencia, y que la muestra claramente en varias de sus novelas, tales como *La Quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908). Portnoff cree que también hay influencia de los novelistas rusos, especialmente de Tolstoy, en Galdós. Balseiro, en cambio, opone a esta idea opiniones poderosas. [...] Hay también indicios de influencia rusa en las ideas y los escritos de Palacio Valdés, Clarín, Ganivet y otros".

4. N. Clemessy informa sobre estos contactos en los siguientes términos: "Au cours de ses séjours dans la capitale française, Pardo Bazán entretint en outre des relations amicales avec des exilés russes, habitúes des milieus littérarires et artistiques. Elle connut, entre autres, Tikhomirov qui venait de publier en collaboration avec Savine un ouvrage intitulé: *La Russie politique et sociale*. Par cet intellectuel, qui avait été directement mêlé aux événements politiques de Russie, elle obtint de vive voix maintes informations sur le nihilisme [...] Pardo Bazán, avant d'écrire son étude critique, lut les pirncipaux ouvrages publiés à l'époque sur la Russie et sa littérature. Celui qui néanmoins lui apporte sans conteste les plus précieuses informations fut *Le roman russe* du viconte Melchior de Vogüé qui parut à Paris au début de 1886. Son auteur avait l'avantage de dominer parfaitement le russe et à la fois de connaître le pays et sa littérature. Il se proposait, grâce à son livre, d'initier le public français à la comprenhension des chefs-d'oeuvre des grands romanciers contemporains" (Clemessy, 1973, pp. 111-112).

> dad sugestiva, con su imaginación febril, llegará a una sola de las tremendas análisis psicológicas de *Crimen y castigo*... [...] ¿es esto belleza? me dirán. Todo cuanto ha escrito Dostoievski tiene el mismo carácter: araña el alma, pervierte la imaginación y subvierte las nociones del bien y del mal hasta un grado increíble; unas veces nos produce el vértigo de los abismos del alma, como Hamlet; otras nos muestra la acción del genio maléfico en contra de la providencia, como Fausto, o se hunde en las negruras del remordimiento, como Macbeth, y siempre sus héroes parecen locos, maniáticos, energúmenos, filósofos de la hipocondría y de la desesperación. Pues con todo, digo que es belleza, belleza torturada, retorcida, satánica, pero intensa, grande y dominadora (pp. 374-377).

En marzo de 1886 leyó *Crimen y castigo*, y posterior es la lectura de *El idiota*, de cuyo príncipe Mishkin quiere ver Hemingway un reflejo en el epiléctico Serafín de *Una cristiana* (Hemingway, 1983, pag. 81). Lo que Vogüé llama *"réligion de la souffrance"*, latente y patente en la novela rusa, pudo muy bien constituir un perfecto paradigma para una persona de tan marcado talante religioso como Pardo Bazán. En fin, esta cuestión, que debe plantearse como hipótesis, puede encontrar alguna respuesta en las opiniones de la autora sobre Turgueniev y Gontcharov:

> No es mérito exclusivo de Turguenev el poner al lector en contacto con el mundo invisible, pues todos los grandes novelistas rusos poseen esta cuerda en su lira; mas Turguenev lo hace de un modo tan exquisito, con tal poesía, que alcanzando a producir en la imaginación el eretismo indispensable para la visión evocada por el novelista surja, él permanece sereno, en actitud de contemplar el extraño fenómeno psíquico. No hay sino leer *El perro, Apariciones*, y también *Clara Militch*, singular confesión de ultratumba(pág. 338).

> [Se refiere a *Oblomov*] Es una novela en la que no hay más que un estudio de un estado psíquico, y sin embargo, ¡qué vida tan intensa late en sus páginas! (pág. 254).

Al plantear el influjo de la novela rusa en la literatura de Pardo Bazán, o si se quiere, la aportación de su concepción narrativa a la visión e interpretación de la vida que, desde 1886, como un *continuum* va adentrándose en el pensamiento de la novelista española, habrá que hacerlo desde el eclecticismo de la época[5], pues si hablar de influjo directo siempre es arriesgado, en este caso lo sería doblemente, ya que lo que doña Emilia asimila a partir de aquellas lecturas es una nueva manera de concebir su relación, en cuanto narradora, con los personajes; y, por otra parte, y como base de lo primero, la importancia del fenómeno psicológico mental como elemento novelable.

En 1883, Dostoievski escribe en su cuaderno de notas: "Me llaman psicólogo; esto no es cierto; yo soy tan sólo un realista en el sentido superior, es decir, represento las profundidades del alma humana"[6]. En La novela rusa de Pardo Bazán se lee: "Hace tiempo que pienso y escribo que el realismo, para realizar debidamente su programa ha de abarcar materia y espíritu, tierra y cielo,

5. La misma Pardo Bazán, en *Nuevo teatro crítico* (1891), escribe: "Todo el que lea mis ensayos críticos comprenderá que no soy idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica".
6. Dato tomado de M.M. Battin, *La poética de Dostoievski*.

admitiendo lo humano y lo sobrenatural". Y hay un momento, tal vez *Una cristiana*, en que el psicologismo mecánico de las leyes tainianas —herencia y medio— han dejado paso a lo incomprensible y a las respuesta inexplicables de la mente humana.

En otro orden de cosas, en Francia, la ruptura con la metafísica positivista cambia la visión cultural, y alcanzan el mayor éxito obras como el *Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson (1889) o la *Philosophie des Unbewussten* de Von Hartmann (1877), que desarrolla el concepto de inconsciencia, y cuya traducción francesa también manejó Pardo Bazán.

Todas estas novedades serían las que llevarían a un cambio en la obra de la novelista. Por supuesto, siempre cabe plantearse si sin la lectura de Dostoievski, Gontcharov y Tolstoi las novelas de Pardo Bazán de los años noventa hubieran sido lo que son. Nuestra respuesta es negativa, tomando como base algunos datos que parecen evidenciar una intención de cambio: 1) Entre 1890 y 1896, bien de manera total o bien de manera parcial, y a excepción de *La piedra angular*, las novelas de Pardo son narraciones en primera persona. La recuperación de la memoria en lo que Dorrit Cohn denomina "técnicas retrospectivas" al referirse a la narración en primera persona posibilita la exploración psicológica. De hecho, *La sirena negra* se ha interpretado como un proceso de descubrimiento del propio narrador, y está contada desde la primera persona narrativa y el monólogo autónomo. 2) Las colecciones de cuentos son posteriores a 1890; Harry Kirby, al darse cuenta de que éstos constituyen un buen exponente de las variaciones estilísticas de Pardo, advierte que "hay pocos datos de la evolución de la autora como cuentista" (Kirby, 1973, T. III, pp. 4-5). Asimismo, Alfonso Rey describe una de las fórmulas narrativas usadas por la autora: el narrador discute con un grupo de amigos sobre una opinión que expone, y la defiende refiriendo unos sucesos sobre los que ofrece su punto de vista (Rey, 1977). Esta técnica, así como otras utilizadas, permite a la autora entrar en la interioridad de los personajes de la historia sin grandes problemas que resolver en la relación entre la voz narradora y las voces de los personajes. 3) En fin, el análisis de *La piedra angular* puede ser el punto de mayor esclarecimiento a este respecto: si atendemos a cuestiones históricas, está escrita en 1891, y es la inmediatamente posterior a *Una cristiana-La prueba*, novelas que para muchos críticos marcan el comienzo de la segunda etapa creadora de la novelista; si atendemos a cuestiones temáticas, estamos ante el tema de la pena de muerte, importante, dada su relación con el de la culpa, para la decantación por parte de la autora de una visión y de una interpretación del mundo.

La crítica ha tenido opiniones muy dispares sobre ella. Por ejemplo, mientras César Barja la sitúa entre las "novelas sin valor característico particular" (Barja, 1964, pág. 310), Hemingway, aplicando otro tipo de visión y de análisis la coloca entre las mejores obras de la autora, y califica de injusto el olvido en que se la tiene (Hemingway, 1983, capítulo 5). Lo cierto es que estamos ante una novela planteada como tesis, y ante un tema que en el momento en que fue escrita se discutía en Europa desde los puntos de vista jurídico, antropológico y

deontológico, a partir de las nuevas teorías sobre criminalidad que en Italia formulaban Lombroso, Ferri y Garófalo. Precisamente como exposición y defensa de las ideas y las teorías de la autora está concebida la tesis de la novela. Sabido es que doña Emilia criticó en debate público la escuela positivista italiana, y también es conocido su interés por el tema y por las defensas de doña Concepción Arenal, a quien la novelista considera su maestra y a quien corrige en algunos puntos referidos a la posición de la mujer ante el derecho penal, puntos que aparecen en la novela planteados por dos de los personajes, Moragas y Febrero, pues si la mujer no es igual en derechos humanos y laborales, por qué ha de serlo ante el derecho penal, se preguntan.

Ahora bien, la defensa y propagación de unas ideas a través de la representación literaria que es la novela, dependerá en gran medida de la verosimilitud, y es aquí donde, en principio, la autora se encontrará con el primer escollo si se atiene a los principios creativos del Realismo-Naturalismo, pues en poco podrán ayudar los postulados literarios que estos movimientos propugnan para la defensa de una tesis ideológica compleja que ya nada tiene que ver con los planteamientos maniqueos de los años setenta[7]. El "realismo" que se impone a la tesis que en 1891 doña Emilia quiere representar es precisamente el que Dostoievski definía en el fragmento citado *supra*. Por tanto, *La piedra angular* presenta a la autora el reto de representar no la descripción de lo que vio o el reflejo del mundo que conoce, sino la demostración del beneficio social de las ideas abolicionistas. Su documentación no debe responder ya a la observación o a la copia de lo "real", tal como lo concibe el Naturalismo, sino que debe basarse en el estudio de teorías y en el alcance de su realización, todo lo cual deberá ser adaptado a un mundo de ficción que la autora sitúa en el ambiente marinedino, y en los hechos que en un momento dado de su monótono ciclo vital ocurren. En *Nuevo teatro crítico*, al referirse a la documentación de *La piedra angular* escribe: "solicité muchos datos y libros de personas que cultivaban la antropología jurídica; tuvieron la bondad de facilitármelos; yo procuré servirme de ellos como Dios me dio a entender para fines artísticos... y no hubo más".

Se impondrá, pues, un nuevo tipo de creación, una novela construida íntegramente sobre el eje discursivo, en la que los diálogos, las reflexiones y los recuerdos priman sobre la acción, que tan sólo en los capítulos dos y tres se da, y representada por la voz narradora; y priman asimismo sobre los acontecimientos, que se limitan al parricidio y a los que de él se derivan. Y se encuentra, por otra parte, una elaboración discursiva precisa que une el subjetivismo del punto de vista de los personajes con el hecho objetivo sobre el que se sustenta la tesis: el crimen. Se comprende así que, pese a ser un tema tan

7. Curiosamente en España, lo que la crítica recepcional entiende como "horizonte de expectativas", aún no está preparado para este tipo de tesis; así, la crítica que en 1892 le hace Leopoldo Pedreira no la concibe como tal; vemaos las siguientes afirmaciones como ejemplo: "*La piedra angular* no es una novela de tesis. Es un poema lleno de melancolía y humorismo. La acción está vista y sentida por la autora antes de la conclusiones que naturalmente se deducen de la novela". (Pedreira, 1892, pp. 113-114).

en conexión con el pensamiento y con la conciencia, la autora haya elegido la tercera persona narrativa, pues este punto de vista puede permitirle una mayor dialéctica en las focalizaciones ideológicas[8]. El lema que encabeza la obra, tomado de San Pablo —*ita ut serviamus in novitate spiritus, et non in vetustate litterae*— señala el signo antagónico que preside la narración, al simbolizar no sólo la actitud de los dos personajes opuestos, como señala Hemingway (Hemingway, 1983, pág. 96), sino también el nuevo espíritu de las filosofías mencionadas, que se encuentran latentes en la novela como paradigma ideológico.

Es cierto que en 1981, cuando estaba escribiendo la obra, doña Emilia presenció en Madrid, a petición propia, el ajusticiamiento por garrote vil de una mujer, Higinia Balaguer, pero también es cierto que de esa observación sólo pasa a *La piedra angular* el rechazo a la pena capital y el afianzamiento en sus ideas feministas. Asimismo, en carta a Giner fechada poco después de la publicación de la novela, dice haber conocido a los modelos de los dos personajes principales. Pero en literatura, los modelos más o menos próximos o remotos siempre existen, sin que necesariamente la concepción literaria del autor sea realista.

La historia o argumento es simple: el verdugo de una capital de provincia, Marineda, requiere la asistencia de un prestigioso médico. En relación con la sociedad en que viven, uno y otro representan, respectivamente, el rechazo y el respeto, la marginalidad y la integración. El encuentro de los dos personajes es el móvil que pone en marcha el desarrollo de la historia, y sus respectivos hijos constituyen dentro de ésta una especie de resorte de las conciencias de los padres, y, en última instancia, serán el origen del desenlace. Un crimen cometido en una aldea cercana a Marineda es el detonante que pone en evidencia el tema de la novela, al tiempo que lleva la acción hacia el desenlace.

Nuevos personajes aparecen a partir de este episodio, y son de especial relevancia los capítulos VIII Y XIX, en donde, en el casino de Marineda, dos grupos ideológicos —liberales y conservadores— defienden sus respectivos puntos de vista sobre la pena de muerte ante el referente del parricidio de La Erbeda. Personajes como Julio Febrero y Arturo Cáñamo, partidarios el uno de la escuela positivista italiana, y de la legislación tradicional española de Meléndez Valdés el otro, no tienen prácticamente ninguna función en la historia: simplemente representan ideologías, unas ideologías que chocan con las del doctor Moragas, quien al admitir el libre albedrío encarna la tercera vía de pensamiento, la de la escuela idealista que defiende la educación del culpable; y a partir de ella surge la acción, pues en su postura vital-personal y desde su conciencia profesional, Moragas defenderá la redención individual de la persona.

8. Para algunos críticos no existe diferencia cualitativa de representación entre los relatos en tercera persona y los relatos en primera persona. Así, por ejemplo, Wayne C. Booth. Dorrit Cohn, por el contrario, señala las diferencias técnicas, y la incidencia ideológica que conlleva cada una de ellas.

El resto, son las voces de Marineda, el "coro", constituído por representantes de clases sociales y de oficios, las cuales, si en un principio condenan el crimen, en el momento del veredicto clamarán por el indulto. Y dirigiendo al "coro" no puede faltar, como es natural, el papel de la prensa. La misma autora, en repetidas ocasiones, de manera más o menos explícita, presenta la función literaria de esas voces.

Mucho eco dostoievskiano se percibe en la personalidad de Moragas, defensor del leitmotiv que caracteriza la obra: la redención. Es este personaje el redentor cuya acción se dirige al entorno de Rojo, el redimio. Uno y otro, antagonistas, se disputan el protagonismo de la historia; y para la caracterización y la acción de ambos, utiliza la autora estrategias que revelan la dramatización de los dos puntos de vista: el conato de psicoanálisis que supone el careo a que la autora los somete en un momento determinado, es el ejemplo más claro de esta técnica compositiva en la que el propio personaje va configurando su personalidad y defendiendo su función.

Por otra parte, la información que ofrece la narración de los dos personajes está presentada con distintas fórmulas discursivas, pues mientras a Moragas lo llegamos a conocer a través de la psiconarración de la voz narradora, de Rojo sabemos a través de su propio monólogo, normalmente con la técnica del monólogo narrado. De hecho, la autora llega a implicarse ideológicamente con curiosas fórmulas narrativas para identificarse ideológicamente con Moragas. Incluso hay un dato discursivo más que marca el antagonismo entre los dos personajes: de Moragas importan sus proyectos; de Rojo, su pasado. Ahora bien, la versión que Rojo da de sí mismo en su propio discurso es tan buena desde el punto de vista lógico y psicológico como la que la autora da de Moragas desde el punto de vista filosófico y moral, y en última instancia siempre queda latente la cuestión que plantean Febrero, Rojo e incluso, al final, Moragas: si es más culpable de la muerte del reo el que firma la sentencia o el que la ejecuta. Sin embargo, la cuestión social que refiere Febrero en el capítulo IX reviste al verdugo con la lacra de la culpa.

Si la definición ideológica de una novela viene dada fundamentalmente por el tema y su tratamiento, por el leitmotiv y los motivos, en *La piedra angular* estos aspectos remiten al mundo de la novelística rusa decimonónica: la pena de muerte, la culpabilidad, las inculpaciones, el aislamiento, la redención, y, en última instancia, el enfrentamiento del individuo a sí mismo y a la sociedad; y tal vez subyacente como principio generador, el presentimiento de la soledad óntica que late en esos diálogos que no llegan a ser tales, como ha demostrado Bajtin que ocurre en las novelas de Dostievski, y como se da también en los monólogos y en los razonamientos de Tolstoi.

En *La piedra angular*, los monólogos de Moragas son frecuentes, unos monólogos en los que el personaje se dirige a sí mismo con un *tú* autorreflexivo y entabla consigo mismo un diálogo que le permite percibir la idea clara y definida, o bien le permite un desdoblamiento personal cuando le habla su conciencia o su instinto médico.

Al igual que en la obra de Dostoievski, tampoco en ésta de Pardo se da la comunicación entre los personajes; cada uno de ellos habla y defiende su punto de vista, y actúa según corresponde a sus ideas, con absoluta consecuencia, rasgo que lleva a situaciones y actos límites a los personajes principales: al uno a acoger bajo su techo y junto a su hija al hijo del verdugo, lo que es tanto como retar a la sociedad marinedina; al otro, al suicidio. Ambos actos están encaminados a la redención de Telmo: el primero mediante la integración social; el segundo, mediante la liberación de su pasado, como si aquélla sólo pudiera darse con la desaparición del padre.

Ni siquiera Telmo y Nené pueden comunicarse en el capítulo XVI: cada uno ve la realidad del juego desde su punto de vista. Y en este orden de cosas hay que ver, en fin, el último dato significativo: la interpretación que unos personajes hacen de otros puede ser tan desajustada como la de Cáñamo sobre Febrero.

Esta incomunicación hace que en la novela reine un cierto desorden: si la acción, decíamos, es algo que se desvanece, que apenas existe con independencia del acaecer puramente cotidiano de Marineda, el tiempo del relato se reduce a cuatro o cinco días de los cuatro o cinco meses que debe de durar el de la historia (desde la primavera hasta el otoño). En consonancia con este rasgo estructural está el temperamento de Moragas, que la autora presenta como un contraste de vehemencia y laxitud.

Sin embargo, la estructura está perfectamente trazada, y deja ver el intento de la autora de despojar el relato de todo aquello que no sea estrictamente esencial para demostrar su tesis. La elaboración es interesante por cuanto los sucesos de los dos primeros días se enmarcan en los capítulos I a VII y VIII a XII, respectivamente. El primer día está presentado como una sucesión de acciones y de momentos que se suceden desde las 13:30 horas hasta la entrada de la noche, y con una técnica precisa, vuelve al tiempo donde quedó su acción con otra acción diferente. En el segundo, que empieza con el despertar de la ciudad, tienen lugar los diálogos en el casino, en casa de Rojo, entre Moragas y Febrero en la calle, etc.

La representación del segundo día cambia radicalmente: todo gira alrededor del núcleo argumental, y puede reducirse a la noticia escueta de un diario, característica básica que la autora atribuía a *Crimen y castigo* (cf. *supra*). Y a partir de esa noticia, los comentarios, las conjeturas, los juicios de valor, las opiniones... El comienzo —"Despertóse la capital marinedina comentando, rumiando, desfigurando"— es la catáfora —símbolo y síntesis al mismo tiempo— con la que la autora abre el relato del día, implicándose incluso con un juicio de valor producto de su estrategia narrativa: "Iba a decir saboreando la noticia del crimen de *La Erbeda* si no me pareciera calumnia".

En estos días, la tesis ha quedado planteada; el desarrollo posterior de la historia le añade la parte fundamental del autoconvencimiento de Moragas y el triunfo de su postura: él es el único que ha podido conseguir que el día de autos

no se ajusticie a los reos. Lo que sucede el día del juicio y la "víspera del día siniestro" (días tercero y quinto) y "un día al final del verano" (día cuarto) son las consecuencias respectivas de los días primero y segundo. Entre los dos de la primavera y los tres del otoño ha transcurrido un periodo en el que Moragas ha reflexionado y en el que ha recibido la información fidedigna del móvil del crimen.

Pues bien, si éstas son las características que rigen la presentación de la novela en lo que se refiere a la representación de relato-historia, la configuración de la narración en su relación con el relato presenta una serie de estrategias concernientes al discurso. Hemos hecho ya referencia a varios tipos de características discursivas de las que la autora se vale, y en este sentido, la pluralidad de formas que en el último tercio del siglo XIX suponen novedades en cuanto a la expresión del discurso referido, son utilizadas con profusión para fines comunicativos precisos[9]. Especial interés cobra la elaboración estratégica con la que la autora incluye en la narración la presencia del lector implícito, o los casos en los que la voz narradora se dirige sin más ambages a una segunda persona, y le muestra con especial fuerza ilocutiva tanto la intención de los personajes como su propio punto de vista; o bien los casos en que su propia opinión se impone, ya porque sabe el dato oportuno, ya porque conoce el comportamiento humano. Y no es menos digno de análisis el cambio narrativo que tiene lugar en el capítulo XVI: la confirmación de la sentencia del veredicto como algo irrevocable es información transmitida a los lectores en tiempo presente, lo que confirma el hecho a través de los valores aspectuales propios de su morfema, y los del sentido del presente gnómico.

El análisis de la narración podría prolongarse, pues *La piedra angular* es un ejemplo de buena creación en lo que se refiere a la representación de las voces referidas. Sin embargo, nos limitaremos al de los aspectos que suponen innovación, pues si es cierto que en la obra aún quedan rasgos del naturalismo de la autora, encontramos en este su nuevo rumbo estrategias de enunciación que contrastan con las formulaciones anteriores.

Como consecuencia de la aplicación de un nuevo concepto de documentación y de representación, una formalización como puede ser la descripción desaparece, y es sustituída en la construcción de la verosimilitud mediante fundamentos textuales de distinta índole: por un lado, unos que remiten a los principios clásicos de oralidad, y, por otro, la inclusión de elementos simbólicos que nos sitúan en los años finales del siglo. Son tres fundamentalmente los aspectos representativos que cambian: 1) la transposición de lo observado, 2) la ironía, y 3) la descripción, que son sustituídas respectivamente por 1) la transposición de lo oído, 2) la parodia, y 3) el simbolismo.

Es decir, toda la rémora costumbrista que el narrador naturalista español sigue utilizando como resorte de connivencia o complicidad con el lector, a quien presenta un mundo verosímil de hechos cotidianos, es sustituida por la

9. Sobre el discurso referido en la historia de la literatura puede verse Batjin 1929, Tercera parte.

fórmula de la documentación textual, que representa al lector la certeza de que el hecho está verificado, y en la novela aparece conjugada y contrastada con la de la inverosimilitud de ciertos géneros y obras literarias.

En la misma línea de recuperación de la oralidad está la inclusión de fragmentos paródicos: las tesis jurídicas de Grocio, Pufendorf o Beccaría, son manipuladas, subvertidas; lo mismo que las teorías de Clausewitz en la pseudo-batalla, cuyo resultado es una lapidación; y las ideas de Fourier corren la misma suerte en esa especie de falansterio programado por Moragas para acoger a los iguales en ideas. Precisamente, la crítica que en 1892 le hace Baltasar Champseur es negativa al referirse en estos pasajes, tal vez por no haberse dado cuenta de que estaba ante construcciones paródicas.

Por el contrario, ya no aparecen en *La piedra angular* lo que algunos críticos interpretan como ironía, y que Germán Gullón ve como un acercamiento del narrador al lector (Gullón, 1976, pp. 48-49), es decir, la utilización por parte de la autora de calificativos que suelen ser una especie de descalificaciones que siempre sorprenden y divierten a los lectores. Por ejemplo, en la presentación de Leocadia en E*l cisne de Vilamorta* escribe sobre los amantes: "Al ver tan guapo chico recostado en el pecho de aquella jamona de apacible y franca fealdad, era lógico tomarles por hijo y madre".

La descripción realista es considerada hoy por la crítica como una digresión temática[10]. Pues bien, en *La piedra angular*, tales descripciones sólo aparecen en alguna referencia médica, y lo que se da es un tipo de descripción simbolista o una descripción de la interioridad del personaje, o incluso la unión de ambas en un símbolo. Por ejemplo, la descripción de la vivienda de Rojo y la opinión de Moragas sobre el lugar; la descripción física de Telmo y la comparación de su carita con la de un negro (hay que tener en cuenta la absoluta segregación de que es víctima el muchacho en Marineda); o bien la muerte de Orosia, personaje muy parecido a la parricida: la descripción de la muerte que hacen las vecinas enseña a Moragas que la salida para estas mujeres sólo tiene dos puertas: matar o morir. La impunidad en que queda el crimen de Orosia fortalece más la decisión que había tomado Moragas en la cárcel después de visitar a la parricida, mientras encendía el fósforo, un nuevo símbolo, el de llevar a cabo una tarea imposible (en este caso el de conseguir el indulto para la mujer), símbolo utilizado con este valor en la literatura de la época, según señala Walter Benjamin en su estudio sobre Baudelaire. La idea que representa este símbolo estaba ya escrita en el capítulo IX, formulada por Moragas.

En fin, las alteraciones a nivel de construcción del relato y de la narración que se han señalado, indican que estamos ante un cambio ideológico y a las puertas de un nuevo periodo literario. Ante una noticia como la de el crimen de La Erbeda, el Realismo-Naturalismo hubiera narrado los hechos, hubiera des-

10. Teóricos estructuralistas —Barthes, Hammon, etc.— la definen como la unión del significante con el referente.

crito los detalles. En 1891, doña Emilia Pardo Bazán formula una tesis y construye una representación mediante los principios literarios de la oralidad: lo que sucedió en La Erbeda no es descrito ni narrado: circulan versiones, y, al final, sólo sabremos las causas y las consecuencias a través del abogado defensor. El tema y la narración de la novela han sido representados a través de un juego de valoraciones sobre una noticia periodística.

BIBLIOGRAFÍA

BAKHTINE, Mikhail. (1929). 1977. *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Editions de Minuit.

BATJIN, Mijaíl. (1979). 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

BARJA, César. 1964. *Libros y autores contemporáneos*, Nueva York, Las Américas.

BENJAMIN, Walter. 1955. *Schriften VIII*, Frankfurt am Main, Shurkamp Verlag.

CLEMESSY, Nelly. 1973. *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 2 vols.

COHN, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.

CHAMPSEUR, Baltasar. 1892. "La piedra angular. Por Emilia Pardo Bazán", *Revista de España*, 139, pp. 178-194.

GULLÓN, Germán. 1976. *El narrador y la novela del siglo XX*, Madrid, Taurus.

HEMINGWAY, Maurice. 1983. *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press.

KIRBY, Harry. 1973. Introducción a *Obras completas* de Emilio Pardo Bazán, Madrid, Aguilar.

OSBORNE, R.E. 1954. "Emilia Pardo Bazán y la novela rusa", *Revista Hispánica Moderna*, 20, pp. 273-281.

PEDREIRA, L. 1892. "La piedra angular", *Revista contemporánea*, 30 de enero de 1892, tomo LXXXV, vol. II, pp. 113-119.

RUBIA BARCIA, M. 1960. "La Pardo Bazán y Unamuno", *Cuadernos americanos*, CXII, pp. 240-263.

REY, Alfonso. 1977. "El cuento sicológico de Pardo Bazán", *Hispanófila* 59, pp. 19-30.

VARELA JÁCOME, B. 1973. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, CSIC, Instituto P. Sarmiento.

FENOMENOLOGÍA DE LA VANGUARDIA: EL CASO DE LA NOVELA

Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES
Harvard University

Quisiera comenzar por un descrédito y una justificación: las novelas españolas de vanguardia no son célebres ni son importantes; lo es, sin embargo, su visión del mundo y el contexto cultural que arropa esa visión. Sobre la novela española de vanguardia resulta iluminadora una comparación de tipo bibliográfico: entre los muchos trabajos dedicados al teatro español del siglo XX difícilmente se encontrará alguno que se ocupe específica y exclusivamente del "Teatro español de vanguardia"; existen, con todo, muchos trabajos sobre autores concretos u obras singulares que hoy se juzgan más o menos de vanguardia. El caso de la novela es exactamente el opuesto: predominan los trabajos sobre el grupo de novelistas llamado de vanguardia; los trabajos sobre autores u obras individuales son más escasos. Se diría, incluso, que separar sin más a estos autores o a sus obras constituye una suerte de falacia crítica: los unió, desde el principio, por una parte, el parentesco temático y formal de sus novelas y, por otra, todo su marco histórico-biográfico, desde la presencia de ese mentor casi dictatorial que fue Ortega y Gasset, hasta el carácter exclusivo y arrogante de sus tertulias y sus revistas (*Revista de Occidente* [1923] y *Gaceta Literaria* [1927] sobre todo) o su demarcación editorial (en las tres colecciones más destacadas que se crearon para publicar sus obras: "Nova Novorum", de la Editorial Revista de Occidente; "Nuevos Valores", de la Editorial Ulises, y "Cuadernos Literarios", de La Lectura). Los trabajos de historia literaria parecen esforzarse incluso, más o menos inadvertidamente, por purificar ese grupo, por eliminar de la nómina a todos aquellos autores o textos que resulten vacilantes o indecisos, es decir, que hagan algún tipo de concesiones. El consenso de críticos e historiadores no es completo, pero el denominador común es que en ese núcleo compacto y casi amurallado de novelistas no deben incluirse, en propiedad, más que Pedro Salinas (1892-1952), con *Víspera del gozo* (1926) "posiblemente la mejor obra de ficción del nuevo movimiento llamado *arte joven*" [Spires, 1988, pág. 130]; Benjamín Jarnés (1888-1949),

con *El profesor inútil* (1926 y 1934), *Paula y Paulita* (1929) y, sobre todo, *Locura y muerte de nadie* (1929), "sin duda la mejor novela de Jarnés" [Ferreras, 1988, pág. 112] y "típica pieza de ficción vanguardista" [Pérez Firmat, 1982, pág. 126]; Antonio Espina (1898-1972), "la figura más representativa de la 'escuela'" [Nora, 1970, pág. 197], con *Pájaro Pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929); Francisco Ayala (1906-), "con Jarnés, el más importante narrador del grupo" [Nora, 1970, pág. 196], sobre todo por los dos relatos de *Cazador en el alba* (1930); y, si acaso, también Ernesto Giménez Caballero (1898-1981), con *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) y *Julepe de menta* (1929). En los aledaños, siempre contaminados y discutibles, estarían otra docena de autores como Rosa Chacel, Max Aub, Juan Chabás... etc. Se impone ya, entonces, una primera conclusión: la novela española de vanguardia —como, de hecho, la vanguardia en general— se distingue por ese carácter compacto, elitista, exclusivo, al que los críticos e historiadores —desde Ortega en adelante— han apoyado no sólo con una puntual constatación sino también con una complicidad más o menos encubierta. El concepto de "teatro español de vanguardia", sin embargo, resulta inmediatamente sospechoso porque no cuenta, en principio, con ese carácter compacto y exclusivo de grupo uniforme.

Ahora bien, junto a ese fenómeno, la comparación bibliográfica conduce a otra conclusión significativa: en el teatro de la época es fácil reconocer obras aisladas de gran envergadura que han pasado al canon fundamental de la literatura española del siglo XX y que pueden competir en radicalismo y en calidad con lo mejor del teatro de vanguardia extranjero (*Así que pasen cinco años* [1931], *El Público* [1930-1936] o *Tres sombreros de copa* [1932]); lo que es más, se diría que buena parte de los estudios de obras y autores sueltos tienen por objeto probar su mérito singular y su derecho a ser incluidos en ese canón (es común, por ejemplo, en los estudios del teatro de Jacinto Grau y de Gómez de la Serna). El caso de la novela es, de nuevo, el opuesto: todo este episodio tan pulcro y ordenado de la narrativa española no ocupa más que un capítulo menor, la letra pequeña de la historia de la novela contemporánea. Ni la cantidad, ni la calidad, ni la trascendencia de esos textos han sido hasta ahora suficientes para alcanzarles individualmente un puesto de importancia en las historias de la literatura y, menos aún, en el canon oficial. Un solo ejemplo: en el volumen 7 de *Historia y crítica de la literatura española* 1914-1939, preparado por Víctor García de la Concha en 1984, entre casi mil páginas de estudios, esos cuatro novelistas merecen en total 17 páginas de atención, mientras dos de sus contemporáneos algo más canónicos —Miró y Pérez de Ayala— reciben, en conjunto, 62 páginas. Más aún, los que estudian al grupo de vanguardia se apresuran a señalar, por una parte, la deserción temprana de todos ellos, que, desde 1930, dejaron de escribir novelas o pasaron a escribirlas de otro modo; y, por otra parte, el carácter indeciso o insuficiente de su vanguardismo, incluso dentro del círculo más restringido. Por ejemplo, Eugenio de Nora [1970, pág. 230] emplea a menudo el término "vacilante" para referirse al compromiso vanguardista de estos autores; Pérez Firmat [1982, pp. 113-117 y 127] encuentra como rasgo común una "incertidumbre del autor ante sus materiales" e

incluso una "incompetencia narrativa"; más recientemente, Andrés Soria [1988, pág. 21], en términos generales pero decididamente aplicables a este grupo, observa que "movimientos que en Europa se alzan contra el pensamiento burgués, en España llegan a un cierto diálogo con él".

Sin embargo, todas estas novelas de vanguardia, que apenas destacan por sí mismas, tienen en conjunto un interés excepcional que comparten con el mejor teatro vanguardista: me refiero al tipo de cuestionamientos y de problemas literarios o filosóficos que plantean a la historia de la literatura. Ya en 1924 había declarado Ortega [1981 a, pp. 25-26], con un gesto más temperamental que razonable: "Las diferencias particulares del arte joven me interesan mediocremente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular [...]. Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética [...]. Ésto es lo que parece de algún interés definir". Ahora sabemos que no sólo "parece de algún interés" sino más bien de extraordinario interés. ¿Por qué? La razón podría rastrearse también en conocidos ensayos de Ortega, pero la formula de una vez Guillermo Carnero en un trabajo reciente [1989, pág. 85], cuando concluye: "Es sin duda la primera vez en la historia de Occidente que no estamos ante el habitual enfrentamiento generacional en materia de sustitución de principios o valores dentro de una macrotrayectoria histórica asumida, sino ante un proyecto de ruptura de la continuidad histórica".

La cuestión es, entonces: ¿en qué consiste, dentro de la narrativa, esa "ruptura de la continuidad histórica" que parece ser lo más interesante o lo más trascendente de su proyecto vanguardista? Si hasta ahora he seguido, con más o menos fidelidad, los presupuesto de Ortega sobre el tema, a partir de este punto debo comenzar a diferir. Ortega opina que el arte nuevo está hecho casi totalmente "de puras negaciones".Yo quisiera prestar más atención a los principios que postula y que trata de poner en práctica. Con todo, no cabe duda de que esos principios suponen inicialmente una negación, una ruptura o, mejor aún, una *denuncia* de los modos precedentes. Ahora bien, Ortega es equívoco al definir esa negación o esa denuncia: se refiere, por una parte, a la dicotomía realidad/irrealidad [1981a, pp. 28 y 41], es decir, los predecesores, todos los predecesores, pero sobre todo los más inmediatos, como Galdós, la mayoría de la generación del 98 y sus epígonos, serían realistas, mientras los autores de vanguardia denunciarían el agotamiento de aquel realismo y optarían por la representación de lo irreal. El tiempo y el pensamiento crítico han puesto en evidencia que esa oposición es, en el mejor de los casos, superficial, y no da cuenta, ni siquiera parcialmente, del verdadero problema. Pero Ortega propone, al mismo tiempo y un poco de paso, sin muchas explicaciones, otra dicotomía mucho menos superficial que acaso contradice a la anterior: se trata de la distinción entre lo falso o falaz y lo genuino. El arte nuevo —dice— "tiende [...] a eludir toda falsedad" [1981a, pág. 20]. Según esta dicotomía, resultaría que la vanguardia denuncia en los realistas no tanto su realismo como la falsedad de ese tipo de realismo. En esta denuncia resuena ya, claramente,

todo el pensamiento científico y filosófico de la época, porque la falsedad del viejo "realismo" parece consistir —desde el punto de vista de la vanguardia— en una falacia fenomenológica: entienden que tanto la narrativa del 98 como la de Galdós o, para el caso, Balzac, asume que es posible una percepción objetiva y completa de la realidad y, al mismo tiempo, confía en el poder del lenguaje para representar esa percepción. El proyecto de *La Comédie Humaine* o de las *Novelas Contemporáneas* y los *Episodios Nacionales* de Galdós, con su repetición de personajes, transcripción de vidas enteras... etc., resultaría así la manifestación literaria de esa fenomenología. Pero también cualquier descripción fragmentaria de Azorín; por ejemplo, la que breve y parcialmente, con un lenguaje ordenado e implacable, presenta un pueblo castellano y un hidalgo que lo contempla melancólicamente desde su balcón: ese fragmento no era una muestra de la fragmentación general con que percibimos la realidad, sino todo lo contrario, una sinécdoque que supone la suficiencia de la parte para dar cuenta del todo, tanto sincrónica como diacrónicamente. En la descripción de Azorín, de su libro Castilla (1912) [1935, pp. 75-78-81], el autor resume en dos páginas 300 años de historia para volver repetidamente al mismo balcón castellano y encontrar siempre a un caballero idéntico que contempla un paisaje inalterable con parecida melancolía.

Contra esa falacia, los novelistas de vanguardia fundamentan su obra en una nueva fenomenología que no traiciona a la realidad ni confunde al lector. Esa fenomenología dictamina, en primer lugar, que la percepción del narrador es puramente fragmentada y dispersa, transitoria e insuficiente. Más aún, esa percepción no sólo es fragmentada y transitoria en sí misma, sino que resulta distinta, personal y, como diría Ortega, "intransferible" de uno a otro individuo, de modo que no cabe presentar el fragmento como representación de una realidad, sino más bien como muestra de la imposibilidad de representar una realidad completa o suficiente. Desde este punto de vista, se puede concluir que la misión o el propósito de los relatos más o menos vanguardistas ya no es presentar —o representar— una determinada realidad, sino más bien, una percepción limitada a esa realidad; mejor, una percepción de sus propios límites. Tal vez ninguno de aquellos novelistas lo ejecutó con mayor destreza que Pedro Salinas en *Víspera del gozo* [pág. 37]; por ejemplo, en este fragmento de fragmentos: "La calle, inmóvil, pero poseída con la marcha del coche de una actividad vertiginosa y teatral, empezó a desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia alguna y con idéntica rapidez y destreza con que muestra un prestímano los colorinescos objetos que le van a servir en su juego, más que para que el público los vea, con el malicioso propósito de que su rauda sucesión cree una imagen confusa y apta para cualquier engaño en la mirada del espectador".

La misma cita podría ilustrar también el segundo postulado importante en la nueva fenomenología (derivado, claro, del anterior): si la perecepción es fragmentada y dispersa y, además, mediatizada siempre por una personalidad singular consciente de sus límites, no sería justo o, más bien, sería una falsedad

añadir a esa percepción una trascendencia moral, un valor establecido, una categoría de símbolo, cualquier cosa que remitiera a un orden exterior, superior y absoluto o común. En la descripción del campo que proponía Azorín, las formas percibidas y anotadas estaban al servicio de una ideología o de un sentimiento que se pretendía universal. El capítulo donde se encuentra termina así [1935, pág. 82]: "¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón [...], en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir". Esas nociones de eternidad y permanencia eran especialmente ajenas al pensamiento vanguardista. En la descripción del campo que propone, por ejemplo, Benjamín Jarnés en *Paula y Paulita* [pp. 68 y 51], ha desaparecido todo rastro de eternidad, de dolor y de meditación: conscientemente, el observador se limita a anotar los datos puramente formales que percibe de *forma provisional* en una serie de instantes, sin conexión alguna con otra cosa que no sea, si acaso, un cuadro de Juan Gris. El texto de Jarnés dice únicamente: "Hoy es día de rectificar cada minuto toda la coloración del aire. Primero se embadurna el cielo, a trechos, con todos los matices de la leche mixtificada. Luego, sobre fondo de añil crudo, desfila una procesión de grises. Una escala de sienas y morados, franjas malva y jacinto. Ocres, amarillos terrosos [...]. Ahora, este paisaje es sólo un capricho de Juan Gris".

El tercer postulado de esta nueva fenomenología es de orden más inmediatamente literario y es quizá el que más ha servido para caracterizar a las vanguardias: se trata de una general desconfianza del lenguaje, un descrédito general de las palabras como instrumentos para representar una verdad o una realidad exterior. Explícitamente lo enuncia así un personaje de *El profesor inútil*, de Jarnés [pág. 230]: "Sólo gozáis percibiendo la pobre música de la palabras, signos sonoros que el moho y el relente de tantas insufribles bibliotecas vino desafinando a lo largo de los siglos". Más importantes son las manifestaciones implícitas, es decir, las consecuencias de ese postulado: como la percepción, el lenguaje ha dejado de ser mero instrumento de representación y se ha vuelto un objeto en sí mismo. Se juega con las palabras, con las frases hechas, con las expresiones que la literatura convencional había prodigado, y se pone de manifiesto su volubilidad, su insuficiencia, las quiebras semánticas que deshacen su poder. Un solo ejemplo de los muchos que se encuentran en los relatos de Antonio Espina: "Xelfa, formado, abrió en abanico la evocación de su vida africana, y empezó a abanicarse lentamente, ahuyentando los mosquitos del calor" [*Pájaro Pinto*, pág. 34]. Esta desconfianza del lenguaje es, claro está, un síntoma general de la modernidad tal como la caracterizó, un ejemplo, Heidegger [Vattimo, 1986, pp. 61-71], pero adquiere un matiz especial en la narrativa de vanguardia: ya no se trata de lamentar un deterioro o una impotencia, sino de aprovecharlo *ingeniosamente*. Quizá nada distingue tan positivamente a las vanguardias como esta restauración del *ingenio*, el mismo ingenio que Gracián había elogiado y catalogado en pleno barroco ("El arte moderno, ejemplo de arte ingenioso" [Marina, 1992, pp. 131-169]). Este *ingenio* que explota ale-

gremente la debilidad de las palabras se convierte en una de la señas de identidad del *yo* vanguardista: el *yo* ubicuo que —contra la pregonada ausencia del narrador realista— mediatiza inevitablemente todos estos relatos; el *yo* cuya percepción de la realidad y de sí mismo es fragmentada y dispersa, hasta el punto de que no le permite trascendencia ninguna, ni ideológica ni sentimental; ese *yo* encuentra un punto de apoyo, una justificación de su presencia literaria, de su escritura, en el *ingenio*. El lugar que en la narrativa precedente estaba reservado a la vida interior de los personajes, a su relación más o menos conflictiva con el mundo exterior, es en estos textos coto del *ingenio*.

Cuando estas novelas fueron publicadas en los años 20 nada llamó tanto la atención —ni despertó tantas críticas— como la cantidad de metáforas que sus narradores se permitían. Ortega había dictaminado [1981a, pág. 38] que la metáfora era "el más radical instrumento de deshumanización", pero también había insistido [1981a, pág. 116] en que todo tipo de "reacción subjetiva ante el objeto —como es sin duda la metáfora— era posible sólo en la lírica; "en una novela o en una teoría es fatal". Azaña se burlaba en su diario del 13 de mayo de 1927: "En la *Revista de Occidente* han tenido en suspenso la publicación de una novela [de Juan Chabás] porque no había en ella 'bastante número de metáforas' ¡Oh Dios! ¡Cuando nos ponemos a ser tontos!". Ya en 1934, cuando la narrativa de vanguardia estaba en plena decadencia, se recibió así en la prensa (*La Voz*) la segunda edición de una de estas novelas: "*El profesor inútil* sucumbe hoy bajo el agobio de un sinnúmero de metáforas caducas, como sucumbió antaño a la boga de la iconomanía, del fanatismo por la imagen, Benjamín Jarnés, en el trance de escribirlo" [Fernández Cifuentes, 1982, pág. 341]. Estas críticas, que acaso eran justas, no ayudan, sin embargo a comprender dos fenómenos importantes. Primero, que las metáforas, la iconomanía, tenían su razón de ser en el contexto filosófico de la vanguardia; eran una forma de acusar y compensar las deficiencias de la percepción; eran una forma de aprovechar y poner, a la vez, de manifiesto las deficiencias del lenguaje. Segundo, estas metáforas tenían un carácter y una función muy distintos a los de las metáforas más tradicionales o convencionales. Cuando el narrador de Valle Inclán escribe en la *Sonata de otoño* [pp. 35 y 69] que unas manos "eran pálidas, nobles y descarnadas como las de un rey asceta" o que un abuelo era "alegre y picaresco como un libro de antiguos decires", lo primero que se observa es que esas metáforas, sus adjetivos... etc., están al servicio de un sentimiento o una ideología, y lo segundo, que suponen una extraordinaria confianza en el lenguaje como instrumento de precisión. Cuando Francisco Ayala escribe 20 años más tarde, en *Cazador en el alba* [pág. 51]: "Era una tarde tan fría que el viento arrancaba de los árboles aceradas hojas Gillette", ya no expone un sentimiento sino más bien ese *ingenio* que aprovecha la quiebra semántica de la palabra "hojas". El *ingenio* se revela así como el principal instrumento de mediación entre la realidad y el lector: ya nada se presenta subrayado por el sentimiento o la ideología, como en las fantasías de Valle Inclán, sino más bien neutralizado o reducido por las asociaciones del *ingenio*. Un ejemplo más: donde Valle Inclán había escrito: "la besé temblando, como si

fuese a comulgar su vida" [*Sonata de otoño*, pág. 67], Antonio Espina propone: "¿Quién apaga los labios de carne de Gloria Swanson apretando contra sus encías el cepillo dentífrico del beso?" [*Luna de copas*, pág. 119]. El *ingenio* parece asociarse aquí con el *mal gusto* en una suerte de gesto protector contra los hábitos de la vieja literatura.

Los críticos recuerdan con frecuencia que el gran maestro del *ingenio* fue Gómez de la Serna y que quizá la manifestación más genuina de la prosa vanguardista en España —dentro de la fenomenología que aquí se describe— fue la "greguería"; es claro que la mayoría de las metáforas e imágenes que agobian los relatos de vanguardia podrían catalogarse como "greguerías". En cualquiera de los dos casos cabe añadir que el *ingenio* no fue sólo una forma de mediación sino también de protección: *protección* contra la trascendencia, contra el sentimentalismo, contra la gravedad que habían predominado en el realismo anterior. Al lector de las gueguerías de Gómez de la Serna le sorprenderá encontrar una enorme cantidad de ellas dedicadas a la muerte o donde la muerte tiene un papel excepcional; greguerías como la que asegura "La muerte es una enfermedad hereditaria"; o esta otra: "cuando recogemos un guante caído damos la mano a la muerte". Se diría que se convoca a la muerte precisamente para evitarla, para desfigurarla, para protegerse de ella con la burla del *ingenio*. Significativamente, los relatos de vanguardia están llenos de muertes y de suicidios que reciben el mismo tratamiento imaginístico o *ingenioso*. Antonio Espina describe así el suicidio de Aurelio en *Luna de copas* [pág. 154]: "Al lanzarse al espacio cruzó por su cerebro el mito de la Copa Encantada. Y lo fue desarrollando en el film de *corto metraje* que había de recorrer desde la altura de su inocente avión, hasta la superficie del Canal de la Mancha". Algunos críticos han pensado que la obra maestra o la más representativa de este grupo podría ser *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés. "Nadie", que se llama Juan Sánchez, muere en la última página arrollado por un camión. La última frase de esa última página específica: "Como una goma de borrar".

Desde comienzos del siglo XX, —aparte de la fenomenología de Heidegger, que es su apoyo más evidente [Vattimo, 1988, pp. 18-42]— una serie de acontecimientos científicos, filosóficos y técnicos acompañaban y avalaban la nueva fenomenología. Ya a mediados del siglo XIX Baudelarie había escrito, de acuerdo con Poe: "No está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehuse a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida" [Benjamín, 1972, pág. 58]. El primero de aquellos acontecimientos, el más acreditado y, a la vez, el más confuso fue la Teoría de la Relatividad. En España, Einstein había divulgado personalmente su teoría en Marzo de 1923, y una serie de libros pretendían hacerla accesible al público español, pero no era necesario que los artistas y los poetas entendieran las ecuaciones de Einstein; les bastó con la intuición o la certeza de que la percepción inmediata ya no era fidedigna, el mundo había dejado de ser transparente, el tiempo y el espacio habían perdido su valor absoluto y no toleraban ya una representación definitiva e inequívoca. El segundo, la teoría

del inconsciente, fue explotado con menos cautela. En 1992 Ortega propuso a la Biblioteca Nueva la traducción de las *Obras Completas* de Freud, y en 1923 se leían ávidamente los primeros tomos. Poetas y artistas confirmaron allí que nuestro conocimiento de la realidad era a la vez condicionado y refundido por una lógica interior y estrictamente personal, ajena a la razón convencional y mucho más genuina que ella. La lógica externa, común, del realismo se reveló así no sólo falaz sino también represiva, una precaución contra el inconsciente individual, una forma de reducir o sofocar la imaginación propia. Entre los nuevos, este recién adquirido desprecio de la razón tradicional —escribe Guillermo Carnero [1989, pág. 95]— "supone la orientación de la capacidad y la energía cognoscitivas hacia la sensibilidad, el instinto, la intuición, la emoción [en el sentido, sobre todo, de excitación], términos que aparecen constantemente en los textos futuristas para expresar garantía de verdad ontológica y moral". Esa "verdad" del inconsciente justifica los dos sentidos de la originalidad tan cultivada por los vanguardistas: originalidad de lo originario, lo no reprimido, contaminado o reducido por las convenciones de la tradición (como, por ejemplo, el arte primitivo); originalidad de lo mío, lo singular, lo intransferible (como por ejemplo, los sueños, las fantasías, los delirios de la fiebre. Así, el narrador de *Cazador en el alba* [pág. 41] asegura: "Entonces comprendió el soldado Antonio Arenas que las realidades puras sólo son visibles a la temperatura de 40 grados centígrados"). El tercer fenómeno y, para algunos (Pérez Firmat, C.B. Morris) el que más determinó las nuevas formas narrativas, fue el cinematógrafo: tanto su técnica como su estética (si cabe distinguirlas) parecían ajustarse a todos los hallazgos de la nueva fenomenología. Estaba, por una parte, la paradoja de la "cinta", que desglosaba toda ilusión de realidad, de continuidad, de movimiento, en una cadena de fragmentos inequívocamente fijos; estaba, por otra parte, la función creadora del "montaje", la posibilidad de cortar y unir todos esos framentos para producir las más insólitas yuxtaposiciones de tiempo y espacio; estaba, finalmente, el "movimiento" —con las alternativas de cámara lenta y cámara rápida— como una acentuación de la *exterioridad* o la *visualización* que favorecía el nuevo arte.

Quisiera aquí, sin embargo, prestar especial atención a un coincidencia mucho menos estudiada: la que se produce, indudablemente, entre esta fenomenología que legitima los relatos de vanguardia y la modernización de las grandes ciudades. Ya Juan Cano Ballesta [1981, pág. 172] ha observado que "la gran empresa de la prosa vanguardista es plasmar en su sorprendente retórica la integración del hombre en la cosmópolis moderna". Pero, al mismo tiempo, esa "sorprendente retórica" es producto de la cosmópolis que condiciona o determina las percepciones del artista. El momento fundacional de ese modelo universal llamado *cosmópolis* o *metrópolis* puede localizarse con bastante exactitud entre 1852 y 1870, cuando el alcalde de París, barón de Haussmann, arrasó los viejos barrios de la ciudad para instaurar la nueva geometría de los grandes bulevares, los parques de Boulogne y Vincennes y el enorme mercado de Les Halles. Para el resto de las ciudades europeas, ese gesto de Haussmann fue sobre todo simbólico: Cosmópolis no es el nuevo París

sino una ciudad ubicua, equidistante a la vez de las ciudades particularizadas y costumbristas de la narrativa decimonónica, y del campo idealizado por la generación del 98. Madrid, Sevilla, Zaragoza son las ciudades aludidas por los narradores de vanguardia, pero las tres se caracterizan sobre todo por haber sacrificado su identidad ("el color local", diría un crítico de entonces) a su parentesco con Cosmópolis: las tres ofrecen en general el mismo espectáculo de "superficies inasibles, desnudas, cristalizadas, de glacial blindaje", que un personaje de Francisco Ayala encuentra inesperadamente en el Madrid de 1928 [*Cazador en el alba*, pág. 89].

Más importantes que esa geometría común del nuevo espacio urbano son otros tres datos de la cosmópolis vanguardista. El primero es su carácter de puro presente, sin pasado. "Pluscuampresente", lo llama Jarnés [*El profesor inútil*, pág. 119]. Cuando el protagonista de *Cazador en el alba* [pág. 48] llega a la ciudad, el narrador especifica: "anulado el pretérito, había renacido en el centro del trajín urbano". Cosmópolis no tiene pasado y cancela el de sus habitantes: "sólo contaban con su efectiva presencia; no tenían pasado y el porvenir estaba en sus manos, sumiso"; "lo presente, lo inmediato, ocupaba toda su atención" [*Cazador en el alba*, pp. 54 y 69]. En *Erika ante el invierno* el periódico se convierte en emblema de ese insobornable presente: un periódico atrasado es un objeto inútil, insignificante, para el ciudadano ("la tarde de ayer... ¿Cuándo había sido la tarde de ayer? ¿De qué ayer sin nombre?", [pág. 80]). Relacionado con ese presente, el segundo dato de Cosmópolis es la mutación constante, el flujo inagotable de las gentes, las imágenes, los acontecimientos. Jarnés lo compara con un río y sus puentes: "lo único firme es el agua. Los puentes se están siempre desmoronando, a la fuerza de querer detenerlos sobre la vida" [*El profesor inútil*, pág. 119]. Lo fijo pertenece al pasado y no tiene ninguna función en Cosmópolis. El personaje de Salinas que espera a su novia en la calle se encuentra así con que "la figura inventada y esperada se venía abajo de un golpe, porque Jorge la había labrado con lo conocido, con los datos de ayer, con el pasado. Y lo que tenía delante [...] era la vida de hoy"; "Formas, líneas, colores de todas clases le salían al paso copiosamente" [*Víspera del gozo*, pp. 101 y 94]. Francisco Ayala resume, con el estilo que le impone esa misma movilidad de Cosmópolis: "Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine. La ciudad, gran plataforma giratoria" [*Cazador en el alba*, pág. 94]. El tercer dato de Cosmópolis es una forma de negación: el campo ha sido reducido a un espectáculo rápido y ajeno que se contempla un momento por la ventanilla del tren o del coche, los vehículos que trasladan al ciudadano de una a otra cosmópolis. Más aún, ya no importa el paisaje en sí, sólo anotar, como hace Salinas, "las compañías fugaces y alusivas de los paisajes laterales" [*Víspera del gozo*, pág. 76]; Francisco Ayala lo dice así [*Cazador en el alba*, pág. 46]: "dos cintas de paisaje habían desfilado a derecha e izquierda". El que más explícitamente ha teorizado sobre esta exclusión es seguramente Giménez Caballero, que opone la "visión estática" de los del 98, a la visión dinámica, "del coche en directa" de los vanguardistas. De los pueblos le interesa más la gasolinera que la vieja iglesia románica. Su mismo estilo cancela las prerroga-

tivas del campo con un lenguaje puramente urbano. Escribe, por ejemplo: "comenzamos a transitar por los pueblos castellanos higiénicamente enrollados por esa cinta cinemática que es la carretara; englobados en la esfera, vertiginosa de humo, de la gasolina" [*Julepe de menta*, pp. 59-61].

A comienzos de los años 30, Walter Benjamin —sin duda inspirado o incluso determinado por el espíritu de las vanguardias— analizó lo que había supuesto París, como gran ciudad, para la literatura del siglo XIX (Baudelaire, sobre todo). En aquel París de los grandes bulevares y los pasajes comerciales encontró Benjamin dos figuras decisivas: por una parte, la multitud, "una multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente impenetrable" [1972, pág. 64]; por otra parte, observando a la multitud, "abandonado en la multitud" [pág. 71], pero no mezclado con la masa, sino más bien separado de ella por un umbral que nunca traspasa del todo, se encuentra el "flâneur". Significativamente, Benjamín nunca da de una vez por todas la definición de este paseante escurridizo, este héroe incógnito [pág. 55], a la vez ingenioso y negligente [pág. 56], que "va a hacer botánica al asfalto [porque] la vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones, entre los adoquines grises" [pág. 51]. Una variante de este "flâneur" da lugar al protagonista esencial de los relatos de vanguardia; la fenomenología urbana del "flâneur" es, a la vez, la que domina esos relatos.

La primera de sus características o la que conviene precisar con más urgencia es su asociación con los exteriores, la calle, el bulevar: "El bulevar es la vivienda del flâneur", anota Benjamin [pág. 51]. En los relatos del realismo tradicional, la calle era fundamentalmente un lugar de tránsito o de enajenación: se podría analizar en profundidad todo *Fortunata y Jacinta* a través de esta única disyuntiva entre interiores y exteriores. Los relatos de vanguardia, en cambio, son generados y sostenidos por esta precipitación del flâneur hacia el exterior, lejos de la quietud y la fijeza, del orden previsto y la repetición. De todos sus protagonistas se puede predicar lo que Ayala de los suyos en *Cazador en el alba* [pág. 60]: "buscaban las grandes avenidas. Las calles más abiertas, por donde huían, persiguiéndose de esquina en esquina, los anuncios luminosos". El flâneur sólo desea, en palabras de Ayala, "echarse a la calle, alegre nadador del aire libre". "Y salí a la calle. Decidido. Precipitado. Lleno de Aire. Viaducto. Lanzaderas. Gente. Más gente. En medio, mi apresuramiento" [Ibid, pp. 64 y 99]. Cuando "el profesor inútil" de Jarnes [pág. 215], al final de una aventura, tiene que entrar a la vivienda de su amada, declara: "el gabinete era un acuario. Entré en él como descienden los buzos al fondo del mar. Temía perder el contacto con el aire exterior, y hubiera preferido respirar por un tubo de comunicación con la calle".

Pero la calle no es sólo el inquieto habitat del flâneur: la calle, lo callejero, su atmósfera, su vocabulario, abastecen todo el imaginario del flâneur; los demás espacios de su historia se definen en términos de oposición o de afinidad con la calle. Así se desacreditan alcobas y gabinetes y brillan generalmente por

su ausencia toda clase de espacios íntimos, mientras adquieren su prestigio los mercados —"catedrales del color" las llama "el profesor inútil" [pág. 82]— o el museo —"un silencioso mercado" [ibid, pág. 85]—. El flâneur de Salinas expone así esa reciprocidad o esa equivalencia: "Llevábamos ocho días de recorrer por único campo las asfaltadas praderas de la ciudad, y sólo nos reposaban las luminosas sombras de las farolas, con su maravilloso follaje nocturno. Y como sentías nostalgía del suelo y los chopos de Castilla, te llevé al Museo" [*Víspera del gozo,* pág. 80]. La proliferación de trenes en estos relatos se debe, en parte, al parentesco que mantienen con las calles: la última protagonista de *Víspera del gozo* [pág. 148], al despedirse en la estación, "ya trae puesta la cara de viaje, un rostro impersonal y anónimo a propósito para *circular* unas horas entre esas gentes compañeras y desconocidas que vayan en el tren" [subrayado mío]. Por esa misma razón, ningún interior se vuelve más tolerable que el interior de los hoteles, con su carácter provisional y su población de transeúntes desconocidos; o esos grandes restaurantes que Jarnés describe así: "El comedor es un abigarrado mecanismo, una divertida máquina social donde cada pieza acusa un taller de construcción distinto" [*Paula y Paulita,* pág. 44].

¿Y qué hace el flâneur en la calle? ¿Cuál es su función, su misión? Desde luego no es el trabajo, que en estos relatos es apenas un espectáculo, como en Ayala, un inconveniente apenas atendido, como en Jarnés, o una perfecta ausencia, como en Salinas. Pero tampoco es el ocio. Habría que nombrarlo algo así como una laboriosa desocupación. Francisco Ayala dice de su flâneur: "El era el desocupado que se para ante los rascacielos, viendo cómo chorrea el sol por sus aristas hasta regar las anchas avenidas; que se detiene a contemplar la agitación de talleres y estaciones" [*Cazador en el alba,* pág. 67]; Benjamin Jarnés lo nombra "consumado catador de vivas plasticidades" [*Locura y muerte de Nadie,* pág. 45]. En ambos casos se alude a una constante atención a lo que pasa, casi un registro de las variedades urbanas ("entomólogo" es el "flâneur" de Francisco Ayala [pág. 59], como había sido "botánico" el de Benjamin). La pesquisa descubre incluso una suerte de subsconsciente urbano. El título más significativo de Giménez Caballero no deja lugar a dudas: *Yo, inspector de alcantarillas.* Benjamin considera que el flâneur "legitima su paseo ocioso" mediante una labor de detective [pág. 55]; en estos textos se alude al protagonista como "pescador [...] en la ciudad, entre los hombres" [*Luna de copas,* pág. 123]; "minero de espíritus, de socavar estrato por estrato, las entrañas de un nuevo continente" [*Locura y muerte de Nadie,* pp. 32-33] y, sobre todo, "cazador": "cazador en el alba" o "cazador de sucesos" para el que "la más rica aventura" es salir "a caza de sí mismo" [*El profesor inútil,* pág. 57]. En todo caso, se trata de una forma de conocimiento difícilmente definible porque no tiene límites ni prescripciones; apenas si la caracteriza una vaga ansiedad de exponerse a todas las experiencias posibles, sin agotar ninguna: "fertilizar cada hora con un nuevo afán, con una idea nueva", dice el protagonista de *Paula y Paulita* [pág. 213]. "El profesor inútil", aspira a "vivir aguardando estímulos, sin normas previas rubricadas por ningún Anciano"; quiere ser "el hombre que

siente llegar todas las flechas, y, en una encrucijada, elige todos los caminos" [pág. 58].

Indirectamente, todas estas posibilidades aluden a la multitud donde explora el flâneur en busca de fragmentos con los que construir ingeniosamente otra realidad. Ahora bien, de ese flâneur se puede postular lo que Ortega predicó sobre los artistas de vanguardia: sabe exactamente lo que no quiere, lo que debe evitar (todo compromiso definitivo; todo lo agotador, lo heredado, lo establecido de una vez por todas: "no puedo con las preocupaciones, las ideas fijas, signos de indecorosa debilidad"; "las ideas falsas, capciosas, multitudinarias o en estado de putrefacción", escribe Antonio Espina en *Luna de copas* [pp. 34 y 106]; el flâneur de *Locura y muerte de nadie* [pág. 59] aparece en su mejor momento "sin opiniones, sin prejuicios, sin pasado y sin futuro, con un fugaz y encantador presente"; "Yo ni blasfemo ni rezo: contemplo", dice "el profesor inútil" [pág. 103]). Pero no tiene una idea segura de lo que busca o lo que aspira a construir: en su indagación juega un papel decisivo la casualidad, el azar, el capricho: "me entregaré al azar, gentil dominador del mundo", declara el protagonista de *Paula y Paulita* [pág. 34]; "No puedo trabajar", exclama el de *El profesor inútil*; se lo impide "este afán de salir al encuentro del azar" [pág. 45]; y abandona la enseñanza para sentarse en un bar "esperando ser grato a la casualidad, buena amiga y maestra de todos los investigadores" [ibid, pág. 27]. Más aún, ese azar no es ninguna noción abstracta, sino más bien la pura naturaleza de la ciudad, y así concluye Salinas [*Víspera del gozo*, pág. 41]: "No iba el hombre en ningún momento allí donde su propósito lo impulsara, sino donde el capricho de la ciudad, su alma voluntariosa e indómita, le atrajera".

La herramienta fundamental para este indagador de exteriores no es la palabra sino la mirada: el lector más superficial podría observar inmediatamente que estos textos, casi siempre breves, se diferencian de los largos relatos realistas por la escasez del diálogo. En los interiores de Galdós se hablaba incesantemente y el diálogo determinaba el curso del relato. El flâneur que callejea no tiene urgencia ni acaso deseo de hablar con nadie, no confía en unas palabras casi siempre previsibles que, en el mejor de los casos, no conducen a nada y, en el peor, son puro encadenamiento de lugares comunes. "No creo en el diálogo", dice sencillamente el flâneur de *Paula y Paulita* [pág. 56]. "El profesor inútil" [pág. 159] declara: "prefiero que la charla de Carlota no tenga ningún sentido, que sus frases estén elaboradas con sonidos puros, donde yo pueda estudiar, —como en el aula— la intensidad, el tono y el timbre". Antonio Espina ridiculiza sus escasos diálogos con acotaciones teatrales o con el título: "Diálogo". Al flâneur de las vanguardias, más que las palabras le interesan los gestos del interlocutor que capta con la mirada. El "Inspector de alcantarillas" [pág. 73] observa: "En general, no era lo que contaba —lo estremecedor—, sino el guiño oportuno de un párpado [...], aquella economía fácil de sus gestos, y aquella administración perfecta de sus facciones". Por la misma razón, casi las únicas palabras que atraen al flâneur son las de los grandes carteles que inundan las cosmópolis de estos relatos. Pedro Salinas se refiere a

ellas como "esa poesía estricta y sorprendente del anuncio luminoso" (pág. 143). Con todo, lo que ostentosamente suplanta —y, en definitiva, humilla— al diálogo, a la voz, a la comunicación verbal, son los múltiples ruidos urbanos, "la formidable ópera de la calle: gritos, claxons, timbrazos de tranvía y parpadeo de los escaparates", como escribe Francisco Ayala [*Cazador en el alba,* pag. 95]. En esa "ópera", el automóvil que multiplica las experiencias visuales del flâneur, es para Antonio Espina, una "caja de música, con Beethoven en el motor —andante maestoso— y Stravinski en los saltos de ballestaje" [*Pájaro Pinto,* pág. 60]; de uno de esos claxons llegará a escribir Pedro Salinas [*Víspera del gozo,* pág. 46] que "lanzó un rugido plañidero y bronco [...] en el que se reconocía, muy clara, hoy y empapada de siglos, la desesperación impotente y grandiosa con que el burlado egipán ve cómo se le escapa de nuevo la ninfa esquiva y deseada".

Pero todo ese ruido no es más que un cómplice o un apoyo de la *mirada*: "yo, sentado en medio de la turbia orquesta, dejo vagar mis ojos en torno", declara "el profesor inútil" [pág. 72]. Benjamin [1972, pág. 52] cita a Simmel: "He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído". Antonio Espina, explorador ya en esa gran ciudad, asegura: "El oído no fue nunca un sentido directriz. El ojo, sí" [*Pájaro Pinto,* pág. 32]. Y Jarnés especifica: "Son los ojos espías vivaces de la voluptosidad, de la que suelen consumir la porción más rica, dejando a los otros sentidos el despojo" [*Locura y muerte de Nadie,* pág. 145]. Francisco Ayala es menos explícito, pero sus relatos ponen de manifiesto todo el poder y la prioridad de la mirada, por ejemplo en este pasaje de *Cazador en el alba* [pp. 55-56], donde apenas hay ningún intercambio verbal: "Entre ella y su hermano repartía Antonio miradas equitativas [...]. Antonio, por su parte, se sentía mirado —medido— de hombro a hombro [...]. Antonio había ingresado de un golpe en un mundo de pequeños latidos, de oscilaciones, de amnesias, de lúcidos despertares". De hecho, como en esta cita, el flâneur de los otros relatos es casi siempre una figura masculina cuya mirada está gobernada por el erotismo: lo que busca en la multitud urbana es, en definitiva, lo que llama Salinas "fragmentos de su amor completo", con los que aspira a construir el "puzle" de su fantasía; literalmente, un sombrero, una postura, un descote, el color de una blusa... Ya Benjamin [1972, pág. 61] había descrito la relación erótica del flâneur con esa multitud que, en los versos de Baudelaire, es el "asilo del amor que se le escapa al poeta". Ahora, para la mirada del flâneur de vanguardia, la mujer y la multitud, la mujer y la ciudad aparecen enteramente identificadas, como en esta comparación de Salinas: "La avenida corta y voluptosa, toda florida de acacias, como esa mirada con que una mujer o una ciudad nos invita a seguirla, a ir más allá" [*Víspera del gozo,* pág. 26].

Y ¿cómo termina esta azarosa indagación del flâneur?; o, en otras palabras, ¿cómo se cierran estos relatos de vanguardia? De hecho, no se cierran: la multitud —"fisionomías nuevas e iguales siempre", como observa paradójica-

mente un personaje de Francisco Ayala [*Cazador en el alba,* pág. 73]— es la biblioteca del flâneur, la fuente de sus aventuras cognoscitivas y amorosas, pero es también, con igual puntualidad, la causa de su decepción y de su fracaso. Los éxitos del paseante, anota Jarnés, son "efímeros, banales"; en general, no encuentra en la multitud más que "seres intermedios, normales, caras y cuerpos de desesperante equilibrio. Un mismo maniquí ha servido para treinta gabanes; igual módulo para cien fisionomías; idéntico manual para todos los saludos" [*Locura y muerte de Nadie,* pág. 24]. La ciudad y la mujer no se rinden nunca del todo al ingenio del flâneur, y Salinas debe concluir: "la ciudad le era, tan dentro de ella, algo incierto e inaprehensible como una mujer amada" [*Víspera del gozo,* pág. 44]. Tampoco sería injusto concluir que estos relatos, como casi todos los de la historia de literatura, cuentan sólo fracasadas historias de amor. La diferencia está en la forma del fracaso, en su textura fenomenológica y en el hecho de que no constituye una situación final, definitiva; sólo el punto de partida para una nueva acometida del *ingenio.* La condena del flâneur es la constante movilidad, no poder deternerse nunca. Salinas lo ha expresado así: "Imposible estarse quieto aquí, en estas calles onduladas y penetrantes como frases nocturnas. Pero imposible, luego, ir a parte alguna, servirse de aquellos viales para el logro de un designio [...]. Había que [...] marchar sin adonde, querer ir, pero sin ninguna llegada" [*Víspera del gozo,* pág. 41]. *Ingeniosamente,* Benjamín Jarnés [*El profesor inútil,* pág. 251] y Pedro Salinas [*Víspera del gozo,* pág. 125] coinciden en señalar que la biografía del flâneur no está escrita "en el libro enorme y tan difícil de consultar del destino, sino en una guía de ferrocarriles".

OBRAS CITADAS

AYALA, Francisco. 1971. *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, Barcelona, Seix Barral.

BENJAMIN, Walter. 1972. *Iluminaciones / 2 (Baudelaire)*, Madrid, Taurus.

CANO BALLESTA, Juan. 1981. *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*, Madrid, Orígenes.

CARNERO, Guillermo. 1989. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos.

ESPINA, Antonio. 1927. *Pájaro Pinto*, Madrid, Revista de Occidente.

— 1929. *Luna de Copas*, Madrid, Revista de Occidente.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. 1982. *Teoría y mercado de la novela en España*, Madrid, Gredos.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1988. *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (coord.). 1984. *Historia y crítica de la literatura española, vol. VII, Época contemporánea, 1914-1939*, Barcelona, Crítica.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. 1929. *Julepe de menta*, Madrid, Cuadernos Literarios.

— 1975. *Yo, inspector de alcantarillas*, Madrid, Turner.

JARNÉS, Benjamín. 1927. *Paula y Paulita*, Madrid, Revista de Occidente.

— 1929. *Locura y muerte de Nadie*, Madrid, Ediciones Oriente.

— 1934. *El profesor inútil*, Madrid, Espasa-Calpe.

MARINA, José Antonio. 1992. *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍNEZ RUIZ, José "Azorín". 1935. *Castilla*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MORRIS, C.B. 1980. *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*, Oxford, Oxford University Press.

NORA, Eugenio de. 1970. *La novela española contemporánea*, II, Madrid, Gredos.

ORTEGA Y GASSET, José. 1981 a. *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza.

— 1981 b. *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. 1982. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Durham, Duke University Press.

SALINAS, Pedro. 1926. *Víspera del gozo*, Madrid, Revista de Occidente.

SORIA OLMEDO, Andrés. 1988. *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.

SPIRES, Robert. 1988. *Transparent Simulacra. Spanish Fiction 1902-1926*, Columbia, The University of Missouri Press.

VALLE INCLÁN, Ramón María del. 1988. *Sonata de Otoño*, Madrid, Espasa-Calpe.

VATTIMO, Gianni. 1986. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

— 1988. "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil", en Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo, eds., *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.

MIGUEL ESPINOSA: DE LA NARRATIVA POSMODERNA AL DISCURSO NEOBARROCO

Fernando R. DE LA FLOR
Universidad de Salamanca

La novela, tomada con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento.

No ha de ser simple, ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la pruedente filosofía.

Suárez de Figueroa, *El Pasagero.*

¿Podría presentarse la obra del escritor murciano Miguel Espinosa (1926-1982) como un paradigma de la narrativa posmoderna? ¿Podríamos legítimamente avanzar más en el camino de esa fragmentación del concepto de modernidad y atribuir a unas obras como *Tríbada* (*La Tríbada Falsaria*, primera edición: 1980; *La Tríbada Confusa*, 1984) o *Escuela de Mandarines* (primera edición: 1974) una entidad "neobarroca"? ¿Podría ser, en fin, Miguel Espinosa autor de un discurso en alguna medida "revivalista"? La proposición no debe escandalizar, pues ha sido progresivamente anunciada ya en la percepción crítica de un Gonzalo Sobejano (1987, pág. 59), que ha visto en *Escuela de Mandarines* un cierto "remake" del *Quijote*; por José Luis Aranguren (1975; 1987, pág. 43), que ha dicho sobre la misma obra que era el *Criticón* de nuestros tiempos y, en fin, también por una variada serie de críticos, que, encabezados últimamente por Pablo Gil Casado (1990, pp. 334-338), han señalado siempre la extraña y constante resonancia que los clásicos del Siglo de Oro alcanzaban en la novelística de nuestro autor. De un modo más superficial, esto mismo ha sido advertido por Rafael Conte (1984), mientras que Carmen Escudero (1988, pp. 100 y ss.) ha insistido en el tema del "cervantismo" espinosiano.

No, ciertamente, no es novedoso afirmar que Miguel Espinosa se sitúa quizá en la contemporaneidad más radical, precisamente por inyectar en el presente algunas de las estrategias lingüísticas y, también, como veremos, los

desarrollo conceptuales construidos en ese pasado, justamente denominado como áureo dentro de nuestra cultura.

Puede pensarse que la presencia de una huella barroca en la obra novelística de Espinosa no escandaliza, sino al revés, tranquiliza, pero, eso sí, sólo a todos aquellos que reducen su concepto de "barroco" a una serie de cuestiones meramente formales, y que, al hacerlo así, olvidan la dura carga ideológica que bajo este término siempre se ha ocultado. Y es que hay un "barroco para niños", como quería Ernesto Giménez Caballero (1979, pp. 23-31), en un artículo no suficientemente célebre e, incluso, un "posmoderno" explicado también "a los niños", siguiendo el recientísimo libro de Jean Francois Lyotard (1986), pero hay también un barroco —y su correspondiente neo-barroco— no apto para ser sometido a simplificaciones e ingenuidades.

Si un cierto modo de proceder barroco vuelve en nuestro días al escenario de la cultura internacional, como han señalado recientemente O. Calabresse, acerca de lo que él denomina la "era neobarroca" (Calabresse, 1990), o Gilles Deleuze (1990), en su estudio sobre la presencia de Leibniz y la concepción física del universo barroco entre nosotros; si todo ello aparece hoy incluso reflejado en los periódicos (AAVV, 1990), y si convenimos que es en la sintaxis, en el lujo inestable de la palabra, en la complejidad de las fórmulas narrativas adoptadas, donde mejor cuaja esta categoría barroquizante del discurso —que alcanza sin duda a la obra espinosista—, no es menos cierto que "lo barroco" y su vuelta estará forzosamente cargado de otras determinaciones más "fuertes", a las que bien podemos llamar resultado de una concepción del mundo, de una ideología; en fin, incluso de una postura —y he aquí la novedad— religiosa.

Vamos a la búsqueda entonces, a través de las *Tríbadas* y de la *Escuela de Mandarines* singularmente, a la búsqueda, digo, de unas condiciones endógenas por las que un cierto barroco retorna como "neo" (Hocke, 1961; D'Ors, 1966; Dubois, 1973; Buci-Glucksmann, 1984; Dorfles, 1989; AAVV, 1990 b). No la estética de las formas, sino una cierta ética de las ideas es lo que, en definitiva, buscamos cuando nos interrogamos ahora por la singularidad que estas novelas o tratados encarnan, y más allá de ellas, por lo que incluso podemos denominar el enigma espinosiano, el grado de dificultad que el texto opone al análisis superficial.

La escritura y la (Contra) reforma

Sin duda hay una cara oculta, incluso no deseada, ni sospechada siquiera en nuestro tiempo, en la producción de un signo barroco. Quienes hoy hablan de neo-barroco desde una perspectiva hispana (Sarduy, 1972; Lezama Lima, 1977, pp. 319 y ss.), hablan más de un retorno de la sociedad-espectáculo, de las estrategias de simulación, de la estética de la repetición y de la desmesura y del discurso ampuloso y vacío, culterano en definitiva, que de una dimensión

conceptista, cerradamente doctrinal, tercamente metafísica, que abarca también, creemos —y más en el caso de Espinosa—, la producción de una obra de arte bajo este signo.

Es ello, justamente, lo que sí puede escandalizar, el señalar la *Tríbada* como obra en la estirpe jesuítica, en línea todavía abiertamente más ignaciana que la adoptó Joyce en su *Stephen Hero*, o que conforma también algunas de las peculiaridades que presenta el *Ulises* (R. de la Flor, 1979); en denunciar también, en *Escuela de Mandarines* un talante "frío y ético, voluntarista y sarmentosamente ornamental "(Sarduy, 1974, pág. 68), marca "de fábrica", diríamos también en este caso, de las grandes producciones de la Reforma católica.

Pero si queremos proceder con cierto orden, si queremos describir la existencia de una cierta *retombée* barroca; de un efecto de "recaída" o eco barroco en Espinosa, hay que distinguir entre un registro formal, una serie de recursos expresivos, una retórica, en definitiva, y lo que es el núcleo ideológico que anima su concepción (si es que es posible separar ambas).

En cuanto a lo primero, a los fenómenos de superficie, no me voy a entretener nada en revisarlos. El asunto fue abordado en su momento por Ignacio Soldevila (1980, pág. 114), que define la prosa espinosiana como "lenguaje clásico, mezcla de nuestros grandes autores del siglo XVII, y particularmente Cervantes, que parece tener como misión facilitar la distanciación entre el lector y el relato y, a la vez, darle la virtud importante de los textos sagrados". En efecto, en este orden de cosas, hay un uso desmesurado en Espinosa del oxímoron, pieza clave en la estrategia textual barroca. Junto a él, otra figura cultivada por Espinosa, singularmente en *Escuela de Mandarines* es la hipérbole, detrás de la cual sabemos que late la hipertrofia y su efecto inmediato a nivel de la "elocutio": la amplificación. Toda la *Escuela...* está montada sobre esa operación que en su propio exceso confina naturalmente con lo raro, con lo original, lo inédito, algo que sabemos Espinosa buscó siempre con fruición. Y está también la elipsis, todopoderosa en Tríbada, donde, de los dos centros insinuados —Damiana y Daniel— uno de ellos —Daniel— se da en ausencia; está obturado, excluido de la luz, juega el papel del oscuro y elidido.

La onomástica, por otro lado, sugiere en su literalidad un acercamiento efectivo a las novelas barrocas de estructura alegórica: el nombre, en Espinosa como en Gracián, está dotado de una dimensión semántica.

Y, en definitiva, es innegable que la escritura de Espinosa, en cuanto que comparte las características formales de una escritura barroca, busca la sintaxis y la disposición, pero sin contención, de modo diríamos inmoderado. Prosa sin contención, rodeada de toda serie de efectos de extrañamiento, cuya singularidad después de todo obedece a que tal vez no trata de hacerse admirar por ella misma —estamos aquí, ante estas páginas fascinantes lejos de la consigna del arte por el arte, y lejos, también, de una actuación que desemboque en un experimentalismo vacío—. No. Si la retórica despliega en *Tríbada* o en *Es-*

cuela de Mandarines sus fastos muy lejos de la normatividad de la lengua vulgar o coloquial, es para, en definitiva, conseguir un efecto barroco más: el de potenciar hasta el límite su capacidad de persuasión: se trata en términos gracianos de conquistar la agudeza en el concepto en razón de su rareza.

Esto es, quizá, cuando cabe decir en el nivel mismo de la lengua literaria empleada por Espinosa, pero en cuanto al discurso que enmascara la ficción literaria, éste despliega una considerable cantidad de efectos barrocos que vamos a considerar de modo más detenido, sobre todo porque es, pienso, precisamente en esta dimensión ideológica que tiene todo texto, en donde, de modo más evidente, coagula en Espinosa una actitud "revivalista".

Ideología y Novela

Para comenzar una vez más desde el principio: la prosa de Espinosa ostenta un primer efecto de extrañeza, de lejanía de la norma; incluso de aversión hacia los modelos instaurados de novela; ello para enseguida también afirmar que al nivel de la ideología que la funda se sitúa frente a frente de lo que es la "doxa", es decir, frente al conjunto de opiniones y valores establecidos socialmente y acatados y respetados mayoritariamente en el momento de irrupción de la obra. Esta prosa así concebida se nos entrega pues bajo la máscara de la alineación; producto incluso que puede sospecharse como efecto de un delirio autista, de una particular fantasía de autor.

Estamos aquí ante una prototípica orgía lingüística de claro signo barroco (y toda orgía tiende a situarse en el segundo término de la polaridad establecida entre lo "clásico" y lo "anticlásico"), en donde las alusiones verbales, los juegos de homonimia, las relaciones cabalísticas, el acento puesto en la singularidad, la transfiguración del término por una intención inefable, los híbridos de vocabulario, el cáncer verbal del neologismo, el enviscamiento de la sintaxis, todo, nos habla —singularmente a través de *Tríbada*— de un sujeto enajenado en la escritura: sujeto al que es dable reconocer como quimérico o poético: es el caso de Daniel o, incluso, como sujeto real, pues no faltan precisamente las indicaciones de que es en realidad el propio autor el que se encuentra implicado de una manera existencial en el desarrollo de la trama.

Esta alineación —o alucinación—, esta enajenación casi del sujeto real en la palabra ficcional, es hoy una de las marcas del barroco, ello hasta el punto de configurar uno de los signos distintivos más claros del retorno neo-barroco, por ejemplo en el cine, con las películas de Greenway o, recientemente ente nosotros, con relatos fílmicos del calado que ostenta *El sueño del mono loco*.

Así que buena parte de la singularidad intelectual que le reconocemos a Espinosa, proviene indudablemente de esa operación arriesgada mediante la cual el yo —el yo de autor, el sujeto real que fue Miguel Espinosa— se implica en la escritura, se nombra así mismo dentro de ella, y con él a sus amigos y a sus amores (o tal vez deberíamos decir a "su amor") —y también, a sus enemigos,

claro está— haciendo, en definitiva, que el texto hable elocuentemente de la estructura sicológica de quien lo ha concebido. Así el relato, como modo de narrar y de narrarse en su más noble función, se entrega como el síntoma mismo de una sicopatía, como documento de una relación infeliz del yo con el mundo.

El texto espinosiano testimonia el mundo en la línea misma del desengaño barroco: es decir, da fe cumplida de la carencia del "logos", de la razón, aun en su mismo despliegue; de su incapacidad también probada para controlar y armonizar lo real. Patética imposibilidad, pues, de Daniel para que, a través de un proceso minucioso de racionalización del ser de Damiana, pueda volver a amarla y revivir su historia, todo ello en *Tríbada*; pero impotencia también paralela en el Eremita de *Escuela de Mandarines*, incapacidad en este caso, de que, a través de la palabra y del testimonio de la justicia y la verdad, pueda de algún modo ser abolido el reino del error y de las jerarquías representadas en la "Feliz Gobernación".

Lo propio del barroco, ha dicho José Luis Brea (1990) recientemente, es estimular un enunciado que es plenamente autoconsciente de su incapacidad para emitir sentencia desalienatoria sobre el mundo y la realidad. O, en otras palabras: el texto barroco presenta en grado muy agudo la conciencia puntillosa de la falla insalvable que existe entre el deseo que se expresa en la lengua y la realidad de ese mundo designado. Y aun podríamos encontrar una formulación más clara para lo que representa en su núcleo esa escritura o discurso barroco —o neo-barroco— que practica Espinosa, entendiéndola esta vez como revelación de la objetividad del mundo histórico —ese mundo histórico en donde, recordemos, algún día operó Damiana o los Mandarines—, y la evidencia paralela de su cumplido destido roto, quebrado.

Ello supone la condena —y de aquí la novela entendida como suplicio— a una contemplación micrológica de la sucesión y el depositarse de fragmento sobre fragmento, de ruina sobre ruina. Algo que es para todo lo humano como una suerte de destino inexorable, que la novela no quiere velar, sino, antes bien, poner patentemente de manifiesto.

"Sólo he querido describir la condición humana y la nada y miseria que somos todos, así Damiana, así Miguel Espinosa, así yo, así tú y los hombres nacidos", se lee en *Tríbada*. Proyecto éste de la novela, en verdad teológico: una propuesta casi tridentina, si el término mismo no entra en contradicción flagrante con actitudes de Miguel Espinosa muy lejanas de cualquier ortodoxia.

En todo caso, en ello se muestra Espinosa el más profundamente barroco de los escritores de nuestro tiempo, por cuanto su proyecto cumple además con ese axioma que Gilles Deleuze (1990, pág. 36) ha encontrado en el fondo de la percepción barroca del mundo, que procede siempre a pulverizar el mismo mundo; es decir, a anatematizarlo y destruirlo, para, simultánemente, espiritualizar el polvo restante, redimirlo de algún modo por la vía de la nostalgia que su pérdida y su ruina provocan. Y, en este punto la observación de W. Benjamin

sobre el fondo del drama funeral alemán en el barroco es más que pertinente al discurso espinosiano: "La melancolía barroca —escribe Benjamin— traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas".

Damiana misma, para volver a este personaje de todos conocido en la *Tríbada*, que es mundo, que es demonio y carne, por serlo, es pulverizada, reducida a la nada de su actuar; pero ello, sólo para, paralelamente, exaltarla más —como sucede con la figura emblemática del catolicismo contrarreformista: la Magdalena penitente— para hacerla triunfar, justamente en lo que fue. Esta doble operacionalidad se manifiesta en esa *Tríbada Falsaria*, primero —especie de Magdalena en su momento cortesano—, que pasará luego a ser "confusa" -como Magdalena eremita ya—, todo como primer paso de una redención que la ha de llegar por la vía del testimonio que de sus últimos momentos darán Juan, López Martí y otros escoliastas varios.

El espíritu y la carne se configuran así como un escenario de sabor antiguo donde se desarrolla todo el movimiento dialéctico, toda la sicomaquia por la que se caracteriza esta obra maestra de la literatura espiritual que es *Tríbada*.

Lo propiamente neo-barroco de esta situación es ese inyectar el espíritu (una noción de cuño aristotélico, en cierto modo perdida y olvidada en la condición posmoderna) en el seno del relato, de la narración. Espíritu abiertamente manifestado en la constitución de un yo moral y de un juicio, que rebasa la instancia ficcional y que aparece como autolegitimado para valorar lo que es el mundo y lo que sea la carne y su triste destino.

Pero para utilizar una vez más esta palabra, él, el espíritu, su voz encarnada en Daniel y Juana, es quien cuestiona la carnalidad a la que se entregan Damiana y Lucía (de las que se dirá que sólo genitales y tedio las configuran); del mismo modo como ya en otro texto —*Escuela de Mandarines*— la conciencia vigilante del eremita cuestiona moralmente las convenciones y falsedades sobre las que monta su existencia misma la "Feliz Gobernación".

Siempre, pues, ese principio que encuentra en el cuerpo y sus derechos una animalidad y un desorden que le aturde; pero es también esa misma animalidad, esa humanidad orgánica la que le permitirá elevarse: es de este modo cómo la trayectoria del cuerpo lesbiano de Damiana es cebo para el espíritu de Daniel, que por su misma contemplación, por esa delectación morosa y morbosa con que lo mira y lo escribe, se sumerge en el pasmo, y puede llegar a forjar así ese aforismo espinosiano que es como un lema para toda la novela: *"La contemplación del mal es iluminación"*. Contemplación en buena medida inmanente, eterna, y aquí la condición posmoderna que asume el discurso espinosiano se evidencia con fuerza al generarse en esa concepción "abierta" del comento, en esa agobiante referencialidad sexual.

No de otro modo sustancialmente diferente opera la literatura espiritual, abismada en una descripción del mal —el mundo, el demonio y la carne— de la que en rigor el espíritu no puede separarse un sólo centímetro.

El modelo clásico

Contemplación del mal, resucitación de la idea de pecado, aversión hacia el cuerpo desinhibido de la mujer ¿no es acaso ésta una trilogía de incitaciones que podríamos seguir sin problemas en otras novelas barrocas de inspiración contrarreformista?

En efecto, resulta, y ello ha podido pasar desapercibido, que una novela como *Escuela de Mandarines* se sitúa, en este orden de cosas, más que en la estela que marca el *Quijote,* influencia que fue señalada en su día el primero por Ramón Jiménez Madrid (1982, pág. 129, en aquella otra línea producto de una visión rígidamente moral, de lo que es un mundo conformado desde una ideología concreta y militante. Me refiero entonces a que todo acerca *Escuela de Mandarines*, sino al *Quijote* de Cervantes, al *Quijote* apócrifo de Avellaneda y, ya en su misma línea, más aún al *Guzmán de Alfarache*, pues con él comparte al menos ese "yo" escindido, que actúa y juzga lo actuado; a los *Trabajos de Persiles y Segismunda* o, incluso, a una novela de corte utópico como *La Arcadia* de Lope de Vega. Pero, sobre todo —y más que en el caso de las anteriores— es al propio modelo del *Criticón* al que nos remiten ciertos aspectos de la obra espinosiana, sobre todo si queremos entender el texto de Gracián como lo que en cierto modo es: una alegoría sobre la perversión del mundo, que es entendido como cumplimiento de un alejamiento de la ley divina que el hombre lleva impresa en su código genético, pudiendo decirse que éste, el hombre, vive sólo para pervertirla, para anularla en él.

Las correspondencias que así vemos tejerse entre la obra de Espinosa y la producción barroca de factura contrarreformista, si es que puede decirse así, no cesan ahí. Ese doble plano que lucha por distanciar a la razón de la corporalidad, o, al menos, de dotar a cada una de un espacio infranqueable para la otra, lo encontramos también vigente en lo que es el sistema de representación plástica durante el siglo XVII, en el código de las artes. De esta manera, podemos decir que, al menos metafóricamente, un texto como el de *Tríbada* confluye en su organización y concepto con la disposición alcanzada por cuadros famosos como *El entierro del Conde de Orgaz*, y podemos leer así, cuadro y obra, como ha hecho recientemente Gilles Deleuze (1990, pág. 45) con el primero, como dotados ambos de un "plano bajo", donde los cuerpos (Damiana, el cadáver del Conde, Lucía...) son víctimas de su propia pesantez y las almas tropiezan, inclinándose y cayendo en los repliegues de la materia, mientras que todo el plano superior es un potente imán que los atrae, comunicándoles un vértifo, un "vértigo de lo alto" (Deleuze dixit) que, en el caso de la novela, encarna, obviamente, en el principio representado por Daniel y en la realidad espiritualizada de Juana.

De modo similar, y espero que esto no parezca un juego de correspondencias demasiado atrevido (en todo caso, la existencia de una hipótesis de neobarroco, nos autoriza a este juego de refracciones y de homologías sorprenden-

tes, como el mismo Calabresse (1990, pág. 12), por ejemplo, ha emprendido, cuando escribe a propósito de las relaciones ente la estructura narrativa del Pato Donald y de la *Divina Comedia*), es posible establecer otros paralelos visuales para la obra de Espinosa. Aceptando ese principio de conexiones lejanas, también *Escuela de Mandarines* encuentra su correlato plástico en esas pinturas de género que abundan en la Contrarreforma y en las cuales un eremita, preferentemente San Antonio, rechaza la Mundaneidad, que adquiere mil formas, como mil formas también adopta el discurso del poder que el eremita espinosiano rechaza y desautoriza.

Esa es, en cierto modo, la tradición de la que se reclama la parte más extraña e irreductible de la obra global de Espinosa, y ello —lo comprendo— puede suscitar aversión y un cierto escándalo, e incluso no digo que no me lo haya suscitado a mí.

Una cosa es ser neo-barroco por la factura de la lengua, y otra cosa es ser neo-barroco por resucitar todo tipo de fantasmas dormidos, aletargados en el inconsciente de nuestra cultura, represiva e infeliz, como tantas veces se ha dicho. Espinosa sí resucita esos cadáveres de la caverna hispana, convocándoles como destinadores nuevos en la estructura narrativa; así Dios, la moral rigurosa, la conducta eidética, la tristeza de la carne (Sobejano, 1986; Urdanibia, 1990, pág. 70).

En cuanto a sus personajes, por tantos motivos peculiares, tal el eremita, así también Daniel o Juana, ellos conforman una suerte de reverso, de "contrafactum" de aquellos que en su día abrieron la modernidad. Si las recientes generaciones han nacido en cierto modo de una lectura del Zarathustra nietzscheano bajando de su montaña para predicar entre los hombre la muerte de Dios, cerramos hoy el ciclo perplejos leyendo también cómo los personajes de Espinosa están inscritos en el relato para decir que Dios o el espíritu están vivos, que siguen juzgando. Lo que implica lo que ha sido denominado como "revuelta contemporánea contra los padres del pensamiento moderno: Descartes, Locke, Kant, Marx" (Mardones, 1990, pág. 28).

Extraña condición posmoderna ésta de Espinosa, que gusta de traer al contexto de la modernidad lo que la combate o aniquila (Casado, 1988).

Pero en esta misma estela, la verdad es que Espinosa ha tenido siempre en nuestro país —claro está— precedentes, y me parece raro que a estas alturas no hayan sido todavía señalados. Entre todos los posibles que podrían ser apuntados (entre los que quiero dejar expresamente al margen por el momento a Miró y Azorín) a mí me parece que los escenarios metafísicos que plantea Unamuno en alguna de su nívolas o novelas encuentran en Espinosa su eco, ciertamente disimulado. ¿Cómo no ver, en este sentido, una misma identidad femenina, y más, una paralela funcionalidad estructural detrás de los papeles que cumplen Juana y Angela Carballino, esta última en la novela de *San Manuel Bueno Martir*? En efecto, ambas son relatoras, en el sentido en que una instruye un proceso de canonización y la otra de demonificación (si puede decirse así); ambas son,

incluso, evangelistas laicas y así, Juana, el personaje espinosiano puede decir, con palabras de su homónimo San Juan:

> El mundo a mí me aborrece porque doy testimonio contra él de que sus obras son malas (*San Juan*, 7,7).

Las distintas posiciones en el marco del relato comportan también cierta identidad, puesto que su hablar es un hablar al mundo del hombre, una develación casi del misterio de la piedad femenina, al tiempo que como ángeles terribles y apocalípticos separan la luz de las tinieblas, nombran el nombre del pecado; recuerdan la llegada del Juicio. Ante Juana, Daniel, como, antes, Eneas frente a Dido, puede decir: *Infandum, Regina, iubes renovare dolorem.*

Figuras también éstas en la mejor tradición de sexualidad excéntrica: en ellas se reconcilia eros con el misticismo y la amante frustada da paso a la Madre imaginaria, a la virgen al pie de la crucifixión. ¿Y qué hay más barroco que todo esto?

Novelas teológicas —o de aprendices de teólogos—, las de Unamuno y Espinosa (como en el pasado también aspiraban en cierto modo a serlo las de Gracián y Mateo Alemán), pero, preciso es decirlo enseguida, de una teología de la negatividad, de una teología que ha de preguntarse más por la ausencia que por la presencia del proyecto divino (López Martí, 1987). Se trata, incluso, si deseamos ir más allá, de lo que los filósofos de la posmodernidad, como Gianni Vattimo, denominan una "ontología negativa", designada como la tarea (de los héroes) de nuestro tiempo (Vattimo, 1990; Savater, 1991), análisis del ser, no ya en su progreso hacia la total plenitud, sino, antes bien, en el progresivo disolverse de su naturaleza, hasta su completa extinción.

Las novelas mayores de Espinosa deconstruyen así, decapan (ello en varios sentidos) el ser de su protagonista, hasta llegar a una suerte de entidad cero. La vieja mirada metafísica en el pasado elevaba al ser por encima de la naturaleza caída, la nueva visión fenomenológica lo reduce, en cambio, a su no nada, incluso a su no-ser (Vattimo, 1987).

Tríbada, dado que explora el acontecimiento nimio, se presenta como revelación universal de la nada sobre la que se sustenta el mismo mundo, el demonio, el deseo y la carne.

Lo que a estos efectos se ha achacado siempre a Miguel de Unamuno valdría también para definir la especificidad en la que se mueve la práctica narrativa de Miguel de Espinosa: la sólida encarnadura ideológica, el lastre conceptual, la pesada carga de las ideas hipertrofia siempre el camino del relato, el comento finalmente, que deviene indefectiblemente monstruoso con relación a lo escaso de la anécdota. Es ésta, también, la manera de darse una producción barroca, habitada siempre por un significado complejo, por una trama ideológica que excede su soporte. Como sucede en esos emblemas que circularon profusamente en el época, en el siglo XVII, donde una pequeña imagen —una corona, un manzano, quizá un gesto humano—, suscita un

ingente comentario moral que se apoya en las Escrituras y dota de una realidad simbólica el mundo de las apariencias. Así, en Espinosa, un gesto sin alma de Damiana, por ejemplo al volante de su coche o transportando un paquete o mirando a su "garzona", suscita el comentario interminable de los autores de la Escuela de Murcia, lo que concede al triste hecho una dimensión trascendental, cuasi religiosa.

Por todo, pues, esta producción es una escritura barroca que se sitúa en un espacio axiológico quimérico, soñado. Espacio propio que nace para asegurar frente a la hemorragia de la realidad la existencia de un sistema de valores, de una estructura, desde la que es posible enfocar un cierto mundo. En ella, es palpable la exhibición, el orgullo, la *hibris* (para hablar en los términos clásicos que tanto gustaban al escritor murciano) de los principios, una *hibris* propia de los principios. Esta existencia de una estructura moral, de una red de valores, es la que confiere en toda su estatura de papel de sujetos y jueces a los personajes de Daniel o el Eremita, y, más allá de ellos mismos, pensamos que es en nombre de esta borrachera de los principios bajo la que debió actuar muchas veces en su vida privada M.E., soberbio siempre frente al mal, que para el encarnó el pensamiento burgués, la "fea burguesía" (La fea burguesía, primera edición, 1990).

De modo que en Espinosa también encarna, por este lado, una cuestión barroca recogida en sus ecos, en sus sucesivos "revivals" y comparecencias, producidas en el aquí y allá de nuestras letras. Puede que el pesimismo jesuítico frente al mundo de un Gracián fuera su guía para una cierta visión que de la realidad quería transmitir, pero su herencia es más pesada y vasta y, en general, abarca toda la escritura metafísica —o simplemente doctrinal en su versión teológica o fenomenológica—, y ello en cualquier género en donde ésta se ha ido produciendo, desde el siglo XVII a nuestra contemporaneidad.

No hay pues reparo en afirmar aquí, por más que el concepto se encuentre en derribo, que sea la de la metafísica la operación intelectual que más directamente nos introduce en una obra que el mismo Espinosa no dudó en definir, sin ironía, como auténticos "tratados que exploran las causas últimas". Ha sido Claude-Gilbert Dubois (1980, pág. 78) quien ha dicho que el barroco *"afirma una manera de sentir las relaciones del hombre con el mundo según un modo metafísico"*.

Ante el ejemplo que nos suministra *Tríbada*, tanto la "Falsaria" como la "Confusa", ¿quién podrá negar que su novedad, radical entre nosotros, depende justamente de ese "modo metafísico", bajo cuyo sistema está narrada una historia de sexualidad homófila? (Alonso, 1981; Araguren, 1981).

La *Tríbada Falsaria* se abre con la constatación de Damiana: *"No creo en Dios"*, dice la amante de un cierto Daniel y, a partir de ese momento, se entrega a una pasión lesbiana, a *"una gana de la vulva"*, como dice Miguel Espinosa, que va a ser implacablemente diseccionada por los amigos de Daniel, interesados en hacer, como ellos mismos explicitan, *"ciencia del hecho fricativo"* (Ferrand, 1983).

El suceso, tal y como es presentado, no está exento de implicaciones sicoanalíticas. Estamos ante la descripción de una máquina deseante y de su inserción en el imaginario de otra máquina; del fracaso final de este acoplamiento, complejo, en el caso lesbiano. El texto en este sentido se hace cargo del peligro que la relación narcisista y especular entraña. De esta profunda manera Miguel Espinosa desvela la relación homófila, resultando particularmente infundada y gratuita la observación de Andrés Salom (1981), cuando afirma: "La Tríbada Falsaria es una novela de concepción pequeño burguesa, entre otras muchas razones, porque aborda aisladamente el problema del que pretende ser análisis —la sodomía— con olvido absoluto de sus determinantes y condicionamientos".

Digamos que, en una primera lectura, Juana y la "Escuela de Murcia" actúan como terapeutas y científicos que, poseídos por una "libido sciendi" -una pasión de saber e interpretar— analizan la estructura temporal del deseo en la lesbiana ya madura, para racionalizarla ante su ex-amante destrozado. Podríamos decir que ello conforma una ilustración del axioma de Gracián en boca de Andrenio: "el hombre no es el rey del mundo, sino el esclavo de la mujer". Pero, a partir de esta voluntad de objetivizar cuanto de deseo y de voluptosidad hay en una vida, se desarrolla un segundo escenario, que es, por lo demás, el virtualmente original y novedoso para nuestro gusto. Los científicos de la conducta, los analistas severos —Juana, el propio Daniel...— se tornan súbitamente en juzgadores del hecho desde una dimensión metafísica; de enfermos imaginarios pasan a ser severos moralistas en activo, y aquí lo que registran ya, como aquellos primitivos teólogos del siglo XVII, es la presencia cancerosa del mal en un mundo del que Dios ha sido retirado.

El procedimiento no por radical y nuevo carece, como hemos visto, de precedentes. Esta indagación que urga en la realidad y la confronta con un plano metafísico es la base misma del procedimiento de análisis jesuítico, de la técnica de instrospección que inaugura San Ignacio.

Estamos ante lo que es una reversión del "ejercicio espiritual" ignaciano, donde, recordémoslo, una conciencia, al final del día, hace pasar sus acciones más nimias por un severo tribunal que las enmarca en un contexto intemporal, soteriológico, donde se ven enfrentadas, en su falta de sustancia, con la muerte, con el Juicio, con la eternidad. El sujeto cumple así su travesía, analiza *in vitro* sus acciones, se eleva, y ello por medio de una dolorosísima ascesis que contrasta su ser con la nada: ¿"Has imaginado —le escribe Juana a Daniel— cómo será el intestino hastiado con sus tripas de la gregaria?"

Técnica la del ejercicio espiritual que requiere además de dos instancias en dialéctica: una es el confesor, el maestro, el conocedor de los resortes teológicos, éste está más allá, representa la ley moral, el orden: es Daniel de la *Tríbada* y detrás, el Espinosa que conoce el trasfondo real de la historia murciana que cuenta. En algún lugar, el escritor ha dejado deslizar una afirmación que ya no nos puede sorprender, desde el razonamiento que estamos tratando en poner en pie: él —Espinosa quiero decir— habría escrito esta

novela para una Daminana real, para que por medio de su lectura pudiera reformar su ser y su conducta. Ejercicio ignaciano completo, pues, catequesis y soteriología —un saber sobre la salvación, en definitiva— esto que lleva a la escritura Miguel Espinosa, donde se desdibujan los territorios de la ficción y de la realidad.

Conducir al extremo ese análisis, he ahí la novedad rigurosa que encarna la obra en el contexto de nuestras letras actuales (ciertamente un tanto desvitalizadas). Escribir y analizar, incluso desde el mañana, dando todo como fatalmente cumplido, he ahí la visión teológica, y la novedad, juntamente, en este manejo del tiempo narrativo; resultado de lo que llamaba el propio Miguel Espinosa: "proceso de extrañamiento hasta todo límite" (Precioso, 1980; Miralles, 1981). Revisión, pues, metódica del suceso, hasta contemplarlo con pasmo y, más allá, como un poco póstumo y cumplido.

El trabajar por descubrir en la estructura íntima del deseo su falta de vocación de permanencia; el rechazo de la "voluptas" y de la concupsicencia y la constancia del terror y el vacío que se esconde detrás de las estrategias de seducción, nos acerca aún más, si cabe, a un núcleo de pensamiento que estuvo activo antes de su liquidación definitiva por la Ilustración y sus nuevos ideales fundados en el cuerpo y sus derechos inalienables. Supuesto que Espinosa opere con estos valores, ello nos aproxima, aún más, si cabe, a un escenario barroco, en donde otros efectos nos aguardan para dar cuenta de ellos.

El primero, en orden de importancia, que trasluce en la *Tríbada* es la cuestión misógina. El tema está envenenado, y yo no querría contribuir aquí a hechar leña a ese fuego. Ya en su momento, Aranguren vio clarividentemente lo que en términos de hoy podría ser tomado por militancia antifeminista de Miguel Espinosa. Y ¿qué decir en este sentido que pudiera valer de ingenua defensa de un hombre que ha dejado escrito la radicalidad de su juicio en este tema a través de entrevistas, sobre todo, donde ha podido llegar a afirmar, por ejemplo, que una actriz le parece un detritus producido por el nihilismo burgués, que simula el coito para que sea filmado y luego se vea en el cine mediante el pago de trescientas pesetas? (García Martínez, 1978).

No se trata ahora, pues, de precisar en qué sentido funciona esa misoginia espinosiana, tampoco de edulcorar o justificar esa categoría del pensamiento de nuestro autor; brevemente quisiera sólo detenerme en ese tratamiento de la instancia femenina, en, por ejemplo, *Tríbada* —para señalar en él una homología —¡de nuevo una más!— con ciertas emergencias de lo femenino, de la cuestión femenina, en el texto antiguo, en el discurso "Antiguo Régimen".

"Veis esas mujeres que pasan tan prendidas de libres y tan compuestas de disolutas? Pues esas son las verdades sirenas y falsas hembras, con sus fines monstruosos y amargos dejos".

Esto que dejó dicho Gracián en las puertas de su momumento misógino *El Criticón*, pudo decirlo, lo dice, lo escribe Espinosa en su *Tríbada* que encarna a estos efectos una teoría de la culpa y de la caída del principio femenino.

Pero la operación es más sutil si cabe, porque no sólo hay Lucías y Damianas, sino que existen también Azenaina y Juana, como antaño para Cervantes, otro misógino en lectura superficial, hubo Aldonzas junto a Dulcineas, y como para Gracián coexisten en el mismo mundo las Falimundas terribles y las Circes embrujadoras con las Virtelias piadosísimas.

Esta escisión, apenas oculta y disimulada, que es practicada sobre el mundo femenino, es también la característica en el discurso barroco emitido por una instancia masculina todopoderosa y falocrática que gusta de condenar el cuerpo objeto de pecado, mientras salva un alma quimérica, un principio ideal de lo femenino que coagula a menudo como "Madre", como "Virgen" también.

En nombre de una superdiosa ideal, Filis de la novela pastoril; Dulcinea, de la cervantina, Juana, de la espinosiana, se condenan las emergencias físicas de la mujer real: Maritornes o Damiana. Así el sujeto masculino, si deseamos una lectura sicologista, obtura su contacto con la mujer en minúscula, en nombre de su aspiración a la *superwoman*.

Y así se aleja, también, el peligro de este acto simbólico que es la cópula, tabuizada absolutamente en *Tríbada* y acto que resulta prohibido en *Escuela* para los rebeldes al hecho. Aquí, en este punto de nuestro argumento, Don Quijote, Andrenio y Critilo se unen a Daniel y al Eremita, todos ellos —como diríamos con un sintagma espinosiano— "enemigos de la vulva", entendida a menudo en estas obras como "vagina dentada", como monstruo y quimera del amor, como órgano de devastación de una especie de mantis religiosa que representaba a la mujer en su deseo desordenado.

Se trata, en todo caso, de cercar la alteridad, esa hemorragia por la cual el otro deviene siempre extranjero. Alteridad absoluta del hombre, la mujer; del heterosexual, el homosexual; del ser de pensamiento, el ser de acción. Esta cuestión, que recorre el texto espinosiano es un efecto barroco más, un efecto "Antiguo Régimen", si se puede hablar así, pues es sólo con la modernidad cuando se sutura ese espacio, tiende a cerrarse esa herida y se abre un período de reconciliación, de admisión, de tolerancia interpersonal o intersexual, o, al menos, eso nos parece (África Vidal, 1990, pág. 58).

Pero en este tema de la mujer, hay un pasaje en la obra espinosiana que siempre me ha impresionado y que denuncia la existencia de una concepción de lo femenino radical, basa y sustento —pero también pérdida y sujeción— con respecto a ese mundo macho que encarna el pensar.

Me refiero a esa referencia, verdaderamente extemporánea, alucinatoria diríamos, referencia a la muerte de la madre, que irrumpe, saltando toda convención, en la estructura narrativa del *Asklepios*. Quiero recordar aquí que Miguel Espinosa dijo allí —y quizá esto le redima de cualquier otro juicio apresurado sobre estas cuestiones— en homenaje a la madre, que con ella, con su muerte en 1972, había muerto para siempre en él, no sólo el niño que con ella había sido, sino también el joven y, más allá de ellos, hasta el hombre mismo

que Miguel Espinosa era por aquellos años. Realmente no es fácil encontrar en nuestra lengua un tributo similar al principio de lo femenino, siquiera sea reducido a su condición fundante de "mater".

"Nunca más veré una patria ni oiré una risa. Nunca más la nube, la piedra, la planta, el animal ni la cosa demostrarán novedad. Nunca más elegiré la palabra y su notación. Nunca más sentiré, ni por los ojos de alguien, la continuidad y la representación de los tuyos en los míos. Nunca más habrá candor ni donaire, inclinación hacia la Verdad ni voluntad de reflexión. Porque nada regresa, sino que transcurre sin retorno hacia la nada. Contigo muere el niño, y el muchacho y el hombre".

"Porque descubría países nunca andados, regiones nunca vistas... los países del tener y del poder, con el dilatado reino de la fortuna y el mando" (*El Criticón*, II, 2)

Fuera de *Tríbada* y de su cuestión feminista, queda todavía ese texto desmesurado (barrocamente desmesurado) que es la *Escuela de Mandarines*, para perseguir todavía en él las huellas de una operacionalidad, de un modo barroco de concebir los discursos y la escritura.

No me detendré ya nada en reivindicar una categoría en esta línea para la obra poliforme en la que sería, por cierto, reiterativo descubrir una maquinaria moral actuando. El propio Espinosa ha dicho que *Escuela de Mandarines* es una *"utopía negativa del fascismo español"*, que trata, en definitiva de anatemizar, de exorcizar, incluso, el *"ser inmoral del fascismo"* (Escapa, 1984). La estructura alegórica de la que está dotada la novela, la acerca entonces a ese plan de las novelas alegóricas barrocas que tiene su modelo en *El Criticón*: su propósito claro es condenar la realidad histórica del hombre (el fracaso en que incurre su proyecto de ser) y diseñar en negativo una utopía de superación. Critilo recorre el mundo enjuiciándolo en lo que constituye su perversidad, y el Eremita se pone también a la escucha de ese mal y de esa perversión que caracteriza el mundo y sus obras.

No es difícil hallar en el seno de la alegoría gracianesca ese referente moral que fue la Corte, la política de Felipe IV, las camarillas de poder, los aristócratas o la propia orden de jesuitas, de la que Gracián fue paradójico enemigo. De igual modo esta otra alegoría, la espinosiana, permite resituar el universo de los estratos podridos de la sociedad franquista; la mentira, el cinismo, la impiedad, también, sobre la que fundaron su estatus social privilegiado...

Por encima de este artificio alegórico, tan barroco en sí mismo, me gustaría ahora reparar por último en la figura central que convoca el relato de Espinosa. Figura en *Escuela de Mandarines* —la del Eremita, la del peregrino— cuya misma emergencia no puede dejar de sorprender, pues es, en sí misma, desconocida o inaudita si la pensamos desde la modernidad. Ya había-

mos dicho como lo propio del procedimiento narrativo de Espinosa era, en cierto modo, instalar en el centro de unas preocupaciones actuales, unos valores de los cuales se tenía perdida toda conciencia. Por eso resulta nuestro autor en numerosas ocasiones neo-griego, pero también podríamos decir neo-escolástico, neo-estoico... neo-barroco, finalmente; por eso se instala con fuerza y con arraigo en un tiempo como el nuestro, cuya filosofía, cuya literatura y arte se encuentra afectado por una incapacidad de reproyección y vuelve entonces a pensar su propia historia.

Volviendo entonces al Eremita, Avalle-Arce (1985, pág. 24) analizando la novela cervantina del *Persiles*, ha escrito que hay tres modelos de conducta, tres personajes del relato tradicional vinculado a tres momentos históricos: el caballero en la Edad Media; el cortesano, en el Renacimiento y, finalmente, el peregrino en la Reforma Católica.

En efecto, el peregrino y su versión extrema, el Eremita constituyen un arquetipo literario —también un arquetipo artístico a través de San Jerónimo, de Juan Bautista y los Padres del desierto—, un arquetipo literario específico pues del arte y la literatura de la Reforma. No hay, es obvio decirlo, peregrinos ni eremitas ya que emprendan su camino, su ascesis de conocimiento en la novela burguesa moderna.

Los antecedentes rigurosos para nuestra novela —y los señalo porque perseguimos esa huella barroca en esta escritura, por tantos conceptos tan acutal— no son otros pues, que el Rutilio del Persiles; el Andremio y Critilo, de Gracián, el propio Quijote peregrino e, incluso, el protagonista de las *Soledades* de Góngora. De ellos se reclama heredero el eremita espinosiano, cuya figura, además, enuncia la radicalidad y el límite mismo en el que se desea vivir.

Paul Virilio (1989) —y con esto concluimos la exploración por el espacio posmoderno al que se abre la escritura de M.E.— ha puesto en evidencia, muy recientemente la existencia en nuestra época de un pensamiento de renuncia al mundo, de fobia a lo real y de actitudes de soledad y autonomía extremas. La modernidad vuelve a reconocer ahora esas viejas figuras de exigencia radical que son el monje, el eremita, el ermitaño. Paul Virilio ha hablado también de los nuevos intelectuales como de esos ermitaños tecnológicos y del desierto y del mar solitarios como de una aspiración moderna, donde se extingue para siempre el perverso murmullo de lo real.

Quisiéramos reconocer también al propio Espinosa como uno de estos peregrinos del futuro, ermitaños tecnológicos, monje, después de todo, en su "scriptorium" murciano (Sánchez Rosillo, 1987; Morodo, 1989; Jiménez Madrid, 1990; Puente, 1990), donde se ocupó infatigablemente de relatar el mal del mundo en nombrar en la carne la ausencia de Dios, en develar la existencia de un principio satánico que imposibilita la justicia y la felicidad.

¿Bastaría lo hasta aquí dicho para asegurar una ascendencia barroca —neo-barroca— al discurso novelístico de Miguel Espinosa? Pienso que tal vez

sí, al menos, no podrá negarse que este hipotético espacio ideológico de signo barroco que he diseñado en sus líneas más superficiales parece después de todo más firme que esas inexpecíficas referencias que constantemente hoy se prodigan sobre el ser "barroco" de ciertas obras de nuestro tiempo.

Frente a esas mismas obras de las que se predica un barroquismo en orden a su florituras verbales, a un vocabulario exótico o a unas referencias clasicistas y enrevesadas, Espinosa, "señor del idioma" (Tierno Galván, 1987), sin rechazar todos estos artificios retoma más seriamente cierta entraña compleja y paranoica que conforma, esta vez sí, un fondo barroco, presente siempre en nuestra cultura (R. de la Flor, 1991).

Concepto trans-histórico, pues, este de "barroco", en torno al cual parecen coagular algunas de las mejores obras de nuestra lengua. Entre ellas brillan y brillarán para siempre las perlas irregulares de las *Tríbadas*, y de su misma compañía emergen también imponentes frente a nosotros las potentes masas lingüísticas —los "berruecos barrocos"— de *Escuela de Mandarines*.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. 1990 a. "Temas de nuestra época. El furor barroco", *El País*, 26-IV-1990.

AAVV. 1990 b. *El Barroco y su doble*. Ciclo de Conferencias Círculo de Bellas Artes de Madrid, 30, 31-V-1990.

ÁFRICA VIDAL, María del Carmen. 1990. *Hacia una patafísica de la esperanza*, Alicante, Universidad.

ALONSO, Cecilio. 1981. "Una novela sobre lesbianas, una mostración estética y una meditación filosófica", *Camp de l'Arpa*, nº 87, pp. 51-53.

ARANGUREN, José Luis. 1975. "Un Criticón para nuestro tiempo", *La Vanguardia*, 30-VII-1975; publicado también en Informaciones. Suplemento nº 368, 31-VII-1975.

— 1981. "Una novela teológico-lingüística sobre el lesbianismo", *El País*, 1-III-1981.

— 1987. "Sobre Miguel Espinosa y su obra", *Postdata*, 4, pp. 41043.

AVALLE ARCE, Juan Bautista. 1985. *Introducción a Miguel de Cervantes. Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Clásicos Castalia.

BENJAMIN, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

BREA, José Luis. 1990. "¿Un arte neo-barroco?", *El País*, 28-IV-1990.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. 1984. *La raison baroque*, París, Editions Galilée.

CALABRESSE, Omar. 1990. *La era neo-barroca*, Madrid, Cátedra.

CONTE, Rafael. 1984. "Miguel Espinosa o los rastos del genio", *El País*, 15-IV-1984.

DELEUZE, Gilles. 1990. *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Madrid, Paidos.

DORFLES, Gillo, 1990. *Elogio de la disarmonía*, Barcelona, Lumen.

D'ORS, Eugenio. 1966. *Lo barroco*, Madrid, Plaza y Janés.

DUBOIS, Claude-Gilbert. 1973. *Le Baroque. Profundeurs de l'apparence*, París, Larousse.

— 1976. *El Manierismo*, Barcelona, Península.

ESCUDERO MARTÍNEZ, Carmen. 1989. *La literatura analítica de Miguel Espinosa*, Murcia, Conserjería de Cultura.

ESCAPA, Ernesto. 1975. "Escuela de Mandarines, utopía satírica", *Reseña*, pág. 28.

FERRAND, Manuel Ignacio. 1983. "*La Tríbada Falsaria*. Un *tractatus* lingüístico-religioso", *Nuevo Alor*, nº 1, pp. 23-25.

GARCÍA MARTÍNEZ, José. 1978. "¿Quién es Miguel Espinosa?". *La Verdad de Murcia*, 30-VII-1978.

GIL CASADO, Pablo. 1988. "La paradoja de Miguel Espinosa: posmodernidad contra posmodernidad", *Cuadernos del Norte*, nº 51, pp. 58-61.

— 1990. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Madrid, Antrophos, pp. 334-338.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. 1979. "El Barroco explicado a los niños", *Diwan*, 5/6, pp. 23-31.

HOCKE, Rene. 1961. *El manierismo en el arte*, Madrid, Guadarrama.

JIMÉNEZ MADRID, Ramón, 1982. *Novelistas murcianos actuales*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, pp. 129-146.

— 1990. "Miguel, el Eremita", *El Sol*, 1-X-1990.

LEZAMA LIMA, José. 1977. "La curiosidad barroca", en *Obras Completas*, México, Aguilar, pp. 313-338.

LÓPEZ MARTÍ, José. 1987. "El mundo como destrucción", *Postdata*, nº 4, pp. 69-71.

LYOTARD, Francois. 1986. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, París, Editions Galilée.

MARDONES, José María. 1990. "El conservadurismo de los posmodernos", en Gianni Vattimo et alt. *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Antrhophos, pp. 21-40.

MORODO, Raúl. 1989. "Espinosa, exiliado interior", *El País*, 13-VII-1989.

PAZ, Octavio. 1969. "Piras, mausoleos y sagrarios", en *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, pp. 32-48.

PRECIOSO, Juan Luis. 1980. "La escritura extrañada", *Línea*, 14-IX-1980.

PUENTE, Antonio. 1990. "La modernidad y un señor de Murcia", *El Sol*, 1-X-1990.

R. DE LA FLOR, Fernando. 1979. "James Joyce y la Compañía de Jesús", *Insula*, nº 389, pp. 1 y 27.

— 1991. "El pasado en el presente. La España (neo) barroca", en *La Spagna di oggi:modernità e conservaziones. Convegno Internazionale*, Milán, Università.

SALOM, Andrés. 1981. "De mimetismo clásico al confusionismo ideológico", *El Rotativo Cultural*, 2ª quincena-II-1981, pág. 8.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy. 1987. "El Eremita (In memoriam Miguel Espinosa)", *Postdata*, nº 4, pág. 54.

SARDUY, Severo. 1972. "El barroco y el neo-barroco", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Unesco/Siglo XXI, pp. 167-172.

— 1974. *Barroco*, Buenos Aires, Editora Sudamericana.

SAVATER, Fernando. 1991. *Ética a Mario*, Madrid, Paidos.

SOBEJANO, Gonzalo. 1986. "Razón y canto de la edades idas", *Insula*, nº 472, pág. 25.

— 1987. "Comento de comentos", *Postdata*, 4, 1987, pp. 57-63; recogido en Introducción a *Tríbada. Theologiae Tractatus*, Murcia, Editora Regional, 1987, pp. I-XXVI.

SOLDEVILA, Ignacio. 1980. *La novela española desde 1936*, Madrid, Alhambra.

TIERNO GALVÁN, Enrique. 1987. "Señores del idioma, señores de la realidad", *Quimera*, nº 64, pp. 47-48.

URBANIBIA, Iñaki. 1990. "Lo narrativo en la posmodernidad", en Gianni Vattimo et alt. *En torno a la posmodernidad*, Antrophos, Barcelona, pp. 477.

VATTIMO, Gianni. 1987. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

— 1990. *La sociedad transparente*, Barcelona, Ariel.

VIRILIO, Paul. 1989. *Estética de la desaparición*, Madrid, Cátedra.

VIDAL, Juan Carlos. 1990. "En torno a Miguel Espinosa", *La Opinión*, 31-X-1990.

Obras de Miguel Espinosa:

Escuela de Mandarines. Los libros de la Frontera, Col. "Papeles Literarios", nº 7, Barcelona, 1974; 2ª edición, 1983; 3ª edición, 1983; 4ª edición, 1987.

Tríbada. Theologiae Tractauts (1ª edic. en dos volúmenes, con los títulos de *La Tríbada Falsaria*, Los Libros de la Frontera. Col. "Papeles Literarios" nº 1, Barcelona, 1980, y *La Tríbada Confusa*, Los Libros de la Frontera, Col. "Papeles Literarios" nº 5, Barcelona, 1984), 2ª edic. Editora Regional de Murcia, Col. "Textos de alcance", nº18, Murcia, 1987. Introducción de Gonzalo Sobejano titulada "Comento de comentos".

MANHATTAN TRANSFER: THE "CLANDESTINE" INFLUENCE ON LORCA'S *POETA EN NUEVA YORK*

Lloyd HALLIBURTON
Louisiana Tech University

In his brilliant introduction to Ben Belitt's edition of *Poet in New York*, Angel del Río discusses several sources on which Lorca may have relied while writing *Poeta en Nueva York*:

> ... it can be safely affirmed that the poet knew little, at least directly, of modern American literature. Lorca had a remarkable impatience with any language other than Spanish. Practically all he read of foreign literature he read in translation. There were few books in his room in John Jay [Hall, his dormitory at Columbia University], and he was busy not only absorbing the impressions of the city but also in writing a great deal of his own verse... Of the books that he read while in New York there are two which may have some significance as indirect sources: *Manhattan Transfer* by Dos Passos and *All Quiet on the Western Front* by Eric Remarque, both in Spanish translations. A more direct connection could be established with *The Waste Land* of Eliot which undoubtedly he read in the Spanish translation, *Tierra baldía*, of Angel Flores (Del Río, 1955, pp. xxx-xxxi).

T.S. Eliot's *The Waste Land* has been thoroughly explored by Richard Saez (1962); the other two have been virtually ignored. Although there is no doubt that Remarque's work is filled with despair, disillusionment, disorientation, and the search for identity, neither the style nor the plot can be tangibly connected to *Poeta en Nueva York*. If there is any contribution at all, it would have to have been in the subconscious affect of mood rather than substance. On the other hand, there is so much of Eliot apparent in *Poeta en Nueva York* that whatever debt Lorca owed to Dos Passos has been understandably obscured. Though not mentioning Lorca, E.D. Lowery unwittingly provides an important clue for this oversight. "Critics" he has pointed out, "have... hitherto overlooked John Dos Passos' heavy debt [to Eliot] in *Manhattan Transfer* (1925), a novel conceived and published when the stir created by *The Waste Land* was at its height" (Lowery, 1974, pág. 53). In other word, of these two, Eliot is, indeed,

Lorca's prime source while Dos Passos is an indirect or secondary one. Therefore, Dos Passos' influence is difficult to detect due to the fusion of Eliot into *Manhattan Trasnfer*.

With this difficultuy acknowledged, let us, nevertheless, examine various aspects of *Manhattan Transfer* and *Poeta en Nueva York* and compare the existing similiarities.

In an early review, Mike Gold calls the novel a "barbaric poem of New York", and observes that *Manhattan Transfer* reflected "bewilderment"; and that the protagonist, Jimmy Herf, "is tortured by American commercialism and always seeks some escape" (Ludington, 1980, pág. 245). At the conclusion of the book, Herf does, indeed try to escape by hitchhiking out of the city. When a truck stops and Herf is asked how far he is going, he replies, "I dunno, pretty far" (Dos Passos, 1925, pág. 404), which "is an affirmation of nothing except the negative effects of urban life" (Ludington, 1980, pág. 245).

Throughout *Poeta en Nueva York*, Lorca's protagonist is in a constant state of disorientation and seeks relief from the chaos of the city in "Poemas del lago Edem Mills" (García Lorca, 1960, pp. 426-429), "En la cabaña del farmer (campo de Newburg)" (pp. 429-433), and "Introducción a la muerte" (pp. 434-442). Upon his return to the city in "Vuelta a la ciudad", he asks: "¿Qué voy a hacer?" (p. 445). At the conclusion of *Poeta en Nueva York*, the protagonist, like Herf, flees the city and announces over and over: "Iré a Santiago" (pp. 458-459).

Both protagonists, as we have seen, have the same desire, i.e, to escape New York City for a far-away place. The two books close while the protagonists are in route, before they reach the destinations which are the concrete negations of life in the city.

An additional similarity exists in two themes, one an effect, the other a cause, and are manifest in the actions of Herf and the "poeta": (1) the quest for identity and (2) unrequited love.

Upon arriving in New York from abroad (the "poeta" also comes from Europe), Herf immediately needs to know who he is, what he is doing, and where he is going; he pursues his quest for identity with "a desperation expressed in... nightmarish urban fantasies" (Gelfant, 1971, pág. 181). This enigma is projected onto the screen of defeat where people are forced to live together but, lacking communication, find themselves cruelly isolated and "brutally aggravated by the nature of the megalopolis" (Colley, 1978, pág. 65). As Blanche Gelfant has so aptly described the circumstances, Herf performs against the backdrop of "a fragmented and confusing world where the need for self-definition grows urgent because the social supports of the past ar weakened" (Gelfant, 1971, pág. 156).

In the opening poem of *Poeta en Nueva York*, "Vuelta de paseo" (pág. 399), the protagonist announces his cosmic assassination, his "murder". He finds

himself in a world without love. Thus, he can neither procreate nor exist for he is a creature who depends upon love and its counterparts: God, Beauty, and Truth. To take love, this indefinable quality, away from man is to make him a man no longer. To leave him in a world without love is surely to kill him. To find his identity, the protagonist embarks on his quest "tropezando con mi rostro distinto de cada día", hoping that he will some day discover himself. Like Herf, the "poeta" wanders through the chaos of a city reeking of isolation and doom, surrounded by formless shapes, animals with broken skulls, and engulfed by the frenetic pace of commercialism and materialism. Futility pervades the book, and one discovers the same attack on modern industrial life as in *Manhattan Transfer*.

The two protagonists find themselves the victims of the identical enemy: frustation. In the words of Lowery, both Herf and the "poeta" are "crippled by the moral and emotional enervation they would relieve; unable or unwilling to direct their masculine energies toward fruitful, life-enhancing ends" (Lowery, 1974, pág. 57). Herf is rejected by Ellen; the poet by his "elusive" love. Love has abandoned the poet and left only a "filo de mi amor" (pág. 420) to wound him.

Of particular significance in the two books is the treatment of homosexuality. Lowery comments on the "almost total absence of authentic love in *Manhattan Transfer* [and] in the homosexuality of Oglethorpe and Tony Hunter" (Lowery, 1974, pág. 56). And, of course, we should not ignore Lorca's preoccupation with the world of the "Faeries de Norteamerica, Pájaros de la Habana, Jotos de Méjico, Sarasas de Cádiz, Apios de Sevilla, Cancos de Madrid, Floras de Alicante, Adelaidas de Portugal" in "Oda a Walt Whitman" (pág. 454).

On another plane, one of the distinctive features of *Manhattan Transfer* is the technique Dos Passos displays with snatches of conversation and fragments (the Camera Eye), especially those used as epigraphs to introduce chapters. Some of these are amazingly similar to the poem "Asesinato (dos voces de madrugada en Riverside Drive)" (pp. 418-419), in which two passersby discuss a typical, by the-numbers New York murder. According to a transcription of an interview which Lorca gave to L. Méndez Domínguez in 1933, what Lorca told him, conversationally, as an event from real life, appears as the poem, almost verbatim (García Lorca, 1960, pág. 1674). Lorca had never before written any poetry on this order. The suspicion of influence on these "life snatches" of conversation should lie strongly in Dos Passos.

On a more formal note, however, both books actually lack a plot or dramatic schemata in their structural presentations. In exploring such a book as *Poeta en Nueva York*, one encounters many thematic ideas; it is inevitable that some are not, in the main, themes, but sub-themes. Nevertheless, there are three principal topics: Death, Love, and Negro. Frequently, one or two of the themes overlap, essentially strengthening the organic unity of the book. Without a unifying technique of some kind, the already difficult, somnambulistic style which threatens to engulf the reader would be more emphatic and might

succeed in leaving the reader stranded in a state of irretrievable confusion. The same can be said of *Manhattan Transfer*, that it "is not a story in the traditional sense. It is an abstract composition of story elements made to develop a series of themes" (Beach, 1971, pág. 68). These themes ar identified as "materialism, conformity, political corruption, and lack of communication" (Ludington, 1980, pág. 242). In resume, the book can be described as "a 'collective' novel about the city" (Lundington, 1980, pág. 229).

Turning to another matter, one should note the descriptive similarity of the landscape of modern urban-industrial life depicted by Dos Passos and Lorca. "At the very outset of the novel", observes Lowery, "the broken boxes, orange-rinds, spoiled cabbage heads floating in the ferry slip (pág. 3) set the mood for what is to come and... characterizes an entire culture" (Lowery, 1974, pp. 54-55). Not to be outdone, with a brush apparently purchased from the same store, Lorca paints the city with "los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas" (pág. 400); "periódicos abandonados" (pág. 401); "los borrachos" (pág. 402); "los objetos abandonados", "el insomnio de los lavabos", "una aurora de tabaco" (pág. 408); "las barcas rotas", "un viento sur que lleva... una pila de Volta" (pág. 409); "parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas", "láminas grises donde flotan automóviles cubiertos de dientes" (pág. 410) and "pedazos de espejos" (pág. 413). The landscape, itself, overlfows with vomit and urine ["the horrible episode of the abortionist whose activities foul the plumbing of an entire apartment house" (Lowery, 1974, pág. 56)?] as death ravages the city (García Lorca, 1960, pp. 415-418), spreading chaos in the grotesque figure of the "mujer gorda". Meanwhile, undergound, the subways ["... circulaciones subterráneas. / Son los cementerios" (pág. 416)] evoke the memory of Ruth Prynne's "trainload of jiggling corpses, nodding and swaying..." (Dos Passos, 1925, pp. 293-294).

Death by drowning should also be given consideration as the motif appears in both works. Dos Passos epitomizes his inclusion of it in the following lines from a prose poem on the Great War: "In the subway their eyes pop as they spell out Apocalypse, typhus, cholera, shrapnel, insurrection, death in fire, *death in water* [emphasis mine], death in hunger, death in mud" (pág. 271). In separate passages, Bud Korpenning, two nameless highjackers, and Martin Schiff die, or are apt to die, by drowning:

> Bud is sitting on the rail of the bridge... He jerks himself forward, slips, dangles by a hand with the sun in his eyes. The yell strangles in his throat as he drops... At the same moment a man leaning out of the engineroom door [of a tugboat] shouted, "A guy juss jumped offn de bridge". (pág. 125)

> "Was anybody hurt?"
> "Everybody was... I think two of the highjackers were drowned". (pág. 324)

> "Say Martin old man, pipe down", Roy was reiterating.
> "Nobody shall stop me... I must run to the end of the black wharf on the East River and throw myself off". (pág. 362)

The coincidence of Blackhead dying when his daughter enters his room, wearing a wet raincoat and carrying a wet umbrella may not, in actuality, be a coincidence at all:

> A jerking spasm went through all his limbs. He twisted his mouth in an effort to speak. For a second his eyes looked about the room, the eyes of a little child that has been hurt before it begins to cry, until he fell back limp, his open mouth biting at his shoulder. (pp. 394-395)

Lorca wastes no time in presenting the motif as we learn of the "mariposa ahogada en el tintero" (pág. 399) in the tenth line of the first poem. Then again, in the sea of vomit, the poet, himself, perishes "sin brazos, perdido entre la multitud que vomita" (pág. 416). Later, in the countryside where the poet has sought refuge from the chaos, he devotes an entire poem to the "Niña ahogada en el pozo" (pp. 432-433). In "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio", the moon drowns the already dead: "y la luna... tuvo que... ahogar en sangre y ceniza los cementerios antiguos" (pág. 438). In the same poem, the warning of catastrophe is not important to the "amigo" as the poet discovers that "estés lleno de agua de mar" (pág. 438).

Not to be overlooked is Lorca's debt to a few isolated but amazingly similar passages that must have impressed him as he was reading *Manhattan Transfer*. Compare the line from "Ciudad sin sueño" —"hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan" (pág. 422)— with the following passage from *Manhattan Transfer*:

> Big snake appears on Fifth Avenue... Ladies screamed and ran in all directions this morning at eleven thirty when a big snake crawled out of a crack in the masonry of the retaining wall of the reservoir and Fifth Avenue and Fortysecond Street and started to cross the sidewalk... (pág. 19)

In "Iglesia abandonada" the *hijo* suddenly becomes a little girl: "Yo tenía una niña" (pág. 411). In *Manhattan Transfer*, we find just the reverse:

> "Oh daddy I want to be a boy". Crying quietly she dropped her head on her father's shoulders and then began to jump up and down, chanting "Ellie's going to be a boy" (p. 23).

There is also a parody of the Lord's Prayer in both works. Lorca's appears in "Grito hacia Roma": "porque queremos el pan nuestro de cada día, / flor aliso y perenne ternura desgranada, / porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos " (pág. 450).

The Dos Passos version concerns Bud who is sitting on the edge of his cot, his arms stretched out, yawning. He says: "Oh God I want to go to sleep. Sweet Jesus I want to go to sleep... Our father which art in Heaven I want to go to sleep" (pág. 121).

From the above passages, there should linger no doubt that there are similarities in the two books and that they are not only close in style and

substance, but in sufficient numbers to place them beyond the level of mere coincidence. It is unfortunate though, that Professor del Río did not expand on his suggestion of Dos Passos' possible influence on Lorca's creation of *Poeta en Nueva York*, and that an examination of the two books has not been undertaken until the persent study. However, besides the obvious value of exploring a literary debt that has previously lain dormant for more than half a century, the more important result of this analysis is the insight we should gain into Lorca's vision and literary state of mind in his writing of the New York poems.

WORKS CITED

BEACH, Joseph Warren. 1971. "*Manhattan Transfer*: Collectivism and Abstract Composition" in Allen BELKIND (ed.), *Dos Passos, the Critics, and the Writer's Intention*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois U P, pp. 54-69.

COLLEY, Iain. 1978. *Dos Passos and the Fiction of Despair*, London, Macmillan.

DEL RÍO, Angel. 1955. "Introduction", *Poet in New York*, trans Ben Belitt, New York, Grove, pp. ix-xxxix.

DOS PASSOS, John. 1925. *Manhattan Transfer*, Boston, Houghton Mifflin.

GARCÍA LORCA, Federico. 1960. *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

GELFANT, Blanche H. 1971. "The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos", in BELKIND (ed.) cit., pp. 156-196.

LOWERY, E.D. 1974. "*Manhattan Transfer*: Dos Passos's Wasteland", in Andrew HOOK (ed.), Dos Passos: *A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, pp. 53-60.

LUDINGTON, Towsend. 1980. *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*, New York, Dutton.

SAEZ, Richard. 1962. "The ritual sacrifice in Lorca's *Poeta en Nueva York*" in Manuel DURÁN (ed.), *Lorca. A Collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp. 108-129.

LA PRENSA CATÓLICA CATALANA DE 1868 A 1900 (II)*

Solange HIBBS-LISSORGUES
Université de Toulouse-Le-Mirail

La defensa de la "verdad" frente al "error" constituyó el cometido esencial de la prensa católica de 1868 a 1875. Este carácter defensivo de la prensa católica desembocó en una serie de iniciativas promocionadas por el clero, el episcopado y muchos católicos seglares para organizar la "buena prensa".

Sin embargo, durante la Restauración y hasta finales del siglo XIX, la desunión de los católicos españoles y las enconadas luchas entre publicaciones carlistas, integristas y las demás publicaciones católicas imposibilitaron cualquier planteamiento de organización local o nacional. A partir de 1875, los antagonismos ideológicos exacerbados por enfrentamientos personales y actitudes políticas desembocaron en una lucha violenta entre todas las publicaciones. La conflictividad ideológica es reflejada por la prensa católica y también alimentada por ella. La prensa católica catalana que se publica en 1875 hasta finales de siglo tiene un carácter marcadamente ideológico-político. Incluso las publica-ciones más moderadas y conformes con las nuevas orientaciones conciliadoras de León XIII no pudieron rehuir este contexto polémico. Antes de hacer un estudio pormenorizado de la prensa católica de 1875 a 1900, conviene examinar cuáles eran en el momento de la Restauración, las razones políticas de la desunión de los católicos.

Enfrentamientos y divisiones de los católicos en el momento de la Restauración

En 1875 la restauración de la monarquía de Alfonso XII y la organización del sistema constitucional por Cánovas fueron acogidas bastante favorablemente por la Iglesia española. De hecho volvieron a restablecerse en aquel momento

* Continuación de lo publicado en nuestro número 7 (1991).

muchas prerrogativas de la Iglesia: devolución de los bienes, anuncio de la protección del Estado al clero, restauración de la completa autoridad del Concordato (Jutglar, 1971, pág. 51). Desde el principio, el régimen canovista se esforzó por integrar la Iglesia a las fuerzas que los sostenían (Cuenca Toribio, 1985, pág. 12). Uno de los elementos clave de la política religiosa de Cánovas fue la Constitución de 1876, que tenía como finalidad llevar a la mayoría de los católicos en la vía del compromiso político. Pese al artículo 11 sobre libertad de cultos, dicha constitución no representó un verdadero obstáculo para la Iglesia. La Iglesia institucional española aprovechó las nuevas libertades contenidas en la Constitución. Son significativas a este respecto la extensión de la enseñanza religiosa y la onda expansiva del asociacionismo católico laico (Jutglar, pág. 52). En cuanto a la libertad de expresión y sus repercusiones en la prensa católica, cabe notar la explosión periodística católica de 1875 a 1893, muestra patente de que la Iglesia no vaciló en utilizar para la defensa de sus intereses una libertad que siempre había condenado[1]. En este contexto se produjo una progresiva incorporación de la Iglesia en el juego político. Dicha incorporación que se había instrumentalizado mediante la reconstitución de los cuadros eclesiásticos más comprometidos con la nueva situación y el juego político de parte del episcopado español, alcanzó un momento decisivo en 1881 con la constitución de la Unión Católica.

Con la Unión Católica se trataba para Pidal y algunos católicos de orígenes políticos diferentes de crear un partido confesional, que después de haber abandonado toda veleidad política, acabó por integrarse plenamente en el sistema canovista.

La misma voluntad de establecer un equilibrio entre el catolicismo y las instituciones liberales aparece reflejada en el programa-manifiesto de 1874 de Alfonso XII. En dicho manifiesto Alfonso XII afirma su voluntad de conciliar las tradiciones y las exigencias de tiempos nuevos. También subraya en él la necesidad de incorporar la mayoría de los españoles al nuevo sistema político[2].

Cabe analizar en este contexto la ambigüedad del artículo 11 de la Constitución de 1876. Este artículo, aunque establecía la tolerancia de cultos, prohibía cualquier otro culto público que no fuera el de la religión católica. El texto adoptado en 1876 refleja la voluntad de transacción del régimen canovista: transacción entre los partidarios de la unidad católica garantizada por el Concordato de 1851 y los que habían aceptado la libertad de cultos proclamada por la Constitución del 69 (Cacho Viu, 1962, pág. 397). Esta transacción era tanto más necesaria cuanto durante los primeros meses de la Restauración, Cánovas se había visto sometido a fuertes presiones de la Nunciatura, del sector católico más intransigente y del partido moderado (Varela Ortega, 1977, pág. 97). En el mes de Agosto de 1875, el Nuncio Apostólico envió una circular

1. En 1876, el sacerdote y periodista Sardá y Salvany incita a los católicos a utilizar todos los medios legales para defender los intereses de la Iglesia.

2. "Sea la que quiera mi suerte, ni dejaré de ser buen español, ni como todos mis antepasados, buen católico, ni, como hombre del siglo, verdaderamente liberal".

al Gobierno español protestando contra el artículo 11 de la Constitución considerado como una amenaza para el Concordato de 1851. Este documento hacía referencia a la eventualidad de un nuevo alzamiento carlista y al peligro que podía representar para el gobierno de Cánovas. De hecho, en el momento de la Restauración el partido carlista se resistió a entrar en el juego político legal. Esta actitud así como su progresivo aislamiento desembocaron en un radicalismo religioso que se confunde hasta 1888, con la doctrina integrista.

Por otra parte, las virulentas campañas a favor de la unidad católica organizadas por carlistas e integristas patentizaban la gravedad del problema religioso. Publicaciones católicas integristas como la *Revista Popular* (1871), en Barcelona, denuncian entonces la política canovista en una serie de artículos cuyo contenido y cuya violencia anuncian las campañas inquisitoriales organizadas por el sector intransigente a partir de 1876.

En 1875, el integrismo no se estructuraba mediante un partido, ya tenía bastante fuerza como para obstruir la Restauración.

Desde el principio, la Restauración y el gobierno canovista tuvieron que enfrentarse con el sector carlista y los integristas que se negaron en absoluto al diálogo e intentaron por todos los medios impedir cualquier tipo de alianza con el liberalismo (Campomar Fornieles, 1984, pp. 43-46).

Con la prensa, carlistas e integristas disponían de un instrumento de presión que utilizaron sistemáticamente para encauzar a los católicos hacia posturas de radicalismo religioso. La actividad periodística desempeñada por los católicos intransigentes tuvo influencia en amplios sectores del catolicismo español. Publicaciones como *El Siglo Futuro* (1875) de Cándido Nocedal en Madrid, la *Revista Popular* (1871) de Sardá y Salvany en las que se fraguaba y difundía la doctrina integrista constituyeron un enorme instrumento de presión y de movilización política.

Esta prensa católica militante, que propone en repetidas ocasiones interpretaciones polémicas de los documentos episcopales y pontificios, contribuye también a acrecentar cierto confusionismo en cuanto a la identificación de los diferentes sectores católicos que se enfrentan en el escenario político y religioso. Durante las numerosas polémicas político-religiosas que agitan la prensa, las interpretaciones lingüísticas juegan un papel importante. La interpretación a veces confusa de los términos empleados por los católicos del siglo XIX para describirse a sí mismos (neo-católicos, católicos rancios, católicos íntegros, mestizos, transaccionsitas) refleja la complejidad de las circunstancias políticas y religiosas de aquel momento.

Carlistas, integristas y católicos moderados

Durante las exacerbadas contiendas que dividieron a los católicos de 1875 a finales de siglo, la violencia de las acusaciones mutuas, la confusión de las ideas afectaron hasta el ámbito del lenguaje. Términos como *neo-católicos, cató-*

licos rancios, católicos íntegros, ultramontanos, mestizos o transaccionistas podían resultar tanto más difíciles de interpretar para un lector de la época por cuanto tenían una carga subjetiva y peyorativa y no se referían forzosamente a una realidad socio-política precisa. De este modo integrista y carlistas calificaban de mestizos o católicos liberales a todos los que no compartían su radicalismo religioso. Por otra parte, estos mismos católicos se autodesignaban con el término de *neos* o *íntegros*. Este vocablo que en boca de un integrista se refería a un catolicismo intransigente que apoyaba incondicionalmente el *Syllabus* y las "innovaciones ultramontanas" de Pío IX, designaba el sector católico más radical en el que se incluían integristas y carlistas (Campomar Fornieles, pág. 28)

Este neo-ultramontanismo, que había cobrado inusitado vigor con el Pontificado de Pío IX y el *Syllabus*, se refería a una doctrina religiosa más que a un determinado grupo socio-político. Esta doctrina fue compartida desde 1875 por el llamado sector neo-católico que agrupaba a carlistas y católicos partidarios de la línea "dura" de Cándido Nocedal.

Desde 1869 se había empezado a perfilar la integración de los neo-católicos en el carlismo. Provenientes de los sectores más conservadores del liberalismo, desligados de su compromisos con Isabel II, los neo-católicos se pasaron al carlismo de Don Carlos, que en aquel momento representaba la única solución no-revolucionaria para el país. El mismo Don Carlos acepta integrar en su programa los nuevos esquemas ideológicos que supone la incorporación de este grupo neo-católico al carlismo: preeminencia de los principios religiosos sobre los políticos, subordinación de la cuestión dinástica a la cuestión religiosa (Urigüen, 1986, pág. 305).

Por lo tanto el término neo-católico o neo-catolicismo no designa solamente a los integristas y no puede confundirse con la palabra *neísmo* que tan repetidas veces aparece en la prensa a partir de 1875.

Este grupo neo-católico proveniente del ala más reaccionaria del partido moderado e inspirado en los principios sostenidos por Donoso Cortés, había engrosado en 1869 las filas del partido carlista que le parecía el único partido defensor de la supremacia de la Iglesia (Urigüen, pág. 301).

En el Sexenio Revolucionario, los carlistas y neo-católicos ya unidos formaban la agrupación política denominada Comunión Católico-Monárquica. Por estos años es cuando este grupo de católicos adopta la denominación de tradicionalistas y afirman su filiación ideológica con respecto a Donoso Cortés.

En cuanto a Cándido Nocedal, representante del integrismo que empezó a manifestarse abiertamente desde 1875, se integró en la Comunión Católico-Monárquica sólo en 1871. En aquel momento cabe recordar que el carlismo estaba compuesto por elementos heterogéneos que provenían tanto del carlismo tradicional como del neo-catolicismo. A partir de 1872, se extreman las tendencias ultramontanas de un gran sector del carlismo. Desde su nombramiento en

1871 como director de la prensa carlista, Cándido Nocedal había adquirido notable preponderancia dentro del partido carlista. Su evolución hacia posturas cada vez más reaccionarias culmina en 1875 cuando ya abandonada toda esperanza de que Don Carlos ocupar el trono, Cándido Nocedal afirma que la doctrina integrista se define por "la pureza de la verdad católica, la lógica católica, la inflexibilidad de los principios".

Así es que el término *integrista* no designa solamente a la minoría de católicos intransigentes que agrupados alrededor de Ramón Nocedal en 1888 tras la ruptura con los carlistas forman el Partido Católico Nacional o Integrista. Se refiere a una doctrina religiosa concreta caracterizada por su adhesión incondicional a la tesis del *Syllabus* de 1864, su militantismo intransigente y su independencia con respecto a cualquier partido político. Esta doctrina integrista que venía elaborándose en el seno del grupo neo-católico más reaccionario e inspirada en el tradicionalismo donosiano fue objeto de reiteradas puntualizaciones y definiciones en la prensa católica finisecular. A partir de 1875, la convergencia "táctica" entre carlismo e integrismo es claramente reflejada en la prensa católica. En publicaciones católicas que aparecen en el período comprendido entre 1875 y 1888 existe una asimilación frecuente entre integrismo y carlismo. Es oportuno reproducir un artículo del periodista carlista Luis María de Llauder aclarador a este respecto: "Sólo un pequeño grupo de discípulos fieles acompañó a la Iglesia en su aislamiento y lo abandonó todo para ir en seguimiento de la verdad que predicaba. Este grupo es el de los que hoy llaman integristas, intansigentes o tradicionalistas" (Llauder, 1881).

La prensa católica intransigente insiste reiteradas veces en los vínculos estrechos que existen entre carlismo e integrismo y pone de relieve el carácter "circunstancial" de esta vinculación puesto que el partido carlista es el único partido que defiende un programa íntegramente católico:

> Por nuestra parte añadiremos que en España el Integrismo no es bandera de un "partido per se"; hay un "partido per accidens" que forma parte de los hombres de buena voluntad que desean salvar España por medio de un gobierno íntegramente católico. Nadie ha aceptado el programa completamente católico sino esta comunión; debía, pues, el Integrismo amparar a esta comunión que siendo fuerte, respetable, aguerrida y organizada, ofrece, y es la única que puede cumplirlo, realizar y actualizar el programa católico en el orden político (Dogma y Razón, 1887).

Sin embargo, pese a que el lenguaje y los procedimiento empleados por la prensa carlista e integrista coincidan, no existe entre carlismo e integrismo una completa convergencia doctrinal.

La intransigencia católica preconizada por los integristas relega las fidelidades dinásticas a un segundo término. Los neo-católicos más radicales que se adhirieron al carlismo en 1868, y que se proclaman integristas en la Restauración, no dejan de afirmar la subordinación de la cuestión dinástica a los principios religiosos. En nombre de esta pureza doctrinal, en 1888, cuando

exhuman el Manifiesto de Morentín como prueba del liberalismo de Don Carlos, es cuando se produce la ruptura con los carlistas.

Otro término que merece aclaración es el de *católico liberal*. En el momento de la Restauración, parte de la fracción de los neo-católicos que habían ingresado en las filas del partido carlista de 1868, se separan de él algunos años más tarde debido a profundas divergencias con Cándido Nocedal (Uriguën, pág. 314). Cabe señalar la trayectoria de prohombres del neo-catolicismo como Canga Argüelles, el Conde de Orgaz que se separaron del partido en 1871 y formaron parte de la Unión Católica de Pidal en 1881.

Ya desde 1874, Pidal había defendido el proyecto de una unión de todos los católicos en varias publicaciones católicas y más particularmente en *La España Católica* (Julio 1874). Pidal y Mon, que defendía posturas violentamente anticanovistas en 1876, había organizado una campaña de prensa en *La España Católica* y en *La España*; en ambas publicaciones acusaba la monarquía constitucional de Alfonso XII de ser contaminada por los principios de la revolución de 1868 (Gómez Aparicio, pp. 299-300). A partir de 1880, opta por posturas más flexibles con respecto al gobierno canovista e incita a los católicos a utilizar todos los medios legales, incluso las instituciones parlamentarias para la defensa de los intereses religiosos. Su ideal político era crear un partido católico semejante al Centro Alemán que pudiese obtener del gobierno beneficios para la causa católica. Por lo tanto, Pidal consideraba importante contrarrestar el peso del sector carlista e integrista que consideraba como un obstáculo para la Unión de todos los católicos. También es de tener en cuenta, en esta evolución de Pidal y Mon, la influencia de personalidades católicas como el eclesiástico Ceferino González, arzobispo de Toledo, partidario de la Restauración en 1875 y que iba a ser uno de los principales promotores de la Unión Católica en 1881.

Designado en la prensa de aquellos años con los términos de *posibilistas*, *alfonsinos* o el vocablo peyorativo de *mestizo*, los católicos partidarios de la Unión Católica no constituían un grupo homegéneo en cuanto a opciones políticas. En la Unión había carlistas que no estaban de acuerdo con la línea nocedalista del partido. También contaba la Unión con católicos que, alentados por los éxitos del Centro Católico Alemán, creían que mediante la creación de un partido católico podían lograr la defensa de sus intereses políticos y económicos[3].

Sin embargo, la Unión Católica no llegó nunca a convertirse en un partido político. Como se aclarará más tarde, la Unión de Pidal fue neutralizada por el episcopado y por su fusión después de 1884 con el partido conservador.

3. El Zentrum o Centro Alemán, también llamado Partido de la Constitución, era un grupo parlamentario que agrupaba a personalidades eligidas; fue constituido en el momento de las elecciones alemanas en 1870. Dirigido por el católico Windhorst pretendía defender los intereses de los católicos y de la Iglesia al amparo de la Constitución. Llegó a convertirse, con las elecciones del Reichstag en 1874 en un gran partido católico. Durante el período 1875-1878 este partido católico se opuso a la política anticlerical de Bismarck.

Otros católicos moderados que querían distanciarse del radicalismo religioso y político de los nocedalistas no adhirieron sin embargo a la Unión Católica. Estos católicos que eran partidarios de un acercamiento entre todos los hombres de ideología conservadora, desconfiaban del oportunismo política de Pidal y de la creación de un partido cuya aparición político no hizo más que agudizar las tensiones y los enfrentamientos entre católicos. Dichos católicos también llamados despectivamente *mestizos* por los integristas eran representados en Cataluña por hombres como el católico y conservador Juan Mañe y Flaquer, director del *Diario de Barcelona* y por eclesiásticos que pertenecían al llamado Seminario de Vich. Estos hombres herederos del pensamiento de Balmes e influidos por la Escuela Apologética Catalana se agrupaban en torno a eclesiásticos como Eduardo Llamas Idelfonso Gatell, Torras y Bages y Jaume Collell[4]. Todos ellos eran periodistas e incluso directores de publicaciones tan importantes como *El Criterio Católico* (1884) y *La Veu de Montserrat* (1878) o *La Veu de Catalunya* (1880). Se opusieron constantemente a las campañas periodísticas de carlista e integrista y difundieron, desde 1878 las orientaciones conciliadoras de León XIII. En el momento de la Restauración política y religiosa podía favorecer una unión de todos los católicos para una mejor defensa de la Iglesia. Propugnaban un mayor realismo político: aceptación de algunas exigencias de la época moderna, de las autoridades constituidas.

Como se puede notar, el catolicismo de finales de siglo estaba profundamente dividido. Aparte de las dos corrientes claramente enfrentadas representadas por el carlismo nocedalista y los mestizos de Pidal, se manifestaban actitudes y opciones diferentes. Ya se ha señalado la existencia de un grupo de católicos moderados, en el que tanto los laicos como numerosos eclesiásticos promovieron publicaciones cuya finalidad era difundir las orientaciones conciliadoras de León XIII y oponerse al militantismo intransigente de la prensa integrista. Los cambios de actitud de unos y otros eran influidos por los acontecimientos dentro de la Iglesia y sus relaciones con la política española (Campomar Fornieles, pp. 34-35). Las complejidades lingüísticas presentes en la prensa de aquel momento reflejan la situación de tensiones y de cisma que atravesaban los católicos del último tercio del siglo XIX.

Protagonismo de la prensa católica en las luchas religiosas y políticas. La peregrinación de 1876

Desde 1875 hasta finales de siglo, todas las publicaciones católicos españoles reflejan las enconadas luchas entre católicos españoles. De hecho la actividad fundamental desempeñada por las personalidades católicas más destacadas de

4. En los años 40. Balmes expresa en *El Pensamiento de la Nación* su propósito de reconciliar carlistas y moderados para que juntos se opongan a la revolución. Con la colaboración del grupo catalán integrado por Joaquín Roca y Cornet, Francisco Ferrer y Subirana y el balear José María Quadrado, Balmes pretende impulsar una política reconciliadora y la creación de un partido católico capaz de defender los verdaderos intereses de la mayoría de los elementos sociales.

aquel momento fue la periodística. Muchas de ellas pertenecían a las plantillas de los periódicos y revistas de más prestigio o eran directores de publicaciones que, como *El Siglo Futuro* o la *Revista Popular* se convirtieron en auténticas tribunas política y religiosas. Numerosas campañas organizadas en contra de personas e instituciones liberales por los integristas y los carlistas, se iniciaron en las mismas columnas de los periódicos que dirigían . Publicaciones como *El Siglo Futuro* (1875) y *Dogma y Razón* (1887), alcanzaron importantes tiradas al publicar e interpretar documentos episcopales y pontificios.

Aprovechando la libertad de imprenta y expresión concedidas por la Constitución de 1876, algunas publicaciones del catolicismo íntegro emprendieron una campaña de oposición al gobierno de Cánovas y a la monarquía alfonsina. Merecen destacarse dos publicaciones por el papel que desempeñaron dentro del catolicismo intransigente: la conocida *Revista Popular* (1871-1928) dirigida por el eclesiástico Sardá y Salvany y *El Siglo Futuro* (1875-1936) encabezado por Cándido Nocedal. Este periódico que sale a la luz en el momento de la Restauración, anuncia en su "Proyecto" su intención de arremeter contra cualquier desvío hacia el liberalismo, "Combatir con toda la energía de sus débiles fuerzas sin interpretaciones acomodaticias ni tergiversaciones solapades, todos los errores condenados por el Vicario de Cristo" (*El Siglo Futuro*, 1875, págs. 1-2). Ambas publicaciones constituyen para el integrismo, que no está representado por ningún partido por lo menos hasta 1888, un medio importante de difusión ideológica y de movilización religiosa. En 1875 la doctrina integrista defendida por Cándido Nocedal y Sardá y Salvany pretende agrupar a los católicos en torno a consignas políticas y religiosas muy claras: un radicalismo católico que excluye todo compromiso con el liberalismo y una oposición sistemática a los poderes constituidos.

Dichas publicaciones expresan su voluntad de ser más que menos divulgadores de noticias o doctrina. Quieren aparecer como guías morales y espirituales de las masas católicas y fomentan el militantismo católico más radical. La *Revista Popular* afirma '(...) No somos en una palabra, como perio-distas, más que católicos, apostólicos y romanos. Eso sí; en este punto intolerantes como la verdad e intransigentes como el deber" (*Revista Popular*, 1871, págs. 1-2).

Utiliza el mismo lenguaje en 1876 cuando propone a los católicos íntegros una "cruzada" contra las instituciones liberales. "Seguiremos pues luchando un día, y aunque muramos en la lucha y sin columbrar siquiera de lejos el triunfo que anhelamos, no morirán con nosotros las santas creencias que defendemos" (*Revista Popular*, 1876 a, págs. 1-2).

La Revista Popular y *El Siglo Futuro* comparten otra característica propia de la prensa integrista de aquel período: la intervención cada vez más destacada de los laicos en la interpretación de documentos y doctrina de la Iglesia. Esta voluntad de orientar doctrinalmente al público fue denunciada por el episcopado en los momentos álgidos de las luchas entre católicos. El término *laicismo* que se refería a los católicos que se apartaban de los directrices del episcopado

y del pontificado para interpretar los textos y encíclicas más relevantes de la doctrina católica, encabezaba a partir de 1881 todos los artículos de la prensa católica moderada. En sus encíclicas *Cum Multa* (1882) e *Inmortale Dei* (1885), León XIII hace claramente referencia al "laicismo", responsable de la situación de cisma en la Iglesia española.

La importancia y el prestigio de ambas publicaciones se vieron reforzadas más adelante por sus conexiones con la prensa integrista de provincias. Publicaciones como *La Tesis* (1885) en Salamanca, *La Revista Popular Económica* de Valencia, *La Fidelidad Castellana* (1883) de Burgos y *El Diario de Sevilla* (1882) repercutían las consignas de *El Siglo Futuro* y de la *Revista Popular*. Es de destacar a este respecto el interés de la sección bibliográfica de ambas publicaciones que anuncia y recomienda los periódicos y revistas integristas de provincia. ¿Cómo explicar la influencia notable ejercida por ambas publicaciones en las polémicas político-religiosas que se producen con tanta virulencia desde 1875? Indudablemente la influencia preponderante de Cándido Nocedal dentro del partido carlista desde 1871 y la radicalización de su postura explican en parte el peso que tenía un órgano de prensa como *El Siglo Futuro* en el que se iba elaborando la doctrina integrista. Desde los primeros momentos de su existencia, este periódico desvela su verdadera finalidad: ser una publicación militante dentro del más puro catolicismo. Es de notar sin embargo la prudencia de los términos del Proyecto que recalcan la "sumisión absoluta" de *El Siglo Futuro* a las enseñanzas de la Iglesia. Esta declaración de neutralidad política es compartida por otras publicaciones como la *Revista Popular* ("Ni un pensamiento para la política").

En el caso del periódico de Cándido Nocedal, puede explicarse dicha prudencia por las medias tomadas en contra de la prensa carlista en 1874 por el gobierno canovista. Sin embargo *El Siglo* no quería aparecer como el mero órgano periodístico del partido carlista y revela desde el principio su orientación integrista. Nocedal en una carta enviada al Cardenal Jacobini, Secretario de Estado de León XIII el 26 de marzo de 1882, reconoce claramente que la publicación de *El Siglo Futuro* en 1874 tenía por finalidad el organizar las masas católicas en pro del integrismo. (Burch y Ventós, 1909, pág. 157).

Otro logro de *El Siglo...* consistía en saber estar al alcance del lector medio proponiéndole, con un lenguaje sencillo, una gran variedad de temas así como un código de conducta del "perfecto integrista". Pretendía reflejar las más puras tradiciones católicas y en sus columnas se proponía una visión de la historia basada en la pureza de la fe, de la superioridad de la raza hispánica. En su propaganda católica establecía un paralelo entre los errores del pasado y las herejías liberales del presente. Por supuesto las reseñas bibliográficas de *El Siglo Futuro*, como las de la *Revista Popular*, sólo mencionaban las obras literarias conformes con la moral ultramontana. Se llegaron a publicar folletines que, aunque traducidos del inglés o del francés, respondían a una finalidad moralizadora. Pese a una situación, que en un principio era poco rebosante económicamente, *El Siglo Futuro* llegó a convertirse para el integrismo en

"organizador activo de las masas católicas[5]. Junto con *El Correo Catalán* (1876) de Llauder y la *Revista Popular*, aparece como uno de los principales promotores de las grandes manifestaciones antiliberales. Dichas manifestaciones en las que los católicos intransigentes denunciaron todo tipo de acercamiento con el liberalismo se centraron en romerías, peregrinaciones y celebración de centenarios.

La misma finalidad militante y "batalladora" anima a la *Revista Popular* que se convirtió muy pronto en uno de los puntales de la publicística religiosa española. Claramente identificada con el integrismo, dicha revista sólo colabora de manera circunstancial con diarios carlistas como *La Convicción* (1871) y *El Correo Catalán* ambos dirigidos por Llauder. Siguiendo los mismos derroteros que *El Siglo* desempeña un papel importante en la organización de peregrinaciones y la celebración de centenarios de tinte integrista. Muchos colaboradores de la *Revista Popular*, la mayoría de ellos eclesiásticos, y destacadas personalidades del integrismo propiciaron posteriormente publicaciones integristas como *Dogma y Razón* (1887) o *El Integrista Catalán* (1888). Pueden citarse el caso de Mateos Gago, Ramón de Ezenarro, o Zacarías Metola.

Desde el inicio de su publicación, la *Revista Popular* aparece en la arena periodística con el objeto de oponerse al llamado catolicismo-liberal. Para dicha publicación, la situación de España en el momento de la Restauración es parecida a la de 1868 y justifica las incitaciones a una "cruzada contra los poderes constituidos[6].

La mezcla frecuente que se verificaba en la *Revista Popular* entre sentimentalismo religioso, la exaltación de una devoción popular hacia Pio IX y las incitaciones intransigentes y militantes le granjearon un público importante. Tanto *El Siglo* como la *Revista Popular* se valían de esta fidelidad hacia Pío IX para reforzar sus campañas de oposición integrista al gobierno canovista. En Barcelona, la revista de Sardá y Salvany sirvió de cátedra religiosa y política al sector católico más intransigente. Pretendía esta publicación dirigirse a un público popular y servir de guía moral en la vida diaria de los católicos. En 1888, la tirada media de la *Revista Popular* alcanzaba sólo 7000 ejemplares.

5. En el año 1875 *El Siglo Futuro* tenía un déficil en su primer presupuesto y un total de 88000 suscriptores por trimestre incluyendo las provincias y el ultramar. J. Altabella, *Nuevas aportaciones a la historia del periodismo asturiano*, Bol. del Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo 1859, nº 38. En 1899, *El Siglo Futuro* tenía una tirada de 4500 ejemplares. (Polo, 1901, pág. 24).

6. Esta fracción de católicos partidarios de la hipótesis se expresa en el Congreso de la Malinas en 1863. Cabe señalar el impacto que tuvieron estas ideas políticas y religiosas con respecto a algunos católicos moderados y conservadores como Eduardo Vilarrasa y Juan Mañé y Flaquer que fueron acusados en 1875 por los católicos intransigentes de promover el catolicismo liberal. Eduardo Vilarrasa, Mañé y Flaquer participaron en el segundo congreso de los católicos liberales celebrado en Malinas en 1864. Durante este congreso, Montalembert, uno de los representantes de esta corriente católico liberal, define la hipótesis en los términos siguientes: "No sabré harto repetir que no cuestiono de teología sino de política y especialmente de historia; [...] tampoco profeso una teoría absoluta, sino una doctrina práctica, sacada de las instrucciones que dan los acontecimientos [...] En una palabra, yo no quiero pasar por doctor, sino por soldado, por soldado de vanguardia, obligado a explorar el terreno sobre el que ha de combatir", Segundo discurso de Malinas en 1864.

Este agotamiento se verificó en el año de la contienda entre integrista y carlistas y también podía explicarse por la dispersión de la prensa integrista catalana de aquel momento. En efecto en los años 1887, surgieron otras publicaciones integristas como *El Diario de Cataluña*, *Dogma y Razón*, *Lo Mestre Titas*, *La Verdad* en las que colaboraban frecuentemente las mismas personalidades laicas y eclesiásticas.

El éxito de esta Revista también se explicaba por el fuerte arraigo de la doctrina integrista en Cataluña donde una mayoría del bajo clero adhiere de manera activa al carlismo hasta 1876.

Este militantismo y este comprometimiento ideológico constituyeron un terreno abonado para el posterior arraigo del integrismo.

Las tesis integristas fueron difundidas por eclesiásticos como Félix Sardá y Salvany. El papel de este eclesiástico que se formó con los jesuitas y cuyos principales amigos y consejeros eran jesuitas como el Padre Fiter, director de la Congregación Mariana de Barcelona o el eclesiástico Gaieté Soler, fue fundamental respecto a la penetración del integrismo en Cataluña.

Sardá y Salvany es representativo de un sector del clero catalán que se identifica plenamente con el catolicismo intransigente. Este clero está compuesto en su mayoría de diócesis de Cataluña como las de Tarragona o Urgel, que constituyeron importantes focos de propagación de las tesis integristas. También cabe destacar la vinculación ideológica que existía entre la revista jesuita romana *La Civiltá Cattólica*, la *Revista Popular*, y más generalmente, con la prensa integrista española.

Por lo tanto en 1876, gran parte del clero que había defendido la causa carlista se identifica con el integrismo. Esta evolución se explica por el proceso de convergención táctica entre el carlismo y el integrismo que se produjo de 1875 a 1888. Esta coalición "táctica" de dos corrientes ideológicas similares en muchos puntos pero separadas por divergencias doctrinales esenciales, representa uno de los episodios más significativos de la crisis religiosa finisecular.

La primera manifestación de fuerza del integrismo, organizada desde la prensa integrista tuvo lugar en 1876 con motivo de la peregrinación a Roma del mes de octubre. Esta peregrinación, que en un principio debía ser una romería en honor a Santa Teresa, fue reivindicada por los carlistas e integristas como una manifestación de desagravio a Pío IX y una protesta contra el Reino de Italia reconocido por el gobierno liberal de Canovas. La misma finalidad ofensiva se encuentra en la organización de posteriores manifestaciones como la peregrinación a Roma de 1882 de la que fue promotor Cándido Nocedal. La manifestación de 1876 fue presentada por la *Revista Popular* como una ofensiva de los católicos "puros" contra el gobierno canovista y como una advertencia a los "transaccionistas":

> Ya no consistirá el ser católico solamente en profesar el símbolo y practicar los mandamientos, sino además en salir a la defensa de ellos por cuanto medios declare lícitos la ley de Dios y consienta la ley humana; del mismo modo que en caso de guerra exterior y de invasión del territorio nacional por numerosa hueste enemiga, no basta ya para ser buen patricio atenerse a la observancia de la ley común y al pago de los acostumbrados tributos. (*Revista Popular*, 1876 b, pág. 352)).

Con pretexto del artículo 11 de la Constitución de 1876, Cándido Nocedal propuso la organización de esta peregrinación. Conviene notar que es un laico el que toma esta iniciativa que recibe el apoyo de la jerarquía católica sólo posteriormente. Del mismo modo, carlistas e integristas actuaron en el momento de promover la celebración de centenarios y de peregrinaciones en los años 1882 y posteriores. Protagonizaron estos manifestaciones al margen de la jerarquía católica y las convirtieron en auténticos enfrentamientos. Sin embargo en 1876, a pesar del carácter marcadamente político de lo que los católicos intransigentes llamaron "una cruzada", la situación no era tan conflictiva como en 1881.

En el momento de la restauración, los integristas se identificaban plenamente con el neo-ultramontanismo de Pío IX. Al dar su aprobación a Cándido Nocedal y al recibir los peregrinos en Roma, el Papa reforzó a los católicos intransigentes en su postura de oposición abierta con respeto a los poderes constituidos. En su intento de movilizar los católicos contra la monarquía liberal y en su numerosas incitaciones para que participen a la romería, la *Revista Popular* recuerda a sus lectores que se trata también de una manifestación de adhesión al Papa del *Non Possumus*: "Nunca, en efecto, anduvo tan en los labios de todos el nombre de Roma y del Papa, [...] nunca con ellos estuvo tan íntimamente relacionado el universo, nunca fue la vida católica tan romana como hoy..." (*Revista Popular*, 1876 c, págs. 162-163).

En otro artículo dedicado a la romería, Sardá y Salvany desarrolla un tema frecuente en la prensa carlista e integrista de aquel período: los católicos "puros" deben ser los únicos promotores de las grandes manifestaciones religiosas. No deben participar en ellas, ni organizarlas:

"Los católicos liberales a quienes traen ciegos sus malhadades aficiones equilibristas y el deseo de vivir con un pie en el Quirinal y otro en el Vaticano" (Sardá y Salvany, 1876, pág. 129).

La peregrinación de 1876 refleja hasta que punto, para los integristas, manifestaciones religiosas y movilización política eran indisociables. Desde 1875 los integristas y los carlistas no cesaron de reivindicar este "combate político". "Pues, Señor, si esto es política, ¡viva esta política y guerra sin tregua a toda otra que ésta no sea!" (Sardá y Salvany, 1875, pág. 210). La polémica que opone en 1875 los católicos intransigentes partidarios de la tesis y los católicos más moderados defensores de la hipótesis es una de las causas fundamentales de politización de la problemática religiosa. El debate con respecto a la tesis y la hipótesis fue la gran polémica que provocó el cisma católico de la Restauración.

La tesis y la hipótesis

El problema de la tesis y la hipótesis que se plantea en el momento del Concilio Vaticano I en 1868 corresponde a una realidad histórica precisa: ¿hasta qué punto puede convivir el catolicismo del Concilio con el liberalismo? El *Syllabus*, en 1864 ya había resuelto el problema al declarar en su proposición 80 que catolicismo y liberalismo eran totalmente incompatibles. No obstante, durante el Concilio, algunos católicos belgas y franceses defendieron la posibilidad para la Iglesia de practicar un catolicismo más "realista" y más conforme con las exigencias de la sociedad moderna. En otras palabras se proponía la hipótesis es decir la doctrina del Syllabus aplicada con todo rigor pero atenuada por su adptación a los hechos consumados. Sin embargo los católicos partidarios de la tesis se negaban a aceptar cualquier transación con el liberalismo. Se llamaban "íntegros" ya que querían aplicar la tesis íntegramente y sin concesiones al liberalismo bajo cualquier forma que fuese[7].

El debate entre partidarios de la tesis y la hipótesis se agudizó con particular violencia con el reconocimiento del reino de Italia en 1865 y la revolución de 1868. Una de las primeras polémicas se produjo en 1870 entre el diario carlista *La Convicción* (1868) y el *Diario de Barcelona* dirigido por el católico conservador Juan Mañé y Flaquer[8]. El enfrentamiento opuso a Salvador Casañas, futuro obispo de Urgel, y Mañé y Flaquer con ocasión de la publicación de un libro titulado *Suma Filosófica del Siglo XIX* (1871). Esta disputa anunciaba las violentas contiendas que dividieron a la prensa católica desde 1875[9].

En 1875, la aplicación de la tesis, considerada como la interpretación intransigente y absoluta del *Syllabus*, condujo el sector integrista a adoptar una actitud cuyas implicaciones fueron esencialmente políticas (Campomar Fornieles, pág. 44). La publicación de un opúsculo del eclesiástico Sardá y Salvany *Cosas del día, o sea respuestas católico-católicas a algunos escrúpulos católico-liberales* planteaba el problema del reconocimiento por parte de Pío IX de la monarquía alfonsina. Para los católicos moderados como Mañe y Flaquer, este reconocimiento ponía de relieve la necesidad para la Iglesia de transigir hasta cierto punto con la sociedad liberal y suponía una política más oportunista de adaptación a los hechos consumados. En su opúculo, Sardá y Salvany, que representaba en 1875 la postura del sector integrista, intentaba justificar este reconocimiento por parte de Pío IX con el argumento del *mal menor*. Pío IX seguía siendo el Papa del *Syllabus* y aunque había aceptado la nueva situación política, de ninguna manera daba su aval a las instituciones y a los gobiernos liberales. Al desarrollar la teoría del *mal menor*, Sardá explica que hay que disociar el comportamiento político y diplomático del Pontífice de su postura religiosa.

7. *La Convicción* es el primer diario carlista que publica Llauder en Barcelona. Aparece por primera vez en 1868 y cesa en 1873.

8. Para más detalles sobre este enfrentamiento entre La Convicción y el Diario, véase Bonet, 1990, pág. 41).

9. En 1865, Morgades introdujo en España. El Apostolado de la Oración, fundado por el Padre Ramière y adaptó la revista jesuita francesa El mensajero del Corazón de Jesús.

No dejaron de esgrimir este argumento los integristas en los momentos álgidos de las polémicas religiosas para justificar su desobediencia con respecto a las directivas del Nuncio de León XIII y del episcopado. En 1875, los partidarios de la tesis, tal como viene expuesta por el eclesiástico integrista, consideraban que había que aplicar "integralmente" la doctrina antiliberal del *Syllabus*. Se negaron por lo tanto a aceptar los poderes constituidos ya que la monarquía alfonsina constituía una situación política inconciliable con el catolicismo defensivo e intransigente del Concilio Vaticano I. Este radicalismo religioso justificado por el integrista Sardá y Salvany en su folleto *Cosas del día...*, constituía para los intransigentes una respuesta a los intentos conciliadores del sector católico moderado. Conviene mencionar, aunque brevemente, la enconada polémica suscitada por la publicación de varias obras que trataban de los vínculos entre la Iglesia y la sociedad civil y que tuvieron repercusiones en la prensa católica. Una de estas obras era la traducción y adaptación en España por el eclesiástico catalán Morgades de una obra del jesuita francés Padre Ramière[10].

Esta obra, escrita por Ramière en 1870, tenía por finalidad luchar contra la secularización de la sociedad y la penetración de los principios revolucionarios de 1789. En el prólogo de su traducción, Morgades indicaba que había adaptado esta obra a las circunstancias político-religiosas de España en 1875: "Sin alterar el fondo de las ideas que encierra este título, le hemos dado otra forma a instancia del autor de la obra, y por exigirlo así, a nuestro parecer, el estado actual de la cuestión en España", (Morgades, 1875, pág. 10). Después de hacer un balance del Concilio Vaticano I, y de sus repercusiones en torno a la tesis y la hipótesis, afirmaba que "el problema capital del presente siglo es el de las relaciones de la Iglesia con las sociedades modernas" (Morgades, pág. 23).

En su análisis sobre la tesis y la hipótesis, este eclesiástico recalcaba el punto neurálgico de las divergencias entre católicos y proponía una interpretación moderada del *Syllabus*. Para él, como para otros católicos moderados de 1875, el *Syllabus* sólo es un conjunto de orientaciones que los fieles deben acatar porque constituyen la doctrina católica. Pero en ningún momento implicaba que la Iglesia no pudiese negociar y adoptar posiciones tolerantes con respecto a los poderes constituidos y a los gobiernos no católicos: "He aquí la hipótesis cuya verdad depende de la aplicación de los principios absolutos a las circunstancias variables y a propósito de la cual la Iglesia ha adoptado en distintas ocasiones las soluciones más conciliadoras" (Morgades, pág. 30).

La visión tolerante del papel que debía desempeñar la Iglesia en la sociedad moderna y el compromiso exclusivamente apostólico que Morgades le reconocía provocaron una violenta reacción por parte del sector integrista

10. *El Correo Catalán* diario carlista fundado en 1876 por Manuel Milá de la Roca, fue dirigido a partir de 1878 por Llauder. Desempeñó un papel destacado en las polémicas político-religiosas y era uno de los diarios católicos más leídos de aquel momento. Tenía una tirada diaria de 9.500 ejemplares (Bonet i Baltá, 1990, pág. 19).

que interpretó el prólogo del eclesiástico catalán como una incitación para colaborar con el liberalismo. Esta condena se manifestó con la publicación de dos opúsculos de escritores integristas. El primero, publicado en enero de 1876 por un eclesiástico catalán Ignasi Puig, pretendía ser una refutación de los principios defendidos por el canónigo penitenciario de Barcelona, Morgades.

Este opúsculo era una requisitoria en contra de la adaptación de la obra del Padre Ramière por parte de Morgades: "El autor y el traductor se han hecho sospechosos de ser cómplices de la perfidia y sagacidad del liberalismo católico, afiliado a su bandera e instrumentos de sus inicuos planes" (Pascual, 1876, pág. 16).

La larga lista de acusaciones que esgrime Ignasi Puig en contra con los católicos "transaccionistas" es un compendio de las tesis integristas que se difundían entonces en Cataluña y que reflejaban publicaciones intransigentes como *El Correo Catalán* y la *Revista Popular*[11].

La publicación del opúsculo integrista de Puig ostentaba un radicalismo religioso que provocó el rechazo inmediato de algunos miembros del clero y del episcopado catalán. En 1877, bajo la iniciativa del obispo de Barcelona Joaquín Lluch Garriga, se entabló un juicio canónico en contra de Ignasi Puig cuya obra, publicada sin censura eclesiástica previa, fue condenada.

Sin embargo otro opúsculo que se refería a la tesis y la hipótesis, publicado en 1874 por el ultramontano francés Mgr. de Segur, fue utilizado por la prensa integrista y carlista española para justificar sus campañas de oposición al gobierno de Cánovas. El opúsculo de Segur constituía una advertencia a los jóvenes católicos franceses en contra de los peligros del liberalismo[12]. Para este prelado el *Syllabus* tenía fuerza de dogma y debía aplicarse al pie de la letra. Para los integristas españoles, la difusión de la tesis ultramontana les brindaba otra oportunidad para condenar los partidarios de la hipótesis.

En la prensa católica se entabló entonces una de las primeras polémicas violentas que iban a desgarrar a los católicos hasta finales de siglo. El *Diario de Barcelona* publicó un comentario del opúsculo del prelado francés[13]. En un artículo titulado "los católicos liberales" se advertía a los lectores católicos cual era la finalidad del opúsculo de Mgr. de Ségur. El autor del artículo ponía de relieve que era imposible establecer una asimilación entre la situación de los

11. Mgr. de Ségur, conocido por sus opiniones religiosas intransigentes, condenaba en su opúsculo algunos prelados franceses considerados reponsables de transigir con el liberalismo. En Francia esta obra polémica alcanzó hasta diez ediciones diferentes y era una condena evidente del Obispo de Orleans, Mgr. Dupanloup. Este opúsculo era una confirmación de la tesis ultramontana defendida por católicos intransigentes como Veuillot.

12. *El Diario de Barcelona*, de tradición liberal, dirigido por el católico conservador Juan Mañé y Flaquer reflejaba las posturas del grupo de católicos moderados que quisieron desempeñar un papel activo en durante la Restauración. Este diario alcanzaba una tirada de 10.000 ejemplares se enzarzó en constantes y violentas polémicas con las publicaciones carlistas e integristas. El enfrentamiento entre *El Correo Catalán y el Diario de Barcelona* alcanza su punto álgido en el momento de la constitución de la Unión Católica en 1881.

católicos franceses y españoles y que era legítimo que algunos católicos, de acuerdo con las exigencias de su época, considerasen: "(...) Oportunas y necesarias en España la aplicación de ciertas libertades en atención a las corrientes que dominan". (Mañé y Flaquer, 1875).

El *Diario de Barcelona* quería proponer una interpretación cautelosa de la obra del prelado francés y, al referirse a la hipótesis, definía la postura del sector católico moderado en los siguientes términos: "Los que teniendo a la vista la verdad absoluta y aceptándola como tal, creen ser conveniente la concesión o sostenimiento de alguna de esas libertades a determinados pueblos con el fin de evitar un daño mayor (...) los que tal creen, repetimos, no se separan un ápice de las enseñanzas emanadas de la Iglesia católica" (Mañé y Flaquer, 1875).

La reacción del sector integrista se hizo patente mediante la publicación de un opúsculo publicado por un eclesiástico catalán bajo la firma de P.G. Abogado que pretendía condenar "el pestífero escrito del Diario de Barcelona (P.G. 1875, pág. 15). Ya estaba abierta la brecha, que no dejaría de crecer, entre intransigentes y "mestizos". La violencia verbal, la crítica destructiva de las personas e instituciones sospechadas de transigir con el liberalismo eran las notas más características de la prensa integrista y carlista de aquel período.

BIBLIOGRAFÍA

BONET i BALTA, Joan. 1984. *L'Esglesia catalana de la Illustració a la Renaixença*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat.

— 1990. *L'integrisme a Catalunya, Les grans polemiques: 1881-1888*, Barcelona, Editorial Vicens Vives.

BOZAL, Valeriano. 1979. *La Ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón Editor.

BURCH y VENTÓS, José. 1909. *Datos para la historia del tradicionalismo político durante nuestra revolución*, Barcelona, Librería Gili.

CACHO VIU, Vicente. 1962. *La Institución libre de enseñanza*, Madrid, Ediciones Rialp.

CAMPOMAR FORNIELS, Marta. 1984. *La cuestión religiosa en la Restauración. Historia de los Heterodoxos Españoles*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

CUENCA TORIBIO, José Manuel. 1985. *Relaciones Iglesia-Estado en la España contemporánea, 1833-1985*, Madrid, Alhambra.

DE SEGUR, Monseñor. 1875. *Ofrenda a los jóvenes Católico-liberales*, Barcelona, Librería de la Viuda e Hijos de Subirana.

GARMENDÍA, Vicente. 1984. *La ideología carlista (1868-1876). En los orígenes del nacionalismo vasco*, Zarautz, Diputación Foral de Guipúzcoa.

GÓMEZ APARICIO, Pedro. 1971. *Historia del periodismo español*, I, Madrid, Editorial Nacional.

JUTGLAR, Antoni. 1971. *Ideologías y clases en la España contemporánea (1874-1931)*, I, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo.

LLAUDER, Luis María. 1881. "Antes morir que rendirse", *El Correo Catalán*, 24 Abril.

MORGADES y GILI, José. 1875. *La soberanía social de Jesucristo o las doctrinas de Roma acerca del liberalismo en sus relaciones con el dogma cristiano y las necesidades modernas*, Barcelona, Librería de la Viuda e Hijos de Subirana.

PASCUAL, Benito. 1875. *Nuevo antídoto contra las doctrinas católico-liberal con arreglo a los principios de la teología y del derecho publicado por un teólogo y juriconsulto*, Barcelona Librería de la Viuda e Hijos de Subirana.

P.G.. 1875 *El catolicismo liberal ante el tribunal de la historia, la teología y el derecho*, Barcelona, Imprenta de Espasa Hermanos y Salvat.

POLO BENITO, José. 1901. *Del periodismo católico*, Imprenta de Manuel Ramos, Plasencia.

SARDÁ y SALVANY, Félix. 1875 a. *Cosas del día, o sea respuestas católico-católicas a algunos escrúpulos católico-liberales*, Barcelona, Tipografía Católica.

— 1875 b. "La Romería", *Revista Popular*, 23 Septiembre, págs. 209-210.

— 1876. "La Romería", *Revista Popular*, 26 Agosto, págs. 129-130.

REVISTA POPULAR. 1871. "La política y la religión", 1 Enero, págs. 1-2.

— 1876 a. "Dios no muere", 1 Enero, págs. 1-2.

— 1876 b. "La primera necesidad", 3 Junio, págs. 352-353.

— 1876 c. "La Romería", 9 Septiembre, págs. 162-163.

URIGÜEN, Begoña. 1986. *Orígenes y evolución de la derecha española: el neo-catolicismo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

VARELA ORTEGA, José. 1977. *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*, Madrid, Alianza.

CRÓNICA DE UN ESTRENO: *LO INVISIBLE* (1928), DE "AZORÍN"

Pilar NIEVA DE LA PAZ
C.S.I.C. Madrid

Entre 1925 y 1936 Azorín escribió varias obras de teatro así como numerosos artículos sobre temas ligados al mundo de la escena (Pasquariello, 1959, pág. 186). Tanto en unas como en otros la renovación de la realidad dramática española fue motivo de atención y esfuerzo constante. En sus artículos de la época se recoge perfectamente esta inquietud ante lo que él consideraba un momento de transición desde la agotada fórmula naturalista hacia la incorporación urgente y necesaria de nuestro país a las corrientes teatrales de la vanguardia europea[1]. Dentro de este contexto de renovación y búsqueda de nuevos cauces, la obra dramática azoriniana cobra especial relieve para un investigador actual.

Los historiadores del teatro español del primer tercio de siglo han discutido profusamente acerca del valor y trascendencia que la producción dramática de Azorín ha tenido en el teatro posterior. Creo por ello de interés intentar reconstruir cuál fue la valoración que la crítica periodística y especializada coetánea hizo de su obra y qué relación guarda este balance crítico con la recepción que el teatro azoriniano ha tenido en las décadas siguientes a su escritura y representación. El enorme alcance que una investigación semejante supondría excede los límites de un breve artículo. Mucho más sensato parece iniciar esta línea de análisis de la producción teatral azoriniana a partir del estudio de una obra concreta, que ha sido considerada tradicionalmente como

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación teatral "El teatro español contemporáneo: La escena madrileña 1900-1936", dirigido por Mª Francisca Vilches de Frutos (CSIC, Madrid) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley), y ha sido financiado por la C.I.C.Y.T. Agradezco los datos relativos al número de representaciones y crítica en provincias que nos han facilitado los directores del proyecto junto con Mª Teresa García-Abad.

1. Vid. "La renovación del teatro", *ABC*, 11-VIII-1927 y "El porvenir del teatro", *ABC*, 10-XI-1927. Ambos aparecen recogidos en su libro *Escena y Sala*. También resulta interesante en este sentido "Una obra y un estreno" (23-III-1927), publicado en otra de sus colecciones de artículos teatrales —*La Farándula*—, pp. 197-219.

una de las más destacadas de la dramática azoriniana y que, por otra parte, fue estrenada en peculiares circunstancias.

A continuación se presenta una revisión y análisis de los comentarios que los críticos teatrales de finales de los años veinte publicaron inmediatamente después del estreno de *Lo Invisible*. Merece especial atención el tan debatido carácter surrealista de la citada obra que, paradójicamente, apenas fue reseñado en la prensa del momento. La recepción más positiva que la trilogía ha recibido por parte de la crítica académica posterior, en relación con la acogida que le dispensaron sus coetáneos, ha sido el objeto de un artículo que complementa el presente estudio (Nieva, 1990). En él comento brevemente algunos de los trabajos que se han publicado en las últimas décadas sobre el autor alicantino. Casi todos ellos coinciden en una revalorización de la obra, frente a las críticas no tan halagüeñas que se publicaron en la prensa con motivo de su estreno en 1928. Por otro lado, el debate sobre el surrealismo de la citada trilogía, que algunos desvían recogiendo el término azoriniano de "superrrealismo" hacia una comprensión personal y heterodoxa del movimiento vanguardista francés, ha sido también un tópico insoslayable en los estudios posteriores de los especialistas.

Lo Invisible es una trilogía de piezas teatrales en un acto que se estrenó en la recién creada Sala Rex, de Madrid, el 24 de Noviembre de 1928, estando la presentación a cargo de un grupo de aficionados que ponía así en marcha un proyecto de "teatro de arte". El grupo, dirigido por el conocido hombre de teatro y habitual colaborador de Margarita Xirgu, Cipriano Rivas Cherif, adoptó el nombre de "El Caracol", presentándose por primera vez ante el público con la escenificación del "Prólogo" que precede a la citada trilogía, dos de sus piezas en un acto (*La arañita en el espejo* y *Doctor Death, de 3 a 5*) y una obrita de Chejov —la comedieta cómica *Un duelo*—[2]. Esta última pieza vino a cubrir el tiempo que, presumiblemente, debería haber correspondido a la representación de la segunda de las partes de la trilogía, *El segador* (Monleón, 1975, pág. 243).

2. Para más información acerca del citado grupo puede consultarse Gordón, pág. 16, Aguilera, pág. 234 —donde se alude a la primera representación de "El Caracol" ("Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizado Libremente") y se anticipa parte del programa que llevaron a cabo posteriormente—, y la reciente edición de Margarita Ucelay del texto lorquiano *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Esta última comenta en su introducción los esfuerzos renovadores al frente de teatros independientes de Cipriano Rivas Cherif y, en relación con "El Caracol" y la Sala Rex, señala: "Habían conseguido esta vez un local independiente, un amplio sótano bien situado cerca de la Puerta del Sol, en la calle Mayor 8, al que llamarían Sala Rex. Espartanamente acondicionado, contaba con un pequeño escenario —algo más que una tarima— encuadrado entre cortinas. Pero si el local era austero, las intenciones de El Caracol eran muy loables. Se proponía llevar a escena obras no apropiadas para el teatro comercial o de autores noveles no consagrados o traducciones de teatro extranjero, y su principal objetivo era intentar educar, ilustrar, es decir, crear un público que supiese apreciar el buen teatro con todas sus posibles innovaciones" (Ucelay, 1990, pág. 139). La Sala Rex fue cerrada por la policía el 6 de Febrero de 1929 y la obra de Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín*, incautada por inmoral y prohibido su estreno.

Ésta fue la única representación de la trilogía durante la temporada 28-29 y en ella intervinieron como intérpretes Natividad Zaro, Magda Donato, Regina, Eusebio de Gorbea, Felipe Lluch, Rivas Cherif, Ernesto Burgos y el propio Azorín[3]. Es necesario recordar aquí que las tres piezas que componen la trilogía azoriniana habían sido estrenadas el año anterior fuera de Madrid, pese a lo cual los críticos de la época se ocuparon del estreno madrileño sin hacer alusión a la acogida que dichas obras disfrutaron en sus anteriores representaciones[4]. Como veremos más adelante, el hecho de que la obra de Azorín fuera la base de la primera función organizada por el grupo"El Caracol" fue un aspecto que influyó decisivamente en las reseñas del estreno que se publicaron en los principales periódicos madrileños de la época.

De entre las más de veinte publicaciones periódicas consultadas se han podido localizar nueve reseñas del estreno que nos ocupa, número relativamente escaso si pensamos en la atención prestada habitualmente a los estrenos comerciales de autores de una categoría similar a la de José Martínez Ruiz, pero bastante más significativo cuando consideramos que se trata en este caso de una obra estrenada en un circuito alternativo. La expectación aludida puede atribuirse tanto a la importancia dentro del panorama literario español de su autor como a la lógica curiosidad ante un nuevo y prometedor proyecto encabezado por un directo de la talla de Rivas Cherif. Inman Fox, por su parte, ha explicado este hecho en razón de lo que considera un fenómeno extensible a casi todas las iniciativas teatrales azorinianas. Según este último crítico, la recepción de sus obras fue muy buena entre el público, de acuerdo con lo que se deduce de las incompletas reseñas facilitadas por Werner Mulertt:

> Con las posibles excepciones de *Brandy, mucho brandy* y *La guerrilla*, las obras y traducciones de Azorín tuvieron un franco éxito de público, teniendo en cuenta, claro está , los límites impuestos sobre el teatro experimental [...]. Aunque habría que estudiar con más seriedad los periódicos y revistas del día, con leer el apéndice bien documentado del libro de Mulertt [...] podemos generalizar con bastante seguridad sobre cómo se recibían las obras de Azorín.

3. Estévez-Ortega, en su artículo de *Nuevo Mundo*, cita también como miembros de la agrupación a Juan Calibau, Carmen de Juan, Josefina Hernández y deja abierta la lista, que no recuerda completa. La nómina de intérpretes extraída de la información periodística no coincide totalmente, sin embargo, con la facilitada por Juan Aguilera Sastre: "Rivas Cherif contó en esta ocasión con la colaboración de Magda Donato, Salvador Bartolozzi, Felipe Lluch, Eusebio de Gorbea, Natividad Zaro, Gloria Martínez Sierra, Luis Lluch, Ramón Algorta y Enrique Suárez de Deza" (pág. 234).

4. *La arañita en el espejo* se estrenó en el teatro Eldorado, de Barcelona, por la "Compañía Rosario Iglesias", el 15 de Octubre de 1927; *El segador* se vio por primera vez en el teatro Pereda, de Santander, representada por la "Compañía de Rosario Pino", el 30 de Abril de 1927; finalmente *Doctor Death, de 3 a 5* fue estrenada por esta misma compañía y en el mismo teatro dos días antes, el 28 de Abril de 1927. A propósito del estreno en Barcelona de *La arañita*, el periódico *La Voz* recogió la siguiente información publicada inicialmente en *La Vanguardia* de Barcelona: "Esta obrita de Azorín es para ser representada en un teatrito de reducidas dimensiones y ante un público escogido. Se trata de una producción al modo maeterleckiano. Una joven enferma presiente en varios pormenores que la muerte está al acecho. Su fina sensibilidad se altera y un ambiente de profunda tristeza es así generado. Y el autor consigue suscitar de manera penetrante, como agudas saetas que trajeran inquietud, un hondo malestar" (*La Voz*, 19-X-1927, pág. 2). En relación con el estreno en Santander de *El Segador* y *Doctor Death*, véase *Heraldo de Madrid*, 6-V-1927, pág. 5, donde se recogen interesantes datos sobre su puesta en escena.

> Ahí están los tópicos esperados como "no hay desenlace", "la obra es ilógica", etc., pero los críticos más prestigiosos —Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, Gómez de Baquero— veían lo nuevo y lo elogiaban.
>
> (Inman Fox, 1968, pág. 380)

Efectivamente, el libro de Werner Mulertt debe ser citado como el antecedente inmediato del presente trabajo. En él se incluyen interesantes extractos de las reseñas publicadas tras los estrenos de las obras de Azorín, con la significativa excepción de *Lo invisible* y *Angelita*, obras que apenas se resumen argumen-talmente y se abandonan con un ligero comentario (Mulertt, 1930, pp. 241-293).

La tónica general que ofrecen los comentarios críticos localizados es, por un lado, la expectación esperanzada ante el nacimiento del nuevo grupo artístico, que se presentaba sobre las tablas remitiéndose al magisterio del "Teatro de Arte" de Moscú y, por otro, una fría y, por lo general, poco favorable acogida de la obra del autor alicantino. No dejaron de señalarse, sin embargo, los logros que Azorín había alcanzado con su trilogía, aunque éstos no sirvieran para compensar los fallos que varios de estos críticos achacaron a la obra.

En lo que respecta al primer punto, el elogio y ánimo que se ofrece, aunque tal vez retóricamente, al grupo "El Caracol" fue prácticamente unánime. Su empeño declarado de trabajar por la renovación del arte teatral era favorablemente recibido, aunque algunos señalaran las dificultades que con toda seguridad tendría que vencer tan ambicioso proyecto:

> He aquí de nuevo a Cipriano Rivas Cherif, animoso, diligente, alegre, entusiasta, acometiendo por enésima vez la tarea de dar a Madrid un escenario que sirva de laboratorio a curiosas experiencias teatrales. ¿Teatro nuevo?... Tal vez sea pedir demasiado o esperar lo improbable. Dios dirá... Con que sea teatro distinto podríamos contentarnos de momento. Teatro distinto, pues, en el sentido en que lo venimos solicitando unos cuantos amigos de la literatura dramática y del arte escénico.
>
> (Fernández Almagro, 1928)

En general, la crítica coincidió en señalar la importante promesa que el grupo podía suponer para la escena madrileña, carente hasta el momento de "esos laboratorios estéticos, que confieren cierta dignidad espiritual a una sociedad y a una época". Las dos citas anteriores, de M. Fernández Almagro, ejemplifican bien esta benévola acogida, un tanto teñida de escepticismo por lo que respecta a la continuidad futura del grupo. Arturo Mori, Juan G. Olmedilla, el crítico de *La Época* y, en mayor o menor medida, todos los demás, alaban de similar modo este noble empeño innovador, siendo los más cautelosos en cuanto a sus posibilidades de realizar semejante empeño M. Albar y Luis Calvo.

Fue E. Estévez-Ortega, en *Nuevo Mundo*, el que mayor espacio dedicó a informar sobre el grupo recién creado, las características de la nueva sala y el repertorio de obras programado por "El Caracol". De este programa, en el que se incluyen el *Orfeo*, de Jean Cocteau; *El terno del difunto*, de R. Mª del Valle-

Inclán; *Los libreros de viejo*, de Pío Baroja; *Si creerás tú que es por mi gusto* y *A las puertas del cielo*, de Jacinto Benavente; *La criolla*, de Joaquín de Zugazagoitia; *La curiosa imaginación*, de César Falcón; *Ifigenia*, de Alfonso Reyes; *El rapto de las Sabinas*, de Leonid N. Andreev, y otras de Bernard Shaw, de Molière, de Carlo Goldoni, etc., Estévez afirma que supera con mucho el interés de la sesión inaugural. En cuanto a la Sala Rex, comenta:

> Ya he dicho que es reducida, elegante, limpia... Se entra por un portal amplio, de aspecto lujoso y nuevo. Se pasa a un zaguán alfombrado y se entra en seguida en la sala. El techo es una cristalera; las paredes, de color crema, desnudas, con algún leve adorno, y está alumbrado por dos grandes arañas, en cuyos cristales se quiebra la luz en vivos reflejos brillantes. En uno de los ángulos está el escenario. Como el teatro de Meyer-Hold [sic], por ejemplo, también carece de embocadura, de telón, de decoraciones. Sobre la tarima, breve y reducida, actúan los actores. Las paredes están cubiertas por cortinajes de color opaco, a lo Gordón Craig, y realizan los practicables a la manera del teatro du Murais, de Bruselas, por ejemplo. No hay concha.
>
> Y en semicírculo, las sillas donde se sienta el público. No hay palcos, ni preferencias, ni generales.
>
> (Estévez-Ortega, 1928)

Después de informar acerca de la presentación del grupo, los críticos ofrecieron también un resumen de la conferencia sobre el teatro moderno que Azorín pronunció para inaugurar la sesión[5]. La charla azoriniana fue criticada por su vaguedad y escasa profundidad analítica, ya que, según estos críticos, no se ofrecían las causas de la evolución histórica que el autor alicantino exponía como origen del teatro actual.

E. Díez-Canedo comentó en su crítica la idea azoriniana de evolución de nuestro teatro desde los tiempos medievales hasta el momento actual, en el que Azorín había percibido un retorno a las antiguas aspiraciones idealistas, nacidas del horror a una guerra que llevó a la muerte a millones de seres humanos. A juicio del crítico de *El Sol*, este aspecto casi "místico" constituía tan sólo uno de los varios rasgos del teatro nuevo, y añadía que los que interpretaban el idealismo como un síntoma de resurgimiento religioso eran en ocasiones propagandistas de una doctrina determinada. "La guerra", escribe Canedo, "enseñó no tanto a mirar a otra vida como a desdeñar ésta; no tanto a negarle valor como a exaltar sus goces, más intensos cuanto más transitorios". Excepto Juan G. Olmedilla, crítico del *Heraldo*, que la calificó de "interesante" y Arturo Mori, de *El Liberal* ("Sobria, sintética, expresiva peroración"), los comentarios sobre la charla fueron, en general, poco favorables.

Por lo que se refiere a la trilogía de Azorín propiamente dicha, la pieza más elogiada fue, sin duda, *Doctor Death, de 3 a 5*, tanto por su contenido dramático como por su sobrio estilo, logrado especialmente en el discurrir del

5. La conferencia, titulada "El teatro moderno" fue comentada con suficiente extensión en la mayor parte de estas críticas, destacando la sinopsis ofrecida por el crítico de *La Época*.

diálogo. Así Luis Calvo observaba que, frente al fracaso de Azorín en su incursioón lírica hacia el misterio en las dos primeras piezas representadas, en *Doctor Death* "la expresión dramática alcanzó momentos muy felices". Juan G. Olmedilla señalaba, por su parte, que la pieza era "lo mejor del indeciso teatro azoriniano, porque sus intensas escenas se estremecen bajo el soplo auténtico del misterio, entre la interrogante de la vida y de la muerte, impenetrables". Arturo Mori se mostraba más moderado al afirmar que *Doctor Death* "tiene cierta hechura dramática que produce estremecimiento, y sobre todo, que está construido con arte y sentido moderno de la escena".

Mayores reparos, sin embargo, se observan en la crítica de *La Época*. Haciéndose eco de los comentarios del crítico Jorge de la Cueva, el anónimo comentarista de *La Época*[6] calificó la trilogía de "un tanto macabra y no recomendable a los que teman a la muerte", añadiendo:

> "Azorín" en la tercera parte de la trilogía acierta a producir emoción, pero lo estropea, porque no comprende que la psicología del público es tal que prefiere adivinar las cosas a que se las repitan. Esa es la diferencia entre el autor dramático y el escritor.

Varios de esos comentaristas coincidieron en su elogio del estilo azoriniano. Los diálogos fueron uno de los aspectos de la obra más debatidos por lo mismo que suponen un tema central de la concepción dramática de Azorín[7]. Para este autor, la primacia del diálogo constituía el pilar de la renovación teatral por él defendida, afirmando constantemente en sus trabajos teóricos que todo había de estar contenido en el diálogo, mientras que la escenografía debía ser considerada como un elemento teatral secundario.

M. Fernández Almagro declaraba al respecto que "la fineza de toque, la sobria y limpia expresión literaria" era prácticamente lo único positivo ofrecido por la obra de Azorín. El desacuerdo crítico, sin embargo, volvía a manifestarse también sobre este asunto. Si a juicio de Luis Calvo (por lo demás muy duro en su crítica de la obra), el diálogo de estas piezas pudo calificarse de "delicioso", comentaristas como E. Estévez-Ortega, que los tildó de "parlamentos prolijos, lentos, carentes de interés", y Jorge de la Cueva, que llegó hasta el extremo de denunciar "la torpeza de Azorín para el diálogo", coindieron en su considera-

6. En la misma línea se manifiesta Jorge de la Cueva, de *La Época*, cuando afirma: "*El Doctor Death* tiene más emoción, pero diluida y apagada, enfriada por el constante autoanálisis de la heroína; eso no hay que decirlo, hay que mostrarlo; no hay que explicar, sino dar la sensación; otra cosa es desconocer lo esencial en el teatro, que es la visión sintética" (pág. 6). Estévez-Ortega fue mucho más contundente al señalar que, sin el concurso de Rosario Pino (la actriz que estrenó la obra en Santander), el tipo de la enfermera resultaba insoportable e inducía a una constante comparación con *La intrusa* de Maeterlinck, comparación de la que la pieza de Azorín no podía más que salir malparada.

7. Para conocer el ideal dramático azoriniano, conviene consultar su artículo "Brandy, mucho brandy", 1945, pp. 191-196. Con respecto al diálogo afirma Azorín: "Y en la obra así el diálogo habría de ser una cosa esencial. ¡Ah, el arte del diálogo! Nadie sabe, hasta que ha hecho la prueba, lo difícil, lo terrible, lo arduo que es condensar en pocas palabras [...] el pensamiento, las ideas, la vida, la sensibilidad toda de unos cuantos personajes" (pág. 195). También se refiere a este mismo asunto en varios de los artículos recogidos en *Ante las candilejas*, "Sobre el teatro", (pp. 84-88) y "Las acotaciones teatrales", (pp. 98-101). Más precisiones pueden encontrarse en Manso, pp. 208-222 y Riopérez, pp. 542-548.

ción de los mismos como poco teatrales, repetitivos y faltos de interés dramático[8].

Tanto el *Prólogo* como *La arañita en el espejo* recibieron, por su parte, frecuentes ataques. El crítico de *El Debate* fue el más duro en sus comentarios:

> En el prólogo la verdad-muerte dice de sí lo bastante para que pronto se sepa quiénes son sus torpes interlocutores, que deben tener más interés en saberlo, que el público, que ya lo adivinó; no acaban de hacerle un interrogatorio concreto que prorrogue una respuesta categórica.
>
> (Cueva, 1928)

El tema de la muerte acechante y tétricamente misteriosa fue considerado "macabro" (*La Época*) y sintomático de una sensibilidad anticuada que Díez-Canedo calificó en *El Sol* como propia de fin de siglo. El mismo Azorín había traducido, según nos recuerda el citado crítico, *La intrusa*, de Maeterlinck, en 1896.

Entramos aquí en una cuestión que fue inevitable piedra de toque en estos trabajos críticos: la polémica acerca de la novedad que la obra representaba en el panorama teatral español de fines de los años veinte. Díez-Canedo dedicó casi toda su crítica a analizar el concepto de "teatro nuevo" en Azorín, así como a intentar vislumbrar su dudosa concreción en *Lo invisible*. Su postura al respecto no pudo ser más explícita:

> ¿Teatro nuevo? No. Conténtese con ser teatro serio, fino, interesante. La novedad en asuntos como el de Azorín también cabe: algún drama breve de Per Lagergvint [sic], escritor sueco, le añade la sal de las nuevas canteras.
>
> (Díez-Canedo, 1928)

Resulta significativo que, nada más estrenarse, los críticos apuntasen ya a Maeterlinck como referente temático e incluso estilístico de la trilogía de Azorín. Este hecho resultó muy perjudicial en cuanto a la valoración de cualquier posible novedad en la obra:

> Ni la trilogía *Lo invisible* (*La arañita en el espejo, El segador* y *Doctor Death, de 3 a 5*) —de inesquivables reminiscencias maeterlinckianas— ni la comedieta de Andrés Chejov *Un duelo* apuntan a novedad alguna, a la hora de ahora.
>
> (Olmedilla, 1928)

8. La réplica que ofrece el propio Azorín a esta crítica que tan frecuentemente leyó y escuchó de sus contemporáneos puede encontrarse en su artículo "Los aficionados" (Dic. 1930), recogido en 1947, pp. 131-138, donde explica el carácter "oral" de sus diálogos, plagados de frases rápidas, incoherentes a veces debido a frecuentes interrupciones y sugestiones apenas apuntadas, diálogos que resultan así más auténticos y llenos de vida. Afirma también que las repeticiones en el diálogo no son algo arbitrario, sino por el contrario, totalmente necesarios para plasmar variantes psicológicas y sucesivos matices que van conformando paulatinamente la obra.

E. Estévez-Ortega se mostró también escéptico acerca de la consideración de *Lo invisible* como obra adecuada para iniciar la andadura de un teatro de arte que pretendía ser sustancialmente renovador. Por su parte, el crítico de *La Voz*, M. Fernández Almagro, presentó al autor de la obra como "campeón del teatro nuevo o distinto", si bien añadiendo: "Aunque el éxito no le haya acompañado en todas sus salidas, aunque sea discutible [...] la lógica de sus principios estéticos".

En las menciones habituales al público que asistió al estreno, se comentó repetidamente el ambiente propicio que reinaba en la sala, repleta como estuvo de intelectuales y aficionados a la vanguardia artística. Según el crítico del *Heraldo*, lo mejor del mundillo literario madrileño poblaba el recinto, destacando la significativa presencia de Ramón Gómez de la Serna. La asistencia de numerosos intelectuales fue señalada por algunos de estos críticos como el mejor medio de explicar un éxito de público con el que no parecían estar muy de acuerdo. Luis Calvo aludía así a "un público híbrido: algunos snobs, algunos curiosos de *eso* que llaman *vanguardia* algunos humoristas y murmuradores [...]. Un público blando, como el del Lyceum femenino" (*ABC*).

Otro dato curioso que los críticos no dejaron de comentar fue la actuación del propio Azorín en el prólogo de la trilogía, interpretando el papel del "Autor". Hubo dos tipos de comentario a su intervención en el prólogo de la obra: por un lado, varios críticos no quisieron pronunciarse sobre las cualidades interpretativas del alicantino debido a la brevedad de su aparición sobre las tablas; por otro, hubo quienes juzgaron negativamente sus posibilidades como actor e incluso aprovecharon para llevar a cabo un ataque más personal y directo contra Azorín. Tan sólo Díez-Canedo mantuvo una opinión aparentemente favorable sobre este curioso debut interpretativo:

> "Azorín", en su prólogo a *Lo invisible*, fue unos momentos actor. La Prensa ilustrada ha perpetuado sus actitudes. Al público le dio la impresión que pretendía: la de un autor entre sus comediantes, un poco sorprendido por la insospechada importancia que adquiría uno de ellos.
>
> (Díez-Canedo, 1928)

Por lo que respecta a la realización escenográfica del espectáculo, los datos que se pueden extraer de estos comentarios periodísticos son realmente escasos. Arturo Mori apuntaba brevemente: "Un estrado simplista en la Sala Rex. Cortinajes combinados por Bartolozzi. Focos a lo Pitoeff, añadiendo al final de su crónica que el estrado estaba excesivamente bajo (*El Liberal*). Se incluyeron además dos fotografías de la representación en la revista *Nuevo Mundo* (una escena de *Doctor Death* y otra de *Un duelo*, de Chejov) y un dibujo, en *ABC*, de la misma pieza azoriniana.

Finalmente debo señalar que el balance global ofrecido por estas críticas es doble: cauto, pero favorablemente predispuesto en cuanto se refiere a la presentación de "El Caracol" y moderadamente negativo en relación con el estreno de *Lo invisible*. En general, se puede afirmar que los reseñadores del

estreno valoraron más positivamente el futuro próximo de "El Caracol" como grupo abierto a la experimentación de nuevas fórmulas teatrales que la aportación que la trilogía de Azorín podía suponer en este sentido. La práctica totalidad de la crítica consideró un error por parte de Rivas Cherif el haber elegido para el debut de su grupo experimental la obra de un autor consagrado y cuya dimensión vanguardista era frecuentemente discutida. Desconocemos las razones que llevaron al citado director a iniciar la andadura de su grupo con la trilogía azoriniana, pero la recepción del estreno prueba que los comentaristas del momento consideraban poco "novedoso" al autor alicantino.

Las críticas más adversas fueron las de E. Estévez-Ortega, Jorge de la Cueva y la del crítico de *La Época*, el cual toma gran parte de sus argumentos del anterior al mismo tiempo que cita también con profusión a E. Díez-Canedo. Los demás intentaron compensar sus frecuentes ataques a la obra con los ánimos que brindaban, al menos teóricamente, a cualquier honesto esfuerzo de renovación. Algunos no quisieron exponer claramente su postura ante la obra, conducta que Díez-Canedo llevó hasta el extremo al centrarse en el comentario de la charla azoriniana y dejar casi de lado el análisis de la trilogía propiamente dicha.

No se puede ignorar, sin embargo, que esta general tendencia a una crítica poco favorable de la trilogía reseñada pudo haber estado influida por las difíciles relaciones que Azorín mantuvo con los críticos por estos años. Sus frecuentes artículos atacando el estado del ejercicio crítico teatral en nuestro país le involucraron en duras polémicas con los periodistas de la época que, generalmente, no le perdonaron sus ataques e incluso la ridiculización que de ellos hiciera en la obra escrita en colaboración con P. Muñoz Seca, *El clamor*.

Es necesario destacar, asimismo, que la posible adscripción surrealista de la obra fue totalmente ignorada en estos trabajos críticos, a pesar de las reiteradas declaraciones de su autor en este período en relación con el surrealismo. Como única excepción podemos mencionar la insinuación prudente de M. Albar en su breve crónica de *El Socialista*:

> El programa de anoche era sugestivo: charla de Azorín sobre el teatro moderno y su trilogía de *Lo invisible*, cuadros breves, en los que hay un amplio margen para lo subconsciente. ¿Superrealismo, Azorín?
>
> (Albar, 1928)

Este hecho contrasta con la atención que la crítica posterior ha concedido a la dilucidación del problema. Del mismo modo es contrario a la presentación que Mulertt, un especialista coetáneo de José Martínez Ruiz, hacía de esta obra en el apéndice ya citado de su obra, comentándola simultáneamente con las conferencias que sobre el surrealismo estaba dando su autor por las fechas de este estreno. Paradójicamente, su anterior estreno, *Brandy, mucho brandy* (1927), había provocado una violenta polémica en torno al tema, polémica que algunos críticos del momento consideraron como la aportación más importante

de la obra al panorama escénico del momento, ya que obligaba al mundo teatral e intelectual de entonces a manifestarse sobre la cuestión y contribuía así a difundir las nuevas teorías vanguardistas.

Jesús García Gallego en su libro sobre la recepción del surrealismo en España considera el "caso Azorín" como un fenómeno especial, puesto que este autor, dice, "fue el único capaz de desencadenar una gran polémica, no sólo a nivel de crítica especializada, sino también en la prensa diaria"[9]. Pese a este hecho, los comentaristas del año 1928 parecieron ignorar los antecedentes polémicos del estreno que nos ocupa y dejaron a un lado la "cuestión surrealista" en sus reseñas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALBAR, M. 1928. "Crónica Teatral. El grupo Caracol", *El Socialista*, 25-XI, pág. 3.

AGUILERA SASTRE, J. 1984. "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El mirlo blanco y El cántaro roto (1926-1927)", *Segismundo*, 39-40, pp. 233-245.

AZORÍN. 1945. *La Farándula*, Zaragoza, Librería General, 1945.

— 1947 a. "Ante las candilejas", *Obras completas*, vol. IX, Madrid Aguilar.

— 1947 b. *Escena y Sala*, Zaragoza, Librería General.

CALVO, L. 1928. "Presentación del grupo teatral del Caracol", *ABC*, 25-XI, pp. 45-46.

CUEVA, J. de la. 1928. "Sala Rex: Presentación del grupo teatral Caracol", *El Debate*, 25-XI, pág. 6.

DÍEZ-CANEDO, E. 1928. "Azorín, actor y autor dramático", *El Sol*, 25-XI, pág. 4.

DOMENECH, R. 1968. "Azorín dramaturgo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 390-405.

ESTÉVEZ-ORTEGA, E. 1928. "Debut de Azorín como actor", *Nuevo Mundo*, 7-XII, pp. 1-2.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. 1928. "Función del Caracol en la Sala Rex", *La Voz*, 26-XI, pág. 2.

GARCÍA GALLEGO, J. 1984. *La recepción del Surrealismo en España (1924-1931)*, Granada, Antonio Ubago.

GORDON, J. 1965. *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer.

INMAN FOX, E. 1968. "La campaña teatral de Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 375-389.

9. Sobre este punto, véase García Gallego 1984, pp. 60-64. Se recogen aquí tres interesantes artículos del período que nos ocupa a propósito del surrealismo azoriniano: Aristo, "¿Qué es el superrealismo?", *Gaceta Literaria* (Mayo, 1927); A. Espina, "Azorín. Superrealismo, prenovela", *Revista de Occidente* 83 (1930), y R. Silva Castro, "Azorín y el Superrealismo", *Bolívar* (Mayo, 1930).

MANSO, Ch. 1987. "Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho brandy*", *Litoral*, pp. 208-222.

MONLEÓN, J. 1975. *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra.

MORI, A. 1928. "Las novedades de ayer. Del Caracol, al Infanta Beatriz", *El Liberal*, 25-XI, pág. 5.

MULERTT, W.1930. *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 241-293.

NIEVA, P. 1990. "Recepción crítica de *Lo invisible*, de José Martínez Ruiz (Azorín)", *Surrealismo español* (Actas del Seminario Internacional), Madrid, UAM. En prensa.

OLMEDILLA, J.G. 1928. "Presentación del grupo Caracol en estrenos de Azorín y Chejov", *Heraldo de Madrid*, 26-XI, pág. 5.

PASQUARIELLO, A.M. 1959. "The Dramatic Formula of Azorín", *Symposium*, XIII, pp. 186-194.

RIOPÉREZ Y MILÁ, S. 1979. "El teatro de Azorín", *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 542-548.

UCELAY, M. (ed.). 1990. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, de F. García Lorca*, Madrid, Cátedra.

CENTRO, MÉTODO Y POESÍA EN *CLAROS DEL BOSQUE* DE MARÍA ZAMBRANO

Grisel PUJALÁ
University of Miami

Todo conocimiento descansa en un acto de comprensión previo y en el no menos importante acto de desentrañar el sentido que dicha aspiración cognoscitiva lleva implícita, ya sea por la vía discursiva o por la vía poética. No obstante, el desarrollo del pensamiento racional en Occidente desde la época platónica hasta el siglo XIX ha afirmado a ultranza el divorcio constante entre filosofía y poesía, descartando de esta última toda posibilidad de cognición. La dicotomía no fue tan aparente entre los filósofos pre-socráticos, los que integraron en sí esa rara combinación de reflexión filosófica caracterizada por la persistente búsqueda de la verdad y el adentramiento en la misteriosa y enigmática realidad que constituye el quehacer poético.

Esta antigua unicidad comienza a deteriorarse paulatinamente y alcanza un punto culminante en la Grecia clásica tardía, al expulsar Platón a los poetas de su "República" y calificarlos de creadores de imágenes para estimular la fantasía en vez de iniciar al hombre en la búsqueda de la verdad, dominio, a su juicio, de la filosofía. La fantasía creada por el poeta mueve, influencia y fácilmente estimula las pasiones de la masa a través de la imaginería persuasiva. Dentro de su teoría epistemológica, esta actividad pertenece no al mundo inteligible del conocimiento sino al más efímero mundo visible de la opinión y la conjetura.

Sin embargo, la verdadera causa de la escisión entre pensar filosófico y sentimiento poético tiene sus raíces en el "odium theologicum", desavenencias substanciales entre filósofos y poetas en materias de teología y religión. James Adams, investigador de las antiguas religiones griegas, nos aclara este punto en su libro *The Religious Teachers of Greece*:

> ... The most potent cause of strife was the antagonism between poetry and philosophy on the subject of the attribute of the Godhead and his relation with mankind... (pág. 4).

Fue la conexión, desde sus comienzos, una desavenencia entre el papel que desempeña lo sacro en el acaecer humano; asunto que se convertirá en tópico significativo para filósofos como Martin Heidegger, y en tema preponderante de la obra de María Zambrano.

Poesía y filosofía cohabitan unívocamente en la mente y en el corazón del hombre a fin de dar sentido a su experiencia vital; ambas operan desde el reino de la conciencia; una, desde la lucidez que tantos siglos de racionalismo le otorgan, y la otra se instala en lo que Jung llamó "conciencia eclipsada" o umbral del inconsciente, e invita desde allí a la aprehensión del misterio y el sueño inherentes en el Ser. La unificación de esta profunda dicotomía ha sido ensayada de forma individual a través de los tiempos y por diferentes autores. Se trata de recuperar una forma de conocimiento que se apodere no sólo de la razón, sino que incluya la vida como experiencia integral. En nuestra época, tal es el método propuesto por María Zambrano a través de su obra literaria y muy en particular *Claros del bosque*: reconciliar la filosofía con antiguas formas de saber relegadas a la subconsciencia individual y colectiva por carecer de lucidez cartesiana, maneras de conocer más cercanas a la forma en que la poesía interpreta y recoge la vida.

Según Zambrano el problema que afrontó el hombre moderno, y que tiene su crisis final en el mundo postmoderno de nuestro siglo, es el haber cortado del ámbito racional los lazos de unión con todos aquellos elementos anímicos e inconscientes que pudiesen ofrecerle un carácter sacro a la existencia, lo cual devino en inhabilidad para descender a los abismos psíquicos de su origen e integrarlos a la totalidad de la vida, no como adversarios de la razón sino en concordancia con la misma.

De esta tarea se ha encargado desde siempre el poeta, y su intuición le ha llevado en ocasiones múltiples a enunciarlo estéticamente. Ya lo señalara Holderlin en su poema "Mnemosyne":

> ... The heavenly powers
> cannot do all things. It is the mortals
> who reach sooner into the abyss. So the turn is
> with these... (IV, pág. 225).

Heidegger, estudioso de Holderlin y fuente filosófica de Zambrano, al referirse a esta negación y olvido de los hilos de continuidad entre lo sacro, lo humano y lo divino, señala que "not only have the gods and the god fled, but the divine radiance has become extinguished in the world's history" (1971, pág. 91).

Más adelante afirma que la labor del poema es restablecer este vínculo sagrado entre el hombre y los dioses:

> ... To be a poet is [...] to attend, singing, to the trace of the fugitive gods. This is why the poet in the time of the world's night utters the holy (pág. 94).

Zambrano nos plantea la doble perspectiva de un método: la sacralidad, vivencia irreflexiva y alianza trascendente del poeta, debe elevarse a categoría cognoscitiva y asumir su lugar al lado de la razón para aquí adquirir lo que jungianamente ha dado en llamarse "proceso de individuación". La fusión no descarta al ser histórico sino que lo une a los substratos psíquicos más antiguos del sentir humano: el estro creador, el ánima, el sueño, la sombra, en síntesis: lo irracional.

Según Jesús Moreno Sanz (1989): "Una psique inmensamente vieja forma la base de nuestra mente y en sus arquetipos colectivos inconscientes hallamos un puente, el vínculo entre el mundo racional de la consciencia y el mundo del puro instinto" (pág. 98).

El abandono milenario de esta energía psíquica —continúa Sanz— ha traído como consecuencia "la vida dominada por la pura conciencia y por ella llevada a una vida artificial y alienada (pág. 98), es decir, la vesania de parte de su naturaleza.

A partir de la generación del 98, dentro del pensamiento español del siglo XX no han faltado filósofos que señalen esta supremacía del método racionalista por encima del mito y la poesía, y los perniciosos efectos que el mismo dejó en la modernidad. Eduardo Subirats (1987) señala esta crisis de fe en la razón que sirve de clima espiritual para los pensadores del 98:

> Unamuno cuestiona lo que llama la insubstancialidad, la falta de carácter, la ausencia de identidad, de profundidad en lo histórico, en lo mitológico, en lo poético, inherente al espíritu cartesiano... En consonancia con esta crítica, la obra de Unamuno busca en sus mejores momentos una alternativa en lo poético (pág. 94).

Más adelante (pág. 85) señala Subirats la preocupación de Ortega por el mismo tema y la manera privativa en que éste trata de acercar la razón a la vida:

> Ortega, lo mismo que Ganivet o Unamuno, describe en el horizonte de su análisis filosófico los elementos de aquella escisión entre lo histórico y la modernidad que caracteriza la cultura contemporánea. Su alternativa de una síntesis, la razón vital, es afín a la posición unamuniana abocada a lo religioso, el paisaje o lo poético.

Zambrano se hace heredera de este dilema ontológico contemporáneo y ofrece de su propia cosecha el método de la razón poética, proposición que Unamuno dio por imposible: la integración del Ser escindido entre fe y razón.

A diferencia de Ortega, quien centra su filosofía en el ser como existencia y circunstancia histórica y social, va más allá de su maestro cuando afirma mediante su razón poética que existen otros horizontes esenciales para el hombre que se dispone no a buscarlos, sino a encontrarlos, para el que indaga más allá del mero existir, para el que va al encuentro de la totalidad el Ser, "porque en la plenitud [...] no existen las circunstancias. Se borran las circunstancias en la más leve, pálida presencia de la plenitud" (pág. 82).

Claros del bosque es, entre sus libros, el que mejor expresa su filosofar. Esta obra subraya varios temas que resultan inseparables de su razón poética, como es el concepto de centro, y a la par de éste, el método discontinuo, nuevo plan de vida que acoge, al igual que la *Vita nouva* de Dante, aspiraciones poéticas, pero que a la vez también admite la inclusión de las consideraciones ontológicas de Zambrano y el alcance del quehacer poético en lo que ella considera la total aprehensión del Ser, la existencia y la vida.

El Centro

El concepto de "centro" es materia recurrente tanto en filosofía como en la tradición iniciática de Occidente, cuyas raíces se remontan a la antigua escuela pitagórica.

El centro, espacio psicológico y vital, más que ideal es elemento indispensable para la formación y el desarrollo del ser interno del hombre, adiestramiento que consiste en amplificar el nivel introspectivo de manera tal que la atención se desplace de la realidad objetiva y circunstancial a la más sutil y profunda realidad de la conciencia de sí.

Entre las antiguas filosofía que ponderaron la idea de centro está el Estoicismo, escuela que dejó huella en la formación del carácter español a través del pensamiento senequista. Los estoicos apreciaban el recogimiento y la fuerza que generaba un núcleo interior, lugar seguro e imprescindible para la práctica del desapego de las circunstancias tan inseparables de este sistema. Marco Aurelio, uno de sus mejores exponentes, señala en sus *Soliloquios*: "Busca en tu interior. Dentro de ti esta la fuente de bien, que puede manar de continuo si profundizas siempre" (VII. 59).

Ya desde las primeras páginas, Zambrano deja entrever por el título del libro que éste girará en torno a esa noción básica y en virtud de la cual se desarrolla la obra: "El claro del bosque —indica— es un centro... es otro reino que un alma habita y guarda" (pág. 11). Zambrano retoma y profundiza en ese espacio vacío interior, y desde el actúa para iniciar el comienzo de una mudanza en que la vida se de en toda su plenitud y autenticidad:

> ... todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, verdadero espacio vital [...] Un ser viviente que resulta tanto más "ser" cuanto más amplio y cualificado sea el vacío [...] Un ser viviente que dirige desde adentro su propia vida a imagen real de la vida (pág. 64).

La importancia de un eje rector con antecedentes místicos en Miguel de Molinos y Kempis prevalece en nuestro días en algunas escuelas psicológicas, como la analítica de Jung y su noción de "mandala" o punto convergente del "Yo Superior", en el Cuarto Camino de Gurdjieff y su "conciencia testigo", y en la más reciente escuela de Psicología Transpersonal promulgada por Ken Wilber y Stanislav Grof. Todos los métodos de auto-conocimiento y explora-

ción de áreas remotas del ser hacen énfasis en la creación de un mecanismo cognoscitivo superior al ego (sustentador de las funciones de la mente racional), que actúe como centro directriz de toda la actividad de la conciencia humana.

Claros del bosque se inscribe en esta noción y es explícito en cuanto a las funciones desempeñadas por dicho centro y la relación del mismo con la totalidad del hombre. Se trata de iniciar un proceso de honda transformación que repercuta en todos los ámbitos de la vida:

> El movimiento más íntimo no puede ser otro que el del centro mismo. Y esto aun cuando se entienda el vivir como una exigencia de íntima transformación. La virtud del centro es atraer, recoger en torno todo lo que anda disperso (pág. 59).

Pero los antecedentes ontológicos del centro en Zambrano van aún más lejos. Existen en su libro ecos del concepto triádico del Ser propuesto por los neoplatónicos. De acuerdo a esta tradición, el Ser comprende tres momentos: el "Ser en sí", o Ser como causa; el "Ser sale de sí", donde la causa deviene en manifestación; y, finalmente, el "Ser regresa a sí", es decir, el efecto retorna a la causa (lo cual implica un desplazamiento interior o toma de conciencia por parte del individuo). El Ser primordial, causa eficiente y final de todas las cosas, genera un impulso creador y sale de su propio aislamiento que es a un tiempo su Ser originario y su meta, de forma que la totalidad del Ser se inscribe en un movimiento circular, "punto privilegiado" al decir de María Zambrano, que, una vez activo, se encarga de todo el proceso de transformación inherentes al hombre que despierta a la vida:

> ... El centro del ser humano actúa durante la primera etapa de la escala ascendente de la persona, de un modo que responde al sentir originario [...] el centro es, ante todo, inmóvil, dotado de poder de atracción, ordenador [...]. La etapa siguiente comienza en virtud de una transformación que ha tenido que darse ya sintiendo la necesidad y la capacidad del centro de moverse, de transmigrar a un punto nuevo.

Es la etapa de la quietud. El centro no está inmóvil sino quieto [...]. Se ha cumplido una transformación decisiva, se inicia una "Vita nouva" (pág. 59).

Al referirse a la meta final de toda ansia cognoscitiva, la autora vuelve de nuevo sobre el tema para señalar que, en los camino iniciáticos donde el hombre emprende la exploración de sí, la meta consiste en descubrir la sabiduría contenida en el "punto absoluto", proceso que se realiza a medida que el ser individual regresa a las fuentes originarias. "En la vía del conocimiento, —dice— según se abre la conversión del punto de referencia en punto absoluto, éste se hace visible" y hace énfasis en que el "punto absoluto es recinto en el que no siempre se ha entrado por sentirlo vedado, extraño y hasta irreal. Es el punto abierto en el círculo..." (pág. 125).

El conocimiento que encierra, debido a su índole superior, no está abierto al escrutinio de formas convencionales de razonamiento, es una forma de saber

difícil de lograr ya que depende de la capacidad transformadora del centro interior en relación a la conciencia:

> penetrar en él [...] sería ciego error [...] sería su allanamiento. Lo que presenta circularmente cerrado, es imagen que porta el mandato que debe ser recorrido ese cerco. El cerco se transforma en cárcel si se logra entrar en el por la violencia del entendimiento que tantas veces en Occidente se ha ejercido (pág. 125).

Desentrañar "la metáfora del corazón" resulta en una aproximación más honda a la proposición de un centro.

El símbolo del corazón no se limita aquí simplemente a ejemplificar una metáfora en virtud de ser conocido recipiente del sentir humano, connotación que le caracteriza como símbolo tópico en no pocas literaturas.

Hay un sigilo iniciático en dicho planteamiento. Proclo, filósofo neoplatónico, en su libro *La Teología de Platón* ofrece una serie de ventajosas explicaciones sobre el concepto de los centros como verdaderos generadores de energía en el cuerpo humano, centros que aparecen relacionados en *Claros del bosque* con la función del corazón. Según Proclo, el cuerpo físico tiene tres centros de energía importantes. El segundo de estos centros productor de energía mental está situado en el cerebro, y rige las actividades racionales del hombre.

El primer centro llamado "la fuente" y situado en el corazón, genera una energía que se emplea en el incremento de la conciencia espiritual del hombre, y es además fuente de la vida. Con el centro racional opera el hombre intelectual y con el centro del corazón funciona el iniciado y desde allí esparce la luz suficiente para controlar las actividades del cuerpo físico y la actividad racional del cerebro.

En *Claros del bosque* aparecen una multiplicidad de centros, cuyas funciones están ligadas a las del corazón:

> Aparecen estos soles como centros luminosos, más o menos lucientes en el sentir y en todos los actos del conocimiento que al sentir siguen y obedecen, y su irradiar está ligado con la función del corazón, con su poder vivificante. Todo centro vital vivifica. Y de ahí que el corazón ya desde la "fysis" sea el centro entre todos (pág. 69).

Eco tal vez del iluminismo, el lugar del corazón es centro de revelaciones hacia el que confluye toda la actividad del espíritu humano. Para Zambrano esta revelación no se verifica por la vía racional, ya que de este quehacer sólo se obtienen la nada y el vacío, condiciones humanas resultantes de la excesiva indagación en el conocimiento ya sea empírico o abstracto (epistema o matesis). El centro del corazón apunta hacia otros caminos de conocimiento como la "pathesis" o experiencia sentida, la "pistis", honda experiencia de la fe, los llamados "estados xenofrénicos" como el sueño, la visión y la revelación, y la "gnosis", conocimiento que no se enseña pues no tiene explicación intelectual

posible sino percepción intuitiva y sólo puede ser "remembered, recognized or known" (Walker, 1983, pág. 100).

El filosofar de Zambrano nos guía a la conclusión de que el hombre aspirante a la excelencia vital y a la trascendencia del espíritu debe situarse en el centro superior del corazón y desde allí iniciar un nuevo proyecto de vida.

La insistencia en el conocimiento aprehendido sólo desde la razón discursiva no presenta soluciones eficaces a la condición humana. La alternativa de Zambrano radica en desarrollar formas "oblicuas", no lineales, de conocimiento, donde nada se busque ni se pregunte, (reminiscencias del quietismo). Zambrano apunta hacia la supremacía de la revelación por encima del raciocinio y parece indicar que donde existe revelación, el conocimiento, tal y como lo entendemos con la razón, es prescindible: "todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente" (pág. 51) y ésta, la revelación, sólo es abordable por el hombre que despierta a la libertad del ser y descarta "la presencia de la intención, sin otra finalidad que la fidelidad al ser, en la vida que se abre". La vida tiene dos alternativas: el camino de la circunstancia o el camino del ser, "despertar naciendo o despertar existiendo" (pág. 22).

El método

El centro y su proyecto de vida nueva, como cualquier otro designio, lleva parejo la aplicación de un método que, una vez puesto en práctica, no queda circunscrito a ciertas áreas del pensamiento en detrimento de otras, como es el caso de la filosofía moderna, sino que es capaz de adecuar todos los ámbitos vitales y que abarque todas las zonas de la vida. La lógica —nos dice— no ocupa todo nuestro tiempo reflexivo. Hay vastas áreas del pensamiento entretenidas por el ensueño, la imaginación, y constituyen espacios abiertos que quedan libre, al margen de la razón, y que necesitan y reclaman un método que los valore y los contenga.

Se adscriben a dicho proyecto contornos de la vida tan significativos como la intuición, la percepción, la revelación, la belleza, el sentimiento. Es notable señalar que es este último el que en realidad otorga valor a toda apreciación no sólo estética sino objetiva y racional; las cosas interesan porque hay alguien que las ama y crecen en importancia en la medida en que alguien las necesita. El método de la autora incluye a la vez el sentimiento, la contemplación estética y el quehacer poético, componentes vitales que, a su juicio, dan sentido y valor a la existencia. George Santayana señala en su libro *The Sense of Beauty* la propiedad valorativa del sentimiento al declarar que "values spring from the immediate and inexplicable reaction of vital impulses, and form the irrational part of our nature, the rational part is by its essence relative; it leads us from data to conclusion or from part to wholes" (pág. 14).

El impulso vital es elemento esencial en el sistema ideal de Zambrano. El "método discontinuo" debe ser como la conciencia y además llevar la alegría

implícita en la totalidad vital del hombre que ha encontrado "el medio adecuado de expresión de su hasta entonces precaria vida", un método que surja de un "instante intermitente" de la conciencia.

Según expresa Jesús Sanz, al trayectoria del método se efectúa mediante un ascenso en la luz o "anabasis", estado de completo desasimiento y olvido de sí, herencia probable de los místicos españoles y muy en especial de San Juan de la Cruz. A lo anterior debe añadírsele la travesía inversa o "catabasis", descenso abismático a los orígenes del ser, "no hay infierno —dice Zambrano— que no sea la entraña de algún cielo" (pág. 140). El viaje al origen representa un adentramiento en el inconsciente más profundo, personal y colectivo, acto de recuperación del conocimiento o "gnosis" de origen, desterrado por la filosofía a causa de sus fuentes míticas, las cuales son inalcanzables mediante un simple acto intelectivo.

Tan significativo resulta que estos niveles de la psique sean tomados en consideración al evaluar la totalidad del ser, que la psicología contemporánea los estudia desde una nueva perspectiva. David Feinstein, analista cuidadoso de la mitología como paradigma psicológico, compila y presenta una serie de observaciones de autoridades en el tema, y explica la importancia que los mitos desempeñan en el desarrollo del saber humano, aún en el más distante campo de la ciencia, "... incorporating non-linear knowledge into scientific frameworks is an essential task for the human science and will require new ways of organizing our thinking" (pág. 200).

Joseph Campbell, continúa Feinstein, señaló en una ocasión que el mito "is the revelation to waking conciousness of the power of its own sustaining sources". La mitología, resume Feinstein en su estudio, "embodies the nearest approach of absolute truth, that can be stated in words" (pág. 201).

Zambrano examina precisamente la posibilidad de incorporar la mente mítica a la total manifestación de la conciencia. Al referirse a los "ínferos", "catabasis", lugar de purificación, donde el despertar del sueño psicológico es ineluctable, Zambrano recurre al lenguaje "oblicuo" y simbólico del mito, cuya forma expresiva más natural es, sin lugar a dudas, el lenguaje poético.

El subconsciente guarda claves simbólicas cuyo desciframiento, tanto individual como colectivo, depende de la imagen como espacio de representación. Las referencias mitológicas de *Claros del bosque* coinciden siempre con la alusión a procesos interiores, sondeos en las áreas profundas del subconsciente. Así, por ejemplo, el mito de Donysos, el "dios oscuro", y la experiencia dionisíaca aparecen como centro del cuestionamiento de la energía de vida, raíz del éxtasis o puro gozo de la existencia, a veces transformado en delirio.

Robert Johnson (1987), recurre a Dionysos como arquetipo de la vida en su más alta plenitud:

> To workship Dionysius is to workship the lifeforce. We need to reconnect with the capacity for ecstasy that lies dormant within us [...] Dionysian ecstasy is found in the world of poets and artists and dreamers... (pág. 12)

Zambrano aboga por la unificación de todas las áreas de la vida de manera que la totalidad de la conciencia pueda participar del gozo vital y de la aprehensión de la belleza, par ello emplea este arquetipo como mito e imagen de fácil asimilación. El método de Zambrano apunta a la fusión como un sentir primigenio y fundamental del hombre que restaure lo religioso (en su acepción de *religar*), y observa que la adquisición del pensamiento reflexivo, que durante tanto tiempo intentó razonar el orgigen es posterior al sentimiento, y surge como recurso expresivo del sentir. Pensar es, parafraseando a la autora, como raíz y como acto, expresar lo que se siente.

El restablecimiento de los vínculos se debe llevar a cabo mediante la evocación y el uso apropiado del lenguaje poético, lenguaje que mejor expresa la imagen mítica; de forma que cada nivel de la mente queda debidamente tratado según los recursos propios de su discernimiento y al mismo tiempo los niveles deben coincidir en un punto que relacione ser, vida y existencia, elementos todos esenciales, pero que, según la autora, no operan al unísono.

En *Claros del bosque* hay una notable diferencia entre ser y existencia; esta última viene dada con el nacimiento, pero al ser es menester descubrirlo, lo cual equivale a una "reiteración del nacer", un despertar de la conciencia al "amor pre-existente", al ser supremo. Despertar naciendo es abrir el ser a la luz, sin ninguna otra intención o contenido posible en la conciencia, sin pensamientos, sin imágenes, es decir; el vacío total y la nada, elementos fundamentales para los quietistas, en especial Miguel de Molinos, fuente mística de la autora.

Zambrano elabora sobre el vacío y la nada pero le imprime un carácter diferente a los términos. El genio de María Zambrano consiste, entre otras cosas, en haber mantenido un sutil equilibrio entre pensamiento y sentimiento, y en haber superado sabiamente la época que le tocó vivir. Pertenece cronológicamente al desarrollo y plenitud del existencialismo, no obstante nunca pierde de vista la esencia como antecedente, y en su escritura la nada y el vacío, tan manidos por la filosofía existencialista, recobran una antigua dimensión. No obstante, se instala en la corriente existencialista al representar ésta una profunda inmersión en la vida que dé sentido y plenitud al hombre, una vida no para ser pensada sino para ser vivida de manera única e intransferible. La actualidad del hombre le interesa, pero a diferencia de los existencialistas, no pierde de vista pasado y futuro, dos dimensiones temporales a las cuales el existencialismo restaba importancia.

Zambrano establece una diferencia sustancia entre el ser superior y la personalidad, cuyo centro es el "yo" social y su devenir la existencia. El que existe —dice— no se abre a la visión, va hacia la realidad, existir en "ser fijado como meta o como obstáculo que se interpone" (pág. 23). Existencia es "pretensión de ser"; y el hombre acaba por confundirse al pretender que el "yo" se erija en ser y medida de todo, referencia específica a la categoría ontológica del ser como acto y comportamiento que es patrimonio existencialista. Para Zambrano hay sólo dos alternativas: ser o existir, he ahí las posibilidades humanas.

El ser permanece escondido, y para descubrirlo se hace necesario el despertar de conciencia del que tanto hablan la mística y la tradición iniciática. El ser, según Zambrano, es pre-existente, precede a la existencia, arriesgada afirmación para sus tiempos: "El ser se revela al llamado de la luz, y ésta es un a priori en el hombre pero que para manifestarse tiene primero que ser anhelada". El hombre es criatura de la luz, pero su sueño psicológico le impide estar consciente de todas las potencialidades del ser. La unión entre la luz y el ser, dice Zambrano, recibe el nombre de revelación, el ser se alimenta de la luz y anda "sin la existencia a cuestas". En el estado unitivo nace la conciencia superior, no de un acto del pensamiento sino de la consumación de la "tragedia".

El hombre así transformado no anda a la deriva sin sentido ni propósito, sino que busca o más bien intuye el sitio de donde "brota la fuente de la vida" (de nuevo San Juan). Y no por eso queda exento de la humana condición y sus avatares sino que está mejor preparado para afrontar la "noche oscura del alma", y gozar de instantes de plenitud en el olvido de sí mismo.

Ser es para Zambrano pulsación, soplo, respiro, presencia que no se exterioriza. Es además vida, trasunto del ser, corriente interior que nos arrastra, "todo lo viviente aquí de algún modo se arrastra, o es arrastrado por la vida" (pág. 107).

Ser y vida se unen cuando el hombre se sitúa en el centro superior del corazón, y si la unión no se efectúa, el ser cesa de estar vivo aunque esto no implica la muerte pues: "para morir hay que estar vivo y para el tránsito viviente" (pág. 57).

Por otro lado, la vida sin el ser es puro impulso disperso sin sentido o dirección, y el ser, escondido y solitario, nunca llega a exponerse del todo. Le toca pues al corazón hacer que la vida recobre su sentir primario, "río de la vida".

La poesía

En virtud de esta conciencia en que vida y ser coinciden aparece la palabra en una privilegiada función de "dialéctica poética". El discurso zambraniano se efectúa mediante un planteamiento dialéctico, que se desplaza entre aquellos polos que hacen de la vida, según Nietzsche, una obra de arte en virtud de un conflicto mutuo: lo apolíneo y lo dionisíaco. Aparece la reflexión mediante elementos antitéticos, presentados, en muchas ocasiones, en "anticipación", figura dialéctica de pensamiento mediante la cual Zambrano adelanta razonamientos que se resuelven en una integración vital. Así aparecen: ser/existencia, despertar existiendo/despertar naciendo, método discursivo/método poético, búsqueda/entrega, lucha/abandono, dormir/despertar, descenso/ascenso, ceguera/luz, infierno/cielo, Atenea/Medusa.

Lo apolíneo se inscribe en la categoría filosófica que es formalidad, búsqueda del conocimiento, historia, lucidez, medida, control, descenso, lucha,

mientras que lo dionisíaco se inscribe en la categoría poética que es hallazgo, entrega, abandono, desmesura, lo consustancial del rapto y el éxtasis de la fuerza de vida. Ambas categorías, conocimiento filosófico y éxtasis poético, devienen en una síntesis vital de articulación con lo sacro.

Pero si su estructura es dialéctica, su vía de exploración es poética. Para Zambrano la palabra poética es acto de fe, mediación cuyo sentido es el descubrimiento de lo experiencial del ser. Consecuentemente, convoca la palabra no pronunciada, la palabra original y motivo de toda esencia, palabra que no implica comunicación sino comunión con el ser, divina vibración, música de origen, palabra perdida que equivale al nombre de Dios.

Su palabra apunta hacia la exploración de otras realidades que son causa y fin de la existencia, se ha unido —nos dice— en el ser la palabra que estudian los Vigías del Verbo. Para Zambrano la palabra, más que vehículo de expresión, es vivencia directa del ser del hombre que, según Heidegger, "se funda en el habla".

Ahondando aún más en los orígenes sacros de la palabra, Charles Vachot explica que un estudio profundo del lenguaje puede llegar a convertirse en vía de exploración espiritual. Señala Vachot además que la palabra recorre cuatro estadios ascensionales comenzando por la palabra común, articulada y sonora, para luego pasar a la palabra intermedia que es vibración sutil aunque aún sonora, a continuación viene la palabra inteligible pero no expresada y finalmente la palabra que es tendencia hacia la Idea "cuya sustancia no es otra que el Principio del Verbo" (pág. 33). En los últimos dos niveles la palabra pasa a ser energía creadora, fuerza de vida, punto intermedio en la relación de lo humano y lo divino.

El filosofar poético de Zambrano se remonta a las fuentes primarias de la palabra: "la palabra perdida, late en la respiración misma que guarda el secreto del amor divino-humano" (pág. 30). Vista desde esta perspectiva la palabra se convierte en revelación, poesía, metafísica, tres elementos claves en el quehacer literario de María Zambrano. Son —nos señala— otras formas de conocimiento que se poseyeron alguna vez "poéticamente, litúrgicamente, metafísicamente". La palabra poética va preñada de belleza y de mitos, espejo de una experiencia profunda del misterio de la vida y vínculo de lo humano y lo divino. De ahí que toda su obra literaria sea un constante acercamiento a esas fuentes, no por la vía conceptual sino por la palabra "ontofánica". Octavio Paz afirma que "la poesía es la manifestación verbal, la encarnación en palabras, de la mitología, de ahí que la función mítica sea casi indistinguible de la función poética".

La razón poética ofrece pues una trayectoria que se desplaza de lo más apariencial, pasa por el concepto para luego alcanzar los lugares más profundos del sentir humano y, desde allí, recuperar el conocimiento del origen, el que, como señalamos anteriormente, no se adquiere por vías discursivas y reflexivas sino por la visión, que restituye lo sacro al quehacer humano como paso intermedio hacia lo divino.

El lenguaje poético, portador de símbolos y evocaciones del misterio de la vida, sirve a Zambrano para llevar a cabo ese recorrido, en apariencia fragmentado, del filosofar poético, pero que guarda la estructura interior de todo lo que tiene un centro sustentador. La poesía no pregunta sino intuye las fuentes del misterio del origen, de donde fluye todo ser. La poesía sirve al artista de vínculo esencial con lo perpétulo, raíz de toda fuerza creativa, artística, generadora de belleza, "Lo permamente lo instauran los poetas, Hölderlin dixit" (Heidegger, 1971, pág. 106).

Claros del bosque es un excelente ejemplo del logro sustancial del método de la razón poética. Tanto por su filosofía como por su sentido estético la obra demuestra una genuina preocupación por el despertar del ser a la realización de la belleza y de la mística, apelando esta última a su etimología primera de aquello que ha quedado oculto o escondido. La razón poética es dialéctica de la palabra: la palabra conceptual, la apoderada de la historia, la responsable de la escisión entre el ser y la vida y la palabra poética sincera, reveladora y vínculo estrecho entre ser y vida, entre lo sacro y lo profano.

La finalidad de la razón poética es la búsqueda de una rehumanización de las cogitaciones filosóficas de manera que incluyan indistintamente sensación, sentimiento, intuición y pensamiento, logro eficaz del centro superior del hombre y que el status epistemológico del racionalismo moderno desdeñó por irracional y en cierta forma silenció.

La línea matriz del pensamiento de Zambrano se inscribe en un esfuerzo de integración de lo racional y lo poético, fruto de una labor solidaria entre sensibilidad e inteligencia para así reconciliar, parafraseando a la autora, la rebelión de la vida contra la soberbia de la razón.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, James. 1909. *The Religious Teachers of Greece*, Edinburgh, T. & T. Clark.

CIOCCHINI, Hector. 1984. "Claros del bosque, una filosofía de la noche del ser", *Cuadernos Hispanoamerica*nos 413, pp. 177-182.

FEINSTEIN, David. 1979. "Personal Mythology as a Paradigm for a Holistic Public Psychology", *American Journal of Ortho-Psychiatry* 49.2, pp. 198-214.

HALL, Manly. 1975. *An Encyclopedic Outline of Symbolical Philosophy*, Los Angeles, The Philosophical Research Society.

HEIDEGGER, Martin. 1971. *Poetry Language and Thought*, New York, Harper & Row.

JOHNSON, Robert. 1987. *Ecstasy, Understanding the Psychology of Joy*, San Francisco, Harper & Row.

MARCO AURELIO. 1980. *Soliloquios*, México D.F., Editorial Porrúa.

MORENO SANZ, Jesús. 1989. "El método en María Zambrano y la tradición filosófica y gnóstica en Occidente", en *María Zambrano*, Barcelona, Editorial Anthropos.

NIETZCHE, Friedreich. 1967. *The Birth of Tragedy*, New York, Random House.

PAZ, Octavio. 1971. *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza Editorial.

ROJO, José. 1983. "María Zambrano: la poética del ser", *Litoral* 124-25-26, pp. 94-101.

SANTAYANA, George. 1955. *The Sense of Beauty*, New York, Dover.

SUBIRATS, Eduardo. 1987. "Intermedio entre filosofía y poesía", *Anthropos*, 70-71, pp. 94-99.

WALKER, Benjamín. 1983. *Gnosticism, its History and Influence*, Wellingborough, Aquarian Press.

ZAMBRANO, María. 1977. *Claros del bosque*, Barcelona, Seix y Barral.

LARRA VS. *EL JOROBADO*: SPANISH SOCIETY AND THE DEBATE OVER *ANTONY* (1836)

Alvin F. SHERMAN, Jr
Idaho State University

Through the years many critics have caught glimpses of early nineteenth-century Spanish society through the comments and opinions expressed by contemporary observers such as Mesonero Romanos, Larra, Estébanez Calderón and others. These authors have contributed substantially to our understanding of the concerns and fears of the Spanish *inteligentsia* who confronted an ever-evolving system; especially significant was their view of the post-Fernandine period when Spanish politics and society were reassessing their values. While some conservative, nineteenth-century writers generally limited their comments to "costumbrist" depictions of the world, others, like Larra, took advantage of events, both social and political, to expound a radically different point of view. For Larra the theater provided frequent opportunities to discuss his feelings concerning the development or desintegration of Spanish society. Robert Scari observes, "El propósito idealista y muy romántico de todo ello es instruir al público, hacer del teatro lo que no era en su época, según el ensayista: un manantial de valores morales convertidos en verdades accesibles , concretas y convincentes, mediante el arte del dramaturgo y la inagotable fuerza persuasiva de la representación" (160). Not always were the works lauded by Larra for their moral message. On occasion Fígaro condemned works for blatantly encouraging immoral behavior. An excellent case in point is the representation of *Antony* and the two articles written by Larra on June 23 and 25, 1836 in response to the plays debut. However, more interesting than Larra's articles are two pieces published in the *Jorobado*, a short-lived satirical newspaper[1], that provide an alternative view of *Antony* and an enlightening perspective of Larra and his work.

1. *El Jorobado* was founded on March 1, 1836 and ran until August 16 of the same year. Its main editorial thrust was political satire. Among those who wrote for the newspaper were Ramón de Castañeyra, Juan López Peñalver, Antonio María Segovia and Manuel Valdés (Hartzenbusch, pág. 49).

Let us begin by briefly considering the content or *Antony*. The Spanish translation of Dumas' play, by Eugenio de Ochoa, first appeared in Madrid at the Principe Theater on June 19, 1836. The plot focuses on Anthony, the star-crossed lover or Adela de Hervey, who feels that the world has dealt wrongly with him despite all of his efforts. After an absence of three years, Anthony returns to find Adela married and the mother of a small child. Both his sudden departure and return cause Adela to comment to her sister Clara:

> Antony no es indiferente ni ligero; me amaba con toda la energía de un corazón ardiente y apasionado. Si se fue, es, no lo dudes, porque se oponían a que se quedara obstáculos que no podía vencer una voluntad humana (*Antony* 3).

Upon his return he does everything within his power to stir her latent feelings of love for him. The result is an illicit affair, malicious rumors and finally her death at her lover's hands.

An important element of the play, an a difficult view for Larra to accept, is Anthony's claim that the world has prejudiced him from his birth. This situation, which is similar to that faced by Rivas's Don Alvaro, contributed to Antony's lack of name or lineage. Anthony explains:

> Sin embargo, Adela, la casualidad, aún antes de mi nacimiento, aún antes de que yo pudiese hacer nada, en pro o en contra de mí, había destruido ya la posibilidad de que yo pudiese ser algo en este mundo; y desde el día en que empecé a conocerme, cuanto para los otros era real y positivo, no era para mí más que ilusión y desventura. Estrangero en este mundo, he tenido que crearme un mundo aparte para mí solo... y en él necesito emociones diferentes de las que agitan a los otros hombres, necesito otros placeres, otros dolores... y tal vez otros crímenes (*Antony,* pág. 17).

Anthony's desperate situation is summed up in a comment he makes when asked if he will continue his travels.

> Ni yo mismo lo sé; guárdame el cielo de determinar un plan de antemano; prefiero, cuando es posible, dejar a la casualidad el cuidado de pensar por mí... ando como los demás, y como ellos es probable que al cabo de un cierto número de años llegue yo también al término de mi viaje, ignorando si la vida es una creación sublime o un sueño fantástico (*Antony*, pág. 19).

In this we see that Antony's perception of life is carefully placed at the borders or the sublime and the fantastic. The allusion to the quest in the form of travel gains greater significance when the reader is aware that the prize he seeks is Adela. In this journey he breaks all the rules. John A. Thompson observes:

It might be noted that Juan López Peñalver and Larra had been at odds with one another since 1828 when the former first praised an ode written by latter and then later condemned it. Larra's contempt for Peñalver appeared in a an article published in *El Duende Satírico del Día*, "Donde las dan las toman" (31 December 1828). The article is patterned after a series satirical dialogues written by Iriarte against Juan López de Sedano.

> Antony is even more a romantic hero than D. Alvaro, for the latter is merely the chattel of *la fatalidad* which pursues him relentlessly, while Antony is an active agent who defies the laws of God and man, an egocentric maniac of illegitimate birth, handsome, proud, melancholy, sensitive, who rails bitterly against society because he has not been given the woman he desires (pág. 8).

It appears that it was precisely this negative vision of human existence, and the lack of individual iniciative, that inspired Larra to commit his feelings to paper. Susan Kirkpatrick confirms this belief stating: "De la reseña de *Anthony* se deduce con claridad la aguda inquietud de Larra con respecto a la desintegración de la cohesión en una sociedad donde la autonomía individual ilimitada se estaba convirtiendo en el modelo para las relaciones entro los seres humanos, y su incapacidad par criticar ese modelo plenamente. Aspiraba al mismo tiempo a la libertad individual y a la armonía social" (pág. 184). With these fundamental ideas in mind, let us consider the social complaints that arose from Larra's review of *Antony*.

Larra opens his first critique of *Antony* by annoucing that "España no es una nación compacta, impulsada de un mismo movimiento; hay en ella tres pueblos distintos" (1960, pág. 246).

This view suggests that in his opinion Spain had lost its national character, or ethnic homogeneity. This lack of cohesion he conceptualizes in the creation of three radically different social classes. Larra proceeds to enumerate the composition or these groups. First, the commoners who are "embrutecida y muerta por mucho tiempo para la patria" who have suffered from necessity and the influence of the powerful. Next, the middle class that "se ilustra lentamente" and which slowly "comienza a conocer que ha estado y que está mal, y que quiere reformas". Finally, the privileged class, which according to Larra, is "poco numerosa, criada o deslumbrada en el extranjero, víctima o hija de las emigraciones" (1960, pág. 246). In all three cases the description lacks in compassion toward any particular group. It is in the mesh of ignorance and amoral foreign influences that Fígaro begins his first critique of *Antony*. Larra's characterization of the privileged class criticizes its dependance on foreign models (i.e., French society). This is particularly important when we consider that Larra himself was the son of an *afrancesado* and was greatly influenced by men like Boileau, Jouy, and LaRochefoucauld, as well as an admirer of Dumas, Balzac and other contemporaries[2]. This fact makes his critique of *Antony* even more significant because it presents an important turning point in his own perception of nationalism. He begins to view the outside world as a threat to his nascent country and to its social development. Azorín observes:

> Para Larra, España es un país, que *sin haber vivido*, se encuentra en la *necesidad de vivir*. No acaba; comienza. De pronto, sin pasado, se encuentra en

2. Randolph observes: "En el primero de estos artículos anatematiza el drama y dice que merece ser combatido con todas las armas: defiende la reciente liberalización de las letras españolas, pero teme que los nacionales sigan los peligrosos pasos de la moderna escuela francesa. En el segundo artículo Larra estudia la desorganización social personificadas en *Antony*" (pág. 50).

> el mundo con instituciones nuevas, modernas. ¿Qué hacemos con ellas? ¿Cómo aplicamos estas cosas novísimas, de países novísimos, a un pueblo que ahora comienza a despertar? "Y, sin embargo —dice Larra—, es fuerza andar". Y aquí, con Larra, todos los hombres pensadores, reflexivos, se detienen y meditan sobre la realidad (pág. 84).

Larra's view of social progress, which was in direct opposition to what he saw portrayed in *Antony*, contains one serious flaw; there is no final goal for which society could strive; existence is merely a series of disconnected experiences with no cumulative value, no final prize. This stark and pessimistic perspective reveals itself when he compares society's development to life's adventures.

> La vida es un viaje: el que lo hace no sabe adónde va, pero cree ir a la felicidad. Otro que ha llegado antes y viene de vuelta, se aboca con el que está todavía caminando, y dícele: "¿Adónde vas? ¿Por qué andas? Yo he llegado adonde se puede llegar; nos han engañado; nos han dicho que este viaje tenía un término de descanso. ¿Sabes lo que hay al fin? Nada" (1960, pág. 247).

Larra clearly states that the traveler does not know where he is going, only that he relies on a belief that it will lead him to happiness. Clearly, he depicts a meandering soul who without vision moves along life's path, content only to experience life as it comes. For Larra, the means not the ends were of greater importance. To the returning traveler who has found "nothing" at the end of the trip the other asks, "Pues si no hay nada, no vale la pena de seguir andando". However, Larra interjects, "Y sin embargo es fuerza andar, porque si la felicidad no está en ninguna parte, si al fin no hay nada, también es indudable que el mayor bienestar que para la humanidad se da está todo lo más allá posible" (Ibíd). This bleak, innert world depicted in his writings show a growing pessimism in Larra. Despite his attempts to exalt the importance of experience, while simultaneously chastising those who would introduce "la literatura caduca de la Francia, la última literatura posible, la horrible realidad", there constantly looms in the foreground the "nothingness" at the end of the journey. He expresses disgust that Spanish society is not allowed to follow its course without being disheartened by the knowledge of a fruitless journey —"Rara lógica: ¡Enseñarle a un hombre un cadáver para animarle a vivir" (Ibíd)—. He also chastises those who would cheat him of the happiness, hope and diversion associated with the trip itself.

> ...porque ellos al menos, para llegar allá, disfrutaron del camino y gozaron de la esperanza; déjennos al menos la diversión del viaje y no nos desengañen antes: si al fin no hay nada, hay que buscarlo todo en el tránsito. (BAE 2:247)[3].

Larra's pessimism regarding the intentions of the French is summed up in his definition or *Antony* as "el grito que lanza la humanidad que nos lleva delantera, grito de desesperación, al encontrar el caos y la nada al fin del viaje"

3. It must be noted that the emptiness (or nothingness) that he perceives at the end of the journey comes dangerously close to resembling the twentieth-century concept of existentialism and the "angst" associated with Baroja, Azorín and Unamuno, all admirers of Fígaro's work.

(Ibíd). One of the contributing factors to this chaos is Anthony's antisocial and individualistic attitude. Larra saw the success of social progress in the collective efforts of all persons —"si hay algún obstáculo en el tránsito, unidos lo venceremos, al paso que en fracciones el obstáculo irá concluyendo con los que fueren llegando desbandados" (Ibíd). Susan Kirkpatrick recapitulates Larra's point of view stating:

> En su reseña de *Anthony* se puede observar claramente otro de los puntos esenciales de la ambivalencia de Larra con respecto a la formación de una sociedad moderna: la cuestión del individualismo. El eje de su condena a la pieza de Dumas consiste en señalar su posición extremadamente antisocial e individualista. En realidad, la considera como la personificación de la desorganización social, cuyo efecto sería destructivo para el público español (pág 183).

This firm opposition to individualism becomes the framework of his two articles. He vehemently opposes self-centered, antisocial behavior and condemns any implication that Spain would fall victim in the same way that France had[4]. However, the questions might be asked: Was what Larra portrayed in his articles the general consensus? Did the presentation of *Antony* really pose a threat to society? or, was he overreacting to an imaginary menace?

Donald Allen Randolph indicates that there were several reviews written about *Antony* around the same time that Larra published his in *El Español*. The most prominent of these critiques appeared in *El Mundo* (22 June), *El Eco de Comercio* (24 June) and *Revista Española* (24 June). Randolph comments that *El Mundo* "no economiza su desdén" for the work; *El Eco de Comercio* "elogia a *Antony*, aunque todavía siente una comezón de duda: no quiere que el público entienda mal el romanticismo a través de las exageraciones de algunos se sus sectarios"; and, finally, the *Revista Española* admits that "*Antony* tiene el efecto de ser inmoral, pero si el cuadro es a veces asqueroso, y si repugna, culpa es del modelo y no del pintor. Es decir, que Antony simboliza la sociedad en masa" (pág. 51). In general these comments tend to concur with the uneasiness Larra felt regarding the influence the work could have on the populace. However, these were not the only opinions expressed at the time. Missing from this collection of critiques are two articles published in *El Jorobado* on June 23 and 24, 1836. It is precisely in these articles that an opposing point of view regarding the work and the sharp, personal criticism of Larra and his perceptions of society are expressed.

In the first article dated June 23, the unknown commentator presents a summary of the work with occasional political or stylistic observations. The critique presents only a few comments on technique. The following is an example of the critic's remarks regarding structure and style:

4. John Thompson suggests that the original French version served as a satiric comment against the evils of society. He states: "Instead of one man he has personified all of society-society in the mass. Instead of putting it to shame and ridiculing it, he has branded it on the brow; he has undressed it before the people, disclosed its loathsome body underneath its purple and brocade, and presented it to society itself, which has ridiculed its image and become ashamed of this picture" (pág. 62).

> Aquí tenemos ya al amante atropellado por el coche de la dama, herido y conducido a casa de ella para su cura: resorte dramático, trivial, ya gastado o usado, como decimos hablando a la francesa, y que por la frecuencia con que le emplearon algunos de nuestros antiguos, es, de los que proverbialmente llamamos en España *lances de Calderón* (*Jorobado,* 23 June 1836).

On the rare occasions that the *Jorobado* comments on society it is in the context of Spain's promise as a developing democracy. The Spaniard is viewed in light of others who have risen above the circumstances of their birth to achieve great things. It is noteworthy that the focus of the *Jorobado* article is on Spain's innate potential, rather than its weakness in the face of negative external forces.

> Antony da a entender que él es espósito o de padres desconocidos, y blasfema contra la sociedad como antes lo había hecho contra la naturaleza. ¿Quién ha dicho que a un hombre sin familia le están cerradas todas las carreras y los medios de subsistencia? ¿Qué halla arbitrio para formarse una reputación, para adquirir un nombre, para granjearse el aprecio de sus semejantes? ¡Y ni por las letras, ni por las artes, ni por las ciencias...! ¡Desatino! —Newton , Galileo, Cervantes, Shakespeare, Murillo, Miguel Ángel, Moratín, Molière, Haydn, Mayerbeer ¿sois acaso deudores de vuestra gloria a vuestra alcurnia, a vuestro abolengo noble o plebeyo, alto o bajo? ¿No es independiente la fama adquirida por vuestras obras, de los grados de diferencia que ha habido entre vuestras condiciones... (*Jorobado,* 23 June 1836)

While Larra views society as submissive and weak, and easily influenced by outside forces, the *Jorobado* expounds the independence and sovereignty of the individual and society to choose correctly the path they will take. There is imbedded in the *Jorobado*'s commentary a warning not to judge the period by the depictions of the world found in its art, literature, or politics. Instead, it promotes the belief that society is a composite, a rich blending of many perspectives and elements. Consider his statement regarding literature, and in particular contemporary drama.

> Si las generaciones futuras no juzgan de la presente sino por los escritos de la escuela dramática moderna, sentirán ciertamente no descender, más bien que de nosotros, de los tigres, de las hienas y aun de reptiles más venenosos e inmundos (*Jorobado,* 23 June 1836).

On the other hand Larra considered modern drama to be a reflection of society and of what the future held for the country if current trends persisted —"...hemos probado que no siendo la literatura sino la expresión de la sociedad, no puede ser toda literatura igualmente admisible en todo país indistintamente" (1960, pág. 249). More concisely, Larra attacks French literature that "no es intérprete de nuestras creencias ni de nuestras costumbres, sólo nos puede ser perjudicial, dado caso que con violencia incomprensible no haya de ser impuesta por una fracción poco nacional y menos pensadora" (Ibíd). Again we see that the "threat" Larra perceives is prejudicial to the national character and capable of destroying the homogeneity that he considered essencial to Spain's well-being.

Clearly Larra and *El Jorobado* differ regarding the possible repercussions resulting from the viewing of *Antony*. For the *Jorobado* the work is a collection of overused cliches. Though it depicts some isolated circumstances that resemble reality, they pose little or no threat to the nation's self-perception or psyche. On the other hand, Larra is more defensive. Instead of taking the work at face value, Fígaro feels menaced by its content and uses his position as a journalist to advocate his belief that society is doomed if French influences are allowed to continue unchecked.

The next article about *Antony* appeared in the *Jorobado* on June 24. This review differs substantially from the first in that the focus shifts from a critique of the play to a critique of Fígaro and his perception of the work. In an important way this second article provides an interesting perspective as to the function of early nineteenth-century newspapers; a forum for evaluating ideas and opinions, and a foundation for reinterpreting society's reactions to trends. The piece begins with a direct attack on the editors of the *Liberal* who accused the critics of the *Jorobado* of rewriting Larra's ideas published the day before in the *Español* as their own.

> Escrito estaba nuestro artículo sobre *Antony* antes que apareciese el del Español de ayer, puesto que por causas agenas de este lugar se dilató su publicación: clara es, sin embargo, la diferencia que hay entre los principios que por la mañana emitió el *Español* y los que por la tarde se atrevió a sentar el *Jorobado*. Y tan aferrados estábamos en nuestro modo de ver el drama, que todavía en este segundo artículo, hemos de decir dos palabras con licencia del señor Fígaro y sin que sea visto que presumimos de más entendidos que su merced (*Jorobado*, 24 June 1836).

The final line is indicative of the article's general tone; one of contempt towards those who would exalt Larra's evaluation of the work and refuse to question his opinion or authority. It is essential to remember that Larra was one of the most popular and highest paid journalist of the period and the first to earn his living in this field; his authority was nearly absolute[5]. More importantly, this phrase provides an engaging insight into the manner in which Larra may have viewed himself; as one endowed with special powers of observation an discernment. This final appraisal is even more striking if the sentence is intended to be a direct assault on Larra. Evidence indicates that Larra and Juan López Peñalver, one of the contributing editors to the *Jorobado*, had been at odds with one another over several years[6]. These factors may account for the vehemency of the *Jorobado*'s reprimand of Fígaro.

5. Leonard Perry notes, "*Fígaro* es el primer español, que vive de su pluma, sus ensayos son aceptados por el pueblo a pesar de lo que pinta como retrógado, y ejerce su profesión cuando la censura reina suprema, realidad que dificulta la expresión de su actitud crítica. El hecho de gozar de tanta popularidad dentro de un ambiente hostil justifica una investigación en esta área tan conocida y tan bien documentada a lo largo de sus ensayos" (pág. 43).

6. Sánchez Estevan refers to an incident which occurred in 1828 concerning *El Duende Satírico del Día* in which Peñalver (using the initials J.P. and X.P.) criticized Larra for a previous attack on the *Correo literario y mercantil* (pág. 32). Subsequent encounters involved an evaluation of Larra's Oda (pág. 36) and a comentary on *De la sátira y los satíricos* (pág. 174), the latter was published in the *Jorobado*.

This "editorial" confrontation is followed by the *Jorobado*'s view regarding *libertad* and *desenfreno*.

> Protesta inútil sería asegurar aquí ahora que somos amantes de la libertad en todo mayormente en las obras de las imaginación y del ingenio: pero ni daremos jamás a esa palabra *libertad* la acepción de *desenfreno*, ni dejaremos de reconocer siempre la obligación de sujetarse a un código, a un poder, a una autoridad suprema; no de Aristóteles, no de Horacio, no de Boileau, no de Blair, sino de la recta razón, de las inmutables leyes de la naturaleza (*Jorobado*, 24 June 1836).

It is apparent that this brief rebuke came in response to Larra's judgment of human freedom. In his first *Antony* article he states:

> ...¿y nosotros hemos tenido pasado? ¿Tenemos presente? ¿Qué nos importa mañana, si tratamos de existir hoy? Libertad en política, sí, libertad en literatura, libertad por todas partes; si el destino de la humanidad es llegar a la nada por entre ríos de sangre, si está escrito que ha de caminar con la antorcha en la mano quemándolo todo para verlo todo, no seamos nosotros los únicos privados del triste privilegio de la humanidad; libertad para recorrer ese camino que no conduce a ninguna parte; pero consista esa libertad en tener los pies destrabados y en poder andar cuanto nuestras fuerzas nos permitan (1960, pág. 248).

The *Jorobado* draws a fine line between freedom and licentiousness. The *Jorobado* suggests that humanity's laws (i.e., those designed by men like Boileau, Aristóteles, etc.) allow the individual unbridled satisfaction of personal wants and promotes selfishness, while the laws of nature, or true freedom, encourage human interaction and the fulfillment of basic needs. Again, the commentary, which appears to be another personal affront, questions Larra's values and his ability to distinguish between wantonness and genuine human needs. This point becomes even more appatant as the article develops.

The *Jorobado* suggests that Larra's definition of personal freedom lacks the direction needed to make life meaningful. In Larra's opinion, man is destined to encounter the inevitable emptiness held for him at the end of life, yet at the same time that same man is oblivious of this fact because he is distracted along the way by the pleasures associated with the journey. Larra's pessimistic perspective of human progress —"al fin no hay nada"— provides important evidence as to his perception of basic human relationships. The *Jorobado* points out that his claim is "¡Vergonzoso error!" and proceeds to explain.

> ... Hay en la vida algo más que la nada, algo más que el amor de una muger. Hay la amistad, por más que *Antony* lo niegue, hay el racional amor de sí mismo, hay el amor a sus semejantes, hay el amor a la patria, de quien somos y a quien nos debemos, hay la práctica de la virtud, el ejercicio de la beneficencia, los goces que el entendimiento halla en las ciencias, los encantos que la imaginación halla en las artes, el placer de ensanchar la esfera de nuestros conocimientos, el deleite de difundirlos entre los demás hombres para su felicidad. Todo esto hay

> en la vida, señor Fígaro, y no es Vd. el que puede ignorarlo; todo estos es algo más que NADA, algo más que los placeres ilícitos que pueden hallarse a tres legua de Strasburgo en la alcoba de una posada, algo más que andar engañando coroneles y asesinando adúlteras (*Jorobado,* 24 June 1836)[7].

With this point in mind, the *Jorobado* expresses the crucial point of disagreement between the two factions:

> Hecha esta salva, tal vez sobrado inoportuna, preguntamos ¿qué es lo que contra el fin moral de *Antony* se deduce del artículo de Fígaro todo entero? En nuestro concepto es esto en resumen: "*Antony* contiene verdades, pero verdades amargas; desengaños, pero terribles por anticipados, y perjudiciales por prematuros: verdades en fin que sólo pueden conducir al hombre al estoicismo o a la desesperación".
>
> Nosotros concedemos que tal es la consecuencia de los principios de *Antony*, pero negando que esos principios sean ciertos (*Jorobado,* 24 June 1836).

In direct opposition to Larra's negativism, the *Jorobado* conceives of a more optimistic world where daily human interaction provides the sustanance necessary for happiness; love, friendship, etc. However, the modern reader must be sensitive to the circumstances surrounding Larra's life at this time in order to comprehend the source of his pessimism; he has suffered a failed marriage, the loss of his political position, and rejection from his lover, Dolores Armijo. His world cannot be perceived as anything less than a deception; this fact being poignantly manifest in *Antony*. Even Larra confesses, "... la disposición de nuestro ánimo, que no sabemos dominar, nos ha sugerido estas tristes reflexiones". (1960, pág. 248)

One necessary detail that links the Larra's critique and that found in the *Jorobado* is whether literature is a reflection of reality or not. Despite what Larra would have his readers believe, the *Jorobado* reasserts its belief that events in literature may bear some resemblance to society at large, but is by no means an accurate portrayal. More precisely, the *Jorobado* questions "¿Quién no conoce que la pintura que allí se hace del hombre moral, del hombre social es infiel, es imaginaria?" By discrediting the verosimilitude that Larra saw reflected in *Antony*, the *Jorobado* reduces Fígaro's serious treatise on social desintegration to rubble. Like a two-edged sword it cuts both ways. It challenges the readers to reevaluate their perception of society reflected in the newspapers, as well as their attitude toward those who portray it. It must have seemed apparent to the critic that Larra was losing confidence is Spanish society and its ability to change for the better. Certainly the concrete observations of Larra the journalist did not correspond to what Larra the man conceived in his mind. It is here, in Larra's critique of *Antony*, that early signs of his self-destructive behavior

7. The Jorobado's reference to love and frienship is a direct reference to a scene from *Antony*. After Adela asks Anthony if he believes in friendship, he responds:

En el amor, sí; en la amistad, no. Este es un sentimiento bastardo, de que no tiene necesidad alguna la naturaleza; una convención social que ha adoptado el alma por egoísmo, sujeta al entendimiento, y no al corazón, y que destruye y disipa en un momento la mirada de una muger, o la sonrisa de un príncipe (*Antony*, pág. 21).

begin to surface. It is from this point until the end of 1836 and the beginning of the following year that his existential *angst* will manifest itself in some of his most negative and contemplative articles[8].

The *Jorobado* concludes that man is free to choose for himself, to make his own decisions. It expresses the belief that man is self-reliant and capable of overcoming difficulties through self-mastery. However, it also recognizes that negativism and self-defeating behavior can only lead to unhappiness and misery:

> Demasiado evidente es que no hay desgracias que la filosofía no pueda soportar; que no hay pasiones a que no pueda la razón poner un freno. Enseñar al hombre a ser débil, atenuar el vigor de su alma racional, persuadirle que debe doblegar el cuello bajo el peso de infortunio y bajo el yugo de las pasiones, es hacerle infeliz y degradarle. (*Jorobado,* 24 June 1836)

The *Jorobado* article concludes with a resounding affirmation:

> Por fortuna la cordura y sensatez inherente al carácter español hace que no se necesite una gran dosis de antídoto contra el veneno que semejantes traducciones nos acarrean; y es de esperar que nunca se verá en nuestra patria lo que la *Gaceta de los Tribunales* de París ha publicado varias veces: declaraciones de infelices criminales que han confesado haber sido arrastrados a la carrera del delito por la lectura o el espectáculo de semejantes monstruosas producciones. (*Jorobado,* 24 June 1836)

Though Larra's observations of society represent an important resource regarding general trends, as well as valuable information regarding influential persons, actors, writers, etc., he was not the only voice speaking to the masses. In proper measure his writings must be laid against the background of society as a whole, which includes other newspapers and opinions. The two articles in the *Jorobado* form part of that background. They show that there existed a moderate, optimistic voice that did not always see Spain in the throws of depression and demoralization, but rather possessing innate capabilities that would save it from itself. These articles also shed important light on Larra. We learn that not everybody agreed with him and his perspective, in fact, newspapers like the *Jorobado* used their position to oppose what were destructive attitudes.

In conclusion, this study provides three important pieces of information pertinent to understanding Larra and the period in which he lived. First, visual media (i.e., the theater and newspapers) played a key role in the development of attitudes and perceptions about society. As we have seen, Larra's reaction to *Antony* and the resulting articles reflect in Fígaro a deepseated fear regarding Spain's ability to resist negative, external influences. His pessimism appears to

8. These articles include "El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio" (November 2, 1836); "Horas de invierno" (December 25, 1836); "La Nochebuena de 1836. Yo y mi criado. Delirio filosófico" (December 26, 1836); "Necrología. Exequias del conde de Campo Alange. Domingo 15 de enero" (January 16, 1837); "Los amantes de Teruel. Drama en cinco actos, en prosa y verso, por don Juan Eugenio Hartzenbusch" (January 22, 1837).

have been a contributing factor in what later in his writings will manifest itself in self-destructive behavior. This emotional abyss obviously affected his ability to distinguish between the reality of experience and the fiction of the stage, resulting in a confusion of the two. Second, we have seen from the articles which appeared in the *Jorobado* that Larra's perspective was not necessarily accepted, but rather, opposed vehemently, albeit by a minority. The direct attack in the second *Jorobado* article against Larra and his negative view of society provides a unique perspective of what others thought of Larra and his opinion. This is a fact often ignored in modern criticism. Finally, the Larra critique and the *Jorobado* critique paint the picture of a society attempting to define itself. This is most clearly seen in the diverse opinions and viewpoints expressed in both sets of articles. In all it is apparent that both authors had in mind the same idea; warn the masses and provide them a model or base upon which to form an opinion. They both encourage autonomy and self-rule, though approaching these ideas from different angles; one being the optimist, the other the pessimist. However, the end result was a consciousness of Spain's potential and the pitfalls it must avoid.

BIBLIOGRAFÍA

AZORÍN. 1973. *Rivas y Larra*, Madrid, Espasa-Calpe.

DUMAS. Alejandro. 1836. *Antony. Drama en cinco actos, en prosa*, trad. Eugenio de OCHOA, Madrid, Repullés.

EL JOROBADO. Num. 96 (23 Junio 1836), pp. 2-4.

—. Num. 97 (24 Junio 1836), pág. 2.

HARTZENBUSCH, Eugenio. 1894. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

KIRKPATRICK, Susan. 1977. *Larra: El laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos.

LARRA, Mariano José de. 1960. *Obras, Biblioteca de Autores Españoles*, Vol. 127, ed. Carlos SECO SERRANO, Madrid, Atlas.

PERRY, Leonard T. 1985."Larra y su visión del periodismo en España", *Estudios Ibero-Americanos*, 11, pp. 43-53.

RANDOLPH, Donald Allen. 1966. *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley, University of California Press.

SCARI, Robert M. 1971. "El teatro y la moral en el pensamiento de Larra", *Cuadernos Americanos* 178, pp. 160-165.

SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael. 1934. *Mariano José de Larra (Fígaro). Ensayo biográfico redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos y acompañado de un catálogo completo de sus obras*, Madrid, Hernando.

THOMPSON, John A. 1938. *Alexandre Dumas père and Spanish Romantic Drama*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

SOBRE EL TEATRO DE LUIS RIAZA. RECUERDOS CLÁSICOS EN *EL DESVÁN DE LOS MACHOS Y EL SÓTANO DE LAS HEMBRAS*

José Luis SUÁREZ GARCÍA
University of Texas (El Paso)

SEGISMUNDO - ¡Ay, mísero de mí, y ay, infelice!
(*La vida es sueño* I, 2)

TI PRINS - ¡Ay, infelice de mí! ¡Ay, mísero!
(*El desván de los machos...*)

Cualquier clasificación del teatro de Luis Riaza siempre resulta problemática. Se ha hablado, por ejemplo, en más de una ocasión, de teatro de la crueldad, teatro del absurdo y/o del esperpento. Cierto, pero esto no es todo; como apuntara Julio Trenas, el teatro riacesco penetra en lo simbológico, transita las huellas de Antonin Artaud —bien es verdad que, en ocasiones, la crueldad se resuelve mediante un toque de humor negro— e incluso se permite el lujo de presentarnos magistralmente una resonancia clásica[1].

Este marco característico del drama de este escritor contemporáneo hace comprensible que no haya sido muy positiva su acogida por su carencia de comercialidad y de comprensión. La mayoría de las obras de Luis Riaza han sido estrenadas por los grupos de teatro independientes, sobre todo en los festivales como el que se celebra en Sitges, donde en más de una ocasión se ha seleccionado una obra suya. La crítica tampoco se ha detenido con minuciosidad en el análisis de su obra. En Barcelona, por ejemplo, tras una de las representaciones en Sitges dijo que no había entendido ni una palabra. En el

1. JulioTrenas (1972) interpreta de este modo una de las representaciones de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*. Creemos que este análisis es aplicable a la mayor parte del teatro de Riaza, sobre todo después de las primeras experimentaciones anteriores a 1970 basadas en la "desmitificación, por la vía del humor, de las formas dramáticas del teatro occidental contemporáneo" (Ruiz Ramón, 1986, pág. 553).

extranjero, tal vez por estar más acostumbrado el público a la novedad, siempre peligrosa como decía Maravall, ha tenido una mejor aceptación, sobre todo por parte de críticos y estudiantes universitarios.

Estamos ante un teatro, sin duda, "difícil", adjetivo expresado por Julio Trenas tras la representación de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1970, publicada en 1974, 1978) hecha por el Teatro Alfil en 1972. Calificativo que se puede aplicar a toda su obra en conjunto; prueba de ello es el continuo acercamiento a temas semejantes, repetición de personajes, desdoblamientos, etc. Ya el mismo Riaza apuntaba: "siempre se escribe la misma obra. Los oscuros gusanos de cada dramaturgo siempre son los mismos y siempre procura uno librarse de ellos con los mismos exorcismos"[2] (Riaza, 1977, pág. 15). Y siempre se escribe la misma obra pues los problemas del hombre moderno que contempla Riaza siempre son los mismos. En este sentido la estructura profunda de sus dramas está compuesta de la observación de comunes sentimientos de alienación, enajenación, tristeza, rebeldía y, cómo no, absurdo.

Hoy queremos acercarnos al estudio de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* por ser, en efecto, "una de sus obras más logradas y que, indiscutiblemente, abre [en Riaza] un período de madurez dramática" (Ruiz Pérez, 1986-87, pág. 481), con la intención de ver desde el punto de vista del lector —o, como propone Claudio Guillén, los lectores; es decir, otra forma de público— cómo Riaza presenta su forma de concebir el teatro. Toda esta "comedia" es una continua representación de elementos dobles[3], desde los personajes hasta las acciones, procedentes, en su mayoría, del mundo clásico. Señalaremos ciertos elementos de la tradición que hacen que el teatro riacesco concuerde profundamente con el teatro barroco. Pero el barroquismo —o antibarroquismo— es paradójicamente una ironía del mismo barroquismo en el teatro. No obstante, los elementos de tradición están presentes y habrá que contar con su estudio para un mejor análisis del drama de Luis Riaza. En este momento nuestra intención es la de examinar en su temática algunos de esos aspectos de la tradición retratados de una manera muy peculiar en la mencionada obra.

Tres obras fundamentales de Luis Riaza se podrían incluir en una trilogía[4] cuyo tema afín sería el poder: *Retrato de dama con perrito* (1976, publicada en 1977), *El palacio de los monos* (1977) y, finalmente, *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1970). El tema y el lenguaje están claramente

2. Para Pedro Ruiz Pérez (1986-87, pág. 480) recordando términos de la lingüística generativa chomskiana (en sus distintos campos de aplicación), "la dramaturgia de Riaza está conformada por una estructura profunda constante que presenta diferentes realizaciones o estructuras de superficie", en sentido de tema o subtema y no de forma o texto.

3. El mismo título de la obra es claramente significativo en su perfecta formación de parejas opuestas (desván/sótano, machos/hembras) que conlleva —como toda la obra—, no hace falta aclararlo mucho, una fuerte carga crítica.

4. Hazel Cazorla (1981, pp. 36-43) propone que dicha posible trilogía, aunque nueva, tiene sus orígenes en el esperpento de Valle-Inclán y en los poemas trágicos de García Lorca. Conviene matizar, sin embargo, que aceptando una relación con el esperpento valleinclanesco, se hace necesario separar las dos formas de concebir la realidad. Es válida la afirmación distintiva de concepción de la realidad

interrelacionados en estos dramas; incluso se podría decir que cada uno representa un espejo del otro. El tema del poder es, no obstante, el nexo de unión más claro. No se analiza exclusivamente el poder político sino todos los tipos de abusos a los que el ser humano se ve sometido por parte de la autoridad. Estamos, pues, ante un tema clásico y moderno. El autor maneja "irónicamente" el tema desde perspectivas casi barrocas, pero el trasfondo inyecta a la obra una dosis de modernidad y, así se critica mediante la forma —donde reside la posible revolución teatral— y, a veces, el contenido, las violaciones de las dictadura individuales y las colectivas.

El lenguaje es también otro nexo de unión de estas obras. Ya incidimos en las opiniones del autor, quien mantenía que siempre se escribe la misma obra. Siendo cierto que siempre se escribe la misma obra, no es extraño que el lenguaje sea correlativo. Pero Riaza al elegir su lengua no se limita a la búsqueda de un lenguaje análogo y solidario, sino a la ruptura del propio lenguaje, a la no fijación de normas en la forma. Esto representa, a la vez, en Riaza, una crítica a la fijación de normas en el contenido. Este lenguaje, o metalenguaje, servirá de base para la desintegración del teatro y surgirá, como la reproducción del poder por "autofecundación", un nuevo teatro que a la vez habrá que destruir nuevamente para su reaparición como forma de teatro y teatro de teatro, es decir de metateatro.

En *El desván de los machos y el sótano de las hembras* Luis Riaza, decidido a crear un teatro "en el que, aparte del mensaje, del discurso verbal, hay también una propuesta de imágenes y de incitaciones a la plástica y a otras artes" (Ramos, 1982, pág. 19) y consciente de la dificultad del lector en comprender la obra[5], presenta un "prólogo"[6]. Dicho prólogo habla del teatro de

expuesta por Pedro Ruiz Pérez (1986-87, pág. 486): "Valle pasea a sus personajes delante de sus esperpéticos espejos para comprobar la nueva imagen que éstos reflejan. Convirtiéndolo en un proceso de indagación epistemológica, Riaza, por el contrario, lo hace para analizar y mostrar los mecanismos de deformación a que estos espejos someten la realidad". A esta influencia, sobre todo, valleinclanesca, y algunos posibles reflejos lorquianos, hay que añadirle otro trasfondo histórico: la tradición barroca (de la que, por cierto se valen Valle-Inclán y Lorca). Recordemos, sin profundizar en múltiples ejemplos, desde el propio Renacimiento el inicio de una fuerte tensión, violencia y en ocasiones deformación que se manifestará claramente en el Manierismo y culminará en el Barroco, y que afectó no sólo a la literatura, sino prácticamente a todas las artes. Por otra parte, el mismo autor, en la introducción de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1978, pág. 24) comenta la división de su teatro en dos grupos: por un lado, obras "de carácter espectacular, teatroscópicas, corales, una especie de friso general de la sociedad, tales como *El palacio de los monos* y *Los huevos de la moscarda*"; por otro, "otras, de relaciones más intimistas, no psicológicas, pero sí de lucha, de situaciones personales, como *Retrato de dama con perrito* y *El desván de los machos y el sótano de las hembras*". Esta afirmación, en principio destruye nuestra pretendida agrupación en trilogía. Sin embargo, creemos que ambas clasificaciones son perfectamente compatibles.

5. La obra tiene diferentes dimensiones desde el punto de vista del lector y del espectador. Este comentario, en principio obvio, y aplicable a prácticamente todo obra teatral se hace más notable en este singular drama en el que su autor intercambia papeles y acciones violentamente y por tanto el estado de confusión es más profundo en el lector que en el espectador. Pero a la vez el espectador no percibe elementos de ruptura del lenguaje presentes en el texto y, a veces, ausentes en la representación.

6. La función de este prólogo de Luis Riaza es general un tratado teórico de su concepción del drama. La forma utilizada se acerca, en parte, a los escritos vanguardistas de fijación de ideas. También

Riaza para que no nos salgamos del texto, aunque, a su vez, incita a la múltiple interpretación del texto[7]. Se aclaran las pretendidas dimensiones del dramaturgo, se exponen los ideales de un teatro nuevo, cómo ha de ser y qué ha de representar. En este prólogo ya se dan los primeros indicios de los elementos que aparecerán en el texto dramático. Seguidamente se da paso a la "Síntesis crítico-argumental" donde aparecen resumidos los elementos fundamentales de la trama. En seguida se introduce al primer personaje-actante[8], DON, que aparece bajo el calificativo de "señor". El siguiente personaje es BONI, quien es su "servidor" y a la vez su doble/contrario. En este primer acercamiento al texto se nos sitúa también espacio-temporalmente. La acción se desarrolla en "un extraño castillo", donde se está celebrando una "ceremonia". Es decir, estamos ya inmersos en el teatro dentro del teatro.

DON representará el poder y el control durante toda la obra. Este personaje, reflejo de los grandes terratenientes de la antigüedad, vive en su mansión/castillo aislado del mundo pero con el control absoluto. Es también un representante directo del dictador común que se vale de su poder para complacer su ánimo, su aburrimiento, su crueldad. Y el bufón, su doble, su cómplice, es un ser más de los representantes de la marginación, y aunque haga en ocasiones de DON, sabemos, y él sabe, que nunca tiene ni tendrá poder[9], aunque en apariencia y como producto de una acción carnavalesca la inversión del rol resulte comprensible y aceptable[10]. Éste es, pues, el primer desdoblamiento llamativo,

---

recuerda (a pesar de la ironía del prólogo, y prólogo del prólogo) en forma y contenido a las preceptivas del Siglo de Oro. Y no menos importante es ese breve "tratadito" de Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (publicado en 1609, pero escrito probablemente en 1606) donde la ironía hace acto de presencia para exponer los preceptos del nuevo teatro "revolucionario" para su entonces, que habría de triunfar. También en este prólogo de Luis Riaza se encuentra un recuerdo de lo que se ha llegado a considerar un género literario en el Siglo de Oro. Seguidamente al prólogo se encuentra la "Síntesis crítico-argumental" tan frecuente en todo tipo de obras dramáticas de nuestros clásicos.

7. En los dramas de Luis Riaza texto y espectáculo están concebidos para que el lector o espectador sean elementos participantes de la acción. Señala el mismo Riaza: "Mi forma de entender el teatro corre paralela a toda una forma de comprender la literatura contemporánea por cuanto es una obra abierta, y es justamente la co-creació del espectador la que tiene que dar su último sentido. Intento hacer una obra en la que el espectador pueda tener su propia creación" (Ramos, 1982, pág. 19).

8. Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre* (1978) afirma que: 1) un actante puede ser una abstracción, o un personaje colectivo o una reunión de varios personajes; 2) un personaje puede asumir simultáneamente situaciones actanciales distintas; y 3) un actante puede estar escénicamente ausente, y su presencia textual no inscribirse más que en el discurso de los distintos personajes. Para mayor detalle sobre el tema véase Jorge Urrutia (1985, pp. 87-95). DON y BONI tienen alguna cualidad de actantes, por su abstracción como tipos; a la vez en su intercambio de roles. Riaza en otras ocasiones utilizará un desdoblamiento para que, como él mismo comentara, un mismo personaje adquiera una doble o tríple personalidad.

9. Comenta Maravall (1990, pp. 134-135) respecto a la situación de ociosidad del señor y su relación con el criado: "De ahí que, necesariamente, según la naturaleza de la sociedad ociosa, en la Europa de los siglos XVI y XVIII, y más acentuadamente en España, el señor tenga que permanecer ocioso y haya de tener a su alrededor una legión de criados para las más inverosímiles atenciones".

10. Escribe Alfredo Hermenegildo (1991, pág. 30) al respecto: "Si los interlocutores son amo y criado, galán y gracioso, la orden sale casi indefectiblemente de boca del primero; su ejecución es obra del segundo. En general esta función ejecutora marca la dependencia jerárquica de los espacios de señores y criados y, al mismo tiempo, la incapacidad de realización, de ejecución, que el señor tiene. A través de esta función el criado actúa como manos, brazos y pies del poderoso. Y confirma al mismo tiempo la dependencia a que el amo está reducido. A menos que el carácter bufonesco del gracioso le permita la

DON/BONI. En una ocasión respondiendo Riaza a la pregunta de si le obsesionaban las ambivalencias sexuales comentaba: "Sí me interesa que escénicamente un actor no sea el signo unívoco de un solo personaje. Un actor puede representar al mismo tiempo dos personajes. La explicación más válida de esto puede ser el intento mío de renovar formas"[11]. (García Pintado, 1974, pág. 8).

Otros elementos dobles aparecen en toda la obra, pero es sin duda éste el que más llama la atención por la irónica inversión —en ocasiones, confusión— de mundos que produce. En todo el teatro del Siglo de Oro se observa también esta inversión de roles, sobre todo entre el galán y el criado o gracioso. Comenta Alfredo Hermenegildo (1991, pág. 29) sobre dicha relación:

> Hemos utilizado como modelo experimetal de análisis la *comedia* española del Siglo de Oro, en la que el juego de personajes queda reducido con frecuencia a unas parejas repetidas y, en consecuencia, dotadas de unas funciones recurrentes. Una de esas parejas en las que constituyen el galán y el gracioso, pareja que vive escénicamente en relación especular, imitativa, u opuesta dialécticamente. La práctica dramática de la época prevee una doble manera de insertar al criado en el espacio dramático. La que caracteriza al servidor, como doblete del señor e instrumento útil para la realización de sus decisiones, y la que configura la figura del gracioso.

Y son numerosos los ejemplo de señores que obligan a sus criados que les hablen y actúen según sus deseos[12]. Pero Riaza crea un modelo diferente de interteatralidad intertextual más reconocible en este caso por el espectador que por el lector.

Ésta es, sin duda, la primera introducción al abuso del poder. Todo ello en medio de una gran ceremonia. Se vale precisamente de la ceremonia, que fuera en su momento el inicio del teatro[13]. Y es precisamente la ceremonia religiosa

---

asunción carnavalesca de la función actoral del señor, en cuyo caso bien puede *imperar* y *hacer* que el otro ejecute la orden asumiendo provisional y carnavalescamente la función actoral de criado". Véase también Alfredo Hermenegildo, "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio Solís" (1989, pp. 503-526).

11. En *Retrato de dama con perrito* encontramos al personaje doble Gran Dama/Benito. Incluso llega a utilizar un triple personaje, Mayordomo/Cocinero/Portero Mayor en *El Palacio de los monos*.

12. Los ejemplos de este tipo de abuso de la autoridad de los criados son innumerables. Uno más tempranos y conocidos es el de Calisto que desde el comienzo de *La Celestina* (1987, pp. 95-96) y atacado por la locura de amor y lleno de *soberbia* arremete verbalmente contra su criado Sempronio, que aunque se burle de su amo, le sigue en el juego. Su destino final será la muerte.

CALISTO. ¡Maldito seas! Que hecho me has reyr, lo que no pensé ogaño.
SEMPRONIO. ¿Pues qué? Toda tu vida avías de llorar?
CALISTO. Sí.
SEMPRONIO. ¿Por qué?
CALISTO. Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcançar.
SEMPRONIO. (¡O pusillánime, o fi de puta! ¡Qué Nembrot, que magno Alexandre; los cuales no sólo del señorío del mundo, más del cielo se juzgaron ser dignos!
CALISTO. No te oy bien esso que dixiste. Toma, dilo, no procedas.
SEMPRONIO. Dixe que tú, que tienes más coraçon que Nembrot ni Alexandre...

13. El mismo Riaza en la entrevista que le hizo Angel García Pintado (1974, pág. 11) había señalado: "Estimo que el teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués". Algunos puntos sobre el aspecto ceremonial en la dramaturgia de Luis Riaza los desarrolla Peter L. Podol (1982).

la que adquiere mayor valor por ser la que está más en contacto con la divinidad, y por tanto, la realidad riacesca. Toma así valor la afirmación del propio autor: "Porque, a lo mejor/peor, el teatro se ha quedado en eso, en misa [...], en refugio de la poca religiosidad extraeclesial [...] que en el mundo va quedando" (Riaza, 1981, pág. 8). Aunque Riaza gusta de los ceremoniales en sus obras y su teatro es un teatro de ceremonia —e insiste repetidamente en la ceremonia religiosa— se trata, a su vez, un "ataque a la artificialidad de la ceremonia" que tiene como objetivo la "denuncia y anulación de la efectividad que los propios mecanismo de alienación tienen sobre el individuo receptor" (Ruiz Pérez, 1986-87, pág. 490-491).

Seguidamente se introduce un tema polémico, la procreación que este ser hace de sí mismo. Reproducción por autofecundación que plantea un problema moral-religioso. Él es el principio y el fin. No hay tiempo presente, pasado y futuro sino que todo es atemporal. Este hecho, que no resulta muy incomprensible pues estamos en el teatro, no lo olvidemos, entra dentro de planteamientos puramente filosóficos sobre el origen/principio y el fin del hombre. Pero a la vez en medio de esta irónica procreación individual se encuentra parte de la base unitiva del pensamiento del autor sobre el teatro. Éste, aunque se destruya, y es necesario destruirlo porque sus mecanismos denunciadores no tienen efecto inmediato y se hace necesaria una nueva forma de instrucción, se procreará y así la muerte del teatro es su resurgimiento inmediato.

Todo está escrito en un libro (intertextualidad), bien inexistente, bien en blanco. Este libro del que se dice que "fija la metahistoria pasada, presente y futura" es, además de otros valores, una ironía de los antiguos libros de crónicas, cuya esencia era fijar hechos históricos en el sentido intrínseco del término, es decir, reales. Recordemos los libros de crónicas medievales, las crónicas de la conquista del Nuevo Mundo y la importancia de la historiografía en el Renacimiento y Barroco, con una gran preocupación por rehacer la veracidad de la historia. El libro toma aquí carácter pleno de símbolo[14]. En primer lugar por ser libro, material de intrucción (o denuncia) que aunque físicamente no aparezca en su integridad se conoce y acepta la existencia de su contenido. En segundo término porque el libro en blanco (como lo era en latín para el vulgo) es ininteligible para el ser alienado que colabora voluntaria o involuntariamente con la crueldad del alienador.

Pero el libro tiene dos "fisuras". Seguimos con los elementos dobles. Una exterior: la leprosería, los habitantes del exterior, quienes "pueden constituir una excepción, una libertad, que se filtre y venga a corroer las estructuras internas" (Riaza, 1978, pág. 128), donde emerge el universal tema de la posibilidad de sublevación de la masa. Ellos, quienes se sienten protegidos por el señor "feudal" y que no creen en la posibilidad de ascender socialmente (ni

14. Sobre la escenificación de símbolos Riaza comenta "más que símbolos son situaciones. Para mí es más importante la sugerencia que la anécdota. Su esencia es la ambigüedad". (Ramos, 1982, pág. 20).

siquiera se plantean el problema), son una amenaza. DON sí sabe que existe la posibilidad de mover dicha masa y que, por otra parte, es fácilmente vulnerable[15].

De otro lado tenemos una amenaza interior, y a pesar de los controles manejados por el poder existe una "profecía" escrita en este libro irónico, llena de veracidad. Es la posibilidad de la pérdida del poder desde el interior. La carne que le sucederá no es únicamente el paso heriditario del poder sino, a su vez, la representación de la posibilidad de sublevación interior, la del hijo[16], que se produce pero que ha sido prevista por DON y es fácilmente controlada. En el seno de esta profecía está todo el enjambre de las supersticiones y creencias de la antigüedad en el mundo de los astros. Sin embargo, en el caso que hoy nos ocupa, tenemos el recuerdo de Calderón, quien en *La vida es sueño* pone a un rey, Basilio, que se dedica a la astrología[17]. Los astros han previsto que el hijo no gobernará prudentemente y por eso se le trata desde su nacimiento como un animal —a pesar de ser instruido en las artes y las ciencias— y su padre, el rey y representante del poder absoluto, lo aparta del mundo.

Aparece, en este momento, el tercer personaje de la obra: TI PRINS o PTI PRINS (pronunciación acelerada de Petit Prince). En efecto, estamos, como el mismo Riaza señala, ante un universal "pequeño-príncipe, pequeño segismundo". Se trata de un personaje sumergido en la alienación. La alusión al clasicismo no

15. Creemos se está haciendo referencia a todo tipo de revoluciones ideológicas (que conlleva, a su vez, una revolución teatral misma) y sociales; sobre todo las modernas, tanto reales como las ideales propuestas por los diferentes filósofos y grupos de vanguardia. Pero no menos significativo es el hecho de que ya desde la tradición se haya mencionado la fuerza de presión del vulgo, como peligro para la alteración del orden establecido. Cervantes en el prólogo de *Quijote I* ya presenta su preocupación por la reacción del pueblo ante su libro: "¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo...?" Lope de Vega escribe en *Amar sin saber a quien*: "Diciendo el vulgo en voz alta/que era el que mató a don Pedro" y en *Amigo hasta la muerte*: "Es el vulgo desigual/con razón le tenéis temor". En los dramas de comendadores, el pueblo se subleva e incluso mata al tirano y señor. También Calderón se acordará del vulgo. En *Ni amor se libra de amor* escribe: "¿Quién a un vulgo desbocado/determinado y resuelto/a raya podrá parar" y en *La vida es sueño* encontramos "vulgo, soberbio y atrevido". Finalmente queremos apuntar que esta idea de alzamiento del vulgo no es exclusivamente española; en *Hamlet*, por ejemplo, se menciona en tres ocasiones al pueblo sedicioso y se le llama "lawless resolutes" (I, 1, pág. 98); "He's loved of the distracted multitude" (IV, 3, pág. 4); "The rabble call him lord" (IV, 5, pág. 101). Para más detalles véase Porqueras Mayo (1972, pp. 114-127).

16. En las obras cuyo tema base es el poder es común la aparición de un personaje que será heredero del poder. En la trilogía mencionada tenemos: Para *El desván*, y *El Palacio de los monos*, Ti Prins; *Retrato de Dama con Perrito*, Artista Adolescente. Y de otras dos obras donde el tema del poder adquiere un valor significativo: *Drama de la dama que lava entre blancas llamas*, Señorito; y en *Los perros*, Pequeño Rey. La sublevación es producida por la hija, pero si tenemos en cuenta que toda la obra representa un juego de intercambio de roles, la idea —expuesta por humanistas italianos y españoles, sobre todo, desde el Renacimiento— de que es el heredero el que se alza contra el poder puede ser aceptada y entendida aquí en su contenido y no en su forma.

17. Para Calderón y su público un rey científico es un rey absurdo. Sin embargo sabemos que Basilio sí creía en el poder de la determinación de los astros. También es muy frecuente en toda la literatura clásica, sobre todo en el Renacimiento, tras los avances de ciencias como la astronomía y la astrología, encontrar ejemplos del determinismo que se tenía ante el cosmos. Para no entrar más en detalles queremos mencionar los estudios de Pedro Ciruelo (1978), Antonio Hurtado Torres (1984) y Mario N. Pavia (1959). No olvidemos otras obras como la de Calderón *El astrólogo fingido* y de Alfonso X "el Sabio", *Libro de las cruzes*.

puede ser más clara[18]. Frente al problema que planteara, sobre todo, Maquiavelo acerca del origen, naturaleza y función del príncipe[19] en la cual éste pudiera no continuar la estirpe en casos determinados, Riaza presenta un "señor" que no deja paso a la sucesión del trono. No hay lugar para contemplar el posible "maluso" del poder según lo establecido por DON. Según esto, tenemos un hijo "natural" al que "descualifica" y presenta como un ser deformado mentalmente, carente, por tanto, de las cualidades inmanentes de un verdadero príncipe preparado para asumir el control absoluto. Un príncipe que no sólo no distingue su propia identidad, sino que ante la autoridad reacciona sin sentido común:

DON. (Intenta retirarse. TI PRINS se lo impide, abrazándole). ¿Qué pretende este hijo pobre hijo mío? ¡Menester será acortar aún más los fierros a su extraño desvario...!

TI PRINS. (A BONI) Señor padre.

---

18. Ya desde la época medieval eran comunes los tratados o espejos de príncipes (speculum principis), sobre todo a partir de finales de siglo XV por las circunstancias políticas entre las que cabría destacar la subida de los poderes monárquicos y las transformaciones de intelectuales en cortesanos. hacia 1480 Diomene Carrafa publica *De regis et boni principis officio*; hacia 1481 Platina, *De vero príncipe*; hacia 1494 Francesco Patrizi, *De regno et regis institutione*; alrededor de 1503 Pontano, *De principe liber*. En España los tratados sobre príncipes que destacaron fueron los de Rivadeneira (1595) contra Maquiavelo y Mariana (1599) quien aceptará el tiranicidio. La obra maestra de estos tratados es, no obstante, *Il Principe* (*De principatibus*, 1513) de N. Maquiavelo de la que queda un cierto recuerdo en Riaza en *El desván*... y en otras obras como en *El Fernando* (1971). Con este primer origen y otras resonancias más tardías referentes a otros "príncipes" hace Riaza una refundición de su nuevo personaje.

19. Maquiavelo insiste, entre otros puntos, en los primeros capítulo de *Il Principie* en la división de los principados en hereditarios y mixtos (ereditarii o nuovi). En los principados hereditarios son menores las dificultades de su conservación.

> Dico, adunque, che nelli stati ereditarii et assueffati al sangue del loro principe, sono assai minori difficultà a mantenerli che ne' nuovi, perché basta solo non preterite l'ordine de' sua antinati, e poi temporaggiare con li accidenti... (*De principatibus hereditariis*).

Éste se mantendrá en su poder, establecido por los predecesores. Existe la posiblidad de lo que pierda en un acontecimiento inesperado pero lo recobrará en el primer descuido del "usurpador".

> ... se tale principe è di ordinaria industria, sempre si manterrà nel sou stato, se non é una estraordinaria et eccesiva forza che lo privi; e, privato che ne fia, quantenque di sinistro abbi l'occupatores, lo riacquista. (*De principatibus heridiatariis*) (Machiavelli, 1963, pág. 6).

En los principados mixtos (*De principatibus mixtis*) existe la posibilidad de rebelión contra el gobernante. Luis Riaza en el "prólogo" de *El desván* (Riaza, 1978, pág. 57) apunta la posibilidad de que el príncipe se subleve:

> TEORÍA DEL PRINCIPITO TRAIDOR
> (subcapitúnculo en el que se trata de cómo
> el hijo de papá puede mediar entre el apestado
> (de próxima aparición
> y la guillotina
> que solamente de los cuervecitos criados por
> papá y a leche bendita de papá cabe esperar el
> reventado de ojos de papá
> porque de ellos es el inicio de la revolución
> ...

BONI. Llámame papá.
TI PRINS. (...) Señor papá: ¿por qué...[20] (Riaza, 1978, pág. 146)

He aquí una posible referencia a los clásicos tratados de príncipes que se amplía en el entramado escénico de la propia ceremonia. Es como indica Alberto Castilla (1978, pág. 24. Prólogo a la edición de *El desván...*) un "Maquiavelismo de un laberinto de ceremonias en el que anda atrapado el hijo de tal señor feudal a base de que le van cultivando un feroz machismo de alimaña salvaje". No obstante, la referencia más clara de Ti Prins en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, parece ser la ya mencionada obra de Calderón, *La vida es sueño*[21]. En ella desde el principio encontramos a un príncipe privado de la libertad por su padre y señor. En Calderón por miedo a que no gobierne prudentemente, según las estrellas. En Riaza se utiliza la "profecía" para la negación inmediata y el miedo a la sucesión. En Calderón se hace comprensible, hasta cierto punto, la actitud del rey que se enfrenta a la dualidad de padre que encierra a su hijo y gobernante que ha de buscar el bien del pueblo e intentar protegerlo del mal. En Riaza dicha actitud no es posible y por tanto se vale no sólo de la crueldad de encadenarlo, sino que además lo presenta como deformado mentalmente. Así la escena toma características aún más esperpénticas.

Además de este recuerdo clásico se encuentra en este personaje la huella de otro clásico príncipe. Se trata de la obra de Antoine de Saint-Exupéry *Le Petit Prince*. En primer lugar hay elementos de esta obra que aparecen en *El desván*, así como otros referidos a su pensamiento, reflejado en otras obras. No cabe duda en la relación, coincidencia premeditada, de TI PRINS con el pequeño príncipe, en cuanto a los nombres. Además, el pequeño príncipe de Saint-Exupéry visita a un rey en su primer planeta donde se exponen ideas que nos hacen pensar en un rey sabio y justo (Comme il était très bon, il donnait des ordres raisonnables). Sin embargo, en otros términos se presentan los ámbitos de poder del rey, quien tenía el poder absoluto, a pesar de su buen uso.

C'etait un monarque absolu.
...
Elles obéissent aussitôt [les étoiles]. Je ne tolère pas l'indiscipline.
...
Il avait un gran air d'autorité (Saint-Exupéry, 1943, pág. 38).

20. Además de esta incapacidad de distinguir un silogismo elemental tenemos las constantes referencias en las que se le manda ir a su "rincón" y se la trata siempre como un alimaña. En algunas ocasiones se utiliza un tono paternalista que da un toque irónico a la maldad de DON (Lucero, hijo mío, mi niño...). Pero pronto el fingido paternalismo desaparece y se da paso a la crueldad.

DON... ¡Húndete de una vez en tu cueva o terminaré por olvidarme de quien eres! (Riaza, 1978, pág. 48).

21. La bibliografía de Segismundo es amplia, sobre todo desde el antiguo estudio de Enrique Fuines (1899). Es importante para nuestro tema la tesis doctoral de Richard Whiteley Norton (1960) donde además de un profundo estudio del personaje de Segismundo desde una doble perspectiva (por una parte en término teológicos, molinista/tomista; por otra, desde el punto de vista de la no cristiandad [enfoque en las doctrinas estoicas]) se presenta una interesante bibliografía. También puede consultarse (entre otros motivos por ser más reciente y abarcar otros campos que la bibliografía de Norton) la que Ciriaco Morón presenta en su edición de *La vida es sueño* (1986).

También se exponen ideas de los principios que incitan a las revoluciones. Dichos principios están motivados fundamentalmente en el abuso del poder y la autoridad:

> L'autorité repose d'abord sur la raison. Si tu ordonnes à ton peuple d'aller se jeter a la mer, il fera la révolution.

Autoridad a la que DON no se atiende y en su crueldad no contempla ni a su hijo ni a su gente. A pesar de todo, vive con el temor a la revolución interior y exterior, y a la muerte; su muerte como la de los "comendadores" o reyes injustos de la antigüedad, o como la del dictador común, siempre en tensión por temor al golpe militar. Además de las ideas sobre la libertad que se presentan en *Le Petit Prince* aparecen en Riaza reflejos del mundo que contempla Saint-Exupéry en otros escritos suyos. En *Citadelle* expone otros pensamientos referentes al creador y a lo creado. De este último concepto escribe:

> ... toute création d'abord est cruelle (Saint-Exupéry, 1948, pág. 109).
> ... la création est d'une autre essence que l'objet creé qu'elle domine... (Saint-Exupéry, 1948, pág. 213).

El creador (DON) posee el poder de la cosa creada (TI PRINS); es su esencia y su dominante. Mediante un ritual/ceremonial lleno de crueldad se representa la marginación y la depravación de los seres humanos, sobre todo los "machos" (de las hembras ni se hable, pues no hay espacio para ellas ni siquiera en la concepción):

DON.	Y padre, como no sabía, después de todo, cómo proseguir, vino a plantar un árbol.
BONI.	¿Un granado? ¿O se trataba, quizás, de una higuera?
DON.	Me permito recordar al señor que ciertos árboles femíneos soñarían en estas alturas como puras blasfemias. Forzoso es que se tratara de un árbol macho.
BONI.	¿Pongamos un olivo?
DON.	Pongamos (Riaza, 1978, pág. 136).

Finalmente conviene analizar otro elemento —a la vez desdoblamiento— del drama riacesco y que afecta a la estructura y contenido de la obra que hoy analizamos: el tratamiento y presentación de una posible tragedia/comedia. ¿Estamos ante una tragedia o una comedia?

> ¿Cómo evitar que dicho destino tenga su fatal cumplimiento? ¿Cómo conseguir que la comedia de la perduración no degenere en la tragedia de la consunción? (Riaza, 1978, pág. 128).

Si nos atenemos al contenido vemos que Riaza presenta, en principio, más bien una comedia que una tragedia.

> Así se le presentarán al tercer personaje que ahora surge de debajo del lecho fundacional, que emerge a la comedia desde su oscura caverna de la alienación (Riaza, 1978, pág. 129).

> Mañana pariremos otra hembrita que venga a hacer posible la continuidad de la comedia (Riaza, 1978, pág. 132).

En otra ocasión parece no definir ningún modelo, ningún género específico que limite de alguna forma al teatro, del que incluso duda como tal, a modo cartesiano:

> nuestra justificación y nuestra defensa de cuando vivíamos pasa a incidir sobre el origen de la cosa y del teatro (o lo que sea que pretendemos prologar y el origen de esta tragedia (o lo que sea estriba, muy probablemente, en que el pobre tipo que la compuso era un goloso de realidad al que siempre le era negada la realidad (Riaza, 1978, pág. 44).

Riaza en su teatro no se conforma con las limitaciones impuestas por los géneros literarios. Sin embargo, no cabe duda que de un modo u otro participa de dichas limitaciones. En este planteamiento entre lo cómico y lo trágico, entre la tragedia y la comedia reside parte del barroquismo de Riaza:

> Teatro decididamente barroco, no por restaurar elementos ideológicos y ornamentales ya difuntos, sino, sobre todo, por la presencia de una serie de factores muy sabiamente conjugados: la fusión de lo trágico y lo cómico, uso repetido de técnicas de teatralidad, de ceremonia, de teatro dentro del teatro; pompa y solemnidad, convenientemente degradadas por la introducción de elementos de ruptura (Alberto Castilla. Prólogo Riaza, 1978, pág. 28).

Aparecen, pues, elementos tanto de la tragedia como de la comedia. Para aclarar o responder a la pregunta que planteábamos sobre la existencia de comedia o tragedia conviene analizar algunos elementos de genología. Según Aristóteles la tragedia debe despertar compasión y emoción violenta, pero deleitable, en el espectador (VI, 1499b, 24-28). Muchas de las ideas aristotélicas pasaron a la escolástica, que aceptó o modificó los principios establecidos por el Estagirita en función de nuevos preceptos. Anteriormente, pues, a la vuelta del Renacimiento al mundo clásico existía una clara definición de lo que debiera ser y contener la tragedia y la comedia[22]. Posteriormente, el Pinciano, entre otros preceptistas, resume los comentarios de algunas autoridades de la antigüedad así como de Evancio-Donato, que se ha denominado teoría tradicional[23]. Tras la multiplicidad de distinciones que se aplicaban a la comedia y la tragedia el Pinciano las acortó

22. Dicha teoría se encuentra en los comentarios de Capurnio, Juvernal, José Badio Ascensio, Benito Filólogo, Victor Fausto (segunda mitad del siglo XV). Se comentan las comedias de Terencio y Séneca.

23. Los puntos fundamentales de dicha teoría tradicional expuesta por Alonso López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética* (1595) han sido recogidos por Margarete Newels (1974, pág. 71):

1) La tragedia ha de tener personas graves [o sea, de elevado rango], y la comedia, comunes [o sea, de origen humilde y de características típicas más bien que individuales].

2) La tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no.

3) La tragedia tiene triste y lamentables fines; la comedia, no.

4) En la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario.

5) En la tragedia se enseña la vida que se debe huyr; y en la comedia, la que se debe seguir.

6) La tragedia se funda en la historia; y la comedia, es toda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna.

7) La tragedia quiere y demanda estilo alto; y la comedia, baxo.

en un motivo fundamental: la risa. Partirá del pasaje V (1449 a, 31-36) de la *Poética* de Aristóteles, aunque su fuente directa esté más bien en el *Tractatus Coislinianus*. Juan de la Cueva (siguiendo al Pinciano) señala en su *Ejemplar poético*: "La Comedia es retrato del Gracioso/ y risueño Demócrito, y figura/La Tragedia de Eráclito lloroso" (Juan de la Cueva, 1953, pág. 166). Esta definición mucho más simple no necesariamente vino a delimitar con claridad los géneros. Lo que sí es claro es que tras el triunfo de Lope y su teatro se denominó "comedia" a prácticamente todas las obras con independencia de su contenido y finalidad (véase, por ejemplo, cómo al final/principio de las obras así se las llamaba). De dicha controversia teatral aparece un nuevo término que vendría, en parte, a aclarar la cuestión. Entra en juego la "tragicomedia"[24]. Nuevamente los preceptistas comienzan sus disputas en torno a la tragicomedia. Encontramos obras que en principio pertenecen a la comedia pero su final es calamitoso, como es el caso de *La Celestina*[25]. Dichas obras por su temática y contenido entran dentro de ambos géneros.

Según esta confusión de términos existente desde la Antigüedad no es extraño que Riaza en su visión teatral no se defina dentro de un grupo. Ahí reside parte de su labor creadora, que se basa en la burla e ironía del mismo teatro barroco al que hacemos referencia. Se trata de un teatro que, a pesar de lo trágico y cómico, pretende ir más allá de ambos términos. Una obra que se sale de la antigua comedia, la tragedia y la tragicomedia. Y en su salida de toda imposición restrictiva se desarrollan elementos que de lo cómico pasan a lo burlesco y grotesco. Lo trágico no llega a ser trágico sino que entra en lo violento de una crueldad cuidadosamente premeditada.

Vemos con claridad que Luis Riaza desmonta magistralmente los cimientos del teatro clásico para crear una nueva forma escénica basada en la irónica representación del teatro mismo. Éste es un medio de información y denuncia, encubierto por lo absurdo del hombre presente/actual (como público) que tiene la función de desenmascarar los secretos de una fuerte crítica social. Esos personajes/tipos y ese teatro a los que nos hemos referido[26], (basándonos, sobre todo, en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*) están cargados de clasicismo anticlásico y revolucionario. Riaza escribe sobre lo habitual en la escena española, de manera aparente, pues en realidad es "contra lo habitual en

También en este estudio M. Newels analiza los principios fundamentales establecidos por las otras dos poéticas más importantes de la época: *El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo y *Las tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales.

24. Marcelino Menéndez Pelayo explica con claridad dicha polémica en el capítulo X de su *Historia de las ideas estéticas*. Hemos de mencionar para nuestro propósito que el término "tragicomedia" no tenía el mismo significado en Italia, Francia y España. En Francia e Italia era un género más, mientras en España intentaba definir el nuevo teatro.

25. *La Celestina*, recordemos, apareció en un principio bajo el título de comedia y sucesivamente bajo el de tragicomedia.

26. En nuestro trabajo no hemos mencionado el papel de LEIDI. Aunque es fundamental, al ser el segundo elemento el par TI PINS/LEIDI, y encarnar figurativamente, la representación del elemento femenino —a pesar de los desdoblamientos producidos por los machos en hembras— con posibilidad, pero no necesidad, de procreación; su análisis completo saldría de nuestro propósitos de búsqueda de algunas huellas clásicas que configuren la obra textual de Luis Riaza. Dejamos para otro momento el peligroso y largo análisis del personaje femenino en la dramaturgia riacesca.

la escena española" (Ruiz Pérez,1986-87, pág. 494). La dramaturgia de Luis Riaza, una de las más fascinantes formas del teatro contemporáneo, tiene escondido un mundo subterráneo de singular contemplación del hombre moderno.

OBRAS CITADAS

ARISTÓTELES. 1974. *Poética*, Ed. trilingüe, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 1986. *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, 13ª ed., Madrid, Cátedra.

CAZORLA, Hazel. 1981. "The Duality of Power in the Theater of Luis Riaza", *Modern Drama*, 24-1, pp. 36-43.

CIRUELO, Pedro. 1978. *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, ed. Alva V, Ebersole, Valencia, Albatros-Hispanófila.

CUEVA, Juan de la. 1959. *Ejemplar poético*, Madrid, Clásicos Castellanos.

FUNES, Enrique. 1899. *Segismundo: Estudio crítico*, Madrid, Victoriano Suárez.

GARCÍA PINTADO, Angel. 1974. "El Dante-Riaza: entre el más allá y el más acá", *Primer Acto*, 172, pp. 8-11.

HERMENEGILDO, Alfredo. 1989. "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio Solís", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, Atlanta (Georgia, USA), Rodopi, vol. 8, nº 2 (*Dramaturgos y géneros de las postrimerías*), pp. 503-526.

— 1991. "La ponderación del personaje teatral: Proposiciones metodológicas",*Texto y Espectáculo. Nuevas aproximaciones críticas a la Comedia*, Ponencias del XI Simposio Internacional de teatro del Siglo de Oro, Texto y Espectáculo, celebrado en Ciudad Juarez en Marzo de 1990, El Paso, Texas, Universidad de Texas, El Paso, pp. 25-38.

HURTADO TORRES, Antonio. 1984. *La Astrología en la literatura del Siglo de Oro*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

MACHIAVELLI, Niccolò. 1961. *Il Principe*, Introducción y notas Federico Chabod, ed. Luigi Firpo, Torino, Giulio Einaudi.

MARAVALL, José Antonio. 1990. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Crítica.

NEWELS, Margarete. 1974. *Los Géneros Dramáticos en las Poéticas del Siglo de Oro*, Versión española de Amadeo Solé-Leris, London, Tamesis.

NORTON, Richard W. 1960. "Casuality in Calderon's *La vida es sueño*", Tesis doctoral, Urbana, Univ. Illinois.

PAVIA, Mario N. 1959. *Drama of the Siglo de Oro: A study of the magic, Witchcraft, and other occult befliefs*, New York, Hispanic Institute in the United States.

PODOL, Peter L. 1982. "Ritual and Ceremony in Luis Riaza's Theater of the Grotesque", *Estreno* 8.1, pp. 7-8, 17.

PORQUERAS MAYO, Alberto. 1972. "Sobre el concepto vulgo en la Edad de Oro", en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, pp. 114-127.

RAMOS, Alicia. 1982. "Luis Riaza: El dramaturgo y su obra", Entrevista con Luis Riaza, *Estreno* 8.1, pp. 18-21.

RIAZA, Luis. 1978. *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, ed. Alberto Castilla y Luis Riaza, Madrid, Cátedra.

— 1981. *Medea es un buen chico*, Pipirijaina 18, pág. 8.

— 1977. *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Editorial Fundamentos.

ROJAS, Fernando de. 1987. *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, pp. 95-96.

RUIZ PÉREZ, Pedro. 1986-87. "Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza", *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante) 5.

RUIZ RAMÓN, Francisco. 1986. *Historia del teatro español. Siglo XX* 7ª ed., Madrid, Cátedra.

SAINT EXUPÉRY, Antoine de. 1948. *Citadelle*, París, Gallimard.

— 1943. *Le Petit Prince*, New York, Reyanl & Hitchock.

TRENAS, Julio. 1971. "El desván de los machos y el sótano de las hembras", *Arriba* ,12 Noviembre.

URRUTIA, Jorge. 1985. "Actante y personaje (Los actantes)", *El personaje dramático*, Ponencias y debates de las VII jornada de teatro clásico español (1983), Madrid, Taurus, pp. 87-95.

LA OBRA DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN REVISADA POR SU HIJO LEANDRO: EL AUTÓGRAFO DE LAS OBRAS PÓSTUMAS CONSERVADO EN LA BIBLIOTECA MADRILEÑA DE BARTOLOMÉ MARCH

Belén TEJERINA
Universidad de Padua

Entre los manuscritos que posee Bartolomé March en su Biblioteca madrileña (BBMM) hay tres manuscritos autógrafos de Leandro Fernández de Moratín que queremos señalar[1]: la silva que dedicó "A don Francisco de Goya" [Quise aspirar a la segunda vida][2], dos cartas dirigidas a Juan Grassot[3], director de la casa de comercio de Barcelona de este nombre y los folios que entregó a la imprenta de la Viuda de Roca de Barcelona para publicar la edición de las *Obras Póstumas* de su padre, Nicolás Fernández de Moratín[4], muerto en Madrid el 11 de Mayo de 1780. No hará falta recordar que la primera edición de las Obras Póstumas (OP) apareció en Barcelona en 1821 (Fernández de Moratín,

1. Aguilar Piñal. 1983, los registra así nº 3383, pág. 406: "Fragmentos de las obras de D. ...: La Hormesinda, Guzmán el Bueno, Lucrecia, La Diana o Arte de la Caza. Copia hecha por su hijo Leandro, conteniendo correcciones inéditas, también autógrafas, de este último. [s.a] 40 hojas 23 cm.", y en el nº 2641, pág. 342, dedicado a Leandro: "Poesías originales autógrafas, [s.a.], fols. 45-93. Cedidos por el impresor de sus obras en Barcelona, Agustín Roca".

2. Un folio (30 x 20 mm.), en el ángulo superior derecho se lee en un sello en seco: "De la colección de autógrafos de Claudio Rodríguez Porrero". Está fechado en "Burdeos el 13 de Octubre año de 1824". Lleva la firma autógrafa de Leandro Fernández de Moratín, BBMM, *Colección de autógrafos, pensamientos, poesía lírica y dramática. Siglos XVIII al XX*, 17/9/1 (I), ms. 787, fol. 40. La silva no presenta ninguna variante con la publicada por L. Fernández de Moratín. 1825, III, pp. 454-455; hemos consultado el ejemplar corregido por el autor que se conserva en la BNM, R. 2573.

3. Las acaba de publicar R. de la Fuente Ballesteros (1988). Con el fin de poder utilizar estas cartas en estudios futuros, nos parece oportuno señalar la signatura bajo la que se conservan en la BBMM por faltar en dicho artículo, *Personalidades de las letras españolas, correspondencia de los siglos XVIII al XX*, 18-9-1 (II), ms. 108.

4. Sobre la vida y obra de Don Nicolás véanse: la tesis de N. Juárez, 1979; la monografía de D. Thatcher Gies, 1980, y el número monográfico dedicado a Moratín padre de la *Revista de Literatura*, 84 (1980).

Nicolás, 1821) en dicha Imprenta y en 1825 en Londres en la Imprenta de M. Calero (Fernández de Moratín, Nicolás, 1825).

Está ya demostrada la labor de corrección que realizó Moratín hijo en las tan conocidas y recitadas quintillas que Moratín padre dedicara a la *Fiesta de toros en Madrid* (Lázaro Carreter, 1953, pp.33-38), publicadas por primera vez en las OP (pp. 78-93); correcciones semejantes sufrió también la edición póstuma de *Las naves de Cortés destruidas* (Dowling, 1977, pp. 431-483), el Canto épico que don Nicolás presentó al Certamen literario convocado por la Real Academia española en 1777 y que quedó inédito al no conseguir ni siquiera el accésit. Se publicó póstumo en 1785 acompañado de un prólogo y de algunas reflexiones críticas (Fernández de Moratín, Nicolás, 1785).

No es extraño, como ya se ha supuesto, que esta labor de poda y corrección se haya extendido a toda la producción paterna presente en las OP.

El que los talleres de la imprenta de la Viuda de Roca hayan utilizado, para componer la edición de las OP, este manuscrito autógrafo de Leandro en lugar del autógrafo de don Nicolás nos plantea el problema de la autoría de las correcciones. Ante este autógrafo nos tenemos que preguntar si se trata de una copia fidedigna del ms, que según cuenta Leandro en las OP, don Nicolás había entregado a su amigo Bernascone, o si, por el contrario, es el original autógrafo que Leandro preparó para la edición.

El hallazgo de este manuscrito autógrafo de Leandro puede servir para llegar a una conclusión distinta de la que Moratín hijo quiere hacernos creer en las OP y para poner en claro cuál ha sido realmente la tarea del hijo al publicar la obra póstuma del padre; para esto tenemos que tener en cuenta los objetivos que el hijo perseguiría como editor de las OP y los criterios con que realizó las numerosas correcciones y omisiones que presentan los textos de don Nicolás seleccionados en las OP. Es necesario integrar y comparar lo que dice en las OP con lo que él cuenta a sus amigos en algunas cartas. Su *Epistolario* (Andioc, 1973), tan rico en noticias y episodios biográficos, puede ayudar a esclarecer este problema. Allí cuenta los hechos tal y como sucedieron. Por el contrario, en las OP, tanto en la "Vida del Autor" como en la nota "Al Lector", falsea algunas noticias en función de sus propios intereses, como veremos luego; son, por tanto, documentos no creíbles en donde aparecen los hechos tal y como a él le hubieran gustado que sucediesen.

Es evidente que Leandro quiere que las OP sirvan para que el poeta Nicolás Moratín pase a la posteridad según la estima que él creía y quería que se le otorgase. Opinión que no dejará de recordar en una frase que aparece en una de las muchas cartas que nos ha dejado en su relación epistolar con su amigo Melón, escrita en Montpellier, el 18 de Octubre de 1817: "en quanto a su mérito (para evitar cotejos odiosos), te aseguro que fue el mejor poeta del reynado de Carlos tercero; y esto nadie me lo podrá contradecir" (Andioc, 1973, pág. 380).

El amor filial que Leandro profesaba a su padre, tan diferente a él por temperamento e ingenio, revela agradecimiento y una mezcla de admiración humana y/o poética. Es esta admiración y agradecimiento lo que le inspiraría el deseo de honrar su nombre haciendo lo posible porque pasara a la posteridad como figura clave de la reforma de la poesía española y obtuviera así el tributo que la república de las letras, a su juicio, le debía. En la última estrofa de la oda que dedicó *A la memoria de don Nicolás Fernández de Moratín*, compuesta, con toda probabilidad, poco tiempo después de la muerte de su padre, escribe: "Flumisbo en la memoria/ durará de los hombres,/ sin que fugaz el tiempo/ su duración estorbe" (1830-1831, IV, pp.187-189).

La afinidad espiritual del hijo con el padre se deduce de las lacónicas y desconcertantes frases, tan citadas: "Obiit Pater; ego triste", "sepeliverunt", con que Leandro empieza a redactar (11, 12.V.1780) sus notas diarias, a las que pondrá el título de *Apuntes of mi Father and mines* (Andioc 1968). Estos apuntes pueden interpretarse como la demostración de su decisión por continuar la tarea poética emprendida por don Nicolás. Es significativo que decidiera imitar en estas notas el método utilizado por su padre y que incluso usara el mismo cuaderno en que éste había redactado cotidianamente sus apuntes hasta una semana antes de su muerte (4.V.1780).

La idea de publicar una edición de la obra de don Nicolás era un antiguo proyecto suyo, nacido probablemente a raíz de la muerte de su padre. Sempere y Guarinos en el artículo que dedica a don Nicolás en el *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III* (Sempere y Guarinos, 1785-1786, I, pág. 63), siete años después de su muerte, alude a este proyecto:

> D. Leandro Fernández de Moratín, hijo del autor de este Canto [*Las Naves de Cortés*], había pensado en escoger las mejores poesías impresas de su difunto padre, y añadiendo algunas otras manuscritas, exercitarse en este útil trabajo de analyzarlas. En la presente ha manifestado, que es muy capaz de desempeñar esta empresa, que aunque parece fácil, es de las más difíciles, y que piden la mayor inteligencia y gusto.

El proyecto no pudo realizarse hasta 1821. Entre los motivos del retraso podemos imaginar una serie de problemas económicos y técnicos que plantearía a Leandro preparar un libro de poesía de Flumisbo Thermodonciaco. No debía serle fácil el tener que compaginar esta tarea de editor con su trabajo en un obrador de joyería (1780-1786).

El preparar una edición de las poesías del padre era un proyecto importante para él no sólo por su padre mismo sino porque le brindaba la oportunidad de espigar entre la entera producción poética de don Nicolás aquellas poesías que observaban mejor la estética neoclásica después de someterlas a retoques y correcciones que en su opinión necesitaban para librarlas de las reminiscencias barrocas tan congeniales al padre, y que tan poco se compaginaban con su concepción estética. Así sus futuros lectores podrían constatar que gracias a

que don Nicolás "se atrevió a sostener nuevos principios, y a combatir errores, nacidos del mal gusto que generalmente se extendía a todos los ramos de la literatura" la poesía castellana superó el "último grado de corrupción" que imperaba en España (1821, pág. LIII).

Son muchos los años que transcurren desde que fue concebido el plan, al que alude Sempere y Guarinos, hasta 1817, fecha en la que prepara la edición de las OP, tal y como informa a J.A. Melón desde Montpellier, en la misma carta que acabamos de citar: "Muy presto estará en estado de imprimirse la colección de obras pósthumas de mi Padre" (Andioc, 1973, pág. 380).

Inarco divide las OP en tres partes, la "Vida del Autor" (pp. I-LIV), la "Colección de poesías" (pp. 1-174), que merecen más bién el nombre de antología, y una serie de "Fragmentos" entresacados de algunas de las obras (pp. 175-224). Acompaña además a la edición una nota dirigida "Al Lector" (2 pp.).

La "Vida del Autor" le brinda la oportunidad de plasmar en un texto todas las ideas y reflexiones que venía proyectando, ya desde su juventud sobre la figura y obra paterna. Aquí traza un perfil paterno de perfecto "hombre de bien" y ejemplar padre de familia[5] con el objetivo de ofrecer a la posteridad una imagen modélica de don Nicolás que sirviera para ensalzar aún más su labor creadora. No es extraño pues, que describa el panorama literario español en el que emerge la figura de don Nicolás en términos más desoladores de lo que en realidad parecía, atribuyéndole, para usar las palabras de J. M. Caso (Caso, 1980, pp. 5-18) "un valor y un peso específico superiores a los que realmente tuvo entre 1759 y 1764".

A pesar de no ser verídicos algunos episodios de la biografía de don Nicolás, es lógico que Leandro haya tenido un especial interés en difundirlos entre sus lectores. Este hecho, más que a la falta de perspectiva o fallos de la memoria de Inarco, nos parece atribuible a la intención perseguida por éste. De esta manera pueden justificarse las exageraciones e inexactitudes que varios críticos han señalado (Cotarelo, 1897, pp. 47-48, 84, 94-96; Simón Díaz, 1944, pp. 154-177). Durante años, tal y como era el deseo de don Leandro, estos datos se han utilizado repitiendo lo que él quería que se dijese, sin sopesar que precisamente esto constituía su intención. Leandro considera importante este capítulo porque piensa que lo que aquí se dice puede ser útil para la historia de la cultura "por la conexión que tienen con los sucesos públicos de su tiempo, y las memorias que recuerdan del estado y progresos de nuestra literatura, durante la mayor parte del reynado de Carlos III" (1821, "Al Lector").

Buen testimonio del fin perseguido es la nota que acompaña a la oda que dedicó *A la memoria de su padre*, que citamos:

5. Precisa Leandro (OP, pág. XXII) "Las atenciones de su casa, el amor a su esposa, la educación de un hijo (en quien ya descubría prendas, no desconformes a la celebridad del apellido que había de heredarle)".

> Las noticias críticas e históricas de su vida, publicadas pocos años hace al frente de sus *Obras póstumas*, dan a conocer cuan benemérito fue este poeta, de la celebridad que adquirió en su tiempo, y aún conserva en el aprecio de los inteligentes" (1830-1831, IV, pág. 338).

En la nota "Al Lector" Moratín hijo justifica ante sus destinatarios sus criterios de selección, que son diferentes para cada una de las dos partes. En la selección de las poesías subraya que se limita a cumplir "religiosamente la voluntad del autor", y las edita con las correcciones que existen en un manuscrito firmado, que entregó el escritor, don Nicolás, pocos meses antes de morir, a su íntimo amigo italiano Ignazio Bernascone. De este modo cree dejar muy claro que él no ha cooperado en la obra del padre y que su cometido ha sido únicamente el de un editor escrupuloso.

Por el contrario, en los "Fragmentos" seleccionados, no le cabe más remedio que confesar su propia intervención: "La única libertad que ha parecido disculpable, ha sido, la de incluir algunos fragmentos muy escogidos del poema didáctico intitulado *La Diana*, y de las tragedias *Lucrecia*, *Hormesinda* y *Guzmán*; suprimiendo en ellos uno u otro verso, cuya conservación no era del todo necesaria" ("Al Lector").

Estos dos criterios que Leandro declara haber seguido al editar las OP, y que después comentaremos, están estrechamente ligados con los juicios que formula sobre la producción creativa paterna. Resulta evidente, en las OP y en el "Prólogo" a sus comedias (Fernández de Moratín, Leandro, 1825), que concede mayor importancia a la producción lírica de don Nicolás que a la teatral. Demuestra conocer con profundidad los defectos de que adolecían las piezas teatrales del padre: "carencia de fuerza cómica, de propiedad y de corrección en el estilo" sin olvidarse de nombrar la abundancia de "episodios inútiles que entorpecían las fábulas" (1830-1831,II, pp. XXXIII-IV). No obstante le ponga como ejemplo de no haber sabido aplicar los nuevos preceptos neoclásicos en la escena española dotándola "de una regularidad, que se consideraba impracticable" (1821, pág. LIV).

A pesar de no poder formular juicios elogiosos sobre él, ya porque su estética neoclásica se lo impidiera, ya porque él sabía muy bien que no habría logrado nada positivo ensalzándola, no deja de anotar:

> Lo menos apto de su talento para la imitación dramática, dio a luz una comedia y dos tragedias, que aunque muy superiores a todo lo que entonces se admiraba en nuestra escena, no llegan todavía a aquella difícil perfección que se exige en esta clase de composiciones (1830-1831, IV, pág. 338).

Al igual que Pietro Napoli Signorelli (Napoli Signorelli, 1790 VI, pp. 8-11) considera que de la producción teatral de su padre es la *Hormesinda* la "más laudable por algunas situaciones interesantes, por las buenas imitaciones de Virgilio, por su lenguage y versificación, que por el artificio de su fábula" (1830-1831, II, pág. XXXVI).

En la lírica, en cambio, le sitúa a la altura de los "buenos poetas antiguos españoles" y no duda en considerarle un imitador de Petrarca en la poesía amorosa, opinión confirmada en las OP al elegir como primer texto un soneto dedicado a "Dorisa".

¿Es posible creer a Inarco Celenio y pensar que existe o ha existido efectivamente este manuscrito de las poesías? ¿Hemos de considerar su explícita participación de poda y concentración en los "Fragmentos" como una mera disculpa para justificarse ante sus lectores por todas las correcciones a las que había sometido la total producción poética de Flumisbo Termodonciaco?

Entre la numerosa correspondencia que cruza con sus amigos hay dos cartas en donde aparecen unos párrafos que pueden servir de contrapunto a lo que cuenta en la nota "Al Lector" y en la "Vida del Autor". Una de ellas, la dirigida a Dionisio Solís, está escrita en París el 2 de Noviembre de 1818; la otra se la envía a Juan Antonio Melón desde Burdeos el 28 de Octubre de 1821.

A Dionisio Solís, Moratín, le informa confidencialmente sobre cuál ha sido su cometido de editor tanto de las obras paternas como de las suyas propias. Cuenta, pues, a Solís:

> En el imbierno anterior [1817] arreglé y puse en términos de poderse imprimir las obras líricas de mi padre, tan escogidas y castigadas que, pudiendo haber formado tres o quatro tomos con ellas, no pasarán de uno. En éste (se entiende: imbierno) creo que quedarán corrientes mis comedias, corregidas como Dios me ha dado a entender, y precedidas de una noticia histórica de nuestro teatro durante el siglo XVIII (Andioc, 1973, pág. 399).

Como acabamos de constatar aquí, Inarco no solo avala la inexistencia del autógrafo, sino que además nos informa sobre cúal ha sido su trabajo como editor de las obras paternas al equipararla a su tarea de editor de sus propias obras. Si entresacamos los verbos de esta cita encontramos la clave de cuál fue su cometido principal como editor paterno: ***arreglar, escoger*** *y* ***castigar***, tuviera o no presente el autógrafo de don Nicolás, fue la labor de Leandro. Tarea que, como bien sabemos, es la característica de nuestro poeta y esencial en sus propias obras. Sirvan de ejemplo las correcciones a que sometió la *Lección poética*, aparecida en la edición de París de 1825 con 249 versos menos como ya notó Cotarelo (Cotarelo, 1897, pp. 94-96 y Rodríguez Sánchez de León, 1986).

Este concepto suyo de suprimir todo lo que no es estrictamente necesario vuelve a ser mencionado en la carta que escribe a Melón nada más publicarse las OP:

> Ahora [1821] me ocupo en arreglar y cepillar las mías, y de el rebusco que he hecho resulta que, omitiendo algunas, se compondrá con las que dejo un tomillo igual a las de mi padre (Andioc, 1973, pág. 464).

Declaraciones tan confidenciales de Inarco a dos amigos lejanos son un cabo suelto que nos sugiere el papel que el hijo jugó en la obra póstuma paterna. Un lector atento al cotejar la producción lírica que don Nicolás publicó

en vida con la aparecida en las OP, como sucedió a Foulché-Delbosc (1892) se encuentra ante el dilema de si corresponden a versiones distintas de una misma poesía o a poesías diferentes. Es precisamente en este cotejo donde mejor se puede calibrar la magnitud de su tarea de corrector.

De entre las poesías que ha escogido de *El Poeta* (Fernández de Moratín, Nicolás, 1764) para las OP en la única que no ha intervenido ha sido en el epigrama *Filena Devota*.

Examinemos por ejemplo, aunque sumariamente, por falta de espacio, la silva escrita en honor de la boda de la Infanta María Luisa, hija mayor de Carlos III, con el Archiduque Leopoldo de Toscana publicada en *El Poeta* (pp. 113-128) y seleccionada en las OP (pp. 11-16).

La estructura de una forma poética como la silva le permite reducir los 325 versos que tenía en el *Poeta* a 136 en las OP. Ha suprimido nada menos que 235vv: 8, 9, 14-19, 27, 34-35, 38-80, 83, 84, 89-109, 120, 121, 126-131, 135, 142-144, 152-155, 162, 165, 178-199, 201-211, 215-219, 221-223, 226-276, 280-305, 311-324.

Todos estos versos corresponden a detalles que desvirtúan la trama del poema, como por ejemplo:

> Oh! venturoso día!/ en el qual ensalzados/ con nudos reiterados/ los Austrias, y Borbones,/ las Aguilas, las Lyses, y Leones/ más hermanarse veo (vv. 89-94)

y los versos finales del poema:

> Cerradlas, que no es bien que estén abiertas./ Y, o jóvenes, y vírgenes hermosas,/ ya vuestras suertes llegarán dichosas,/ no Amor todo lo ha dado:/ Callad, callad, bastante hemos cantado./ Con dulces voluntades/ vivid eternidades,/ O! consortes dichosos (vv. 311-318).

Ha conservado intactos 55vv. que le sirven para mantener la estructura del poema:

> 1-7←1-7, 8-10←10-12, 12-18←20-26, 19-24←28-33, 28← 36, 32←82, 34←86, 37-39←110-112, 41←114, 44←117, 47←122, 49←124, 50← 125, 51←132, 56←134, 57←136, 59←138, 60←139, 62←141, 65←147, 67-69←149-151, 74←158, 88←170, 102←213, 120←278, 121←279, 130-134←306-310.

Los 7 primeros vv:

> Ven, Hymeneo casto,/ hijo de Urania bello,/ que al tálamo las vírgenes conduces./ Ven con ligero paso,/ suelto el rubio cabello,/ con la antorcha nupcial, que arroja luces:/ y quando el ayre cruces (vv. 1-7),

y los vv. que le sirven para terminar el poema, al haber suprimido del 311 al 324:

> Mas ya el Héspero viene:/ corre estrella veloz, ¿qué te detiene?/ Bajad los pabellones,/ Oh! Cupido!, y echad los aldabones/ a las doradas puertas (130-134←306-310).

Ha vuelto a escribir completamente 36vv, procurando imitar lo más posible a su padre:

> 25-27, 30, 53-55, 70, 71, 77, 78, 81, 87, 94, 99, 100, 104-106, 108, 109, 112-118, 122-129, 135
>
> que arbolando algún día,/ en fiera lid dudosa,/ los temidos pendones/ con águilas augustas y leones,/ dará más timbres a su estirpe clara./ Austria y Castilla le serán deudoras/ de los triunfos que Marte le prepara,/ si acaudilla sus huestes vencedores (vv. 122-129),

y ha retocado 45vv:

> 13→11, 36→29, 81→31, 8→33, 113→40, 115–116→42–43, 118–119→45–46, 123→48, 133→52, 137→58, 140→61, 145–146→63–64, 148→66, 156–64→72–80, 166–169→82–86, 171–174→89–93, 175 y176→95, 177→96 y97, 200→98, 212→101, 214→103, 220→107, 224→110, 225→111, 277→119, 325→136.

Estos retoques son de diferente envergadura:

11:"La esplendorosa tea" ←13: "de esto la nupcial tea"; 63-64: "No así las de mi patrio Manzanares,/ que en otro tiempo ufano" ←145-146: "las ninfas de mi patrio Manzanares,/ Manzanares que ufano"; 29: "deidad en dulce ardor has inflamado" ←37: "Deydad al dulce yugo has anudado"; 85-86: "ni las vírgenes bellas,/ ni los mancebos que la amaron antes" ←169: "Ni niños, ni muchachas la apetecen"; 136: "el instante feliz. Ven Hymeneo ←335: Ven, Hymeneo, ven: ven, Hymeneo".

En la oda *El premio del canto* (OP, pp. 64-65) que en el *Poeta* (pp. 26-27), aparece con el título *A Dorisa*, a pesar de que se respete el número de versos 24, se observan los siguientes cambios:

Conserva invariables 6vv: 1, 2, 6, 7, 13←17, 14←18, ya que el 23 y el 24 son iguales al 1 y 2 "Dame la limetilla/ con el Pedro Jiménez,"; 6-7: "En sus convites beben,/ y en copa de oro a Jove"; 13-14: "Este licor el numen/ para cantar enciende".

Retoca 4vv: 3-5, 8: 3-4: "Dorisa, si me pides/ que tus años celebre" ←3-4: "Dorisa, si procuras/ el que yo te celebre" se repiten retocados también aquí en el 21 y 22; 5: "De este néctar los Dioses ←5: "De este vino los Dioses"; 8: "le sirve Ganimedes" ←8: "le sirve de Ganimedes".

Ha vuelto a escribir 10 vv.: 9-12, 15-20, que corresponden a la parte central del poema: 9-12: "Este licor suave/ da furores alegres,/ disipando del alma/ inquietudes crueles"←9-12: "con él brinda Mavorte/ a Venus la del Erix,/ y el Padre Baco brinda/ por la Eleusina Ceres"; 15-20: "y así, mientras de rosa/ me corono las sienes,/ y añado cuerdas de oro/ a la lira luciente,/ para que el plectro dócil/ son delicado preste" ←15-16, 19-20: "¿Aquel viejo de Teya,/ joven de Tebas éste. /.../ por lo qual entre tanto,/ que la cytara temple".

Por el contrario en el epigrama *Reflexión moral* (OP, pág. 130) compuesto por cuatro versos su intervención ha consistido en retocar dos versos: 2: "miraba el Doctor Pandolfo" ←2: "Contemplando estaba Poncho"; 4: "¡Valgame Dios! lo que somos" ←4: "Oh mortales! lo que somos!".

Los títulos, al igual que los poemas, también ha sufrido modificaciones, desaparecen los números romanos que indicaban el número de orden de las composiciones, que en un principio había incluido en el ms (v.i.II), clasifica los poemas y elimina todo lo que no es estrictamente necesario: *Epigrama. Reflexión moral* ←*Epigrama II*; *Oda. El premio del canto* ←*A Dorisa. Anacreóntica III*; *Epigrama. Filena Devota* ←*Epigrama IV*; *Oda. El Arroyo* ←*De un arroyo. Anacreóntica VIII*; *Oda. Traducción de Horacio* ←*Oda IV de saphicos y Adónicos. Traducción de Horacio (Lib. 1, Od. 22) con la propia medida*; *A las bodas de la Infanta de España Doña María Luisa de Borbón con el Archiduque de Austria Pedro Leopoldo* ←*VIII Epitalamio. A las bodas de la serenísima señora Doña María Luisa, Infanta de España, con el Señor Archiduque Leopoldo. Sylva II*; Oda. *Los dos niños* ←*Silva Num. IX. Monostrophe. Anacreóntica XIX.*

¿Pudo don Nicolás ser capaz realizar estas correcciones? Si examinamos el poema que dedicó *A las niñas premiadas por la sociedad económica de Madrid en la distribución de premios de 1779*[6], escrito pocos meses antes de su muerte y, que al no ser seleccionada en las OP, no ha sufrido ningún retoque, constatamos que es un texto que confirma, según puntualizó Lázaro Carreter (Lázaro Carreter, 1953, pp. 35-36), la imposibilidad de que don Nicolás hubiera podido acuñar este poema en la misma época en que corregía y preparaba las poesías aparecidas en las OP. Posee todas las caracteristícas poéticas de nuestro autor que han desaparecido en las OP, y puede ayudar mejor a comprender como Leandro ha actuado para dejar sólo lo esencial.

Retomemos las declaraciones que Leandro hace en la nota "Al Lector" y en la "Vida del Autor", ideadas, como ya dijimos, para convencer a sus lectores de su no modificación de la obra paterna.

Las contradicciones que aquí se aprecian sirven de aval a la censura de los textos. No es casual que en las OP don Leandro se haya inventado la historia de la existencia del manuscrito de las obras líricas del padre. Es aquí precisamente en donde don Nicolás podría tener mayor fortuna y él más libertad para llevar a cabo sus correcciones. En la producción poética su tarea de corrector queda más disimulada debido a la propia configuración del ejercicio literario y le permite justificar a Inarco, además, la existencia de un manuscrito que avale la producción lírica del padre; en las obras dramáticas su labor de corrección era casi imposible, ya que significaba cambiar el texto y la forma casi integramente. Ante la producción teatral no le cabe más remedio que optar por publicar solamente unos "Fragmentos". Tal es, por ejemplo, el sentido que tienen sus

6. ["¿Habéis ya, padres de la patria dado?"] Aparecido en *Noticias de los premios distribuidos a las discípulas de las quatro escuelas patrióticas de Madrid*, Joachín Ibarra, 1779, pp. 3-19. Reproducido en BAE, pp. 27-31.

palabras sobre la tragedia *Guzmán el Bueno*. La alaba, al igual que Napoli Signorelli (Napoli Signorelli, 1790, VI, pp. 8-11), por los efectos heroicos y por su costumbrismo (1830-1831, II, pág. XXXVI) pero sabe bien que es irrepresentable:

> Nunca se ha representado aunque en su lectura hallan los inteligentes muchas qualidades dignas del mayor elogio. Más de una vez han solicitado los cómicos que pusiera la mano en ella el autor de *El sí de las niñas*, y siempre se ha negado a hacerlo (1821, pág. XLIII).

En un asunto de tanta trascendencia como es el de establecer quien es el depositario del autógrafo, Inarco parece contradecir lo que dice en la nota "Al Lector" con lo que escribe en la "Vida del Autor". Aquí no especifica que el depositario del manuscrito sea o haya sido Bernascone, al no mencionar el nombre de Bernascone, se deduce que es él, Leandro, quien custodia el autógrafo. "Hay que atribuir a la fortuna", escribe Moratín hijo, "el que en medio de tantas controversias y perquisiciones judiciales, se haya logrado conservar la colección de sus obras poéticas, como hoy se publica, y en los términos en que él la tenía arreglada y dispuesta ya para la prensa" (1821, pág. XLVIII).

Añadamos que el confesar que el depositario del manuscrito era Bernascone, y no su único hijo, Leandro, que a la sazón tenía veinte años y era ya un poeta conocido[7], es también una declaración que sirve para glorificar la obra de Nicolás Moratín. Bernascone de entre los amigos de don Nicolás que se reunían en la tertulia de la Fonda de San Sebastián, no era conocido como poeta como testimonia la Silva *A don Ignacio Bernascone, excelente en la esgrima* (1821, pp. 169-172) y por lo tanto la posteridad no le podría achacar que hubiera sido el "Aristarco" que le habría corregido las poesías (Quintana, 1867, pág. 148).

Quizás también por no ser poeta y no estar sujeto a represalias literarias Bernascone firmaría el prólogo de la *Hormesinda*, que más que un prólogo era una respuesta a las duras críticas que Joaquín José de Flores había hecho a la *Lucrecia* (Flores y la Barrera, 1763). Es significativo que en la *Hormesinda* aparezcan versos de J. de Iriarte, C. Ortega y G.B. Conti y que el prólogo lo firme el único que de entre ellos no es poeta[8].

Es evidente que Leandro para respaldar su inocencia necesitaba precisar que una persona ajena a él es quien custodiaba el autógrafo. No hay que olvidar que no habían pasado tantos años desde que J.M. Vaca de Guzmán, el vencedor del premio de la Academia (Vaca de Guzmán, 1778), publicó las *Advertencias a las naves de Cortés destruidas* (Vaca de Guzmán, 1787), en donde ponía de manifiesto las numerosas correcciones que había sufrido la edición póstuma respecto al poema presentado al concurso de la Academia. Tales *Advertencias*,

7. Había ganado el accésit en el concurso de la Real Academia Española de *La toma de Granada por los Reyes Católicos D. Fernando y Dª Isabel. Romance endecasílabo impreso por la Real Academia Española por ser entre todos los presentados el que más se acerca al que ganó el premio. Su autor, D. Efrén de Lardnaz y Morante*, Madrid, Joachín Ibarra, 1779.

8. J.M. de Flores y La Barrera, 1763. II, pp. 99, 128; Cfr. E. Cotarelo. 1897, pp. 84-85 y M. Menéndez y Pelayo. 1940. III, pág. 294, n.

sin lugar a dudas, son un texto que confirma la ayuda que Moratín hijo prestó a su padre y se constata además cómo, al publicar este poema en las OP, utilizó Las *Advertancias* para corregir aún más, sobre la de las enmiendas que había evidenciado Vaca de Guzmán (Dowling, 1977, pág. 449).

Con la voluntad de ratificar al lector que él, Leandro, no había participado en las correcciones de las poesías paternas cuenta también en la "Vida del Autor" el motivo que movió a su padre a preparar una edición corregida de sus poesías que merece la pena reproducir íntegramente:

> En vista del poco aprecio que había merecido su ensayo épico [*Las naves de Cortés*], no quiso Moratín aspirar de nuevo a los premios que la misma Academia propuso después; y pensó en ocupar las horas que le quedaban libres en elegir de sus obras impresas y manuscritas las que mereciesen corrección, limarlas con esmero, formar una colección de ellas y publicarlas (1821, pág. XLVIII).

Es obvio que no tenemos elementos suficientes para aceptar o rechazar como verdadero este proyecto que cuenta Inarco, pero nos parece revelador, para calibrar aún más la importancia que tendría para los Moratín, el que las *Naves de Cortés* no obtuviera ni siquiera un accésit en la Real Academia. Por otra parte, para Moratín hijo, este canto, tan retocado por él, constituye un hito de perfección en la historia del género: "Se considera -escribe- como lo más perfecto que tenemos en este género" (1830-1831, IV, pág. 338).

Creemos que quizá este fracaso académico contribuyó en modo determinante a que Inarco decidiera demostrar a sus contemporáneos que el poema de su padre era superior al vencedor, a la vez que le empujaría a llevar a cabo su proyecto de ensalzar el nombre paterno y defenderle en las contiendas literarias de la época, a las que significativamente P. Napoli Signorelli (Napoli Signorelli, 1790, VI, pág. 8) alude refiriéndose a don Ramón de la Cruz.

Cabe todavía preguntarnos: ¿Leandro era o no consciente de que al limar y transformar los textos paternos trasmitía a la posteridad una falsa imagen de la obra poética de su padre? La respuesta aparece en unas líneas entresacadas de la carta que envía a Melón desde Barcelona el 11 de julio de 1821: "he cumplido una deuda de agradecimiento y amor a mi padre, y todo lo demás me importa muy poco" (Andioc, 1973, pág. 444).

Aquí, además de confirmar su objetivo, es como si quisiera pedir disculpas a la Literatura por las libertades que se había tomado al manipular los textos del padre; más que la ética profesional puede su gratitud filial, cantada en la *Elegía a las Musas*: "Si pude un día,/ no indigno sucesor de nombre ilustre,/ dilatarle famoso, a vos fue dado/ llevar al fin mi atrevimiento" (1830-1831, IV, pp. 327-328, vv.15-18).

Bien sabría Inarco que era imposible alcanzar la tan deseada "fama póstuma" del padre si antes no creaba las premisas en las OP para que la poesía de don Nicolás se afirmara como la auténtica neoclásica ya que él "nunca

aspiró a la gloria de poeta lírico", y las poesías que escribió fueron para "desahogo de su imaginación y sus afectos, o para corresponder agradecido a los que estimaban en algo las producciones de su pluma" (1830-1831, II, pp. LXIII-IV).

Pretende que aquí quede patente que gracias al poeta Nicolás Moratín, la poesía castellana a la que había "encontrado grosera y tribial en manos de ignorantísimos autores, se la dejó elegante, florida, patética, docta y armoniosa a los que siguieron después" (1821, pág. LIV).

Las OP, fruto de años de meditación y trabajo de Leandro, son el resultado de la colaboración padre-hijo; fueron dirigidas a que el apellido Moratín perdurase en el tiempo como figura clave de la reforma literaria española y a homenajear al padre, como demuestra al seleccionar los poemas dedicados a sus verdaderos amigos y benefactores. El hijo ha preferido dejar a la posteridad una obra paterna reducida, pero concentrada, donde no aparezca más que lo estrictamente necesario con el mero fin de librarla de todo lo que él criticaba: "paranomasias y equivocos, laberintos, ecos, retruecanos y quanto desacierto es imaginable" (1821, pág. IV).

Para poder calibrar el peso que tuvo la figura de don Nicolás entre sus contemporáneos hay que leer sus textos primitivos. Se puede aplicar a los textos de su padre aparecidos en las OP, los juicios que Leandro formula sobre su producción lírica en el prólogo de sus comedias:

> Se reconocen las máximas que seguía el autor, según la diferencia de los géneros, de los argumentos, de la versificación y del estilo en que las escribía; los originales que procuraba imitar, y su cuidado nunca desmentido de sujetar los ímpetus de su fantasía a las leyes del raciocinio y del buen gusto (1830-1831, II, pág. LXI).

Por el momento no contamos con documentos que avalen la inexistencia del autógrafo de las poesías de don Nicolás. Una cosa es cierta; si Moratín hijo se hubiera limitado a transcribir el manuscrito autógrafo de don Nicolás que éste entregó a Bernascone, habría aparecido a la muerte de don Leandro en el detallado inventario de sus papeles que redactó Manuel Silvela (Sánchez Mariana, 1986, pp. 205-223), al igual por ejemplo, que el *Diario* y los certificados familiares; este hecho no ocurre, y por tanto constituye una prueba más de la inexistencia del autógrafo de don Nicolás. ¿Habrá existido alguna vez? Pudiera muy bien ser que sí y que don Leandro lo destruyera después de publicadas las OP para que la posteridad no supiese nunca las correcciones a que él había sometido la producción textual paterna.

I Estudio del manuscrito

El autógrafo de las OP según el registro general de la BBMM lleva el número 6734 y el 474 de la sección de manuscritos y figura en ella con la

signatura 25/3/10. Llegó aquí[9] alrededor de 1965 junto con los papeles de Claudio Rodríguez Porrero[10]. Los únicos datos que poseemos nos los suministra una carta autógrafa, sin fecha, de Emilio Cotarelo a Rodríguez Porrero, que acompaña el autógrafo. Se adquirió en Barcelona a un heredero de la viuda de Roca. En esta carta Cotarelo atribuye el manuscrito a Leandro Fernández de Moratín y es de la opinión de que las OP están "demasiado limadas por su hijo".

De entre los escritos contenidos en el manuscrito son los "Fragmentos" los que atraen la atención de Cotarelo, porque "las correcciones son en gran parte inéditas; y en este concepto tienen esos fragmentos más valor del que pensábamos, puesto que son obras no conocidas de Moratín el hijo".

Este juicio, desconocido durante todos estos años, es una prueba más que atribuye la paternidad de las correcciones de las poesías de don Nicolás a Leandro. Confirma además las sospechas que Cotarelo deja entreveer en su libro *Iriarte y su época* (1897).

II. Descripción del manuscrito

BBMM, ms 25/3/10
Leandro Fernández de Moratín
S. XVIII-XIX [1817-1821]
Título: *Obras póstumas de don Nicolás Fernández de Moratín*
Papel de hilo, 93 fols., incompleto.
(255 X 195 mm.).

El manuscrito está dividido en tres partes[11]. Cada una de éstas posee una portada independiente, insertada posteriormente. La numeración moderna a lápiz en el ángulo superior derecho de los rectos, del fol. 1 al 93, no se corresponde con la secuencia original de escritura de Leandro Moratín, por haberse alterado la colocación de algunos folios. Ateniéndonos al orden original de escritura hemos numerado nuevamente los fols. del ms. en el ángulo inferior izquierdo de los rectos asignándoles los números siguientes: 1-23←~~2~~2-44; 24-35←~~8~~2-93; 36-72←~~4~~5-81; 73←~~1~~; 74-83←~~1~~2-21; 84-93←~~2~~-11.

Esta alteración en la numeración atañe a las tres partes que forman el ms. Así, en nuestro trabajo, la que consideramos como 1ª parte era la antigua 2ª, la 2ª era la 3ª y la 3ª era la primera.

9. Queremos dar las gracias públicamente a María Dolores Vives por las facilidades que nos ha dado para trabajar en la Biblioteca.

10. Hemos consultado sin ningún éxito el *Catálogo de las cartas y demás documentos autógrafos que componen la colección de Claudio Rodríguez Porrero*, BBMM, fols. 1-3; *Comentarios y referencias publicadas en libros, revistas y periódicos sobre la colección de autógrafos de don Claudio Rodríguez Porrero*, BBMM, 27/7/1; y el artículo de Mariano Rodríguez de Rivas.

11. Conservamos las grafías moratinianas pero modernizamos la acentuación y puntuación.

De la segunda parte, que forma el corpus de las poesías, faltan en el ms. las siguientes composiciones que comprenderían las OP (pp. 88-144): Quintillas de la *Fiesta de toros en Madrid* [vv: 239-359 sin moverse de un lugar /.../ hasta que gane a Madrid], OP, pp. 88-93; Silva *Al Capitán General D. Pedro Ceballos: por su gloriosa expedición a la Colonia del Sacramento* [Musa, cantemos al varón glorioso], pp. 93-97; Oda *Súplica despreciada* [Erato, dulce Musa], pág. 97; Soneto *Amor platónico* [No fue la rica, inestimable trenza], pág. 98; Epigrama *Saber sin estudiar* [Admiróse un portugués], pp. 98-99; Canción *A Pedro Romero, torero insigne* [Cítara aurea de Apolo, a quien los Dioses], pp. 99-104; Soneto *Atrevimiento amoroso* [Amor, tu que me diste los osados], pp. 104-105; Oda *En elogio de las niñas premiadas por la Sociedad económica de Madrid* [No pido, sacro Apolo], pp. 105-111; Oda *Amante feliz* [Vencí, vencí, Cupido,], pp. 111-113; Romance *Empresa de Micer Jaques Borgoñón. Dirigida al Duque de Medina Sydonia* [En la Villa que Pisuerga], pp. 113-128; Oda *Grato recuerdo* [Noche postrera], pp. 128-130; Epigrama *Reflexión moral* [La calavera de un burro], pág. 130; Soneto *Aplauso a Dorisa* [Bendita sea la hora, el año, el día], pp. 130-131; Canto épico *Las naves de Cortés* [vv 1-408: Canto el valor del capitán hispano /.../ los reynos del ocaso y de la aurora], pp. 131-144.

Describimos el contenido del manuscrito según la nueva numeración propuesta:

Inc. (fol. 3r) "Obras póstumas de D. Nicolás Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma: Flumisbo Thermodonciaco..."

Expl. (fol. 93r) 5598. líneas

PARTE I

Compuesta por 21 fols., numerados del 1 al 21
Título (fol.1r): "Obras/ Póstumas/ de/ Don Nicolás Fernández de Moratín/ Vida del autor/ Escrito por su hijo Leandro/ Original/ Autógrafo".
Inc. (fol.3r): "Obras Póstumas..."
Expl. (fol.19v): "...produce la naturaleza no muchas veces".
Contiene: "Al Lector", ms., fols. 3r y v, OP., 2 pp.; "Vida del Autor", fols.4r-19v, pp. I-LIV.

En el fol. 2v. se lee la nota siguiente para la imprenta: "X Como en la pág^{a}. 1. la palabra Soneto, XX Cursiva como en la pág^{a} 1^{a}, Dorisa ingrata, XXX Como la palabra Soneto, XXXX Redonda como la de los versos". Estas llamadas se refieren a los diferentes cuerpos de letras de los siguientes apartados: X = Al Lector; XX = El editor; XXX = Vida del autor; XXXX = texto de Don Nicolás.

PARTE II

Compuesta por 51 fols., numerados del 22 al 72
Título (fol.22r): "Poesías/ de/ Don/ Leandro [sic]/ Fernández/ de Moratín/ Originales/ Autógrafos"

Inc. (fol.24r): "Soneto.Dorisa ingrata".
Expl. (fol.72v): "...se hacinaron los lauros".

Contiene: Soneto *Dorisa Ingrata* [Un alto y generoso pensamiento], ms., fol. 24r, OP, pág. 1; Oda *Todas merecen* [Agradanme las feas], fols. 24r y v, pp. 2-3; Romance *Amor y honor* [De la hermosa Belerifa], fols. 25r-26v, pp. 3-7; Oda *El vino dulce* [Venus y Baco un día], fols. 26v-27r, pp. 7-8; Epigrama *Filena devota* [De imposibles Santa Rita], fol. 27r, pág. 8; Soneto *Libertad perdida* [Qual gira el soto, de temor exento], fols. 27r y v, pp. 8-9; Oda *Gocemos hoy* [Hernando, si la vida], fols. 27v- 28r, pp. 9-10; Sylva *A las bodas de la Infanta de España, Dª María Luisa de Borbón con el Archiduque de Austria Pedro Leopoldo* [Ven Hymeneo casto,], fols. 28r-30r, pp. 11-16; Romance *Don Sancho en Zamora* [Por la ribera del Duero], fols. 30v-33r, pp. 17-23; Oda *A los ojos de Dorisa* [Ojos hermosos], fols. 33r-34r, pp. 23-26; Soneto *Desengaño de amor* [Verás, me dixo el flechador tirano], fol. 34v, pp. 26-27; Oda *El arroyo* [Vagaba por los montes], fols. 34v-35v, pp. 27-29; Oda *Fuga inútil* [Armaba Amor el arco], fol. 35v, pág. 29; Silva *Al Conde de Aranda, Capitán General y Presidente de Castilla* [Quando mis versos a la edad futura,], fols. 36r-38r, pp. 30-34; Romance *Abdelcadir y Galiana* [Ya cabalga Abdelcadir], fols. 38r-42v, pp. 34-45; Soneto *A D. Juan Bautista Conti, por su excelente traducción italiana de la primera Egloga de Garcilaso* [Las bellas Ninfas del undoso río], fol. 42v, pp. 45-46; Oda *Amor Aldeano* [Hoy mi Dorisa], fol. 42v-43v, pp. 46-48; Epigrama *Corrección oportuna* [Anda, que con un indiano], fol. 43v, pág. 48; Canción *Dorisa ausente* [Enfin, Dorisa, enfin, que te partiste], fols. 43v-45r, pp. 49-52; Oda *A los días del Coronel D. Josef Cadahalso* [Hoy celebro los días], fols. 45r-46r, pp. 52-54; Soneto *Modestia de Dorisa* [Baja los ojos mi Dorisa hermosa], fol. 46r, pág. 54; Oda *La vida poltrona* [Ahora que he comido], fols. 46r y v, pp. 55-56; Oda *El nido de Amor* [El hijo de Venus], fols. 46v-47v, pp. 56-58; Silva *Al Infante D. Gabriel de Borbón, durante la guerra de España con Marruecos* [Celestes Musas de belleza eterna], fols. 47v-48v, pp. 58-60; Romance *Consuelo de una ausencia* [Ausentábase Alboraya], fols. 48v-50r, pp. 61-64; Oda *El premio del canto* [Dame la limetilla], fols. 50r y v, pp. 64-65; Oda *La poesía inmortaliza a la hermosura* [Dorisa, el dulce verso armonioso], fols. 50v-51r, pp. 65-66; Epigrama *Laudable templanza* [Ayer convidé a Torquato], fol. 51r, pág. 67; Oda *El sueño* [Hay una gruta], fols. 51r-53r, pp. 67-71; Soneto *Dorisa en trage magnífico* [¡Qué lazos de oro desordena el viento], fol. 53r, pp. 71-72; Canción *A D. Pedro Napoli Signorelli, autor de la Historia crítica de los teatros* [De Febo las hermanas], fols. 53r-54r, pp. 72-74; Oda *Todos son locos* [Burla y desprecia el joven], fols. 54r y v, pág. 75; Oda *Al Duque de MedinaSydonia* [Ay¡ no a la hercúlea enfermedad rendido], fols. 54v-55r, pp. 75-77; Soneto *Amor constante* [Dos veces vi la hermosa primavera], fol. 55v, pp. 77-78; Quintillas *Fiesta de toros en Madrid* [vv.1- 238: Madrid, castillo famoso /.../ y alrededor le ha observado], fols. 55v-59v, pp. 78-88); Canto épico *Las naves de Cortés* [vv. 409-620: El Príncipe infernal, que conocía /.../ la cruz que tremolada va siguiendo], fol. 60r-64r, pp. 144-153; Oda *Disculpas de un error* [Niña, malhaya], fols. 64r y v, pp. 153-154; Oda

Madrid antigua y moderna [Los sobervios palacios], fols. 64v-65r, pp. 154-155; Soneto *A Dorisa mudable y hermosa* [¿Temes acaso que indignado ahora], fols. 65r y v, pág. 156; Oda *Los dos niños* [Era yo niño, quando], fols. 65v-66r, pp. 156-158; Epigrama *La lengua patria* [Preguntasme, ya lo veo], fol. 66r, pp. 158); Oda *El sabio y el rico* [Soy pobre; pero tengo], fol. 66v, pp. 158-159; Oda *La muger humilde* [Claudio, en toda la tierra], fol. 67r, pp. 159-160; Soneto *Aviso a quien ama* [¿Son estos los sagrados juramentos], fols. 67r y v, pp. 160-161; Epigrama *El gran teatro* [El mundo comedia es], fol. 67v, pág. 161); Oda *La barquerilla* [En la olorosa], fols. 67v-70v, pp. 161-168; Oda *Traducción de Horacio* [El de la vida, Fusco, religiosa], fol. 70r-v, pp. 168-169; Silva *A D. Ignacio Bernascone, excelente en la esgrima* [Los que a su dulce acento], fols. 70v-72r, pp. 169-172; Soneto *El escarmiento* [Si fuere que después del fatal día], fol. 72r, pp. 172-173; Oda *La fama póstuma* [Musa, dame coronas], fol. 72r, y v, pp. 173-174.

En la parte superior izquierda del fol. 22r, que sirve de portada, en una nota a lápiz de distinta caligrafía, se lee: "Nicolás F. Moratín. Publicadas en 1821 Barcelona".

En el fol. 23r de distinta caligrafía que el texto: "Autógrafs de Moratín/ cedits per l'impresor de ses obres En A. Roca de Bar[celo]na a En A. Saura".

Apostillas marginales: el Epigrama *La lengua patria*, fol. 66r, está escrito en el espacio libre del margen derecho que deja la oda *Los dos niños*, vv. 26-33. La oda a la *Traducción de Horacio* está escrita en el espacio libre del margen derecho que deja la oda *La barquerilla*, vv. 140-175.

A La derecha de la mayoría de los sonetos, epigramas, canciones y odas hay un número de orden tachado.

PARTE III.

Compuesta por 21 fols, numerados del 73 al 93

Título (fol. 73r): "Fragmentos/ de las obras de/ Don Nicolás Fernández/ de Moratín/ *La Hormesinda. Guzmán/ el Bueno. Lucrecia. La Diana/ o Arte de la Caza.*/ Copia hecha por su hijo Leandro, conteniendo correcciones/ inéditas, también autógrafas, de/ éste último".

Inc. (fol. 74r): "3º Hormesinda Tragedia..."

Expl. (fol. 93r) "...injusto las soberbias gentes".

Contiene: *Hormesinda.* Tragedia: I.1, 6; II.5, 7; IV.1, fols. 74r-80v, pp. 194-211. *Guzmán el Bueno*: I.7; III.13, fols. 84r y v, 80v-21v, pp. 212-224; *Lucrecia.* Tragedia: I.4; II.7, fols. 84v-88r, pp. 185-194; *Fragmentos. Arte de la Caza. Poema Didáctico*: I; II; IV, fols. 88r-93r, pp. 175-185.

A la izquierda del *incipit* de cada uno de los apartados hay un número de gran tamaño, destinado al tipógrafo, que indica el lugar en donde tenían que colocarse estos fragmentos en las OP: "1" *La Diana*, fol. 88r, pág. 175; "2º *Lucrecia.*" Tragedia", fol. 84v, pág. 185; "3º *Hormesinda"*, fol. 74r, pág. 194;

"4º *Guzmán el Bueno*", fol. 80v, pág. 212. Fol. 93r: en el margen derecho del último renglón del texto: "1047". Este número corresponde al número de líneas de este cuaderno. Hay también una suma: "4551+1047= 5598 líneas" que quizá correspondían al total de renglones del manuscrito.

En blanco los fols. 1v, 2r, 41 y 42r y v, 22v, 23v, 73v, 93v.

Están restaurados los fols. 2, 63 y 74.

En un sello mojado se lee: "De la colección de autógrafos de Claudio Rodríguez Porrero", en el ángulo superior derecho de los fols. 1r, 2r, 3r, 4r, 22r, 23r, 35v, 36r y en el inferior derecho del fol. 73r.

La encuadernación moderna, bastante mal ejecutada, es en tafilete marrón (205x265 mm.) con una rueda en seco en las pastas; las guardas son de baúl, en ellas está pegado el exlibris de Bartolomé March: "Non ego argento sed argentum bono et amicis meis". En el lomo, 4 nervios más modernos que la rueda, en letras doradas se lee: "FERNÁNDEZ/ MORATÍN/ ORIGINALES/ AUTÓGRAFOS".

III Diferencias del manuscrito para con las OP

A pesar de que no haya dudas de que este manuscrito, conservado en la BBMM, fue el que utilizó la imprenta de la Viuda de Roca para componer la edición de las OP, se advierten algunas diferencias con la edición; aunque escasas, son significativas porque reflejan el proceso textual a que don Leandro solía someter sus propios textos y pueden ser un dato más para atribuirle la paternidad de las correcciones.

En primer lugar damos algunos ejemplos de las abreviaturas y las variantes ortográficas que aparecen en el ms., características de don Leandro como se puede comprobar en otros textos suyos como por ejemplo el *Diario* (Andioc, 1968), el *Viage a Italia* (Fernández de Moratín, Leandro, 1991) y las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (Fernández de Moratín Leandro, 1867). Las correcciones abarcan tanto la parte que Leandro confiesa haber escrito: ("Vida del Autor") como las que declara que pertenecen al manuscrito de su padre que custodiaba Bernascone: el corpus de las poesías y el de los fragmentos.

Algunas de estas correciones no descartamos que las pudo realizar durante los casi cuatro años que se tardó en publicar las OP: las omisiones del autógrafo que aparecen en las OP y los añadidos en las OP que no aparecen en el ms. Las tachaduras probablemente fueron realizadas más por perfeccionismo que por economía de espacio.

Hemos preferido agrupar las diferencias de los textos según los tipos, porque a nuestro juicio, reflejan mejor el estilo moratiniano. Siempre que hemos logrado identificar los textos que aparecen tachados en el manuscrito los indicamos; éstos son también fiel reflejo de su manía de descartar todo aquello que no fuera estrictamente necesario.

Abreviaturas del ms.

q° = que; s = señor; Sn/S = San; conocim = conocimiento; Hormsn = Hormesinda; Mnza = Munuza; Guzmn = Guzmán; Tarq = Tarquinio.

Variantes ortográficas del ms. respecto a las OP

i ←y: ayrado, tyrano/a, ayre, heroyco, deleytosa, deydad; c ←z: vezes, estremeze, desgraziada, zefiros; v ←b: silvos, alvergan, Sebilla; v ←b : Fabila; g ←x: exerciese, exercito, dixe, exemplo, exercitaba, dixo, exercicio, exemplares, exercitaba, baxel; j ←x: lexos, Xerez, dexarla, Roxas, dexa, dixo, dexó, fixar, baxando, Guadalaxara, embaxada, xayra, quexas, Borox, Xarifa, Ximena, Loxa, quixotes, floxas, reflexo, exemplo; -h- ←emprehendiese; trahen.

Omisiones del ms. respecto a las OP

"Vida del Autor"

En la larga lista de nombres de literatos "en cuyas manos perecía la poesía castellana, sin doctrina, sin decoro, sin arte" omite a Juan Pedro Marujan, el traductor al castellano de Metastasio y Goldoni (ms. fol. 6v, OP, pp. X-XI).

En el romance *Amor y honor* ha omitido una estrofa entre la 9 y 10:

Triste llega a los umbrales
de su dama y afligido,
sobre una encintada yegua
con el bozal de oro fino.
[Leonado era el bonete
y el alquizel berberisco,
y en la negra lanza cuelga
leonado pendoncillo].
Viola salir al balcón,
y con ademán sumiso,
arrodillando la alfana,
inclinó el penacho altivo.

(ms. fol. 25v, OP, pp. 4-5, vv. 33-40).

En el romance *D. Sancho en Zamora* ha suprimido una estrofa entre la 12 y la 13:

Sus escuderos y dueñas
mesurados la acompañan:
ellas trahen ricas patenas,
ellos floxas martingalas.
[Contempla el pasado tiempo
quando en Burgos se críaba,
ve malogrado su amor,

llora su ciudad sitiada]
Y quitando el antifaz,
la voz un poco levanta
y a su hermano le decía,
que se detiene a escucharla

(ms., fol. 31r y v, OP, pp. 18-19, vv. 45-52).

Oda *El sueño*

A guarecerme
de ardiente siesta
[que me molestas]
niño y cobarde

(ms. fol. 52r, OP, pp. 68-69, vv.32-37).

Lucrecia

¡De quantos pensamientos agitado
(Tarq.) mi espíritu vacila! [¿A qué he venido?
¿Qué he visto? ¿quién me angustia?] ¿Quién me ha
herido con rayo celestial?

(ms. fol. 84v, OP, pág. 185, I.4, vv. 1-3).

Ni a Colatino temo, ni a los suyos,
(Tarq.) [ni temo el ser escándalo a mi patria,]
ni me acobarda el riesgo, aunque evidente,
ni la muerte ,ni el cielo...

(ms. fol. 85v, OP, pág.188, I.4, vv.49-51).

Oh! quantos infortunios considero
(Espur.) que estan ya amenazando! Oh patria ![Oh patria]
Oh! antigua libertad!

(ms. fol. 85v, OP, pág. 188, I.4, vv.55-57).

Hormesinda

¡Será posible!
(Pelayo) [¡Mi hernana infiel, qué horror! ¿qué dices moro?]

(ms. fol. 77v, OP, pág. 204, II.5, v.34).

Guzmán el Bueno. Tragedia

Guzmán. Jimen. Araldo. Soldados. Acompañamiento

(ms. fol. 80v).

Guzmán. Jimen. Amir. Araldo. Guardias

(OP, pág.212, I.7).

Añadidos en las OP que no figuran en el ms.

"Vida del Autor"

Sin embargo, el colector del Parnaso [D. Juan López de Sedano] se atrevió algún tiempo después a censurar en el tomo IX de su obra a D. Vicente de los Rios, y a Iriarte. Ni uno ni otro le perdonaron esta agresión, y el último publicó un difuso opúsculo, intitulado: Donde las dan las toman, en que se aprovechó de las citadas Reflexiones de Moratín y Ayala, para la amarga crítica que hizo de la colección de Sedano, y de sus opiniones literarias. La junta de San Sebastián vio con mucho sentimiento esta discordia; pero no la pudo calmar (1821, pp. XXVI-XXVII, ms., fol. 11v).

En esta ocasión escribió Iriarte unas curiosas observaciones, que leyó a la junta, sobre la varia construcción de las voces castellanas y su aptitud para las combinaciones armónicas; escrito muy apreciable, que reducido a menor extensión, le sirvió después para una de las notas con que ilustró su poema de la Música (OP, pp. XXX-XXXI, ms., fol. 13r).

Guzmán el Bueno

Guzmán, los que se precian de prudentes,
(Amir) saben que esa fantasma que honor llaman
es solo imaginaría, y que no existe
sino en débiles almas

(ms., fol.82r, OP, pág. 216, I.7, vv.77-80).

Tachaduras en el ms. que no aparecen en las OP

"Vida del Autor"

Tachados casi 9 renglones al hablar de los consejos y sugerencias que don Nicolás dio a Ignacio López de Ayala sobre la *Numancia destruida*:

> Entre los pasages que le tachó, fue el de mayor importancia, una scena entera en que el poeta hacía salir al teatro a los jóvenes de Lucía, con los brazos cortados. Diole a entender Moratín lo repugnante, lo inútil y ridículo de este episodio y el autor agradeciendo el aviso, subscribió a su dictamen [...]. Incapaz Moratín de resolverse (OP, pág. XX, ms., fols. 30v-31r).

Tachados más de 2 renglones a propósito de la *Antologia de la poesía castellana* que publicó J.B. Conti:

> A cuyo zelo deben agradecerse los bellísimos versos italianos en que se halla traducido lo mejor de Garcilaso, Padilla, Herrera, Figueroa, los dos Argensolas y otros insignes autores nuestros [...] Sólo llegaron a publicarse quatro tomos de esta colección (OP, pág. XXVIII, ms., fol. 12r).

Tachada una composición de 10 versos entre las odas *El arroyo* y *La fuga inútil* de la que logramos leer: v.3: Almanzor; v.5: Pica al Babieca; v.6: a Madrid; v.7: y a pesar de su?; v.8: llega; v.9: de la Puerta de la (ms., fol. 35v).

Tachado un soneto entre las odas *Los dos niños* y *El sabio y el rico* del que hemos logrado leer:

Promesas no cumplidas

Me acuerdo que algún tiempo me decías:
primero dulce mía [...] que ya te olvide
el gran planeta que los cielos mide
volverá atrás a deshacer los días
y la informe? Diosa que las frías
nocturnas sombras cándidas preside?
huirá de Apolo cuyos rayos pide,
antes que falten las promesas mías
Y haciendo luego juramentos santos
la insignia a quien tu pecho exclamas?
besa tu hermoso [...]
Y añadirá a la voz perfido llanto
pues ni el sol aparezca, ni la luna
que Dorisa olvidó lo prometido

(ms., fol. 66r y v).

Silva al Conde de Aranda

En la dedicatoria el nombre del Conde, Don Pedro Pablo Abarca de Bolea, está tachado (OP, pág. 30, ms., fol. 36r).

Oda al Duque de Medinasidonia

En la dedicatoria el nombre del Duque, Don Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán, está tachado (OP, pág. 75, ms., fol. 54v).

Epigrama el gran teatro

Tachada la segunda estrofa de las dos de que estaba formado (OP, pág. 161, ms. fol. 67v).

Diana

Canto II *Muerte de Fabila*

Tachada la primera estrofa que pertenece a:

Mas la tragedia más horrenda, y triste
que España lamentó, fue de Favila:
¡Oh Monte Auseba, que el suceso viste!
Tú lo refiere, porque ya destila
mi vista fiel de lágrimas un río,
viendo tal ruina en un monarca mío

(BAE, II, pág. 52b, ms. fols. 89v-90r, OP, pág. 179).

Canto IV *Alcázar de Segovia*

Tachadas las dos primeras estrofas que no logramos leer (ms.fols. 90-91r).

Tachada una estrofa entre la 11 y 12 que hemos podido identificar como:

El humo, el agua, el fuego, la algazara,
los truenos y espantosos alaridos,
la rabia fulminante, el ansia avara,
los brulotes ardientes y sumergidos,
todo era asombro y confusión tan fiera,
como si el cielo abajo se viniera

(BAE II, pág.59b, ms., fol. 92r, Op, pág.183).

Tachada una estrofa entre la 13 y la 14 que hemos podido identificar:

Puesta se ve a sus pies en larga fila
la multitud inmensa de vasallos
desde su real palacio hasta Manila;
¿Quién podrá distinguirlos, ni contallos?
¡Cuánta estraña nación! Cuán varias gentes
de lenguas y costumbres diferentes!

(BAE II, pág.59b, ms. fol. 92v, Op, pág. 184).

Lucrecia

¿No quieres escucharme?
Espurio [si no es solo mío]

(ms., fol. 86r, OP, pág. 198, I.4, v.72).

Hormesinda

Después del v.54: "Elvira. Piedad, Infante", último de este acto, siguen 15 versos tachados que no logramos identificar (OP, pág. 209, II.7, ms., fols. 79r y v).

Guzmán el Bueno

Entre los vv 10 y 11 hay tachados 2 vv:

¿Porque no abrasa un rayo vengativo
a tan infeliz madre? moros fieros
barbaros, inhumanos y crueles

El verso 12 "Moros feroces, bárbaros, crueles" está escrito sobre las tachaduras del v3 (ms. fols 84r y v, OP, pp. 223-224).

Entre los vv.4 y 5 III, 13 hay borrados casi 3vv que podrían corresponder a:

¿Hay dolor semejante? ¡Odiosa vida!

Variantes significativas que presentan las OP respecto al ms

"Al lector", fol.3r[12].

"Vida del autor"

"En efecto, ni el corrompido gusto del público, ni los anuncios fatales" (OP, pp. XVI-XVII, ms., fol. 8v)[13].

"Allí se leyó también la Tragedia de Numancia destruida, impresa y representada poco antes" (OP, pág. XXVII, ms., fol. 32v)[14].

"Y trató de enseñar a los discípulos que quisieran oirle, el camino más florido, aunque el más esteril, de la inmortalidad" (OP, pág. XXXIII, ms., fol. 13v)[15].

"sin embargo, el Duque, hizo empeño particular" (OP, pág. XVI, ms., fol. 15v)[16].

Oda *El Arroyo* (OP, pág. 28, ms., fol. 35v): "Halló las bramadoras/ tempestades terribles,/ cadáveres y tablas" [vv. 21-24][17].

Silva *Al Conde de Aranda* (OP, pág. 31, ms., fol. 36v): "Claro indicio de ti: quando supiste" [v.29]/ "en una y otra hazaña",[v. 30]/ "desordenar falanges poderosas" [v. 69] /"otro ensalce los timbres que engrandecen" [v. 102][18].

Romance *Abdelcadir y Galiana* (OP, pág. 38, ms., fol. 39v): "dos cristianos curan de ella" [v.74][19].

Oda *Amor aldeano* (OP, pág. 47, ms., fol.43r): "agradecida" [v.31][20].

Soneto *Modestia de Dorisa* (OP, pág. 54, ms., fol. 46r): "ni hay voz que diga lo que el alma entiende" [v. 14][21].

Oda *Nido de Amor* (OP, pág. 58, ms., fol. 47v): "La boca fragante" [v. 45][22].

Silva *Al Infante D.Gabriel de Borbón* (OP, pág. 58, ms., fol. 47v): "o la lira dulcísima de Orfeo" [v. 6][23].

Canción *A d. Pedro Napoli Signorelli* (OP, pág. 74, ms., fol. 54r): "a fin de que el olvido" [v. 46]/ "no su gloria consuma" [v. 47][24].

12. *corr.* Advertencia.
13. público] pueblo.
14. leyó] leyó en última apelación; también] om.
15. más florido, aunque el] *om.*
16. sin embargo] no obstante.
17. bramadoras] tronadoras.
18. supiste] te vieron; en] con; desordenar] disipar sus; timbres] *corr. ileg.*
19. *corr. dos versos ileg.*
20. de agradecida.
21. *corr. ileg.*

Soneto *El escarmiento* (OP, pág. 173, ms., fol. 72r): "Mire qual premio el fiero Amor me ha dado" [v. 14][25].

La Diana. Poema Didáctico (OP, pág. 175, ms. fol., 88r): "Origen de la Caza, Variedad de Fieras"[26]. v. 102 "en justo imperio las soberbias gentes" pág. 185[27].

Lucrezia II-7 (fol. 87v): como aquel noble egército famoso[28].

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 1980. Revista de Literatura, 84. tomo XLII. Número monográfico dedicado a Nicolás Fernández de Moratín.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *1983. Bibliografía de autores españoles del Siglo XVIII*, III, Madrid, CSIC, pp. 342, 406.

ANDIOC, René. (ed.) 1973. *Epistolario de L.F.M.*, Madrid, Castalia.

— (ed.) 1968. *Diario (Mayo 1780-1808)*. Madrid, Castalia.

BBMM. *Personalidades de las letras españolas, correspondencia de los siglos XVIII al XX*, 18-9-1 (II), ms. 108.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel. 1980 "De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín", *Revista de Literatura*, 84, pp. 5-18.

COTARELO, Emilio. 1897. *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 47-48, 84-85, 94-96.

— BBMM. Carta manuscrita, sin fecha. Escrita entre el 3.X.1913 y el 27.I.1936, período en que Cotarelo fue Secretario perpetuo de la Academia, y su muerte.

DOWLING, John. 1977. "El texto primitivo de Las naves de Cortés destruidas de Nicolás Fernández de Moratín", *Boletín de la Real Academia Española*, LVII, pp. 431-483.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1779. *La toma de Granada por los Reyes Católicos D. Fernando y Dª Isabel. Romance endecasílabo impreso por la Real Academia española por ser entre todos los presentados el que más se acerca al que ganó el premio. Su autor, D. Efrén de Lardnaz y Morante*, Madrid, Joachín Ibarra.

— 1825. *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio. Unica edición reconocida por el autor*, París, Augusto Bobée, III, pp. 454-455.

— 1830-1831. *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín dadas a la luz por la Real Academia de la Historia*, 4 tomos en 6 vols., Madrid, Aguado

22. fragante] *corr. ileg.*
23. *corr.*] o la traiciona del Othirsio Orfeo.
24. a fin de que] para que no; no su gloria] sus méritos.
25. *corr.*] que todo esto vi yo, y me hablé engañado.
26. Arte de la Caza /Poema Didáctico; Origen y progresos.
27. *corr.*: con blando freno las soberbias gentes.
28. como] sino

— 1867. *Apuntaciones sueltas de Ingleterra* en *Obras Póstumas de D. Leandro F. de Moratín publicadas de orden y a expensas del Gobierno de S. M.*, Madrid, Rivadeneryra, I, pp. 161-268.

— [1867] 1991. *Viage a Italia*. Edición crítica de Belén Tejerina, Madrid, Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. 1764. *El Poeta. Libro primero. Su autor Don Nicolás Fernández de Moratín, criado de la Reyna Madre, nuestra Señora, entre los Arcades de Roma: Flumisbo Thermodonciaco*, Madrid, s.i. Está formado por 10 números, 160 pp.

— 1779. "A las niñas premiadas por la Sociedad económica de Madrid en la distribución de 1779" *en Noticias de los premios distribuidos a las discípulas de las quatro escuelas patrióticas de Madrid*, Madrid, Joachín Ibarra, pp. 3-19. Reproducido en *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca de Autores Españoles, 2, pp. 27-31.

— 1785. *Las naves de Cortés destruidas. Canto épico. Obra pósthuma de don Nicolás Fernández de Moratín, ilustrada por el editor con varias reflexiones críticas para instrucción de la juventud*, Madrid, Imprenta Real. El Canto se anunció en la *Gazeta de Madrid* del 1 de noviembre de ese mismo año.

— 1821. *Obras Póstumas de D. Nicolás Fernández de Moratín. Entre los Arcades de Roma: Flumisbo Thermodonciaco*, Barcelona, Imprenta de la Viuda de Roca.

— 1825. *Obras póstumas de don Nicolás Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Flumisbo Thermodonciaco. Segunda edición, conforme en todo a la original publicada en Barcelona en 1821*, Londres, Imprenta española de M. Calero.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás y Leandro. 1884. *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Ed. Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 2.

FLORES Y LA BARRERA, José Miguel de. 1763. "Reseña de Lucrecia" *Aduana crítica*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, II, pp. 99, 128.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond. 1892. *Poesías inéditas de D. Nicolás Fernández de Moratín*, Madrid. s.e.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. 1988. "Dos cartas de Leandro Fernández de Moratín", *Revista de Literatura*, 99, pp. 207-210.

GIES, David Thatcher. 1980. *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne.

LÁZARO CARRETER, Fernando. 1953. "La transmisión textual de "Fiesta de toros en Madrid", *Clavileño*, 4, pp. 33-38.

MÉNENDEZ Y PELAYO, Marcelino. *1940. Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC III, pág. 294, n.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. 1787-1790. *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 6 vols., Nápoles. s.e. Vol. VI, pp. 8-11. La primera ed. Nápoles, 1777 y una 3ª ed. Nápoles 1813. El nombre de Leandro Moratín figura entre los suscritores al tomo III de 1788.

QUINTANA, Manuel José. 1867. "Sobre la poesía castellana del siglo XVIII" en *Obras completas*, Madrid. Biblioteca de Autores Españoles, 19, pág. 148.

[RODRÍGUEZ PORRERO, Claudio]. *Catálogo de las cartas y demás documentos autógrafos que componen la colección de Claudio Rodríguez Porrero*, BBMM, fols. 1-3.

[—] *Colección de autógrafos, pensamientos, poesía lírica y dramática. Siglos XVIII al XX*, BBMM 17/9/1 (I), ms. 787, fol. 40.

[—]. *Comentarios y referencias publicadas en libros, revistas y periódicos sobre la colección de autógrafos de don Claudio Rodríguez Porrero*, BBMM, 27/7/1.

RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano s.f. "Autógrafos de artistas españoles", *Revista española de Arte* [sin fecha].

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. 1986. "Notas sobre los problemas textuales de los poemas de Leandro Fernández de Moratín premiados por la Academia española", *Revista de Literatura*, 96, pp. 441-446.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. 1986. "Los manuscritos de Leandro Fernández de Moratín en la Biblioteca Nacional", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 205-223.

SEMPERE Y GUARINOS, José. 1785-1786. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, I, pág.63.

SIMÓN DÍAZ, José. 1944. "Don Nicolás F. de Moratín, opositor a cátedra", *Revista de Filología Española*, XXVIII,pp. 154-177, en especial: pp. 157-163, 172-174.

VACA DE GUZMÁN, José María. 1778. *Las naves de Cortés destruidas. Canto premiado por la Real Academia Española en junta que celebró el día 13 de agosto de 1778. Su autor D. Joseph María Vaca de Guzmán*, Madrid, Joaquín Ibarra.

— 1787. *Advertencias que hace a los críticos humanistas y principalmente a los poetas, Don Joseph María Vaca de Guzmán, autor del Canto Las naves de Cortés destruidas, único premiado, y publicado por la Real Academia Española en el año de 1778, primero de este establecimiento, sobre el que con igual objeto y título se ha dado a luz en el de 1785, obra póstuma de D. Nicolás Fernández de Moratín, cotejo, y tácita decisión en órden al mérito de ambas piezas, que apunta el Editor de la segunda en su Prólogo*, Alcalá, Imprenta de D. Pedro López.

Mª de los Ángeles Ayala

LAS COLECCIONES COSTUMBRISTAS (1870-1885)

Alicante, Universidad, 1993, 194 págs.

Las colecciones costumbristas (1870-1885) es un detenido estudio de la producción costumbrista aparecida en estos años. La influencia de Larra y Mesonero Romanos se deja sentir en toda esta ingente relación de escritores que desde su peculiar visión de la historia de España ofrecen un fiel mosaico de comportamientos humanos. Colecciones que si bien siguen el camino inaugurado por *Los Españoles pintados por sí mismos* se enriquecen tanto desde el aspecto puramente literario, al desarrollar los recursos y procedimientos utilizados por los costumbristas románticos, como al ampliar su campo de observación hacia tierras y tipos oriundos de otras zonas geográficas y recoger las principales cuestiones que inquietaban a los hombres a finales de siglo. El estudio de estas colecciones es un eslabón de gran importancia para el entendimiento y comprensión de la realidad social, política y literaria de esta época.

Pedidos a su librero habitual o al Secretariado de Publicaciones,
Universidad de Alicante - Apdo. de Correos 99
03080 ALICANTE

JUAN GIL-ALBERT

RACIMO DE LOS DIOSES

Antología Poética

Selección, estudio preliminar,
notas y variantes
de Guillermo Carnero

Valencia
Consell Valencià de Cultura
1993

355 páginas

ANTOLOGIA DE LA NOVELA CORTA ERÓTICA ESPAÑOLA DE ENTREGUERRAS (1918-1936)

Edición de Lily Litvak
Catedrática de la Universidad de Texas

Una obra de enorme novedad, que pone en manos del lector novelas de difícil localización, perseguidas por la censura y habitualmente omitidas en la Historia de la novela española del siglo XX. El volumen incluye 18 novelas, de autores como Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Asssens, Juan José Domenchina, Antonio de Hoyos y Vinent, Eugenio Noel, Emilio Carrere, Joaquín Belda, Artemio Precioso, René Renolt y otros.

El estudio preliminar de Lily Litvak pone de manifiesto su detallado conocimiento de las fronteras y territorios marginales de la literatura española de este siglo. Lleva la obra 31 láminas en blanco y negro, y 17 en color.

Colección "Clásicos Taurus" nº 20
Madrid, Taurus, 1993
627 páginas

Gaspar Melchor de Jovellanos

POESÍA • TEATRO • PROSA LITERARIA

Edición de John H.R. Polt
Catedrático de la Universidad de Berkeley

Una cuidada selección de la obra literaria de Jovellanos, a cargo de uno de los mejores especialistas actuales en el ámbito del siglo XVIII español. El volumen incluye una antología de la obra poética de Jovellanos, la tragedia *Pelayo*, la comedia sentimental *El Delincuente honrado*, y textos en prosa como el *Elogio de Carlos III*, la *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* y muestras del Diario y epistolario del autor, con el habitual aparato crítico y estudio preliminar.

Colección "Clásicos Taurus" nº 10
Madrid, Taurus, 1993
518 páginas

Ramón de Mesonero Romanos

ESCENAS Y TIPOS MATRITENSES

Edición, estudio preliminar y notas de
ENRIQUE RUBIO CREMADES

Cátedra, Madrid, 1993, 511 páginas.

La primera mitad del siglo XIX ofrece al lector un panorama literario poco común. El cauce vertiginoso de tendencias, escuelas y nuevos credos políticos e ideológicos se entrecruza y amalgama con singular personalidad. Algunos escritores escrudiñan la realidad española sirviéndose de un género —el cuadro de costumbres— y de un medio —el periódico— para reflejar los cambios de la sociedad española. Entre ellos destaca por sus especiales dotes de observación Ramón de Mesonero Romanos. La anécdota personal o las vivencias del propio autor, las amistades, tertulias, impresiones de viajes o de las nuevas configuraciones urbanas aparecen como un documento imprescindible para quien quiera adentrarse en esta primera mitad del siglo XIX.

Pedidos a su librero habitual.

GASPAR ZAVALA Y ZAMORA

O B R A S

VOLUMEN I.

OBRAS NARRATIVAS

LA EUMENIA - ODERAY

Edición de Guillermo Carnero

Colección "El Bosque de Aristarco", dirigida por Alberto Blecua, nº 1

Barcelona
Sirmio
1992

En coedición con la Universidad de Alicante
265 páginas

Gregorio Mayans y Siscar

OBRAS COMPLETAS

Dada la dificultad de encontrar en librerías o bibliotecas las obras de Mayans y Siscar (1699-1781), una de las máximas figuras de la Ilustración española, el intento del Ayuntamiento de Oliva, con la ayuda de la Diputación de Valencia y la Consejería de Cultura de la Generalidad Valenciana, de publicar las Obras Completas de Mayans, debe ser celebrado con el máximo elogio. Cuida de la edición Antonio Mestre, que ha centrado su interés en ofrecer un texto depurado, señalando las variantes entre las diferentes ediciones y respecto a los manuscritos autógrafos que se conservan en los fondos mayansianos. Un prólogo global de cada volumen y una breve introducción a cada una de las publicaciones mayansianas, que exponen las circunstancias concretas en que aparecieron, contribuyen a clarificar el contexto y sentido de la obra. En un principio, aparecen las obras escritas en castellano, que constan de 5 volúmenes:

Vol. I. *Historia*, 621 págs., Valencia, 1983.
Vol. II. *Literatura*, 564 págs., Valencia. 1984.
Vol. III. *Retórica*, 653 págs., Valencia 1984.
Vol. IV. *Jurisprudencia y regalismo*, 585 págs., Valencia, 1985.
Vol. V. *Ensayo y varia*, 489 págs., Valencia, 1986.

EPISTOLARIO

Continuando la edición del *Epistolario* mayansiano [*Mayans y los médicos* (I), *Mayans y Burriel* (II), *Mayans y Martí* (III), *Mayans. Escritos económicos* (IV), *Mayans y Nebot* (V), *Mayans y Pérez Bayer* (VI), *Mayans y Martínez Pingarrón* (VII, VIII, IX)] ha aparecido últimamente:

— G. MAYANS Y SISCAR, *Epistolario X, Mayans con Manuel de Roda y Conde de Aranda*. Transcripción, estudio preliminar y notas de A. Mestre, Valencia 1990.
— G. MAYANS Y SISCAR, *Epistolario XI. Mayans y Blas Jover*. Transcripción, notas y estudio preliminar de P. Molas, Valencia 1991.
— Mª JOSÉ MARTÍNEZ, *Las ideas lingüísticas de G. Mayans*, Valencia 1992.

Pedidos:
Albatros, La Olivereta, 28 - 46018 VALENCIA

TOMÁS DE IRIARTE

Fábulas Literarias

Edición, introducción y notas de
Ángel L. Prieto de Paula

Madrid, Cátedra, 1992

* * *

La estampa ilustrada y neoclásica de Iriarte ha de considerarse con un rasgo de filiación rigurosamente moderno: el desasosiego (tedio, sensación de vacío) que marca la diferencia entre valores establecidos y valores asumidos. Iriarte, en cuanto ilustrado, es un escritor del XVIII que anda a vueltas y revueltas con su siglo. Las *Fábulas* concilian sátira y didactismo en su crítica de vicios literarios. El contumaz polemista que fue Iriarte encontró en ellas cauce idóneo para sus ataques a pecados y pecadores. Este fabulario es además uno de los más variados muestrarios métricos de la literatura española anterior al Modernismo, alguno de cuyos hallazgos anticipó Iriarte.

Pedidos a su librero habitual

MIGUEL HERNÁNDEZ

OBRA COMPLETA

Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay

Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.Colección "Clásicos Castellanos", 1992

Se publican más de un centenar de poemas inéditos. La estructura de la edición responde a: 1) Poesía; 2) Obra teatral; 3) Prosas; 4) Correspondencia, convirtiéndose en la única edición completa existente.

Dos volúmenes con más de 2.700 páginas, en las que un amplísimo aparato textual da cuenta del conjunto de materiales previos que van creando la escritura, con una anotación centrada en estos materiales y en la determinación de las variantes, correciones y supresiones de los poemas, lo que convierte esta obra en una rigurosa edición crítica.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

UNA RECUPERACIÓN INDIGENISTA DEL MUNDO PERUANO. UNA PERSPECTIVA DE LA CREACIÓN LATINOAMERICANA

Selección e introducción de José Carlos Rovira. Barcelona, Anthropos (Suplemento nº 31. Antología temática), 1992.

Esta antología temática de José María Arguedas, estructurada en los siguientes apartados: "Fragmentos autobiográficos", "De la autobiografía a la reflexión cultural", "Reflexiones teóricas", "El mundo de la infancia recuperado: canciones quechuas", "El educador y el antropólogo", "Fragmentos narrativos", "Poesía", "Bibliografía de y sobre José María Arguedas", "Mariátegui y Luis Alberto Sánchez: en los inicios de la polémica sobre el indigenismo", se complementa con el número 128 de la Revista *Anthropos* (Enero de 1992): *José María Arguedas. Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana*, coordinado por José Carlos Rovira, en el que intervienen los más destacados especialista en la obra arguediana.

MIGUEL HERNÁNDEZ

VIENTO DEL PUEBLO

(edición facsímil)

Edición de José Carlos Rovira y
Carmen Alemany Bay

Madrid, Ediciones La Torre / Instituto
de Cultura Juan Gil-Albert, 1992

Junto al facsímil de la primera edición de 1937 de Ediciones Socorro Rojo de Valencia, libro en el que cada poema va acompañado de fotografías de la época, se acompaña un volumen de edición en el que se transcriben los procesos de escritura de cada poema y se estudian las circunstancias de creación de los mismos.

JOSÉ CARLOS ROVIRA (ED)

LITERATURA E IDENTIDAD CULTURAL

Alicante, Instituto Juan Gil-Albert-Comisión Valenciana del V Centenario, 1992

Colección Pensamiento crítico hispanoamericano, vol. VII

* * *

Una amplia introducción presenta una antología de textos del Siglo XX concernientes al problema de la Identidad Cultural y la creación literaria hispanoamericana. Los textos, en algunos casos de difícil acceso, recogen elementos del pensamiento de Borges, Pedro Henríquez Ureña, Manuel González Prada, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, Francisco García Calderón, Manuel Gálvez, José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Raúl Scalabrini, Alfonso Reyes, Leopoldo Zea, etc. La lengua, la expresión, la polémica del indigenismo, o la reflexión de creadores sobre las identidades nacionales son el objeto de la antología.

RUSELL P. SEBOLD

DE ILUSTRADOS Y ROMÁNTICOS

Madrid, Ediciones «El Museo Universal», 1992, xiii + 228 páginas, numerosos grabados, encuadernado en cartoné.
Con 3% IVA: 2.880 pesetas

En este libro se recogen treinta y cinco ensayos de crítica literaria que el autor publicó en la sesión «Tribuna Abierta» del madrileño *ABC* entre los años 1985 y 1992. La temática se concentra en los siglo XVIII y XIX, pero abarca desde el Siglo de Oro hasta el nuestro. El volumen se divide en cuatro partes correspondientes a los géneros de la poesía, la narración, el teatro, y el ensayo y temas generales. Algunos de los autores estudiados son Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, Francisco Gregorio de Salas, el conde de Torrepalma, Cadalso, Jovellanos, Lista, el duque de Rivas, Escosura, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, José Gautier Benítez, las poetisas femeninas de la época romántica, Pedro Montengón, Mesonero Romanos, Galdós, García Márquez, Ramón de la Cruz, García de la Huerta, García Gutiérrez, la Avellaneda, el conde de Fernán Núñez, Feijoo, Larra, Ramiro de Maeztu, etc..., a los que se añaden trabajos generales sobre la novela, el teatro y la poesía.

Etudes Hispaniques 19
Actes du IVe Colloque International
d'Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990)

L'Autoportrait en Espagne

Littérature & Peinture

1 9 9 2

Publications de l'Université de Provence
29, avenue Robert Schuman - 1361 Aix-en-Provence Cedex 1

PEDRO MONTENGÓN

EL RODRIGO
EUDOXIA, HIJA DE BELISARIO
Selección de ODAS

Edición de Guillermo Carnero

Estudio Preliminar: 213 páginas

Alicante
Instituto Juan Gil-Albert
Excma. Diputación
1991

2 volúmenes

838 páginas

GABRIEL MIRÓ

NUESTRO PADRE SAN DANIEL
EL OBISPO LEPROSO

Edición de Miguel Ángel Lozano Marco

Se publican en un solo volumen las dos partes de una única novela en la que se nos muestra la vida y la muerte de una ciudad levítica, Oleza, a finales del siglo XIX, y las pasiones, las crueldades, los amores, los odios, los sacrificios y los heroísmos de sus habitantes. La magistral prosa de Miró intensifica esta honda meditación, realizada con lucidez y amor, sobre la condición humana, el poder transformador del tiempo y la búsqueda de la felicidad, dando cuerpo a un mundo complejo y denso, percibido y gozado con demorada sensualidad mediante los cinco sentidos. El propósito mironiano de "decir las cosas por insinuación" afecta a todos los estratos de la novela, y sitúa al escritor alicantino entre los más radicales renovadores de un género que, en aquellos años, estaba sufriendo profundos cambios.

ESPASA-CALPE. Colección AUSTRAL
1991

GABRIEL MIRÓ

NOVELAS CORTAS

Nómada - La Palma rota - El hijo santo
Los pies y los zapatos de Enriqueta

Edición, introducción y notas de
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO
Segunda Edición, 1991

Publicación del Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert»
de la Excma. Diputación Provincial,
y de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia

Las novelas cortas de Gabriel Miró vienen a ser la contribución del escritor alicantino a ese fenómeno literario y editorial, tan característico del primer tercio de nuestro siglo, que es la aparición y proliferación de colecciones de relatos a partir del éxito de *El Cuento Semanal* (1907). En las páginas de esta publicación —en la que Miró consiguió una notoria fama gracias a *Nómada*— y en las de *Los Contemporáneos* aparecieron los relatos que aquí se recogen, muestras de una época todavía juvenil, de formación, en la que el escritor va afirmando su personal arte. Contiene este libro *El hijo santo,* interesante novela que no ha vuelto a imprimirse desde su primera edición en *Los Contemporáneos* (1909).

Pedidos a su librero habitual o al
Instituto «Juan Gil-Albert» de la Diputación de Alicante
Avda. de la Estación, 6 - ALICANTE (España)

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

La Lira de Arión

De poesía y poetas españoles del siglo XX

Alicante, Universidad /C.A.P.A., 1991
288 páginas

* * *

La *lira de Arión* es una indagación sobre diversos hitos que vertebran la poesía española del siglo XX. Se aclaran aquí episodios de un vastísimo panorama, y se reflexiona sobre algunos de los aspectos que, ensamblados con otros, constituyen todos juntos la verdadera riqueza de un siglo eminentemente lírico. Contiene el libro los capítulos titulados «La poesía prometeica de Miguel de Unamuno», «Panenteísmo y mística activa en Antonio Machado (Sobre "A don Francisco Giner de los Ríos")», «La poesía de la prosa azoriniana: circularidad y fluencia», «La diáspora de los hijos de la ira (Lírica española de 1944 a 1952)», «La noche solar de Claudio Rodriguez», «Carlos Sahagún: un poeta en la frontera», «La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70», «Elegía y transparencia en Eloy Sánchez Rosillo».

Pedidos a su librero habitual o al
Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante
Apartado 99
03080 ALICANTE

FERNÁN CABALLERO

LA GAVIOTA

Edición de Enrique Rubio Cremades
Espasa-Calpe, Colección Austral, 1991

Hija de un insigne folclorista, Fernán Caballero abre el camino a la gran novela española del siglo XIX. "La novela no se inventa, se observa. Escribo en lisa prosa castellana lo que realmente sucede en nuestros pueblos; lo que piensan y hacen nuestros paisanos en las diferentes clases de nuestra sociedad". Tal era su propósito teórico, que en la práctica se reviste de idealizaciones y se supedita a un objetivo moralizador de claro signo tradicional. Aunque la técnica es realista, estamos aún lejos de los grandes logros narrativos del final de la centuria. Pero nadie negará a Fernán Caballero su riqueza de observación, la plasticidad de sus cuadros y, en definitiva, la fuerza de creación que convierte *La Gaviota* en una obra clásica de nuestro costumbrismo.

IGNACIO DE LUZÁN

OBRAS RARAS Y DESCONOCIDAS

VOLUMEN I

Traducción de los Epigramas latinos de Ch. Weigel
Carta Latina de Ignacio Philalethes
Plan de una Academia de Ciencias y Artes
Informe sobre las Casas de Moneda
Informe sobre las *Cartas* de Van Hoey

Edición de Guillermo Carnero

Zaragoza
Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación
1990

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

TIGRE JUAN
EL CURANDERO DE SU HONRA

Edición de Miguel Ángel Lozano Marco

Con esta novela dividida en dos partes culmina el ciclo narrativo y se consuma el arte de Ramón Pérez de Ayala. Una poética historia de amor y muerte renueva en ella el viejo tema del amor como educador. La sabia organización de la estructura del relato y una espléndida prosa contribuyen a convertir esta obra en una de las más representativas de la novelística española del siglo XX.

ESPASA-CALPE. Colección AUSTRAL
1990

JOSE CARLOS ROVIRA

HUMANISTAS Y POETAS EN LA CORTE NAPOLITANA DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

Alicante, 1990, 256 pp.
Publicado por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante.

El autor realiza una reflexión, en el terreno global de la cultura, sobre la corte de Nápoles durante el reinado de Alfonso el Magnánimo y su sucesor Ferrante, es decir, sobre una historia de 1442 a finales del siglo XV. La política mediterránea de la Corona de Aragón crea en el Reino de Nápoles un enclave cultural en el que se entrecruzan producciones que anuncian el final de la Edad Media con otras que significan el comienzo del mundo renacentista. Las dos producciones alumbran una historia en la que se entremezclan temas amorosos, reflejos sociales, polémicas culturales, pasado, presente y futuro en un momento crucial de la historia europea.

Pedidos a su librero habitual

MIGUEL HERNÁNDEZ

CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS

Ed. de José Carlos Rovira.

Espasa-Calpe, col. Austral, 1990.

Miguel Hernández escribió el *Cancionero y romancero de ausencias* —conjunto de manuscritos que definen el período final del poeta— desde 1938, en plena guerra civil, hasta unos meses antes de su muerte en la cárcel de Alicante. La peripecia biográfica del excepcional poeta oriolano se cierra entonces con estos materiales que no tuvieron conclusión, ni orden definitivo. En ellos, la ausencia, las contraseñas de lo vivido, la muerte del primer hijo y las esperanzas que genera el segundo en la perspectiva de un futuro imposible, la meditación interior, constituyen un estremecedor testimonio del final de una poética y de un hombre. El autor de esta edición se enfrenta en la introducción y las notas con un autor que ha recorrido frecuentemente en estudios y ediciones anteriores. En la actual, una nueva propuesta de ordenación, la separación de los poemas que el poeta tachó en sus originales, la corrección de algunas lecturas, o la incorporación de varios inéditos, intentan completar la visión final de un poeta que escribe amenazado por la historia y hace de su escritura un mecanismo esencial de supervivencia.

Pedidos a su librero habitual

Juan Valera

Edición de Enrique Rubio Cremades
Editorial Taurus,
Colección "El escritor y la crítica", 1990.

Volumen monográfico que ofrece un completo panorama de los estudios más importantes dedicados a don Juan Valera. Dicha Antología crítica, producto de una difícil selección de materiales, ha querido ofrecer trabajos de calidad y, lógicamente, de muy diversa metodología. El índice se estructura teniendo en cuenta la peculiar semblanza biográfica de Valera y sus incursiones en los distintos géneros literarios de la época. La obra narrativa de Valera —novela y cuento— ocupa un lugar privilegiado en esta monografía, analizándose todo este ingente material a través de sugerentes enfoques. Antología que incluye, finalmente, una actualizada bibliografía sobre la vida y la obra de Valera.

JUAN VALERA

DOÑA LUZ

Edición, estudio preliminar y notas de
Enrique Rubio Cremades

Espasa Calpe, Colección Austral, 1990.

Don Juan Valera, uno de los escritores más cultos y, tal vez, el mejor prosista del siglo XIX, decía a propósito de la presente novela, lo siguiente: "Acabo de leerla de nuevo como si fuea de otro. Es mi vigésima lectura, por lo menos, y lo hallo todo tan bien, y tan elegantemente dicho, y tan hondamente pensado, que leo sin poder dejar el libro, hasta que termino". La crítica ha visto generalmente en *Doña Luz* una obra complementaria de *Pepita Jiménez*, señalando que el conflicto entre el amor espiritual y el humano se plantea en ella en términos más dramáticos y complejos. El talento de Valera brilla aquí en los finos análisis psicológicos y en la gradación del relato, al tiempo que su arte nos brinda cuadros de época, de plasticidad inigualable, que componen todo un retablo de la vida española del último tercio del siglo XIX.

DAVID T. GIES y RUSELL P. SEBOLD, eds.

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Vol. 4: El siglo XVIII

Suplemento

Barcelona, Editorial Crítica

ÍNDICE:

Prólogo. Bibliografía monográfica. Teoría novelística en la primera Ilustración (Pérez Magallón). El sentido del término 'neoclásico' (Sebold). En la Academia del Buen Gusto (Tortosa Linde). Melancolía y tumbas en la poesía dieciochesca (Carnero). La polémica teatral de 1978 (Aguilar Piñal). Traducción y teatro en el siglo XVIII español (Lafarga). María Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico (Rudat). El estilo humano de Feijoo (McClelland). Feijoo, fisonomista (Fabbri). Torres Villarroel, costumbrista moderno (Sebold). Utopía en los 'Pronósticos' de Torres (Zavala). 'La Giganteida' de Luzán (Egido). Moratín en 'El arte de las putas' (Gies). Ilustración y toros (Sebold). Características y estructura del sainete (Dowling). Los sainetes de Ramón de la Cruz (Vilches de Frutos). El verso lírico de Huerta (Lama Hernández). La otra tragedia original de Huerta (Sebold). Lectura y escritura en 'Fray Gerundio' (Briesemeister). Las 'Cartas marruecas' y la novela (Baquero Goyanes). Cadalso, buen amigo (Gies). Sentimentalismo y pasión en Jovellanos y Cadalso (Dowling). Jovellanos, dramaturgo romántico (Sebold). Josefa Amar y Borbón y la educación femenina (McClendon). Batillo, poeta (Polt.). Cienfuegos: Ilustración y revolución (Gies). Quintana y el romancero (Dérozier). Samaniego en 'El jardín de Venus' (Palacios Fernández). Samaniego, fabulista: De la deuda a la originalidad (Palacios Fernández). Autobiografía y romanticismo en 'El viejo y la niña' (Dowling). 'El sí de las niñas': Realidad y ficción realista (Sebold). Trigueros: traductor, refundidor, poeta, dramaturgo, novelista (Aguilar Piñal). Las novelas de Zavala y Zamora (Carnero). Guía Bibliográfica.

GUILLERMO CARNERO

LAS ARMAS ABISINIAS

Ensayos sobre Literatura y Arte del siglo XX

Barcelona, Anthropos, 1989

400 páginas - 34 ilustraciones en color

ÍNDICE:

El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno. Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo. El tránsito del Modernismo a la Vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú. Primitivismo, sensacionismo y abstracción como actitudes de ruptura cultural en la literatura y el arte de Vanguardia. La gastronomía del Futurismo italiano. La prehistoria del Superrealismo. El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista. La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí. José Moreno Villa y las orientaciones de la Vanguardia española. Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*. El problema del conocimiento en la trayectoria poética de Vicente Aleixandre. «Conocer» y «saber» en *Poemas de la Consumación* y *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre. La generación poética de 1936... hasta 1939. Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta. Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil. La poética de la poesía social en la postguerra española. Apuntes para la historia del Superrealismo en la poesía en español de la alta postguerra. Juan García Hortelano: del realismo a la experimentación. La novela faraónica de Luis Goytisolo.

DAVID T. GIES

EL ROMANTICISMO

(El escritor y la crítica)

Madrid, Taurus, 1989
381 páginas

ÍNDICE:

Nota preliminar (Gies). El romanticismo (Borao). El romanticismo en España (Tubino). Sobre el nombre español del dolor romántico (Sebold). ¿Literatura 'prerromántica' o literatura 'ilustrada'? (Froldi). Nota histórica sobre el origen de la palabra 'romántico' (Becher). La palabra 'romanticismo' en España (Peers). El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional (1820-1823) (Cullen). El naranjo romántico: Esencia del costumbrismo (Herrero). Tendencia actuales en el entendimiento y estudios del romanticismo español (Río). La reacción anti-romántica en España (Shaw). La autointerpretación del romanticismo español (Varela). ¿Existe el romanticismo español? (Picoche). La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español (Juretschke). Romanticismo y revolución (Escobar). Romanticismo de acción y romanticismo de evasión (Poullain). El romanticismo en España (Tarr).

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

LA LLAMA Y LA CENIZA

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

Salamanca, Universidad, 1989
224 páginas

Claudio Rodríguez, poeta perteneciente al grupo poético de los años cincuenta, es uno de los escritores españoles de mayor originalidad de todo el siglo XX. El presente estudio analiza detalladamente la inserción del autor en un panorama en el que parece un extraño. Sin apenas vínculos con la tradición española (salvo que nos remontemos al siglo XVI), y con no demasiadas concomitancias con la lírica coetánea extranjera, Claudio Rodríguez aparece en estas páginas como el dueño de un universo cuyo contorno aparente se identifica con una realidad trascendida. Para el desciframiento de su mundo poético se han examinado su particular sistema simbólico, los nudos temáticos, las connivencias expresivas con la mística y, en fin, su lenguaje tropológico. Se cierra el libro con un recorrido por los poemarios de Claudio Rodríguez hasta 1989, desbrozándose las dificultades interpretativas y ofreciéndose soluciones de lectura.

Pedidos a su librero habitual o al
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca
Apartado 325
37080 SALAMANCA

RUSSELL P. SEBOLD

El rapto de la mente

POÉTICA Y POESÍA DIECIOCHESCA

Segunda edición, corregida y aumentada con cinco nuevos capítulos y una Introducción, de un estudio clásico, no reeditado desde 1970.

CONTENIDO:

Introducción: unidad y música. Prólogo: sobre la actualidad de las *reglas*. Contra los mitos antineoclásicos españoles. Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza. Martín Sarmiento y la doctrina neoclásica. Menéndez Pelayo y el supuesto casticismo de la crítica de Forner en las *Exequias*. Sobre el nombre español del dolor romántico. Alcalá Galiano y la literatura dieciochesca: paradoja histórica y *visión filosófica*. Interián de Ayala en el neoclasicismo español. Un *padrón inmortal* de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Alvarez de Toledo. Tomás de Iriarte, poeta de *rapto racional*. Dieciochismo, estilo místico y contemplación en *La esposa aldeana* de Iglesias de la Casa. *Siempre formas en grandes modeladas*: sobre la visión poética de Quintana. Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta. Autobiografía y realismo en *El sí de las niñas*. El texto de una de las perdidas *Cartas de Ibrahim* de Meléndez Valdés.

Barcelona, Editorial Anthropos, 1989

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

La literatura como intensidad. Seis lecciones (Clarín, Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala)

Publicado por la
CAJA DE AHORROS PROVINCIAL
DE ALICANTE, 1988

En el presente libro se recoge media docena de estudios sobre esos cinco protagonistas del período literario de finales del XIX y comienzos de nuestro siglo. Contiene los ensayos «El relato *Las dos cajas* en la narrativa de *Clarín*», «Unamuno: *Una historia de amor* y *Del sentimiento trágico de la vida*», «*Azorín*. Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Avila*», «*El hijo santo*, novela de Gabriel Miró. Consideraciones sobre un olvido», «En el umbral de las novelas poemáticas: *Pilares*, novela inconclusa de Pérez de Ayala» y «*Azorín* en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala».

Pedidos a su librero habitual

RAMÓN LÓPEZ SOLER

Jaime el Barbudo, o sea la sierra de Crevillente y Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño

Edición crítica, estudio preliminar y notas de
ENRIQUE RUBIO CREMADES y MARIA DE LOS ANGELES AYALA

Editorial Caballo-Dragón, Sabadell, 1988

Jaime el Barbudo y *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño* se publicaron en Barcelona, por A. Bergnes, en el año 1832, no habiéndose editado ninguna de estas novelas en años posteriores. Los autores de la presente edición analizan el ideario estético de López Soler y sus artículos aparecidos en *El Europeo* y *El Vapor*, imprescindibles para el conocimiento de la introducción del Romanticismo en España. De igual forma se estudian en apartados distintos ambas novelas. En lo que respecta a *Jaime el Barbudo* destacan los capítulos que analizan el contexto histórico y las aventuras protagonizadas por este personaje, los recursos narrativos, disposición de la obra... En lo concerniente a *Las señoritas de hogaño* se hace especial hincapié en las fuentes literarias, en conexión con la obra del prolífico autor frances Scribe. La intencionalidad del autor, trama, enredo y otros aspectos significativos aparecen también detenidamente estudiados. Edición en la que se incluye una amplia bibliografía sobre la novela del siglo XIX, revisada y actualizada.

Pedidos a su librero habitual

Clásicos Taurus

Directores:
Alberto Blecua, Guillermo Carnero y Pedro Cátedra

Una cuidada colección de textos literarios, de atractiva presentación y precio muy asequible, en ediciones preparadas por especialistas de reconocido prestigio, a los que se han encomendado el establecimiento de los textos y sus variantes, sintéticos estudios preliminares y un amplio repertorio de notas léxicas, historiográficas y críticas.

1. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Edición de Jacquest Joset.
2. Fray Luis de León, *Poesía completa*. Edición de Guillermo Serés.
3. Miguel Hernández, *Antología poética. El labrador de más aire*. Edición de José Carlos Rovira.
4. Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas. Leyendas escogidas*. Edición de Rubén Benítez.
5. Luis de Góngora, *Poesía selecta*. Edición de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó.
6. Juan García Hortelano, *Nuevas amistades*. Edición de Juan Cano Ballesta.
7. José de Espronceda, *Antología poética*. Edición de Rubén Benítez.
8. Juan Valera, *Pepita Jiménez*. Edición de Enrique Rubio Cremades.
9. Leopoldo Alas «Clarín», *Su único hijo*. Edición de José Mª Martínez Cachero.
10. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Poesía. Teatro, Prosa literaria*. Edición de John H. R. Polt.
11. *Poesía castellana de la Edad Media*. Edición de Francisco López Estrada y Mª Teresa López.
12. Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*. Edición de Miguel Ángel Lozano.
13. *Teatro castellano de la Edad Media*. Edición de Ronald E. Surtz.
14. Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*. Edición de Andrés Soria Olmedo.
15. José Zorrilla. *Don Juan Tenorio. El Capitán Montoya*. Edición de Jean-Louis Picoche.
16. Emilia Pardo Bazán. *La madre Naturaleza*. Edición de Ignacio-Javier López.
17. Miguel de Cervantes. *Los Baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Edición de Jean Canavaggio.
18. Pedro Calderón de la Barca. *La Vida es sueño*. Edición de Enrique Rull.
19. Varios. *Novela erótica de entreguerras*. Edición de Lily Litvak.
20. Gregorio Mayans. *Escritos Literarios*. Edición de Jesús Pérez Magallón.
21. *Romancero*. Edición de Guiseppe di Stefano.
22. Federico García Lorca. *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El Público*. Edición de Derek Harris.

COLECCIÓN "EL ESCRITOR ALICANTINO Y LA CRÍTICA"

Una iniciativa de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante con el propósito de divulgar y poner al día la bibliografía dedicada a los más destacados escritores alicantinos.

Cada volumen incluye lo siguiente:

— Una monografía preliminar sobre el autor y sobre el estado actual de la historiografía y la crítica a él dedicadas.
— Un capítulo bibliográfico de y sobre el autor
— La recopilación de la más importante bibliografía que lo concierne, atendiendo tanto a la tradición crítica como a la relevancia e inaccesibilidad de los textos
— Una propuesta de líneas de investigación

Número 1: CARLOS ARNICHES
Edición de Juan A. Ríos Carratalá
225 páginas. Publicado en 1990

Número 2: PEDRO MONTENGÓN
Edición de Guillermo Carnero
237 páginas. Publicado en 1991

Número 3: JUAN GIL-ALBERT
Edición de José Carlos Rovira
247 páginas. Publicado en 1991

Número 4: MIGUEL HERNÁNDEZ
Edición de Carmen Alemany
Publicado en 1992

Números sucesivos serán dedicados a AZORÍN, GABRIEL MIRÓ y otros.
Pedidos a CAM. Biblioteca Gabriel Miró. C/ Ramón y Cajal, 5 - ALICANTE.

Universidad de Alicante

Ediciones microfotográficas

AULADELL PÉREZ, M.A.
La Guía y aviso de forasteros que vienen a la Corte del Licenciado Antonio Liñán y Verdugo en su contexto literario.
Ed. 1991 - 2 microfichas, 10'5 cm.
ISBN: 84-7908-015-9

REQUENA SÁEZ, M.C.
La obra literaria de Salvador Sellés
Ed. 1991 - 1 microficha, 10'5 cm.
ISBN: 84-7908-017-5

VILLAVERDE PÉREZ, A.
Estudio y edición de la obra de Tapia, poeta cancioneril
Ed. 1991 - 1 microficha, 10'5 cm.
ISBN: 84-7908-018-3

ARACIL, B. & GARCÍA FERRÓN, E. & MARTÍNEZ ROS, C.
La cartelera teatral de Alicante (1975-1991)
Ed. 1993 - 2 microfichas, 10'5 cm.
ISBN: 7908-065-5

Pedidos a:
Secretariado de Publicaciones
Universidad de Alicante
Ap. de Correos 99
03080 ALICANTE

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE CULTURA "JUAN GIL-ALBERT"

Organismo Autónomo de la Excma. Diputación Provincial de Alicante

Algunos títulos

Colección "Ensayo e Investigación"

VV.AA., *La Ilustración Española, Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante*, Ed. de A. Alberola y E. La Parra, Pról. de A. Mestre, 1986.

Dario Puccini, *Miguel Hernández: vida, poesía y otros estudios hernandianos*, Pról. de J.C. Rovira, 1987.

Francisco Márquez Villanueva, *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, 1989.

C. Morange, *Siete calas en la crisis del Antiguo Régimen español y un panfleto clandestino de 1800*, 1990.

J. Pérez Magallón, *En torno a las ideas literarias de Mayans*, 1991.

Jean R. Aymes, *La guerra de España contra la revolución francesa (1793-1795)*, 1992.

G. Cheyne, ed., *El renacimiento ideal: epistolario de Joaquín Costa y Rafael Altamira (1888-1911)*, 1992.

Colección "Espejo de Clío"

R. Lea, *Los moriscos españoles: su conversión y expulsión*. Estudio preliminar y notas de R. Benitez, 1990.

Francisco Pérez Bayer, *Por la libertad de la literatura española*, Estudio preliminar y notas de Antonio Mestre Sanchis, 1991.

Sermones revolucionarios del trienio liberal (1820-1823). Estudio preliminar de Gérard Dufour, 1991.

Coediciones

Mario Martínez Gomis, *La Universidad de Orihuela (1610-1807). Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*, 2 vols., Pról. de A. Mestre, 1987.

A. Alberola, ed., *Estudios sobre Altamira. Actas del Coloquio celebrado en Alicante*, 1987.

J. A. Ferrer Benimeli (Coordinador), *Masonería, Revolución y reacción. IV Simposium Internacional de Historia de la Masonería Española (Alicante, 27-30 de septiembre de 1989)*. 2 vols, 1990.

L. Quirante Santacruz, ed., *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, 1992.

Colección "Antología del pensamiento hispanoamericano"

Vol. V. *Pedro Enríquez Ureña: Del ensayo crítico a la historia literaria*, ed. de Javier Lasarte Valcárcel, 1991.

Vol. VII. *Identidad cultural y literararia*, ed. de José Carlos Rovira, 1992.

Colección "Literatura y Crítica"

1. Vicente Martínez Colomer, *El Valdemaro*. Edición, introducción y notas de Guillermo Carnero, 1985.
2. Manuel Ciges Aparicio, *El libro de la vida trágica. Del cautiverio*. Edición, introducción y notas de Cecilio Alonso, 1985.
3. Manuel Ciges Aparicio, *El libro de la vida doliente. Del hospital*. Edición, introducción y notas de Cecilio Alonso, 1985.
4. Manuel Ciges Aparicio, *El libro de la crueldad. Del cuartel y de la guerra*. Edición, introducción y notas de Cecilio Alonso, 1986.
5. Manuel Ciges Aparicio, *El libro de la Decadencia. Del periódico y de la política*. Edición, introducción y notas de Cecilio Alonso, 1986.
6. Gabriel Miró, *Novelas cortas*. Obras Completas, vol. V. Edición, introducción y notas de Miguel Ángel Lozano, 1986; segunda edición, 1991.

7. *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*. Edición, introducción y notas de Gérar Dufour, 1987.

8. Gabriel Miró, *El libro de Sigüenza*, Obras Completas, vol. XI. Edición, introducción y notas de Ricardo Landeira, 1990.

9. Gabriel Miró, *El humo dormido,* Obras Completas, vol. XII. Edición, introducción y notas de Edmund L. King, 1991.

10. Pedro Montengón, Obras, vol. I, *El Rodrigo*; vol II, *Eudoxia, hija de Belisario. Selección de odas*. Edición, introducción y notas de Guillermo Carnero, 1991.

11. Manuel Molina, *Versos escogidos*, selección, edición, prólogo y notas de Cecilio Alonso, 1992.

12. Gabriel Miró, *El abuelo del rey, Obras Completas*, vol. VIII. Edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera, 1992.

13. Gabriel Miró, *Dentro del cercado, Obras Completas*, vol. IX. Edición, introducción y notas de Kevin S. Larsen, 1992.

14. *Rafael Altamira*. Reposo, edición, introducción y notas de Juan Antonio Ríos.

15. *Azorín, España (Hombres y paisajes)*, edición, introducción y notas de Miguel Ángel Lozano; en prensa.

SABER Leer

Revista crítica de libros de la Fundación Juan March

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas del *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialista en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado.

Con formato de periódico, SABER /*Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa para el artículo en cuestión.

En 1992 se publicaron 67 artículos, que firmaron 60 colaboradores de la revista que, en sus seis años de existencia, ha publicado ya 417 trabajos, entre otros de Emilio Lorenzo, F. Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Francisco Ayala, Carmen Martín Gaite, F. Lázaro Carreter, J.M. Martínez Cachero, Francisco Rico, Gonzalo Sobejano, A. García Berrio, Alonso Zamora Vicente, Rafael Lapesa, J.C. Mainer y J. M. Valverde.

SABER/*Leer* se obtiene por suscripción (cheque a nombre de la revista. Un año de diez números: España, 1.500 pesetas. Extranjero, 2.000 pesetas o 20$ USA)

Redacción y Administración:

SABER/Leer. Fundación Juan March
Servicio de Comunicación - Castelló, 77
28006 Madrid
Teléfono 435 42 40 o 431 42 89 (directo)
Fax: 435 10 77

HISPANIC REVIEW

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOS

Crítica, historia literaria, lingüística
Cuatro números anuales (más de 500 páginas)

Director: Rusell P. Sebold. *Subdirectores*: Oreida Chú-Pund, Ignacio Javier López. *Redactores*: Marina S. Brownlee, Peter G. Earle, Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo, José M. Regueiro, Jorge Salessi.

Subscripciones individuales: $28,00 (dólares USA) al año.

Bibliotecas y otras instituciones: $38,00.

Dirigirse a: Hispanic Review, 5/2 Williams Hall, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA 19104-6305, USA.

Boletín de la Fundación Federico García Lorca

(Jorge Manrique, 27 - 28006 MADRID)

Revista fundada en 1987, aparece dos veces al año y en ella se publican trabajos de investigación sobre obras literarias del siglo XX y más especificamente relacionadas con Federico García Lorca, su generación y su entorno.

El Comité de Redacción está presidido por Dª Isabel García Lorca, Presidente de la Fundación Federico García Lorca, y a él pertenecen: Margarita Ucelay, Profª Emérita de Barnard College; Andrew A. Anderson, Univ. de Detroit; Christopher Maurer, Vanderbilt University; y Piero Menarini, Univ. de Parma. El Director Literario es el Prof. Mario Hernández, de la Universidad Autónoma de Madrid, y el Director Gerente, Manuel Fernández-Montesinos, Secretario de la Fundación Federico García Lorca.

La finalidad del Boletín de la Fundación es:

— Informar sobre la aparición de nuevos materiales de interés para el conocimiento y estudio de la vida y obra de Federico García Lorca: manuscritos, dibujos, cartas, etc.
— Poner en conocimiento de los lectores aspectos de la vida y obra de otros escritores y artistas valiosos, aunque menos conocidos.
— Estudiar la influencia de movimientos artísticos y literarios en la obra de Lorca, así como su influencia sobre el arte posterior.
— Estudiar nuevas manifestaciones artísticas, especialmente en países de habla castellana.
— Mantener al día a las personas interesadas en la obra de García Lorca sobre la ingente bibliografía lorquiana.
— Informar sobre las actividades de la Fundación Federico García Lorca.

ANALES GALDOSIANOS

Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve, y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.

Directores Honorarios: Rodolfo Cardona y John Kronik

Director: Peter A. Bly

Redactores: Alicia Andreu, Alfonso Armas Ayala, Carlos Blanco Aguinaga, Brian J. Dendle, Peter B. Goldman, Germán Gullón, Hans Hinterhäuser, Juan López-Morillas, Jennifer Lowe, Carmen Menéndez Onrubia, Agnes Moncy, Pedro Ortiz Armengol, Geoffrey Ribbans, Eamonn Rodgers, Harriet Turner, Diane F. Urey, J. E. Varey, James Whiston.

Asistenta: Paulette Bark

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
Department of Spanish & Italian, Queen's University
Kingston, Ontario, Canada K7L 3N6

FAX NUMBER:(613) 545-6300

ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

General Editor
Luis T. González-del-Valle

Editors
Kathleen Glenn and Darío Villanueva

Associate Editors
Margarita Santos Zas and Mercedes Tasende Grabowski

Anales de la literatura española contemporánea publishes scholarly articles on all aspects of twentieth century Spanish literature (from Modernismo and the Generation of 1898). It also includes panoramic articles on the Spanish theater during the preceding year, book reviews of critical and creative volumes, and bibliographic studies. Manuscripts are welcome. They should be between 10 and 25 typewritten pages (including notes) and prepared in accordance with the *MLA Handbook*. The original, an abstract in the language of the essay, and two additional copies of both must be accompanied by unattached return postage. Articles may be written in ENGLISH or SPANISH.

Published and Forthcoming Articles: On Rafael Alberti, Fernando Arrabal, Azorín, Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Federico García Lorca, Ángel González, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Carmen Laforet, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite, Luis Martín Santos, Emilio Prados, Elena Quiroga, Claudio Rodríguez, Gonzalo Torrente Ballester, Esther Tusquets, Francisco Umbral, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, etc. Special issues on 20th Century Spanish poetry, drama/theater and narrative fiction are being published starting in 1991.

Subscripitons rates are:	*one year*	*two years*
Individuals	$18.00	$32.00
Institutions	$45.00	$80.00

Please send correspondence, manuscripts, subscriptions and exchanges to: Luis T. González-del-Valle, ALEC, Departament of Spanish and Portuguese, University of Colorado, Campus Box 278, Boulder, CO 80309-0278, USA. Send manuscripts from Europe to: Darío Villanueva, ALEC, Departamento de Filología Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General, Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, 15771 Santiago de Compostela, Spain.

IL CONFRONTO LETTERARIO

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DEI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
DELL'UNIVESITÀ DI PAVIA (ITALIA)

Consiglio Directivo:
GIOVANNI CARAVAGGI, SILVIO CASTRO, GIORGIO CUSATELLI, GIORGETTO GIORGI, TOMASO KEMENY, LORENZA MARANINI, CESARE SEGRE, LEONARDO TERZO, GIORGIO VECCHI, SERENA VITALE

Comitato Redazionale:
ALBERTO CAPATTI, VICENZA GINI, LIA GUERRA, GUISEPPE MAZZOCCHI

Direzione, redaziones, amministrazione e stampa:
GRAFISCHENA, viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia (Italia)
Periodico semestrale. Autorizzazione del Tribunale di Brindisi n. 2/1985 del 26.2.1985

Directtore Responsabile: Carlo Schena
Abbonamento 1992: Italia lire 35.000; estero line 40.000
Copia singola lire 20.000; estero line 24.000
Per i versamenti in conto corrente postale servisi del n. 13147723, intestato a GRAFISCHENA, viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia (Italia)

La collaborazione è subordinata all'invito da parte del Consiglio Direttivo della Rivista

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

REVISTA DE LENGUA ESPAÑOLA
Y LINGÜÍSTICA GENERAL

1991

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Coordinadores:

Ana Isabel Navarro Carrasco
José Luis Cifuentes Honrubia

Sede y dirección postal:

Departamento de Filología Española,
Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante
E-03071 Alicante - España

ÍNDICE

M. VAQUERO DE RAMÍREZ
Español de América y lenguas indígenas

J. SIMÓN CASAS
Algunos italianismos en el lunfardo

A.M. MEDINA GUERRA
Modernidad del *Universal Vocabulario* de Alfonso Fernández de Palencia

J.L. JIMÉNEZ RUIZ
Hacia un modelo teórico que describa la estructura semántica de los significados denotativos

J.M. GONZÁLEZ CALVO
Acercamiento a una clasificación de la oración simple según el "dictum"

J. PEDRO GÓMEZ
De los preámbulos y liminares constitucionales como metatextos (en el texto constitucional hispanoamericano)

J. GIRALT LATORRE
Algunos préstamos en el español de Panamá

C. FUENTES RODRÍGUEZ
El pronombre: dimensión enunciativa

M. ABAD MERINO
'Anuncio a V.S. las presentes pasquas deseando las pase muy alborozadas'. Como felicitar en el siglo XVII

REVISTA ALICANTINA DE ESTUDIOS INGLESES

ISSN 0214-4808 - CODEN RAEIEX

Editor Emeritus
Pedro Jesús Marcos Pérez

Editors
Enrique Alcaraz Varó
José Antonio Álvarez Amorós

SPECIAL ISSUE DEVOTED TO
MODERN ANGLO-IRISH LITERATURE

No. 5, November 1992

* * *

Contributors

Pilar Abad • Manuel Almagro • Elmer Andrews • José Carnero • Rosa González • Brian Hughes • D.E.S. Maxwell • Alan Peacock • Inés Praga • Javier Torres • Richard York

Manuscripts, books for review, and subscriptions

Revista Alicantina de Estudios Ingleses, Secretaría, Departamento de Filolofía Inglesa, Universidad de Alicante, 03071 ALICANTE (España)

REVISTA DE HISTORIA MODERNA. ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Nº 10 (1991)

Aspectos de la vida cotidiana en la España Moderna (I):

I. AMOR PROFANO Y AMOR DIVINO (DELINCUENTES, ESTUDIANTES Y RELIGIOSOS)

Pablo PÉREZ GARCÍA: *Un aspecto de la delincuencia común en la Valencia pre-agermanada: la "prostitución clandestina (1479-1518)*:

Margarita TORREMOCHA HERNÁNDEZ: *Las noches y los días de los estudiantes universitarios (Posadas, mesones y hospederías en Valladolid s. XVI-XVIII*; Francisco PONS FUSTER: *Mujeres y espiritualidad: Las Beatas Valencianas del Siglo XVI.*

José Luis SANTONJA CARDONA: *De Vita Regulari: los frailes agustinos en el Alcoy del siglo XVII.*

Cayetano MAS GALVAÑ: *Un Seminario español del Barroco.*

II. AL SERVICIO DE LA MONARQUÍA. CINCO BIOGRAFÍAS COLECTIVAS

Ana GUERRERO MAYLLO: *La vida cotiana de los regidores madrileños de la segunda mitad del siglo XVI.*

Virginia LEÓN SANZ: *Los españoles austracistas exiliados y las medidas de Carlos VI (1713-1725).*

Enrique GIMÉNEZ LÓPEZ y Jesús PRADELLS NADAL: *Servir en Aragón: los corregidores de Borja en el siglo XVIII.*

María del Carmen IRLES VICENTE: *Los regidores valencianos. Perfil sociológico de una élite de poder:*

Jesús PRADELLS NADAL: *Los consules españoles del siglo XVIII: caracteres profesionales y vida cotidiana.*

III. VARIA

Armando ALBEROLA ROMÁ: *El torno a la política revisionista de Felipe V: los fletamentos de buques extranjeros en el puerto de Alicante, y su empleo en la expedición a Sicilia del año 1718.*

P.V.P. 2.000 Ptas.

Nº 11 (1992)
Aspectos de la vida cotidiana en la España Moderna (II):

I. INDIVIDUO Y COLECTIVIDAD

Jorge DEMERSON: *Niños y jóvenes en la Pitiusas del siglo XVIII.*

Ramón BALDEQUÍ ESCANDEL y Jesús PRADELLS NADAL: *La familia de don Leonardo Soler de Cornellá. Un linaje de caballeros en Elche durante el siglo XVIII.*

Verónica MATEO RIPOLL: *Matrimonio y modo de vida de una familia de la pequeña nobleza periférica: Los Bourgunyo de Alicante.*

Leonor MALDONADO: *Negocios e integración social del comerciante marsellés Pedro Choly.*

José MALLOL FERRÁNDIZ: *Joaquín de Lacroix y Vidal: Un ingeniero de Marina ligado a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.*

II. RASGOS DE LA VIDA COTIDIANA EN EL MUNDO RURAL

Artur GIL I FERNÁNDEZ: *Una forma precapitalista de venda de la força del treball; L'Afernament de soldada; Elx. 1474-1507.*

Fermín MARÍN BARRIGUETE: *Mesta y vida pastoril.*

Santigado LA PARRA LÓPEZ: *Moros y Cristianos en la vida cotidiana: ¿Historia de una represión sistemática o de una convivencia frustrada?*

Antonio MESTRE: *Una villa de señorío, Oliva en el siglo XVIII.*

Enrique MARTÍNEZ RUIZ: *La celebración de quintas, una cadencia temporal en la España de antiguo régimen.*

Vicente LEÓN NAVARRO: *La vida conventual en la España borbónica.*

III. VARIA

Rafael MAESTRE: *Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: Un binomio escénico.*

María del Carmen PÉREZ APARICIO: *El expansionismo comercial británico en el País Valenciano: El proyecto de creación del Puerto Franco en Alacant en 1706.*

P.V.P. 2.000 Ptas.

STUDIES IN TWENTIETH CENTURY LITERATURE

A SPECIAL ISSUE ON CONTEMPORARY SPANISH POETRY: 1939-1990

Guest Editor: Andrew Debicki
University of Kansas
Hall Center for the Humanities

Andrew Debicki: *Introduction-Critical Perspectives on Contemporary Spanish Poetry*
José Olivio Jiménez: *Fifty Years of Contemporary Spanish Poetry (1939-1989)*
Judith Nantell: *The Quest(ioning) of Epistemological Ground: The Generation of 1956*
John Wilcox: *A Reconsideration of Two Spanish Women Poets: Angela Figuera and Francisca Aguirre*
Guillermo Carnero: *Culturalism and the "New" Poetry. A Poem by Pedro Gimferrer*
Margaret Persin: *Pere Gimferrer's "Los espejos"*
Ignacio Javier López: *Language and Consciousness in the Poetry of the "«Novísimos"*
Biruté Ciplijauskaité: *Recent Poetry and Essential Word*
Sharon Keefe Ugalde: *The Feminization of Female Figures in Spanish Women's Poetry of the 1980's*

Studies in Twentieth Century Literature published semi-annually by Kansas State University and the University of Nebraska, is devoted to literary theory and practical criticism, with exclusive emphasis on twentieth-century literature written in French, German, Russian and Spanish. Manuscripts are welcome; they should be between 20-25 pages, and preparated in acordance with the *MLA Style Manual* (1985). Manuscripts must be English, but quotations may be given in the original. Subscriptions are $15 for individuals, $20 for institutions. The single issue price is $10.

Manuscripts on German and Russian literatures, as well as subscription request should be sent to:

Editors, **STCL**
Department of Modern Languages
104 Eisenhower Hall
Kansas State University
Manhattan, KS 66506-1003

Manuscripts on French and Spanish literature and advertisements should be sent to:

Editors, **STCL**
Department of Modern Languages
Oldfather Hall
University of Nebraska, Lincoln
Lincoln, NE 68588-0318

UNIVERSITE DE PROVENCE- Service des Publications

29, avenue Robert-Schuman-13621 Aix en Provence Cedex 1
Tél. 42 59 99 30 poste 348 - Ligne directe 42 20 09 16

FICHE 4a 10/92

ETUDES HISPANIQUES
Centre Aixois de Recherches Hispaniques: (C.A.R.H.)

PERMANENCES, EMERGENCES ET RESURGENCES CULTURELLES DANS LE MONDE HISPANIQUE ET IBERO-AMERICAIN (Etudes Hispaniques 2)
Actes du XVIe congrès national de la societè des hispanistes français. Aix, mars 1980, 1981, 235 pages. 70,00 FF.

GOYA - REGARDS ET LECTURES (Etudes Hispaniques 3)
Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 11-12 décembre 1981. 1982, 96 pages. 50,00 FF.

BATTESTI-PELEGRIN Jeanne (Etudes Hispaniques 4)
Lope de Stuniga. Poesías. (Edition critique) 1982. (2^{a} Ed.) 1990, 172 pages. 70,00 FF.

L'AUTOBIOGRAPHIE EN ESPAGNE (Etudes Hispaniques 5)
Actes du 2e colloque inter. de la Baume-lès-Aix (mai 1981). 1982, 310 pages. 100,00 FF.

LES FORMES BREVES (Etudes Hispaniques 6)
Actes du colloque inter. de a Baume-lès-Aix (novembre 1982). 1984, 310 pages. 85,00 FF.

LES ESPAGNOLS ET NAPOLEON (Etudes Hispaniques 7)
Actes du colloque international d'Aix-en-Pce (13-14-15 octobre 1983). 1984, 480 pages. 85,00 FF.

PELEGRIN Benito (Etudes Hispaniques 8)
Le fil perdu du "criticon" de Baltasar Gracian: objecif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste". 1984, 310 pages. 110,00 FF.

VAUCHELLE-HAQUET Aline (Etudes Hispaniques 9)
Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833. Présentation et catalogue. 1985, 278 pages. 85,00 FF.

EL CLERO AFRANCESADO (Etudes Hispaniques 10)
(co-auteur: G. Dufour, J.A. Ferrer Benimeli, L. Higueruela, E. La Parra). Actas de la Mesa Redonda, Aix-en-Provence 25 de 1985. 1986, 230 pages. 100,00 FF.

TRES FIGURAS DEL CLERO AFRANCESADO (Etudes Hispaniques 11)
(F. Amat - V. Román Gómez - R. de Arce). Actas de la Mesa Redonda celebrada en Aix-en-Provence el 26 de abril de 1986.

LARRAZ Emmanuel (Etudes Hispaniques 12)
La guerre d'indépendance espagnole au théâtre: 1808-1814 - Anthologie. 1987, 260 pages. 120,00 FF.

FERRER Antoni-Lluc (Etudes Hispaniques 13)
La patrie imaginaire. 1987, 921 pages (2 volumes) 320,00 FF.

ECRIRE SUR SOI EN ESPAGNE (Etudes Hispaniques 14)
Actes du IIIe colloque international d'Aix-en-Provence (4-5-6 déc. 1986). 1988, 352 pages. 200,00 FF.

LARRAZ Emmanuel (Etudes Hispaniques 15)
Théâtre et politique pendant la guerra d'indépendance espagnole: 1808-1814. 1988, 592 pages. 300,00 FF.

PABLO DE OLAVIDE (Etudes Hispaniques 16)
Cartas de Mario a Antonio (El programa ilustrado de "El eangelio en triunfo"). Introducción de Gérard Dufour. 1988, 240 pages 130,00 FF.

FRAGMENTS ET FORMES BREVES (Etudes Hispaniques 17)
Actes du IIe colloque international (décembre 1988).

OHAYON-BENITHA Pénina (Etudes Hispanique 18)
Contribution à la parémiologie judéo-espagnole: l'exemple marrocain. 1991, 224 pages. 140,00 FF.

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

JOVITA BOBES NAVES. Doctora en Filología Románica por la Universidad de Oviedo. Catedrática de Lengua y Literatura Españolas en el Instituto de Bachillerato "Aramo" de Oviedo. Autora de *Las novelas "caribes" de Francisco Ayala, tiempo y espacio* (1988). Artículos en *Archivum* y otras publicaciones periódicas.

MERCEDES ETREROS. Doctora en Filología Románica. Ha publicado primordialmente estudios relativos a la literatura de los siglos XVII y XIX, y también a la obra de Fray Luis de León y a la de Valle-Inclán. Desde 1976 ha colaborado en proyectos de investigación literaria en centros españoles y extranjeros. Imparte docencia de Lengua y de Literatura en el departamento de Filología II de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES. Catedrático de Literatura Española y director del Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Harvard. Su libro más reciente es una edición crítica de *Don Juan Tenorio* en Editorial Crítica. Antes ha publicado *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia* (1986) y *Teoría y Mercado de la novela en España, del 98 a la República* (1983). Una serie de artículos que formarán parte de próximos libros sobre Pérez Galdós y Torres Villarroel ha aparecido en revistas españolas, hispanoamericanas y estadounidenses.

FERNANDO R. DE LA FLOR. Profesor titular de la Universidad de Salamanca, Premio María Zambrano de Ensayo, Premio Constitución de Ensayo. Ha publicado tres libros: *Teatro de la Memoria* (*estudios sobre mnemotécnica y reórica*, 1987); *El Semanario Erudito y Curioso* (1988); *El Fuerte de la Concepción y la arquitectura militar de los siglo XVII y XVIII*. Es, asimismo, autor de más de cuarenta artículos de carácter científico dedicados a la retórica, la poesía española del siglo XVIII, la emblemática y, en general, las relaciones entre Arte y Literatura.

LLOYD HALLIBURTON. Profesor en Louisiana Tech University. Autor de *Colombia en La poesía* (1987) y artículos en *Cuadernos Hispanoamericanos, Romance notes, García Lorca Review*, etc.

SOLANGE HIBBS-LISSORGUES. Profesora de Lengua y Literatura española en la Universidad de Toulouse-le-Mirail. Ha presentado su tesis doctoral (1987) sobre historia de la iglesia católica española en el siglo XIX, titulada: *Tradicionalisme et esprit nouveau dans l'Eglise espagnole à travers la presse catholique catalane de 1868 à 1900.* Ha participado en volumenes colectivos: *Typologie de la presse hispanique* (1984), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (1988), *La Traduction, Actes du XXIIIe Congrès de la Societè des Hispanistes Français* (1987), *Les révolutions Ibériques et Ibéroaméricaines à l'aube du XIXe siècle* (1991), *Aprés 1789: la Révolution modèle ou repoussoir?* (1991), *Hacia una literatura del pueblo Del folletín a la novela* (1993). Colaboración en la revista *Insula*, Miembro del equipo de investigadores: *Cultures et représentations del Centre de Recherches sur la Péninsule Ibérique Contemporaine* (Université de Toulouse le Mirail), y del grupo CREATHIS (Historia Hispano-Americana en los siglo XIX y XX)

PILAR NIEVA DE LA PAZ. Pertenece al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Se ocupa de la información teatral en la prensa , la recepción crítica de los estrenos de Azorín o Arniches y la presencia de dramaturgas en la escena española de los años 20 y 30. Ha colaborado en *Siglo XX/Twentieth Century, Anales de la Literatura Española Contemporánea, Insula* y *España Contemporánea.*

GRISEL PUJALÁ. Ha publicado en varias revistas académicas (*Revista Hispánica Moderna, Revista de la Universidad de Yucatán, Boletín de Estudios Becquerianos*). Actualmente completa estudios doctorales en la Universidad de Miami y enseña Filosofía en el Miami Dade Community College.

JOSÉ LUIS SUAREZ GARCÍA. Profesor en la Universidad de Illinois-Urbana. Ha editado *Invención del Sacromonte de Granada* de Juan Herrero de Almansa (manuscrito del siglo XVII), y publicado artículos en *La Coronica, Journal of Hispanic Philology*, etc.

BELÉN TEJERINA. Profesora de Literatura Española en la Facultad de Letras de la Universidad de Padua (Italia). Es autora de la edición crítica de *El viage a Italia* de Leandro Fernández de Moratín.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES DESTINADOS A *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA* (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Estas normas resultan de la necesidad de unificar la presentación de los originales para facilitar el trabajo de la imprenta. Rogamos a nuestros colaboradores que las lean atentamente antes de redactar sus trabajos. No disponemos de personal dedicado a la corrección o adaptación de originales, y lamentaremos tener que devolver aquellos que no se adapten a estas normas, para que sean nuevamente mecanografiados.

1. Cada artículo deberá ir encabezado por su título en mayúsculas, y por el nombre de su autor (apellidos en mayúscula) seguido del de la Universidad o institución a que pertenezca, en el lado derecho del folio. Título y autor no deberán ir en hoja aparte sino en la primera del texto.

2. Todo el texto, incluidas las notas y bibliografía, deberá escribirse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea. No deberán existir adiciones o correcciones manuscritas. Revise la legibilidad de su original antes de enviarlo.

3. Las citas extensas y que deban aparecer exentas se mecanografiarán con márgenes mayores que el texto, dejando antes y después doble espacio interlineal, a dos espacios y sin comillas. No las transcriba nunca a un espacio. Las citas englobadas en el texto irán entre comillas.

4. Aunque las notas aparecerán impresas a pie de página, en el original deberán mecanografiarse en folios aparte y a dos espacios. Las llamadas, en números volados y sin paréntesis.

5. Las notas al pie se reservan para comentario o excursos. No se usarán para indicaciones de referencia a páginas de fuentes o elementos bibliográficos. Esas referencias se harán en el cuerpo del texto y entre paréntesis, sea cual sea su extensión, y en ellas se mencionará, por este orden: apellido del autor, obra por su año tal como venga en la bibliografía (nunca por su título completo o abreviado), y páginas cuando se quieran citar. Ejemplo: (Pérez López 1937b, págs. 19-21). Este mismo sistema se usará cuando las citadas referencias aparezcan en las notas a pie de página.

6. La bibliografía deberá figurar al final en hojas aparte, y tendrá que incluir todos los elementos bibliográficos citados en el texto y notas, sin excepción. Se ordenará del siguiente modo:

— por orden alfabético de apellidos de autores, que se escribirán en mayúsculas, seguidos del nombre de pila en minúsculas (no use mayúsculas en las referencias de las que trata el punto cinco de estas normas).

— cuando se citen varias obras de un mismo autor, éstas aparecerán por orden cronológico de primera publicación, pudiéndose indicar después publicaciones posteriores. Si ha de mencionar el nombre del editor de un texto ajeno, ponga nombre y apellidos en orden natural, y estos últimos en mayúsculas.

— si hubiera más de una publicación del mismo año, distíngalas desde la primera con letras minúsculas en orden alfabético.

En la bibliografía las entradas deberán figurar con los datos bibliográficos completos. Si se trata de libros: apellidos, nombre, año, título, editor en su caso, ciudad, editorial o imprenta. Si de artículos: apellidos, nombre, año, título, nombre de la revista (no abreviado), tomo y número, páginas. Si de capítulos de libro: apellidos, nombre, año, título, título del libro precedido de *en*, datos bibliográficos del libro, páginas que ocupa el capítulo. Si el primer dato bibliográfico de ese libro es su título, estará Vd. indicando que todo él es obra del autor citado por el capítulo. Cuando se esté refiriendo a obras colectivas, indique antes del título el nombre del recopilador si lo hay, o AA.VV. (autores varios). Recuerde que los títulos de libro y nombres de revista deben ir subrayados, y los de artículo o capítulo entre comillas.

Ejemplo:

PÉREZ LÓPEZ, Antonio. 1937 a. "El teatro lírico", *Revista de Filipinas* VII, 2, págs. 123-141; en *Estudios literarios*, Madrid, Halcón, 1948, págs. 80-96; y en Antonio GÓMEZ GÓMEZ (ed.), *Puntos de vista*, Barcelona, Lux, 1973, págs. 95-119.

—. 1937 b. "Ópera y zarzuela", *Revista de España* XXX, 1, págs. 3-29.

Si maneja una obra en una edición que no es la primera, pero desea hacer constar la fecha de ésta, indique entre corchetes la fecha de la primera edición del siguiente modo:

VELÁZQUEZ, Luis José. [1754] 1989. *Orígenes de la poesía castellana*, ed. Antonio PÉREZ LÓPEZ, Salamanca, Universidad.

Observe que en la enumeración de datos bibliográficos se usa punto tras nombre y año, usándose comas en los demás casos.

7. Si su texto va dividido en apartados, titúlelos en minúscula y con doble subrayado, para que se impriman en negrita.

8. Cuando quiera resaltar una palabra o frase en el texto use subrayado, que indica cursiva. Use comillas sólo para la cita literal de otro texto. No use nunca comillas simples. Tampoco comillas, sino subrayado, dentro de comillas. La omisión de parte de un texto citado se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes; no use otro sistema. Si cita poemas, no inicie todos los versos con mayúscula (aunque así lo haga el original del que copia); use mayúscula sólo cuando lo exija la puntuación.

9. No ponga punto antes de comillas o de llamada de nota, sino después, usando la siguiente secuencia: ... moaxajas"[20]. y no éstas: ... moaxajas." o. [20]. Tanto en el texto de su artículo como en las notas, no transcriba nunca un texto a dos columnas, aunque conste de versos cortos; use dos columnas sólo cuando quiera enfrentar dos textos diferentes.

10. Si cita textos o títulos que en su original usan ortografía arcaica, queda en libertad de mantenerla o modernizarla; pero adopte un criterio único a lo largo de todo su artículo, bibliografía y notas incluidas.

11. Para la reproducción de material gráfico es imprescindible que nos envíe fotografía brillo de tamaño no menor que 18 x 24 cms., o negativo.

ITER · FACITE · EIVS · QVAE · ASCENDIT · SVPER · OCCASVM
VNIVERSITAS LVCENTINA