

OSTENDE Y TROYA: AVELLANEDA, OVIDIO Y EL «BUSCÓN»

Fernando Cabo Aseguinolaza

Universidade de Santiago de Compostela

Quien en algún momento se haya aproximado a la tradición crítica sobre el *Buscón* sabrá de la importancia que la mención al sitio de Ostende ha adquirido en los infinitos y a veces bizantinos debates sobre su datación. A la espera de datos ciertos,¹ no parece preciso reiterar una vez más las distintas posiciones y argumentos. Pero me atreveré a incidir en algún punto que ilustra, a partir de la referencia a esta ciudad flamenca, la complejidad que rodea alguno de estos flujos intertextuales. Ahora, con inesperada implicación de Ovidio y la materia troyana. Sabido es que el *Buscón* se caracteriza por una extraordinaria intensidad intertextual, como, por lo demás, el conjunto de la producción de su autor. En este caso, sin embargo, hay que añadir su peculiaridad, verdaderamente excepcional, en la obra de Quevedo, como relato ficticio de índole novelesca. Los usos de la intertextualidad en el Quevedo narrador poseen, al menos en buena parte, una patente voluntad de sobrepujar sus referentes, cuando no una dimensión polémica implícita, dirigida a los autores implicados o a los motivos que se abordan. Los distintos episodios en la obra, por otra parte, miran tanto hacia dentro del desarrollo argumental como hacia fuera, hacia el contexto literario y sociopolítico.

La toma de Ostende en septiembre de 1604, después de más de tres años de un asedio sumamente arduo e incierto, supuso la caída del último enclave de las Provincias Unidas en Flandes y la toma de un puerto con indudable valor estratégico. Aunaba, pues, valor simbólico y militar. Pero supuso también el final de un cerco de gran complejidad técnica, que había adquirido una dimensión europea, con participación militar de diversas potencias y tropas de muy diverso origen. Pronto sería también una referencia de notable calado imaginario y cultural (véase Simoni 2003). Acabaría además implicando valoraciones poco unánimes. Por una parte, las relaciones más afines a las Provincias Unidas intentaron presentar los hechos a una luz lo más favora-

¹ Véase, por ejemplo, la distinta valoración de la apariencia de novedad con que se recibe la noticia de la publicación impresa del *Buscón* en una carta cuya fecha se sitúa en 1625 o 1626: Alonso Veloso [2020 y 2022] y Tobar Quintanar [2021].

ble posible a sus intereses (véase Thomas 2020); y, por otro, la victoria final de las fuerzas de la monarquía austriáca quedó parcialmente ensombrecida por la largísima duración del asedio y las enormes pérdidas sufridas.

Circularon relaciones históricas de los hechos desde muy pronto, como el *Belägerung der statt Ostende Iournalla*, que, en tres partes, fue apareciendo, a partir de la primavera de 1604, antes incluso de la conclusión del asedio. Las dos primeras entregas serían traducidas por Jérémie Périer con el título *Histoire remarquable et véritable de ce qui s'est passé par chacun jour au siège de la ville d'Ostende, de part et d'autre, jusques à présent*, en el propio 1604. Esta versión francesa, a su vez, fue vertida al inglés ese mismo año por Edward Grimstone. En estas obras se apelaba explícitamente como fuente a relatos de soldados españoles. Así, por ejemplo, cuando se comentan las críticas dirigidas hacia el archiduque Alberto ya en 1601 por relegar a los oficiales más veteranos, o por desastres como el que había afectado al regimiento comandado por el maestre de campo Juan de Bracamonte. Había sido un revés importante: el regimiento tuvo varios cientos bajas, incluida la del propio Bracamonte [Périer 1604:f.48v]. Sabemos asimismo de algún informe diplomático, como el del embajador veneziano en la corte vallisoletana entre 1601 y 1604, Simeone Contarini, que, con sus numerosas copias, prueba la temprana y amplísima circulación de los detalles y valoraciones sobre este sitio. Contarini leería su informe ante el Dux en 1605.² También enseguida circularon numerosos planos y otras representaciones cartográficas, así como grabados de la maquinaria empleada en el asedio, con lo cual se asoció Ostende a una visualidad que se continuó en los años posteriores con una amplia producción por encargo de obras pictóricas de variado formato y de tapices que representaban distintos aspectos del asedio, con profusión de vistas generales del escenario de las acciones (véase Thomas 2006). En el temprano *Belägerung der statt Ostende Iournalla*, por ejemplo, se incluían ya un plano desplegable de la villa con los fuertes y otras posiciones que la rodeaban, así como un buen número de grabados.

Sin duda estas representaciones contribuyeron a prolongar el eco de dicho episodio, que no pudo dejar de convertirse en inevitable parangón para encarecer la relevancia de un hecho de armas o en un timbre de gloria para quienes presumían de su participación en él; a veces, cierto es, con un tono satírico. Lo muestra Lope en *La Gatomaquia*: «Quien viera el pie que el escuadrón ceñía / de Micifuf, y el chapitel, armado / de uno y otro gatífero soldado, / dijera que tal vista no fue vista / de Darío ni de Jerjes, / ni tanto perdigón haciendo

² Contarini incide en las tensiones entre Felipe III y el archiduque Alberto, así como en lo comprometido del sitio: «diré a Vuestra Serenidad que los españoles están bien arrepentidos de lo que han hecho, y quedarán con escarmiento de semejante enajenación» (Contarini 2001: 44).

asperges / en ninguna conquista, / ni la vio Cipión, ni el rey Ordoño, / como en Cartago aquel, este en Logroño; / y aunque entre la de Ostende / (pero sin nobis, Domine, se entiende)» [Lope de Vega, *La Gatomaquia*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, silva VII, vv. 195-205]; y también Gracián, cincuenta años después de los hechos, en la «crisi» significativamente titulada «Plaza del populacho y corral del vulgo», de la segunda parte del *Criticón*: «aquel soldado nunca falta en las campañas, habla de Flandes, hallose en el sitio de Ostende, conoció al Duque de Alba, acude a la tienda del general, el demonio del medio día, mantiene la conversación, cobra el primero, y el día de la pelea se hace invisible» [Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, p. 394].

Como es sabido, el sitio de Ostende ocupa también un lugar destacado en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicado en 1614 bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda. En esta obra se nos presenta un soldado, Antonio de Bracamonte, quien, al encontrarse con Sancho y su amo a la salida de Zaragoza, declara llegar de Flandes, asegurando haber participado en el sitio de Ostende desde el primer al último día. Ante la curiosidad de sus nuevos compañeros, especialmente la de don Quijote, pasará a dar cuenta de su experiencia militar con un vivo relato ilustrado con los dibujos que va trazando sobre su capa con la ayuda de un pedazo de yeso. Hace ya más de un siglo, en 1918, Juan Millé dejó clara la relación entre este episodio del apócrifo y la presentación de las figuras del soldado y del arbitrista en el *Buscón*, mas sin alcanzar ninguna conclusión definitiva, pese a considerar todas las posibilidades, acerca del tipo de conexión que habría entre ambos textos. El caso es que los vínculos entre el *Quijote* apócrifo y toda una secuencia de escenas situadas en el libro segundo del *Buscón* son más que notables, y así lo expuse tiempo atrás [Cabo 2009]. Implican, entre otros aspectos, la referencia a Ostende, el amago de los soldados de mostrar los balazos recibidos, el recurso a croquis e ilustraciones, la asociación de la figura del soldado con la de un ermitaño, que en ambas obras comparten viaje y conversación con los protagonistas... Forman parte, además, de flujos intertextuales más amplios, en los que el *Quijote* cervantino tiene una posición preminente. En fin, no insistiré ahora en lo ya señalado en su momento.

Pero no está de más destacar la relevancia que adquiere el suplemento de las ilustraciones tanto en Avellaneda como en Quevedo –el recurso ostentoso a la infografía, diríamos, tan importante en la difusión de los hechos de Ostende–. En Quevedo además el aparato gráfico se asocia con una serie de tipos caracterizados por una manía, de orates obsesivos, proclives a procederes desatinados y estrambóticos. Recordemos en el *Buscón* al diestro, que traza descompuestamente círculos en el suelo, o al arbitrista, pronto a extraer de la faldriquera un gran papel con un croquis en que representaba las posiciones de

ambos bandos en el asedio de Ostende para argumentar mejor su arbitrio. Son personajes que se confunden con lo que creen ser o con lo que quieren que se crea que son, en una especie de mimetismo exacerbado, donde siempre queda la duda sobre su condición real, y ahí adquiere fuerza la evidencia de sacar un papel, trazar un dibujo o señalar, como hace también el soldado del *Buscón*, a las peñas cercanas para encarecer las fortalezas que había visto y la manera de tomarlas. En Quevedo, estos apuntes visuales son las exteriorizaciones teatrales de un maníaco o de un farsante. En el episodio de Avellaneda, el tono es muy distinto, ya que no parece dudarse, al menos en principio, de la discreción y nobleza del militar.

Sin embargo, Antonio de Bracamonte es un soldado que reconoce haber dejado Flandes sin licencia y por ello carecer de lo que al quevediano parece sobrarle: papeles acreditativos de sus servicios. La situación del Bracamonte es precaria –«iba destrozado», reza el título del capítulo–, porque, dice, lo habían asaltado unos bandidos al pasar de Flandes a Francia. Como en el *Buscón*, jura y tiene un pronto colérico muy poco controlado, que no parece encajar de todo con la discreción que el narrador le atribuye. Sirva de muestra la zurra que propina a Sancho –quizá como eco de la que don Quijote sufrió de mano de Pasamonte– por haberse entrometido en la conversación. Y además este Bracamonte tan poco templado presume de heridas: entre ellas, los «más de dos balazos» recibidos en los muslos, que está muy dispuesto a mostrar. Son un recuerdo del sitio de Ostende y de su arrojo y valentía en el asalto. Tanto emociona con su parola a los nuevos amigos, que, acabada la cena ofrecida por mosén Valentín, se explayará gustosamente sobre el célebre sitio, apoyándose para sus explicaciones en unos dibujos ilustrativos del escenario bélico. Para ello extenderá sobre la mesa un ferreruelo negro y con un trozo de yeso plasmará sobre él la planta de la ciudad flamenca y la situación de diques y caminos. Vale la pena reproducir otra vez el pasaje:

Mandó, acabada la cena, mosén Valentín alzar la mesa; y, tras esto, él y don Quijote, que comenzó a gustar de la miel de la batalla y asalto, cosas todas muy conformes a su humor, rogaron al soldado les contase algo de aquel tan porfiado sitio; el cual lo hizo así con mucha gracia, porque la tenía en el hablar, así latín como romance. Mandó antes de empezar tender sobre la mesa un ferreruelo negro y que le trajesen un pedacito de yeso; y traído, les dibujó con él sobre la capa el sitio del fuerte de Ostende, distinguiendo con harta propiedad los puestos de sus torreones, plataformas, estradas encubiertas, diques y todo lo demás que le fortificaba, de suerte que fue el verlo de mucho gusto para mosén Valentín, que era curioso. Díjoles tras esto de memoria los nombres de los generales, maestros de campo y capitanes que sobre el sitio se hallaron, y el número y calidad de las personas que, así de parte del enemigo como de la nuestra, allí murieron, que, por no hacer a nuestro propósito, no se dicen aquí. [Alonso Fernández de Avella-

neda, *Segunda parte del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, pp. 153-154]

No es una escena que el autor del apócrifo tome de Quevedo. La alusión apunta en una dirección independiente –remota en apariencia, pero plenamente asentada en la realidad del momento– e implica por vía intertextual la materia troyana. En efecto, en la primera de las *Heroidas*, Penélope escribe a Ulises para reprocharle su demora inexplicable en el retorno a Ítaca. Entre otras cosas, le cuenta cómo imagina a otros veteranos de la guerra troyana –estos sí, ya de regreso en sus hogares– narrando a sus mujeres, ávidas de relatos, los episodios vividos con la ayuda de unos dibujos improvisados. Como Bracamonte, los trazan sobre la mesa, si bien ellos emplean no la tiza, sino el vino que acompaña el banquete, y como él enumeran los nombres de quienes tomaron parte en la acción militar:

atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa
pingit et exiguo Pergama tota mero:
«Hac ibat Simois, haec est Sigela tellus;
hic steterat Priami regia celsa senis:
illic Aeacides, illic tendebat Ulixes;
hic lacer admissos terruit Hector equos»

[Ovidio, *Heroidas*, intr. y trad. Tarsicio Herrera Zapién,
1, vv. 31-36]³.

Se ha señalado el precedente de Tibulo para esta escena postbética, cuando en la última composición del primer libro de sus elegías se complacía imaginando, como parte de su elogio de la vida pacífica, un soldado que le contase la batalla mientras sobre la mesa con vino dibujaba su campamento: «Sic placet am vobis: alius sit fortis in armis / sternat et adversos Marte favente duces, / Ut mihi potanti possit sua dicere facta / miles et in mensa pingere castra mero».⁴ Pero Ovidio volvería a esta escena, reincidiendo en la materia troyana, desde una nueva perspectiva. Esta vez será el propio Ulises quien recurra al dibujo para ilustrar sus experiencias de la campaña de Troya. Además, frente

³ «Y alguien, puesta la mesa, muestra las fieras batallas / y con exiguo vino entera pinta a Pérgamo: / Por acá iba el Simois; esta es la tierra Sigea; / se erguía aquí el palacio alto del viejo Príamo; / aquí, el Eácida; allá, Ulises ponía su tienda; / pasmó aquí Héctor, sangrante, a sus desbocados potros» [Ovidio, *Heroidas*, intr. y trad. Tarsicio Herrera Zapién, 1, vv. 31-36].

⁴ Sobre la elegía de Tibulo, véase el trabajo de José Luis Arcaz [2019], que traduce así los versos citados: «Así os complazca: que otro sea valeroso en las armas / y derrote con la ayuda de Marte a los jefes enemigos / para que, mientras bebo, pueda el soldado contarme sus gestas / y dibujarme sobre la mesa con vino su campamento».

al ruego de Penélope para que dejase lo que lo entretenía y regresase junto a ella, en esta ocasión el lamento es el contrario: duele la prisa del facundo caudillo por marchar y dejar atrás sus amores con Calipso.

En *Ars amatoria*, vemos a Ulises saciar la curiosidad de la ninfa acerca de lo sucedido en Troya con la ayuda otra vez de un dibujo: el que traza con una ramita sobre la arena de la playa. Resulta verdaderamente admirable la manera en que se funde en este episodio la mostración con la representación, el índice con el ícono. Señala Ulises los muros de la ciudad asediada al tiempo que los dibuja en el suelo, haciendo así surgir la imagen a la vista de Calipso, aunque sea por poco tiempo: el dibujo con las posiciones de los participantes en los hechos pronto queda borrado por una ola. Todo resulta por necesidad efímero: aquí el trazo con una rama en la arena, antes con vino sobre una mesa de banquete o, en Avellaneda, con tiza sobre una capa apoyada en la mesa donde se había servido la cena. Este es el pasaje de *Ars amatoria*, que concluye con una metalepsis plena de ironía ovidiana:

Litore constiterant; illic quoque pulchra Calypso
Exigit Odrysii fata cruenta ducis.
Ille leui virga (uirgam nam forte tenebat)
Quod rogat, in spisso litore pingit opus,
«Haec, inquit, Troia est (muros in litore fecit),
Hic tibi sit Simois; haec mea castra puta.
Campus erat (campumque facit), quem caede Dolonis
Sparsimus, Haemonios dum uigil optat equos.
Illic Sithonii fuerant tentoria Rhesi;
Hac ego sum, captis nocte, reuectus equis».
Pluraque pingebat, subitus cum Pergama fluctus
Abstulit et Rhesi cum duce castra suo;
Tum dea «quas, inquit, fidas tibi credis ituro,
Perdiderint undae nomina quanta, uides?»
Ergo age, fallaci timide confide figureae,
Quisquis es, atque aliquid corpore pluris habe.

[Ovidio, *Arte de amar*, intr.. y trad. Rubén Bonifaz Nuño,
II, vv.129-144]⁵

⁵ «En la costa estuvieronse; allí también la bella Calipso / pregunta del odrisio jefe los hados cruentos. / Él con leve vara (pues por acaso una vara tenía) / la obra que le ruega pinta en la espesa costa. / «Ésta –dice– es Troya (hizo en la costa los muros), / éste el Simois te sea; estos, mis reales juzga. / Había un campo (y hace un campo) que de Dolón con la sangre / regamos, cuando hemónios caballos quiere, espía; / allí eran las tiendas del sitonio Reso; yo, por aquí, / por los caballos presos de noche, fui traído». / Y mucho pintaba, cuando a los pérgamos súbita ola / se llevó, y los reales de Reso, con su jefe; / La diosa allí: «Las ondas –dice– que a ti, que has de irte, seguras /

No obstante, la corroboración de la influencia ovidiana sobre la escena de Avellaneda se apoya en otro importante dato, prueba de que la referencia indirecta a la materia troyana dista de ser casual. Y es que el sitio de Ostende había sido parangonado desde el primer momento con el de Troya. Tanto así, que *La Nouvelle Troye* fue el título elegido en 1615 para la obra que Henrick van Haestens publicó, siguiendo a Périer, con el objetivo de presentar una versión completa del asedio a la villa flamenca. La equiparación del largo sitio de Ostende con el de Troya se había convertido en un lugar común: de hecho, ya el mismo Périer había utilizado en 1604 el parangón, y le seguirían otros, como, por ejemplo, Christophe Bonours. No parece desencaminado, en consecuencia, vincular esta conexión con la antigua Ilión con el cultivo renovado que la materia troyana alcanzó entre los pintores flamencos en aquellos años ni con que en 1605 los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia encargasen una serie de tapices sobre este tema (cfr. Thomas 2006: 216-217).

Así las cosas, Bracamonte, si no otro Ulises, se da la mano intertextualmente con los veteranos de Troya que retornaron a su patria tras largos años de guerra. Si el soldado de Quevedo viniere después del de Avellaneda, el comentario de Pablos («las balas pocas veces se andan a roer zancajos» [Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, p. 75]), recogido en el manuscrito Bueno, tras la mención a las heridas de bala de las que aquel también presumía, podría indicar que el autor del *Buscón* algo malicioso había advertido en la presentación de la figura del Bracamonte por el apócrifo. No lo sabemos. Llama la atención, en cualquier caso, la preminencia del personaje en la secuela del *Quijote*. Queda inequívocamente vinculado a los Bracamonte de Ávila, una estirpe de militares de muy alto nivel, y, en esa condición, se convierte en narrador de un extenso relato intercalado («El rico desesperado»), que antecede a otro –del que se ha postulado un antecedente en el secuestro de una monja del convento abulense de santa Catalina– a cargo de fray Esteban, el ermitaño que lo acompaña. Según argumenta María del Pilar Gutiérrez Alonso [2014:418 y ss.], existió además un tal Antonio de Bracamonte, dedicado a la milicia por esos años. Habría sido hijo de Diego de Bracamonte, ejecutado en Ávila en 1592 por conspirar contra Felipe II. No consta, sin embargo, que Antonio hubiese estado en Flandes ni participado en la campaña de Ostende. Pero es sabido que hubo al menos otro Bracamonte que sí lo hizo, dejando además un eco significativo en las crónicas de aquel hecho. Fue, como ya se indicó, uno de los maestres de campo del bando austriaco, Juan de

crees: «Ves qué nombres tan grandes han deshecho?» / Luego, así, en la falaz figura tímidamente confía, / quiénquier seas, y ten algo de más valor que el cuerpo» [Ovidio, *Arte de amar*, intr. y trad. Rubén Bonifaz Nuño, II, vv.129-144].

Bracamonte, quien, tras haber llegado desde Italia con sus tropas, murió en una acción desastrosa para los sitiadores en 1601. Los relatos contemporáneos sobre el sitio no dejan de mencionarlo, en particular el elaborado por Bonours [1628:147 y ss.], que había sido testigo de los hechos y dedicó su narración a Isabel Clara Eugenia (véase Thomas 2021).

Sin duda hubo otros episodios destacados en relación con el linaje de los Bracamonte y sus distintas ramas.⁶ Por ejemplo, uno de ellos, Francisco de Bracamonte y Dávila, se había casado con una hija del proscrito Antonio Pérez en 1612 o quizás 1614 (cfr. Gutiérrez Alonso, 411 y 412) y, en términos más generales, Gregorio Marañón [2006:545] consideraba a esta familia «amiga de Antonio Pérez» y sospechosa de ascendencia conversa. Por otra parte, los Bracamonte, directa o indirectamente, tuvieron una presencia significativa en la literatura del momento. Se ha sostenido incluso que Avellaneda y otros habrían interpretado que, tras la figura de Ginés de Pasamonte, se escondía algún miembro de este linaje abulense, lo que habría provocado la presencia del sonoro apellido de esta familia en toda una serie de obras posteriores, siempre entre el tono encomiástico y el picaresco (véase Cáceda 2024).

No es fácil dilucidar cuál sería la actitud de Quevedo, constante defensor de la milicia, respecto a los Bracamonte, un linaje complejo, con varias ramas, pero con reiterada dedicación a las armas en Europa y América. El capitán Josef de Bracamonte figura en los preliminares de los *Sueños y discursos* (1627) como autor –no me consta que haya sido identificado, y de hecho se ha aventurado su condición apócrifa [Conde Parrado 2020: 213]– de un «Dialogístico soneto entre Tomumbeyo Traquitantos, alguacil de la reina Pantasiela, y Dragalvino, corchete», ciertamente notable, en donde en tono burlesco ambos fantoches amenazan con mancar a Quevedo y denunciarlo a la Inquisición por su mala lengua. No se olvide tampoco, en un registro opuesto, el «Elogio funeral a Don Melchor de Bracamonte, hijo de los Condes de Peñaranda, gran soldado, sin premio», maestre de campo –como tal mencionado, por cierto, en el *Estebanillo González*–, caballero de Santiago desde 1621 y hermano de Gaspar de Bracamonte, quien llegó, entre otros cargos, a ser virrey de Nápoles y miembro del Consejo de Estado.⁷

No se trata ahora de proponer conclusiones. Baste lo dicho como una prueba más de la complejidad que esconden ciertos episodios del *Quijote* apócrifo que rehúyen ser explicados como mera influencia directa del *Buscón*, argüida a partir

⁶ Sobre los Bracamonte de Peñaranda hay numerosas informaciones en el libro de Claudia Möller Recondo y Ana María Carabias Torres (2003).

⁷ Para un análisis del soneto, véase el trabajo de Jacobo Llamas (2013), que no descarta una cierta ironía en el poema.

del presupuesto de una datación que no ha podido comprobarse. La dificultad para precisar las referencias tanto al contexto como al intertexto en la literatura narrativa de los primeros decenios del siglo XVII es muy grande, y casi tanto lo que ignoramos de ella. Pero convengamos que menciones como las de Ostende merecen considerar la intimidad con que la historia y la tradición literaria se implican mutuamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, María José, «La difusión manuscrita temprana del *Buscón* de Quevedo, a la luz de una noticia de época desatendida», *Revista de Literatura*, 82/163 (2020), pp. 59-93.
- ALONSO VELOSO, María José, «Nuevos indicios sobre una edición del *Buscón* de Quevedo en 1625», *Hipogrifo*, 10/2 (2022), pp. 633-649. DOI: 10.13035/H.2022.10.02.39
- ARCAZ POZO, José Luis, «La elegía I, 10 de Tibulo y su tradición», *Liburna*, 15 (2019), pp. 15-49.
- BONOURS, Christophe de, *Le memorable siege d'Ostende*, Jan van Meerbeeck, Bruselas, 1628.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «El *Buscón* a la luz de los Quijotes». *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 13 (2009), pp. 229-248.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «El Ginés de Pasamonte cervantino y su descendencia literaria: de *La tía fingida* a Manuel Mújica Láinez», *Mirabilia Journal*, 38 (2024), pp. 381-398.
- CONDE PARRADO, Ramón, «Lope de Vega en los preliminares de la primera edición (Barcelona, 1627) de los *Sueños* de Francisco de Quevedo», *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, coord. María José Alonso Veloso, Sial Pigmalión, Madrid, 2020, pp. 211-238.
- CONTARINI, Simón, *Estado de la monarquía española a principios del siglo XVII*, estudio preliminar de Joaquín Gil Sanjuán, Algazara, Málaga, 2001.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Real Academia Española, Madrid, 2014.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 1984.
- GUTIÉRREZ ALONSO, María del Pilar, *El licenciado Alonso Fernández de Zapata. Trayectoria y entorno de un personaje singular en la sociedad abulense de los Siglos de Oro*, tesis de doctorado (IE University), Segovia, 2014.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Quevedo y la poesía funeral: tradición y originalidad en el “Elogio funeral a don Melchor de Bracamonte, hijo de los condes de Peñaranda, gran soldado sin premio”», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), Presses universitaires du Midi, Toulouse, pp. 247-260. DOI: 10.4000/books.pumi.2505
- MARAÑÓN, Gregorio, *Antonio Pérez*, Espasa Calpe, Madrid, 1947, 2006.

- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Quevedo y Avellaneda. Algo sobre *El Buscón* y el falso Quijote», *Helios*, 1918, pp. 3-18.
- MÖLLER RECONDO, Claudia y Ana María CARABIAS TORRES, *Historia de Peñaranda de Bracamonte, 1250-1836*, Diputación de Salamanca, Salamanca, 2003.
- OVIDIO, *Arte de amar. Remedios de amor*, intr. y trad. Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975.
- OVIDIO, *Heroidas*, intr. y trad. Tarsicio Herrera Zapién, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- PÉRIER, Jérémie, *Histoire remarquable et véritable de ce qui s'est passé par chacun iour au siège de la ville d'Ostende, de part d'autre iusques à présent*, Adrian Beys, París, 1604.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Círculo de Lectores, Barcelona, 2011.
- SIMONI, Anna E.C., *The Ostend Story. Early Tales of the Great Siege and the Mediating Role of Henrick van Haestens*, Brill, Leiden, 2003.
- THOMAS, Werner, «El sitio de Ostende y su representación en el arte», en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, coord. Bernardo José García García, Editorial Complutense, 2006, Madrid, pp. 213-246.
- THOMAS, Werner, «How a defeat became a victory: the siege of Ostend in contemporary Dutch war coverage and post-war chronicles (1601-15)», en *Early Modern War Narratives and the Revolt in the Low Countries*, ed. Raymond Fagel, Leonor Álvarez Francés y Beatriz Santiago Belmonte, Manchester University Press, Manchester, 2020, pp. 125-145.
- THOMAS, Werner, «La rivalidad como enemigo. El rendimiento del ejército de Flandes en el sitio de Ostende, 1601-1604», *Obradoiro de Historia Moderna*, 30 (2021), pp. 279-313.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Nuevos datos sobre una carta histórica relativa al *Buscón* y la difusión manuscrita de esta obra de Quevedo», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 25 (2021), pp. 269-298.
- VEGA CARPIO, LOPE DE, *La Gatomaquia*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2022.

HABITACIONES CON LECHO (A PROPÓSITO DE GABRIEL FERRATER)

Lluís Cabré
Universitat Autònoma de Barcelona

Una de las poesías más conocidas de Gabriel Ferrater es «Cambre de la tardor». Sucede en una habitación en penumbra, aún calurosa, como si flotara en el ambiente el recuerdo del verano. La persiana no está echada por completo, «no ens separa de l'aire»; el ventanal está abierto, claro, lo que en encuentros anteriores ha permitido oír las voces de unos obreros trabajando en el exterior. El poeta describe el transcurrir de los días camino del olvido: «se'ns va morint la llum» (del estío), que ahora ya no es miel dorada, sino fruto otoñal, «color d'olor de poma». Y dialoga con su amante, al paso que recorre a besos el cuerpo desnudo hasta hallar en el fondo de la memoria la huella del pasado: «encara / tens la pell mig del sol, mig de la lluna». Ese verso final contiene, celada por la metáfora, la carga erótica del texto: la desnudez expuesta, la piel todavía en parte tostada por el sol veraniego, observada bajo la luz filtrada por el tamiz de los «trenta-set horitzons rectes i prim» de la persiana.

Otras poesías de Ferrater ocurren en una habitación con lecho. «No una casa», por ejemplo, es una escena de *pillow talk* resuelta en el título: el paisaje de la cama y los cuerpos de los amantes no protegen. El motivo se trata con delicadeza, sin duda, aunque no por ello deja de delatar la voluntad de incorporar sin complejos lo cotidiano y la intimidad (o, por decirlo sin tapujos, el sexo) en el trato con las mujeres y con la vida —*Les dones i els dies*.¹ Posiblemente, la llamémosle modernidad de esa situación hubiera hecho arquear alguna ceja a los recatados poetas catalanes que Ferrater más admiraba. En el caso de «Cambre de la tardor» el estímulo podría proceder de una de las poesías más célebres del Ovidio erótico, la conocida por las palabras iniciales «Aestus erat», ‘Hacía calor’ (*Amores*, I.5).

Bastante más explícito que Ferrater, el poeta latino sitúa la acción a la hora de la siesta en pleno verano, de modo que holgarían comentarios sobre el erotismo tórrido de la escena si no fuera por su capacidad de desplegarla *in cre-*

¹ Leo el libro en la cuidada edición de Jordi Cornudella [Ferrater 2018]. El título (inspirado en Hesíodo) coincide con *Los días y el amor*: véase Rico [1982:135].

scendo con maestría. También aquí el poeta comienza describiendo la habitación calurosa. Él está reclinado en el diván. La ventana se halla medio abierta para mitigar el bochorno. La luz entra menguada, como la que penetra en los bosques –a través del follaje, entendemos– o a la hora del crepúsculo o cuando la noche ya se aleja y llega el primer albor. Esta es la luz –remacha Ovidio– que hay que ofrecer a las jóvenes para cubrir su pudor:

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
adposui medio membra leuanda toro.
pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae;
quale fera siluae lumen habere solent,
qualia subludent fugiente crepuscula Phoebo,
aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.
illa uerecundis lux est praebenda puellis,
qua timidus latebras sparet habere pudor.

Entonces entra Corina, la desnuda con violencia y la contempla, recreándose en la descripción de su cuerpo sin defecto alguno, hasta el vientre y los muslos. Con un fundido casi cinematográfico, omite lo que sigue, y termina con desfachatez: ‘Exhaustos, ambos reposamos. / ¡Ojalá mis siestas acaben así a menudo!’ («lassi requieimus ambo. / proueniant medii sic mihi saepe dies!»).

Pasar de pleno verano al primer otoño no es mucho andar, y ambas situaciones se asemejan, diría, más allá de la coincidencia casual. Sin embargo, acaso lo interesante sea apuntar una de las razones por las que Ferrater gustaba de la poesía antigua, la medieval inclusive: se había compuesto antes de que un alud de metáforas (a cuyo hechizo, dicho sea de paso, él no quiso sustraerse del todo) cubriera la realidad inmediata con una densa capa de sentidos figurados, desde el Renacimiento y en especial durante la larga andadura romántico-simbolista con su colofón de vanguardias, la época que él y su cómplice literario Jaime Gil de Biedma pretendían dejar atrás de una vez por todas, aunque sin caer, huelga decirlo, en la estrechez del realismo socialmente comprometido y conservando todo lo precedente que contuviera vida moral, Baudelaire en cabeza. Para ambos, un lector debe poder entender la reflexión moral que transmite la poesía: no cabe ocultar la experiencia previa con una tupida malla metafórica o con un vestido de prieto simbolismo. Si algo se oculta, que sea una referencia cultural para que la desentrañen, si hace falta, quienes puedan –sirvan de muestra la ambivalente Afrodita en «Pandémica y celeste», de Gil de Biedma, o su traslado de Giraut de Bornelh a un sórdido camastro de la Rambla, en «Albada».

Para hallar progenitores del tono conversacional deseado, es sabido que Ferrater (n. 1922) invocaba a la tradición que va de Thomas Hardy a Robert

Graves y W.H. Auden, o reclamaba a Robert Frost; Gil de Biedma (n. 1929) se deleitaba con Auden en particular. Ni *Whitsun Weddings* (1964) ni *High Windows* (1974) de su heredero, Philip Larkin (n. 1922), podían llegar a tiempo de figurar en esa galería modélica y, si lo hubieran hecho, Larkin se habría situado al lado, no antes, de los dos compinches, como un coetáneo con parecido –o mucho mayor– afán de rebeldía, la misma de Kingsley Amis (n. 1922), amigo íntimo de Larkin, poeta y autor de argumentos de novela con camas y jóvenes ya bastante desinhibidos a partir de mediados los años 50 –*Take a Girl Like You* (1960) es buen ejemplo de ello. En «*Annus mirabilis*» Larkin fija la estampa con acidez: «Sexual intercourse began / In nineteen sixty-three / (Which was rather late for me) / –Between the end of the *Chatterley* ban / And the Beatles' first LP».²

Larkin viene al caso por afinidad generacional y por estar muy bien representado y mejor escogido en los *Mil años de poesía europea* de Francisco Rico [2000], quien tradujo de su mano «*This be the verse*» ('Y que diga así'), un epígrama insolente. El delantal (p. 1131) del antólogo contiene juicios tal vez adecuados para decir lo que no atino a concluir en esta nota sobre sus amigos Gabriel y Jaime: «Es la suya [de Larkin] una poesía de la experiencia, de tono familiar, a menudo irónico, y de una soltura desencantada. En el trasfondo de sus penetrantes imágenes de la cotidianidad y de sus nítidas acuarelas de paisajes modernos, se adivina sin embargo la nostalgia del amor rechazado y la sombra irrevocable de la muerte». Las líneas que presentan la selección de Auden (p. 1071) valdrían para sus hijos literarios: «En ningún momento abdica de la convicción, ética y estética, de que todo poema debe ser veraz, decir la verdad». Y los lechos son una verdad importante, tan vieja en poesía como Ovidio y aún antes.

BIBLIOGRAFÍA

- FERRATER, Gabriel, *Les dones i els dies*, ed. Jordi Cornudella, Edicions 62, Barcelona, 2018².
- RICO, Francisco, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, El Festín de Esopo, Barcelona, 1982.
- RICO, Francisco, *Mil años de poesía europea*, en colaboración con Rosa Lentini, Planeta, Barcelona, 2000.

² 'Los coitos comenzaron / en el sesenta y tres / (ya tarde para mí) / –entre el permiso para *Chatterley* / y el primer álbum de los Beatles.' Se refiere a la censura que afectó a *Lady Chatterley's Lover* hasta 1960 y al LP *Please Please me*.

EL GRAN ESCARNIO: HURTO POÉTICO EN CÍRCULOS CORTESANOS

Miriam Cabré

Universitat de Girona - Institut de Llengua i Cultura Catalanes

Durante el curso de Literatura hispánica medieval que impartía Francisco Rico en la Universidad Autónoma de Barcelona entré en contacto quizá por primera vez, como con tantas cosas, con la poesía gallegoportuguesa. La guía de la facultad mostraba una hoja en blanco como programa de la asignatura, circunstancia entonces excepcional, ahora inconcebible. El profesor Rico llenó ese espacio blanco con su discurso elegante, su erudición insondable, la fina inteligencia de su comentario y su humor un tanto quisquilloso, ofreciéndonos así una ventana privilegiada a la cultura medieval. Retomó con nosotros las cantigas de amigo, tema de su entonces reciente clausura del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval y aún presentes en uno de sus últimos trabajos, *El primer siglo de la literatura española*, como voy a recordar en algún punto de las páginas que siguen. Si ese encuentro inicial me hizo atisbar el interés del corpus poético gallegoportugués, mi tesis doctoral, centrada en el trovador Cerverí de Girona, me permitió adentrarme algo más en ciertos puntos. Algunos indicios de su contacto con la tradición del oeste peninsular ya se habían detectado en torno al viaje de Pedro de Aragón a Toledo en 1269: tanto la presencia documentada del trovador en el séquito del infante como dos probables resultados poéticos del viaje, una *Viadeira* inspirada en las cantigas de amigo y la *Cançó de Madona Santa Maria*, dedicada al rey Sabio.¹

A mi entender no se trata de una circunstancia excepcional. Aun sin la mención de Cerverí en los libros de cuentas de Pedro el Grande durante su viaje a Toledo, sin un homenaje a la lírica gallegoportuguesa tan diáfano como la *viadeira*, ¿no cabría suponer de todos modos la familiaridad de un trovador activo en la corte aragonesa con una tradición poética vecina y contemporánea? Las convergencias temáticas o formales que han salido a la luz para el caso de Cerverí ilustran las plasmaciones poéticas del contacto entre los autores de la lírica de dos cortes con relación tan evidente y documentada. Se

¹ Cabré [1999], siguiendo, entre otros, la discusión de Asensio [1957:186-199] y Romeu [1993:89-112]. Este artículo forma parte del proyecto PID2023-149946NB-I00 y del grupo de investigación consolidado 2021SGR00777.

han propuesto conexiones métricas entre su corpus y la lírica gallegoportuguesa, algunas de dirección dudosa (Betti 2003; Billy 2006); nos consta que también la visita de Alfonso X a la corte aragonesa en 1274 dejó rastro en su *Testament* (como recogió Llabrés [1907] y amplía un estudio en prensa de Camilla Talfani) y se ha identificado la venganza contra los ojos traidores como motivo común con la poesía de Joan Soares Coelho (Cabré 2011).² Son apuntes que apenas rozan la superficie de una cuestión de gran calado, de la que se han ocupado excelentes trabajos pero que todavía presenta mucho campo por recorrer: la conexión entre los poetas gallegoportugueses y los de tradición occitana –incluida la producción vinculada a la Corona de Aragón.³ Aun recientemente, Rico [2022:70-73] recalca el «riego de las aguas transpirenaicas» en el terreno de los orígenes gallegoportugueses o el hecho de que «los magnates españoles no podían ser ajenos a las modalidades líricas que complacían a los franceses». Me propongo ofrecer una pequeña contribución en ese sentido en torno al motivo del hurto poético.

En «Jograr, tres couosas avedes mester» (RM 56,6), el noble Gil Peres Conde, activo en la segunda mitad del siglo XIII, aconseja a un juglar anónimo sobre los requisitos para cantar con éxito de público asegurado y ser un buen *segrel*. Sin embargo, si el juglar desea trovar, le recomienda el hurto como única vía posible:

[...] e, jograr, se vos ten
prol de trobar, terria-vos por sen
furtarde-l'a queno sabe fazer;
desto podedes guaanhar ou perder,
tanto que x'ome a verdade souber.

(vv. 14-18)⁴

El poema recorre los grados en la terminología de la creación e interpretación poéticas: del juglar a quien se requiere donaire, voz y buena memoria, al *segrel* que necesita además «bon sen», llegando al trovador, figura implícita tras la alusión al trovar, fuera del alcance del juglar (si no recurre al hurto, claro está). El poema se emparenta así con la poesía de escarnio contra las aspiraciones de los poetas tildados de *segrelas* o juglares y tampoco estamos lejos, a mi entender, del llamado *sirventes-joglaresc* occitano.

² Toro y Vallín [2021] analizan el motivo en la encrucijada de la lírica gallegoportuguesa con la castellana.

³ Sin citar la bibliografía por extenso, quizá bastará reseñar los trabajos de Ferrari [2014], el amplio panorama de Beltran [2005] y las propuestas de Souto Cabo [2012]. Cabe añadir el volumen en preparación de Fabio Barberini, *Il trovar nelle corti iberiche* (Muccchi).

⁴ Cito por las ediciones base reproducidas en *MedDB*.

El motivo reaparece al menos otras dos veces en el corpus gallegoportugués, en poemas *grosso modo* contemporáneos, con afinidades inequívocas y alguna variación en las circunstancias. Por una parte, la censura del rey Alfonso X a Pero da Ponte (RM 18,33) por haber hurtado los cantares de Afonso Eanes do Coton:

Pero da Pontá feito gran pecado
de seus cantares, que el foi furtar
a Coton, que quanto el lazerado
ouve gran tempo, el x'os quer lograr,
e d'outros muitos que non sei contar,
por que oj'anda vistido e onrado.

(vv. 1-6)

A pesar de la prevalencia de las interpretaciones satíricas, a saber, que Coton no fue expoliado ni asesinado sino que se trata de una chanza del rey, la lectura literal de algunos elementos no ha quedado del todo descartada, sea la muerte de Coton, la condena real o la sustracción poética por parte de Pero.⁵ Si la acusación, falsa o verdadera, ya se desarrolla en la primera estrofa, cabe destacar el epíteto «gran traedor provado» (v. 19), que contrasta con el «amigo jurado» (v. 21) referido a Coton, y el término «filhar» para describir el «gran pecado»: asociado a menudo a la práctica de la contrafactura, aquí parece equivalente a «furtar» (v. 2). Añadamos la amenaza de pena de horca:

E con derecho seer enforcado
deve Don Pedro porque foi filhar
a Coton, pois lo ouve soterrado,
seus cantares, e non quis én dar
ñū soldo pera sa alma quitar,
sequer do que lhi avia emprestado.

(vv. 13-18)

El tono de acusación legal y el lenguaje jurídico culmina con la acusación final, que solo el rey osa y tiene la autoridad de formular: «E pois non á quen-no por én retar / queira, seerá oi mais por min retado» (v. 25-26).

Dadas las incógnitas del texto alfonsí sobre la intención concreta y el papel de Coton, quizá pueda dar alguna luz sobre la cuestión un debate entre

⁵ Ya Panunzio [1967] sigue estudios precedentes al cuestionar la probabilidad de que Pero da Ponte haya robado a un muerto y mucho menos asesinado a Coton, achacando ambas acusaciones a una burla del rey. UC y González [2013] evocan la sugerencia de CMGP de que el objeto de la sátira sea el perfil de Coton como enamorado.

Joan Soares Coelho y Lourenço (RM 79,47) que comparte el motivo central, entre otras características:

Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade,
e farei-ch'entender por que o digo:
ome que entençon furt'a seu amigo
semelha ramo de deslealdade;
e tu dizes que entenções faes,
que, pois non riman e son desiguaes,
sei m'eu que x'as faz Joan de Guilhade.

Joan Soárez, ora m'ascuitade:
eu ôuvi sempre lealdade migo;
e quen tan gran parte ouvesse sigo
en trobar com'eu ei, par caridade,
ben podia fazer tenções quaes
fossen ben feitas; e direi-vos mais:
lá con Joan García baratade.

Pero, Lourenço, pero t'eu oía
tençon desigual e que non rimava,
pero qu'essa entençon de ti falava,
o Demo lev'esso que teucria:
ca non cuidei que entençon soubesses
tan desigual fazer, nena fezesses,
mais sei-m'eu que x'a fez Joan Garcia.

Joan Soárez, par Santa Maria,
fiz eu entençon, e ben a iguava
con outro trobador que ben trobava,
e de nós ambos ben feita seria;
e non vo-lo posso eu mais jurar;
mais, se un trobador migu'entençar,
defender-mi-lh'ei mui ben toda via.

Se entretejen motivos parecidos a los del poema alfonsí: en un marco de evidente empaque moral, Coelho acusa a Lourenço de ladrón, pero también de desleal, por haber hurtado una *tençon* a Joan García de Guilhade. Sin embargo, al afirmar que el material poético hurtado es pésimo, el tono provocativo apunta claramente a una sátira de doble objetivo. El formato de *tençon* permite la intervención de Lourenço, que confirma el blanco preferente, ya que conmina a Coelho a debatir directamente con Guilhade (v. 14). Al igual que en el poema alfonsí, los versos finales lanzan un reto, que abunda en la autodefensa

de Lourenço. Añadamos que Guilhade entra en el debate con un sirventés («Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas», RM 70,38) para desmentir explícitamente las calumnias poéticas y amorosas de Coelho (y de paso eximir a Lourenço del hurto). La coincidencia en las estrategias retóricas parece abonar una interpretación plenamente satírica del poema alfonsí, subrayando quizá la burla indirecta a Coton (a quien se asimila con el carácter “tabernario” del “juglar” Pero da Ponte, con quien se representa «bevendo»). Sin embargo, todavía hay que abundar sobre las dinámicas poéticas que les dieron origen.

Como vía interpretativa, en el único trabajo dedicado enteramente a este motivo, González [2013] asimila las tres composiciones que comparten el término «furto» a un uso impropio, abusivo, de la *imitatio* y de la *contrafacitura* y añade en ese sentido un cuarto poema de Gonçalo Eanes do Vinhal, «Maestre, todo los vossos cantares» (RM 60,5) donde acusa un «maestre» anónimo, tentativamente identificado con el médico de Alfonso X, de haber “seguido” excesivamente las melodías y los textos ajenos. Sin embargo, otra vía parece también interesante. Tanto si la mención al hurto recoge una anécdota verídica, lo que se me antoja poco probable, o si la poesía de ambos autores presenta puntos de contacto formales o de otro tipo, como si no responde a ninguna de las dos circunstancias, el motivo resulta muy próximo al repertorio de insultos, críticas y amenazas proferidos contra aquellos que, por una razón u otra, son tachados de juglar. Recordemos que la primera alusión al hurto que hemos comentado va dirigida a un juglar anónimo, asimilándola a un modo de proceder acorde a su condición juglaresca y ridiculizando sus aspiraciones de convertirse en trovador. Por otra parte, el poema anterior encaja de maravilla con los debates en que Lourenço recibe críticas por su ignorancia, la mala calidad de su interpretación musical y de su canto, así como su intolerable intrusismo en la actividad de trovar, motivos evocativos de un perfil juglaresco, compatible con la indignidad del robo.

Como identifican Lanciani y Tavani [1995], la discusión sobre el *trovar* constituye un motivo recurrente en las *cantigas de escarnio*, particularmente frecuentes en el entorno alfonsí, a menudo centradas en las habilidades retóricas e interpretativas de los poetas en liza. En la tónica ya esbozada, bajo la forma de insultos y recriminaciones contra poetas de baja estofa, declarados juglares o asimilados a esa condición, los ataques provienen con frecuencia de trovadores nobles, que critican el acumen poético de su adversario o le cuestionan el derecho mismo a componer poesía. Sin embargo, su misma presencia en los debates (a diferencia de los supuestos consejos a juglares anónimos), ya indica que los acusados forman parte de la nómina de artífices poéticos. Estos intercambios me parecen semejantes en ese sentido a los despropósitos lanzados por varios trovadores en el contexto descrito por Folena [1976] como

la “bohemia estense”. En su lúcido análisis, Cantalupi [2016] se plantea, por ejemplo, si las grotescas contiendas «reals o imaginàries» del grupo estense no representarían una estrategia para acusarse recíprocamente de juglaría, a partir de la repetición de las mismas befas e insinuaciones. En ese sentido, recuerda la poca eficacia interpretativa de los estudios que han buscado incongruencias en ese anecdotario juglaresco, ya que no es la veracidad lo que cuenta. Para el paralelo con el caso gallegoportugués cabe recordar que Pero da Ponte no es solo víctima de invectivas sino que Panunzio [1967:28-29] lo define como «il più fecondo e il più violento tra i maledicenti della sua epoca». Los debates, sea en el oeste, el centro o el este peninsular, o aún más allá, siguen mecanismos que trascienden la anécdota biográfica. También en la tradición occitana, una y otra vez, un contrincante utiliza la figura del juglar, mientras que sus adversarios a menudo se revisten de su perfil de noble, no menos codificado. Una retahíla de vicios de los juglares se aplica a autores que, lo fueran o no, eran tachados de tales y en ocasiones adoptaban ese papel (Cabré 2021). El latrocínio y la deslealtad de que se acusa a Lourenço me parecen perlas de ese mismo collar.

Al interpretar esas categorías, cabe recordar que la tradición crítica galle-goportuguesa diferencia los *trobadores* nobles de los *jograis* que no pertenecen a la nobleza, con el *segrel* en posición intermedia.⁶ En unas ocasiones, la distribución se basa en reconstrucciones genealógicas o, en el caso de los juglares, en referencias en los mismos textos o en su distribución en los cancioneros. En otras, sin embargo, se trata de deducciones, basadas en el tono o registro de la poesía, el nombre u otros elementos que puedan excluirlos del estamento noble. A pesar de ese carácter hipotético, la clasificación resultante ha determinado la caracterización de ciertas figuras bajo los supuestos parámetros de la producción juglaresca y la conjectura de un enfrentamiento real entre trovador y juglar como trasfondo de poemas como los mencionados.⁷ Esa línea interpretativa no carece de problemas. Desde el juicio crítico moderno ni los trovadores de la “bohemia estense” ni Pero da Ponte ni Lourenço son merecedores de los epítetos y vejaciones con que son amenazados y presuntamente humillados, puesto que exhiben poesía de gran calidad. En efecto, la poesía de Lourenço corrobora sobradamente su autodefensa por su habilidad retórica e incluso le otorga una cierta posición de maestrazgo. Y aunque el poema comentado y otros en vena similar han inspirado la imagen de Pero da Ponte como juglar errante, el análisis histórico de su poesía y de su biografía sugieren una definición más verosímil como poeta áulico de Alfonso X

⁶ Me abstengo de citar la enorme bibliografía sobre el tema, que refleja Oliveira [1994].

⁷ Cito, por poner solo un ejemplo de esta hipótesis sociológica, Ventura [2017].

durante un periodo prolongado.⁸ Además para el caso que nos ocupa, a partir de una *tençon* con Pero da Ponte (RM 2,18) se ha supuesto que Coton podría tratarse de un *escudeiro*, una categoría que también se ha atribuido en ocasiones al mismo Pero.

Así las cosas, más allá de dirimir quién es juglar, o más concretamente qué es un juglar, un tema que sin duda convendría abordar, la lectura de estos poemas me parece valiosa para analizar las dinámicas de un círculo cortesano que se divierte o que a lo sumo compite por la preeminencia poética. En el contexto esbozado, la sátira debería sin duda resultar más informativa sobre el ambiente poético y sus dinámicas que sobre las habilidades reales y la catura moral de los participantes. Un círculo alfonsí, como el que se atisba en los poemas del mismo Alfonso y el de Coelho, donde las chanzas dejan entrever, «una situazione performativa conviviale in un gruppo cortese circoscritto e delimitato» (Marcenaro 2015:10). Si es significativo que Coelho esté vinculado a Alfonso como vasallo en 1268, también cabe destacar que fuera cuñado de Gil Peres Conde y que participara con Coton en un ciclo satírico contra Joan Fernandez surgido del entorno alfonsí, como lo fue el del ama, dirigido contra Coelho, en el que también participaron Cotón, Guilhade y Lourenço.⁹

Al situar los poemas aludidos en el contexto de la sátira cortesana del entorno alfonsí, salta a la vista como referente sobre su mecanismo y propósito la célebre definición en *Las siete partidas* del «jugar de palabra» como una broma placentera, en la que nadie recibe o toma ofensa y en la que las partes en liza se acusan de defectos que nadie posee:

aqueillo que dixiere que sea apuestamente dicho, y no sobre aquella cosa que fuere con aquel con quien jugaren, mas a juegos dellos; como si fuere cobarde dezirle que es esforçado, e al que fuere esforçado jugarle de cobardia. Y esto deve ser dicho de manera quel con que jugaren no setenga por escarnido, mas quel haya de plazer y haya de reyr dello (Juárez & Rubio 1991).

El texto alfonsí, destinado a codificar el comportamiento cortesano, podría invitar a entender los poemas aludidos como una sátira desligada de la literalidad, que debe interpretarse en función de las dinámicas de un círculo poético, más allá de las anécdotas concretas. Basándose en la codificación alfonsí, Sodré [2010] entiende las acusaciones de hurto contra Lourenço y Pero da Ponte como

⁸ Vease Beltran [2005] sobre la propuesta de una relación estable con el rey. Para un repaso sistemático de los datos biográficos de Pero da Ponte, Barberini [2020], que prolonga su actividad hasta 1282.

⁹ Recojo los datos biográficos, así como la hipótesis del párrafo anterior de *MedDB*. Para el ciclo del ama, Beltran [1998].

un «*jogo d'avessos*» que describe un comportamiento exactamente opuesto a la personalidad real de esos poetas. Considerándola una interpretación demasiado rígida, Arias Freixedo [2020] duda incluso de que las cantigas entren en la definición del juego de palabra y sospecha que el escarnio se basa frecuentemente en anécdotas reales: para el caso de Pero da Ponte propone un préstamo retórico abusivo y para Lourenço un reflejo de «*tensiós xurdidas no seo da relación persoal e laboral*» con Guilhade.

Al acabar este repaso a los hurtos poéticos del entorno alfonsí, las interpretaciones se suman y se contradicen. Sin embargo, según mis observaciones anteriores, no parecen insultos dirigidos a poetas despreciados, a los que se intenta mantener fuera del círculo privilegiado del autor de la sátira, sino bien al contrario, a miembros del mismo círculo. Es significativo que en ambos casos todos los participantes comparten una relación estrecha, subrayada en el segundo caso por los poemas satélites de Guilhade o del mismo Lourenço. Aun así, cuesta pensar que la clave resida únicamente en las anécdotas de las relaciones personales, aunque efectivamente la base anecdótica tiene sentido en un círculo estrecho y puede provocar la risa. Para mí, esos poemas toman sentido en la figura de juglar atribuida a los acusados y responden a convenciones y dinámicas que van más allá de la corte alfonsí o de la lírica gallegoportuguesa, como muestra el caso estense. Una mirada al este peninsular y a la tradición occitana quizás nos permita hallar nuevos puntos de referencia para aclarar la situación o al menos matizarla.

Siguiendo el hilo del hurto poético, el motivo nos lleva de corte en corte hacia territorios occitanos. Cerverí no es, desde luego, el único trovador que entró en contacto con la lírica gallegoportuguesa de manera documentada o incuestionable. Durante el siglo XIII, cierto número de trovadores recorre un circuito que tiene como etapas principales la Corona de Aragón, Rodez y Castilla, junto a las cortes del norte de la península itálica ya mencionadas. La caracterización como juglares de muchos de los poetas que se mueven por ese circuito en ocasiones ha distorsionado la interpretación de los motivos del desplazamiento de corte en corte. Se ha supuesto a menudo la existencia de imperativos personales, sean políticos, como el exilio, o económicos, a saber la necesidad de mecenazgo, supuestos que requieren cautela interpretativa, sobre todo en caso de que conjecturen la difusión de las propias experiencias vitales, más aún las de un juglar.¹⁰

La corte de Rodez, célebre centro de debates poéticos, podría haber sido tierra fértil para acusaciones de hurto poético. A pesar de que el tono de los debates se ha definido como escolástico (Guida 1983), los mecanismos son sus-

¹⁰ Cabré [2022] para la aplicación al tema del exilio.

tancialmente similares a los ya descritos, incluida la participación del mecenas, el conde Enrique II. Otros detalles relevantes para el ambiente que habíamos empezado a esbozar surgen, por ejemplo, en el *tornejamen* (BEdT 248.77 = 272.1 = 403.1 = 319.7a) iniciado por Guiraut Riquier, en que Paulet de Marsella se queja de ser tildado de juglar al corresponderle una pregunta sobre mecenazgo en vez de sobre amor. Cabe recordar además que Paulet pasó por la corte aragonesa, mientras que Guiraut disfrutó de una larga estancia en la corte del rey Sabio, durante la que elaboró la *Supplicatio*. Aunque el *tornejamen* dista de ser el único poema de debate rodesiano en que participa o que investiga Guiraut Riquier, el narbonés no parece haber practicado el *escarnio* en el entorno alfonsí.¹¹ Aun así, cabría reflexionar sobre la *Supplicatio* como la obra de un trovador involucrado en el ambiente de Rodez y compuesto para el mecenas en el centro de una de las principales cortes del *escarnio*.

A pesar de las semejanzas, los temas debatidos y satirizados en Rodez toman direcciones algo diferentes, en especial por lo que respecta a las críticas esgrimidas. En Rodez, los interlocutores son menospreciados por su ignorancia, sus carencias en materia de amor y, solo en modo mucho menos enfático, la calidad de su poesía. Aun así, quizás el hurto poético formaba parte del repertorio satírico y de las críticas intercambiadas, si damos fe a un testimonio indirecto (Cabré 2017). A pesar de no haberse conservado ningún debate del trovador catalán, en su *Vers del comte de Rodes*, Cerverí demuestra perfecta familiaridad con las dinámicas de los rodesianos, imitando las acusaciones sarcásticas, la falsa indignación, la deferencia irónica hacia los trovadores de origen noble, pero al mismo tiempo rivaliza con esos contrincantes ausentes y en cierta manera los reta, con toda la intención de mostrarse superior. Uno de los motivos evocados es precisamente una acusación de hurto poético, que Cerverí disipa, achacándola a préstamos recíprocos, en que los catalanes llevan claramente las de ganar con respecto a los de Rodez:

Don catala son repres
que no sabon prim filar
motz ne rimas afilar
e, s'il an d'autres re pres
per lors dictatz
gays gençar, no·m desplay,

¹¹ A no ser, claro está, que no se haya conservado su producción satírica: tengamos en cuenta la naturaleza altamente reelaborada de su *libre* y el carácter de *única* de los debates de Rodez del cincionero R, quizás conectado con dicha corte. Sobre este particular, véase Bertolucci [2015] y Aspert [2006], con los matices que aporta Barberini [2015].

c'autr'an assatz
ja pres del lor ses play.

El ejemplo me parece particularmente significativo en comparación con los gallegoportugueses, pero podríamos hallar otros antecedentes en la lírica occitana: «Cantarai d'aquests trobadors» (BEdT 323.11), precisamente dedicado a satirizar un círculo de trovadores durante un encuentro festivo, incluye una acusación de robo poco clara contra Peire de Monzo, de quien se desconoce la identidad más allá del posible origen ibérico. O bien en el ciclo que analiza Léglu [1996] como «insult songs» y donde interpreta referencias explícitas al robo poético con analogías a delitos reales. Y, desde luego, no olvidemos que en el corpus de *vidas y razos* se presenta como antecedente de lujo el latrocínio de Arnaut Daniel, aprobado por el rey de Inglaterra. La *razo* de BEdT 29,2 describe el hurto poético como una broma fenomenal. Notemos también que los protagonistas son presentados como dos juglares, uno de ellos Arnaut Daniel y el otro un creador de su mismo talento:

E fon aventura qu'el fon en la cort del rey Richart d'Englaterra; et estant en la cort, us autres joglars escomes lo com el trobava en pus caras rimas que el. Arnautz tenc so ad esquern, e feron messios cascun de son palafre que no fera, en poder del rey. El reis enclaus cascun en una cambra, e N'Arnautz, de fasti qu'en ac, non ac poder que lasses un mot ab autre. Lo joglar fes son cantar leu e tost. E els non avian mas .x. jorns d'espaizi, e devia's jutjar per lo rey; a cap de .v. jorns, lo joglar demandet a N'Arnaut si avia fag: e N'Arnautz respos que oc, passat a .iii. jorns; e no'n avia pessat. E'l joglar cantava tota nueg sa chansso per so que be la saubes; e N'Arnautz pesset co'l traisses a isquern: tan que venc una nueg el joglar la cantava, e N'Arnautz la va tota arretener e'l so. E can foron denan lo rey, N'Arnautz dis que volia retraire sa chansso; e comenset mot be la chansso quel joglar avia facha. E'l joglar, can l'auzic, gardet lo en la cara, e dis qu'el l'avia facha. E'l reis dis co-s podia far. E'l joglar preguet al rey qu'el ne saubes lo ver, e'l reis demandet a N'Arnaut com era estat, e N'Arnautz comet li tot com era estat. E'l reis ac ne gran gaug e tenc so tot a gran esquern. E foro aquitiast los gatges e a cascú fes donar bels dos, e fo donatz lo cantar a N'Arnaut Daniel, que di, *Anc ieu non l'ac, mas ella m'a.*

El motivo del hurto poético concurre a la caracterización de Arnaut como juglar y enriquece la interpretación de la *razo*, mientras que esta contribuye a definir el escarnio en los ambientes cortesanos evocados. Notemos el uso, en tres ocasiones, del término «per escarn» como broma descomunal que divierte a los participantes y al público, sin que en ningún momento se menosprecie a los participantes, sean o no juglares. No se aleja pues del contexto descrito para el *jugar de palabra* de las *Partidas* alfonsinas. De hecho, el anónimo juglar se

muestra conforme con el dictamen real, una vez la cuestión queda aclarada, y con la recompensa ofrecida. Por no hablar de que el compilador del cancionero R (París, BnF, fr. 22543), donde se lee esta *razo* (f. 2v), no tiene ningún reparo en añadir el poema al corpus de Arnaut tras haber explicado su origen fraudulento.

A mi modo de ver, más allá del sentido de la sátira y de la interpretación de los poemas específicos, las chanzas en torno al hurto poético apuntan a la existencia de un círculo cultural y denotan proximidad entre acusador, acusado y víctima. El motivo se sitúa en la encrucijada de varios aspectos fundamentales y poco o mal explorados de la cultura lírica románica, a los que puede dar cierta luz y que a su vez contribuyen a comprender el alcance o intención de este tipo de sátiras. En las ocasiones comentadas, el acusado resulta ser un trovador tachado de juglar, lo que nos lleva a interesarnos por la figura del trovador profesional y por la movilidad, conectada de manera intrínseca con los perfiles del juglar y del trovador itinerante. Puesto que el acusador acostumbra a ser noble (o incluso rey, pero adoptando un perfil no menos retórico), su intervención nos lleva a preguntarnos por el papel de los mecenas en las dinámicas de creación poética. Es indudable que convendría desentrañar estas dos figuras para acabar de entender la realidad y la difusión de la lírica cortesana medieval.

Los poemas aludidos ofrecen así pistas valiosas sobre las dinámicas poéticas e invitan a estudiar los recorridos de dichos personajes y de los motivos poéticos, sin perder de vista los contactos entre las tradiciones que concurren en los mismos centros. Me remito en conclusión a las palabras de Rico [2022:69]: «no son los trovadores y los juglares gallegos o portugueses quienes importan su poesía a la corte de Alfonso el Sabio sino el rey de Castilla quien los atrae o los convoca con su afición y su interés». Así pues, para desentrañar el sentido de estos poemas y por extensión de otras alusiones al quehacer poético, el énfasis debería recaer en los centros y las dinámicas que allí se generan, muy por encima de las supuestas relaciones anecdóticas de los personajes y las vivencias de los poetas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieto, «*Trobar mal, malas cantigas, dizer mal, jugar de palabra*. Refexións sobre a (errada) identificación das cantigas de escarnio e mal dizer co concepto “jugar de palabra” do Título IX da Partida II», *ArGaMed*, 2 (2020), pp. 11-36.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957.
- ASPERTI, Stefano, «Generi poetici di Cerveri de Girona», en *Trobadors a la Península Ibèrica*, ed. Vicenç Beltran, Meritxell Simó, Elena Roig, PAM, Barcelona, 2006, pp. 29-72.

- BARBERINI, Fabio, «Un’imitazione metrica nel Libre di Guiraut Riquier?», *Vox romana* 74 (2015), pp. 85-98.
- BARBERINI, Fabio, «Pero da Ponte e l’Infante D. Manuel (B1655/V1189)», *Cultura Neolatina*, 80/1-2 (2020), pp. 75-115.
- BEdT=Biblioteca elettronica dei trovatori, dir. Stefano Asperti, http://www.bedt.it/BEdT_o4_25/index.aspx.
- BELTRAN, Vicenç, «Tipos y temas trovadorescos. XV. Johan Soarez Coelho y el ama (de don Denis)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75 (1998), pp. 13-43.
- BELTRAN, Vicenç, *La corte de Babel: lenguas, poéticas y política en la España del siglo XIII*, Gredos, Madrid, 2005.
- BERTOLUCCI, Valeria, «Per una nuova edizione del libre di Guiraut Riquier. Con una nota sulle etimologie riquieriane», *Lecturae tropatorum*, 8 (2015).
- BETTI, Maria Pia, «Propaggini provenzali alla corte di Alfonso X di Castiglia: suggestioni metriche», en *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d’oc. Actes du septième congrès international de l’AIEO* (Reggio Calabria-Messina, 2002), ed. Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella, Viella, Roma, 2003, pp. 99-108.
- BILLY, Dominique, «Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona», en *L'espace lyrique méditerranéen au moyen âge: nouvelles approches*, ed. Dominique. Billy, François Clément, Annie Combes, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, pp. 251-263.
- BOUTIÈRE, Jean y Alexander Herman SCHULTZ, *Biographies des troubadours: Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Nizet, París, 1964.
- CABRÉ, Miriam, *Cerverí de Girona and his Poetic Traditions*, Támesis, Londres, 1999.
- CABRÉ, Miriam, «Who are Cerverí’s worst enemies?», *Glossator*, 4 (2011), pp. 59-72.
- CABRÉ, Miriam, «Un Catalan à Rodez: la contribution du troubadour Cerverí aux débats ruthénois», *Revue des langues romanes*, 121 (2017), pp. 599-621.
- CABRÉ, Miriam, «Troubadour Selves Under Debate», en *Futures of Medieval French*, ed. Jane Gilbert, Miranda Griffin, Boydell & Brewer, Londres, 2021, pp. 34-48.
- CABRÉ, Miriam, «De Provença a Catalunya: rutes de l’exili, rutes de trobar», en *Les Pays Catalans et la Provence: regards croisés*, ed. E. Massip, M. Navàs, F. Niubo, Tra bucaire, Perpignan, 2022, pp. 49-60.
- CANTALUPI, Cecilia, «Notes per a una hipòtesi d’atribució de “E tot qan m’o ofes en aquest an” (BdT 461.80)», *Mot so razo*, 15 (2016), pp. 7-25.
- CMGP= *Cantigas medievais galego-portuguesas*, <https://cantigas.fchsh.unl.pt/>.
- FERRARI, Anna, *Trobadors e trovadores*, Mucchi, Modena, 2014.
- FOLENA, Gianfranco, «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», en *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza, 1976 I, pp. 453-565.
- GONZÁLEZ, Déborah, «Ome que entençón furt’ a seu amigo semelha ramo de des-lealdade», en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, ed. Mercedes Brea, Esther Corral, Miguel Ángel Pousada, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2013, pp. 233-248.
- GUIDA, Saverio, «*Jocs* poetici alla corte di Enrico II di Rodez», Mucchi, Modena, 1983.
- JUÁREZ, Aurora, y Antonio RUBIO, *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la B.N.*, Impredisur, Granada, 1991.

- LLABRÉS, Gabriel, *Estudi històric y literari sobre'l Cançoner dels contes d'Urgell*, Societat catalana de bibliófils, Barcelona, 1907.
- LANCIANI, Giulia y Giuseppe TAVANI, *As cantigas de escarnio*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1995.
- LÉGLU, Catherine, «A Reading of Troubadour Insult Songs: The “Comunals” Cycle», *Reading Medieval Studies*, 22 (1996), pp. 63-83.
- MARCENARO, Simone, ed., Afonso Anes do Coton, *Cantigas*, Carocci, Roma, 2015.
- MedDB = Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa, v. 3.6.1. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.gal/meddb>.
- OLIVEIRA, António de Resende, *Depois do espectáculo trovadoresco: A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa, 1994.
- PANUNZIO, Saverio, ed., Pero da Ponte, *Poesie*, Adriatica, Roma, 1967.
- RICO, Francisco, *El primer siglo de la literatura española*, Taurus, Madrid, 2022.
- ROMEU, Josep, *Estudis de lírica popular i tradicional antigues*, PAM, Barcelona, 1993.
- SODRÉ, Paulo Roberto, *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*, Edufes, Vitoria, 2010.
- SOUTO CABO, José António 2012. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas: aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- TALFANI, Camilla, *El Testament de Cerverí de Girona i les figures clau del bisbat de Girona de finals del segle XIII*, Girona, Diputació de Girona, en prensa.
- TORO PASCUA, M. Isabel y Gema VALLÍN, «Modelos gallego-portugueses de uso retórico: la personificación de los ojos en la escuela castellana», *Revista de Filología Española* 101 (2021), pp. 489-508.
- UC= *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, dir. Manuel Ferreiro, Universidade da Coruña, <https://universocantigas.gal/>.
- VENTURA, Joaquín, «El insulto literario entre trovadores y juglares como instrumento de defensa gremial: su reflejo en la lírica medieval gallego-portuguesa», *Medievalia*, 20 (2017), pp. 61-86.

LA GUERRA CIVIL VISTA POR EMILIO PRADOS

Antonio Carreira

En las *Poesías completas* (1999 = *PC*) de Emilio Prados, los editores incluimos lo que llegó a la imprenta del libro *Destino fiel*, premiado en 1938. El poeta, desde mucho antes colaborador de revistas radicales y autor de poemas angustiados de corte surrealista, en la guerra civil trabajó en favor de una causa que creía justa, la de España y su segunda República. Escribió romances, recopiló los ajenos, parte de los cuales se publicaron en 1937 como *Romancero general de la guerra de España* (*RGE*), el mismo año reunió el *Homenaje al poeta Federico García Lorca*, publicó su propio *Llanto en la sangre*, y en 1938 el *Cancionero menor para los combatientes*, ambos con prólogo de Altolaguirre; también una reseña de *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández (1937), a quien había conocido poco antes (Chica 1999:122-135). Desde el núm. II (febrero de 1937) al XXII (octubre de 1938), fue colaborador habitual de *Hora de España* (= *HE*).

Especial interés tienen los textos descubiertos por James Valender [1992:989-1003] en un excelente artículo. Se publicaron en los núms. 36 (2-I-1937) y 55 (16-V-1937) de la revista *Ayuda*, órgano del Socorro Rojo Internacional (SRI), cuyo «propósito inmediato no era político, sino más bien humanitario: atender a las víctimas (o a los familiares de las víctimas) de la represión y de la injusticia» (Valender 1992:989). En ella colaboraron muchos escritores españoles e hispanoamericanos. Prados trabajó para el SRI desde septiembre de 1936, probablemente dirigiendo una guardería de niños, y en su revista, además de las prosas, publicó tres poemas (*PC*, I:590, 601 y 606). El primer texto, titulado «Los niños tiznados de España», habla de los que van por los muelles, con una lata vacía, pidiendo algo de comer, otras veces zambulléndose para conseguir un trozo de carbón, o recogiendo arena en sacos para venderla por unos céntimos. Prados, como bien recuerda Valender [1992], había denunciado la miseria de esos niños asperneros en su poema «Alerta» (*PC*, II:775-778), compuesto entre 1930 y 1932, y dedicado a la memoria de uno de ellos, de 6 años, sepultado bajo la arena. El segundo texto, «¿Qué haces tú de tus hijos?», se preocupa de los niños en la guerra. Tras la masacre de los que huían con sus familiares de la Málaga asediada, y después de otros muchos muertos en los bombardeos, el gobierno de la República intentó evacuarlos incluso enviándolos al extranjero, cosa que no todos aceptaron. Valender menciona las expediciones a la Unión Soviética, Francia, Bélgica, Inglaterra, y sobre todo a México, los llama-

dos «niños de Morelia», dos de los cuales Prados adoptó ya en el exilio. También recuerda sus poemas «Perdida infancia» (I, 640-642) y la cancionilla «¡Ya llegan los niños, madre!», dedicada a los niños refugiados en Cataluña (II, 852-854). Concluye Valender [1992:1003] con estas palabras: «Hablando, ya al final de su vida, sobre el origen de sus actividades políticas, Prados habría de referirse al profundo sentimiento de culpa (y de angustia) que empezó a sufrir, al irse dando cuenta, desde muy joven, de los privilegios de que gozaba como hijo de una familia bien acomodada». He ahí, en resumen, el origen del compromiso ético y social de Emilio Prados, que explica su recelo ante la actividad política. Prados leyó algunos de sus poemas por la radio, participó en el homenaje al Quinto Regimiento y en la despedida a las Brigadas Internacionales. Lo de que leyera también poemas en los frentes, como se ha supuesto, no está acreditado (Blanco Aguinaga 1999:92-108).¹

Si dejamos a un lado el *Diario íntimo*, desaparecido al final de la guerra,² y una compilación de su poesía anterior de dudosa existencia, la publicada por Prados desde julio de 1936 a febrero de 1939 ocupa 182 páginas en el primer volumen de las *PC*. Un conjunto que puede dividirse en cuatro grupos:

- I. 15 romances que forman la tercera parte de *Llanto en la sangre*.
- II. 6 romances en la sección «Poemas sueltos de la guerra civil».
- III. 22 poemas de diferente metro publicados en libro o revista, reunidos en la misma sección de las *PC*.
- IV. Los 10 poemas que constituyen el *Cancionero menor*.

En total, 53 poemas. En Apéndice a las *PC* publicamos 21 más inéditos y conservados en la caja 1, carpeta 11, de sus papeles. Unos y otros, según el estado de nuestros conocimientos, suman unos 74 poemas.

Para zanjar la cuestión es preciso tratar de un raro libro, publicado por Prados en 1940, nada más asentarse en el exilio: *Memoria del olvido* (= *MO*). Es

¹ En carta de 1938, dice Prados a sus familiares: «Ahora trabajo también en la radio del Ministerio. A lo mejor oís el día menos pensado mi voz recitando un poema o alguien leyendo mis poesías. ¡Que no haya lagrimitas! No quiero que lloréis vosotras pensando en mí cuando yo me encuentro tan contento ahora» (Hernández 1988:343). Según el mismo estudioso, habría leído también por la radio «Ciudad sitiada» en noviembre de 1936.

² «En Barcelona decidí componer un *Diario íntimo* (creo que el título añadía: *de un poeta en la guerra de España*). Y ese libro lo llevaba al cruzar la frontera. Ya cerca de Banyuls me sentí tan desesperado y cansado que, desde un acantilado muy cerca del pueblo lo tiré (sin el menor gesto romántico) al mar que deseaba yo que también me recibiera a mí» (Prados-Sanchis 1995:205). Del titulado *Poesía*, 1939, dice: «No tengo seguridad de que se publicara, aunque sí de que entró en prensa en Montserrat» (Prados-Sanchis 1995:221).

un volumen de 186 páginas dividido en dos partes: *Cuerpo perseguido* (1927-1928) (= *CP*), la primera, sin duda es el original cuya publicación frustró la guerra, y cuya estructura varió luego en la *Antología* de 1954. La que nos interesa es la segunda: *Memoria de poesía* (*Pequeña selección de un Diario incompleto*). Su contenido proviene de tres fuentes: *Vuelta* (1927), libro del que toma cinco poemas; *Memoria de poesía* (1926-1927 = *MP*), al que pertenecen otros cinco, de ellos solo dos presentes en la *Antología*. Y los restantes 19, escritos durante la guerra civil, de los cuales 12 fueron a parar a *Jardín cerrado* (*JC*), con algunas variantes y eliminadas ciertas alusiones a la guerra, no todas, como veremos. He aquí sus primeros versos:

No sé qué hachazo antiguo (p. 127; *JC*, 267; *PC*, I:958).

Hoy mis ojos se niegan (p. 129; *PC*, I:653).

Abandoné la forma de mi cuerpo (p. 131; *JC*, 307; *PC*, I:989).

Como una blanca espada (p. 133; *JC*, 261; *PC*, I:953).

Una cosa es estar muerto (p. 135; *JC*, 316; *PC*, I:995).

A quien me llama contesto (p. 136; *PC*, I:658).

¡Qué lento paso el día! (p. 138; *PC*, I:648).

Aunque se rompa la caja (p. 143; *JC*, 333; *PC*, I:1009).

Mucho vine caminando (p. 145; *JC*, 319; *PC*, I:998).

Una cosa es renacer (p. 147; *JC*, 315; *PC*, I:994).

Vengo de la sombra. Mira (p. 148; *JC*, 320; *PC*, I:999).

Si el hombre debe callar (p. 150; *PC*, I:659).

Huyendo voy de la muerte (p. 154; *JC*, 318; *PC*, I:997).

Es inútil. El perderte (p. 158; *JC*, 303; *PC*, I:985).

Centro de un espejo vivo (p. 163; *JC*, 328; *PC*, I:1005).

Estoy aquí, preparado (p. 165; *JC*, 330; *PC*, I:1007).

No es lo que está roto, no (p. 168; *PC*, I:660).

Lo que dice el sol, lo dice (p. 170; *PC*, I:861).

¡Qué sereno está el cielo! (p. 178; *PC*, I:650).

Si sumamos estos 19 poemas a los 74 que ya conocíamos, obtenemos un total de 93, cifra muy superior, por ejemplo, a la de Altolaguirre, de quien se conservan 18. Del romance «A quien me llama contesto», anota Prados en sus papeles que corresponde a *Llanto en la sangre*, aunque no consta en el volumen de 1937. De igual manera advierte que «Nada te pido. Este cuerpo» pertenece a *JC*,

aunque solo figura en una de las versiones inéditas de *MP*. En la carta a Sanchis Banús antes citada, Prados, tras contar la pérdida de su *Diario íntimo*, en prosa algo enrevesada y con algún pequeño error, dice haberlo continuado en París:

Aquí acabé de una vez con él en *Canciones de despedida*. Se salvaron algunas cosas: «Estoy aquí preparado l a caminar por lo eterno», «Aunque se rompa la caja l de mi canción», «No es lo que está roto, no...», «Si el hombre debe callar», «Una cosa es estar muerto», «Lo que dice el mar» y otras, que van: unas en los poemas de guerra, hoy recogidos mínimamente bajo el título *Llanto en la sangre*, y otros, como habrá visto en *Jardín cerrado* (= *Noche humana*) (Prados-Sanchis 1995:205-206).

Estos serían, pues, los poemas que sobrevivieron. Dos se habían publicado en revista: «¡Qué lento paso el día!» y «¡Qué sereno está el cielo!» (HE, XXII, 1938:33-37). Lo que significan estos trasiegos no es fácil de aclarar. Los poemas incluidos en *JC* habrán encontrado lugar y función en esa enorme estructura que es el libro de 1946. Prados en la *Antología* solo salvó cinco poemas de la guerra, epigrafiados como *Llanto en la sangre (1936-1938)*, título que no se corresponde con el libro homónimo puesto que solo contiene uno de sus romances («Ciudad sitiada»), donde ya en febrero de 1937 había sustituido el nombre *Madrid* por el más neutro *ciudad*. Prados, en esa coyuntura, prefiere olvidar que en su momento había reunido su poesía de guerra bajo título diferente: *Destino fiel*. Un hecho significativo si se atiende al sentido del primer término. Todavía en 1940, en la lista de «Obras del mismo autor» impresa al final de *MO*, entre los libros inéditos figuraba con estas precisiones: *Destino fiel (poesías en la guerra). 1936-1939*.³

Como es obvio, la poesía de combate, sobre todo la escrita al calor de la contienda, es un género peligroso por su finalidad, próxima a la propaganda. Cuando lo que urge es ganar la guerra, cualquier otra consideración resulta secundaria, si no contraproducente. Bien claro lo dejan piezas como *Por Teruel* o *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*, de Max Aub, con su título ingenuo a más no poder, para no mencionar el monólogo de Herrera Petere en que un fusil Mauser se queja de que no lo limpian y engrasan. No sabemos si Prados llegó a militar en el Partido Comunista, pero sí hay noticia de la disciplina que impusieron algunos de sus miembros en el curso de las publicaciones, y de la cual no estaba ausente la censura. El caso más flagrante fue el del poema de Cernuda en memoria de García Lorca. No obstante, Prados escribió poca poesía explícita, alusiva a hechos y personajes concretos. Sobre todo a partir de 1938, cuando la causa republicana había sufrido importantes reveses, su poesía se va haciendo más autónoma, y llega un momento en que incluso las alusiones a la guerra

³ En la misma página, a *Llanto en la sangre* le atribuye un subtítulo nuevo: *poesía romanceada*.

misma escasean o desaparecen. Todavía está presente en el *Cancionero menor*; que, impreso en 1938, constituye una huida hacia la antigua lírica popular, en especial si se lo compara con poemas engendrados en similares circunstancias por Vallejo o Neruda. En carta a Sanchis Banús, declara Prados lo siguiente:

Estoy totalmente de acuerdo con Vd. en cuanto a lo que se llama poesía de combate. Yo le diría más. No creo que eso sea poesía. Emplear los versos como arma combativa para lo social o lo político es negar la poesía. La poesía sí, tiene que combatir, ¿cómo no?, pero su campo de combate está más profundo o más alto de lo que se ve hoy (Prados-Sanchis 1995:131-132)

Así pensaba Prados en octubre de 1958; por lo que sabemos de su vida en México, apartado de grupos, cabildeos y rencillas entre exiliados, hubo de pensar muy pronto algo parecido.

La *Antología* de 1954, con solo 11 poemas agrupados en 20 páginas para representar su obra comprometida escrita en la década de los treinta, decepcionó a más de uno; el propio Blanco Aguinaga, en el trabajo citado, considera un error tanta poda (p. 100). Y de los que sobrevivieron, versos como «hoy con la guerra me muevo, l mañana será en la paz», del poema «El cielo en la voz» («Constante amigo» en *MO*), incrustados en *JC* (1946:333), no dejan de ser una disonancia, según suele ocurrir cuando se aprovechan en bruto materiales de otro tiempo. El poema «La muerte y el jardín» (*JC*, 307) llevaba en *MO* este epígrafe: «El mismo día al atardecer» (p. 131). En él se encuentran estos versos de sabor machadiano: «Por los campos oscuros de la guerra, l huyéndome a mí mismo, l medio flotando y sin memoria vuelo l desolado y continuo» (p. 132). Al pasar a la tercera parte del tercer libro de *JC*, en lugar de «Por los campos oscuros de la guerra, l huyéndome...» encontramos: «Contigo, noche, bajo tu alameda, l huyéndome...», etc. El título de esa parte («Constante amigo»), que ya había aparecido al frente de un poema, figura en la mencionada lista de inéditos impresa al final de *MO*, con el subtítulo de *cancionero* y las fechas 1939-1940. No sabemos si su contenido era el de *JC*, III, 3, pero sí que al menos siete de sus poemas existían ya en 1940. En la misma lista se fechaba ese año el libro *Noche humana (poema)*, y tampoco es seguro que la sección de *JC*, III, 1, así titulada, coincida con el inédito, o recoja poemas anteriores al exilio.

«Posesión luminosa» (*MO*, 133), epígrafe arrancado de *CP* (*MO*, 91), concluye con estos versos:

Hoy canto con la flor de mi tristeza
oculta en el silencio:
«La guerra es ya de mí mi solo huésped

y esclavo de la guerra vivo entero». Envainé con el sol mis dos miradas. ¡Recuperé la forma de mi cuerpo!

En *JC:261* se titula «La voz en el jardín», los dos versos finales desaparecen, y los antes entrecomillados ahora rezan: «¿Para qué voy a entrar en la alameda si no llega a lo Eterno?». El esclavo de la guerra se ha liberado, no solo de ella, sino también de su doble mirada. Los demás poemas transferidos a *JC* sufren cambios, pero ya de otra índole.

Los romances compuestos en los primeros meses de la contienda por poetas de fama y espontáneos de todo tipo parecen responder a una fiebre pasajera, y son, como era de esperar, muy desiguales. Hoy resultan difíciles de leer los 323 del *RGE*. El volumen, con abundantes ilustraciones, lleva un prólogo de Rodríguez Moñino fechado en junio de 1937 –lo que sitúa su difusión en la segunda mitad del año– y consta de ocho secciones: 1) Defensa de Madrid. 2-6) Frentes del Centro, Sur, Norte, Extremadura y Aragón. 7) Romances de retaguardia. 8) Romances varios. La penúltima se subdivide en romances políticos, morales, burlescos y líricos, y la última, titulada «Varios» por su indeterminación geográfica, reúne los insultos a Franco, Mola, Queipo, Marañón, etc., y las alabanzas al comandante Carlos, al *Komsomol* o a héroes innombrados. Si es verdad, como dice el prologuista, que la selección se hizo sobre más de 900, todavía se puede afirmar que Prados abrió bastante la mano. Los autores más representados son Félix Paredes, 31; Leopoldo Urrutia, 22; Emilio Prados, 19; Herrera Petere, 16. Muy por debajo, Antonio Agraz, Alberti, Altolaguirre, Aparicio, Balbontín, Beltrán, Bergamín, Clariana, García Narezo, Garfias, Gil Albert, Miguel Hernández, Pérez Infante, Rivas Panedas, Serrano Plaja, Luis de Tapia, Lorenzo Varela... Entre todos ellos, solo dos poetisas: Rosa Chacel y María Luisa de Iriarte. Sin embargo, el *Romancero del ejército popular*, recopilado de la prensa bélica por Ramos Gascón, incluye varias docenas de poemas firmados por mujeres de escaso renombre. Caso curioso es también el de Miguel Hernández, cuyos romances y poemas de guerra parecen haber obtenido cierto éxito. Ya en el núm. IV de *HE* (abril de 1937), Altolaguirre publica «Noche de guerra», fragmento en el que, aparte elementos más personales, incluye una carta a Hernández llena de elogios, con esta salvedad:

Por cariño a ti y a quienes quieren ver en ti lo que no eres, también voy a copiar un fragmento desdichado de tu romance:

Subiera en su airado potro
y en su cólera celeste
a derribar trimotores
como quien derriba mieses.

No. Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo: la locura. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda. (Tampoco me gusta: *que morir es la cosa más grande que se hace*) (p. 77).

Altolaguirre, solo cinco años mayor que Hernández, se siente con autoridad para recordarle lo que, según él, no debería ser la poesía de combate. Podemos fácilmente imaginar lo que sentiría ante un panfleto repulsivo ya desde su título como «*Odio a muerte*», de Rafael Alberti, al que pertenecen estos versos: «Morid aquí, productos de hombre y hombre, | híbridas bestias, maricones madres, | lejos de vuestro suelo, triste Italia, | del suelo vuestro, fríos alemanes» (*HE*, 22, octubre de 1938, p. 19).

De los 19 romances de guerra compuestos por Prados, 12 se publicaron también, por las mismas fechas, en *Llanto en la sangre*, y varios de ellos, hasta un total de 13, aparecieron en revistas o publicaciones volanderas. A diferencia del «Romance de la perdida de Málaga» de Altolaguirre, que pinta la desbandada hacia Almería, «*Granada y Málaga*» de Prados es caracterizado como romance fronterizo, lo que señala una voluntad de enlazar con el viejo romancero. El poeta, aunque malagueño, ha procurado no dejarse llevar por la falacia sentimental (como hace, por ejemplo, en el titulado «*Soledad de Málaga*») y habla en forma alegórica solo del invierno y sus consecuencias. El hielo que baja de Granada es un «*alto buque*», sus velas sudarios, sus banderas guadañas y su tripulación espectros, algo que evoca el famoso poema de Coleridge, que no sabemos si Prados conocía. A juzgar por los últimos versos, en que una fragata de Málaga es exhortada a llevar a Granada la victoria, podría indicar que el romance se compuso muy al comienzo de la guerra. Lo mismo cabe decir del siguiente, «*Llegada*», primer poema de Prados en recuerdo de García Lorca, asesinado en agosto de 1936. El locutor dice haber salido de «*Málaga roja*» y llegado a Madrid, lo que Prados hizo en septiembre de ese año. Solo hacia la mitad del poema pregunta por Federico, como si no diera crédito a los rumores de su muerte. De alguna manera se puede entender que el orden poético ha alterado el cronológico, dejando el arranque en el centro, enmarcado por negros augurios. El romance «*Cuerpo de tristeza*», subtitulado «canción de un miliciano herido», es más convincente como poema que el «*Fragmento de carta*» incluido en el mismo libro, y que Prados reconoce haber escrito pensando en su madre.⁴ Las anáforas de sus primeros versos, seguidas de varias

⁴ Hablando de un periódico de Buenos Aires que había publicado versos suyos, escribe a su madre a comienzos de 1941: «No lo he visto ni sé qué versos serán los que han puesto. Creo que serán los de la *Carta* que te escribí a ti y que en el libro mío *Llanto en la sangre*, que tendréis ahí,

negaciones, apoyan la imagen: «que flor que no ha de ser fruta / sobre la tierra se pierde», y anticipan la usada al final, con ecos de Gide: «envidio el grano de trigo / que al morir su espiga enciende». «Ciudad sitiada» es, sin duda, el mejor del grupo y quizá también de la guerra civil. El subtítulo, «Romance de la defensa de Madrid», desaparece ya en febrero de 1937, junto con las invocaciones del final, acaso para darle un valor más amplio. Es locutor la ciudad misma, identificada con sus defensores de tal manera que sus avatares ocurren en un cuerpo humano, con el cual se identifica en una especie de concepto visionario que responde a la tendencia de Prados a humanizar lo que toca, ya desde *El misterio del agua*. En cuanto a «Carretera de Valencia», complementa el dedicado a Madrid y, con prosopopeya similar, describe la carretera como parte de la causa: «bajan por ti los dolores / y suben las esperanzas». La originalidad de Prados resalta si se lo compara con «Carretera de Málaga», de Fernando Fernández (RGE:148), que solo la menciona en el título. Del mismo asunto, aunque en nivel inferior, son «Arenga», y sobre todo «¡Blanco, blanco!», canto al arroz valenciano. Otras invocaciones a Levante y sus campesinos pueden verse en RGE:59 (Herrera Petere), 150 (Matilla), 218 (anónimo), 223 (Pla y Beltrán).

«El desterrado» se inspira en el asedio de Málaga, y el titulado «A Hans Beimler» evoca el diputado comunista alemán cuya muerte en el frente de Madrid, ocurrida en diciembre de 1936, se atribuye hoy a la NKVD, puesto que le dispararon por la espalda; algo que entonces probablemente ignoraban los poetas, al menos Prados, no sabemos Alberti –mucho más próximo al Partido Comunista–, quien también compuso un romance a Beimler. De ese estilo son los dedicados a Antonio Coll, a los batallones «Thaelmann» y «Juventud» o a la brigada «Hierro». «El moro engañado», asunto tratado por varios poetas (RGE:76, 161, 195 y 230), pretende convencer al moro de que milita en el bando equivocado. Muy distinto de la «Lamentación por los muchachos moros que, engañados, han caído ante Madrid», de Gil Albert, pues para esos ya no hay remedio (*Poetas en la España leal*:57-58). «Fragmento de carta», «La traición traicionada», «Traidor a su pueblo», «Salud, Asturias», «Digan, digan...» o «Primero de mayo 1937» incurren, inevitablemente, en los tópicos habituales.

El *Cancionero menor para los combatientes* (1938) no está representado en la *Antología*. Hace tiempo se señaló *La versificación irregular en la poesía castellana*, de Henríquez Ureña (1920), como obra fundamental en la que algunos poetas pudieron asomarse a la antigua lírica popular. Prados muestra aquí la huella de esa lírica en diez poemas cuyo sabor se entremezcla con imágenes de vanguardia. Los versos, breves, alternan con pies quebrados; los estribillos, aunque no

está con el título «Fragmento de una carta». Lo escribí cuando salías tú de España y más tarde allí se hicieron popularísimos. Todo el mundo los conocía» (Hernández 1988:359).

siempre se marcan gráficamente, se varían y duplican; las cosas se insinúan con un sabio uso de la reticencia; el locutor poético es a veces una mujer, o la perspectiva, femenina. Una de sus formas es la seguidilla: «Malherida va el agua, | sobre su espuma | muertas van las estrellas, | rota la luna». Todo el poemilla («Pecho del agua») consta de cuatro, a pesar de que el primer heptasílabo, repetido en el estribillo, se «disfraz» de pentasílabo + bisílabo. También «El escucha» son ocho seguidillas, de las cuales cuatro son estribillo: «La rama del invierno | larga y sin flor. | Naranjales quemados. | Tierra sin sol». El cuarto poema, «Cancioncilla de ánimo (mujer)», es un romancillo hexasílábico, con tres grupos de 12 versos seguidos del estribillo: «Lucha, amor, y vence, | lucha bien, | que yo te ayudaré». En el segundo destacan estos versos: «Sentada en mi cuarto, | perdido el color, | la aguja en la mano, | al pecho el rencor; | campos de batallas | el lino y su albor... | con mis armas débiles | ayudo a mi amor». El poeta contempla ya el fin de la guerra, en tono de tristeza. Así sucede en el siguiente, de título expresivo: «¿Cuándo volverán?» Los que volverán ocupan las primeras cuartetas: «El pájaro al viento, | la estrella a la mar | y el barco a su puerto... | el hombre a su arado, | el fuego a su hogar | y la flor al árbol». No hay aquí ardor bélico ni partidista: «Baje del viento la bala | y mire el hombre su mano. | Calme con ella el dolor | en la frente de su hermano», un hermano inconcreto, indeterminado. El poema sexto, «Una paloma», lleva el estribillo: «Palomilla voladora: | vuela | y torna». Algunos de sus versos suenan a Lope de Vega: «¿A dónde vas con el frío | sobre la espalda del río?», pero también pueden evocar a García Lorca: «¿Dónde fue la paloma | que ya no vuelve? | En la curva del río | sangre caliente». Doble estribillo presenta la «Cancioncilla de la desvelada»; la moza que sueña y despierta imagina lo que dice su amado, a quien se reservan los estribillos, menos regulares. El poema 9 se titula «Carchuna», pueblo costero de Granada, y Altolaguirre anota que de su castillo «fueron libertados los prisioneros asturianos y andaluces por nuestros guerrilleros», algo ocurrido en mayo de 1938. Los versos centrales son condicionales, en este único poema que conserva algo de espíritu combativo. Más adelante, al hablar de los asturianos, dice, con acento machadiano: «Pierden sus cadenas | y ganan sus alas... | Contra el cielo azul | la Sierra Nevada». Incluso una cuarteta del final recuerda al otro Machado en su pura enumeración: «¡Málaga y Granada, | Huelva con Sevilla, | Córdoba con Cádiz, | la blanca Algeciras!» El aroma de Lope vuelve en alguna seguidilla: «¡Ya anuncian las parvas | la buena cosecha! | ¡El trigo en montones | canta por las eras!» En la parte quinta irrumpen la moza, en diálogo con la madre: «Madura el trigo solo, | yo abandonada. | (Sobre el trigo y mi cuerpo | las nubes altas...) | —A segar voy, madre, | las azucenas. | A segar las espigas | de mi tristeza», con un eco inquietante hacia el final: «Sobre los montes altos | el

cañón suena». El poeta procura mantener la moral y cumple estrictamente los deberes que se le han encomendado, siempre al servicio de la cultura. Pero la marcha de la guerra, el contacto frecuente con Antonio Machado, y su propio temperamento, nada belicoso, hacen su efecto. Si conociéramos con precisión la fecha en que compuso el casi centenar de sus poemas de guerra, veríamos sin duda avanzar el proceso hasta el ensimismamiento de los últimos meses, cuando dice haber comenzado un *Diario íntimo* destinado a perecer.

Los demás poemas de guerra son, en su mayoría, composiciones solemnes, en verso amplio, y se dirigen a lectores más selectos. Así lo da a entender Antonio Machado cuando comenta el primero de ellos, «Se levantan los muertos», compuesto en diciembre de 1936: «La guerra, como tema obligado, con su terrible urgencia apasionante, va apartando a nuestros mejores poetas del fetichismo de las imágenes. Y hoy nuestros poetas –leed los versos de Emilio Prados– empiezan a disponer sus imágenes en orden de batalla». Una imagen esta muy bien traída, pero el lector del poema puede al menos conservar sus dudas. Prados, entre las cuartetas de alejandrinos inserta breves estribillos que componen una macabra procesión: «Los muertos se levantan... | Escuchad a la Muerte... | Avanzan nuestros muertos... | Temed a nuestro avance... | Aguardad nuestra entrada». Entre tanto, los muertos andan sobre las trincheras, forman multitudes de las que penden harapos y astillas, las barricadas y las armas son declaradas inútiles. Al fin, el poeta los encara y afirma que quedarán en la historia, sí, pero también que «llegaréis a la nada sin voz por vuestro ejemplo». Tras todo esto, la exhortación final («¡Preparad la batalla!») suena a hueco.

«Meditación en la noche», en endecasílabos blancos, evoca la labor del campesino: «Cada día en silencio, con su azada | labra la misma tierra en que reposa | el pie que lo sostiene y lo levanta: | el mismo pie que ha de guardar su tumba». El poema canta la paz, y se dirige a la guerra para reprocharle el trastorno de la vida: los árboles quemados, las acequias desangradas, su «visita importuna» que todo lo envenena. Desde Aldaya, en la huerta occidental de Valencia, en marzo de 1937, aun era posible cantar «la paz que anuncia espiñas de victoria» como hace el verso final. Prados intenta mantener la ortodoxia, no siempre con éxito. «Nueva fe», subtítulo «Triunfo sobre la muerte», impreso en mayo de 1937, se divide en tres fragmentos, dos en endecasílabos, el tercero en alejandrinos, blancos todos ellos. «Mi ejército, tu ejército», dice el segundo, para preguntar acto seguido: «¿hasta cuándo esta guerra ha de durarnos, | trocando en fuentes nuestras juventudes?». En los siguientes versos, «hermosos cuerpos, ya tullidos, | pueblan las calles como un gran lamento». Las dos primeras secciones terminan con verbos en futuro: «se incorporará en él», «cumplirá su misión». La voz lírica es de alguien que ha consentido en morir. Tras pintar en la tercera parte la lentitud con que todo transcu-

rre, el mar, la tierra ensangrentada, el cielo azul por el que resbala la muerte, los ríos, el tiempo y los hombres, viene la apreciación temeraria: «si una sanguinaria lucha ferozmente levantan, l es que el amor lo ordena presidiendo en sus furias», para concluir en forma optativa: «Mira cómo naufraga la Humanidad sin brújula; l rinda tu brazo armado la misión que te imponen!»

«Ciudad eterna», en alguna versión titulado «Miaja», es uno de tantos poemas sobre la resistencia de Madrid, asediada desde el principio de la guerra, y cantada, entre otros, por Alberti, Altolaguirre, Aparicio, Camín, Domenchina, Garfias, Moreno Villa, Pozas, J.H. Real (un romance también titulado «Miaja»), Rivas Panedas y Diego San José. El de Prados, anterior a mayo de 1937, está en ritmo endecasílabico, y no es de los mejores, sobre todo comparado con el que en las mismas fechas dedica a Málaga («Tres cantos en el destierro», 3). Si en su primer verso («Menos dura la piedra») no queda claro el valor del término *dura*, y menos aún cuando se repite, tampoco es siempre obvio el sentido del estribillo («No te llegan las manos») que ostenta la primera parte («Pérdida») de la «Estancia en la muerte con Federico García Lorca», en heptasílabos; por algo al final se cambia el determinante: «No te llegan mis manos». En un momento dado se opone la rosa a la «impura guerra», y se representa una gran playa donde «como niños buscamos l la concha de tu nombre». Las otras tres partes, «Busca», «Encuentro» y «Permanencia» están en alejandrinos, poco regulares en el penúltimo, y no alzan mucho más el vuelo. Prados, que en algún momento recuerda el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, solo consigue un poema turbio y verboso. Muy distintos son los «Tres cantos en el destierro», de octubre de 1937, sobre la lejanía de Málaga, «El campo», «El mar» y «La ciudad». El primero evoca colinas, olivares, higueras, olmos, encinas, trigales, hasta la caña dulce. El segundo pinta el mar del Sur, rico en especies amorosamente representadas, desde la centolla al pulpo, lenguados, calamares, boquerones, brecas y erizos: «¡Cuánto tesoro vivo! ¡Cuánta luz por el suelo!», exclama reviviendo la imagen. Todo vuelve con detalle a su memoria: los corchos, las redes, las nubes y el vuelo de las aves. Un verso metapoético, «la canción que te eleva de mi ausencia fecunda», reaparece años después al comienzo de sus «Tres tiempos de soledad», y a ella aplicada: «noche a noche te elevas de mi sangre fecunda» (*Mínima muerte*, 1944). El tercer poema, «La ciudad», enumera barrios, mercados, plazas, fábricas y huertos. Al llegar a los muelles, no puede evitar volver a versos lejanos: «La sombra de tus muelles abiertos a la luna l mostraban tus naranjas ya al borde del viaje», también el plomo, el aceite, el azúcar y la sal. En efecto, el poema «Víspera», que abre *Vuelta* (1927), los pintaba en términos similares: «Fuera del camarote: la cubierta dormida l meciendo sus naranjas, entre miedo y tristeza», sentimientos que, mucho más reales diez años después, nublan el canto.

«Tránsito» se subtitula «poema dialogado» porque en él hay dos partes, «Voz de la duda» y «La voz certera», ambas en alejandrinos. Fechado entre Valencia y Barcelona (a donde Prados se trasladó en noviembre de 1937), corresponde a un momento más dramático. El comienzo ya no habla de victoria, sino de paz: «la paz que tanto anhelo», para preguntarse si, una vez conseguida, volverán las «pequeñas desdichas», como si nada hubiera ocurrido. Los hombres son comparados a barcos que, «sin timón, se abandonan l a las corrientes densas que empujan su destino», un destino ciego; las calles ven la misma delincuencia, los mismos crímenes; perduran la envidia y la avaricia, la muerte es infecunda. Eso dice la voz de la duda. La voz certera expresa otra opinión. Comienza con unos versos que niegan la posibilidad de actuar en solitario: ni el sol sin astros, ni las aguas ocultas, ni las nubes, ni la piedra, ni el fuego, ni siquiera el tiempo, que tampoco subsistirá sin espacio. Pasada la parte cosmológica, viene la esperanza. El poema alecciona suavemente, sin acritudines ni programas concretos. Tras hablar del labrador y de su hijo, viene la frase enigmática: «Hoy ya vencen los últimos», no sabemos cuáles, ni en qué consiste la victoria, solo escuchamos el consejo final: «No se olviden los hombres de hallar su compañía... l Lentas se van las sombras... Dejadlas, que en el suelo l la guerra ya ha sembrado la verdad que germina».

«Carta perdida», en endecasílabos blancos, se publicó en abril de 1938 y se dirige «a un amigo de la Brigada Internacional», el general Emilio Kleber, pseudónimo del húngaro Lazar Manfred Stern (1895-1954), quien después de mandar la undécima brigada internacional en la defensa de Madrid, y ante el rumor de un golpe de estado comunista, fue destinado a Valencia, donde lo habrá conocido Prados, cuya autobiografía poética termina llamándole «mi camarada, amigo, mi maestro».⁵ El poeta, antes de desembocar en la guerra, resume bien su época comprometida: «Sobre el campo curvado con la espiga, l con el vino y la sal junto al pescado, l entre los humos grises de las fábricas l o en el trabajo y vicio de los muelles, l gota a gota en el mundo fui cogiendo l la voz que mi canción te ha recordado». También Alberti dedicó una oda al mismo personaje, que dejó España en octubre de 1938 y pereció víctima de las purgas estalinistas.

«Perdida infancia», en cuidados serventesios, es un testimonio más de lo que afectaba a Prados el sufrimiento de los niños, algo que conmueve al mismo sol y del que todos han de sentirse culpables, la única inocencia es la de la niñez: «Quien se acerque a tu cuerpo y no se sienta l cómplice de tu muerte

⁵ «Fui con Kleber, el general que defendió Madrid, su inseparable hasta el punto de que gracias a él pude vivir y no morir de asco, desesperación y hambre. Con él viví en Valencia como un pachá, en una finca formidable» (Hernández 1988:351).

tan temprana, l ni se merece el pan que lo alimenta l ni la luz que ilumina su mañana». Un tema que ha movido también a otros autores: Alcázar Fernández escribió el «Romance de la niña ciega» a causa de una bomba. El poema de Garfias «Avión en domingo» lamenta asimismo la muerte de un niño en Córdoba. Y S. Salaün [1985:333] ha exhumado la «Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla», de Aleixandre; también incluye en su bibliografía (p. 389) la «Nana del niño muerto» de Alberti, musicada por Bacarisso e impresa en 1938, pero que es, en realidad, un poema de *Marinero en tierra* (1925).

«Destino fiel», impreso en agosto de 1938, lleva el título del libro premiado, como dijimos, en abril de ese año. Largas hileras de endecasílabos blancos en grupos de cuatro encierran un repaso en primera persona a crecientes inquietudes. Tras dos años de guerra y malas perspectivas, el desánimo se apodera del poeta. Con eco del primer verso, que a su vez recuerda a Lope, se amonesta: «Dentro y fuera, el dolor va conduciéndome l con mi amargura a soledad tan torpe, l que el sentirme vivir solo es mi apuro: l ¿qué tengo yo que el mundo así me escoge?», y más abajo, tras resumir su juventud dedicada al hombre y la poesía, es el ejemplo de Antonio Machado lo que le permite responder a su pregunta: «¿Qué tengo yo que en medio de esta hoguera l ni muerto estoy, ni vivo soy aurora? l Solo tengo mi voz y aquí la pongo. l Mi canto dejo, igual que sus espumas l deja el mar por la arena que visita: l así mi voz derramo por mi pluma».

La «Despedida a las Brigadas Internacionales» es, también, la despedida de la poesía como arma arrojadiza. Compuesto en endecasílabos blancos (excepto un alejandrino), el poema discurre por los cauces previsibles, en cuanto a agradecer la ayuda y lamentar la separación de aquellos hombres que sintieron, como Prados, que la causa de la República española era también la suya propia y la de la libertad amenazada en todas partes. En circunstancias tan desfavorables, no resultaba fácil prever lo que el futuro iba a deparar, no solo en la Península, sino en Europa y el resto del mundo, sin excluir la propia Unión Soviética donde las torturas del Gulag esperaban a quienes, como Kleber, habían destacado en su servicio. El poeta se identifica, por última vez, con un colectivo que para él representa cuanto quedaba de nobleza y generosidad en un mundo desquiciado, y le augura el regreso a una España iluminada por la paz. Prados, como tantos otros, no pudo sobrepasar sus limitaciones ni comprender los recovecos y las vilezas de la política. Las páginas que aún dedicó a los estertores de la guerra dejan un sabor amargo, de alguien que bajo la derrota inminente percibe la inutilidad de su sacrificio, y que, antes de derrumbarse por completo, se encierra en sí mismo pensando, como en el poema anterior: «¿Por qué la muerte al verme así se aleja? l Triste sino nacer y quedar vivo». Algo similar, si no tan negro, puede pensar hoy el lector del *Cancionero de las Brigadas Interna-*

cionales, impreso varias veces ya en 1938, al que contribuyen compositores como Hanns Eisler, Rodolfo Halffter o Dmitri Shostakóvich, y los poetas Aragon, Brecht o Weinert, aparte otros españoles. En aquel tiempo, y ante un enemigo que parecía bien definido, se creyó demasiado en cosas que no lo merecían. Por algo Churchill, muerto Hitler y descubierta la catadura de Stalin, habría dicho esta frase lapidaria transmitida por un diplomático alemán: «Wir haben das falsche Schwein geschlachtet» ('Hemos matado el cerdo equivocado').

Los demás poemas de época que conocemos, y que Prados dejó inéditos hasta su asentamiento en México, serán o no parte de ese libro fantasmal, *Constante amigo*, o del perdido *Diario íntimo*, al que hemos aludido, o de otros sin título mencionados en sus cartas (Hernández 1988:342 y 344). El poeta solidario, luchador, ha quedado muy atrás, como también su pasado de vanguardia artística y compromiso social. El gesto de arrojar al mar su último libro, nada más pisar tierra francesa, es bien elocuente. Parte de sus papeles los recuperan buenos amigos (Narciso Bassols, Fernández Canivell), que se los hacen llegar al exilio,⁶ pero Prados mira todo aquello con mucho despego, convencido de que la poesía ni es un arma de combate ni él era capaz de ponerla al servicio de ninguna causa política, por noble que pareciese. Los escasos poemas rescatados en *MO*, y luego en la *Antología*, son solo restos de aquel naufragio.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Emilio Prados. Vida y obra*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1999.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Sobre Emilio Prados y la poesía de la guerra civil», *Revista de Occidente*, CCXXII (1999), pp. 92-108.
- Cancionero de las Brigadas Internacionales [1938], intr. Arthur London, Nuestra Cultura, Madrid, 1978.
- CHICA, Francisco, «Del cielo y la tierra. Tres textos olvidados de Emilio Prados», *Revista de Occidente*, núm. 222 (noviembre de 1999), pp. 122-135.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, *Poesía comprometida de Emilio Prados publicada durante la guerra civil española*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1970.
- El Romancero del Ejército Popular*, ed. Antonio Ramos Gascón, Nuestra Cultura, Madrid, 1978.
- HERNÁNDEZ, Patricio, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988, 2 vols.
- MACHADO, Antonio, Sobre el poema «Se levantan los muertos», *Suplemento Literario del Servicio de Información* (Valencia, agosto, 1937).

⁶ Véase Valender [2002:49-69].

- PRADOS, Emilio, *Llanto en la sangre. Romances. 1933-1936*, Ediciones Españolas, 1937, Valencia, Prólogo de Manuel Altolaguirre, Dibujos de Miguel Prieto.
- PRADOS, Emilio, *Homenaje al poeta Federico García Lorca* [la sobrecubierta añade: *Contra su muerte*], Ediciones Españolas, Valencia [la sobrecubierta añade: Barcelona], 1937.
- PRADOS, Emilio, *Romancero general de la guerra de España*, [recopilación de Emilio Prados], prólogo de A.R. Rodríguez Moñino, Ediciones Españolas, Madrid-Va- lencia, 1937.
- PRADOS, Emilio, «Los niños tiznados de España», *Ayuda*, nº 36 (Madrid, 2-I-1937).
- PRADOS, Emilio, «¿Qué haces tú de tus hijos?», *Ayuda*, nº 55 (Madrid, 16-V-1937), p. 6.
- PRADOS, Emilio, «Miguel Hernández: *Viento del pueblo*» (reseña), *Nuestra Bandera*, núms. 1-2, Barcelona, enero-febrero, 1938.
- PRADOS, Emilio, *Cancionero menor para los combatientes (1936-1938)*, selección y notas por Manuel Altolaguirre, Ediciones literarias del Comisariado del Ejército del Este, 1938.
- PRADOS, Emilio, *Memoria del olvido*, Séneca, México, 1940.
- PRADOS, Emilio, *Jardín cerrado*, Prólogo de Juan Larrea, Cuadernos Americanos, México, 1946.
- PRADOS, Emilio, *Antología (1923-1953)*, Losada, Buenos Aires, 1954.
- PRADOS, Emilio, *Poesías completas*, ed. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Visor, Madrid, 1999, 2 vols.
- SALAÜN, Serge, *La poesía de la guerra de España*, Castalia, Madrid, 1985.
- SANCHIS BANÚS, José y Emilio PRADOS, *Correspondencia*, ed. Juan Manuel Díaz de Gue- reñu, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- VALENDER, James, «Emilio Prados y la Guerra Civil española: dos prosas olvidadas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 989-1003.
- VALENDER, James, «Los pasos perdidos: Emilio Prados sale al exilio», en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas (dedicadas a Emilio Prados)*, ed. Patricio Hernández et al., Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, pp. 49-69.

TITULACIÓN Y «ORDINATIO» TEXTUAL. EL CASO DE JUAN DE MENA

Juan Casas Rigall

*Universidade de Santiago de Compostela
Centro para la Edición de Clásicos Españoles (CECE)*

En las letras medievales, las titulaciones *de* y *en* la obra, esto es, el título cabezero y los epígrafes de capítulo, si aparecen, siguen convenciones distintas de los usos antiguo y moderno, con mudables puntos de encuentro.

Durante la Alta Edad Media se desvirtuó el hábito de presentar el texto con un título de perfiles medianamente definidos. Lo ordinario será que el encabezamiento del manuscrito, en vez de titular en sentido estricto, ofrezca una sinopsis más o menos sintética de la materia de la obra. Y esto se advierte tanto en escritos de nuevo cuño como en la revisita de obras clásicas, cuyos títulos se tornan movedizos, como se verifica en el corpus ciceroniano. Petrarca lo aprovechó sutilmente en su *Secretum*, según ha hecho ver Rico [1974:33-34] con pareja sutileza. En el óptimo códice Laurenziano xxvi sin. 9, el encabezamiento se abre con el *incipit* «*De secreto conflictu curarum mearum...*», cuyo correlato en el colofón solo varía la persona del posesivo: «*Explicit liber 3^{us} Francisci Petrarche de secreto conflictu curarum suarum...*». Aquí habla el autor o se habla en su nombre acerca de un título que declara el molde de la obra –*conflictus* tiene el sentido usual de ‘debate’, en particular alegórico– y cifra el proceso mismo de la escritura mediante el adjetivo *secretus* y la circunstancia subjetiva de *curae*. Pero en el «*Prohemium*», el actor Petrarca, tránsito literario del Petrarca autor, recurre a una fórmula más simple, *Secretum meum*, en donde *secretum* es sustantivo dilógico: ‘cosa celosamente reservada’ y ‘retiro, lugar apartado’. Este rótulo, por tanto, quintaesencia el libro desde la visión del personaje, y se subsume en el otro, en donde el autor establecía el modo como se gestó y formalizó la obra. Además, fuera de esta doble titulación petrarquesca, manuscritos cuatrocentistas y tempranos impresos del *Secretum* suman una tercera alternativa, *De contemptu mundi*, no improcedente respecto del enfoque del discurso, que participa de este tópico, pero ajena a autor y actor. En los últimos siglos medievales, el progresivo reconocimiento de los textos clásicos habilitó la recuperación del título a la manera antigua, en un curso demorado e irregular. Así, desde el siglo XII las distintas tradicio-

nes del *accessus* o introducción al autor y la obra ponen de relieve este renovado estatus, pues uno de sus intereses será el *titulus operis*. El Humanismo iría acendrando el proceso, aunque la titulación uniforme y precisa tal y como hoy se concibe sea propia de la Edad Contemporánea.¹

A grandes rasgos, la capitulación de la obra y, sobre todo, sus potenciales epígrafes internos siguieron el itinerario inverso: de recurso menor en la Antigüedad, otra vez la Baja Edad Media marca una inflexión, con desarrollo creciente en los géneros eruditos. Teología, filosofía, derecho y, en general, la literatura técnica requieren una nueva formalización en el tratado escolástico primero, universitario después: la exposición clara y ordenada impone una *mise en page* y un diseño editorial acordes, que faciliten la lectura visual y silente, más adecuada para el estudio que la lectura en alto o *sotto voce*. Ahora es fundamental una organización interna de la materia eficaz para la localización de los temas con vistas a su análisis, repaso y memorización. De este modo, en la ortografía, desplazada ya la *scriptio continua* por la separación de palabras, se van asentando signos de puntuación que delimitan frases, cláusulas, períodos y párrafos; las mayúsculas y los signos diacríticos marginales completan estos útiles visivos; además, el libro incorpora sumarios, tablas de materias, índices alfabéticos y diagramas, y el texto es sometido a una detallada *ordinatio* o *divisio*, que fragmenta el discurso en secciones, capítulos y subapartados que se numeran y epigrafián. El *accessus* demuestra de nuevo el interés por este último elemento, pues la simple etiqueta de *numerus* y *ordo librorum* se enriqueció en el siglo XIII como *forma tractatus* («est forma rei tradite qui consistit in separatione librorum et capitulorum et ordine eorundem», Jordán de Sajonia), de donde la *ordinatio partium doctrinae* (Robert Kilwardby), *ordinatio partium et capitulorum* (Buenaventura) u *ordinatio librorum partialium et capitulorum* (Nicolás de París). Este proceso ataña tanto a la copia e impresión de las *auctoritates* como a obras nuevas, y pasa de las letras latinas a la literatura vernácula, según testimonian los manuscritos del taller de Alfonso el Sabio. Como se desprende de la exposición, tal usanza tiene especial razón de ser en el ámbito de la prosa técnica y didáctica, no tanto en poesía. Por ello, el *Libro de Alexandre*, pese a su extensión, carecía de epígrafes, si bien el uso de capitales en los manuscritos denota una probable capitulación original; es comprensible, pues su fuente principal, la *Alexandrei*, tampoco estaba epigrafiada y solo se dividía en libros, eso sí, introducidos por un breve argumento. De

¹ Sobre el concepto de título, con marcada afección contemporánea, véase Genette [1987:51-90]. Holtz [1992: 327-328] esboza la evolución de las titulaciones medievales; para el caso hispanomedieval vernáculo, valgan los panoramas de Deyermont [1994:30-35] y Casas [2014:31-37]. Respecto del *accessus*, son clásicos los estudios de Quain [1945] y Hunt [1948].

los veinticinco *Milagros* de Berceo, únicamente los casos de la abadesa preñada y Teófilo conservan rótulos introductorios, frente a las colecciones latinas en prosa del mismo tronco (los manuscritos Thott 128 de la Biblioteca Real de Dinamarca, 110 de la Biblioteca Nacional de España y alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Portugal), en donde cada milagro se introduce por un epígrafe, como en las *Cantigas de santa María* alfonsíes, afines al modelo de *ordinatio* del corpus prosístico del Sabio. En contraste, los epígrafes del *Libro de buen amor*, privativos del manuscrito S, son a todas luces añadidos de este testimonio y ajenos a Juan Ruiz.²

En el segundo tercio del siglo xv, la obra de Juan de Mena ilustra los dilemas de lectura derivados de la titulación del poema y su *ordinatio*, con ambigüedad genética inherente, pues, por momentos, es manifiesta la injerencia de manos diversas, aunque el autor sea responsable seguro de ciertas opciones y potencial en otros casos. Por añadidura, si no sistemáticamente, Mena legó algunas pinceladas sobre las cuestiones de fondo.³

LOS TÍTULOS DEL POEMA

Los tres poemas mayores de Mena, la serie alegórica de la *Coronación*, el *Labyrintho* y el *Debate de la Razón contra la Voluntad*, al lado del decir «El Sol clarecía los montes acayos», muestran la realidad de las múltiples titulaciones en el curso de los siglos xv y xvi, incluso si el autor ha pretendido velar por la rotulación de su obra.

La *Coronación* tiene singular interés, pues Mena afronta expresamente esta cuestión. Tras el «Prólogo» y panegírico de don Íñigo López de Mendoza, el «Exordio» constituye el *accessus* al poema, con cuatro *préambulos* ocupados sucesivamente de título, género, materia y fuentes, que van desgranando ideas centrales de la poética meniana. Con arreglo a la altercación del vicio y la

² Los epígrafes internos son los *intertitres* de Genette [1987:250-271], que ahora teoriza con mayor atención a las letras clásicas y medievales. Del primitivo concepto de *ordinatio* tratan Parkes [1976], Minnis [1984:45-59] y Rouse y Rouse [1992]; para la interrelación de *ordinatio* y lectura, véase Hamesse [1995], Petrucci [1995] y Saenger [1995], así como Carruthers [2008:309-337] para *ordinatio* y memoria. En los estudios hispanomedievales, contamos con análisis de la *ordinatio* alfonsí (Fernández-Ordóñez 2010), el *Lucidario* de Sancho IV y el *Libro del cavallero e del escudero* de don Juan Manuel (Cossío 2024), el *Libro de buen amor* (Domínguez 1997) y la *Crónica troiana* impresa (Sanz 2015).

³ En lo sucesivo, cito por mi edición de la poesía de Mena (Casas 2024). Fuera de aquí, en las transcripciones desarrollo abreviaturas e introduzco tildes, y solo cuando concurren varios testimonios unifico discrepancias gráficas.

virtud, clave del poema, en el preámbulo primero se propone el título de *Calamicleós*, verosímil voz aguda de acuerdo con la usual acentuación meniana de grecismos observada por Lida [1950:280-282]:

E este nombre es compuesto de dos palabras, la una latina e la otra griega: *calamitas*, que es latina, quiere decir ‘miseria’, e *cléos*, que es griega, quiere decir ‘gloria’, assí que *Calamicleós* quiere decir ‘tratado de miseria e gloria’. E aqueste nombre da a entender que en el presente tratado la voluntad del tratante fue escrivir de aquestos dos fines, es a saber, de la miseria de los malos e de la gloria de los buenos, porque un contrario puesto cabe otro más claramente es alumbrado, según quiere el Filósofo, assí que en este lugar la gloria parecerá mayor gloria puesta cerca de la miseria, e por el contrario («Preámbulo primero»).

Post [1912:270] sugiere una imitación del modo boccacciano de titulación manifiesto en *Filocolo* ‘fatiga de amor’ o *Filostrato* ‘abatido por el amor’, con semejante hibridación grecolatina. Pero el caso es que Mena no vuelve a recurrir a *Calamicleós*, y cuando necesita remitir al título de la obra, adopta la alternativa más común:

En esta final copla e cabo del dezir se muestra cómo fue deyusmetido en aquella selva, e una semejança a ello assignando. E esto se fizó por evitar una callada cuestión que de aquí podría resurgir de alguno que dixerá que esta *Coronación* tanto redundava a honor de mí como del señor Íñigo López, a cuya advocación se fizó (glosa 51ac).

La naturaleza de la designación es un tanto ambigua, pues *coronación* se refería en un pasaje previo a la acción central del poema («E yo acatando las propiedades de esta deessa, quísele recomendar esta fiesta e coronación que aquí havía recibido Íñigo López que la fuese pregonando por el universo mundo», glosa 49). Ahora, sin embargo, en la apostilla «a cuya advocación se fizó» el verbo tiene el sentido de ‘se compuso’, con lo que *Coronación* es plausible título. Mena, por tanto, emplea dos titulaciones expresas: la principal es *Calamicleós*, pues merece el preámbulo específico sobre el *titulus operis*, un rótulo que condensa el mensaje moral de la obra, mientras que *Coronación* bebe del motivo esencial del relato. El poeta cordobés, como antes Petrarca, conoce el uso de las varias titulaciones y se sirve de esta posibilidad para destacar dos elementos primordiales de su obra.

Entre las dos opciones, la tradición textual del poema se decantará por *Coronación*, con radical descarte de *Calamicleós*: la oscuridad del neologismo no era la mejor carta de presentación en encabezamiento y protoportada. Además, a menudo se observa una intervención ajena al autor, el anacrónico añadido del *Marqués (de Santillana)*, pues, cuando se compone el poema –con motivo de la victoriosa campaña militar en torno a Huelma, en abril de 1438–, don Íñigo aún no había sido investido marqués, futura medra de agosto de 1445.⁴

Menos habitual, otra titulación de aire postizo, las *Cincuenta* –en la línea de las *Trezientas* con que se rotulará el *Laberinto*–, aparece ya en el encabezamiento del manuscrito IBIS RB II/1876 de la Biblioteca de Palacio Real, datado en 1486: «Las cinqüenta de Johán de mena con las glosas», en donde, conforme al más común uso, otra mano añadió: «que otros nombran la coronación». De modo similar, el incunable zaragozano de Juan Hurus, estampado entre 1488 y 1490, recurre al título *Coronación* en protoportada y encabezamiento, pero lo cambia en el colofón: «Acaban se las cinqüenta de Juan de Mena sobre la coronación de yñigo lopes de mendoça». Y el trabajo de 1499 atribuido al salmantino Juan de Porras, cuya probabilísima fuente es la estampa de Hurus, calca este hibridismo. La intitulación de las *Cincuenta*, posiblemente extraña al autor, no está mal fundada, pues, aunque la obra conste de cincuenta y una estrofas, en su comentario Mena aclaraba que el relato estricto concluía en la copla 50, con otra estrofa más para finida o cabo: «Aquí fenece el propósito e conclusión del dezir. E aquí adelante se sigue una copla por cabo o fin d'él, por la cual me despidio de la obra presente». Así, la alternativa de *Cincuenta*, como los títulos con referencia al *Marqués de Santillana*, comporta una discordancia esencial: aunque Mena nombre su obra al modo antiguo y humanístico, copistas e impresores siguen habituados a la mayor laxitud medieval.

La titulación del *Laberinto* manifiesta una circunstancia similar, si bien ahora carecemos de indicaciones explícitas de Mena: en el curso del poema, la única documentación del término poco ayuda, pues se refiere al Laberinto del Minotauro («los muchos reveses del gran Laberinto», 63c). Modernamente, desde los fundacionales estudio y edición de la obra a cargo de Foulché-Delbosc [1902 y 1904], se ha insistido en el título de *Laberinto de Fortuna*.⁵ Sin embargo, en este y otro detalle no menor –el número de coplas del poema–, el trabajo de Foulché-Delbosc ha actuado como *vulgata* asumida sin reparos, que choca con la realidad de las antiguas titulaciones: en el siglo xv, a veces combinados en el mismo testimonio, se registran los títulos de *Trezientas*, *Laberinto* y *Laberinto de Fortuna*, de los cuales el último es el menos habitual.⁶

⁴ Con leves variantes, el título de *Coronación* con referencia al Marqués de Santillana figura en los manuscritos cuatrocentistas *HH1*, *NH2*, *PN10*, *PN13* y *RC1* según las siglas de Dutton [1991], y en tres incunables (Juan Hurus, Zaragoza, 1488-1490; Juan de Porras, Salamanca, 1499, y Estanislao Polono, Sevilla, 1499) o la edición de Cromberger, Sevilla, 1512.

⁵ Como relativas excepciones, recurren a una titulación mixta Blecua [1943], con *El «Laberinto de Fortuna» o las «Trescientas»*, y la primera edición del poema por Pérez Priego [1976:47], mediante *Las «Trescientas» de Juan de Mena llamadas «Laberinto de Fortuna»*. En mi reciente propuesta, he preferido *Laberinto* por las razones aducidas a continuación.

⁶ En los encabezamientos manuscritos, *Laberinto de Fortuna* únicamente aparece en *CO1* y *PN7* con variante (*Labarinto-Laborynto*), mientras *Laberinto-Labirinto* a secas figura en *ML2*, *MM1*,

De entrada, Foulché-Delbosc [1902:75-80] solo sopesa dos opciones: *Labyrintho de Fortuna*, por la que se decanta, y *Trezientas*, que rechaza, pues desecha de raíz y sin justificación el título mundo de *Laberinto*. Además, su argumentación en contra de *Trezientas* se basa en supuestos discutibles de ilación endeble: a su juicio, el poema consta de doscientas noventa y siete estrofas, por lo que Mena no pudo titularlo *Trezientas*. Para empezar, el análisis crítico-textual de la obra sanciona una extensión de trescientas coplas.⁷ Más aún, tras rechazar *Trezientas*, Foulché-Delbosc intentaba explicarse este título incluso en testimonios con merma estrófica, a su ver debido a que «le poème avait presque trois cents strophes», paso previo a la supuesta adición de tres octavas apócrifas en otros testigos. Al margen de esta otra hipótesis infundada, si el poema se hubiese titulado *Trezientas* a bulto, no cabría excluir a Mena de este mismo proceso aproximativo, por lo que todo el razonamiento se desmorona.

Es muy posible, con todo, que *Trezientas* sea titulación extemporánea. Veíamos atrás otro rótulo de la misma estirpe, las *Cincuenta*, asignado a un poema que, según consta, Mena había titulado *Calamicleós* o subsidiariamente *Coronación*. Es asimismo paralelo el caso de «Como adormido con la pesada», obra unánimemente atribuida a Mena en la tradición antigua que en el siglo XVI circularía bajo el título de las *Veinticuatro*, pese a que el estudio textual apunta a veinticinco coplas genuinas (Casas 2024: 651-654, 776, 779 y 947). Por lo demás, sería extraño que el culto Mena, que venía de rotular como *Calamicleós* su homenaje al Marqués de Santillana, recurriese a un título pedestre de mero numeral para un poema más ambicioso y dedicado a Juan II. Con tanta pertinencia como sorna, en su edición glosada de 1499 Hernán Núñez determinaba la génesis del nombre *Laberinto*:

Y en esta foelicidad de título imitó Juan de Mena a algunos autores que, por el semejante, pusieron a sus obras títulos insolentes y superbos, como digamos, *Ceras amaltheas*, *Copie cornu*, *Musarum silvarum*, *Lectionum antiquarum*, *Lectiones sue*, *Pinacidion*, *Enchiri-*

NH5 y *SV2* –aquí tras la errata *laurentino*–, solo o como alternativa a la opción dominante *Trezientas*, que, salvo en *CO1*, *NH5* y *SV2*, aflora de un modo u otro en los testigos con titulación. En los colofones, menos frecuentes, *Trezientas* se encuentra en *BC3* y *NH5* y *Laberinto de Fortuna* en *MH1*. La tradición impresa se inclinará por la mixtura; así, en el incunable sevillano de 1496 promovido por Favario, la protoportada titula «Las .ccc. de Juan de mena», el encabezamiento «Comienza el labirintho de Juan de mena» y el colofón «Acaban se las .ccc. de juan de mena».

⁷ En línea bedierista, el tradicional *codex optimus PN7* presenta trescientas coplas. Desde la óptica neolachmaniana, en el estema de Kerkhof [1995:74], frente a la variante de doscientas noventa y siete, la copia de trescientas coplas es la única común a las dos ramas principales, pues se encuentra en la familia *a* (*BC3*, *NH5* y *PN7*) y en la familia *b* (*CO1*). No es claro el ascendiente manuscrito de la tradición impresa, que probablemente no se conserva, pero también contenía trescientas estrofas. Más detalles en Casas [2024:702-703].

dion, *Pandectas*, *Diatribas*, *De regia philosophia*, *De natura humana*, *Epistolicarum questionum*, *Memoriales titulos*, *Limon*, y otros títulos festivos y amoenos con los cuales pensaras que has de hallar en el libro «leche de gallina», como dice Plinio (Casas 2024:539).

Sí, pero ¿*Laberinto* o *Laberinto de Fortuna*?⁸ En el poema, aparte de la alusión al Laberinto de Creta (63c), desde la copla 26 se describe el trayecto laberíntico del protagonista hacia la «casa» que alberga la maquinaria del mundo. La múltiple ambigüedad arranca aquí: ¿el Laberinto es el itinerario, la «casa» o su contenido, es decir, el «orbe universo» y su «mundana maquina» (32gh)? Además, ¿a quién pertenece la «casa»? Solo en las rúbricas se habla de la «casa de la Fortuna» (15, 31 y 36), porque el narrador, en diálogo con la Providencia, la considera propiedad de esta última (25eh). Desde aquí, las lecturas críticas son muy variadas. En el siglo xv, el comentarista anónimo del *Cancionero de Barrantes* (MM1) y Hernán Núñez entienden que *Laberinto* se refiere al propio poema, por su intrincada dificultad conceptual y formal. Modernamente, en contraste, se interpreta el título a partir del sentido de la obra, con diversas propuestas: el laberinto es la confusión de la vida humana, una alegoría del acontecer histórico o imagen de la convulsa Castilla de Juan II, con distintos matices (Casas 2024:608-609). Ante tal panorama, Deyermond [1980:214] concluía: «Es probable que Mena aprovechara una ambigüedad». Si esto es así, el título simple de *Laberinto*, que, como se ha dicho, es alternativa antigua mejor documentada que *Laberinto de Fortuna*, parece más apropiado, porque el sustantivo sin complemento favorece el sentido vario y proteíco seguramente pretendido por el autor.

Otros dos poemas menianos denotan probables titulaciones tardías. De este modo, «El Sol clarecía los montes acayos» es un decir tempranamente anepigráfico que, en lo conocido, recibe el título de *Claro oscuro* en el *Cancionero general* de 1511, en alusión a las dos poéticas alternantes en la obra, los modelos de la lírica cortés y el arte mayor. En 1582, la edición del Brocense recurre al rótulo *Lo claro oscuro* en aparente referencia a este poema (f. 120v). Sin embargo, tras la siguiente obra recolegida, «Ya el fijo muy claro de Hiperión», el título también se vincula a este otro decir: «Estas coplas que llaman *Lo claro oscuro* estavan tan perdidas que muchas d'ellas no hazían sentido» (f. 126r). Si la glosa no está desplazada por error, esto parece suponer que el Brocense considera el título *Claro oscuro* como definitorio del conjunto de ambas composiciones, lo cual resultaría justo, pues las dos comparten fondo –el amor doliente cotejado con arquetipos mitológicos– y forma –el turno de metros y estilos– en un presumible ciclo poético (Casas 2024:570-571). Ahora bien, la

⁸ Se obvia la *variatio* morfológica *laberinto-labirintho-laborynto* y otras concreciones gráficas, en donde, de acuerdo con la tradición textual reconocida, hay asenso crítico en favor de *laberinto*.

hipotética fuente del Brocense a este respecto, que incluiría la titulación abarcadora, y la génesis y cronología de *Claro escuro* son desconocidas, por lo cual la responsabilidad de Mena es insegura.

El último gran poema de Mena, inconcluso, presenta *gross modo* dos titulaciones principales: *Debate de la Razón contra la Voluntad* y *Coplas contra los Pecados Mortales*, con ligeras variantes.⁹ La raíz del discurso es una *disputatio* alegórica entre la Razón y una Voluntad proteica, cuya mudable faz va encarnando los siete pecados capitales. Los títulos discrepantes, así, inciden en uno u otro elemento, ambos con oportunidad. Conforme a la palinodia poética de esta composición, que rechaza el estilo artificioso de la *Coronación* y el *Laberinto*, Mena rehúsa aquí una titulación de regusto grecolatino, pese a que a ello invitaba la *Psychomachia* de Prudencio, en cuya órbita se halla la obra. En cualquier caso, en la tradición manuscrita domina el título de *Debate*, en tanto que *Coplas*, menos frecuente al principio, se impondrá en los impresos y, desde aquí, en las ediciones y estudios actuales del poema. No es imposible que, como en el caso de *Calamicleós* y *Coronación*, Mena haya considerado los dos títulos, máxime cuando la tradición textual de este proyecto inacabado revela creíbles estadios de redacción (Casas 2024:707-709). Pero tanto el uso manuscrito dominante como la tardía etiqueta *coplas*, que sustituye a *dezar* en el metalenguaje de las rúbricas en el último tramo del siglo XV, apuntan al carácter pegadizo de la segunda opción.

Este conjunto, en fin, ofrece líneas ora claras, ora difusas. Mena reivindica el título a la manera clásica en *Calamicleós* y *Laberinto*, pero renuncia coherentemente al patrón culto en *Debate de la Razón contra la Voluntad*. La concurrencia de *Calamicleós* y *Coronación* muestra cómo el autor se acoge a la posibilidad del doble título, cada uno atento a un elemento del poema. No obstante, ya que confiere mayor relieve al rótulo neológico, cabe preguntarse si no será *Coronación* una intuitiva asunción de la inmediata posteridad textual: Mena era consciente de que la opacidad de *Calamicleós*, pese al *accessus* aclaratorio, dificultaría su

⁹ Los mejores manuscritos (MN24 y MP3) coinciden en el encabezamiento *Debate formado e compuesto por Juan de Mena de la Razón contra la Voluntad*, idéntico en MN6 y PN5, y similar en HH1; en cambio, en EM6 y ML1 concurre *Coplas que hizo el famoso Juan de Mena contra los Pecados Mortales*, de parcial semejanza a ME1 (*Comienzan las católicas coplas de nuestro andaluz Juan de mena con las quales retracta los siete pecados mortales*). Otra alternativa, anepigráfica, comienza con la rúbrica prologal *Argumento breve de toda la obra e invocación católica* (LB3 PN6 PN13 SA1 SV2), parecida a la fórmula de BU2: *Comienza la obra e argumento breue que hizo juan de mena el cordoués de toda la fe crystiana. Ynvocación cathólica*. Aparte queda MM1, que titula a medio camino *Disputación de viçios*. Desde el incunable 83*IM, probable *princeps* que rubrica como EM6 y ML1, en la imprenta se impone esta opción hasta hoy, aunque la base *Coplas contra los Pecados Mortales* puede presentar variantes: la omisión de *coplas* (86*RL), el cambio de *contra* por *de* (00*MP) o la precisión del número de *siete* pecados (el Brocense). Más a su aire titularon las dos ediciones antuerpienses de 1552, a cargo de Martín Nucio y Juan Steelsio: *Tratado de vicios y virtudes*.

perduración. En esta obra, la injerencia intitulante de amanuenses e impresores es obvia en la adición del *Marqués de Santillana*. Por su vulgaridad, son asimismo sospechosos los rótulos *Cincuenta y Trecientas*, si bien, considerado el simbolismo numérico de que Mena sin duda se vale, no cabe descartar por completo la responsabilidad del autor en títulos siquiera alternativos. También es dudosa la opción *Coplas contra los Pecados Mortales* por la etiqueta introductoria, pues *coplas* es término de implantación tardía en las rúbricas; con todo, recuérdese que Mena dejó inconcluso el poema ya en la segunda mitad del Cuatrocientos, pues falleció en 1456, cuando seguramente empezaba a estilarse el nuevo uso.

Con frecuente descuido de todas estas cuestiones, en la titulación contemporánea de los poemas de Mena late aún el peso de la *editio vulgata*, que privilegia los rótulos impresos sobre la tradición manuscrita. Es comprensible la primacía de *Coronación* sobre *Calamicleós*, ambos títulos menianos, por la diafanidad de la primera alternativa. Otra cosa es acatar la insistencia en *Coplas de los Pecados Mortales*, rótulo sancionado principalmente por la imprenta, e incluso *Laberinto de Fortuna*, infrecuente en toda la tradición antigua, pero alentado por Foulché-Delbosc, para asumirlos sin otros considerandos.

«ORDINATIO» Y EPÍGRAFES

El peso de otra propuesta de Foulché-Delbosc se trasluce en la correspondiente tendencia editorial moderna del *Laberinto*: la omisión de epígrafes de capítulo o, cuando menos, un uso remiso en forma de rótulos escasos o corchetes en torno a textos supuestamente ajenos al autor, con pocas excepciones.¹⁰ Según se ha observado, aunque la capitulación y el epigrafiado interno sean conocidos en el mundo antiguo, no se asientan, desarrollan y generalizan hasta la Baja Edad Media, en particular en géneros prosísticos de carácter escolar y técnico. El *Laberinto*, por su enfoque historiográfico y enciclopédico, participa de este componente erudito, lo cual explica que fuese objeto de comentarios o que la cumplida glosa de Hernán Núñez se acompañe de un nomenclátor en la edición de Steelsio de 1552 (Weiss y Cortijo 2015:114). Pero, dado que los autores se acomodaron a esta nueva *ordinatio*, la ambigüedad está servida: ¿los epígrafes son obra del poeta o de sus copistas e impresores?

De nuevo aporta Mena una nota expresa, por más que su mismo argumento abone la ambivalencia. En el prólogo de sus *Sumas de la Ilíada*, versión en prosa de la *Ilias Latina*, el traductor aclara a Juan II que la capitulación y los epígra-

¹⁰ Antes de mi propuesta, respetaban fielmente una rubricación manuscrita las ediciones del *Laberinto* de Cummins [1968 y 1979], Vasvari [1976] y Azáceta [1986], textos bedieristas basados en *PN7*.

fes, impropios del antiguo poeta, son cosa suya: «Pues agora, muy esclarecido rey y señor, haré algunos títulos sobre ciertos capítulos en que departí estas *Sumas*, aunque todos los poetas, según la soberbia y alteza de su estilo, procedan sin títulos; pero añaderlos he yo por fazer más clara la obra a los que en romance la leyeren» (González Rolán *et al.* 1996:109). En esto Mena tenía el autorizado precedente de Enrique de Villena, que había capitulado mediante numeración y epígrafes su prosificación de la *Eneida* con análogo propósito de allanar la lectura.¹¹ No es esencial, por tanto, el uso de la prosa como justificante de esta clase de *ordinatio*, y sí el afán por presentar un texto perspicuo.

Pero si se trata de «fazer más clara la obra», es lógico que, en un poema tan complejo como el *Laberinto*, Mena dispusiese también señales para escalonar el discurso y pautarlo. La tradición manuscrita del poema acredita este planteamiento, pues buena parte de los códices presenta abundantes epígrafes, con invariantes tanto en su ubicación como el enunciado.¹² La primitiva tradición impresa destaca asimismo por un generoso rubricado de otro cuño, que llega a Núñez y, en menor medida, al Brocense, quien reduce estas marcas. De entrada, es atendible la hipótesis de un arquetipo que lega los usos comunes, con posteriores divergencias por obra de copistas, cajistas y editores. Pero la poligénesis de los paralelos también parece viable: muchas secciones del *Laberinto*, como el mapamundi o los siete círculos de los planetas, tienen contornos tan nítidos que distintos rubricantes por camino independiente pueden llegar a propuestas parejas. Es probable que, en la transmisión del poema, converjan estos dos procesos, en una nebulosa textual de confusos giros.¹³ Como fuere, lo que interesa es el lugar de Mena en este teatro, de intervención en absoluto descartable: si ciertos elementos de *ordinatio* proceden del arquetipo, es verosímil que conformasen ya el concepto genuino del autor; y si estos u otros componentes fuesen poligenéticos, el poeta bien pudo haber anticipado solucio-

¹¹ «E porque se non enoje vuestra merçed [Juan II de Navarra] ne los otros leedores syn diferencias, los diversos actos de cada libro party por capítulos, ansi que distintamente podaes ver lo que más plazible vos fuere, maguer Virgilio syn distinción capitular fizó cada libro, solo texiendo aquél de continuados versos», con una glosa que incide en la conveniencia de capitular el *continuum* original (Cátedra 1989:33 y 65).

¹² Kerkhof [1995:361-387] brinda el cotejo de las rúbricas manuscritas. Solo faltan epígrafes en *GB1*, *LB2*, *MN6* y *PN5*, pero los restantes códices están rubricados de modo muy semejante. Entre los testimonios principalmente considerados en mi edición, son lógicas las coincidencias de la subfamilia *BC3-NH5-PN7*, pero en la otra rama no difieren profundamente *ML2* y *SV2*, e incluso *MM1*, pese a sus especiales paratextos, muestra notable afinidad.

¹³ Un buen ejemplo de intervención extemporánea de amanuense: si, según la asunción tradicional, se acepta la fecha de febrero de 1444 para la entrega del *Laberinto* a Juan II, ha de ser adición de copia el adjetivo *defunta* referido a María de Aragón en las rúbricas de las coplas 72 y 75 en *PN7* y otros testigos, pues la reina no fallecería hasta febrero de 1445.

nes similares, máxime cuando Mena decidió capitular la *Ilias Latina*, una obra relativamente breve de estructura narrativa sencilla como relato lineal y compendioso de la cólera de Aquiles. Con esta basa, el texto crítico del *Laberinto* debe afrontar la cuestión sin plumazos, pues, al margen de la decisión editorial última, consonante con el criterio ecdótico asumido, cumple considerar los epígrafes internos en el mismo plano de importancia que los versos.

Lo dicho sobre el *Laberinto* vale para la *Coronación* y el *Debate de la Razón contra la Voluntad*, composiciones lo suficientemente complejas, por razones varias, como para que requieran «fazer más clara la obra» mediante su *ordinatio*.

En la década previa, la *Coronación* ilustraba este principio *mutatis mutandis*. Por regla general, las cincuenta y una coplas reales de la obra carecen de epígrafes en manuscritos e incunable. La moderada extensión del poema lo justifica solo en parte, porque el azaroso viaje narrado se prestaba a la guía de las rúbricas. Pero la composición consta de un prólogo-dedicatoria, un exordio a modo de *accessus* y la cumplida glosa de los versos, de ahí que las estrofas no precisen epigrafiado, por redundante. La *ordinatio*, sí, es necesaria y se logra mediante una impaginación que distingue visualmente los espacios de verso y prosa, y, dentro del comentario, a través de los lemas de remisión –la llamada que vincula la glosa con su referente poético– o, en los contextos de alegoresis, gracias a los rótulos demarcadores de los niveles de *ficción, historia y moralidad* en los mitos.

En cuanto al tardío *Debate de la Razón contra la Voluntad*, aunque de estilo más llano que las demás alegorías menianas, su amplitud –los testimonios más extensos alcanzan las ciento ocho octavillas, alrededor de la mitad del presumible proyecto– y la estructura del poema, con diferentes capas y cambios de voz, aconsejaban rúbricas internas de apoyo. Esta ayuda resulta particularmente oportuna en el desfile de los siete pecados capitales, definidos y descritos con plástica *evi-dentia* sin sus respectivos nombres expresos en el verso (coplas 20–26), y desde la estrofa 33 hasta el final conservado, cuando, sucesivamente, Razón debate con Soberbia, Avaricia, Lujuria e Ira, entre contextualizaciones del narrador. Considerado el corpus alegórico que esta obra integra con la *Coronación* y el *Laberinto*, y habida cuenta de la capitulación de las *Sumas de la Ilíada*, sería extraño que el dibujo original de Mena careciese aquí de esta clase de epígrafes.

A primera vista, la paternidad de otros rótulos parece más dudosa. En especial, sorprende un uso insólito en la tradición textual del *Laberinto*, muy común en el *Debate*: cuando una subsección del poema –por caso, una *similitudo* o una argumentación concreta– se prolonga a lo largo de varias estrofas, los epígrafes acotan ese ámbito extendido mediante la indicación *continúa* (más) o *prosigue* (más). Estos rótulos aparecen en *MN24* y *MP3*, los cancioneros de Gómez Manrique –uno de los continuadores del inconcluso *Debate* meniano– que, por ofrecer un texto óptimo, han sido privilegiados por los editores moder-

nos. Por ello, cabe preguntarse si no será esta práctica de *ordinatio* una característica específicamente manriqueña. Pero no es el caso, pues el modelo está bien representado en la tradición del *Debate*, incluso en testimonios que, de acuerdo con el estema de Rivera [1982:50], pertenecen a otras ramas textuales, como los manuscritos *ME1*, *MN6*, *PN5*, *PN6*, *PN13*, *SA*, y *SV2* y los impresos *83*IM*, *86*RL*, *oo*MP* y *o6MO*. Con respecto al patrón de las rúbricas de *continúa-prosigue* en *MN24-MP3*, en estos otros testigos se advierten discrepancias poco significativas, como ocasionales omisiones y leves variantes en donde descuelga un detalle revelador de los hábitos idiolectales de amanuenses y cajistas: la preferencia por *continúa* en detrimento de *prosigue*, manifiesta en *ME1*, o al contrario, la preponderancia de *prosigue* en *83*IM*, *oo*MP* y *o6MO*; y en ciertos casos se observa la propensión a suprimir estas insistentes indicaciones, escasas en *MM1* y descartadas por el Brocense. Pero, en conjunto, las frecuentes correlaciones de *ordinatio* aun en testimonios estemáticamente alejados apuntan al arquetipo como primer teniente. Si estos epígrafes estaban ya en el programa de Mena es una incógnita: despejarla por completo resulta inviable con los datos conocidos, pero la posibilidad es procedente. Y en esto no es óbice que notas como *continúa-prosigue* sean atípicas en el *Laberinto*, pues Mena adopta otra poética en el *Debate*: el estilo más llano, con renuncia al arte mayor, la moderación del latinismo y el rechazo de la mitología, tal vez tiene su correlato en las rúbricas, prestas a guiar la lectura con una nueva minuciosidad.

Conviene, pues, postergar la idea del rubricado como hecho por sistema extraño al autor. Ciento es que copistas e impresores mediatizan el proceso, y aquí mismo hemos visto algún ejemplo, pero otras veces se vislumbra la responsabilidad autoral. En su caso, autógrafos, apógrafo o copias autorizadas conlleven el carácter original de los epígrafes. Es obvia la circunstancia en los códices del taller alfonsí. En el Cuatrocientos, los aludidos manuscritos *MN24* y *MP3* son probable copia de una colección de Gómez Manrique vigilada por él mismo, como *SA8* es un cancionero del Marqués de Santillana dispuesto bajo tutela de don Íñigo, y el *Cancionero* impreso de Juan del Encina (Porras, Salamanca, 1496) fue plausiblemente supervisado por el poeta. Por todo ello, importa examinar cada estado específico en busca de trazas acerca de los conceptos genuinos del autor, como los que la obra de Mena provee entre líneas.

BIBLIOGRAFÍA

- AZÁCETA, José María, ed., Juan de Mena, *Antología de su obra poética*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986.
- BLECUA, José Manuel, ed., Juan de Mena, *El «Laberinto de Fortuna» o las «Trescientas»*, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, 1973⁵.

- CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, University Press, Cambridge, 1990, 2008².
- CASAS RIGALL, Juan, «La estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables hispanomedievales vernáculos», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XC (2014), pp. 15-95.
- CASAS RIGALL, Juan, ed., Juan de Mena, *Poesía completa*, Real Academia Española, Madrid, 2024.
- CÁTEDRA, Pedro M., ed., Enrique de Villena, *Traducción y glosas de la «Eneida». Libro primero*, Biblioteca Española del Siglo xv, Salamanca, 1989.
- CAVALLO, Guglielmo, y Roger CHARTIER, eds., *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Bari, 1995.
- COSSÍO OLAVIDE, Mario, «La influencia de la *ordinatio* en el *Lucidario* de Sancho IV y el *Libro del cavallero e del escudero* de don Juan Manuel», en *Didacticism, Literature & Translation. The Transmission of Knowledge in the Middle Ages*, eds. Tomàs Martínez y Lidón Prades, Reichenberger, Kassel, 2024, pp. 91-110.
- CUMMINS, John G., ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Anaya, Salamanca, 1968.
- CUMMINS, John G., ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Cátedra, Madrid, 1979.
- DEYERMOND, Alan, «Structure and Style as Instruments of Propaganda in Juan de Mena's *Laberinto de Fortuna*», *Proceedings of the Patristic, Medieval and Renaissance Conference*, V (1980), pp. 159-167; manejo la traducción de Roc Filella, en *Poesía de cancionero del siglo xv*, eds. Rafael Beltrán *et al.*, Universitat, Valencia, 2007, pp. 205-215.
- DEYERMOND, Alan, «De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española», en *Actas del III Congreso de la AHLM*, ed. Isabel Toro, Universidad, Salamanca, 1994, pp. 15-39.
- DOMÍNGUEZ PRIETO, César, «*Ordinatio* y rubricación en la tradición manuscrita: el *Libro de buen amor* y las “cánticas de serrana” en el Ms. S», *Revista de Poética Medieval*, I (1997), pp. 71-112.
- DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo xv, c. 1360-1520. VII. Índices*, Universidad, Salamanca, 1991.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, «*Ordinatio* y *compilatio* en la prosa de Alfonso X el Sabio», en *Modelos latinos en la Castilla Medieval*, coords. Mónica Castillo y Marta López, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 239-270.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Étude sur le *Laberinto de Juan de Mena*», *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 75-138.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Protat, Mâcon, 1904.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Du Seuil, París, 1987; manejo la traducción de Susana Lage, Siglo xxi, México-Buenos Aires, 2001.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, M^a Felisa del BARRIO VEGA, y Antonio LÓPEZ FONSECA, eds., Juan de Mena, *La «Ilíada» de Homero. Edición crítica de las «Sumas de la Ilíada de Omero» y del original latino reconstruido*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1996.
- HAMESSE, Jacqueline, «Il modello della lettura nell'età della scolastica», en Cavallo y Chartier [1995:91-115].

- HOLTZ, Louis, «Autore, copista, anonimo», en *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino. I. La produzione del testo*, eds. Guglielmo Cavallo et al., Salerno, Roma, 1992, pp. 325-351.
- HUNT, Richard W., «The Introductions to the “Artes” in the Twelfth Century», en *Studia Mediaevalia in honorem admodum reverendi patris Raymundi Josephi Martin*, De Tempel, Brujas, 1948, pp. 85-112.
- KERKHOF, Maxim, ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Castalia, Madrid, 1995.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, Ciudad de México, 1950, 1984².
- MINNIS, Alastair J., *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Wildwood House, Aldershot, 1984, 1988².
- PARKES, Malcolm B., «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», en *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to R.W. Hunt*, eds. Jonathan J. Alexander y Margaret Gibson, University Press, Oxford, 1976, pp. 115-140; recogido en *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, The Hambleton Press, Londres-Río Grande, 1991, pp. 35-70.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna. Poemas menores*, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- PETRUCCI, Armando, «Reading in the Middle Ages», en *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1995, pp. 132-144.
- POST, Chandler R., «The Sources of Juan de Mena», *Romanic Review*, III (1912), pp. 223-279.
- QUAIN, Edwin A., «The Medieval *Accessus ad auctores*», *Traditio*, III (1945), pp. 215-264.
- RICO, Francisco, *Vida u obra de Petrarca. Lectura del «Secretum»*, Universtiy of North Carolina, Chapel Hill, 1974.
- RIVERA, Gladys M., ed., Juan de Mena, «*Coplas de los siete pecados mortales*» and *First Continuation*, *Studia Humanitatis-Porrúa Turanzas*, Potomac-Madrid, 1982.
- ROUSE, Richard H., y Mary A. ROUSE, «*Ordinatio* and *Compilatio* Revisited», en *Ad Literam. Authoritative Texts and their Medieval Readers*, eds. Mark Jordan y Kent Emery Jr., University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana), 1992, pp. 113-134.
- SAENGER, Paul, «Leggere nel tardo medioevo», en Cavallo y Chartier [1995:117-154].
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, ed., *Las obras del famoso poeta Juan de Mena*, Lucas de Junta, Salamanca, 1582.
- SANZ JULLÁN, María, «La *ordinatio* y los paratextos en la *Crónica troyana* de Juan de Burgos», *Atalaya*, XV (2015); en línea, <https://journals.opendition.org/atalaya/1645>.
- VASVARI, Louise O., ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Alhambra, Madrid, 1976.
- WEISS, Julian, y Antonio CORTIJO, eds., Hernán Núñez de Toledo, *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena*, Polifemo, Madrid, 2015.

«RIGOR Y AUDACIA» DE UN MAESTRO. FRANCISCO RICO EN BOLONIA

Loredana Chines - Paola Italia

I. DE PETRARCA AL «SUEÑO DEL HUMANISMO»¹

Recordar a un gran estudiioso y un gran amigo requiere un esfuerzo inmenso, porque debe tener la fuerza de una voz a la vez individual y coral, reunir las razones del corazón y las del signo indeleble que un intelectual como Rico ha dejado. A nuestra voz se podrían unir las de otros amigos que se cruzaron y acompañaron a Paco en su trayectoria de hidalgo errante, que regresan con la memoria a las mil ocasiones en las que, entre un gin tonic y las espirales de humo de un cigarrillo Nobel, Paco dialogó con nosotros con su tono grave de voz, rozando las páginas de un libro. Todos estamos arrastrados por la ola emocional de los recuerdos y con dificultad repasamos las décadas de una maravillosa relación humana e intelectual, en la que –por uno de esos caprichos afortunados del destino– tuvimos el privilegio de conocer el inalcanzable magisterio del estudioso, la extraordinaria generosidad del maestro, la afectividad intensa y auténtica del amigo. De hecho, no es sencillo esbozar la figura de Francisco Rico, del crítico, del filólogo, del hombre y del personaje suspendido entre la realidad histórica y la ficción literaria, precedido por una anécdota casi mítica de gestos y palabras, que bien conocen los colegas, los alumnos, los amigos, que tuvieron la suerte de conocerlo y frecuentarlo. Los rasgos del hombre no pueden separarse de los del estudioso y su vida no puede desligarse de su trayectoria literaria, ambas animadas por la misma pasión, el mismo sentido de desafío intelectual, una irrenunciable vocación a la duda, a la complejidad, que en la Universidad de Bolonia lo hizo dialogar con grandes maestros como Ezio Raimondi y Umberto Eco.

Alumno de José Manuel Blecua y Martín de Riquer, Rico se acercó pronto al magisterio filológico de Guido Martellotti, Giuseppe Billanovich y Gianfranco Contini, quienes, junto con las voces de Vittorio Rossi, Remigio Sabadini y Pierre de Nolhac, representaron una época de fecundidad irrepetible.

¹ En el marco de una planificación y puesta en común conjunta del ensayo, el apartado 1 está escrito por Loredana Chines, el apartado 2 por Paola Italia. Los autores agradecen a Marco Presotto su indispensable ayuda en la revisión de la traducción española del texto.

ble en los estudios petrarquistas y de filología medieval y humanística. Como dijo Javier Cercas, la figura de Francisco Rico es difícil de clasificar, es algo diferente a otros grandes estudiosos, por ser al mismo tiempo «excéntrico» y «central», por saber abrir continuamente nuevos horizontes en el panorama de la cultura y el conocimiento, a menudo desde la particular atalaya, como el Petrarca de Valchiusa, de la *solitudo iocundissima* de su residencia periférica en Sant Cugat. El sentido del desafío intelectual, por lo tanto, y la vocación a la práctica de dudar y a la complejidad son el motor de la investigación y de la perspectiva crítica de Rico, siempre sustentado, como se ha dicho, por el feliz binomio de «rigor y audacia».

Fue ese sentido del desafío el que movió las primeras investigaciones de Rico sobre Petrarca latino –a las que lo había iniciado su maestro Martín de Riquer– tras la publicación de la segunda edición de la monografía *Francesco Petrarca* de Umberto Bosco (1961). Bosco se percataba, con algo de resignación, de cómo en la producción de Petrarca (tanto en su obra vulgar como en la latina) era imposible discernir una línea evolutiva, trazar con claridad un desarrollo cronológico, por los juegos de espejos, de falsas huellas, de simulaciones que Petrarca pone en marcha constantemente con la precisa intención de dejar un retrato ejemplar de sí mismo. Este es el motor que anima el arduo trabajo filológico y crítico que culmina en el volumen sobre el *Secretum* y sobre la vida y obra de Petrarca, el cual cambió la perspectiva de los estudios petrarquistas.

Esbozando siempre cuadros de gran amplitud sobre la civilización del humanismo y del Renacimiento italiano y europeo, Rico logra hacer dialogar armónicamente dos perspectivas críticas que largo tiempo estuvieron en oposición dialéctica, es decir, la filológica de Kristeller y Billanovich con la filosófica de Eugenio Garin, en una escritura ensayística donde el espíritu filológico y crítico se combina con el alma de la creación novelística: baste pensar tan solo en el título mismo de su célebre volumen *El sueño del humanismo*, en el cual la prosa de Rico, como se ha dicho (Javier Cercas), tiene «la dureza, la transparencia y la exactitud del cristal». Y precisamente este volumen, con el subtítulo elocuente *De Petrarca a Erasmo*, ha permitido leer e interpretar el humanismo de una manera nueva gracias a una pluma que tiene la precisión del cincel del filólogo y el aliento envolvente del novelista.

Ya sea que se adentre en los complejos problemas filológicos del *Quijote*, *Lazarillo de Tormes*, *La Celestina* y la novela picaresca, o en las cuestiones interpretativas de Petrarca y el humanismo, la fuerza de la perspectiva crítica de Rico está en su rechazo de un método *a priori*, pero que sabe sumergirse en la historia única e irrepetible de cada obra y texto, y de cada una de sus peculiaridades materiales, por mínimas que sean; un método, por así decirlo, que nunca

se configura como sistema si no es dinámico, en el que el rigor de la filología siempre se nutre de la teoría literaria y del contexto.

Procede, de hecho, del método no sistemático de Rico este abrir la filología a las razones del contexto, a la fuerza de la interpretación, al papel del lector y al valor añadido que este otorga a la obra. Las ediciones dirigidas por Rico, para el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (CECE), y los numerosos estudios críticos sobre el *Quijote*, el *Lazarillo de Tormes*, *La Celestina*, la novela picaresca y el humanismo italiano y europeo, se han publicado y traducido en todo el mundo. Como editor de clásicos, Rico supo poner en primer plano, junto con los derechos del texto y los del autor, los derechos del lector. Ya es clásica, por ejemplo, su provocadora propuesta de *lectio fertilior*, en los casos de indecidibilidad entre dos lecturas adiáforas: la *lectio fertilior* es la que comporta una mayor implicación del lector.

Pero quienes han conocido a Rico como editor también saben de la atención casi obsesiva y el cuidado casi maníático que dedicó al más mínimo detalle del libro (desde el formato, el papel, la tipografía, etc.), como hace quien no desdena recurrir, como lector, al e-book, pero asume, como editor, la profunda responsabilidad ética e intelectual de una operación estética y cultural. Incluso el diseño gráfico y la puntuación que eligió para el progenitor de todas las novelas modernas contribuyen significativamente a devolvernos la simplicidad de la escritura de Cervantes, su proceder en un flujo continuo, en un idioma que parece seguir la rápida disponibilidad de un narrar confiado a la voz.

Por otro lado, Rico fue también el filólogo y el crítico que, durante casi cuatro décadas, supo releer creativamente la literatura del pasado para intervenir en el presente. Como se ha dicho, Rico es «un caso raro de estudioso al que la erudición no ha debilitado el gusto literario, de un crítico que sabe que la buena crítica sirve para la creación y no se sirve de ella, un especialista del Medioevo y del Siglo de Oro con la pasión por la literatura contemporánea». Estas son palabras del Premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, que en un artículo publicado en *El País* en abril de 1996, trazó un retrato sugestivo del estudioso: «con puntualidad astronómica –escribe Vargas Llosa– me llega entre las manos un ensayo sobre el *Lazarillo*, o sobre el *Quijote*, o sobre el humanismo o sobre Petrarca de mi querido amigo Francisco Rico. Y me lo imagino, entonces, delgado e incansable, en su casita de Sant Cugat del Vallès, entre montañas de libros, con los ojos fatigados por la lectura de libros antiguos, empeñado en garabatear papeles con su caligrafía de telaraña».

Gracias a su indiscutible magisterio científico, a su constante participación en los debates culturales y cívicos de ámbito europeo, y a su singular carisma humano, Rico fue, de hecho, un personaje, y como tal aparece en las novelas de Javier Marías (a quien Rico llamaba «el joven Marías», para distinguirlo

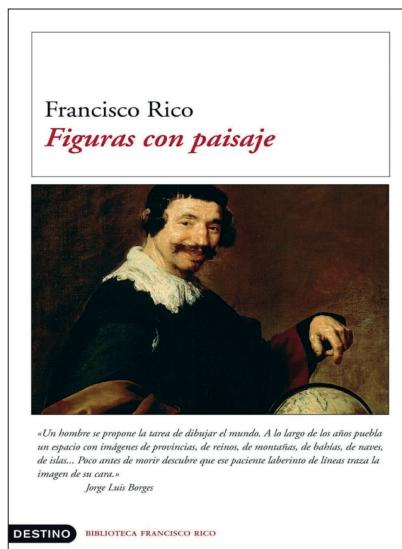
de su padre, el filósofo español Julián Marías, con quien lo unía una profunda amistad) y de otros escritores españoles. Javier Cercas, que fue su alumno en la Universidad Autónoma de Barcelona, recuerda cómo los estudiantes miraban a Rico con «pánico y devoción», creando alrededor de su figura de «Pico de la Mirandola español» una rica y proverbial anécdota, literalmente sobre cogidos por la fascinación con la que sabía desplegar toda la cultura occidental, examinando un solo verso del *Libro de buen amor*.

Con la fundación, en 2003 (aunque el primer número llevaría la fecha de impresión de 2004), de la revista *Ecdotica*, como «lugar de encuentro de autores, textos y lectores», y con otras iniciativas –como la elegante colección *Arezzo y Certaldo* publicada por Antenore–, a menudo decididas entre un gin tonic y una cena en los restaurantes boloñeses, Rico consagró, con generosidad y una amistad realmente extraordinaria, su colaboración con Bolonia, reviviendo una antigua y fértil costumbre cultural de la ciudad y de nuestra Universidad con los estudiados españoles. Había recibido en su carrera innumerables reconocimientos académicos, premios y distinciones, pero apreciaba especialmente el doctorado *honoris causa* que el *Alma Mater Studiorum* le otorgó en 2016 (figura 1), mostrando en su rostro y en su voz, en esa ocasión, su emoción, la misma que rara vez dejaba entrever, solo cuando hablaba de los afectos más queridos.



Gracias a las páginas de *Ecdotica* y a las voces que se han entrelazado y sucedido en ella, la filología italiana dialoga con la escuela anglosajona, abordando

cuestiones de crucial importancia: desde la bibliografía textual hasta los derechos de autor, desde los comentarios de textos hasta las humanidades digitales, abriendo siempre nuevos horizontes, y conjugando, en el método, la irrencuñable individualidad de cada dato y problema textual con la necesidad de una visión pluriperspectiva. Mucho más se podría decir sobre el estudioso, el hombre, el amigo, la figura de este excéntrico y central hidalgo de la crítica española que parece a veces confundir sus propios contornos con los del personaje de la novela que su penetrante mirada de filólogo y lector ha sabido restituirnos en su totalidad.



No sabemos si la fama del Profesor Rico, como dice una broma de Javier Marías, en la novela *Negra espalda del tiempo*, estará destinada a perdurar más por su personaje novelístico que por su inigualable lección de crítico y filólogo; pero, en el fondo, es un falso problema, como lo fueron en el amigo y maestro Paco Rico, biografía y bibliografía, *Vida u obra*. En la segunda edición corregida y aumentada de los ensayos dedicados a algunas obras pictóricas, *Figuras con paisaje*, publicada en 2009 (figura 2), que contiene ensayos y contribuciones entre 1976 y 2009, Rico eligió como imagen para la portada un cuadro de Velázquez, *El geógrafo*, pintado entre 1628 y 1629, y hoy conservado en Rouen. Y acompañaba la imagen con un fragmento de Borges, tomado de la colección *El hacedor* de 1960, publicada por Adelphi en 1999 con el título *L'artefice* (Milano, Adelphi, 1999), creo que por intervención de Paco, quien

estaba muy unido a Roberto Calasso por una profunda amistad. Aquí el fragmento de Borges:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años, puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (p. 194).

Paco trazó la imagen de su cara, o, para decirlo con Petrarca, su *animi effigies* en las páginas que su extraordinaria estatura de estudiosos nos ha dejado y en la memoria viva de su voz, de sus gestos, de su sonrisa irónica y burlona, que nos acompañan como un talismán. Así nos gusta recordarlo, entre la sombra y la luz, como lo retraté en una foto tomada en el Colegio de España con ocasión de su doctorado *honoris causa* en Bolonia (figura 3).



2. VEINTE AÑOS DE «*ECDOTICA*». ENTRE LA BIBLIOGRAFÍA TEXTUAL Y LA FILOLOGÍA EDITORIAL

Las fotos que retratan el cuarto Foro de *Ecdotica*, celebrado en mayo de 2006 en la Biblioteca Ezio Raimondi del Departamento de Filología Clásica e Italianística de la Universidad de Bolonia (figura 4), muestran un público excepcional: a la izquierda de un Francisco Rico poco mayor de sesenta años, Peter

Robinson; a su derecha, en orden, Gian Mario Anselmi, Peter Shillingsburg, Umberto Eco. En la primera fila, junto a Emilio Pasquini, italiano y dantista, Dino Buzzetti, fundador en Bolonia de las Humanidades Digitales. En otra foto aparece, al fondo, el filólogo clásico Ivano Dionigi, quien cinco años después sería nombrado Rector de la *Alma Mater*.



Bastaría esto para significar la excepcionalidad del acto de fundación de una revista que tuvo en Francisco Rico uno de los padres fundadores, junto con el mismo Anselmi, italiano ecléctico capaz de abarcar desde Dante hasta Maquiavelo, de Alfieri a *Juego de tronos*, y con Emilio Pasquini, uno de los más célebres dantistas del siglo XX. Una revista que estimuló una nueva concepción de la *φιλολογία* como «interés por la palabra», precisamente en la Universidad de Bolonia, donde a la tradición carducciana de una filología imbuida por la historia y al servicio del patrimonio lingüístico nacional, en la histórica Comisión de Textos de Lengua, se sumaba la escuela de Raffaele Spongano, quien había fundado en 1970 la revista *Studi e Problemi di Critica Testuale* (ambas dirigidas luego por Pasquini), y una atención especial por las formas textuales de la comunicación, donde Umberto Eco se destacaba no solo como semiólogo, sino también –en cuanto exquisito bibliómano– como estudioso de la historia del libro y sus repercusiones culturales y comunicativas. Con tales «grandes maestros», *Ecdotica* nacía con todas las premisas para representar, en el

rico panorama italiano de revistas de italianística y filología, algo verdaderamente peculiar. Una disciplina que no se limitaba a la crítica textual, sino que la incluía como una parte importante, aunque limitada, extendiéndose «hasta abarcar cada uno de los elementos que marcan todo el recorrido de un texto desde el autor hasta los lectores (o usuarios), siempre que dichos elementos se contemplen desde la perspectiva de una edición, antigua o moderna, destinada al estudio o a la lectura, tipográfica, informática o bajo cualquier otro aspecto» (*Ecdotica*, I, 2004, p. 5, figura 5).

Ecdotica

1
(2004)

Università degli Studi di Bologna

Dipartimento di Italianistica

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles

 Carocci editore

Bastaría hojear –como ahora es posible hacer en el sitio web de la revista (véase <https://site.unibo.it/ecdotica/it>)– los veinte números publicados entre 2004 y 2024, para tener una idea de una operación tanto académica como militante, comenzando con la presencia constante, en la sección *Saggi* (véase <https://site.unibo.it/ecdotica/it/sezioni/saggi>) de autores extranjeros, especialistas en el campo de la crítica textual más rigurosamente «continental», pero también de la *Textual Bibliography* estadounidense, basándose en un volumen seminal

como *Filologia dei testi a stampa*, editado por Pasquale Stoppelli y publicado por Il Mulino en 1987, que reunía por primera vez y hacía conocer a los lectores italianos a especialistas como Greg y Gaskell, Tanselle y Bowers, y presentaba, a menudo con antelación respecto a su publicación en sus países, contribuciones originales sobre una «teoría del texto» escasamente practicada en Italia, donde una tradición filológica secular, que se remontaba a Petrarca y al Humanismo, siempre se había expresado más en «actos ecdóticos» que en reflexiones teóricas, desarrollando una escuela filológica de excelencia, pero más inclinada a las ediciones que a las teorías, cuando no ignorante o incluso sospechosa de todo lo que no hubiera nacido dentro del robusto ámbito de la tradición historicista nacional; una filología excelente, pero confinada en un espléndido aislamiento, completamente desconocida fuera de las fronteras patrias. Francisco Rico rompió los límites, contaminó los métodos, introdujo en Italia, gracias a la apertura internacional siempre garantizada por la Universidad de Bolonia, y a sus relaciones personales con los mejores exponentes de la *Textual Bibliography* y la *Textual Theory* europea y estadounidense, nuevos métodos y nuevas perspectivas.

Desde 2004, durante dos décadas, en *Ecdotica* escribirán –solo para citar a los autores no italianos de la sección de *Saggi*– Roger Chartier, Neil Harris y Cristina Urchueguía (2004), Peter Shillingsburg y Paul Eggert (2005), Gunter Martens, Roland Reuss y David Greetham (2006), David Parker y Daniel Ferrer (2007), Albert Lloret y Antonio Miranda (2008), Conor Fahy y Shane Butler (2011), Peter Robinson y Dolores Troncoso (2012), David Greetham y Mark Byron (2014), Hans Walter Gabler, John K. Young y Joris J. Van Zundert (2018), Elisa Cugliana, Ester Camilla Peric y Marta Werner, en el número completamente femenino de 2019; Adam Vázquez y Polly Duxfield en 2022; Jaumé Torró y Albert Lloret en 2023. Sin mencionar los históricos números monográficos: el de 2009, editado por Paul Eggert y Peter Shillingsburg, dedicado a la *Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005*, y el de 2013, editado por Barbara Bordalejo, sobre *Work and Document*, con intervenciones de Robinson, Gabler, Eggert, Shillingsburg y la misma Bordalejo: una lección de método que, más de diez años después de su publicación, no ha perdido su actualidad.

No menos importante fue la atención que Francisco Rico prestó a la historia de la filología, al acoger, año tras año, en la sección *Testi*, ensayos fundamentales, pero poco conocidos, que *Ecdotica* ha vuelto a poner en circulación, como el célebre *Institución, y origen del arte de la Imprenta, y reglas generales para los componedores* de Alonso Víctor de Paredes, editado por el propio Rico, junto con Pablo Álvarez en 2011 y traducido al inglés (*Setting by Formes. The Explanation of Alonso Víctor de Paredes, 1680*); o el *Discorso sull'arte ovvero sul metodo di correggere gli autori antichi* de Robortello, reeditado por Matteo Venier en

2012; o incluso un raro ensayo de Gianfranco Contini, *L'abbondanza di libri* (Petrarca, *De remediis*, I 43), publicado y anotado por Francesco Bausi en 2013, o la *Textología* de Dmitrij S. Lichačev, editada por Giorgio Ziffer y Luca Baroni en 2016, y –siempre bajo la edición de Ziffer– dos inéditos de Paul Maas en 2020 (un autor que encarnaba el rigor y la transversalidad de una ecdótica arraigada en la historia de Europa). Otras veces, la sección ha acogido mini-antologías dedicadas a los principales maestros de la filología italiana y europea, comenzando con el primer número, en 2004, dedicado a Augusto Campana, para continuar, en 2010, con una recopilación de ensayos de los maestros de los «inicios de la ecdótica románica», desde Gaston Paris a Paul Meyer, desde Wendelin Foerster a Ugo Angelo Cannello y Joseph Bédier, editado por Lino Leonardi; una antología de Cesare Segre, editada por Luciano Formisano en 2014; de Alberto Varvaro, editada por Giovanni Palumbo en 2015; de Dante Isella, editada por Stefano Carrai y quien escribe en 2018; de Franca Brambilla Ageno, editada por Andrea Canova y Alice Ferrari en 2021; de Silvia Rizzo, editada por Monica Berté en 2022; y de Raffaele Spongano, editada por Paola Vecchi Galli en 2023.

Pero las secciones que tuvieron sus más asiduos cuidados, y para las que Rico realizaba un incansable trabajo de *scouting*, eran las *Questioni* y las reseñas, recogidas en las *Rassegne*. En las primeras, le gustaba reunir discusiones sobre temas filológicos que consideraba más actuales, a veces solicitando directamente intervenciones o pidiéndonos que interpeláramos directamente a autores que pudieran suscitar debates vivos, como en 2010, cuando Giorgio Inglese y Francesco Bausi intervinieron sobre la necesidad o no de enmendar los textos sagrados (*Giorgio Inglese, Ecdotica e Apologetica; Francesco Bausi, Ecdotica e tolleranza*); o acogiendo reseñas que, por su amplitud de análisis y profundidad de valoración, se convertían en verdaderos *article review*, abordando temas literarios y culturales en los que la filología era el punto de partida de una reflexión cultural más amplia, histórica, social e incluso política. Como el análisis que le propuse en 2020, y que aceptó con cálido aliento, sobre el caso de estudio, sumamente intrincado y fascinante, de la edición crítica del *Memoriale di Aldo Moro*, publicado por las ediciones del Archivo Central del Estado a cargo de Michele Di Sivo (*Ecdotica del manoscritto moderno. Il caso del Memoriale di Aldo Moro*, XVII, 2020, pp. 186-217). En las reseñas, que no debían ser menos de diez por número, quería que pudiera representarse una cierta idea de filología desde una clave europea, partiendo de las lenguas en las que solicitaba las contribuciones: además del italiano, el francés, el inglés, el español y el alemán, y sobre los temas más variados: desde la historia de la tipografía hasta la paleografía, desde la crítica del texto hasta la estética, desde la historia del comercio de libros hasta la cladística, desde la crí-

tica genética hasta la historia de la lectura; todo lo que, alrededor del texto, se considerara –como habría dicho Roberto Calasso de los libros de las colecciones Adelphi– una «gran parte de lo esencial».

En la segunda mitad de la década de 2010, con gran visión de futuro, Rico comenzó a acoger, a pesar de algunas reservas, también contribuciones de filología digital, hasta albergar los actos de un congreso organizado en 2018 por Paola Moreno en la Universidad de Lieja, dedicado precisamente a la *ecdótica digital*; con una atenta curiosidad por las nuevas tecnologías, pero fiel a la línea original de la revista, a esa reflexión que, partiendo de casos de estudio, incluso muy pequeños, extraía directrices sobre los criterios de edición de los textos, cuando no teorizaciones generales. Tales son sus dos últimos trabajos, de 2020, en los que publica una «Nota sobre las falsas correcciones de autor», y de 2021, con un artículo, solo aparentemente técnico, dedicado a «Il primo resoconto e alcuni aspetti della composizione per forme».

En la sección de reseñas debo mi primer contacto con Rico y mi involucramiento en *Ecdotica*. Intrigado por dos ensayos que había dedicado al concepto, muy querido por él, de la crisis de la «última voluntad del autor», a través de un análisis de los diferentes criterios de edición de los clásicos italianos del siglo XX (un estudio sobre las «comas», como él llamaba irónicamente lo que luego se convertiría en dos capítulos de *Editing Novecento*, Salerno, 2013), quiso encontrarme en Florencia, donde adoptamos la costumbre de vernos cada vez que pasaba por Italia, en el bar Paskowski o en la Cantinetta de via Tornabuoni, donde se alojaba, invariablemente, en el Hotel de Ville. Intrigado por una filología que, no sin varias resistencias, llevaba un método tradicionalmente aplicado en los siglos altos a la modernidad más avanzada, hasta la contemporaneidad de los Gadda, los Savinio, los Bassani, en cada número me hacía llegar los estudios de los principales exponentes de la *Textual Theory* estadounidense, que, a partir de 2007, comenzaría a reseñar: de Shillingsburg a Eggert, de Robinson a Tanselle. Recibía sus propuestas como un curso personal de actualización, aprendiendo de su método inconfundible –el «método Rico» lo llamaríamos nosotros en el «Studio 22», donde materialmente se diseñaba la revista, Loredana Chines, Andrea Severi, y los amigos Maurizio Fiorilla y Luca Marcozzi de la Universidad de Roma Tre, con quienes nos encontrábamos cuando Rico pasaba por Roma–, esa combinación de curiosidad y rigor, que renovaba en mí el eclecticismo de la escuela pavese que me había formado: historicismo y estructuralismo, donde la filología se contaminaba con la semiótica, la lingüística y el formalismo ruso. Un método singular y único, el de Rico, que siempre nos suscitaba reacciones de gratitud y reconocimiento, por la riqueza de estímulos culturales a los que sometía a su interlocutor, la generosidad intelectual y la insuperable vivacidad de la conversa-

ción. Creo que también simpatizaba con mi militancia editorial en Adelphi, la editorial donde había trabajado durante muchos años, primero como redactora, luego como consultora, finalmente como coordinadora de la edición de los clásicos del siglo XX.

Fue cuando acogió, en el número de 2008 de *Ecdotica*, un ejemplo de la edición crítica de la versión original de *Eros y Priapo* de Gadda, en la que había comenzado a trabajar dos años antes con Giorgio Pinotti, filólogo, traductor y editor jefe de Adelphi (publicaríamos la edición completa diez años después, en 2016), que surgió de forma natural la definición de «filología editorial», una variante de la filología dedicada a la historia de las formas de los textos en su transmisión editorial y tipográfica, una definición que decidió retomar cuando, en 2013, quiso invitar a Bolonia a Roberto Calasso, el fundador de la editorial Adelphi, más atento a las formas del texto y a lo que Calasso mismo había llamado, en su libro más «filológico»: *L'impronta dell'editore*. Las palabras que usó para presentarlo, en la sala abarrotada del Archiginnasio, podrían dedicarse a Rico mismo: su *sprezzatura*, la pasión por los libros «impecables», la exquisita elegancia de la escritura, la singularidad de su gusto.

Este carácter aristocrático, de rango, «alto» (como se escribe en Italia) de las letras italianas ha jugado a favor de nuestros milaneses también en otros aspectos. Los libros de Adelphi son impecables en el papel, la impresión y la tipografía. No es menos la precisión en los aspectos del contenido, que en otros lugares, lamentablemente, se descuidan. Sospecho que Calasso estaría dispuesto a cortarse un dedo antes de permitir que un término sánscrito o el nombre de Leoš Janáček se imprimiera sin cada uno de sus signos diacríticos. Pero si para ir de la mano con Aldo Manuzio publicó la fantasmagórica *Hyperotomachia Poliphili*, no se limitó a presentar un facsímil y una traducción: hizo añadir los prólogos y notas exhaustivas. *Las aventuras de Marco Polo* no las recuperó en un ligero paperback, sino en la edición crítica de Valeria Bertolucci. Ha divulgado a Nietzsche más que cualquier otro, pero con un extraordinario aparato erudito, por no decir que en *Cadmo e Armonia* o en *Ka* el rigor de la filología no se rinde al encanto de la mitología. Por estos y otros muchos aspectos, la exigencia de Calasso ha sido absoluta tanto como su ideal de literatura, y el público italiano lo ha aceptado con modestia (como los precios consecuentes) porque estaba preparado por siglos de literatura «alta». Más aun, a menudo ha sido esta exigencia extrema la que lo ha llevado a evaluar los productos con la etiqueta Adelphi. Las solapas de Calasso no son resúmenes, ni eslóganes, ni reseñas, sino páginas absolutas, con entidad propia y de lectura placentera e instructiva. El hecho de que en *Cento lettere a uno sconosciuto* falten algunos títulos y los autores más representativos de Adelphi implica que los cien textos elegidos no pretenden dar una imagen compendiada del catálogo.

Este milanés de Florencia no se ha contentado con cultivar «la edición» como género literario: ha querido y sabido apoderarse de todos los libros ajenos que publicaba y los ha fundido con los suyos en un único libro. Las *Cento lettere* son solo un capítulo de este libro inagotable y de esta ambición desmesurada (*Ecdotica*, X, 2013, pp. 181-182).

También Rico, en cierto sentido, se apoderó de los libros ajenos y los fundió con los suyos, en una idea total de la filología, laecdótica precisamente, en la que un intelectual como Roberto Calasso, notoriamente no apasionado por la filología, podía reflejarse. Y es precisamente en el diálogo con Calasso donde emerge la idea de una filología que, en los aspectos materiales del texto, en las a menudo azarosas vicisitudes de su transmisión, desde el autor a la tipografía y al lector, también incluye las razones de su propia interpretación: editar un texto es, debe ser, una operación orgánica que tenga en cuenta todos los factores y las etapas del recorrido completo, buscando el adecuado equilibrio entre las necesidades del autor, la obra y el destinatario. No hay, por ejemplo, datos del contenido que no deban ser conjugados con los datos de la forma. Los caracteres gráficos inapropiados o un papel demasiado translúcido pueden arruinar un excelente trabajo filológico o desalentar al lector que solo busca disfrutar de un libro. Para facilitar la posibilidad de saltar del texto a la nota y de regresar al texto casi sin darse cuenta, convendrá que las notas a pie de página, necesariamente breves, estén compuestas en dos columnas, ya que las líneas breves hacen más ágil la lectura (*Ecdotica*, X, 2013, p. 182).

A pesar de que desde 2010, Francisco Rico había querido pasar –anticipadamente– el testigo de la dirección de la revista a Barbara Bordalejo, Loredana Chines, Pasquale Stoppelli y a quien suscribe, *Ecdotica* seguía siendo, en todo y por todo, una de sus «creaciones». Así la había planeado, realizado y dirigido, gracias también a la colaboración de un editor histórico como Carocci y un director editorial iluminado como Gianluca Mori, después de largas negociaciones sobre cada mínimo detalle: el papel, la marca de agua, los tipos de imprenta, la portada, para crear un objeto tipográfico que no fuera inferior a aquellos que el filólogo Rico había estudiado y el bibliófilo Rico había apreciado también estéticamente.

Un director editorial que –caso único en el panorama editorial de los años 2000– no dudaba en participar, directamente o a través de sus colaboradores (Anna Casalino y Gabriele Sabatini), en los «Foros» anuales, uno de los momentos más significativos para la revista y para el Departamento de Filología Clásica e Italianística que los acogía. Porque *Ecdotica* no había sido pensada por Rico solo como una revista destinada a acoger contribuciones de estudios textuales en todos los idiomas europeos, algo ya de por sí completamente único y aislado en el panorama italiano, sino también como un lugar de debate cultu-

ral, que cada año se materializaba en un «Foro», donde un tema era tratado por especialistas de alcance internacional, invitados por Rico y reunidos en Bolonia, como un cruce de experiencias didácticas, prácticas filológicas y reflexiones culturales. Una ocasión intelectual, pero también convivial y amistosa, para aquellos que, como él, habían hecho de la amistad una «gran parte de lo esencial».

Si se quisiera tener una visión general de lo que fueron los estudios textuales del siglo XX, bastaría con repasar los temas tratados en los «Foros» de la Universidad de Bolonia: desde los conceptos de «forma» y «sustancia» que surgían de la edición crítica del *Cortegiano* editada por Amedeo Quondam (2004), hasta las *Collane di Classici* (2005), en las que se abordaban la historia y los métodos ecdóticos de la Pléiade, la *Library of America*, los *Scrittori d'Italia*, la colección BUR de Rizzoli y los *Classici* de Einaudi; desde el autor en tipografía (2006), que ponía el acento en la arbitrariedad de fenómenos textuales delegados, no solo al inicio de la imprenta, a figuras y metodologías de exquisita especialización técnica, hasta las primeras reflexiones sobre las experiencias filológicas en la red (2007), de las líneas-guía para publicar una «edición autorizada», extraídas de la edición crítica de Montaigne en la Pléiade (2008) al tema, aún de urgente actualidad, del derecho de autor de las ediciones críticas (2009), e incluso más: *Gli studi testuali nel mondo anglofono* (2010) y *Le volontà dell'autore* (2011), *Ecdotica dell'errore* (2012), *Filología digital*, celebrada a los diez años de la fundación de la revista (2014), *La edición perfecta entre estudio y lectura* (2015), *Las pausas del texto: puntuación y parágrafado* (2016), *Las teorías literarias* (2017), *Los manuales de filología (románica e italiana)*, (2018), *El testimonio único* (2019), la relación entre *Ecdotica y la censura* (2020), dos «Foros» paralelos dedicados a *Editar los clásicos italianos* (2021) y *Editar los textos teatrales* (2022), hasta y los dos últimos: *La edición crítica entre el filólogo, el editor y el lector* (2023), donde Rico, que había participado –por primera vez– de manera virtual, recordó cómo el lector siempre estaba en el centro del acto filológico y editorial, y el último: *Postille d'autore. Tipologías y criterios de edición*, celebrado el 8 de mayo de 2024, pocas semanas después de su fallecimiento y a él dedicado.

La antología que él coordinó en 2020: *Gli orizzonti dell'Ecdotica* (Carocci, Roma, 2020), recogiendo las intervenciones más originales publicadas en veinte años de militancia boloñesa de filología, celebraba, con un acto editorial, la historia de la revista, recordando, con las palabras de un gran maestro de la filología como Aurelio Roncaglia, cómo la noción de «ecdótica» debía entenderse como «más amplia que la crítica textual, incluyendo en sí todos los aspectos de la técnica editorial; también los menos esenciales, que conciernen, más allá de la disposición interna del texto, a la disposición externa de la edición (modos de presentación en página, disposición, titulación, uso diferenciado de los caracteres gráficos, acompañamiento de ilustraciones e índices, etc.)», porque solo tal

perspectiva correspondía a una idea de literatura como «lugar de encuentro de autores, textos y lectores» (p.11).

Es precisamente en esta idea de la literatura donde nos parece más fecunda la lección de Rico, por una ecdótica que no sea sólo una técnica, sino que reconozca en la técnica esa colaboración, en torno al texto, de distintas figuras, habilidades, lenguajes y experiencias que contribuyen a la realización de una edición crítica, que, como escribió en «*Lectio fertilior: tra la critica testuale e l'ecdotica*», con gran previsión y apertura a la nueva dimensión digital, que, «sin las limitaciones tipográficas que fijaban esa fisonomía que nos es familiar, con las herramientas de los nuevos tiempos, [...] se vuelve [...] aún menos “definitiva” y más “abierta”». Una edición crítica que es el lugar de ese fructífero intercambio entre autor, editor y lector, verdadero destinatario del acto ecdótico, al que siempre se le debe conceder «la última palabra»:

Hoy en día [...] sería absurdo (y probablemente inmoral) jugarse los esfuerzos personales y económicos (con frecuencia públicos) que conlleva una edición crítica a la sola carta de la publicación impresa y las posibles reimpresiones: se quiere mantener vivo y fructífero el compromiso asociando el pie de imprenta a una página WWW (o herederas) en perpetuo proceso de actualización y en continuo diálogo con otros estudiosos («*Lectio fertilior: tra la critica testuale e l'ecdotica*», *Ecdotica*, II (2005), p. 40).

LA ARMONÍA IMITATIVA DE ESPRONCEDA, CLAVE DE LA POÉTICA ROMÁNTICA

Mercedes Comellas

Universidad de Sevilla / Grupo P.A.S.O. / Proyecto SILEM

La inestable posición de Espronceda en el canon ha estado sujeta a inclemencias revisiones en las que la ideología ha tenido fundamental partido.¹ Ni las más rigurosas han podido oscurecer su imagen como arriesgado experimentador del verso, tanto en lo que se refiere a las variantes estróficas como al ritmo y los efectos de sonoridad verbal. La interpretación con que la crítica suele habitualmente acompañar la referencia a estos experimentos suele reducirlos a meros empeños técnicos, ignorando las intenciones profundas, ya observadas por sus contemporáneos más perspicaces, y que, enraizadas en la poética romántica, acompañaron su gestación. Sin embargo, solo desde ese conocimiento y en ese contexto es posible comprender el papel que el poeta les reservaba, y que va mucho más allá del alarde de pericia, según trataré de demostrar.

UT MUSICA POESIS. EL ROMANTICISMO, LA ARMONÍA IMITATIVA Y OTROS ENSAYOS MUSICALES

Después de que la gnoseología kantiana hiciese inaccesible el objeto y lo convirtiera en un *Dasein* inescrutable, el romanticismo no tuvo otra salida que considerar a la palabra herramienta insuficiente para expresar la verdad. Verbo y cosa se distanciaban en una crisis del lenguaje que trajo un extraordinario desafío a la creación literaria. La respuesta romántica al difícil trance promocionó la alianza con la teoría imaginativa y la subjetividad, invocando una palabra renovada, que no es representación de la cosa, sino que, viva y orgánica, emana del ser mismo y es capaz de unir el mundo exterior con la interioridad del sujeto. Esta palabra ya no debe ser un signo gastado, sino un nexo viviente entre realidad y sentimiento. Para ello necesita, según la teoría romántica, volver a su imagen sonora en un proceso que los estudiosos del romanticismo han observado como la translación del horaciano *ut pictura poesis*

¹ La fama crítica de Espronceda ha sido asunto de recientes trabajos; véase Comellas [2025a y b].

a *ut musica poesis* [Abrams 1971:88-94] y que para Derrida (*Of Grammatology*, 1967) supuso el triunfo del fonocentrismo como ideal poético, al considerar la voz expresión más directa y auténtica que la escritura;² así lo había afirmado Rousseau en su *Essai sur l'origine des langues* (1781): la voz posee una naturaleza espontánea que la vincula con la naturaleza y el genio creativo. El resultado fue que todas las artes aspiraron a la condición musical («all art aspires constantly toward the condition of music»), según la famosa afirmación de Walter Pater en *The Renaissance* (1888:134-135).

La teoría de las artes había contribuido a esta propuesta al hacer de la poesía lírica el modo preferente de la expresión de la subjetividad,³ lo que invitaba, según Hegel, a que se sirviera «más preferentemente de la rima» para hacer «del habla misma una música del sentimiento y simetría melódica»; esta música no se refiere a «la medida del tiempo y del movimiento rítmico, sino de la resonancia en que lo interno halla un eco perceptible de sí mismo» (1989:473). Las estrofas crean «un todo cerrado» de «sonidos y resonancias, por una parte rico en sentimientos, por otra de agudo sentido» (474). Si el contenido de la lírica «es lo subjetivo, el mundo interno», «puede por tanto tomar también como forma única y como meta última la *autoexpresión* del sujeto»:

el bardo debe revelar las representaciones y consideraciones de la obra de arte lírica como una colmación subjetiva de sí mismo, como algo propiamente sentido. Y puesto que es la *interioridad* la que debe animar la declamación, la expresión de la misma se volverá primordialmente hacia el aspecto musical y en parte permitirá, en parte hará necesaria una modulación multilateral de la voz, el canto, el acompañamiento con instrumentos y otras cosas más por el estilo. (748)

La lírica queda así asociada a la música, tal como lo había estado en aquellos orígenes griegos a los que remite Friedrich Schlegel al enfrentar la nueva poética con el pasado helénico en *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797). A este parentesco contribuyó también el auge de los géneros musicales dramáticos, desde el melodrama a la ópera, con cuyos éxitos no podían competir las formas teatrales al uso y que pronto se incorporaron como una sección más a los manuales de poética⁴. El florecimiento de la música contribuyó sin duda

² Sobre el desafío de Derrida al fonocentrismo, véanse Culler [1982:92ss.], Cheng [1995] y Habermas [2008].

³ Sobre el estatuto de la poesía lírica como espacio de la intimidad del yo en la poesía románica, véase Jerome J. McGann [1998:1 y 6; 119-126]; Combe [1999:127-15].

⁴ Entre los españoles, Santos Díez González dedica largas referencias a la música en las *Insti-tuciones poéticas* [1793:174-179]. El impulso que ello significó para los nuevos géneros musicales, entre ellos la ópera, ha sido estudiado por Checa Beltrán [1998:218-222 y 2016:254-255], quien

a las innovaciones métricas, algunas deudoras directas de la lirica cantada: las tonadillas, cantatas o poemas musicales fueron convertidos en espacio para la experimentación polimétrica, que siguió la tendencia a la variedad métrica y estrófica de los géneros musicales. Navarro Tomás [1972:343, 393 y 42] refiere la influencia de los géneros musicales en las innovaciones métricas del romanticismo y pone como ejemplo significativo *El festín de Alejandro* de Juan María Maury, «donde pudo dar rienda suelta a su interés por la polimetría y libertad en la construcción estrófica, probablemente resultado de la influencia de modelos extranjeros, que promovieron una evolución hacia formas métricas más flexibles y expresivas». De los géneros musicales, la experimentación se iría extendiendo progresivamente a todo tipo de composiciones en verso.

Con la pretensión de ahondar en las posibilidades expresivas de la subjetividad y ayudada por esta contaminación con los géneros musicales, la lirica romántica asumió «en la historia de nuestro verso hispánico, la gran misión de transformar el lenguaje poético en un instrumento altamente sensible, muy dúctil y maleable», en palabras de Paraíso Almansa [2003:223-4], cultivando diversas fórmulas y técnicas entre las que la polimetría, esto es, la reunión de diversos metros y tipos poemáticos, fue una de sus manifestaciones más destacadas. No debe descartarse, y es de interés notarlo, el papel que pudo tener en este proceso la recuperación de la poesía áurea, que ya había practicado ciertos procedimientos ahora revisitados [Paraíso 2003:225]. La expansión innovadora conecta con una tradición rica que, según Navarro Tomás [1972:342-343], se había truncado con la rigidez y austeridad de la métrica neoclásica, recomendada por Luzán especialmente para el teatro.

Tampoco deben ignorarse los ensayos dieciochescos, concentrados casi todos ellos, o al menos los más arrojados, en el tramo final del siglo, según estudió Russell P. Sebold [2003]. En particular, interesa a nuestro propósito destacar los concernientes a los efectos sonoros que apoyaban los valores del sentido, esto es, a la conexión entre *sentido* y *sonido*, «terminos que desde Pope fueron habituales», subraya el propio Sebold [2003:506] refiriéndose al famoso verso del inglés: «the sound must seem an echo to the sense»⁵. A dicho eco remiten las *Observaciones sobre las «Fábulas literarias, originales de don*

también observa la dignificación que adquiere como género literario a través de la prensa, superando así el estricto esquema genérico del neoclasicismo, que denigraba todo el teatro cantado. Después de Díez González, «Sánchez Barbero, quintanista, fue uno de los primeros preceptistas en España [...] que –inspirado en la entrada de Grimm en la *Encyclopédie*, “Poème liryque”– incorporó un apartado sobre la ópera y el teatro musical en un tratado de poética, concretamente en sus *Principios de Retórica y Poética* (1805)» [2016:255].

⁵ Pope, *An Essay on Criticism* (1711), II, v. 365.

Tomás de Iriarte» (1782), publicadas en Vitoria de forma anónima por Félix María de Samaniego, donde defiende «que en la poesía hay una cierta correspondencia entre el pensamiento (por explicarme así) y el movimiento del metro, como la hay en la música entre el afecto y el sonido» (2001). Pocos años después salieron sendas traducciones de Agustín García de Arrieta y José Luis Munárriz a los *Principios filosóficos de la literatura* de Batteux y al *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas letras* de Hugo Blair respectivamente, compitiendo por convertirse en el manual de poética de principios de la centuria [Rodríguez-Sánchez de León 1993]. Es llamativo el que ambos coincidan en dar valor significativo a lo que Arrieta traduce como «armonía artificial» y define como «cierto arte que, además de la elección de las expresiones y de los sonidos con relación a sus sentidos, los combina entre sí de modo que tomadas las sílabas de un verso todas juntas producen, por su sonido, número y cantidad, cierta expresión que añade algo a la significación natural de las palabras». Por su parte, Munárriz, siguiendo al escocés, afirma que «si la coordinación de las sílabas solo por su sonido recuerda una serie de ideas antes que otra y prepara el ánimo a aquella afección que el poeta intenta excitar, se puede decir con bastante propiedad que semejante coordinación se asemeja al sentido, o es correspondiente a él». Importa notar, para lo que sigue, el añadido que incorpora al texto original para señalar que «entre los nuestros lograron esto a veces Herrera, Rioja y Jáuregui; y en nuestros tiempos Meléndez» (Blair 1804). La reunión de «la expresión [y] la armonía» tiene la intención, «en cuanto e[s] posible», de «grabar con fuerza en el ánimo la idea que [se] quería representar»; pero, como hizo Quintana, también Martínez de la Rosa insiste en que debe ser resultado del genio, pues «cuando nos cuesta estudio y trabajo el conseguirlo, ya aparece el arte del poeta, y pocos defectos hay que descubran más de lleno la pedantería y afectación» (1827:119).

En 1826 se publicó en la Imprenta Real el *Arte de hablar en prosa y verso* de Gómez Hermosilla (1826:383), donde distingue, como muchos preceptistas después, tres posibilidades de imitación a través de la armonía: la de «otros sonidos» –o «sonidos de la naturaleza»–, «el movimiento físico y sensible de los cuerpos» y «las commociones interiores del ánimo que llamamos *pasiones*». Esta última forma de armonía imitativa, la más compleja y difícil, protagoniza casi todos los pasajes dedicados a ella en los manuales contemporáneos, como por ejemplo en las *Lecciones elementales de literatura aplicadas especialmente a la castellana* (1839) de Mata y Araujo, quien recurre a Hugh Blair para conectar la armonía imitativa con la imaginación:

Las commociones interiores del ánimo que llamamos *pasiones* son la tercera clase de objetos que hasta cierto punto puede pintar el sonido de las palabras; pues aunque los movi-

mientos reales y físicos producidos en nuestros órganos interiores por las sensaciones actuales o por el recuerdo de las pasadas son invisibles, y por lo tanto es imposible imitarlos directamente por medio de los sonidos, tienen estos sin embargo cierta conexión con aquellos, como se ve por el poder que tiene la música para excitar o calmar algunas pasiones. Es necesario no obstante confesar, como dice Blair, que la imaginación tiene gran parte en muchos de los casos en que se supone esta imitación; que según el lector se penetra de un pasaje, se figura a veces entre el sonido y el sentido una semejanza que otros no hallarán acaso. Con todo, no puede dudarse de que el lenguaje es capaz de esta especie de imitación: así vemos que la alegría, el placer y todas las conmociones agradables se expresan naturalmente por medio de sonidos suaves y claros; las sensaciones fogosas por medio de sonidos vivos y agudos, y de palabras cortas; al contrario, las sensaciones tristes y melancólicas por sonidos lentos y palabras largas.

Los modelos, añade, pueden encontrarse entre los clásicos grecolatinos («Homero y Virgilio son maestros en imitaciones bellísimas de esta clase y sus ejemplos son bien conocidos») y «entre nuestros poetas», pues «lograron esta belleza en algunas composiciones Herrera, Rioja, Jáuregui y fray Luis de León, y en nuestros tiempos Meléndez» (Mata y Araujo 1839:96-97).⁶ Sus pasajes de «armonía imitativa» son «prueba demostrativa del bello sistema musical bajo el que está formada la lengua castellana» según José Rius (1840:204), que los usa como ejemplos para su *Ópera española: ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama [...]. Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de la Opera nacional; y se prueban por principios de ortología, prosodia y arte métrica las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto*. Si la armonía general es cualidad que poseen todas las lenguas, «que en sus sonidos llevan el tipo de su origen» –esto es, la onomatopeya–, «pero el hacer de ella el debido uso y aplicación, conseguirlo sin rastro de bajeza y con un artificio primoroso, es propio de una lengua culta y muy adelantada en armonía», como prueban «nuestros clásicos» ser la española en ejemplos como «la *Profecía del Tajo* de fray Luis de León y la canción de Herrera a Don Juan de Austria, vencedor en Lepanto, [...] modelos acabados de este género».

La clasificación tipológica y los autores ejemplares se mantuvieron estables en las poéticas y retóricas más allá del medio siglo, como en *La elocuencia al alcance de todos* de Víctor Balaguer (1851:69-78) –donde de nuevo Herrera sigue sirviendo de paradigma, junto a fray Luis–, o en los *Elementos de literatura* de Coll y Vehí

⁶ Sorprende la contradicción entre esta afirmación y la que hace en uno de los capítulos finales, insistiendo en la ventaja de Meléndez: «Fernando de Herrera, que ensayó dar *armonía imitativa* a sus versos, no lo consiguió siempre ni tuvo muchos que le siguiesen. Más en nuestro tiempo ha llegado esta belleza a tal perfección, que Meléndez solo puede competir con cuantos le han precedido» (Mata y Araujo 1839:404-5).

(1856:60), para quien «las *commociones interiores del ánimo* admiten, como dijimos, una expresión particular por medio de la armonía, tanto por causa de la relación natural que existe entre ciertos sonidos y nuestros afectos, como también porque la imaginación asocia con frecuencia ambas cosas, estableciendo relaciones no apoyadas tal vez en la misma naturaleza». De nuevo vuelven a servir de ejemplo Virgilio, Garcilaso, fray Luis de León y Herrera, «que con enérgicas expresiones pintaba los objetos terribles, es blando y suave cuando nos habla de la cítara de Apolo: «Rompa el cielo, en mil rayos encendido [...]»» (57).⁷ Un año después, los *Principios de Estética* (1857) de Milà y Fontanals identifican el «valor expresivo» de la poesía con su condición musical y sonora, por lo que es propio buscar «sin afectación» –siempre se insiste en esa precaución– «el efecto de las correspondencias más o menos vagas, en que la imaginación se complace, de los medios expresivos propios del lenguaje oral con el pensamiento» (184).

Cerrando la primera mitad de la centuria, Joaquín Avendaño (1849:299) recoge esta misma clasificación tipológica de armonía imitativa en sus *Elementos de gramática castellana con algunas nociones de retórica, poética y literatura española*, pero ofrece para exemplificarla ya no los versos de Herrera, sino los de Espronceda: «Hemos sido quizá demasiado latos en estos ejemplos; pero no pudimos resistir al deseo de hacer conocer a nuestros lectores estos acabados modelos de *armonía imitativa* en que abundan los versos del Sr. Espronceda».

La armonía imitativa no fue la única fórmula propiciada por el lema *ut pictura poesis* y en la que la figura de Espronceda se convirtió en modelo. La búsqueda de efectos rítmicos y sonoros condujo a otras experimentaciones interesantes, entre ellas los nuevos usos del encabalgamiento, recurso al que dio nombre Juan María Maury, como refiere la carta que escribe a Vicente Salvá y que este publica en la *Gramática de la lengua castellana* (París, 1830) [Navarro Tomás 1972:42].⁸ El mismo Maury dedicaría su discurso de ingreso en la RAE –como académico honorario en París– al ritmo y el metro: *Disertación sobre cuestiones de*

⁷ Insiste en lo dicho por Quintana y Martínez de la Rosa: «La armonía debe nacer de la fuerza del sentimiento, del raudal de la inspiración, y no de premeditadas y frías combinaciones, que están al alcance de un escritor cualquiera, y que solo buscan con estudiado empeño los poetas vulgares. La imitación servil e inmediata es un defecto más bien que una belleza; la onomatopeya fácilmente degenera en trivialidad» (1856:61). Eulogio Florentino Sanz (1858:557) ofrece un ejemplo de este mal uso en las «Cuatro palabras a los lectores de este libro» con que cierra la edición de las obras de Zea; en ellas se refiere a que Zea «imitó a Herrera, de quien anduvo un tiempo asaz aficionado», antes de que «los consejos de la amistad» le alejaran «de aquella senda peligrosa» (resulta no poco desconcertante y casi gracioso que Herrera sea así calificado). Fue en ese tiempo y proceso «cuando el poeta, con un amor algo pueril a la armonía imitativa del mundo exterior [...] dio en afear sus cantos con onomatopeyas, tan rebuscadas como esta: “Ronca mi voz al resonar zumbando”».

⁸ En dicha carta, Maury afirmaba: «El cabalgar de un verso sobre otro, tan aborrecido de los clásicos franceses, *enjambement*, no nos choca, y tal vez nos agrada» [Navarro Tomás 1972:42].

ritmo y metro, acento, prosodia y cantidad (1834)⁹. El interés que suscitaba el asunto lo demuestra su difusión y publicación (fragmentaria) en distintas cabeceras de prensa, entre ellas la *Revista de Madrid* o *El Pensamiento. Periódico de literatura y artes*, que hacen referencia a la actualidad de la «discusión literaria» sobre acentuación del verso: «Lo curioso de estas materias y la influencia que tales investigaciones pueden ejercer sobre el arte de bien decir, así en la tribuna como en el teatro, ya declamando o ya leyendo y recitando, nos inclinan a creer que estas cuestiones se seguirán ventilando en los periódicos literarios que se publican en esta corte» (Maury 1841b:270). Maury conectaba con las intenciones de José Rius en la mencionada *Ópera española* y defendía también que la lengua española es superior a otras en musicalidad, por su base árabe. Dicha ventaja se puede demostrar con ejemplos de su musicalidad, que incluyen hasta la prosa del *Quijote*.¹⁰ De hecho, aplica al estudio del verso fórmulas del sistema musical, como los intervalos, y observa «el uso y poder del énfasis [...] que la diferencia de posición, dirección o elevación de las entonaciones le presta a una frase misma» (Maury 1841b:266), y es que «[l]o que se hace para las cláusulas musicales se verifica también con las entonaciones de la declamación» (267): «la lengua hablada, como el arte de los Rossinis, da a sus períodos una ordenanza armónica» (268).

Uno de los experimentos más llamativos fue la que Navarro Tomás [1972:393] e Isabel Paraíso [2003:226] llaman «escala métrica»,¹¹ proeza singular practicada por algunos poetas entre los que resalta Espronceda como primer cultivador en la lírica española, seguido por Gómez de Avellaneda, Zorrilla y Andrés Bello. Se suele señalar habitualmente *Les Djinns* (1828) de Victor Hugo como modelo de todos los ejemplos que, sin ser muy frecuentes, sí llamaron la atención por lo bizarro de su construcción, considerándose pronto una de las marcas de la manía lírica romántica.¹² Así, Juan Valera las incluye en

Valga anotar la posible conexión con Espronceda, pues Salvá fue gran amigo de Ignacio Boix, el editor de *El Diablo Mundo* y uno de los favorecedores del poeta extremeño.

⁹ Disponible en el Archivo de la Real Academia Española, Madrid, 1834, en línea, <https://archivo.rae.es/otllo>.

¹⁰ Como resume *El Pensamiento*, Maury (1841b:268), «[d]espués de desenvolver, por medio de ejemplos proporcionados, lo que es cadencia –en el habla como en la música–, determina cada movimiento, ya de grave a agudo, ya de agudo a grave, que corresponde a los diferentes miembros de un período según la posición que tienen, y se extiende a pautar los primeros párrafos del *Quijote*».

¹¹ La propia Paraíso [2003:226] la define como «poema mixto, extenso, que va utilizando sucesivos esquemas versales en orden gradualmente creciente de sílabas (de menor a mayor), o bien en orden decreciente (de mayor a menor). Incluso a menudo se encuentra en orden doble: ascendente-descendente (en figura de rombo), o descendente-ascendente (en figura de dos triángulos unidos por el vértice)».

¹² «Bello fue el único que se ajustó a los mismos límites del ejemplo de *Los Djins*; las escalas de Espronceda y Zorrilla, y en especial la de la Avellaneda, ensancharon considerablemente el marco del modelo francés» [Navarro Tomás 1972:393].

el repaso que hace en 1854 «Del romanticismo en España y de Espronceda», como síntoma de esa epidemia poética que afectó a «el mayorazgo, el escribiente, el empleadillo y el estudiante, en fin todo joven de cualquier condición que fuese, y no pocas muchachas» que tomando «los ensueños amorosos y melancólicos de la juventud por estro y vocación poética [...]», se subían a la tribuna, y cantaban coplas de pie quebrado, y versos puentiagudos al empezar y al concluir, y gordos por el medio, y otras novedades más curiosas que entretenidas» (Valera 1864:119-153). Por ese mismo ensanchamiento y adelgazamiento progresivos las llamaría después Miguel Antonio Caro (1919:87) «maromas métricas». La comicidad del nombre que les da Caro y el apunte de Valera a su curiosidad entretenida coinciden en resaltar lo inaudito de su aspecto, pues frente a la visión proporcionada de la disposición habitual de los versos, estas largas estrofas ensanchaban y adelgazaban formando las dichas escalas o maromas. Fueron así motivo para *La Risa*, el periódico más exitoso de las burlas y sátiras románticas (o más bien antirrománticas). En su número 27 se publicó el «Polímetro filosófico» de Vicente Álvarez Miranda, una invitación a burlarse de la gravedad, que parodia la polimetría de las escalas para criticar el romanticismo; las sílabas de los versos descienden hasta a llegar en el centro a los bisílabos: «Poco / puedo, / cedo... sal! / Loco, / vago, / me hago / mal! / Pero / mira, / tira / bien. / Quiero / reírme; / firme / den!» (Álvarez Miranda 1843:10), y vuelven de nuevo a alargarse hasta los dodecasílabos con los que se había iniciado. La tercera estrofa, formada por dieciséis decasílabos, se dirige contra los románticos tísicos, siempre tristes y enfermos: «El que necio a la banda se cierra, / del esplín y la tisis en pos: / viento en popa con rumbo a Inglaterra, / surque el charco, bendito de Dios. / No en mi patria la peste inocule / infestando su risa quizá, / mientras en labios iberos circule / a sus hijos robustos verá» (9). Sobre ser demostración de mala poesía, la parodia resulta interesante por varias cuestiones, entre las que conviene apuntar la alusión al romanticismo como una «peste» contraria a la naturaleza risueña y sana de los españoles (los últimos versos incluyen un «viva la risueña regeneración!», 11) y la superficialidad de la crítica que, como en tantas sátiras antirrománticas –incluida la famosa de Mesonero Romanos «El Romanticismo y los románticos» (1837)–, se queda en la cáscara. En este caso, no advierte siquiera el sentido y la intención de las escalas, que consistía en asociar el efecto sonoro del ritmo a situaciones temáticas o argumentales, esto es, en reunir de nuevo sonido y sentido.

LA EXPERIMENTACIÓN DE ESPRONCEDA Y LA CRÍTICA.
DE LA ADMIRACIÓN AL MENOSPRECIO

Espronceda se burló de los clasicistas en «El pastor Clasiquino» (1835) con más gracia y agudeza que Álvarez Miranda de los románticos. Y aunque por su posición de liderazgo se convirtió con frecuencia en diana de las pullas (como se habrá notado en el «Polímetro filosófico»), supo reírse como el que más, y también escribir versos en escalas métricas complejas, atrevidas y de una profundidad que las aleja de cualquier sospecha de entretenimiento trivial. Fue, como se ha dicho, el primer poeta español en probar estos y otros recursos innovadores que buscaban conectar con los valores musicales de la lengua poética. Por ejemplo, su empleo en *El Estudiante de Salamanca* del eneaíslabo dactílico –con apoyos en segunda, quinta y octava–, verso habitual de himnos y cantatas, sirvió para hacerlo popular y frecuente en otros poetas románticos [Navarro Tomás 1972:380]. También fue el primero en experimentar con la ironía romántica, involucrando a su yo autorial en complejos territorios y pliegues metafíctionales [Caparrós 1997 y 2009; Comellas y Román 2009], y en buscar un nuevo lenguaje poético que correspondiese a las intenciones democratizadoras de la renovación lírica [Caparrós 1989].

Pero fue en el ámbito de la sonoridad en el que se le concedió ese papel de liderazgo desde muy pronto. Según el testimonio de Juan Villergas [1854:187], aquella condición le acompañaba incluso en la voz: «Tenía Espronceda una voz de trueno que no era sin embargo rebelde a las modulaciones con que un buen actor debe acompañar las palabras en los diversos matices del sentimiento que expresan, y así puede decirse, que su recitado era una declamación y que más bien que leía, cantaba». La conexión con lo musical tuvo obviamente su base en una experimentación métrica analizada por los estudiosos del romanticismo en el siglo XX, que no regatearon elogios a su habilidad.¹³

¹³ Para González Blanco [1908:69], Espronceda «hizo una revolución completa en la métrica, trastornando con criterio romántico la distribución de metros y ritmos, [...] creando combinaciones atrevidas [...] manejando todos los metros con pasmosa seguridad y acierto». Según Cejador y Frauca [1915:182-183]: «La rebeldía romántica le hizo a veces romper a Espronceda hasta las viejas copas de versos, derramando el bullente licor de su poesía en otras nuevas, de cinco, cuatro, tres, dos y hasta de una sílaba, enriqueciendo la lira castellana, en lo cual le siguió Zorrilla y después los poetas de hoy». Por su parte, Gerardo Diego [2009:367], para quien, si «la onomatopeya es lo más próximo al grito» y «el romanticismo no es sino un grito sostenido, una matizada y colorida interjección» «siempre proclive a la onomatopeya», ejemplifica su uso en *El Diablo Mundo*, el poema, en su opinión, más apropiado para demostrarlo. Piensa también que las combinaciones de ritmos y en general «la variedad métrica es principal factor en el efecto

El primer examen riguroso que analizó esa esproncediana «revolución completa en la métrica» [González Blanco 1908:69] fue el de Joseph A. Dreps [1839], quien confirmó que las innovaciones no estaban tanto en la prosodia como en la estructura de las estrofas y en los patrones cílicos dentro de una composición, incluyendo el estribillo. Su trabajo concluye apuntando dos cosas interesantes: por un lado, las novedades más significativas surgieron de la explotación de recursos internos de la métrica española apenas usados hasta entonces, y del uso creativo de elementos ya existentes hasta hacerlos parecer nuevos [1939:51], lo que implica indirectamente, aunque Dreps no lo señale, un conocimiento profundo y exhaustivo de la tradición poética, o las posibilidades de entender la renovación en conjunción con la recepción y revisión de la tradición. En segundo lugar, señala la tendencia de Espronceda a adaptar la métrica al contenido emocional del poema: «*the poet, in the development of an unusual theme, merely attempted to make his verse as fluid as possible, in order to adapt it to every nuance of the thought he was expressing, much as is the case in descriptive music*» [50]. De hecho, ciertas composiciones métricas de Espronceda no sujetas a modelos métricos previos fueron diseñadas *ad hoc* para acompañar la emoción o el desarrollo temático. Esta intención, no advertida por otros estudiosos, coincide con el modelo de Victor Hugo en su representación del paso de la cabalgata de los Djins, cuya escala, más allá del alarde profesional, pretendía corresponderse con el asunto a que los versos se referían [Navarro Tomás 1972:393], según ocurría también en los ejemplos españoles.¹⁴ Pero además coincide con una intención general de Espronceda que puede incluso notarse en el uso de la adjetivación, elegida en función

musical de la versificación de *El estudiante*, de las canciones y de otras poesías de Espronceda». Sin embargo, afirma a continuación: «Es infundada la idea que se suele dar de este autor como revolucionario innovador del verso. No empleó ningún metro ni estrofa que no fueran conocidos. Hasta el eneasilabo dactílico que se llamó esproncedaico había sido con anterioridad descrito por Masdeu en su *Poética* (Valencia, 1801) y usado por Sánchez Barbero en *La Venus de Melilla*, 1816». Nada aporta la tesis de Alberto Bermúdez [1974:5] sobre la versificación de Espronceda, con la que pretende confirmar la filiación del poeta al movimiento con un repaso descriptivo y mecánico por la métrica de la obra en verso sin apuntar siquiera el uso de las escalas métricas. El trabajo de Aguado Martínez [2013:37-39] añade solo la confirmación de una cronología evolutiva de las preferencias del poeta, en dirección siempre hacia la experimentación, ubicándose la mayoría de los poemas poliestróficos entre 1834 y 1840.

¹⁴ Navarro Tomás [1972:393] lo observa en las escalas que Zorrilla compuso en *Un testigo de bronce* y en *La azucena silvestre*, con versos descendentes en el primer caso y ascendentes en el segundo, y cuya variación correspondía a situaciones sucesivas de gradual depresión y exaltación. Por su parte, en *La leyenda de Al-Hamar* la escala descendente-ascendente acompaña el camino que sigue el jinete en su carrera, estrechándose en lo más abrupto y ensanchándose después de traspasar el puente a la otra vida.

de su valor eufónico y sonoridad. Lo observó Baquero Goyanes al anotar su «predilección por los adjetivos esdrújulos», que coloca coincidiendo con un acento fundamental del verso para ganar el máximo efecto sonoro y lograr hábiles «efectos onomatopéyicos» o «delicadamente musicales», con efecto aliterativo. Con ello logra trasladar el valor semántico a lo sensorial –color, luces y sonidos–, conectando así con una práctica significativa de los poetas del siglo XVII [Graves 1936; Baquero Goyanes 1949-1950]. El lenguaje de la tradición se renueva en sus ritmos, pero sigue aprovechando la rica herencia, según había notado antes Dreps.¹⁵

Si se ignora la intención de fondo que impulsaba y dotaba de sentido a todas estas técnicas y experimentos, estas quedan reducidas, según se ha dicho ya, a meros juegos. Esta reducción, ya visible en las invectivas más o menos directas de sus contemporáneos, dirigidas contra los que podían ser considerados pavoneos jactanciosos de virtuosismo estéril, crecieron notablemente al apagarse la llamarada romántica. Los juicios más negativos se hicieron explícitos en las revisiones de la figura y obra del poeta que acompañaron los centenarios celebrados en el siglo XX, especialmente en el de 1942, cuando la crítica fascista hizo suya la idea de Álvarez Miranda sobre la incompatibilidad entre el romanticismo y el «carácter español», y en su afán por aquella regeneración del arte que ya pretendía Miranda, enjuició la revolución romántica como un peligro para la nación y a Espronceda como su peor ejemplar [Comellas 2025b].

Todas estas censuras son resultantes de la concepción distanciada de *res* y *verba*, de la división entre la dimensión formal y el contenido semántico de la obra, que desintegra el objeto literario en su mismo núcleo y permite rebajar la sonoridad verbal a una cuestión de pura forma.¹⁶ Curiosamente, tuvo éxito entre los autores de vanguardia, pues para Luis Cernuda (1929:24), Espronceda formaba parte de ese que considera «temperamento exclusivamente verbalista» de la tradición poética española, a la que el sevillano no concede «ninguna fase romántica en su inagotable desierto de palabras, palabras, palabras». Aquella opinión había tenido ciertos precedentes románticos –y aun anterio-

¹⁵ Es también el caso de la escala métrica de Gertrudis Gómez de Avellaneda en su poema *La noche, el insomnio y el alba. Fantasía*, que comienza: «Noche / triste / viste / ya / aire, / cielo, / suelo, / mar», un *crecendo* desde los versos de dos sílabas hasta los dieciséis que resulta ser versión del famoso tema petrarquesco utilizado en el soneto CLXIV, la sextina XXII y la canción L del *Canzionere* («Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace»), imitado por Cervantes en el *Quijote* («En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño a los mortales») o por Rioja en el soneto *A Manlio*.

¹⁶ División que también fue la base de la distinción entre Modernismo y Generación del 98, de largo y turbio recorrido, y que, a pesar del Manifiesto de Valladolid «Contra el 98», promovido por José-Carlos Mainer y Jordi Gracia (1997), ha seguido y sigue contaminando los estudios literarios del periodo.

res—referida en general a la literatura hispánica, pues afirmaba Alcalá Galiano (1845:234) que «siendo los españoles, como pueblo meridional, y más que otro alguno, amante de la belleza del sonido, y contribuyendo el deleite y regalo que en él encuentran a dar estímulo y fama a los versificadores, seguros de que las cláusulas bien sonantes en versos rotundos han de cautivar a numerosos lectores»; esas «sonoridad y pompa de nuestro idioma encubren a veces la pobreza de algunas ideas», en su opinión.¹⁷ Años después, cuando Domenchina prepara su edición de las *Obras poéticas completas* (1936) del poeta romántico, se refiere a su voz como un «tumulto barroco de Espronceda (revoltijo genial de eufonías ... sin palabras, inefables, y de las cacofonías innúmeras que espurrea el argot carcelario, prostibulario y letrinal de una musa de rompe y rasga, castiza y barriobajera)» (118-119). Haciendo a Espronceda partícipe de esa tradición «barroca» de verborrea —son sus palabras— eufónica y cacofónica, Domenchina comete una torpeza y da en el clavo: si el «barroquismo» de su misma frase y términos, mucho más intenso que cualquier pasaje esproncediano, le desautoriza sin remedio, por otro lado resulta de interés su insistencia en la comunicación del romántico con una extraordinaria tradición de experimentación del lenguaje lírico; justamente, la tradición que, como el romanticismo, jugaba en los márgenes del canon y contra la dorada medida de la clasicidad. Y tiene razón en que Espronceda evitó la vía intermedia, pues «elegir la virtud en un buen medio / es un continuo tedio», según versos de *El Diablo Mundo* (vv. 2171-2, 1982:249). Tiene también razón García Blanco (1943:201-202), que apoya la opinión de Domenchina, al afirmar que en los años románticos el lenguaje de las sensaciones vuelve a buscar la fórmula de comunicar por encima de la lógica, aunque es muy dudoso el corolario en que concluye, aplicado al caso de Espronceda: «lo cual es motivo de énfasis natural en su obra y aun de afectación», interpretando en ello la «perduración de los tornasoles de Góngora». De hecho, encuentra en varios tipos de endecasílabos esproncedianos una técnica semejante a la que, según Dámaso Alonso, caracterizó al *Polifemo*. Remite a Alfonso Reyes y a Antonio Marichalar (según el cual «ese ritmo sincopado de crótalos viene de los romances a Quevedo, y llega hasta Espronceda», 2002:346) para confirmar la conexión del poeta romántico y el barroco: en Espronceda «los joyeles gongorinos lucen [...] como carbón y vidrio»; solo le salva que «para el tiempo en que escribe,

¹⁷ Páginas después se refiere al éxito de la traducción que hizo García de la Huerta de la *Zaire* de Voltaire, que, a pesar de sus «graves defectos, [...] ha sido oída con aplauso y gusto; tanto es el poder de una dicción robusta y lozana y de un verso fluido y sonoro para los oídos españoles y aun para los entendimientos, en los cuales lleva a desatender ciertas faltas el regalo de los sentidos» (Alcalá Galiano 1845:245).

supo mantenerse en un plano poético enteramente original» (García Blanco 1943:202). Aquellas ideas fueron repetidas por Baquero Goyanes (1949-50), quien también nota un «difuso barroquismo de Espronceda [que] en ocasiones se concreta en gongorismo»¹⁸.

Tanto García Blanco, como Moreno Villa o Marichalar reducen la musicalidad de Espronceda en el «gesto sonoro» que da título al artículo del primero en *Escorial*. En esas páginas insiste García Blanco (1943:196) en que en el caso de Espronceda es evidente «la conversión en ruido de su materia poética», pura gestualidad «de organillo callejero, popular y madrileña», como había dicho Moreno Villa, o reflejo, pensaba Marichalar, «de su otro ruido, el biográfico».¹⁹ Todo ello confirma ser el romántico un puro «ademán lírico», como sostuvo en 1936 el propio Marichalar (2002:343) en un trabajo sobre el poeta precisamente así titulado, y que tiene por objetivo demostrar que «[E]n el caso concreto de Espronceda la materia poética tiene una peculiar tortedad, una calidad meramente exterior, que no deja de estar dentro de una de las más auténticas venas de la poesía española»; «el ruido de las cáscaras y su efectismo truculento» no deslumbran: «su Jarifa trasciende a guardarropía, y aquel “rubí, partido por gala en dos”, o la esplendente “diadema de piedras de Golconda”, son ya quincalla relumbrona, incapaz de servir de pacotilla ni a los ojos más ávidos de la selva». Marichalar achica con tenaz miopía toda la experimentación sonora de Espronceda, simplificada hasta dejarla en puro efectismo sonoro:

¹⁸ Servera Baño [2014:192-195] ha apuntado también algunos versos esproncedianos de claras resonancias gongorinas.

¹⁹ Sigue García Blanco (1943:196-197): «Y aquí viene el traer a colación los lances más expresivos de su vida: el ser llamado “Buscarruidos”, su afiliación a la partida del Trueno, su intervención en la intentona de Chapalangarra y hasta su veraneo en Carratraca. Lógico era que este proceder tan ruidoso –sonoramente señalado por Marichalar– desembocase en una obra poética no menos clamorosa». No hace sino remedar abreviadamente a Marichalar (2002:343), que años antes escribiera: «Alguna vez me he complacido en evocar cómo –“de cien tormentas al horrible estruendo”– se desencadenó la vida de Espronceda. Le llamaban de chico Buscarruidos. Era díscolo, bronco, atrabilario. Desbarra por doquier; hace barrabasadas con una turba de chiquillos que formaban la Partida del Trueno. Luego va de motín en asonada. Conjura, clama, arenga. Y se bate a tiro limpio en las barricadas. Se subleva en Chapalangarra y veranea en Carratraca. Es un tronera, una bala perdida que sale de estampía y no sabe dónde para. Nació traído por el traqueteo de un carruaje y en la cuneta de la carretera. Su casa era un guirigay: una madre chillona y cascarrabias, un padre con espuelas y charrasco. Y así pasa Espronceda, como el chinchín de una charranga. Es un horrisono estridor de traca y fogonazo. Todo él ímpetu atolondrado. Armaba a cada quisque tremolinas. Con otros petardistas dispara buscapiés y garbanzos de pega. Da cencerradas y pedreas, y, un buen día, ata las cántaras vacías que hay en la fuente de la Mariblanca a la rueda de algún carricoche que, al arrancar, arrastra todo ese estrépito por el empedrado».

En poesía, el romántico –sensitivo y pueril– recibe y utiliza los efectos de la mímica sonora; el alma ingenua se acuna al compás de algún ritmo, de algún gesto de balancín. Además, es naturalmente expansiva, detonante. Por eso tiende al empleo de esa metáfora auditiva y externa que es la onomatopeya, y que, además de ritmo, aporta un elemento imitativo, hecho a base de ruido, utilizando la intención descriptiva que tiene la palabra y que puede alcanzar la frase. Sí; el arma del romántico es la onomatopeya.

Esta visión del poeta, mantenida por la crítica de los años 40, enemigos del romanticismo, robaba a sus versos no solo cualquier posible verdad emocional, sino todo su espíritu.²⁰ Si en el *Canto a Teresa*, pensaba Rosa Chacel (1993:145), «toda nota dolorosa, para un buen oído, desafinaba un poco» y «cantaba en falso», para Luisa Banal –cuya opinión recoge César Barja (1925:214)–, el «finísimo» oído de Espronceda, sus «impresiones acústicas [...]», todas de la más grande delicadeza... melodías tiernísimas percibidas casi antes por el espíritu que por el oído», causan «la impresión de una profundidad que realmente no existe» y hacen olvidar «el escaso interés de las ideas, sentimientos e imágenes que en ella entran. [...] Son versos que causan una impresión de dulce melancolía y que, sin embargo, no dicen nada profundo». Este efecto musical, piensa con ella el mismo Barja, «es lo que el poeta parece haber buscado y sentido más vivamente, y por él pueden explicarse las combinaciones métricas y de rima que en una misma composición introduce», esto es: en su parecer, la intención es solo crear una impresión acústica, desgajada de su valor semántico. Aunque concede que «la poesía de Espronceda es de la más armoniosa que conoce nuestro Parnaso», también cree que esa armonía es puro artificio: las escalas métricas sirven –trae el recuerdo de Valera– «para dar a la composición [...] la forma de un *lenguado*: escalas cromáticas de valor harto insignificante. Añaden a la composición un aire de artificiosidad, y si algo revelan, no es tanto al poeta como al versificador. ¡Lástima de tiempo perdido en tan infantiles juegos!» (214). Según García Blanco (1943:195), acudir al recurso de la armonía imitativa «a esta especie de metáfora auditiva, a este gesto sonoro, nos produce

²⁰ Entre los duros enemigos de Espronceda que contribuyeron a defenestrar la memoria del poeta en el número especial del suplemento de *Arriba* con que «celebraron» su centenario, se contaba Leopoldo Panero (1943:13), el único que, indagando en las razones de su «figura egregia y genuina en la historia de nuestra literatura», encuentra una única «dimensión genial» de su poesía: «el íntimo sonido, la música interior de la palabra». Según Panero, «hay algo en la voz de Espronceda que le separa» de sus contemporáneos desde sus inicios: «esa levedad y soplo de la gracia que, afirmándose y revelándose con maravillosa intensidad en el *Diablo Mundo*, logra estremecernos todavía hoy y cautivarnos. [...] la poesía de Espronceda parece que confiere libertad a las palabras y que las lleva al límite de su sentido al mismo tiempo que las liga y sujeta en la armonía y concierto de las estrofas, o que las adapta rítmicamente a la naturaleza y diversidad temática de su inspiración» [la cursiva es mía].

hoy una sensación de cosa afectada», y la intención de «poner de relieve un aspecto determinado, destacar un estado de ánimo», por muy sincera que sea, solo «brinda un puro efecto de simple musicalidad». Sin embargo, al condenar la estrofa del canto III de *El Diablo Mundo* que usa rimas esdrújulas como ejemplo de un virtuosismo «del peor gusto» (198), demuestra no haber comprendido en absoluto la ironía del poeta que, justo en este pasaje, dedicado al nacimiento del «hombre nuevo», se alía con lo grotesco, valor romántico que para Paul Ilie [1972] caracteriza al mejor Espronceda. Estamos nada menos ante la metamorfosis del viejo don Pablo, despertado como el joven Adán. La escena, que podía haber servido para triunfo del aparato fantasmagórico y la reflexión abstracta, es representada en su carnalidad más rotunda y acaba siendo arrasada por el descreimiento materialista del poeta, que la domestica hasta dejarla convertida en cuadro de comedia picante: la pudorosa matrona no puede dejar de comparar «la robustez del loco [Adán] y carnes blancas» con «las garrosas / del pobre regidor [su esposo] groseras zancas»:

Son las comparaciones siempre odiosas,
siempre, y en el archivo de Simancas,
si no me engaño, pienso haber leído
que en el simil, perdió siempre el marido.

¡Oh cuán dañosas son las bellas artes!
¡Y aún más dañosa la afición a ellas!
A sus maridos estudiar por partes
¡cuántas extravió mujeres bellas!
No pensó más moléculas Descartes,
ni en más rayos se parten las estrellas,
que en partes, ¡ay!, una mujer destriiza
a su esposo infeliz y lo analiza.

Y a par que en él aplica el analítico,
al ajeno varón le echa el sintético,
y al más fuerte marido encuentra estético,
y al más débil galán encuentra atlético.
Juzga al primero un corazón raquíctico,
halla en el otro un corazón poético.
La palabra de aquél ruda y narcótica
y la del otro tímida y erótica.

(*El Diablo Mundo*, ed. Robert Marrast, vv. 2465-248)

Es obvio que en este pasaje de transgresora ironía Espronceda no intentó hacer alarde de virtuosismo y que la estrofa en cuestión no puede leerse sino

desde lo grotesco, como parte de una risa (pues también hubo carcajadas románticas) convertida en vía de conocimiento experiencial.²¹ Pero García Blanco [1943:201], que no fue capaz de advertir ni la ironía más evidente, se permite afirmar que Espronceda no tuvo gran formación apoyándose en una supuesta «confesión» del poeta («Yo con erudición, ¡cuánto sabría!», *El Diablo Mundo*, ed. de Robert Marrast, v. 791). Aquel verso, leído en su contexto, no es más sino la renuncia radical de Espronceda al academicismo, condensada hasta reducirla a breve chiste.²²

EL SENTIDO DE LA SONORIDAD EN ESPRONCEDA

No todos los romanticismos ni todos los románticos son iguales. La musicalidad esproncediana más interesante está sin duda más allá del juego técnico, así como su romanticismo es de otra profundidad que el de Zorrilla, según supo ver ya Menéndez Pelayo [1942:274-275] y ha estudiado Caparrós Esperante [2009:616]. Si pudo haber trivialidad en los imitadores de aquellos experimentos y si las escalas de Zorrilla fueron por él mismo recordadas como entretenimiento sin valor,²³ Espronceda las usó con poderosa intención significativa;

²¹ Según Huércanos [2021:1240-1241], la vía de conocimiento del nuevo Adán es resultado de la experiencia, tal como se postula en el *Essay Concerning Human Understanding* (1689) de John Locke. «Es el de Adán un aprendizaje de tipo vital, no erudito ni libresco». Además, «Espronceda se interesa por el ser humano concreto, por el individuo 'de carne y hueso' [...]». De ahí su fuerte desdén por el estudio, que antes que expandir nuestra comprensión de la realidad, nos distancia de ella mediante abstracciones inadmisibles». La carnalidad primaria de este primer contacto del Adán «de carne y hueso» con sus vecinos retuerce el pescuezo del cisne lírico e invalida cualquier posibilidad de juego virtuoso o erudito.

²² La condición filosófica de la poesía esproncediana no puede entenderse a la manera académica, según el propio autor declara en distintas digresiones de *El Diablo Mundo*, las más de la veces a modo de chanza: «Cuanto diciendo voy se me figura /metafísica pura, / puro disparatar, y ya no entiendo, / lector, te lo juro, lo que voy diciendo» (vv. 2009-2012); «Llaman pensar así, filosofía, / y al que piensa, filósofo, y ya siento / haberme dedicado a la poesía / con tan raro y profundo entendimiento. / Yo con erudición ¡cuánto sabría...!» (vv. 788-791); «que es máxima que tiene muy presente / la de *nihil admirari*, y la halló un día / en un tratado de filosofía» (vv. 2393-6). Comellas y Román [2009:134-136] estudiaron cómo para Espronceda «la filosofía de los tratados es espacio para frases huecas y la erudición no sirve para responder a las graves preguntas. Estos chistes no quieren decir que se reniegue de la naturaleza filosófica, sino que ésta se entiende desde la distancia irónica con respecto a su concepción científica. La posición de Espronceda es coetánea a la renovación que Kierkegaard [...]. La antigua metafísica está dando paso a los prolegómenos de la filosofía del lenguaje a través de la conciencia irónica y en ese proceso la literatura asume el papel de dar nueva forma a la reflexión».

²³ Al reimprimir en 1884 *Un testigo de bronce* hizo Zorrilla la siguiente referencia a las escalas métricas: «Eran, por los años en que esto se publicó [1845], una manía los alardes de versificación,

de hecho, cantó en una de ellas el final de la vida y la entrada en la muerte del héroe romántico, como colofón a una obra cargada de fuerza subversiva.²⁴ Su uso de la escala métrica, modulada con armonía imitativa, los cambios de ritmo, el empleo del encabalgamiento y otros efectos que usó en este empeño trataban de generar una suerte de ritmo interior, asociado íntimamente a la *res*. Podría decirse que intentan aprehender la cosa a través de las palabras, en lo que Paul De Man [1960:69-70] consideró la marca más ansiosa del romanticismo: la persecución ontológica del objeto. El empeño titánico del protagonista presta impulso al atrevimiento del propio poeta, tanto en este como en la resonante sonoridad de su otro gran poema largo, *El Diablo Mundo*, concebido como «un plan tan grande e ilustrado que abarca nuestra sociedad entera», según revela en el prólogo su amigo Antonio Ros de Olano (1982:164). En esas páginas preliminares, Olano (165) prepara al lector para una introducción en la que «se ven recorridos todos los tonos de la poesía, los del sentimiento y los de la metrificación con un desempeño que asombra». Y efectivamente, tono, sentimiento y metro (en estrofas que pasan de los versos cuatrisílabos a los dodecasílabos) se conjugan en el propósito de escuchar a los demonios buscando a Dios:

La variedad de tonos que a su arbitrio emplea el poeta, tonos ya humildes, ya elevados, áridos o festivos; placenteros, sombríos, desesperados e inocentes, son como la faz del mundo, sobre la cual está condenado a discurrir su héroe. Esa *sinuosidad* del *Diablo Mundo* es la superficie de la tierra: aquí un valle, más adelante un monte, flores y espinas, aridez y verdura, chozas y palacios, pozas inmundas, arroyos serenos y ríos despeñados. (166)

y desde que Victor Hugo escribió sus *Djins* no pudimos creernos poetas sin hacer un rombo o escala métrica. Espronceda y la Avellaneda tienen el suyo, y yo he perdido mi tiempo en confecionar tres o cuatro» (1944:I, 2215). Navarro Tomás (1972:394) refiere distinto uso en Espronceda y Zorrilla: «La destreza métrica de Zorrilla se ejercitó en la fluidez y facilidad del verso más que en la refinada elaboración de sus cualidades expresivas. En varios casos utilizó este autor la reiteración de la rima para destacar y sostener una determinada impresión». Para Navas Ruiz [1970:233], Zorrilla asume la *misión* poética como un desvelamiento musical de las armonías que son clave divina del mundo; con ello «adivina la teoría simbolista y se anticipa en muchas maneras al modernismo», tal como reconoció Rubén. Su «derroche de música y colores marca un hito decisivo en el desarrollo de la poesía española moderna» [1970:236]. Jorge Urrutia [1995:81-82] observa «los deseos románticos de adecuar la métrica del poema a los estados anímicos que expresa» y usa el ejemplo de la *Leyenda de Muhamed Al-Hamar el Nazarita, rey de Granada*, de Zorrilla, que va cambiando de estrofas, desde octavas reales a octavillas, pasando a alejandrinos que adelgazan hasta llegar a los versos trisílabos y un colofón de un bisílabo, para iniciar el ascenso progresivo, hasta los alejandrinos.

²⁴ Sobre la extraordinaria rebeldía desestabilizadora de *El Estudiante de Salamanca* y su radical respuesta a la tradición donjuanesca, véase el brillante trabajo de Yáñez [1996].

Los tonos del poema no se distinguen de su materia: van sujetos a un recorrido «sinuoso» que trata de adaptarse al polimorfismo de la tierra por la que transita, convirtiendo esta condición en su marca más señera, en interpretación de Martinengo [1962:136] («l'inquietudine polimorfica del poeta, che lo spinge alla sperimentazione sempre nuova di forme e soggetti diversi, all'alternanza di toni piú elevati con toni piú discorsivi») y Román Gutiérrez [1988:744] («a las visiones de retazos diferentes de la realidad han de corresponder expresiones también distintas»). La unión del objeto (el mundo) con el tono, la métrica y el lenguaje hace imposible el mantenimiento de una forma única y coherente: solo es posible la unidad entendida desde el polimorfismo, «desmenuzada y alternante». Ros de Olano (1982:167) alerta al lector de los experimentos que va a observar, pero también de su objeto, que no es técnico, sino hondamente moral:

Espronceda en la poesía con tal superioridad maneja el habla castellana, que ha revolucionado la versificación. Antes la *armonía imitativa* estaba reducida a asimilar en uno o dos versos el galopar monótono de un caballo de guerra, por ejemplo, y hoy nuestro aventajado poeta expresa con los tonos en todo un poema no solo lo que sus palabras retratan, sino hasta la fisonomía moral que caracteriza las imágenes, las situaciones y los objetos de que se ocupa... Esta es la *armonía del sentimiento*, llevada a la perfección por el sentimiento íntimo y delicado del que escribe. [...], así por las entonaciones de que se vale Espronceda en el *Diablo Mundo*, inferimos las palabras y los conceptos que de éstas van a resultar.

La armonía imitativa deviene una suerte de una imitación moral que permite, a través de la música del verso, escrutar el espíritu del objeto imitado, no solo su forma. La condición maníaca del arte musical, llevada a la lírica, la convierte en vía órfica de conocimiento y de penetración de la realidad, inaccesible por otros medios. No en vano había afirmado Espronceda, en la famosa conferencia del Liceo que transcribió Enrique Gil y Carrasco (1839a:1) para *El Correo Nacional*, que la poesía «distaba infinito de ser un juguete destinado a cantar los goces de los sentidos insuficientes y menguados por su naturaleza para contentar el alma infinita del hombre». Lo que los críticos menos avisados interpretaban como juegos de la poesía Espronceda servía para introducirnos en otra dimensión, estructural y de fondo, como el propio Gil y Carrasco (1840:232) supo explicar con motivo de la publicación de las *Poesías* de Espronceda en 1840, notando la íntima relación entre imágenes sonoras y emoción:

En el bello poemita de *Óscar y Malvina* no solo imita el autor con feliz éxito el fondo de vaguedad melancólica y apasionada de Oscar, sino que también sus versos están en completa armonía con aquellas imágenes descoloridas y suaves, como los rayos de

la luna, y con aquellos acentos *lánguidos y dulces* [...]. Acaso no faltará quien tache de desaliñado y flojo alguno que otro verso de este trozo, pero en nuestro entender por ventura pasará plaza de bello lo que a otros parecerá incorrección y desmayo, porque si hemos de tener en algo la armonía imitativa, y si en poesía la gracia y la hermosura resultan de la perfecta concordancia del pensamiento con la expresión, no será gran defecto una cadencia lenta y apagada, donde el sentimiento que revela descubre a tiro de ballesta las mismas cualidades. (223)

Para Gil y Carrasco (1840:223) el «[g]ran conocimiento y maestría de la lengua [que] suponen las extrañas rimas que usa [...] es una de las prendas más aventajadas de esta colección, porque la armonía imitativa y la lengua castellana han ganado mucho en elasticidad con las difíciles combinaciones métricas que el autor ha introducido, no solo en el *Pirata*, sino también y más particularmente en el *Verdugo* y en el *Estudiante de Salamanca*, sin tropezar siquiera en tan escabroso camino» (223). Sin embargo, esta habilidad no tendría en sí misma sentido si no nos condujera en ese «tránsito tan repentino, y al mismo tiempo tan lógico de la desesperación a la ternura, y de una versificación nerviosa, constante y descarnada a otra llena de unción, de amor y de suavidad» (231). Esa ligazón «no es fácil de concebirse, cuanto más de ejecutarse», sobre todo por «el sinnúmero de tonos en que está templado y de ricas armonías que desenvuelve» (232), por ejemplo, *El Estudiante de Salamanca*, en la que sorprenden:

Su variedad extraordinaria, su raro y maravilloso asunto, su trabazón ordenada y lógica, su temeroso desenlace, la verdad y originalidad de sus caracteres, aquel baño de sencillez, de naturalidad y efusión que en todas partes lo realza, y por último el sin número de tonos por que está templado y de ricas armonías que desenvuelve, levantan este cuento a una altura tal, que sin duda tardará ningún otro en elevarse a ella.

Lo que Gil y Carrasco admira en Espronceda no es la musicalidad en sí misma, como adorno de la forma, pues, según piensa, «en poesía la gracia y la hermosura resultan de la perfecta concordancia del pensamiento con la expresión» (223). En otras de sus críticas también insiste en que el verdadero genio es el que consigue poner «de acuerdo el pensamiento y la expresión», acuerdo en que consiste «la primera cualidad que de las obras de imaginación se exige, es decir, la verdad» (1839:1). Este último término nos pone en contacto con un valor fundamental de la teoría literaria romántica, clave para comprender la nueva altura «filosófica» a que se alzaba el arte poética, que era la de lograr la expresión de la verdad velada y misteriosa del hombre, la autenticidad radical. Esta verdad, con la que Goethe titula su autobiografía (*Dichtung und Wahrheit*, 1808-1831), se alcanzaba superando la separación entre fondo y forma, entre

forma orgánica y forma normativa, hasta lograr la perfecta adherencia de la *res* a las *verba*.²⁵

No fueron Ros de Olano y Gil y Carrasco los únicos entre los contemporáneos de Espronceda en percibir el sentido último de esa armonía imitativa de intención moral. Zorrilla hace demostración pública de haberlo valorado –y de su deuda con él– en el homenaje que le brinda cuando, con motivo de su coronación en Granada, leyó ante la reina regente y el mucho público reunido los versos titulados *Salmodia*, que se cierran con la reproducción de todas las voces de la naturaleza en armonía imitativa:

Y hace eco a la voz mía
la viviente salmodia
que del mundo a Dios envía
la armonía universal:
aquí el rumor de las hojas,
aquí el son del manantial,
aquí el niño a quien arrulla
de su nodriza el cantar...

El modelo era evidente y por todos reconocible: los versos 106-155 de la Introducción a *El Diablo Mundo* de Espronceda [López Argüello 1931-1932:114-116]. Por su parte, Marcos Arróniz (1851:216), en el ensayo que publica sobre el poeta en *La Ilustración Mexicana*, además de dar constancia de que «la armonía imitativa resalta en sus obras», insiste en cómo «en todos sus versos se acomoda perfectamente a las situaciones». Para Pi y Margall (1857:94), Espronceda no solo ha sido «el primero de nuestros poetas que en una misma obra, y aun en un corto número de páginas, ha recorrido sin esfuerzo toda la escala de nuestra versificación», sino que lo ha hecho «subiendo y bajando en ella al compás de sus ideas».

Los ejemplos son infinitos y exigirían un estudio específico y más amplio de lo que permiten estas páginas, pero valga recordar la rima aguda con que se nos introduce en la oscura escena de espadachines al comienzo de *El Estudiante de Salamanca*, cuando las sombras de la noche impiden representar imágenes, desconocemos a los contendientes y solo los sonidos de los rápidos pasos en la oscuridad ilustran la escena.

²⁵ Lo ha estudiado Loreto Busquets [2002:126-127] en el caso de Alcalá Galiano, para quien la autenticidad poética se logra al «derribar el principio de la imitación, basado en la separación entre fondo y forma, entre forma orgánica y forma normativa, y para reducir la imitación (la “buena imitación”, la llama Galiano) a un tener presente el procedimiento que subyace en toda obra reconocida como verdadera obra de arte: la perfecta adherencia de la *res* al *verba* en que aquélla se constituye».

El ruido
 cesó,
 un hombre
 pasó
 embozado,
 y el sombrero
 recatado
 a los ojos
 se caló.
 Se desliza
 y atraviesa
 junto al muro
 de una iglesia
 y en la sombra
 se perdió.

(*El Estudiante de Salamanca*,
 ed. Robert Marrast, vv. 49-63)

O el ya citado de la escala métrica que en la cuarta parte de la misma obra acompaña la incursión de Montemar tras las puertas de la muerte.²⁶ La bajada a los infiernos se convierte en experiencia sonora una vez entra don Félix «en aquel otro mundo, y otra vida, / mundo de sombras, vida que es un sueño, / vida [...] con la muerte confundida»,

y de escalón en escalón cayendo,
 blasfema y jura con lenguaje inmundo,
 y su furioso vértigo creciendo,
 y despeñado rápido al profundo,
 los silbos ya del huracán oyendo,
 ya ante él pasando en confusión el mundo,
 ya oyendo gritos, voces y palmadas,
 y aplausos y brutales carcajadas;

llantos y ayes, quejas y gemidos,
 mofas, sarcasmos, risas y denuestos,
 y en mil grupos acá y allá reunidos,

²⁶ Según Navas Ruiz (1990:241), *El Estudiante de Salamanca* de Espronceda «comienza realmente donde la leyenda donjuanesca termina: el análisis del fin del burlador, el análisis del sentido de la muerte como misterioso e incomprendible castigo a una vida vivida vigorosamente. Lo que hasta él había sido accesorio, se convierte en él en punto central. [...] el significado básico de *El Estudiante de Salamanca* no es la burla donjuanesca, sino el encuentro del hombre desilusionado con la muerte, destino único, fatal, irreversible».

viendo debajo de él, sobre él enhiestos,
hombres, mujeres, todos confundidos,
con sandia pena, con alegres gestos,
que con asombro estúpido le miran
y en el perpetuo remolino giran.

(*El Estudiante de Salamanca*,

ed. Robert Marrast, vv. 1325-1340)

Los versos van adelgazándose hasta los bisílabos con que se acompaña la susurrante entrada de Elvira («fúnebre / llanto / de amor») en los prolegómenos de la danza de la muerte, para después, progresivamente, ensancharse hasta oír «en rápido *crecendo* / los lúgubres sonidos». Mientras «el ruido / más cerca crece, y a un tiempo / escucha chocarse cráneos», los juegos de armonía imitativa van acompañando un vértigo colosal y frenético, que alcanza de nuevo los endecasílabos cuando «el cariado, lívido esqueleto, / los fríos, largos y asquerosos brazos / le enreda en tanto en apretados lazos / y ávido le aca-ricia en su ansiedad, / y con su boca cavernosa busca / la boca a Montemar» (1554-1559). Tras aquel beso nupcial, se acortan otra vez lentamente las sílabas, descendiendo la métrica conforme se apaga la vida de Montemar, hasta que escuchamos su postrer latido:

y siente luego
su pecho ahogado
y desmayado,
turbios sus ojos,
sus graves párpados
flojos caer:
la frente inclina
sobre su pecho,
y a su despecho,
siente sus brazos
lánguidos, débiles,
desfallecer.

Y vio luego
una llama
que se inflama
y murió;
y perdido,
oyó el eco
de un gemido
que expiró.

Tal, dulce
suspira
la lira
que hirió,
en blando
concepto,
del viento
la voz,

leve,
breve
son.

(vv. 1650-1680)

El sagaz estudio de Paul Ilie sobre lo grotesco en la poesía de Espronceda puede bien completar esta interpretación del sentido de los ritmos y la métrica del poeta. Para Ilie [1972:94-95], la sonoridad, impregnada y pasada por lo grotesco, es probablemente el rasgo más llamativo tanto de *El Diablo Mundo* como de *El Estudiante de Salamanca*, donde las cacofonías y las cadencias desgarradas marcan la violenta irregularidad de su forma. El ritmo abandona toda uniformidad predecible y adquiere cualidades convulsivas e incontrolables, una agitación a veces enloquecida y defendida por la misma voz poética:

¡Oh, cómo cansa el orden! No hay locura
igual a la del lógico severo;
y aquí renegar quiero
de la literatura
y de aquellos que buscan proporciones
en la humana figura
y miden a compás sus perfecciones.

(*El Diablo Mundo*, ed. Robert Marrast, vv. 5777-5783)

Frente a cualquier lógica impuesta por los esquemas métricos tradicionales, el capricho es la única norma: «En varias formas, con diverso estilo, / [...] / ora cantando plácido y tranquilo, / ora en trivial lenguaje, ora burlando, / conforme esté mi humor, porque a él me ajusto, /y allá van versos donde va mi gusto» (vv. 1378-79). Escribir según las reglas y los lugares de la poética tradicional es fácil, como quiere demostrar en las muy clasicistas y exquisitas primeras cinco octavas del canto IV: «Rizados copos de nevada espuma...», que concluyen, hastiado el poeta de tanto ejercicio vano, con una chuscada que es también una subversiva declaración:

Y resonando..., etcétera; que creo
basta para contar que ha amanecido,
y tanta frase inútil y rodeo
a mi corto entender no es más que ruido.
Pero también a mí me entra deseo
de echarla de poeta, y el oído,
palabra tras palabra colocada,
con versos regalar sin decir nada.

(vv. 3061-3068)

El que aquellos críticos llamaron *Buscarruidos* piensa que el ruido es la palabra que se atiene a las normas y solo repite mecanismos ya definidos, repetición de la que reniega por falsa y aburrida. Por eso en su poesía nada permanece (<terco escribo en mi loco desvarío / sin ton ni son y para gusto mío>, vv. 754-755); lo único persistente y duradero contribuye al mismo descontrol, pues es la enorme y para Ilie [1972:108-110] desproporcionada variedad de alusiones auditivas. Son estas de singular condición, pues el sonido interesa a Espronceda no solo como rasgo descriptivo que da color a un acontecimiento o una escena, sino también como fenómeno en sí mismo, por la forma en que se produce. El lector percibe esa disonancia constante e ininterrumpida que contribuye al proceso de desrealización: los sonidos emanan de lugares insospechados como respuesta a la desintegración general del entorno, atemorizando tanto al protagonista como al lector al tiempo que transmiten la experiencia sensorial del caos. Espronceda expresa la profunda desconfianza en la realidad derivada de la crisis gnoseológica: la percepción se hace puro vértigo, experiencia fisiológica que se convierte en perspectiva sobre el mundo, una sensación de mareo y desequilibrio que impide la estabilidad de los sentidos y afecta a todo lo percibido, también a la percepción cenestésica que el sujeto tiene de sí mismo [Ilie 1972:99]. Toda esa deformación y confusión queda expresada en la imagen del remolino:

Y como el polvo en nubes que levanta
en remolinos rápido el viento,
formas sin forma, en confusión que espanta,
alza el sueño en su vértigo violento

(*El Diablo Mundo*, ed. Robert Marrast, vv. 852-858)

Las «formas sin forma» sostienen esta dinámica de lo amorfo, que frente al estatismo de la imagen elige el movimiento del sonido, sin líneas, que evita recrear la solidez o la plasticidad visual: todo se desintegra en la plasticidad musical, sin imagen clara, pero cuya fuerza perceptiva es capaz de comunicar

la distorsión y la desintegración, esa imagen del mundo como movimiento inagotable y como aterradora espiral de fuerzas. La dificultad no está en construir versos a la medida de las normas métricas, ni en formar estrofas redondas de buen gusto, sino atrapar ese vértigo incesante, que no solo viene del exterior, sino que tiene su asiento sonoro en la propia conciencia:

¡Ni palabra, ni grito, ni lamento
hallé a expresar bastante
esta secreta voz del pensamiento
este vertiginoso e incesante
movimiento del ánimo y trastorno!

(«El ángel y el poeta», en *El Diablo Mundo*,
ed. Robert Marrast, vv. 76-80)

La palabra poética lucha por encontrar la expresión sonora de la conciencia. Entramos con la experimentación de Espronceda en el ámbito de la subjetividad poética, territorio que él supo roturar para el futuro de la tradición, según ha estudiado Caparrós [2009a y 2009b:610 y 616]. La clave esencial de Espronceda fue «el proceso de maduración de la conciencia del sujeto lírico. De Espronceda a Bécquer hay una evidente fijación de esa conciencia, que siempre marcha paralela a la tensión entre la mano que escribe y la voz que habla en el poema». Incluso, yendo más allá, es posible conectar de forma directa esa indagación extraordinaria con las ideas de Hegel sobre la subjetividad lírica, que no remiten tanto a la conciencia del individuo tras la obra, como a un principio formal que le confiere unidad interna [Culler 2015:350]. En Espronceda la subjetividad del yo lírico está fuertemente condensada y expresada en la musicalidad, que asume en sí misma la condición significativa. En los términos románticos del *ut pictura poesis*, no se trata de añadir con la sonoridad un valor formal; como aprecia Marichalar (2002:341): si para Hegel el tono fundamental de lo romántico es musical, la consecuencia es que «en la poesía el sonido no es ya sensación sonora, sino un signo».²⁷ La palabra poética une *res* y *verba* gracias a la música, y con ello logra la autenticidad de la conciencia misma.

²⁷ La continuación de la cita demuestra que el conocimiento de Hegel, superficial, no le bastó a Marichalar para comprender la verdad rotunda de ese signo musical, que para él no tiene significación y corresponde a la representación, esto es, a una puesta en escena que distingue de nuevo como pura forma, frente al contenido, rompiendo así en su eje el signo al que se refería Hegel. Según Marichalar [2002:341]: «Podríamos, pues, decir que el romántico está hablando solo. Acude a la truculencia y al gesto sonoro. Se vale de una música dirigida a los oídos, que percibimos por lo que notifica, mejor aún que por la significación que aporta. Por eso, y diga lo que diga, a la voz popular no se la ve: se la oye. Y aquello que se oye vale por lo que suena más que por lo que dice».

Los términos de esta concepción de la lírica introducen la voz del becqueriano «himno gigante y extraño». Espronceda había inaugurado un código poético del que daría cuenta años después Eulogio Florentino Sanz (1858:557) al señalar que «la flexible docilidad de la forma» debe responder a «la espontaneidad del pensamiento». ²⁸ Cuando, frente a «la armonía imitativa del mundo exterior», aspira a «la armonía imitativa de las ideas y el sentimiento, soplo vital de toda poesía», Sanz está continuando la propuesta poética de Espronceda y presentando la becqueriana.

TRANSMISIÓN Y MAGISTERIO. ALBERTO LISTA
Y EL MODELO DE ARMONÍA DE FERNANDO DE HERRERA

Si esa fue la herencia dejada por Espronceda, ¿cuál fue la recibida? El poeta empezó a buscar esas palabras que expresaran la «secreta voz del pensamiento» desde sus estrenos juveniles. Incluso en el periodo que suele considerarse de aprendizaje en los modelos de su maestro Alberto Lista, ya destacan, señala Casalduero [1961:90], sus características fundamentales: la riqueza de imágenes y de movimiento rítmico. Lo que para algunos es una extrañeza, tal vez tenga explicación si recordamos que el neoclasicismo heterodoxo (siguiendo la terminología de Checa Beltrán) de Lista tuvo especial interés en buscar nuevas formas expresivas que comunicaran con mayor intensidad y eficacia las emociones. Mucho más innovador de lo que a veces se le ha presentado, Lista (2007:393-394) admite con agrado la experimentación métrica y no rechaza «[l]a moda actual de escribir las composiciones líricas en diversas especies de metros, [pues] aunque contraria a la de nuestros poetas del siglo XVI y aun a la de los líricos latinos, es muy conforme a la práctica de los griegos. ¿Diremos por eso que la poesía del sentimiento ha mudado de esencia?». ²⁹ El sentimiento es el espíritu de la poesía, que requiere nueva reflexión en la línea «filosófica» que traían los nuevos tiempos. Así, en «De la elocución poética» defiende:

²⁸ Sobre las ideas poéticas de Sanz como precursor de las becquerianas, véanse Díez Taboada [1958:78] y Bernaldo de Quirós Mateo [2011:149].

²⁹ El artículo fue publicado en el folletín de *El Correo Nacional* de 14 de abril de 1839 con el título de «Resumen de los artículos anteriores sobre el Romanticismo». Los ensayos de polimetría habían sido frecuentes en su generación: apunta Begoña López Bueno [2025:345] que el abate Marchena, en su epígrama *De la Inquisición*, apoya «el efecto de brutalidad de la institución [...] ontopéicamente por la horrisonancia de recursos fónicos [...] y la brusquedad de los encabalgamientos». En José Iglesias de la Casa se observan juegos de ritmo, encabalgamientos abruptos y otros recursos que pueden considerarse precedentes de los románticos. Según Navarro Tomás [1972:346-350], entre los autores más favorables a la libertad de construcción de estrofas líricas al arbitrio del poeta estu-

Creemos útiles estas investigaciones filosóficas acerca de los diversos puntos de la literatura poética para salvarla, así del desprecio con que la miran muchos, creyendo insustancial y sin interés su estudio, como de la exageración de otros que quieren atribuirle una misión casi divina.³⁰ La poesía no es más ni menos que el lenguaje de los afectos y de la imaginación: el lenguaje que hablaron los hombres primitivos cuando sabían sentir y no razonar; y que se ha conservado en los pueblos civilizados no solo para el agrado y el placer, sino para expresar en varias ocasiones de la vida pública y privada los sentimientos más dulces y más sublimes del corazón humano. (2007:367)

Esa concepción de la poesía como el lenguaje primero del hombre, muy habitual en la época, incidía en el valor expresivo de la sonoridad verbal, por el convencimiento de que el lenguaje humano había surgido de las onomatopeyas. Ello implicaba que aquella primera lengua –la que Dios regaló a Adán y con la que todas las posteriores competían en parecerse lo más posible– reunía la cosa y el sonido, significado y significante, a través de un vínculo que después han mantenido solo las onomatopeyas, único recuerdo de ese origen. Esta visión explica que cuando Lista (1840:106-107) trate de «Figuras de expresión» identifique *onomatopeya* y *armonía imitativa* («*onomatopeya*, que quiere decir *armonía imitativa*»), y la defienda como esencial para la significación de la poesía, pues «mucha lástima tendríamos al que cantase el amor en versos duros, o la indignación y la venganza en los tonos de Meléndez». Si en los géneros en prosa «debe usarse con mucha sobriedad de este adorno, que es por su naturaleza muy brillante», «siempre es una belleza en poesía cuando puede lograrse»³¹.

También en relación con ello interesa mencionar la recurrente reflexión de Lista sobre la trabazón y consonancia entre expresión e idea, expresada en distintos lugares. Por ejemplo, de nuevo en «De la elocución poética» apunta: «nos parece inexacto el nombre de *figuras de dicción*, que algunos les han dado, pues no sólo modifican la frase, sino también el pensamiento» (Lista 2007:365). A su vez, «lo que se llama pensamiento en poesía, ha de resultar precisamente de las

vieron, además del ya mencionado Maury, Arjona, Reinoso y Lista. La inestabilidad de los mecanismos estróficos tradicionales fue compensada «por un reforzado interés en la elaboración del ritmo».

³⁰ Recuérdese su artículo contrario a la entonces defendida por los jóvenes –entre ellos Espronceda– «misión», y titulado precisamente «De la supuesta misión de los poetas» (Lista 2007:318-322).

³¹ No es innovador en ese punto, pues aunque la armonía imitativa empezó a ser objeto de reflexión en la modernidad lírica, como apunta Sebold [2003:500], en las diferentes menciones y apuntes que pueden rastrearse desde la Antigüedad clásica y la poética renacentista –*De Arte Poetica Libri Tres* (1527) de Marco Girolamo Vida, *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carballo, por ejemplo– ya se pondera a los poetas que no «sólo se contentan con la armonía del oído», sino que procuran «la armonía y correspondencia de toda la materia y su sentido», buscando el concierto entre los conceptos y «alma de los versos» (Carballo 1958:88) [Sebold 2003:501].

relaciones y armonías íntimas que existan entre el asunto y los afectos humanos. Estas relaciones, hasta cierto punto misteriosas, no las halla el raciocinio, sino la inspiración. Por tanto, en las obras poéticas es siempre el entusiasmo el padre de la invención» (Lista 2007:361). Como en ejemplos anteriores arriba apuntados, el arte de la armonía imitativa se entrega al genio –protagonista de la nueva edad poética– y queda al margen de la técnica. Salvo en sus peores usos, no puede valorarse como una forma de virtuosismo, sino como manifestación del misterio poético.

Pero además de estos valores, que tanto contribuyen a entender la visión poética esproncediana y que debió de recibir de su maestro, es fundamental recordar quién había sido para Alberto Lista el modelo poético fundamental de la tradición española: Fernando de Herrera, precisamente el poeta con el que distintos críticos han conectado pasajes del romántico.³² Así Prieto de Paula [2016:184, n. 104] piensa que en el *Himno al sol* «parece oírse una tradición española, bien visible en las descripciones apocalípticas de regusto bíblico de Fernando de Herrera». Lo que llama «regusto bíblico» es precisamente un modelo de sublimidad que, conectado con la idea del primer lenguaje original, tiende a apoyarse en la armonía imitativa, de la que en los años románticos Herrera se consideraba el mejor modelo [Comellas 2021:333-335]. Ya lo había defendido así Quintana (1807:XLIII) en el muy difundido prólogo de sus *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. Tras enumerar las virtudes que Herrera había incorporado al dialecto poético español, incorpora el que más se le elogió en adelante:

A este esmero añadió otro no menos esencial, que fue el cuidado de pintar al oído por medio de la armonía imitativa, haciendo que los sonidos tuviesen analogía con la imagen. El los rompe o los suspende, los arrastra penosamente, o los precipita de golpe, ya los hace rozarse con aspereza, ya tocarse con blandura; en fin, unas veces corren fluidos y fáciles, otras penetran el oído con sosegada y apacible melodía. Estas dotes que tienen los versos de Herrera en el mecanismo de su lenguaje, los hacen distinguir de la prosa en tal manera, que, descompuestos y rotos, perdida su medida y su cadencia, son los que más conservan el carácter pintoresco y divino que les dio el poeta.

³² Llaman la atención las muchas menciones al «clasicismo» del mayor poeta romántico: «Espronceda, tipo para nosotros del poeta romántico, es clásico, no solo en su educación literaria, debida a un maestro tan jurado enemigo del romanticismo como D. Alberto Lista, sino en la forma de la mayor parte de su obra poética», afirma Pardo Bazán (1908a:1), para quien «lo mejor acaso de su obra tiene corte genuinamente clásico» (1908b:282). Según Moreno Villa (1933:21), «Espronceda, en fin, no es subjetivo en la mayoría de sus obras; rasgo esencial que le separa no sólo de Byron, sino de todo el romanticismo». Con este convencimiento, juzga *El Estudiante de Salamanca* como obra clásica en sus líneas constructivas (1933:29). Sería interesante estudiar hasta qué punto las conexiones con los poetas áureos que la crítica ha notado en Espronceda puedan ser resultado de la repetición de esquemas sonoros que Senabre [1978] reconoce como señalado mecanismo del poeta.

Quintana nota que esa asociación va más allá del mero juego sonoro, porque convierte al ritmo en «imagen de lo que pasa en el alma del poeta, manifestado por las inflexiones de su voz» –en expresión fiel de lo que Derrida llamaría fonocentrismo romántico–. Coincidiendo también con el imaginario poético del romanticismo, aquella virtud no podía considerarse resultado de un mecanismo técnico, sino como «don natural que nace de la sensibilidad de los órganos y de la movilidad del alma; secreto que ni se aprende ni se comunica, ni puede tampoco reducirse a reglas» (Quintana 1946:153). Herrera, convertido en la figura clave de la tradición lírica española por aquella generación [Comellas 2021], en especial gracias al magisterio del mismo Quintana, de Alberto Lista y de Félix José Reinoso, fue en adelante uno de los referentes más ilustres para exemplificar la sutil imbricación entre sentido y sonido, como lo refrenda Martínez de la Rosa en el canto III de su *Poética* (1827:184): «No sé en qué lengua se pudiera aludir a la destrucción del mundo con palabras más apropiadas que las que empleó Herrera recordando un pasaje de Horacio: “Rompa el cielo en mil rayos encendido / y con fragor horrisono cayendo / se despedace en hórrido estampido”».

Y efectivamente, la tradición musical estudiada por María José Vega Ramos en su espléndido *El secreto artificio* [1992] demuestra la influencia recibida por la poesía renacentista española de la tradición humanista italiana, especialmente la napolitana del círculo de Giovanni Pontano. Aquellos admiradores de Virgilio promocionaron la revalorización de la sonoridad, musicalidad y armonía del verso: la *qualitas sonorum*, que adquiere en esta tradición un papel esencial como elemento central de la creación poética. Vega entrega a Fernando de Herrera el protagonismo de dos capítulos («Herrera y sus fuentes» y «Tradición pontaniana y poéticas vulgares. Minturno y Herrera») para confirmar su papel como destacado receptor de la tradición pontaniana. Para Herrera, que concede a la musicalidad importantes virtudes como recurso expresivo, es fundamental la selección y combinación verbal: «I casi toda la alabanza consiste en la contestura i en los conjuntos que ligan i enlazan unas diciones con otras», afirmaba en las *Anotaciones* (2001:562). Esta concepción de la poesía coincide –o alimenta– la de Lista y su cercano amigo Félix José Reinoso, sus entusiastas defensores, sobre el dialecto poético. En el *Discurso en que se persuade el estudio de un habla propia de nuestra poesía* (1798) que este último presentó ante la Academia de Letras Humanas de Sevilla, estudiado por Manuel Contreras y Fátima Rueda [2024], Reinoso distingue entre estilo y lenguaje en el plano de la elocución o la expresión:

está ensayando un método para distinguir la cualidad poética de los textos desde los dos planos complementarios del pensamiento y el lenguaje, tratando de evitar reduccio-

nismos que lo presentan como efecto de la versificación, de la técnica o de la elección de una materia determinada. Que un texto sea poético o no lo determinará la elección y organización tanto de los conceptos como de las palabras. [Contreras y Rueda 2024:169].

En la idea de conjunción y reunión íntima de unos y otros, Contreras y Rueda [172-174] notan la influencia de Batteux y Blair, pero sobre todo la de Condillac (principal referente del sensismo de Reinoso y Lista), para quien el vínculo entre pensamiento y lenguaje era eje fundamental de la poética. Lo interesante para nuestro propósito es que los únicos ejemplos que Reinoso considera a la altura, dentro de la tradición poética española, son los hermanos Argensola y Fernando de Herrera, «el solo español de quien justamente puede decirse que lo ha usado» (Reinoso 1891:135). Pero si bien había abierto el camino, su dicción «poco varia» exigía a los jóvenes poetas continuar en aquel esfuerzo y acometer la empresa de reformar el lenguaje poético superando reglas y modelos:

Muchos de nuestros buenos ingenios, capaces de más, se han contentado con imitarlos [a los escritores del siglo XVI], creyendo, especialmente en cuanto a la locución, que estaba ya hecho todo [...]. Pues ¿no hará un gran servicio a la Poesía de España, quien clame a sus estudiosos, que no se dejen engañar de una veneración supersticiosa hacia nuestros antiguos Poetas? [...] ¿Que no es su lenguaje como se ha cacareado tantas veces? ¿Que es por tanto menester que suden en formar un dialecto a la Poesía castellana? [...]. Reglas para esto no las hay; pende enteramente del tino y buen discernimiento del Poeta (23, 135, 144).

Espronceda, probablemente espoleado por el magisterio de Lista –quien reconoció pronto su gran talento–, pero con seguridad animado por un ambiente poético que promocionaba esa indagación, asumió la tarea a la que invitaba Reinoso sin alimentarse de las antiguas reglas, pues, efectivamente, «reglas para esto no las ha[bía]», sino en la fuerza de la genialidad, de la que surgiría el nuevo lenguaje *ut musica poesis*. Su empeño y alcance resultaron mucho más arriesgados y radicales del que su maestro y el propio Reinoso podrían haber imaginado. Pero no tanto por la distancia de gustos, sino sobre todo por la inclusión de un nuevo ingrediente: la voluntad democratizadora. Si para el elitismo de Reinoso (1829:3) «la democracia, peligrosa en política, [...] es no menos útil en la literatura», Espronceda elige ampliar exponencialmente su público y hacer de la poesía un arma política, como había sido para Pierre-Jean de Béranger, con cuyos cantos ya supo conectarlo el muy agudo crítico y amigo Enrique Gil y Carrasco (1840:223):

¡Rara transformación! La poesía, que en los últimos tiempos había llegado a ser patriomonio de las clases instruidas y acomodadas, ha bajado –con la musa de Béranger, semejante a un nuevo evangelio– a la oscura vivienda del pobre, y ha tomado a su cargo, con generoso empeño, enjugar lágrimas desconocidas y curar llagas ocultas y acaso despreciadas. [...] Esta musa, que se acercaba a la multitud desdichada y menesterosa, ya para consolarla, ya para alegrarse, ya para quejarse con ella, hubo de crearse una lengua que sus protegidos entendiesen. Semejante necesidad trajo consigo indispensables mudanzas en cuanto al tono y expresión de la poesía, y su lenguaje se ha hecho sencillo, noble y severo, no bastardo, chocarrero ni villanesco. De esta suerte ha ganado en gracia, naturalidad y vigor, al paso que su influencia y su carácter se han extendido y elevado. A este género pertenecen las canciones del Sr. Espronceda, que tenemos por una preciosa adquisición para nuestro Parnaso. El desenfado, fluidez, casta dicción y variada armonía del *Pirata*, junto con la filosofía y verdad de su fondo, la convierten en una lindísima tonada popular, bien acomodada al carácter ardiente y aventurero de nuestra nación. Gran conocimiento y maestría de la lengua suponen las extrañas rimas que usa, y que tan agradable movimiento imprimen al tono de la composición. Esta es una de las prendas más aventajadas de esta colección, porque la armonía imitativa y la lengua castellana han ganado mucho en elasticidad con las difíciles combinaciones métricas que el autor ha introducido no solo en el *Pirata*, sino también –y más particularmente– en el *Verdugo* y en el *Estudiante de Salamanca*, sin tropezar siquiera en tan escabroso camino.

CONCLUSIONES

Esta «|[r]ara transformación!» a la que se refiere Gil y Carrasco termina por definir el sentido de la musicalidad esproncediana. La voluntad de conectar con un receptor extenso, situado al margen del espacio letrado y erudito, sobre el que ejercer una «misión» generosa y social –Espronceda sí cree en la misión de los poetas–, fue acicate para la búsqueda de una expresión emotiva y simpática, a la que la *manía* de la música prestaba la mejor y más sutil herramienta. Por eso Espronceda concentra los ingredientes auditivos en aquellos pasajes donde la emoción se impone como fuerza estructuradora, de manera que el valor expresivo sonoro logra provocar efectos profundos en el lector; y ello porque sus recursos no funcionan como ornamentos superfluos, sino que integran de forma orgánica el ritmo, el sentido y la experiencia: la música logra la conexión entre palabra, vida y efecto en el lector. Sebold [2003:500], en su capítulo «El sentido y el sonido», se refiere a «la deliciosa experiencia que nos brinda el buen número lírico cuando nos sentamos a leerlo, es decir, que afecta a la vivencia de lo que dice el poema». Entonces el sonido hace eco al sentido, eco que penetra en la conciencia del receptor y lo sume en la experiencia compartida de la palabra, vivida como simpática vía de comunicación. Es por ello por lo que decía Jaime Gil de Biedma que Espronceda rescata la poesía como

«habla [...] memorable», cuyo «soporte físico» se ha perdido en el siglo XX, en el que reina una poesía «encerrada en una página» y «leída mentalmente», silenciando cualquier «melodía verbal» [Gil de Biedma 2010a y 2015:1273 y 506; Bonet 2020:324-325]. Lo que Marichalar [2002:341] censurase, esa condición «trovadoresca» de Espronceda, que «más que en Zorrilla o en García Gutiérrez, [...] necesita oírse, deformado, en el resonador de su propio juego escénico», es interpretada por Biedma desde términos muy distintos y con valoración contraria. De hecho, como explica Bonet [2020:324 y 330], la gran admiración de Gil de Biedma por el romántico, fascinado por su capacidad para crear una polimetría perfecta,³³ no se detiene en el aspecto técnico, sino que nos introduce «en uno de los máximos desvelos del Jaime Gil teórico y creador literario: una preocupación muy compleja [...] y cuya caracterización responde al lema de la poesía de la experiencia, aclimatada por él mismo en España a la luz de sus lecturas de Robert Langbaum»: Biedma se siente deslumbrado por la capacidad de Espronceda para articular vínculos entre vida, escritura y lectura, de lo que resulta una densidad poética y una unidad del personaje-voz e incluso el personaje biográfico en la que, como en tantas otras cosas, el extremeño fue un experimentador y un modelo [Comellas 2024].

Es sin embargo importante volver a recordar que toda esta experimentación esproncediana conecta con la tradición de la que brotó la poesía barroca española. No es necesario explicar esta continuidad como una repetición cíclica de patrones o tendencias,³⁴ pues bastan para justificarla líneas de magisterio articuladas y visibles. En cualquier caso, el más radicalmente novedoso de nuestros rupturistas románticos encarna una tensión productiva entre continuidad y transgresión. El romanticismo, en su búsqueda de nuevas vías y caminos, sigue manteniendo a los clásicos españoles –Garcilaso, Herrera, Góngora– como referentes, en una transferencia que reinterpreta críticamente el legado poético. Especialmente la influencia de Herrera, trasmitida a través de Alberto Lista, reaparece en la atención al ritmo, la armonía y la sonoridad, bases de una poética

³³ Bonet [2020:317-331] ha estudiado los efectos de la pasión por Espronceda en la obra de Gil de Biedma, por ejemplo, en el caso del poema *A una dama joven, separada*, réplica de la *Canción del pirata*, obra que consideraba «encantadora obra maestra» [Gil de Biedma 1966:13]. Según Bonet, lo que más deslumbraba al poeta barcelonés fue la maestría del romántico en la rima, la acentuación interna y el ritmo.

³⁴ Baquero Goyanes [1949-50] relaciona Barroco y Romanticismo basándose en la teoría del péndulo de Arnold Hauser: «parece evidente que entre el Barroco y el Romanticismo existen las suficientes afinidades para que, a despecho de las aún más importantes diferencias, pueda establecerse un paralelo entre ambos estilos, por lo menos en el concreto campo de la literatura». Ello le conduce a señalar vagas muestras de identidad, como la que observa entre «los paisajes barrocos y románticos: bosques salvajes, vegetación indomeñable, frente a la que el hombre parece desaparecer o empequeñecerse».

musical y escénica. En este sentido, la experimentación rítmica de Espronceda no es sólo ruptura, sino también diálogo. El poeta actúa como un verdadero *buscarruidos* –en el sentido más noble del término–, explorando las posibilidades más complejas del sonido como generador de sentido. Espronceda lo hizo compaginando la tradición recibida y aprendida con una experimentación novedosa, que aprovecha el pasado para construir un futuro nuevo y demuestra de paso la complejidad de la contradicción romántica entre ruptura y continuidad. La rutina de Clasiquino es desechada sin ambages, pero las sutiles lecciones de Herrera, trasmitidas por Lista, pudieron darle a Espronceda una pista para esa sintonía sonora extraordinaria, cuyo aliento seguirá escuchándose en los versos de Bécquer.³⁵

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Meyer H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1971.
- AGUADO MARTÍNEZ, Justo, «Métrica de *Poesías Liricas y Fragmentos Épicos* de José de Espronceda», *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, 11, (2013), pp. 13-44.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio. *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, Madrid, 1845.
- ÁLVAREZ MIRANDA, Vicente, «La risa. Polímetro filosófico», *La Risa*, II, núm. 27 (15 de octubre de 1843), pp. 9-11.
- ARRÓNIZ, Marcos, «Espronceda», *La Ilustración Mexicana*, I, núm. 11 (1851), pp. 210-224.
- AVENDAÑO, Joaquín, *Elementos de gramática castellana con algunas nociones de retórica, poética y literatura española*, Imprenta de A. Vicente, Madrid, 1849.
- BALAGUER, Víctor, *La elocuencia al alcance de todos: conferencias de literatura*, Viuda e Hijos de Mayol, Barcelona, 1851.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Barroco y romanticismo (dos ensayos)», *Anales de la Universidad de Murcia*, 4 (1949-50), pp. 5-20. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst849>
- BARJA, César, *Libros y autores modernos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1925.
- BERMÚDEZ, Alberto C., *Versificación en la obra poética de José de Espronceda: un ejemplo de la variedad romántica*, Florida Atlantic University, 1974; University Microfilms, Ann Arbor (Michigan).
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «La obra en prosa de Eulogio Florentino Sanz», *AnMal Electrónica*, 30 (2011), pp. 142-159.
- BLAIR, Hugo, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, trad. José Luis Munárriz, Madrid, Imprenta Real, 1804 (2.^a ed.), en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/lecciones-sobre-la-retorica-y-las-bellas-letras/>

³⁵ Sobre Herrera y Bécquer, véase Bruna Cinti: «Bécquer ed Herrera», *Quaderni Ibero-Americanici*, 39-40 (1971), pp. 152-163.

- BONET, Laureano. «Jaime Gil de Biedma y Espronceda, con Clarín y Luis Coloma al fondo», en *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, ed. J.M. González Herrán *et al.*, UBe, Barcelona, 2020, pp. 317-331.
- BUSQUETS, Loreto, «El romanticismo clásico de Antonio Alcalá Galiano», *Studi Isapnici*, 5 (2002), pp. 117-137.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis, «“Ni Dios, ni Patria, ni Ley”: transgresión en las *Canciones de Espronceda*», *Castilla: Estudios de literatura*, 14 (1989), pp. 23-39.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis, «El discurso metapoético en *El Diablo Mundo*», *Revista de literatura*, 59, núm. 118 (1997), pp. 437-464.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis, «De Alcalá Galiano a Rodríguez Correa: la poesía subjetiva española entre dos prólogos (1834-1877)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86, núm. 5 (2009a), pp. 605-626.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis, «Espronceda y la conciencia del sujeto lírico», en *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*, ed. de Miguel Ángel Lama y José Luis Bernal, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2009, pp. 79-102.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.
- CARO, Miguel Antonio, *Páginas de crítica*, Editorial América, Madrid, 1919.
- CASALDUERO, Joaquín, *Espronceda*, Gredos, Madrid, 1961.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915, en línea, <https://archive.org/details/historiadela lengo7ceja/page/182/mode/2up?q=espronceda>
- CERNUDA, Luis, «Paul Éluard», *Litoral*, 9 (junio de 1929), pp. 24-27.
- CHACEL, Rosa, «Cómo y por qué de la novela», en *Obra completa 3. Artículos I*, ed. Ana Rodríguez Fischer, Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid-Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1993, pp. 137-154.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1998.
- CHECA BELTRÁN, José, *El debate literario-político en la prensa cultural española (1801-1808)*, Iberoamericana, Madrid, 2016.
- CHENG, Jiewei. «Derrida and ideographic poetics», *The British Journal of Aesthetics*, 35, núm. 2 (1995), pp. 134-144.
- COLL Y VEHÍ, José, *Elementos de literatura*, Rivadeneyra, Madrid, 1856.
- COMBE, Dominique, «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco/Libros, Madrid, 1999, pp. 127-153.
- COMELLAS, Mercedes, «Fernando de Herrera, un modelo clásico para tiempos románticos», en *De Herrera. Estudios reunidos en el centenario de Versos (1619)*, ed. Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2021, pp. 285-361.
- COMELLAS, Mercedes, «El yo poético como espacio de la biografía: los casos de Espronceda y Bécquer», en *Biografías in fieri. De la literatura áurea a la prensa periódica del siglo XIX*, ed. Ignacio García Aguilar, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2024, pp. 215-263.

- COMELLAS, Mercedes, «Canon, ideología y nación. Los centenarios de Espronceda (1908 y 1942) y el romanticismo bajo sospecha», en *Literatura y poder. Centenarios, generaciones y canon literario en la configuración de las identidades ibéricas (s. XIX-XXI)*, ed. César Rina Simón y Antonio Sáez Delgado, Trea, Gijón, 2025a.
- COMELLAS, Mercedes: «La sombra de Espronceda. Crítica literaria, biografía y romanticismo», en Borja Rodríguez Gutiérrez et al. (eds.), *El discurso crítico literario en el siglo XIX*, DeGruyter, Berlín, 2025b, pp. 17-63.
- COMELLAS, Mercedes e Isabel ROMÁN GUTIÉRREZ, «*El Diablo Mundo*: la ironía y la nueva mitología románticas, claves de la poética de Espronceda», en *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*, ed. de Miguel Ángel Lama y José Luis Bernal, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2009, pp. 115-158.
- CONTRERAS JIMÉNEZ, Manuel, y Fátima RUEDA GIRÁLDEZ, «La teoría crítica de Félix José Reinoso sobre el dialecto poético en los prolegómenos románticos», en *La crítica literaria en el siglo XIX*, ed. Marisa Sotelo Vázquez, Blanca Ripoll y Ana González Tornero, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2024, 62-78.
- CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1982.
- DE MAN, Paul, «Structure intentionnelle de l'Image romantique», *Revue internationale de philosophie*, 14 (1960), pp. 69-70.
- DIEGO, Gerardo, «La onomatopeya en los poetas románticos», en F. Javier Díez de Revenga, «Bécquer versus Espronceda: los del 27, la poesía romántica y Espronceda», en *José de Espronceda en su centenario: (1808-2008)*, coord. José Luis Bernal Salgado, Miguel Ángel Lama Hernández, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009, pp. 361-363.
- DÍEZ TABOADA, Juan María, «Eulogio Florentino Sanz, poeta de transición», *Revista de Literatura*, 13 (1958), pp. 48-78.
- DOMENCHINA, Juan José, «Prólogo» a Espronceda, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1936, pp. 5-139.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «La métrica de *El festín de Alejandro*, de Juan María Maury (1772-1845)», en “Mielz valt mesure que ne fait estultie”: a hatvanéves Horváth Iván tiszteletére, ed. de István Bartók et al., Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2008, pp. 97-110, en línea, www.arsmetrica.eu, n.º 4, 2008.
- DREPS, Joseph A., «Was Jose de Espronceda an Innovator in Metrics?», *Philosophical Quarterly*, XVIII, I (1939), pp. 35-51.
- ESPRONCEDA, José de, *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, ed. Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1982.
- ESPRONCEDA, José de, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1984.
- GARCÍA BLANCO, Manuel, «Espronceda o el énfasis», *Escorial*, VIII, núm. 34 (1943), pp. 185-212.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, «Prólogo», en José de Espronceda, *El Diablo Mundo, El Estudiante de Salamanca, Poesías*, Alianza Madrid, 1966, pp. 9-21.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, «El mérito de Espronceda», *El pie de la letra*, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 292-293.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, intr. James Valender, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Diarios. 1956-1985*, ed. Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2015.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, «Crítica literaria. Poesías de don José Zorrilla. Juicio de esta obra», *Semanario pintoresco español*, 9 (5 de marzo de 1839a), pp. 69-71.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, «Folletín. Revista de cursos literarios y científicos. Liceo literario y artístico», *El Correo nacional*, 420 (12 de abril de 1839b), pp. 1-2.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, «Cuentos de E.T.A. Hoffmann, vertidos al castellano por D. Cayetano Cortés», *Correo nacional*, 424 (16 de abril de 1839), pp. 1-3.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, «Crítica literaria. Las poesías de D. José de Espronceda», *Semanario Pintoresco Español*, II, núms. 28-29 (12 y 19 de julio de 1840), pp. 221-224 y 231-232.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José, *Arte de hablar en prosa y verso*, Imprenta Real, Madrid, 1826.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Salvador Rueda y Rubén Darío. Estudio cílico de la lírica española en los últimos tiempos*, Librería de Pueyo, Madrid, 1908.
- GRAVES, Baxter Roberts, *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period*, The Ohio State University (University of Iowa Studies núm. 6), Iowa, 1936.
- HABERMAS, Jürgen, «Sobrepujamiento de la filosofía primera temporalizada: Crítica de Derrida al fonoctrismo», lección 7 de *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz Editores, Madrid, 2008, pp. 179-200.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre Estética*, trad. Alfredo Broton, Akal, Madrid, 1989.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. crítica de Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- HUÉRCANOS ESPARZA, Íñigo, «La preocupación romántica por el conocimiento en *El Diablo Mundo* de José de Espronceda», *Bulletin of Spanish Studies*, 98, núm. 8, (2021), pp. 1239-1261.
- ILIE, Paul, «Espronceda and the Romantic Grotesque», *Studies in Romanticism*, XI, 2 (Spring 1972), pp. 94-112.
- LISTA, Alberto, *Artículos críticos y literarios, publicados en El Tiempo y otros varios periódicos*, Esteban Trías, Palma, 1840.
- LISTA, Alberto, *Ensayos*, ed. Leonardo Romero Tobar, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007.
- LÓPEZ ARGÜELLO, Alberto, «Zorrilla y *El Diablo Mundo*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, extra 1 (1931-1932), pp. 112-118, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxhod6>
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «Recepción vs. creación. Herencias áureas en la poesía dieciochesca: el tema de la soledad», en *La empresa historiográfica (1750-1844). Variaciones sobre la construcción de la literatura española*, ed. Mercedes Comellas y Juan Montero Delgado, EUS, 2025, 311-364.
- MAINER, José-Carlos y Jordi GRACIA eds., *En el 98. Los nuevos escritores*, Fundación Duques de Soria-Visor, Madrid, 1997, pp. 177-178.
- MARICHALAR, Antonio, «Espronceda, ademán lírico» [1936], en *Ensayos literarios*, ed. Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Fundación Santander-Central Hispano, 2002, pp. 335-353.

- MARTINENGO, Alessandro, *Polimorfismo en El Diablo Mundo d'Espronceda*, Bottega d'Erasmo, Torino, 1962.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Poética española*, en *Obras literarias*, Imprenta de Julio Dídot, París, 1827.
- MATA Y ARAUJO, Luis de, *Lecciones elementales de literatura aplicadas especialmente a la castellana*, Imprenta de Norberto Llorenç, Madrid, 1839.
- MAURY, Juan María, «Disertación sobre cuestiones de ritmo y metro, acento, prosodia y cantidad», *Revista de Madrid*, I (1841a), pp. 453-467 y II, pp. 5-26.
- MAURY, Juan María, «Discurso sobre las cuestiones de ritmo y metro, acento, prosodia y cantidad», *El Pensamiento. Periódico de literatura y artes*, I, núm. 12 (1841b) pp. 265-270.
- McGANN, Jerome J., *The poetics of sensibility: a revolution in literary style*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. VII: Estudios históricos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1942 en línea, <https://www.larramendi.es/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=100233&posicion=1>
- MORENO VILLA, José, «Prólogo» a Espronceda, *Obras poéticas I. Poesía y El Estudiante de Salamanca*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933, pp. 7-35.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española Reseña histórica y descriptiva*, Guadarrama, Madrid, 1972 (3^a ed. aumentada).
- NAVAS RUIZ, Ricardo, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, Anaya, Salamanca, 1970.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PANERO, Leopoldo, «Día tras día», *Sí. Suplemento semanal de Arriba*, 21 (24 de mayo de 1942), p. 13.
- PARAÍSO ALMANSA, Isabel, «La escala métrica en la polimetría romántica», *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, 1 (2003), pp. 223-250.
- PARDO BAZÁN, Emilia, «Espronceda», *Los Lunes de El Imparcial*, XLII (20 de abril de 1908a), p. 1.
- PARDO BAZÁN, Emilia, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1374 (27 de abril de 1908b), p. 282.
- PATER, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Macmillan, London, 1888 (3^a ed.), en línea, https://victorianweb.org/authors/pater/renaissance/7.html?utm_source=chatgpt.com
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., ed., *Poesía del Romanticismo*, Cátedra, Madrid, 2016.
- PI Y MARGALL, Francisco, «Espronceda y Larra», *El Museo Universal*, I, núm. 12 (30 de junio de 1857), pp. 93-94.
- QUINTANA, Manuel José, *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Gómez Fuentenegro, Madrid, 1807.
- QUINTANA, Manuel José, *Estudios sobre nuestra poesía*, prólogo de Antonio Ferrer del Río, en *Obras*, Atlas, Madrid, 1946, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/ndark:/59851/bmc9c6v3>
- REINOSO, Félix José, «Discurso en que se persuade el estudio de un habla propia de nuestra Poesía [...] Presentado en la Academia de Letras Humanas de Sevilla el día 23 de diciembre de 1798, y leído [...] en la de 7 de marzo de 1799 por D. Félix

- Joseph Reynoso, *Su Secretario*», *Revista Literaria*, I (1891-1892), pp. 94-95, 102-103, 110-112, 118-119, 126-128, 134-136, 143-144; II: pp. 6-7, 15, 22-23, 30-31.
- REINOSO, Félix José, «Historia de la literatura española, escrita en alemán por F. Bouterwek», *Gaceta de Bayona* 112 (26 de octubre de 1829), pp. 2-3.
- RIUS, José, *Ópera española: ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama [...]. Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de la Ópera nacional; y se prueban por principios de ortología, prosodia y arte métrica las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto*, Imprenta de Verdaguer, Barcelona, 1840.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «Battyeux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX», en *Entresiglos*, ed. Ermanno Caldera y Rinaldo Froldi, Bulzoni, Roma, 1993, pp. 227-235.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel, «Sobre *El Diablo Mundo* de Espronceda», *Revista de Estudios Extremeños*, 44, núm. 3 (1988), pp. 739-762, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=268849&orden=0&info=link>
- ROS DE OLANO, Antonio, «Prólogo» a *El Diablo Mundo*, en José de Espronceda, *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, ed. de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1982, pp. 160-168.
- SAMANIEGO, Félix María de, *Ensayos*, en *Obras completas*, ed. Emilio Palacios, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2001, pp. 583-656, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckhoho>
- SANZ, Eulogio Florentino, «Cuatro palabras a los lectores de este libro», en Francisco Zea, *Obras en verso y prosa*, Imprenta Nacional, Madrid, 1858, pp. 553-566.
- SEBOLD, Russell P., *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Cátedra, Madrid, 2003.
- SEÑABRE SEMPERE, Ricardo, «Estructuras mnemónicas en la poesía de Espronceda», *Revista de estudios extremeños*, 34, núm. 2 (1978), pp. 289-304.
- SERVERA BAÑO, José, «Góngora en la poesía romántica española», *Estudios románicos*, 23 (2014), pp. 187-199.
- URRUTIA, Jorge, «Introducción» a *Poesía española del siglo XIX*, ed. Jorge Urrutia, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 15-208.
- VALERA, Juan, «Del romanticismo en España y de Espronceda», en *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, Librería de A. Durán, 1864, pp. 119-153, en línea, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-en-espana-y-de-espronceda--0/html/ffcb5092-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio: qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.
- VILLERGAS, Juan M., *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, Librería de Rosa y Bouret, París, 1854.
- YÁÑEZ, María Paz, «El cambio de valoración del satanismo en la cosmovisión romántica: *El estudiante de Salamanca* de Espronceda», *Salina: Revista de Lletres*, 10 (1996), pp. 116-126.
- ZORRILLA, José, *Obras*, ed. Narciso Alonso Cortés, Santarén, Valladolid, 1944.

OTRA LARGA LEALTAD.
FRANCISCO RICO Y AMÉRICO CASTRO

Juan-Carlos Conde
IEMYRbd, Universidad de Salamanca & Emeritus,
Magdalen College, Oxford

Editar es vindicar. O puede ser vindicar. Especialmente cuando la edición es reedición, nueva salida de una obra vieja: elegir, como director de una colección o responsable de una casa editorial, una obra ya placeada para sacarla de nuevo a la luz es un acto que manifiesta estima intelectual y asentado convencimiento tanto de la vigencia perdurable de las ideas contenidas en ella como de la conveniencia de recordarla a un público lector de otra generación.

Que uno de los ámbitos en los que Francisco Rico desempeñó una labor con muy escasos –si algún– pariguales fue el de la dirección y formación de colecciones editoriales dedicadas a la filología, a la historia literaria, a la edición de textos, o a la difusión de la literatura española, no admite la más mínima discusión. Desde su casi juvenil dedicación a la colección «Textos Hispánicos Modernos», en la Editorial Labor (1969-1973) hasta su diseño y dirección de la «Biblioteca Clásica» –desde su fundación en Editorial Crítica a principios de los noventa del pasado siglo hasta su última versión vinculada a la Real Academia Española–, de la que se ocupó hasta bien poco antes de su muerte, la trayectoria de Rico en este terreno fue fundamental y admirable (y merecería ser cantada e historiada por plectro mejor y más sabiamente meneado, desde luego).

Para vincular las palabras con que he abierto estas páginas con esa distinguida trayectoria, y conectar unas y otra con lo que seguirá, me importa traer aquí el caso de una de esas colecciones, que en realidad son dos; o de dos de esas colecciones, que en realidad es una: me refiero a «Filología» y a su hermana, hija o *spin-off* –como se quiera– «Lecturas de Filología».¹ Ambas publicadas por

¹ Colección que fue presentada, cuando ya había visto la luz su décimo título, en Madrid, en mayo de 1984, según crónica de Ángeles García [1984] en el diario *El País*. La presentación, más bien «puesta de largo» –en palabras de Rico– contó con su presencia y con la de Juan Benet, Rafael Lapesa y Robert Jammes. En las presentaciones convencionales de libros «se trataba de conseguir que la niña-libro saliera en el *¡Hola!* y que los novios-consumidores supieran que la niña ya estaba allí. No es el caso nuestro. Nuestra chica es guapa y hemos decidido enseñársela a los amigos, por puro gozo, cuando ha cumplido ya los 10 volúmenes», aseveró el profesor Rico en la ocasión.

Editorial Crítica, dirigidas, por supuesto, por Rico, y hermanadas por el compartido y memorable diseño de Enric Satué –diseño que se abandonó, no creo que para bien, en el decenio de los noventa–, ornado con motivos vegetales en el primer caso, por iconografía alfabética en el segundo; y siempre con un clavel en el lomo (que también ostenta la primo-hermana colección «Páginas de Filología», casa de la imprescindible *Historia y crítica de la literatura española*, concebida y planeada y dirigida por don Francisco, e hija también de la sensibilidad diseñadora de Satué).

Precisamente en «Lecturas de Filología» se publicó, en los primeros meses de 1983,² una de las obras fundamentales de don Américo Castro, aquella con la que irrumpió como el proverbial elefante en cacharrería en el ámbito de la historiografía sobre España y el mundo hispánico: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (Castro 1983). Oportuna publicación, pues, como consta en la contraportada, se trata de la segunda edición del libro, después de la *princeps* de Buenos Aires (Castro 1948), y primera producida en suelo español. El impreso porteño del gallego –en ambos sentidos– Losada no había llegado fácilmente a la España del más recio franquismo, y escaseaba, si no en bibliotecas, sí en librerías; esta impresión de «Lecturas de Filología», que no cuesta en absoluto considerar iniciativa directa de Francisco Rico, venía a solventar esa ausencia del libro para el lector español en general. De hecho, su vinculación en esta su segunda salida con la salida primera en tierras americanas viene manifiesta en el hecho de que esta edición de 1983 traiga a su final unas «Equivalencias de paginación entre la primera edición y la presente» (Castro 1983: 668), con precisa referencia a la línea y palabra en que se sitúa en la nueva edición el comienzo de cada página de la de 1948; ello permite, si así se deseara, situar cada pasaje de esta edición nueva en la página exacta en que figura en la *princeps*. Y ello, sin duda, denota una voluntad de vinculación a su materialidad bibliográfica y a su trayectoria histórica.

El libro viene precedido de un prólogo de Carmen Castro en que da cuenta de su génesis –terminado ya en 1946–, de su recepción y de que el hecho de que nunca se reimprimiera como tal vino dado por la voluntad de su autor de reelaborarlo, actualizarlo y, en fin, mejorarlo, lo que lo llevó a con-

² El *copyright* es de 1983, pero el depósito legal es de 1982, dato que también da a su labor el impresor, Alfonso impresores, S.A., calle de Recaredo 4, Barcelona. Por otro lado, en la señalada fecha del 14 de abril de 1983 tuvo doña Carmen Castro de Zubiri, hija de don Américo, la fina gentileza de regalarnos una copia del libro, dedicada en tarjeta aparte, a los estudiantillos que colaboramos en la organización del *Coloquio sobre el pensamiento de Américo Castro*, dirigido por el añorado Julio Rodríguez Puértolas, y celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid los días 12 a 14 de abril, con clausura ese último día en el auditorio del entonces llamado Instituto de Cooperación Iberoamericana.

vertirlo en otro libro, *La realidad histórica de España* (Castro 1954), a su vez sometido a diversas reelaboraciones sucesivas, dejadas *infinitas* únicamente por la muerte de don Américo. Y del que me importa subrayar las siguientes palabras de doña Carmen [1946: 7]: «Ha parecido bien aceptar el ofrecimiento de Francisco Rico de poner en circulación nuevamente el libro, sin modificación alguna». Palabras confirmadoras de la iniciativa de Rico subyacente a su publicación, y que conviene relacionar con la nota editorial sobre *España en su historia* –anónima, pero para nada, conjeturo, ajena a don Francisco– que ostenta su contratapa:

El autor no se decidió nunca a reeditarlo tal cual y prefirió refundirlo por completo en un libro nuevo y distinto: *La realidad histórica de España*. Son muchos quienes piensan, sin embargo, que *Cristianos, moros y judíos* [sic], tanto por la calidad literaria como por el vigor intelectual, es la obra maestra de Américo Castro y la versión más afortunada de su formidable intuición histórica. En todo caso, con este libro se abre una nueva época en el modo de contemplar el pasado –y el presente– de España.

Así, esta reedición obedece a una clara preferencia que se cifra en la importancia que este libro tiene *en su historia*, vale decir (como diría don Francisco), por lo que significó en su momento de publicación y primera recepción en un contexto histórico muy determinado, el de 1948 y la dictadura dominante en España. Ese punto, ese momento, ese libro es el que de veras interesa a Rico, no sus derivaciones (y hasta derivas, considerarían otros) hacia un ilusorio punto final del desarrollo de las ideas de Castro. Y no perdamos de vista esa referencia a la «calidad literaria» de la obra: más adelante habrá que referirse a este concepto en otras circunstancias.

Esta dimensión apreciativa del texto en su contexto –el eco es perfectamente intencionado– y en su historia se manifestaría aún con más claridad cuando, en 1987, Francisco Rico decidía sacar otra vez a la luz, dentro de la colección «Filología», y como el decimoséptimo título de la misma, otra de las obras fundamentales de Américo Castro, el centenario *El pensamiento de Cervantes*. En este caso, el libro se reedita como facsímil (Castro 1987) de la primera edición de la obra (Castro 1925), al 100% de la caja de impresión, pero con márgenes menores que los del original. Facsímil que incluye la cubierta y la contracubierta del original, por razones que explica la «Nota editorial» que acompaña al facsímil, y en la que no es difícil adivinar –otra vez– el estilo de Rico:

Tratándose de un *clásico* de tal categoría, ha parecido oportuno reproducir, no ya la cubierta, sino incluso la contracubierta, el índice de la colección y los anuncios de otras publicaciones del Centro de estudios históricos: además de útiles para situar el libro en

su tiempo, esos elementos son de suyo testimonios preciosos del momento más brillante de la filología española (Castro 1987: 7).

Y de nuevo en la nota editorial de la contracubierta encontramos razones y motivos –en el inconfundible estilo del profesor Rico– no ya para la reedición de la obra señera de Castro, sino para su reedición del modo en que se llevó a cabo:

El pensamiento de Cervantes es uno de los libros fundamentales y una de las obras maestras en la historia de la filología hispánica. Publicado en 1925 y nunca reimpresso en su versión original (porque don Américo no llegó a escribir la refundición total que siempre tuvo en proyecto), con él se abre la etapa moderna en los estudios cervantinos y, sobre todo, una nueva comprensión del Renacimiento español y aun de todo el Siglo de Oro.

El resto de esta nota continúa en el mismo tono de encomio, y remata: «A pocos libros de crítica corresponde con igual justicia el calificativo de clásico». Nótese, una vez más, y acaso más nítidamente que en el caso de *España en su historia*, que el interés que guía la promoción de esta salida de *El pensamiento de Cervantes* es el valor del libro en su contexto histórico de aparición, y su fundamental influencia en la historia y el desarrollo de los estudios sobre Cervantes y su obra, y, en términos generales, en los estudios sobre el Renacimiento español. La reedición en facsímil –otras razones al margen– es un tributo a esa historicidad de la obra de Castro y a su vinculación con un momento particularmente glorioso de los estudios filológicos en España. Y nótese también ese comentario hecho como al paso en la nota de la contracubierta: «nunca reimpresso en su versión original (porque don Américo no llegó a escribir la refundición total que siempre tuvo en proyecto)»: la afirmación es factualmente cierta, pero solo si aceptamos un cierto sesgo en ella. En efecto, las peticiones que don Américo recibió a lo largo de los años para autorizar la reedición de su *capolavoro* cervantino fueron siempre por él rechazadas, a la espera de un replanteamiento de ideas y de una reescritura de la obra; a lo largo de los años, Castro reformuló sus ideas sobre Cervantes, muy lejos de los planteos y enfoques historiográficos del libro de 1925, y las plasmó en obras como Castro [1957] y Castro [1966, 1974] y en sus prólogos a las ediciones del *Quijote* [1960, 1967, 1971]. Como las reflejó igualmente, claro, en la edición de *El pensamiento de Cervantes* con enmiendas, adiciones, notas y comentarios que, con la colaboración de Julio Rodríguez Puértolas, publicó el mismo año de su muerte [1972a]. Tras la indudablemente voluntaria imprecisión o verdad parcial de la afirmación que se comenta está, creo, el propósito de vindicar como único y verdadero *Pensamiento de Cervantes* el de 1925 –de nuevo, la ubicación del texto en el

contexto histórico que le fue originariamente propio-, y acaso también la recuperación –si no simplemente una pulla tenuemente malévolas– de la labor efectuada por Rodríguez Puértolas, en tantos aspectos principal seguidor y adalid de Castro y sus ideas –las posteriores a la publicación en 1948 de *España en su historia*–, en ese libro barcelonés antes mencionado, efectuadas sobre unas bases que acaso Rico tuviera en menor estima que las que sustentaron el estudio de 1925. Claro que contra esta última idea pudiera acaso utilizarse lo que se dirá en las páginas siguientes de este trabajo, donde se revela el interés de Rico por obras de la llamada segunda etapa de la producción de Castro.

Diré una grandísima obviedad: tanto los comentarios que presentan estos paratextos editoriales, indudablemente de la mano de Rico, o por él promovidos y aprobados, como el hecho mismo de la reedición de estas obras de Castro en el elenco de las dos colecciones mencionadas, son testimonio de la estima que Francisco Rico profesaba hacia don Américo Castro y su obra, o, como mínimo, hacia estas dos de entre ellas. Estima matizada, como se puede ver, por esa ubicación de las mismas en el contexto histórico de su creación y recepción, en el que se arraiga la estimación por unas obras determinadas por encima del arco íntegro del desarrollo de la trayectoria de las ideas de Castro. Y también matizada por las palabras que cierran la nota editorial de contracubierta presente en la reedición de *España en su historia* (Castro 1983): «Incluso un crítico de gran categoría, desde posiciones muy distintas a las de Américo Castro, llegaba a preguntarse últimamente: “¿Estamos frente a una aportación decisiva, o frente a verdades parciales elevadas a absolutas por un hombre de eximio talento?”». Es fácil reconocer aquí inmediatamente (con una pequeña pero significativa variante: *estaremos* en el original frente al *estamos* en la mencionada nota editorial) las palabras con que Eugenio Asensio [1966: 637] cierra uno de los últimos párrafos de su primer trabajo acerca de la obra de don Américo. Eugenio Asensio, crítico, en efecto, de gran categoría, magnífico bibliófilo y fascinante figura intelectual, fue uno –segundo únicamente a Claudio Sánchez-Albornoz– de los grandes debeladores del pensamiento castrista de la segunda mitad del siglo XX mediante una serie de artículos, más tarde agrupados en volumen de significativo título: *La España imaginada de Américo Castro* [1976]. Es significativo que Rico elija palabras de Asensio –una pregunta reticente, con su mucho de retórica– para cerrar la nota editorial que abrocha la reedición de 1983 de *España en su historia*; lo es también que Rico diera albergue en la nómina de los títulos de la colección «Filología» –con el número 25– a una reedición corregida y aumentada del libro de Asensio [1992]. Afinidades intelectuales y juicios críticos parecen contrapesarse en un equilibrio que no niega, aunque sí matiza, la importancia de la obra de Américo Castro y la estima que le mereció –o, al menos, algunas de sus obras– a Francisco Rico.

En lo que sigue ampliaré las dimensiones y la cronología de esa estima de Rico por Américo Castro y su labor intelectual. En los fondos del archivo de Américo Castro que custodia la Fundación Xavier Zubiri (Madrid) se guardan varias cartas de don Francisco a don Américo que nos permiten cartografiarla con mayor precisión³. La primera, por su fecha, es una carta dada el 22 de agosto de 1968⁴, cuando un joven Rico –26 años–, tras manifestar su admiración por don Américo, y anunciar el envío «de algunas cosillas más [...] no por su nulo valor, sino en prenda de admiración y respeto», le comunica la siguiente información:

Sucede que la Editorial Labor me ha confiado la dirección de una serie de *Textos hispánicos modernos*. Como verá por el impreso anejo, la colección se propone publicar obras de los autores del siglo XVIII en adelante ya de carácter «clásico», con un rigor y una seriedad que en general sólo se ha aplicado a los textos más antiguos. Cada volumen va editado, prologado y anotado por un estudioso bien conocido: así, apenas puesta en marcha la empresa (los primeros tomos saldrán en 1970), he recibido ya o tengo comprometidos originales de Blecua (Guillén), Carlos Blanco (Emilio Prados), Avilé-Arce (Valle Inclán), López-Morillas (los krausistas), Alvar (Unamuno), Rodríguez-Moñino (Gallardo), Riquer (Azorín), etc.

El conocedor identifica en esta relación algunos de los títulos que formaron la nómina de la colección «Textos Hispánicos Modernos» de la Editorial Labor, como el *Cántico* de Jorge Guillén editado por José Manuel Blecua *senior*, el volumen sobre *Krausismo: estética y literatura* de don Juan López-Morillas, el *Cuerpo perseguido* de Emilio Prados al cuidado de Carlos Blanco Aguinaga (con la colaboración de Antonio Carreira), o las *Poesías* de Unamuno editadas por Manuel Alvar (que no aparecerían hasta 1975). El Azorín de Riquer nunca vio la luz –y es lástima, pues hubiera estado bien leer a don Martín tan lejos de sus usuales predios–, aunque sí una magnífica edición de *Castilla* a cargo de Juan Manuel Rozas; tampoco llegó a verla el Gallardo de don Antonio Rodríguez-Moñino, acaso truncado por la prematura muerte de este al final de la primavera de 1970.

³ Agradezco a la presidenta de la Fundación Xavier Zubiri, la doctora Marta Lladó Arburúa, las facilidades y permisos que han hecho esta investigación posible. Agradezco igualmente a Victoria Camps y a Daniel Rico Camps las pesquisas que han llevado a cabo en busca de las cartas de Américo Castro a Francisco Rico; el hecho de que no hayan rendido resultado satisfactorio no amenga un ápice mi agradecimiento.

⁴ Fundación Zubiri, CAC_30_02_0028. Mecanografiada en dos hojas, la primera con membrete impreso de «[escudo] Universidad de Barcelona / ----- / Facultad de Filosofía y Letras / Cátedra de Literaturas Románicas / profesor adjunto // Dr Francisco Rico / Santa Teresa 26 / San Cugat del Vallés / Barcelona», a la derecha.

Con semejante apertura, el siguiente movimiento dictaminal del profesor Rico en su misiva fue el cabalmente esperable:

Pues bien, la colección se honraría muy de veras con un volumen suyo, preparado por un estudioso que usted designara. Sería muy interesante, por ejemplo, reeditar su *Santa Teresa y otros ensayos*, con un prólogo donde se esbozara la posición de este libro dentro de su magna obra y con un texto muy cuidado, donde, a pie de página, se remitiera a sus publicaciones posteriores sobre temas parejos, etc. En el supuesto de que la idea le pareciera factible, quizá pudiera encargarse de la edición nuestro común amigo Stephen Gilman.

Desde luego, ello es tan sólo una sugerencia. Si en principio usted aceptara estar presente en los *Textos* (los volúmenes no excederán las dimensiones de su *Santa Teresa...*), a usted también le correspondería escoger título y editor.

Dadas las características y propósito de la colección «Textos Hispánicos Modernos», definidos con claridad por su director en el antes citado párrafo de su carta a don Américo, resulta evidente que Rico, al considerar a Castro merecedor de formar parte de la relación de autores de la colección, lo consideraba un clásico moderno de pleno derecho. Y nótese cómo se manifiesta ese *status* en el hecho de que la obra de Castro que se habría de integrar en el plan editorial de los *Textos* habría de estar al cuidado de un editor –quizá Stephen Gilman, dilecto discípulo princetoniano de Castro, como Rico sugiere–, no al de su autor. Tal creencia, plasmada en otros tomos de la colección, y tal proceder traen a la mente la resonancia de una de esas presuntas *boutades* de Rico que encierran en realidad una gran y por lo general desatendida verdad: «la crítica literaria es siempre válida si es válida literariamente» [1982: 142].

No hay un libro de Américo Castro en el elenco de títulos de «Textos hispánicos modernos». Podríamos especular fundadamente sobre qué opinión le merecería a Castro (un Castro siempre celoso de su obra y empeñado en tener un control total sobre ella) la idea de que otro estudioso se hiciera cargo de la edición con tratamiento de clásico de una de sus obras, al menos hasta que aparezca –si aparece– la carta de don Américo entre los papeles de don Francisco. No nos cabe duda del sentido de su contestación –de 28 de agosto, desde Platja d'Aro– a la propuesta de Rico, pues podemos ver su reflejo en la carta que este le dirigió el 7 de septiembre de 1968⁵: «Comprendo perfectamente que no le entusiasme la idea de reeditar su *Santa Teresa*, pero debo decirle que lo he leído recientemente y he encontrado cantidad de ideas y sugerencias a mi entender

⁵ Fundación Zubiri, CAC_32_04_0007. Mecanografiada en dos hojas, la primera con membrete impreso de «[escudo] Universidad de Barcelona / ----- / Facultad de Filosofía y Letras / Cátedra de Literaturas Románicas / profesor adjunto // Dr Francisco Rico / Santa Teresa 26 / San Cugat del Vallés / Barcelona», a la derecha.

muy valiosas». Evidentemente Rico hace todas sus referencias a la edición de *Santa Teresa y otros ensayos* de Madrid, 1929 (Castro 1929), única existente en aquellos tiempos; del grado de la tibieza de don Américo hacia una posible reedición puede darnos una idea el hecho de que la obra, con el título *Teresa la Santa, Gracián y los separatismos, con otros ensayos* viera la luz, con sustanciales adiciones y cambios, en febrero de 1972 –cinco meses antes del óbito de don Américo–, bajo los auspicios y con la insistencia de Camilo José Cela (Castro 1972b)⁶.

En cualquier caso, el joven Rico no iba a rendirse con facilidad, y contratacó con una propuesta sumamente interesante:

Comprendo también que sus muchos trabajos no le permitan comprometerse a nada –y como admirador suyo prefiero esperar su obra nueva y no distraerlo haciéndole volver sobre la antigua–. Ahora bien, un volumen dentro de los *Textos hispánicos modernos* no tendría por qué detenerlo en sus tareas, puesto que sería el editor quien se ocupara en él. Por ejemplo, sería muy interesante publicar –sin variar ni título ni texto– los *Aspectos del vivir hispánico*, obra, en efecto, poco difundida en España (yo soy afortunado poseedor de uno de los raros ejemplares que deben haber llegado). Si usted lo autorizara, el editor debería escribir un prólogo situando esa obra en el conjunto de su producción (y pienso –quizá me equivoque– que insistiendo en su importancia como comienzo de una nueva etapa) y añadirle algunas notas indicando su actitud posterior respecto a los temas ahí tratados (y tal vez recogiendo algunas variantes respecto a la versión de la *RFH*). Y aun pienso que no podría encontrarse editor mejor para ese libro que mi admirado amigo Paco Márquez.

Es muy cierto que si a la altura de 1968 *Santa Teresa y otros ensayos*, publicado casi cuarenta años antes en Madrid, no sería demasiado fácil de encontrar en España, harto más difícil era hacerse con un ejemplar del pequeño impreso que contenía *Aspectos del vivir hispánico*, publicado en Santiago de Chile al cuidado del impresor español exiliado Arturo Soria (Castro 1949), y la rareza del libro justificaría fundadamente su reedición. Pero también acierta Rico al considerarlo un libro clave en la trayectoria de Castro, pues muchas de las ideas directrices que emergieron plenamente en *España en su historia* se perciben también en *Aspectos del vivir hispánico*, como lo hicieron (y esto es más significativo, pues *Aspectos* es de 1949 –prólogo fechado en enero de 1947–, y *España en su historia* de 1948 –prólogo fechado en abril de 1946–) en el artículo de la *Revista de Filología Hispánica* al que Rico alude en su carta, que es base y origen del tomo santiaguino⁷. En fin, el posible editor que don Francisco sugiere

⁶ Y diez años después aparecería una versión reducida del libro –como explica la nota editorial que firma Carmen Castro–, bajo el título *Teresa la Santa y otros ensayos* (Castro 1982).

⁷ Sobre la importancia y significación de *Aspectos* en la obra de Castro, se verá con provecho el magistral estudio, como suyo, de José-Carlos Mainer que precede a la reciente reedición del libro

para ese conjetural volumen castriano de los «Textos Hispánicos Modernos», Francisco Márquez Villanueva, hubiera sido una elección ideal, dada la afinidad y cercanía con las ideas de don Américo que el profesor de Harvard siempre profesó⁸.

«En fin, querido maestro, a usted corresponde la decisión. Por mi parte, insisto en que sería un honor verlo a usted en los *Textos hispánicos modernos*», dice Rico hacia el final de su carta, antes de despedirse y de hacerle llegar a don Américo los saludos de Martín de Riquer, desde cuyo despacho («nuestro despacho de la Facultad», dice Rico, y derechamente, como adjunto a la cátedra de don Martín que era a la sazón) tecleaba la misiva. De nuevo, esa incorporación de Américo Castro al elenco de los autores de la colección dirigida por Rico no llegaría a producirse, aunque la idea seguiría viva al menos hasta el 8 de enero de 1969, cuando Rico escribe a don Américo⁹, en respuesta a una carta de este «de hace unos días», y le dice que una visita que hará a Madrid en la primavera de ese año «será el momento de saludarlo a usted en persona (ilusión mía de tiempo atrás) y tratar con calma de esa posible nueva salida de los *Aspectos del vivir hispánico*: entre los dos y de palabra, creo que no podremos menos de hallar el modo de que ello llegue a realizarse con el mínimo trabajo para usted».

No sería así. Y, de nuevo, y curiosamente, el libro se reeditaría algo (muy poco) después, con añadidos y actualizaciones –y un prólogo datado en abril de 1970–, en la colección «El libro de bolsillo» de Alianza Editorial (Castro 1970). Proyecto de edición que seguramente estaría ya en marcha cuando Francisco Rico propuso a don Américo el suyo, tan distinto: lo que en un caso era reedición glosada de un clásico, en el otro era reedición actualizada de una obra viva. Acaso ahí radicara la difidencia con que probablemente don Américo saludó las propuestas de Rico, y prefirió las que finalmente llegaron a ser. El deseable hallazgo de las cartas de Castro a Rico indudablemente solventaría cualquier duda al respecto.

En cualquier caso, es meridianamente claro que tras estas propuestas de edición, *in vita e in morte* de don Américo, había un prolongado y genuino interés por parte de Francisco Rico hacia la figura y la obra de Américo Castro, el

[2021]. El artículo de la *RFH* es Castro [1940-1942]: es decir, su «Lo hispánico y el erasmismo», *RFH*, II (1940), 1-34 y IV (1942), 1-66.

⁸ Es cosa archisabida, pero si hubiera que abroquelar la afirmación tras una referencia bibliográfica, vayan allá dos: Márquez Villanueva [1988] y Morón Arroyo [2014].

⁹ Fundación Zubiri, CAC_30_02_0029. Mecanografiada en dos hojas, la primera con membrete impreso de «[escudo] Universidad de Barcelona / ----- / Facultad de Filosofía y Letras / Cátedra de Literaturas Románicas / profesor adjunto // Dr Francisco Rico / Santa Teresa 26 / San Cugat del Vallés / Barcelona», a la derecha.

gran nombre de la filología de los años mirables del Centro de Estudios Históricos, el discípulo de Menéndez Pidal, el maestro de tantos, el exiliado que revolucionó la visión de la historia, la cultura y la literatura española desde su cátedra de Princeton, polémico y vehemente. Si es cierto que, como afirmo al comienzo de estas páginas, editar es vindicar, desde finales de los sesenta hasta finales de los ochenta, Francisco Rico vindicó, vía proyectos editoriales de desigual fortuna, tanto logrados como malogrados, la figura y la obra de don Américo. Acaso otra larga lealtad que fuera lícito sumar a las que don Francisco dio cuerpo en uno de sus últimos libros [2022]¹⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio, «Américo Castro historiador: reflexiones sobre *La realidad histórica de España*», *Modern Language Notes*, LXXXI 5 (1966), pp. 595-637.
- ASENSIO, Eugenio, *La España imaginada de Américo Castro*, El Albir (El Albir Universal, 1), Barcelona, 1976.
- ASENSIO, Eugenio, *La España imaginada de Américo Castro*. Edición corregida y aumentada, Crítica (Filología, 25), Barcelona, 1992.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Centro de Estudios Históricos (Anejos de la Revista de Filología Española, VI), Madrid, 1925.
- CASTRO, Américo, *Santa Teresa y otros ensayos*, Historia Nueva, Madrid, 1929.
- CASTRO, Américo, «Lo hispánico y el erasmismo», *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), 1-34 y IV (1942), 1-66.
- CASTRO, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- CASTRO, Américo, *Aspectos del vivir hispánico, Espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1949.
- CASTRO, Américo, *La realidad histórica de España*, Editorial Porrúa, Ciudad de México, 1954.
- CASTRO, Américo, *Hacia Cervantes*, Editorial Taurus, Madrid, 1957.
- CASTRO, Américo, «Españolidad y europeización del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Editorial Porrúa, Ciudad de México, 1960, pp. VII-LXIX.
- CASTRO, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alfaguara (Hombres, hechos e ideas, VIII), Madrid, 1966.

¹⁰ La redacción de este trabajo y la investigación que a él subyace se han realizado en el seno del proyecto de investigación *Américo Castro: vida, obra y relaciones*, proyecto privado e independiente al que la Agencia Estatal de Investigación (AEI) no consideró oportuno otorgar financiación en la convocatoria 2022 de Proyectos de Generación de Conocimiento realizada por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

- CASTRO, Américo, «Cervantes y el *Quijote* a nueva luz», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Alfaguara (Puerto Seguro, III), Madrid, 1967, I, pp. VII-CXLVII.
- CASTRO, Américo, *Aspectos del vivir hispánico*, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 252), 1970.
- CASTRO, Américo, «Cómo veo ahora el Quijote», en Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Editorial Magisterio Español (Novelas y Cuentos, 100-101), Madrid, 1971, 2 vols, I, pp. 9-102.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas, Noguer, Barcelona, 1972a.
- CASTRO, Américo, *Teresa la Santa, Gracián y los separatismos, con otros ensayos*, Alfaguara (Hombres, hechos e ideas, XXIII), Madrid, 1972b.
- CASTRO, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza & Alfaguara (El Libro de Bolsillo, 494), Madrid, 1974.
- CASTRO, Américo, *Teresa la santa y otros ensayos*, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 869), Madrid, 1982.
- CASTRO, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Crítica (Lecturas de Filología, E), Barcelona, 1983.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, facsímil de Castro [1925], Crítica (Filología, 17), Barcelona, 1987.
- CASTRO, Américo, *Aspectos del vivir hispánico : espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, ed. de José-Carlos Mainer, Sevilla: Renacimiento, 2021.
- CASTRO, Carmen, «Nota previa» a Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Crítica (Lecturas de Filología, E), Barcelona, 1983, pp. 7-8.
- GARCÍA, Ángeles, «Rico presenta las Lecturas de Filología, “para gentes curiosas”», *El País* (11 de mayo de 1984), edición en línea (https://elpais.com/diario/1984/05/11/cultura/453074406_850215.html).
- MAINER, José-Carlos, «Américo Castro: “Entender, sentir” la historia de España», en Américo Castro, *Aspectos del vivir hispánico : espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, Renacimiento, Sevilla, 2021, pp. 7-67.
- MÁRQUEZ Villanueva, Francisco, «Américo Castro y la historia», en *Américo Castro: The Impact of his Thought. Essays to Mark the Centenary of his Birth*, ed. Ronald E. Surtz, Jaime Ferrán, Daniel P. Testa, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, WI, 1988, pp. 127-139.
- MORÓN Arroyo, Ciriaco, «Evocación de “Paco” Márquez Villanueva», *eHumanista Conversos*, II (2014), revista en línea, (https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/conversos/volume2/ooehumanconv.Moron.pdf)
- Rico, Francisco. *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, El festín de Esopo, Barcelona, 1982.
- Rico, Francisco, *Una larga lealtad. Filólogos y afines*, Acantilado, Barcelona, 2022.

APUNTES SOBRE UNA MISCELÁNEA HUMANÍSTICA COPIADA AL OTRO LADO DE LOS ALPES

Alejandro Coroleu
ICREA - Universitat Autònoma de Barcelona

Concebido como un ambicioso programa educativo orientado a dar al hombre un cierto tipo de cultura general a través de la recuperación, interpretación e imitación de los textos de la Antigüedad grecolatina, el humanismo tuvo su origen en la Italia de mediados del siglo XIV. Desde tierras italianas, y en poco más de un siglo y medio, el movimiento se extendió por toda Europa, llegando a determinar todas y cada una de las facetas de la vida intelectual del Renacimiento. A finales del Cuatrocientos y a inicios del siguiente siglo, el fervor se aviva más allá de los Alpes, «donde el humanismo, con la fascinación de la novedad, puede mostrar más insinuadamente sus encantos como modelo de cultura y, todavía mejor, como modelo de vida» (Rico 2002:79). Por más que tempranos contactos entre grupos intelectuales europeos y representantes de la nueva cultura italiana permitieran en un principio la traducción de algunas obras clásicas, la plena aceptación en ambiente centroeuropeo de las novedades culturales procedentes de Italia tuvo lugar a través de la difusión manuscrita e impresa de los textos del humanismo italiano y de su explicación e interpretación en las aulas como parte integrante de los *studia humanitatis*. El estudio de la relevancia editorial y académica de los escritos latinos del humanismo italiano en la Europa de las primeras décadas del siglo XVI puede servir entre otras cosas para replantearnos su verdadera fortuna en dicho período. Recepción que debe ser estudiada de acuerdo no con los criterios y enfoques metodológicos de la filología actual sino con la compleja realidad de la historia para, por volverlo a decir con Francisco Rico [2002:196], «no confundirla con nuestras propias preferencias».

Procedente de la antigua biblioteca episcopal, el códice misceláneo M 120 de la biblioteca de la Universidad de Salzburgo constituye un buen testimonio de la presencia del humanismo en tierras allende de los Alpes en estos primeros años del siglo XVI. Aunque no se trate de un documento desconocido, el manuscrito no ha suscitado el interés de la crítica, más allá de su inclusión en los catálogos de las diferentes colecciones que configuran la biblioteca universitaria de la ciudad austriaca (véanse a este respecto las descripciones de Kristeller 1983:41 y, sobre todo, de Koll 2015). Presento sumariamente

los contenidos del manuscrito, agrupando los ítems según su origen geográfico o histórico. Un primer bloque de textos lo forma una serie de escritos del humanismo italiano en latín. El códice de Salzburgo reúne un *epigramma* (de hecho, la fábula *Mercurius et duae mulieres*) de Niccolò Perotti (f. 1v), los diez dísticos del *De ortu et obitu Hermaphroditii* de Angelo Poliziano (f. 1v), el *Carmen lugubre de die dominicae passionis* de Filippo Beroaldo (ff. 8r-11v), el *De virtute et sorte carmen haud invenustum* de Battista Mantuano (f. 20v), las *factiae* 59 y 60 –tituladas respectivamente *De muliere obstinata quae virum pediculoso vocavit* y *De eo qui uxorem in flumine peremptam quaerebat*– de Poggio Bracciolini (f. 21r/v), la *Confessio elegiaca* de Giovanni Battista Cantalicio (ff. 45v-47v) y la elegia *De amore Alde virginis*, atribuida erróneamente a Guarino Veronese (ff. 110r-112v). Quizás no sean las obras estelares que esperaríamos, pero la lista de textos es un buen indicio de la verdadera difusión del humanismo italiano en latín en la Europa más allá de los Alpes a principios del Quiñientos. Al segundo grupo de ítems corresponden textos de autores clásicos: extractos de los *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo (ff. 2r-7v) y pasajes en traducción latina de los *Apothegmata* de Plutarco (ff. 27r-33v), además del libro primero del *De officiis* de Cicerón (ff. 48r-97v). Completan esta sección anotaciones misceláneas sobre personajes históricos de la Antigüedad clásica como Salustio o Diógenes Laercio (ff. 12v-20r) y extractos en latín de Filóstrato, Plutarco y Herodiano (ff. 21v-23v). El tercer bloque de ítems comprende textos latinos del humanismo centroeuropeo: el *Carmen de resurrectione domini* de Iacobus Horlinus (ff. 11v-12r), el *Carmen de nympharum conquestione super biemis frigiditetem* (ff. 24r-26v) de Laurentius Corvinus (Lorenz Rabe, 1465-1527), varias elegías (ff. 34r-40v y f. 43r/v) de Iohannes Murmellius (1480-1517), algunos adagios de Erasmo de Rotterdam (ff. 41r-43r), tres composiciones de Hermann von dem Busch (1468-1534), concretamente el *De divae virginis Mariae psalterio triplex hecatostichon* (ff. 95r-100r), el *Carmen sapphicon ad divam virginem* (f. 100r/v) y el *De institutione adolescentium ad bonos mores* (ff. 108r-109v), el *Aerarium aureum poetarum* (ff. 101r-107v) de Iacobus Magdalius von Gouda (ca. 1468-1520), el *Rosarium ex floribus vitae passionis que* (ff. 112v-116r) de Sebastian Brant (ca. 1457-1521), un poema de un desconocido Iohannes Wether (f. 116r/v) y una composición de Helius Eobanus Hessus (Eoban Koch, 1488-1540), que cierra el manuscrito (f. 116v). Completan el códice dos escritos anónimos: un enigma (f. 1v) y el opúsculo *De poenitentia* (ff. 43v-45v).

Esta miscelánea es un producto cultural típico de los ambientes humanísticos del otro lado de los Alpes. Parecen corroborarlo varios elementos internos y externos. Según la descripción de Koll [2015], prácticamente con toda seguridad el manuscrito se debe a una única autoría, la de Ioannis R.D. Bingia (¿quizás

Bingen?), cuyo nombre aparece en el f. 47v y en el colofón del primer libro del *De officiis* de Cicerón, que Bingia declara haber copiado en Marburg, «ad umbilicum...quinto nonaro Septembriarum Anno salutis humani [sic] 1514» (f. 94v).¹ Además de una breve antología de los *Adagia* de Erasmo, la miscelánea aquí examinada reúne obras de humanistas activos en el mundo holandés y germánico, cuyas composiciones ya hacía años que se venían imprimiendo en varias ciudades alemanas. Contamos, por ejemplo, con ediciones de las poesías de Hermann von dem Busch (Colonia, 1498), de Laurentius Corvinus (Leipzig, 1500), de Iacobus Magadalius (Colonia, 1503) y de Iohannes Murmellius (Münster, 1508), todos ellos presentes en la miscelánea. Tampoco era nueva la obra poética venida de Italia, que también había visto la luz en imprentas locales durante las dos primeras décadas del siglo XVI. Así, los versos de Cantalicio habían sido estampados en Erfurt en 1509, el *De virtute et sorte carmen* de Battista Mantuano había conocido tres impresiones en Wittemberg y Leipzig entre 1505 y 1509, y la elegía *De amore Alde virginis* había aparecido en Leipzig en dos ocasiones, primero en 1507 y posteriormente cuatro años más tarde. Incluso el *De ortu et obitu Hermaphroditii*, que Poliziano había incluido en una de sus últimas cartas, podía ser consultado fácilmente en cualquiera de las numerosas ediciones centroeuropeas de su correspondencia. No debería sorprendernos, pues, que Bingia (y quizás otro copista además de él) decidiera reunir en una miscelánea textos que estaban a su disposición desde ya hacía tiempo. Resultaba, además, una elección lógica. La mayoría de los ítems de M I 20 había salido de prensas de estampadores centroeuropeos comprometidos con el espíritu de los *studia humanitatis* y lo había hecho precisamente en los años inmediatamente anteriores a la eclosión de la Reforma protestante. Salvo alguna excepción, todos los versos copiados en el códice de Salzburgo cumplen con dos requisitos muy importantes: buen latín y materia decorosa. Ello se aprecia, sobre todo, en la selección de las poesías incluidas en el códice, de tema mariano, relativas a la confesión o centradas en la Pasión y Resurrección de Jesucristo (fijémonos que una de las elegías de Murmellius escogidas lleva por título *De Cruce Christi*, f. 35r). Dejando a un lado la fábula de Perotti y la pieza de Poliziano, toda la poesía que figura en el manuscrito en cuestión es, efectivamente, de tema piadoso o de contenido altamente moralizante. Se trata de un cuerpo textual que exhorta a la virtud cristiana y que acentúa la responsabilidad del hombre ante el mal y el pecado y le

¹ En su monografía sobre la difusión europea del corpus de Filippo Beroaldo en la Europa del siglo XVI, en la que también se menciona el manuscrito salzburgoés, Severi [2015:153, n. 36] emparenta a nuestro Bingia con el monje Iohannes Bingua, quien en 1494 copió la crónica de Robertus Autissiodorensis en un códice custodiado actualmente en Stuttgart. Se trata de una atribución que no estoy en grado de confirmar o refutar.

ofrece instrucciones contra los reveses de la vida, en consonancia con el idealismo erasmiano y la doctrina propia de la *devotio moderna*. Son lugares y momentos en los que algunos de los humanistas centroeuropeos arriba citados también se interesan por el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, por Séneca y por Boecio. Baste recordar que el propio Murmellius publicó un comentario al *De consolatione philosophiae* (Münster, 1508).

El valor moral y ejemplarizante de Plutarco, Valerio Máximo, Erasmo (e incluso de las dos facecias de Poggio Bracciolini) y, especialmente, de los preceptos estoicos de Cicerón resulta también muy diáfano. Koll no lo advierte, pero en el f. 48r/v Bingia complementa la copia del tratado ciceroniano con aparato paratextual reproducido directamente de una reimpresión (Estrasburgo, 1512) de la edición de Erasmo del *De officiis* (la *editio princeps* data de 1501). De dicha edición Bingia extrae concretamente el *argumentum* erasmiano al proemio del libro primero del *De officiis* y la epístola, con fecha de 11 de julio de 1512, del humanista alsaciano Sebastian Murrho († 1514) a Iohannes Sapodus (Johann Witz, 1490-1561), «ludi litterarum magistro in Selestat», con la que se abre el volumen de Cicerón publicado en Estrasburgo. Es una misiva en la que Murrho no duda en subrayar la utilidad moral del tratado ciceroniano, manual de conducta privada y pública para los alumnos de Witz en la escuela de Sélestat a los que iba destinada la edición («Inveniet hic adolescens quae se deceant», afirma Murrho en la carta). En las páginas del *De officiis* Bingia incluye además materiales propios: un índice de vocablos dispuesto inmediatamente después de la carta de Murrho (f. 48r/v), subrayados, títulos en negrita en el cuerpo del texto y *lemmata* en los márgenes para separar y marcar las diferentes secciones del tratado (*Off.*, I, 3: «Divisio officii», f. 51v), así como glosas marginales que se interrumpen bruscamente en el f. 89v. Se trata, por lo general, de anotaciones que sirven para identificar a un autor concreto aludido por Cicerón (*Off.*, I, 1: «Demetrius Phalereus discipulus Theophrasti», f. 49v) o para elucidar un concepto determinado (*Off.*, I, 5: «Prudentia est appetendarum et rerum vitarum scientia», f. 55, según la definición de San Agustín, *De libero arbitrio*, I, 13; *Off.*, I, 34: «Persona est rationalis naturae individua substantia», f. 86v, definición que hallamos en Boecio y que inspiró a su vez a Tomás de Aquino).² El recurso a autores cristianos para glosar algunos de los contenidos del *De officiis* ciceroniano es una muestra más de la simbiosis que caracteriza esta miscelánea, donde se añan por igual humanismo, preceptos morales y devoción.

² Bingia reproduce literalmente una frase de Boecio (*Liber contra Eutychem et Nestorium*, IV, 8), que resume la idea del hombre como ser eminentemente racional. Tomás de Aquino la adapta de la siguiente manera: «Omne individuum rationalis naturae dicitur persona» (*Summa Theologica*, I, q. 29, a. 1).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- KOLL, Beatrix, «Salzburg, Universitätsbibliothek, M I 20 (olim: V.1.H.150)», https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=8134, ficha redactada en 2015 (última consulta a 6/7/2024).
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Iter italicum. Accedunt alia itinera. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries III (Alia itinera I): Australia to Germany*, Brill, Londres, 1983.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Alianza Editorial, Madrid, 1993; reed., Editorial Destino, Barcelona, 2002².
- SEVERI, Andrea, *Filippo Beroaldo il Vecchio, un maestro per l'Europa. Da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Società editrice il Mulino, Bolonia, 2015.

FRANCISCO RICO Y EL ROMANCERO

Paloma Díaz-Mas
Real Academia Española

El romancero no fue uno de los temas prioritarios de investigación del profesor Francisco Rico. Pero, al igual que en otros ámbitos, en este realizó aportaciones fundamentales con artículos en los que, con su habitual lucidez, analizó aspectos clave, incorporando los frutos de una larga y rica tradición académica y ofreciendo al mismo tiempo una visión original e innovadora.

No menos importante fue su impulso a la edición filológica del romancero, que consideró siempre como un elevado género poético, digno de formar parte del canon de la literatura española.

En esta contribución a su homenaje quisiera glosar brevemente sus aportaciones en este campo.

LOS ARTÍCULOS

El principal artículo de Francisco Rico sobre el romancero trata de los orígenes de un romance viejo tan singular y enigmático como *Fontefrida*. Apareció primero en su libro *Texto y contextos* (Rico 1990a), pero para entonces estaba ya en prensa como contribución al homenaje a Luciana Stegagno Picchio, que se publicó al año siguiente (Rico 1991a).

Texto y contextos empieza con unas consideraciones sobre la necesidad de analizar las obras literarias en sus contextos artísticos, lingüísticos y sociales, que conviene tener en cuenta para valorar adecuadamente la aportación del profesor Rico al estudio de este romance en concreto:

un texto no se deja explicar adecuadamente si no se contempla a la luz de los varios contextos –literarios y no literarios, en la sincronía y en la diacronía– en que por necesidad está inserto.

El crítico se deslumbra a veces con la ilusión de encerrarse en el poema como en un universo que se basta a sí mismo y que proporciona desde dentro la totalidad de las claves para descifrarlo. El historiador sabe que el texto no es comprensible sin contextos, ni aun existe sin ellos, porque tampoco existe sino en una lengua y en las coordenadas de una sociedad, sobre el fondo de unas tradiciones, con unos ideales artísticos, frente a un horizonte de géneros, en un sistema de valores. (Rico 1990a:ix)

En esa declaración de intenciones subyace la idea de la filología como disciplina histórica, concepción que debe presidir los estudios literarios. Y el artículo sobre *Fontefrida* responde perfectamente a ese propósito.

Empieza por presentar los textos, partiendo de la versión glosada por Tapia en el *Cancionero general* de 1511, que seguramente sirvió de base a los pliegos sueltos y colecciones por medio de los que se difundió este romance que, según señaló Eugenio Asensio [1954], a principios del siglo XVI se encontraba ya «folklorizado», es decir, había pasado por un proceso de transmisión oral. Señala Rico las características del texto, poniendo en conexión algunas de sus formulaciones con las del escrito más antiguo que se conserva de un romance: el de *La dama y el pastor* («Gentil dona, gentil dona») incluido en el cartapacio de Jaume d'Olesa, estudiante mallorquín en Bolonia, quien seguramente lo copió de memoria en 1421. Analiza varios motivos (la tórtola como ejemplo de la viudez casta, el no posar en ramo verde o el enturbiar el agua antes de beberla) desde un enfoque comparativo, contemplando su aparición en la Biblia y, sobre todo, en la poesía medieval castellana, catalana e italiana. Y acaba indagando sobre algo tan difícil de precisar como es el momento y el contexto cultural en que pudo componerse el romance, para lo que propone dos posibilidades: que se crease en el entorno de Alfonso V de Aragón «y particularmente en aquella corte napolitana donde se codean italianos, catalanes y castellanos de lengua»; o que fuese compuesto en el ámbito estudiantil de Bolonia al que pertenecía, precisamente, Jaume d'Olesa. En todo caso, el romance derivaría de un complejo entramado de influencias:

Elija cada cual. En el estado de nuestro conocimiento, ninguna conclusión puede darse por adquirida. [...] Los datos a mano apuntan que *Fontefrida* es el fruto de un fecundo intercambio entre las tradiciones castellana, catalana e italiana. (Rico 1990a:31-32).

Otra aportación del profesor Rico a los estudios sobre el romancero se incluyó también en *Texto y contextos* como excursión añadido al capítulo sobre las endechas a la muerte de Guillén Peraza (Rico 1990a:95-158); es un artículo breve titulado «El amor perdido de Guillén Peraza» (Rico 1990a: 159-168), que había sido pronunciado como conferencia de clausura del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebrado en Salamanca en 1989 y se publicó también en la revista *Syntaxis* (Rico 1990b). Trata sobre el motivo literario del amor del conquistador por la ciudad conquistada, que en el caso de Guillén Peraza es La Palma; pero enseguida surge un ejemplo del romancero:

El conquistador, en castellano, o somete tierras o rinde mujeres. En las literaturas de España, el conquistador enamorado de la tierra que pretende conseguir, como si de una

mujer se tratara, es por excelencia el rey don Juan que en el romance de Abenámar ve relucir a lo lejos las torres de la Alhambra. Bien oiréis lo que decía:

—Granada, si tú quisieses, contigo me casaría.
 Darte he yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla
 y a Jerez e la Frontera, que cabo sí la tenía.
 Granada, si más quisieses, mucho más yo te daría.
 Allí hablara Granada, al buen rey le respondía:
 —Casada só, el rey don Juan, casada soy, que no viuda;
 el moro que a mí me tiene bien defenderme querría...

(Rico 1990a: 160-161)

A partir del romance, ofrece un recorrido por los avatares del tema, desde la literatura semítica (poemas árabes en los que se llama *esposa* de una región al señor de ella, una jarcha incluida en un poema hebreo de Yehudá Haleví o las lamentaciones de Jeremías), hasta la visión que San Isidoro ofrece de España como virgen prometida a Roma y violada por los godos, el *Poema de Alfonso XI* o un poema alegórico de Alfonso Álvarez de Villasandino. Todo ese entramado de relaciones contribuye a esclarecer la situación del diálogo del rey Juan I con Granada en el romance, enriqueciéndola con una nueva y amplia perspectiva.

LAS EDICIONES DEL ROMANCERO EN SU CONTEXTO

El profesor Rico no preparó personalmente ninguna edición del romancero, pero impulsó la elaboración de varias antologías, significativamente destinadas a publicarse en colecciones –creadas y dirigidas por él mismo– de obras canónicas de la literatura española: primero, en la Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles, publicada por el Círculo de Lectores entre 1988 y 1991; luego, en la Biblioteca Clásica, que él creó y dirigió, y cuyos primeros volúmenes fueron publicados por la editorial Crítica entre 1993 y 2001; y, desde 2011 hasta la actualidad, en la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española (BCRAE), heredera de la anterior, aunque con importantes innovaciones. En todas y cada una de esas colecciones, Francisco Rico incluyó una antología del romancero, «al cuidado de» –esa era la expresión que le gustaba utilizar– un especialista en el tema.¹

¹ Tampoco olvidó incluir una muestra del romancero viejo en su antología comentada de la poesía española (Rico 1991b), luego reeditada como *Mil años de poesía española* (Rico 1996 y 2002), donde se ofrecen textos de cinco romances: *Las quejas de doña Lambda*, *El sueño de doña Alda*, *La jura de Santa Gadea*, *Abenámar*, *El prisionero*, *Fontefrida* y el *Infante Arnaldo*.

La iniciativa de incluir el romancero en esas colecciones tuvo varios efectos: de cara al público lector, contribuyó a hacer presente el romancero en el corpus de los clásicos en lengua castellana; y, con respecto a las editoriales académicas, vino a consolidar su imagen como un género poético digno de ser objeto de ediciones filológicas tan serias y rigurosas como las que merece cualquier tipo de poesía en lengua española.

Esa iniciativa se inserta en una venerable tradición filológica. En primer lugar, la de la escuela de don Ramón Menéndez Pidal, que desde principios del siglo XX dio un impulso definitivo a los estudios del romancero, no solo a través de estudios académicos y de la edición de versiones recogidas en encuesta de campo, sino de la divulgación y la pedagogía. En 1928, Menéndez Pidal publicó su antología divulgativa *Flor nueva de romances viejos*, que surgió casi como un divertimento, ya que la elaboró con ayuda de su hija Jimena durante su convalecencia de una operación de la vista; está compuesta por versiones de las que solemos llamar *facticias*, es decir, artísticamente elaboradas tomando como base versiones reales, procedentes de fuentes antiguas o de la tradición oral moderna (de hecho, el título del libro lleva la coletilla «que recogió de la tradición antigua y moderna R. Menéndez Pidal»).

La repercusión de *Flor nueva* ha sido enorme, con numerosas y continuas reediciones desde los años 20 del siglo XX hasta casi la actualidad; además, algunas versiones fueron musicadas en los años 30 del pasado siglo por Eduardo Martínez Torner, lo que favoreció que se difundieran cantadas y se incorporaran a la tradición oral; todavía a finales del siglo XX se cantaban versiones procedentes de *Flor nueva* en muchos pueblos de España, por personas que las consideraban parte de su propio patrimonio tradicional.

La intención de integrar el romancero en la formación se concretó además en la publicación de una antología del *Romancero* en la Biblioteca Literaria del Estudiante, que era una iniciativa impulsada a partir de 1922 por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), con el objeto de ofrecer

Una selección de lecturas para los alumnos del Instituto-Escuela [...]. Con esta colección, la JAE pretendía ofrecer unos textos adecuados, en extensión y calidad literaria, a las exigencias del nivel educativo de los estudiantes. La creación de la Biblioteca Literaria del Estudiante se fundamenta en tres criterios principales: la conservación del texto original, es decir, que el alumno tuviera a su disposición las obras tal y como las escribió el autor, sin censuras; una selección hecha en función de su valor filológico, histórico literario y en su interés para los estudiantes; y un precio asequible para todos los estudiantes y sus familias, sin que por ello dejara de ser una publicación atractiva y educadora. (Pedraza 2013)

El volumen del *Romancero*, preparado por el hijo de don Ramón, Gonzalo Menéndez Pidal, salió de la imprenta en fecha tan poco favorable como 1936, por lo que hemos de suponer que su difusión fue limitada. Pero ya desde antes, en el Instituto Escuela se había utilizado el romancero como recurso pedagógico en representaciones teatrales escolares, una práctica que continuó después de la guerra en el Colegio Estudio, fundado en 1940 por Jimena Menéndez Pidal, Carmen García del Diestro y Ángeles Gasset (Gallego 2016: especialmente 27-38; Ontañón y Pliego de Andrés 2023).

En plena Guerra Civil, la editorial Aguilar publicó el *Romancero español: selección de romances antiguos y modernos según las colecciones más autorizadas* (Santullano 1938), antología preparada por quien firma como “Luis Santullano”, que debe de ser el pedagogo vinculado a la Institución Libre de Enseñanza Luis Álvarez Santullano (Oviedo, 1879-México, 1952), formado en Bélgica, Francia e Inglaterra gracias a pensiones de la Junta de Ampliación de Estudios y a quien Manuel Cossío nombró secretario de las Misiones Pedagógicas. Tras la guerra, se exilió primero a Estados Unidos y después a Puerto Rico y a México, donde murió con 73 años. Pese al perfil del autor, significado republicano en el exilio, su romancero se reeditó varias veces en la España franquista; en el Catálogo de la Biblioteca Nacional de España están registradas reediciones de 1943, 1946, 1961 y 1968, todas por la misma editorial Aguilar.

Llama, sin embargo, la atención que no se incluyera ninguna antología del romancero viejo o tradicional en la amplísima colección Clásicos Castellanos, que en 1910 empezó a publicar la editorial La Lectura, vinculada al Centro de Estudios Históricos, y que luego continuó editando Espasa-Calpe hasta los primeros años del siglo XXI. En todo ese tiempo, los únicos volúmenes que hemos podido encontrar con la palabra *romance* o *romancero* en el título son el *Romancero espiritual* de José de Valdivielso, los *Romances* del Duque de Rivas y el *Romancero gitano* de García Lorca; es decir, entre los Clásicos Castellanos se publicaron algunas obras de autores de los siglos XVII, XIX y XX que se inspiraron en el romancero, pero no parece que se incluyera ninguna antología del género que sirvió de base a esos autores.

Sí que se publicó un volumen sobre *El romancero y otra poesía tradicional* en la Biblioteca Clásica Ebro, que durante muchos años dirigió don José Manuel Blecua Teijeiro, una colección que

iba destinada básicamente a los alumnos de la Enseñanza Media. De ahí su didáctica estructura que se iniciaba con un *Resumen cronológico*, seguía con los principales acontecimientos de la vida del autor, pasaba luego al análisis de la obra en su contexto, y terminaba con la bibliografía. Tras la edición del texto propiamente dicho, incluía unos juicios críticos sobre el autor (a menudo sacados de textos poco accesibles) y unos

Temas de trabajo escolar. Este carácter, sin embargo, no era obstáculo para que el rigor de los textos fuera el necesario, las introducciones breves pero serias, y la anotación, ajustada. (Parellada Casas 2014)

El responsable de esa antología, publicada en 1973, fue Conrado Guardiola Alcover (Valdetormo, Teruel, 1937-Montclair, New Jersey, 2017), profesor en la Universidad de Zaragoza y posteriormente en el Montclair State College de New Jersey.

Y es que en los años 60 y 70 del siglo pasado proliferaron las antologías del romancero destinadas a estudiantes de enseñanza secundaria o de Universidad, que se difundieron ampliamente a través de sucesivas reimpressions. Así, Margit Frenk [1961] publicó con la Universidad Nacional Autónoma de México un *Cancionero de Romances Viejos*, con 120 textos, procedentes de fuentes impresas y manuscritas del siglo XVI y de la tradición oral moderna de España, América y las comunidades sefardíes. Manuel Alvar [1968] elaboró otra antología para la Editorial Magisterio Español. La editorial Juventud incluyó, en su colección Libros de Bolsillo Z, una antología del *Romancero antiguo* en dos volúmenes, preparada por Juan Alcina Franch [1969, 1971], insigne gramático y profesor de un instituto de Barcelona. Giuseppe Di Stefano [1973], catedrático de la Universidad de Pisa, publicó dentro la colección Bitácora. Biblioteca del Estudiante, de Narcea, una antología que durante dos décadas fue lectura recomendada en muchos programas docentes de universidades españolas, hasta que el mismo autor publicó una nueva edición muy renovada (Di Stefano 1993) con Taurus, una editorial del grupo Santillana, cuya dedicación principal ha sido siempre el libro de texto y de contenido educativo. La publicación de ediciones didácticas del romancero ha continuado hasta la actualidad.

Mientras tanto, fueron introduciéndose también antologías de romances en colecciones de clásicos que, aunque no se presentasen como expresamente dirigidas a estudiantes, tenían en profesores y alumnos (universitarios y de enseñanza media) su principal público lector. Así, Mercedes Díaz Roig, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, publicó en la colección Letras Hispánicas de Cátedra su antología *El romancero viejo*, en la que incluye tanto textos antiguos como de la tradición oral (Díaz Roig 1976). Michelle Débax, profesora de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, sacó a la luz en la colección de Clásicos de la editorial Alhambra su *Romancero* (Débax 1982), con un extenso estudio preliminar, en el que cada uno de los 92 textos, procedentes de fuentes del siglo XVI y de la tradición oral moderna, va acompañado de un comentario.

En ese contexto, el volumen del romancero de la Biblioteca de Plata dirigida por Francisco Rico imprime un sutil giro a la tradición anterior, al dirigirse

a un público no específicamente académico o estudiantil, sino, sobre todo, a un amplio universo de lectores amantes de la literatura. En cierto modo, retoma el espíritu divulgador de *Flor nueva de romances viejos*, al integrar el rigor de una larga tradición de estudios filológicos en un libro para público no especializado.

La Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles «seleccionada y comentada por Francisco Rico» fue publicada por Círculo de Lectores entre 1988 y 1991.² La componían doce números (con un total de trece volúmenes), que ofrecían ediciones rigurosas y atractivas de otras tantas obras fundamentales de la literatura española, empezando por el *Cantar de Mio Cid* y acabando por un volumen dedicado a dos piezas teatrales sobre el mito don Juan, *El burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio*;³ el número 2 de la colección fue, precisamente, una antología del *Romancero*.

Conviene recordar el papel que desempeñó el Círculo de Lectores en la difusión del libro y la lectura y la democratización de la literatura en España. Se creó en 1962 como un club de lectura que funcionaba por suscripción, a través de una red de agentes particulares que recogían los pedidos y entregaban los libros a domicilio. Ofrecía un amplio y diverso catálogo, con obras en español y traducciones de otras lenguas; las ediciones eran cuidadas, con tipografía clara y elegante, buen papel, buena encuadernación y cubiertas atractivas, diseñadas por buenos ilustradores; y además sus precios eran muy

² Sin duda, el título «Biblioteca de Plata» no está arbitrariamente elegido –en estas cuestiones, el profesor Rico no daba puntada sin hilo–, sino que abre un abanico de sugerencias. Por una parte, *plata* es un metal precioso, pero menos caro y lujoso que el oro, lo cual conviene a una colección como esta, dirigida a un público general y que se presenta como accesible y asequible. Pero no puedo dejar de ver también una alusión a la llamada *Edad de Plata* de la cultura española, ese primer tercio del siglo XX en que, entre otras cosas, se impulsó desde el Centro de Estudios Históricos la edición de los clásicos españoles con criterios filológicos modernos.

³ El detalle de los volúmenes es el siguiente: 1, *Cantar de Mio Cid*, con el texto de Ramón Menéndez Pidal y las versiones modernas de Camilo José Cela, Alfonso Reyes y Pedro Salinas, al cuidado de Bienvenido C. Morros; 2, el ya mencionado *Romancero*, al cuidado de Modesta Lozano; 3 Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, al cuidado de Javier Cercas; 4 Fernando de Rojas, *La Celestina*, al cuidado de Maite Cabello; 5, Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, al cuidado de Guillermo Serés; 6 *Lazarillo de Tormes*, al cuidado Miguel Requena; 7 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, al cuidado Jorge García López; 8 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (en dos volúmenes), ed. Martín de Riquer; 9, Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, al cuidado de Juan Ciruelo, con una «Noticia de Quevedo y *La vida del Buscón*» por Rosa Navarro; 10 Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, al cuidado de Mercedes Quílez; 11, Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, al cuidado de Guillermo Serés; 12 «Tirso de Molina» [sic, entre comillas], *El burlador de Sevilla y José Zorrilla Don Juan Tenorio*, al cuidado de Carmen Romero. Nótese la diversidad de perfiles de los editores de los textos, que van desde venerables patriarcas de las letras hispánicas (Menéndez Pidal, Martín de Riquer) o grandes escritores del siglo XX, hasta quienes eran entonces jóvenes investigadores o profesores de enseñanza media.

asequibles, lo que propició que tuviera suscriptores de distintos niveles socioeconómicos. En 2010 el grupo Planeta adquirió una importante participación del Círculo de Lectores y en 2014 se hizo la totalidad de la empresa, pero su actividad cesó en 2019, ya que su modelo de negocio editorial no sobrevivió al empuje del libro electrónico ni del comercio por Internet.

Los volúmenes de la Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles respondían a ese modelo de libro bien editado, con encuadernación en tapa dura que imita papel de aguas y sobrecubiertas con tipografía elegante y una cuidada ilustración; además, cada volumen incluía reproducciones de páginas de fuentes impresas y manuscritas antiguas, que permitían a los lectores hacerse una idea de cómo se había difundido cada obra en su época.

El del *Romancero* está al cuidado de Modesta Lozano, profesora de enseñanza media, que había publicado pocos años antes una edición escolar con la editorial Juan Granica, de Barcelona (Lozano 1985). La nueva edición, sin embargo, se dirige a otro tipo de público y se acomoda a las normas de la colección; incluye una «Noticia del romancero» (pp. 25-48) con la información fundamental sobre el género, una «Nota sobre el texto y guía bibliográfica» (pp. 49-50) y una «Tabla de procedencias», de los textos, en la que comprobamos que la mayoría están tomados de fuentes impresas del siglo XVI (pliegos sueltos, cancioneros de romances u obras de autores que los incluyen) y de algún manuscrito del mismo siglo. Las ilustraciones son reproducción de portadas de pliegos sueltos o de colecciones de romances del siglo XVI y páginas interiores del *Cancionero de romances* de Martín Nucio.

Todos esos elementos van precedidos de un prólogo, titulado «Las raíces del romancero», en el que Francisco Rico empieza por relacionar los romances no solo con la poesía épica, sino con la lírica, insistiendo especialmente en la eficacia comunicativa y la tensión poética, en los valores artísticos del género, para luego ir glosando algunos aspectos de los temas y procedimientos creativos, y acabar en una valoración del romancero como mundo imaginario, como universo literario, en una invitación al goce de su lectura, que justifica implícitamente su inclusión en una colección de clásicos españoles dirigida a lectores comunes, no especialistas:

El romancero viejo fue configurándose como un peculiar universo, cada uno de cuyos héroes, paisajes, lances, se vislumbra siempre al fondo lejano de todos los demás. Los romances se comunican entre sí, y de unos a otros sopla un aura de encantamiento que los hinche de un ambiente como soñado. Todos los romances transcurren en el mismo mundo, igual que todas las novelas artúricas en la misma Bretaña portentosa y todos los *western* modernos en la misma quimera fronteriza. (Rico 1988:20)

Pero el destino no está solo en la materia argumental, sino asimismo en la forma. La andadura del verso, el paralelismo, los modos repetitivos, a menudo imprimen al romance un ritmo que parece ir acompañando el progreso de las figuras, arrastrándolas por caminos fijados desde siempre, sin otra libertad que plegarse al dictado de un poder misterioso. Es el ritmo de la tradición, de un arte que está menos en cada romance, que en el conjunto del romancero, en la asombrosa capacidad del género para transportar todas las cosas a un mundo que no se confunde con ningún otro, para crearles una nueva manera de existencia, como solo puede la más alta poesía. (Rico 1988:23)

La siguiente iniciativa editorial del profesor Rico con respecto al romancero fue su inclusión en el plan de la Biblioteca Clásica (en adelante, BC), creada y dirigida por él y publicada por la editorial Crítica. Un ambicioso proyecto cuyo objetivo era publicar, como se indica en la solapa de cada libro, «ciento once volúmenes, cada uno de los cuales contiene, íntegras, una o varias obras fundamentales de la literatura española, en texto crítico, provisto de una anotación completa y sistemática y acompañado de prólogo y otros complementos», abarcando desde los orígenes de la literatura en castellano hasta obras de escritores que vivieron el paso del siglo XIX al XX.

El incluir un volumen dedicado al romancero equivalía elevarlo a la categoría de clásico, considerándolo una de las «obras fundamentales de la literatura española». Constituía además un caso un tanto excepcional en el conjunto de la colección, ya que es el único volumen que no se dedica a la edición de una obra concreta ni de varias obras de un mismo autor, sino a un género literario; un género que además solía considerarse un tanto extracanónico, por ser de transmisión principalmente oral –aunque la tradición más antigua la conozcamos por textos manuscritos o impresos de los siglos XV y XVI–, lo que había llevado a algunos hispanistas a juzgarlo más cercano al folclore que a la literatura.

Cuando el profesor Rico me encargó la edición (Díaz-Mas 1994), comprobé que él tenía muy claras varias ideas. La primera se refería al contenido: dada la magnitud del corpus, no podía plantearse una edición exhaustiva de todas versiones de todos los romances, sino que el libro había de concebirse como una antología de textos seleccionados, representativos de las distintas y variadas facetas del romancero. La segunda era de tipo metodológico: la edición de los textos no podía abordarse igual que en otros volúmenes de la colección, porque la metodología de la crítica textual no se aviene con las características de un proceso de transmisión oral, que produce múltiples versiones con múltiples variantes, sin que sea posible (ni deseable) intentar reconstruir un arquetipo; así que el volumen del romancero no incluiría un aparato crítico de variantes, como sí que sucede en la edición de otras obras. Y lo que me propuso como mayor novedad era la necesidad de anotar minuciosamente todos los textos, tanto en notas explicativas a pie de página como en notas complementarias,

algo que no se había hecho de forma «completa y sistemática» (como indicaban las normas de la BC) en ninguna edición anterior del romancero, aunque varias incluyesen algunas notas o comentarios, sin carácter exhaustivo.

En un principio, la idea que él tenía era que los textos editados fueran del *romancero viejo*, es decir, procedentes de manuscritos, de pliegos sueltos y de colecciones de romances impresas en el siglo XVI. Pero yo había tenido ya la experiencia del contacto directo con la tradición oral moderna al participar en varias encuestas de campo realizadas en los años 80 en Galicia, León y el norte de Burgos con Diego Catalán y su equipo de colaboradores. Me parecía imprescindible reflejar la pervivencia del romancero en la memoria y la transmisión oral hasta época contemporánea. En consecuencia, le propuse incluir también versiones orales de distintas zonas geográficas, desde la península ibérica hasta las islas Canarias, América o la diáspora sefardí.

Francisco Rico aceptó enseguida, aunque, en principio, considerando esos textos orales como una especie de complemento. Pero me dio plena libertad para elegirlos y organizar la antología. También me dio libertad para decidir qué uso dar a las notas al pie y las complementarias en ese volumen tan singular, que requería un tratamiento bastante distinto de los demás de la colección; y no protestó cuando le entregué un original en el que había más versiones orales de las previstas y las notas al pie se dedicaban a explicar los textos (cosa útil para cualquier lector) y las complementarias a ofrecer referencias bibliográficas de fuentes y estudios (más dirigidas a quienes quisieran investigar sobre cada romance).

Casi al final del proceso, con los textos editados y anotados, el estudio del «Prólogo» redactado por mí, un precioso estudio preliminar de Samuel G. Armistead ya hecho, y el libro en pruebas, Francisco Rico tuvo una de sus ideas geniales: que el libro fuese acompañado de un CD con grabaciones documentales de romances cantados, recogidas en encuestas de campo en diversos lugares del ámbito hispánico; se ve que mi insistencia en incluir versiones orales le había convencido... ¡y de qué modo!

Recurrimos a las grabaciones de la espléndida antología sonora del romancero publicada poco antes por José Manuel Fraile Gil [1991, reed. 1992] y, obtenidos los permisos necesarios, se elaboró un CD con una selección de doce versiones cantadas de otros tantos romances, de muy distinta temática, procedentes de Galicia, Cantabria, Castilla, León, Andalucía, Canarias, México y los sefardíes de Oriente y de Marruecos. La inclusión del CD fue una auténtica novedad, que facilitó que los lectores se hicieran una idea de cómo se cantan los romances y revolucionó la imagen del romancero entre los profesores universitarios, permitiendo incluso a nuestros colegas más reticentes entender mejor cómo funciona la transmisión oral y qué efectos produce en los textos.

A partir de 2011, la BC dirigida por Francisco Rico pasó a ser editada por la Real Academia Española, convirtiéndose en la BCRAE. En ese nuevo marco, y bajo la dirección de Rico, se publicaron nuevos volúmenes y se reeditaron, actualizados y puestos al día, algunos de los de la primera serie. Rico me pidió que revisase mi edición del romancero.

Enseguida me dí cuenta de que no podía limitarme a reeditar los mismos textos tal y como aparecieron en Crítica y actualizar la bibliografía. En los –entonces– veintitantes años transcurridos (ahora ya son más de tres décadas), no solo se había publicado una cantidad ingente de bibliografía de textos y de estudios, sino que muchas de esas publicaciones habían cambiado nuestra visión del romancero, dando a conocer nuevos romances, pero, sobre todo, arrojando luz sobre aspectos desatendidos. Por ejemplo, se han publicado en las últimas décadas muchos y muy valiosos estudios sobre la transmisión escrita del romancero en los siglos XV y XVI, tanto en manuscritos como en impresos; se han elaborado repertorios de glosas, contrahechuras y citas de romances en fuentes literarias; se han estudiado romances que no habían recibido casi atención académica; se ha prestado atención a corpus desatendidos, como el romancero vulgar, el de temática religiosa o los romances que resumen argumentos o pasajes de libros impresos de éxito en el siglo XVI; se han abierto nuevas vías de investigación, que abarcan desde los usos propagandísticos del romancero hasta la relación con otros géneros, los aspectos musicológicos o cómo trabajaron los impresores del siglo XVI; pese a la decadencia del romancero en la sociedad actual, se han hecho más encuestas de campo que nos han permitido rescatar los últimos o penúltimos testimonios vivos del género; se han elaborado catálogos de distintas tradiciones orales; y el romancero ha entrado en Internet a través de páginas web que ofrecen resultados de investigaciones o materiales de encuestas, con textos y grabaciones de vídeo y de audio, lo que hace hoy innecesario acompañar el volumen con un CD porque existen centenares de grabaciones disponibles en acceso abierto en la red. El esfuerzo de la comunidad de investigadores del romancero ha sido enorme en los últimos veinticinco o treinta años, y ahora sabemos mucho más de lo que antes sabíamos y disponemos de muchos más recursos e instrumentos.

Por eso tardé varios años en preparar la nueva versión del volumen del romancero para la BCRAE. Hacía falta no solo incluir más textos, e incluso secciones nuevas en la antología, sino incorporar al menos una parte sustancial de toda esa información, lo cual ha obligado a reescribir el estudio, a reorganizar el corpus con una nueva distribución por secciones, a redactar de nuevo muchas notas y añadir otras, a elaborar de otra manera las complementarias, incluyendo referencias bibliográficas e información que hace unos años no teníamos.

Francisco Rico no llegó a ver el resultado, y bien que me pesa. Por eso la nueva edición del romancero en la BCRAE, publicada en septiembre de 2025, ha sido para mí una forma de homenajear su memoria y de mostrarle, una vez más, mi agradecimiento por haberme confiado esa responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, Juan, *Romancero antiguo 1. Romances heroicos*, Editorial Juventud (Libros de Bolsillo Z, 168), Barcelona, 1969.
- ALCINA FRANCH, Juan, *Romancero antiguo 2. Romances amorosos*, Editorial Juventud (Libros de Bolsillo Z, 183), Barcelona, 1971.
- ALVAR, Manuel, ed. *El Romancero*, Editorial Magisterio Español (Colección Novelas y Cuentos, 30), Madrid, 1968.
- ASENSIO, Eugenio, «*Fonte Frida* o encuentro del romance con la canción de mayo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 365-388. Reimpreso en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 2ed., 1970, pp. 230-263.
- DÉBAX, Michelle, *Romancero*, Alhambra (Clásicos, 22), Madrid, 1982.
- DI STEFANO, Giuseppe, *El Romancero*, Narcea (Bitácora. Biblioteca del estudiante, 33), Madrid, 1973.
- DI STEFANO, Giuseppe, *Romancero*, Taurus (Clásicos Taurus, 21), Madrid, 1993.
- DÍAZ-MAS, Paloma, ed., *Romancero*, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Crítica (Biblioteca Clásica, 8), Barcelona, 1994; reed. abreviada en Crítica (Clásicos y Modernos, 9), Barcelona, 2001 y 2006.
- DÍAZ-MAS, Paloma, ed., *Romancero*, Real Academia Española-Espasa (BCRAE, 8), Madrid, 2025.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, ed., *El romancero viejo*, Cátedra (Letras Hispánicas, 52), Madrid, 1976.
- FRAILE GIL, José Manuel, ed., *Romancero Panhispánico. Antología sonora*, Diputación de Salamanca-Junta de Castilla y León-Tecnosaga, Salamanca, 1991, en casetes; reed. en CDs, 1992.
- FRENK ALATORRE, Margit, *Cancionero de Romances Viejos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- GALLEGOS, Elena, *Crear escuela: Jimena Menéndez Pidal*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2016.
- GUARDIOLA ALCOVER, Conrado, *El romancero y otra poesía tradicional*, Ebro (Biblioteca Clásica, 100; Serie verso, 26bis), Zaragoza, 1973.
- LOZANO, Modesta, ed., *Romancero*, Juan Granica (Moby Dick, 148), Barcelona, 1985.
- LOZANO, Modesta, *Romancero*, al cuidado de..., Barcelona, Círculo de Lectores (Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles, 2), 1988; reed. Plaza y Janés (Ave Fénix Clásicos, 257), Barcelona, 1998.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, ed., *Romancero*, Instituto Escuela-Junta para Ampliación de Estudios (Biblioteca Literaria del Estudiante, XXV), Madrid, 1936; en línea, https://biblioteca.cchcs.csic.es/digitalizacion_tnt/pdfs/387190.pdf

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Revista de Archivos, Madrid, 1928.
- ONTAÑÓN, Elvira y Víctor PLIEGO DE ANDRÉS, *Una historia del romancero en tres actos, por Jimena Menéndez Pidal*, Colegio Estudio-Institución Libre de Enseñanza-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2023.
- PARELLADA CASAS, Joaquín, «José Manuel Blecua Teijeiro, divulgador áureo o sobre el rigor crítico en don José Manuel», *Alazet. Revista de Filología* 14 (2014), pp. 333-341.
- PEDRAZUELA, Mario, «La Biblioteca Literaria del Estudiante», 2013, en línea, https://biblioteca.cchs.csic.es/docs/contexto/BLE_TNT_mario%20P_2013_0924.pdf
- Rico, Francisco, «Las raíces del romancero», en Lozano [1988:9-23]; reed. en Rico [1990c:33-46].
- Rico, Francisco, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica (Filología, 22), Barcelona, 1990a.
- Rico, Francisco, «Sobre los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco», en Rico [1990a: 1-32]; también en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1991a, pp. 159-184.
- Rico, Francisco, «El amor perdido de Guillén Peraza», *Syntaxis* 22 (invierno 1990b), pp. 27-34; reed. en Rico [1990a:159-168].
- Rico, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Seix-Barral, Barcelona (Biblioteca breve), 1990c; versión en italiano *Biblioteca Spagnola. Dal “Cantare del Cid” al “Befatore di Siviglia”*, trad. Sonia Piloto di Castri, Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 614), Turín, 1994.
- Rico, Francisco, *La poesía española. Antología comentada*, al cuidado de Francisco Rico, en colaboración con José María Micó, Guillermo Serés y otros, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991b, 3 vols; reed. *Mil años de poesía española*, Planeta, Barcelona, 1996; reed. 2002.
- SANTULLANO, Luis, *Romancero español: selección de romances antiguos y modernos según las colecciones más autorizadas*, Aguilar, Madrid, 1938.

