Anales de Literatura Española

N.º 37, 2022

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección
Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría
Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España
Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo editorial
Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén
Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda
Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España
Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia
Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España
José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España
Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia
Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos
Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia
Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos
Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia
Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España
Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España
Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia
Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo asesor y científico
Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Adolfo Sotelo Vázquez, Universidad de Barcelona, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 37 (2022)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: https://ale.ua.es
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Guada Impresores

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, MLA, PIO, ÍnDICEs-CSIC, Dialnet, REDIB, Dimensions, DOAJ, Latindex, ErihPlus y MIAR.

ÍNDICE

Nota editorial 9

Vicent Cucarella Ramon
Diáspora y auto representación en la literatura afroespañola:
Hija del camino, de Lucía Asué Mbomío 11

Celia Faba Durán
Aproximación a los diálogos en prensa periódica de los siglos XIX y XX:
primeras aportaciones para un repertorio bibliográfico digital..... 33

Javier Mateo Hidalgo
El canto es vuelo: la atípica poética de Fernando Fernán-Gómez..... 67

Raúl Molina Gil
Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI:
nuevos nombres y ¿nuevas poéticas? 83

Andrés Montaner Bueno
Las voces literarias de la Guerra Civil: La narrativa republicana frente
a la del bando sublevado 107

Manuel Javier Muñoz Álvarez
Los itinerarios de Emilia Pardo Bazán en *Por la Europa católica* (1902).... 123

Antonella Russo
Matilde Ras en la prensa de la Edad de Plata: reportajes en *Heraldo*
de Madrid (1927-1931)..... 143

Diego Zorita Arroyo
Poesía y publicidad en tres poetas de la España tardofranquista 167

ADENDA DE NÚMEROS ANTERIORES

Julia M.ª Bernal Ferriz
La migración como factor clave en el desarrollo de una filosofía romántica española..... 195

Iván Gómez Caballero
Representaciones teatrales en Castilla-La Mancha desde 1585 hasta 1699 209

RESEÑAS

Raquel Gutiérrez Sebastián
M.ª Ángeles Ayala Aracil, *Estudios literarios*..... 235

Luis Bagué Quílez
Ángel L. Prieto de Paula, *La poesía española de la II República a la Transición*..... 241

Alejandro Coello Hernández
Emilio Peral Vega, *«De sentidos guarnecido y potencias ilustrado»: la recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)* 247

Elios Mendieta
Emilio Peral Vega, *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*..... 253

Dolores Romero López
José Calvo Tello, *The Novel in the Spanish Silver Age. A Digital Analysis of Genre using Machine Learning*..... 259

NOTA EDITORIAL

Anales de Literatura Española es una publicación veterana que necesitaba adecuarse a las actuales exigencias de una revista académica. Al margen de otras cuestiones de carácter formal o de presencia en diferentes bases de datos, el objetivo del consejo editorial motivó un cambio en las pautas de selección de los originales iniciado con el número 32 y que culmina en el actual. Esta política ha permitido contar con el sello de calidad del FECYT desde el verano de 2021 y pasa, fundamentalmente, por una especialización en torno a la literatura española de los siglos XX y XXI. Así sucede en el actual número misceláneo, que también incluye una adenda con dos artículos presentados durante la etapa anterior. Su evaluación positiva llegó al Consejo de Redacción cuando ya se había producido un cambio en la política editorial que no debía tener un carácter retroactivo para los autores acogidos a las directrices de la anterior etapa.

A partir de los próximos números, todos los artículos de las entregas misceláneas versarán sobre la citada etapa cronológica de la literatura española y serán completados con los monográficos, que también se circunscribirán a la misma. En este sentido, y en aras de una mayor especialización que nos permita contar con un espacio propio entre tantas otras revistas académicas, hemos iniciado las tareas para contar con una serie de monográficos destinados a repasar la situación actual del hispanismo en diferentes países. El primero de esta serie estará dedicado a Italia. El objetivo común será presentar una amplia información sobre las aportaciones de los hispanistas y, al mismo tiempo, incluir una selección de artículos de los mismos sobre la literatura española de los siglos XX y XXI.

Por otra parte, ante el incremento en el número de reseñas que llegan al Consejo de Redacción, el mismo ha decidido incluir este apartado tanto en las entregas misceláneas como en las monográficas.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 11-31
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.01

Diáspora y auto representación en la literatura afroespañola: *Hija del camino*, de Lucía Asué Mbomío

Diaspora and self-representation in Afro-Spanish literature: Lucía Asué Mbomío's *Hija del camino*

Vicent Cucarella Ramon

Autoría:
Vicent Cucarella Ramon
Universitat de València, España
https://orcid.org/0000-0003-1547-2273
Vicent.Cucarella@uv.es

Citación:
Cucarella Ramon, Vicent. «Diáspora y auto representación en la literatura afroespañola: *Hija del camino*, de Lucía Asué Mbomío», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 11-31. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.01

Fecha de recepción: 27/02/2021
Fecha de aceptación: 22/07/2021

© 2022 Vicent Cucarella Ramon

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La novela *Hija del camino* de la escritora afroespañola Lucía Asué Mbomío trata la historia de Sandra Nnom y sus vicisitudes en búsqueda de la conciliación de su identidad afroespañola a través de una serie de migraciones que la impelen a un autodescubrimiento y auto representación. De este modo, el relato aboga por la migración como elemento intrínseco al establecimiento de la conciencia afrodiaspórica y constituye la auto representación del sujeto diaspórico como metáfora y ejemplo del rechazo al esencialismo identitario y como mecanismo de legitimación de una identidad afroespañola que abraza la hibridez intrínseca de la diáspora africana. Siguiendo las rutas de lo que se ha dado en llamar el Atlántico hispano, Mbomío establece una narrativa en la que Sandra Nnom (re)define su sentido híbrido de la identidad redirigiendo las rutas del Atlántico hispano para incluir a España en el legado postesclavista y colonialista al tiempo que feminiza el eje Atlántico creando una estética femenina del legado afrodiaspórico. Al final, la novela deviene en un relato curativo que aboga por reclamar una identidad afrodiaspórica que, a través del hibridismo, aporta una lectura a favor de la diferencia y la inclusión en la literatura española.

Palabras clave: Diáspora; Afroespañola; Atlántico Hispano; Hibridismo; Auto representación

Abstract

The novel *Hija del camino* by Afro-Spanish writer Lucía Asué Mbomío is about the story and whereabouts of Sandra Nnom's search for the conciliation of her Afro-Spanish identity through a series of migrations that lead her to a self-discovery and self-representation. In so doing, the story banks on the process of migration as the intrinsic element for the establishment of the Afro-diasporic consciousness. This constitutes the self-representation of the diasporic subject as the metaphor and example that debunk the essentialism and as a legitimizing mechanism of an Afro-Spanish identity that embraces the hybridism of the diasporic subject. Following the routes of the so-called Hispanic Atlantic, Mbomío establishes a story in which Sandra Nnom (re)defines her hybridism redirecting the routes of the Hispanic Atlantic to include Spain in the slavery and colonialist legacy whilst it also feminizes the Atlantic paradigm establishing a feminine aesthetics of such diasporic legacy. Eventually, the novel becomes a healing narrative that defends the diasporic identity which, through its hybridism, offers a message in favour of inclusion and difference in the Spanish literature.

Keywords: Diaspora; Afro-Spanish; Hispanic Atlantic; Hybridism; Self-representation

Introducción

Cuando en un congreso internacional sobre historia africana, celebrado en 1965, se acuñó el término diáspora africana se inauguró un campo de estudio que, a la vez, abrió las puertas a una literatura específica dentro de la recién nacida literatura postcolonial. La diáspora africana, en palabras de Joseph Harris, se puede definir de la siguiente manera:

> El concepto de diáspora africana subsume lo siguiente: la dispersión global (voluntaria e involuntaria) de africanos y africanas a lo largo de la historia; la emergencia de una identidad cultural en el extranjero basada en el origen y las condiciones sociales; y el retorno psicológico o físico a la patria, África (1993: 3).

Aunque el estudio de la esclavitud africana en España no se materializó dentro de la academia hasta los años 50 del siglo XX[1], la presencia y representación de los afroespañoles ha sido frecuente desde el siglo XVI[2]. Cuando los Reyes Católicos autorizaron el tráfico de esclavos africanos en 1502, España se inserta en el eje atlántico de la esclavitud con pleno derecho estableciendo, de este

1. Como explica Rocío Periáñez Gómez, el artículo que en 1952 publicó Antonio Domínguez Ortiz, titulado «La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna», incitó el estudio de la historiografía de la esclavitud en la España de la Edad Moderna.
2. Dentro del volumen *La esclavitud negroafricana en la historia de España: siglos XVI y XVII*, Luis Méndez Rodríguez hace un recorrido por la presencia e impacto de la existencia de negroafricanos que pasaron a ser afroespañoles desde la España del Siglo de Oro.

modo, unos lazos con la diáspora africana que llegan hasta nuestros días. Forzados y deshumanizados en un primer momento como esclavos y esclavas en lo que se vino a llamar el Nuevo Mundo, los africanos desterrados pronto se afanaron en recrear una cultura transoceánica en los países a los que se les había llevado. Éste fue, precisamente, el punto de partida y el marco cultural del intelectual Paul Gilroy en su celebrado estudio *The Black Atlantic* (El Atlántico Negro), donde expuso las manifestaciones culturales transnacionales que la diáspora africana forjó entre África, Europa y las Américas.

Así, a tenor del caldo de cultivo que se gestó con el establecimiento de la literatura poscolonial a finales del siglo pasado, Toyin Falola distingue un nuevo tipo de diáspora africana, que él llama *new diaspora*, que recoge los frutos culturales de la conciencia afrodiaspórica desde el siglo XVII. Para Falola, esta nueva diáspora añade nuevos significantes a la vieja diáspora puesto que se centra en las migraciones postcoloniales hacia y desde África en un intento de seguir explorando el carácter transnacional e híbrido de esta identidad afrodiaspórica. Sin embargo, en el contexto cultural postcolonial los estudios de la diáspora africana se han capitalizado dentro del marco angloparlante, lo que ha ayudado a la poca visibilidad de la diáspora africana en otras geografías y ha limitado, así, la experiencia de la diáspora africana en Europa. Como explica Mar Gallego, «[p]recisamente esta omisión -que no encuentro inocente- es la que ha motivado la búsqueda de representación de esas otras geografías que están infrarrepresentadas en el contexto de los estudios sobre la diáspora africana» (2016: 61).

De hecho, la identidad hegemónica europea se ha fundado en oposición a la otredad negra de África (Braidotti, 1999: 30-40) y, por ello, los discursos elaborados sobre el europeísmo a lo largo del siglo XX «dejan entrever conexiones cada vez más visibles entre el soporte ideológico diseñado para la "empresa exitosa" de la esclavitud, el colonialismo y el imperialismo de los siglos XVIII y XIX» (Gallego, 2016: 81). Es por eso que la nueva diáspora africana, en la acepción de Falola, sobre todo a partir de los procesos de descolonización de la segunda mitad del siglo XX, ha dado la vuelta a los procesos migratorios para galvanizar su potencial transnacional y redefinir la cultura afrodiaspórica en Europa con el objetivo de «resituar la identidad hegemónica blanca a través de la desnaturalización de posiciones jerárquicas y la desestabilización de señas identitarias» (Gallego, 2016: 81).

En esta reconfiguración de las identidades, los estudios diaspóricos han fagocitado el reclamo de identidades híbridas o liminales que recrean las identidades culturales como modo legítimo de «llegar a ser» así como de «ser» (Hall, 1997: 52). Por ello, «[a]l desafiar la rigidez del orden jerárquico dominante,

la hibridez cultural crea las condiciones propicias para el desarrollo de posibles (y plausibles) formulaciones alternativas del propio concepto de ser y de pertenecer» (Gallego, 2012: 272).

En este sentido, la comunidad afrodiaspórica española ha contribuido sustancialmente al debate de las identidades híbridas y multiformes para forjar un sentido de identidad cultural que pueda abrazar la pluralidad y la diferencia en la España contemporánea. En el caso de la diáspora ecuatoguineana encontramos cómo los lazos culturales se entrelazan a través de la historia de la esclavitud y el colonialismo. Como explica Elisa Rizo:

> Entre los siglos quince y veinte, [Guinea Ecuatorial] fue tomada por los portugueses, ocupada por los británicos y colonizada por los españoles [...] Mientras se desarrollaba el sistema capitalista mundial, esta área devino una encrucijada de intereses políticos y económicos asociados con «comodidades» tales como africanos esclavizados, cacao y madera ligando así la historia de la región con los sistemas socioeconómicos de las Americas y Europa (2012: 33).

Si bien independiente de España desde 1968, durante la etapa en la que el país estuvo colonizado la sociedad de Guinea Ecuatorial fue sometida a un trato que constantemente evocaba a la esclavitud (Rizo, 2012: 33). Aunque la entrada del territorio que se conoce hoy en día como Guinea Ecuatorial al sistema colonial español data de 1777, con el primer tratado de San Ildefonso, las prácticas que ligan el colonialismo español con la esclavitud se evidencian en las ramificaciones de dominio que han prevalecido en el territorio. Elisa Rizo explica, a modo de ejemplo, que «la Ciudad capital, Malabo, fue originalmente fundada por los ingleses bajo el nombre de Clarence City en 1827. Éstos ocuparían el área entre 1778 a 1848, rentando la isla de Bioko a los españoles para propósitos comerciales y abolicionistas» (2011, 14-15). Queda así claro el estrecho vínculo que une el legado esclavista con el colonial. Como prosigue Rizo, «[d]urante esta época y por mediación de los ingleses, llegaron a la isla esclavos de Sierra Leona, de Liberia y también afroamericanos» (2011, 15). Por ello, aunque los españoles establecieron su presencia en 1885, pero sobre todo a partir de 1926, es pertinente entender la etapa colonial en el área a través del legado idiosincrático de la esclavitud.

De este modo, me interesa especialmente para el análisis que acometeré más adelante cómo Benita Sampedro se sirve del estudio de Rizo y liga las rutas esclavistas y postesclavistas del Atlántico Negro a la historia de la colonización española en Guinea Ecuatorial. Así surge una manera específica de entender «un espacio Atlántico de convergencia colonial» (Sampedro 2012: 906) que fagocita el flujo de la diáspora africana incluyendo a España. En este sentido, «[e]l Atlántico añade una dimensión espacial al efecto espectral

del colonialismo y abre el campo de investigación, lo que permite a su vez alterar nuestra percepción tradicional del flujo de cuerpos, complejizar los conceptos de hegemonía y desplazar su locus» (Sampedro 2012: 906). Tal y como observa Joseba Gabilondo, este nuevo paradigma ha dado lugar al llamado Atlántico hispánico que no solo «resitúa la historia del imperialismo y colonialismo» (2001: 111) sino que globaliza sus implicaciones históricas. Siguiendo estos postulados, y en palabras del escritor guineoecuatoriano Donato Ndongo, Guinea Ecuatorial «está llamada a ser el tercer vértice del eje afro-hispanoamericano» (1998: 9). Es en este paradigma donde pretendo incluir y leer la narración afroespañola que analizaré a continuación.

La literatura de la diáspora ecuatoguineana ha tenido voz y presencia en el panorama literario español desde hace unas cuantas décadas. La publicación de las novelas *El reencuentro: el retorno del exiliado*, de Juan Balboa Boneke, publicada en 1985, *Ekamo*, de María Nsué, publicada el mismo año o *Las tinieblas de tu memoria negra* en 1987, del escritor ecuatoguineano afincado en España Donato Ndongo-Bidyogo abrían el camino de las experiencias transnacionales de la diáspora africana en la península. Ya entrado el siglo XXI, la literatura española ha seguido sumando las voces de escritores y activistas afroespañoles que aúnan la experiencia y las vivencias de la diáspora africana en España dentro del panorama cultural del país. Voces como las de Agnés Agboton, Edjanga Jones o Desiree Bela-Lobedde han contribuido a revitalizar la literatura escrita en español y a forjar sus experiencias plurales e híbridas como afroespañoles en un país que todavía vive los procesos migratorios con inquietud[3]. A estos nombres cabe añadir la presencia como periodista y escritora de Lucía-Asué Mbomío. Mbomío es una reconocida periodista que ha trabajado en medios de comunicación españoles y también pasó un año por la televisión de Guinea Ecuatorial (RTVGE). Su activismo cultural y su defensa pedagógica de qué significa ser negro/a en España se puede leer en sus reportajes y columnas que ha escrito en *El País*, *Mundo Negro*, *Afroféminas*, *Píkara Magazine* o *Ctxt*. En 2017 publicó *Las que se atrevieron*, un compendio de entrevistas a mujeres españolas blancas que (como su propia madre) se casaron, juntaron o/y tuvieron descendencia con hombres negros cuando el franquismo aún no había expirado, para, así, rescatar del silencio sus historias no contadas y continuar su labor de visibilización de la biracialidad y de la identidad afroespañola. En este sentido, Mbomío ha seguido los pasos en la lucha antirracista e identitaria de antecesoras como Remei Sipi y Raquel

3. Así se demostró con la nueva Ley de Extranjería (4/2000) que endureció el proceso de regularización de los inmigrantes como consecuencia de los sucesos racistas que acontecieron en El Ejido el año 2000.

Ilombe, pues ambas también centraron su obra literaria en la búsqueda de los orígenes y de su identidad, y añade, así, su propia impronta en defensa de las identidades híbridas y transnacionales. Además, por su incesante labor como divulgadora, Mbomío fue nombrada, en 2013, una de las treinta afroeuropeas con más relevancia del continente, según la lista Thomson Reuters y en 2017 fue escogida por el blog «África no es un país» del diario *El País* como una de las mujeres africanas más destacadas del año.

Su primera novela, *Hija del camino*, publicada en 2019, es un ejercicio literario fruto de su conciencia afrodiaspórica y trata los diferentes aspectos culturales que definen la literatura de la diáspora africana en España. Mbomío es hija de padre ecuatoguineano y madre caucásica española y desde su biracialidad y su afroespañolidad declarada ha tejido un relato que se sirve de los elementos culturales que la diáspora africana ha pergeñado para su autorepresentación con el objetivo de contribuir a la cultura española a través de «espacios de resistencia crítica a las identidades hegemónicas de todo género» (Braidotti, 1999: 38).

Como experiencia literaria diaspórica, la novela de Mbomío, como las de los otros escritores afroespañoles, surge precisamente del trauma de la descolonización y de la migración, como elemento de autorepresentación, así como de la experiencia de los hijos de estos migrantes africanos, ya criados en España, que no logran reconocerse del todo en ninguna de las dos culturas y desarrollan, así, una hibridez o «doble conciencia», utilizando la terminología establecida en los albores del siglo XX por el intelectual W.E.B. Du Bois en su estudio de la identidad afroamericana. Como estudiaré en el análisis de la novela más adelante, *Hija del camino* establece la migración como elemento intrínseco al asentamiento de la conciencia afrodiaspórica y constituye la raza y la racialización del sujeto diaspórico como metáfora y ejemplo del rechazo al esencialismo identitario y como mecanismo de legitimación de una identidad afroespañola fruto de la hibridez intrínseca del sujeto diaspórico. Mbomío cimenta una narrativa en la que Sandra Nnom (re)define su sentido de la identidad entre las migraciones y la hibridez y pone de relieve cómo las estrategias de representación racial que han desarrollado y teorizado los estudiosos del mundo anglófono deben expandirse para incluir el marco cultural europeo y, en su caso, el español. Para ello, tomando como referencia los recientes estudios del llamado Atlántico hispano de Sampedro y Rizo, se estudiará el relato de las migraciones y movimientos de la protagonista a través de las trayectorias que resultan del legado afrodiaspórico que se derivan del Atlántico hispano en clave femenina y moldean, de este modo, una estética femenina del paradigma atlantista que sirve como el tapiz donde desarrollar una identidad híbrida y

transnacional. Como consecuencia, la narración propone otra forma de reclamar la identidad a través de un hibridismo que abraza la idea de la inclusión de la pluralidad. En el caso de España, como analiza José Álvarez Junco, los avatares históricos y culturales han primado la celebración de las categorías patrióticas antes que las raciales a la hora de establecer una identidad española global (2009: 36). Por este motivo, la novela de Lucía Asué Mbomío, junto con la literatura producida por otras escritoras afrodescendientes como Agnés Agboton, desecha la categoría identitaria de «raza» en favor de la diferencia y la transnacionalidad en el proceso de negociación de lo que representa ser español/a. Por ello, la rehabilitación y legitimación del hibridismo como proposición identitaria propia del sujeto afrodiaspórico en clave femenina que manifiesta de *Hija del camino* la convertirá, como veremos, en un exponente literario de la llamada «nueva diáspora», la cual se caracteriza por la ampliación de las rutas y geografías del Atlántico hispano a través de un reclamo identitario que revisa la lectura traumática adscrita al legado postesclavista. Así concluiremos que el relato se puede entender como una narración que no sólo recorre las rutas del ya mencionado paradigma del Atlántico hispano, sino que las recompone y las redirige, por lo que se convierte en lo que Gay Wilents acuña como *healing narrative*, o narración con carácter curativo para el lector. En definitiva, Lucía Asué Mbomío establece una narración sugerente e interesante, puesto que nos invita a considerar el hibridismo y las trayectorias diaspóricas adscritas a la historia y cultura española como elementos enriquecedores en una era de interconexión y globalidad.

La diáspora como auto representación en *Hija del camino*

Laucía Asué Mbomío dedica su novela «[a] quienes vais y venís, a quienes sois camino, a las llamadas periferias, también las de carne, hueso y piel» (Mbomío, 2019: 7). La dedicatoria establece, de esta manera, los ejes sobre los cuales pivota la narración de la protagonista del relato: la diáspora, el movimiento migratorio y la conciencia racial. *Hija del camino* cuenta la historia de Sandra Nnom, hija de padre ecuatoguineano y madre caucásica española y criada en un modesto barrio madrileño, y sus vicisitudes en búsqueda de la conciliación de su identidad afroespañola. La novela se narra de manera intercalada alternando momentos del presente con *flashbacks* que dan cuenta de los diversos movimientos y viajes de la protagonista. De este modo, el tiempo presente de la novela sitúa a Sandra en Londres donde ha migrado en busca de trabajo y de un acomodo personal que no ha conseguido encontrar. Desde la capital británica, y a través de regresiones que son evocadas en cuanto se interroga sobre su sentido de identidad afrodiaspórica, Sandra rememorará episodios de

su vida como el iniciático campamento infantil donde despierta a su realidad afroespañola, su iluminadora relación de amistad con Max, compañero de trabajo temporal, así como su viaje de autodescubrimiento a Guinea Ecuatorial, donde llega para visitar a su familia paterna en búsqueda de sus raíces. Estos viajes, junto con las diferentes vivencias en Londres, como la visita de su madre y su hermana, que le informarán de la paulatina ceguera que se cierne sobre su padre y su consecuente papel en la cristalización de la conciencia diaspórica de la protagonista, servirán como acicate para su eventual vindicación de la identidad diaspórica al final del relato. Esta focalización espaciotemporal descansa entre los tres puntos que redibujan el eje Atlántico hispano: África, el mundo anglófono (de Inglaterra a Estados Unidos) y Europa, o lo que Sampedro refiere como el «acceso a todo el espacio disponible» (2021: 907).

La novela, pues, despliega la narración a través de las raíces y las rutas, esto es, los dos ejes epistemológicos de la diáspora africana tal y como los teorizó Gilroy. *Hija del camino* funciona también como parte de un ejercicio correctivo de la diáspora africana en Europa[4] y redirige las trayectorias del Atlántico negro para incluir a España en su eje cultural, de cuyo paradigma adolecía el ya clásico estudio de Paul Gilroy. De este modo, y como nos alerta Sampedro, el eje Atlántico hispano se engarza dentro del legado esclavista y reconsidera la colonización hispana a través de una «conectividad hacia lo global, que simultáneamente sirve para unir la colonización con la postcolonización» (2012: 907).

Por tanto, el balance entre raíces y rutas será decisivo para el ejercicio de autodescubrimiento y auto representación de la protagonista afroespañola. De hecho, la historia empieza con un movimiento migratorio. La protagonista del relato, Sandra, se muda a Londres en un viaje que se transformará en éxodo personal y que tiene como objetivo una (re)definición de qué significa ser afroespañola. Desde el inicio, la constante interrogación ontológica se interpreta a través de la migración y la hibridez que la acompañan. Sandra abre la novela desde Londres reflexionando sobre su identidad y abriendo las puertas de su vida y vivencias pasadas, las cuales se irán estableciendo de forma salteada en una narración que, como se ha apuntado, alterna flashbacks de su pasado con el momento presente de su vida londinense. La declaración de intenciones de su cuestionamiento identitario en pro de la hibridez se evidencia en una de sus primeras reflexiones al llegar a la capital británica:

4. De este modo, Lucía Asué Mbomío participa en el ejercicio cultural de repensar y reclamar la importancia de la diáspora africana en Europa a través de la literatura tal y como lo hacen otras autoras afrodescendientes como Agnés Agboton o Fatou Diome desde los albores del siglo XXI.

> [E]s muy complicado considerarse de un sitio en el que tienes que convencer a todo el que se dirige a ti de algo tan estúpido como es la casualidad de nacer en un determinado lugar. Y si insisten es porque asumen que quienes responden mienten, lo cual es una forma tácita de considerar que ser de un continente es mejor que ser de otro (Mbomío, 2019: 29).

De este modo, la protagonista hace un alegato, y enmarca su narración, en pro del hibridismo cultural tal y como lo teorizó el crítico del poscolonialismo Homi Bhabha. Así, Sandra, siguiendo los postulados del teórico, desbanca la persistencia del pensamiento neocartesiano del que ha sido víctima y apuesta por la hibridez cultural como estrategia de auto representación y legitimidad, ya que «[e]l desafío de la hibridez es, al final, inasible, pues rompe la simetría y la dualidad entre ser/otro, dentro/fuera» (Bhabha, 1994: 116)[5].

Estando en Londres, y con la lectura transformadora del clásico de la literatura poscolonial *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, Sandra empieza a vislumbrar el redescubrimiento de su identidad híbrida y transnacional a la vez que experimenta la negación de las identidades afrodiaspóricas que, rechazando el hibridismo cultural, terminan abrazando una «integración coercitiva», usando el término de Miguel Pajares (2009: 85). La lectura de la novela de Achebe hace entender a la protagonista que su identidad como sujeto afrodiaspórico es múltiple y resultado de un cúmulo de experiencias y migraciones que confluyen en una manera de ser transnacional e híbrida. Por ello, Sandra reflexiona sobre el clásico de Achebe y «vislumbra una pronta reconciliación con su yo actual» (Mbomío, 2019: 63). La novela de Achebe funciona como «libro parlante» en la terminología de Olaudah Equiano. Para el exesclavo, cuya *Narración de la vida de Olaudah Equiano, el africano, escrita por él mismo. Autobiografía de un esclavo liberto del siglo XVIII* (1789) inaugura el prolífico género de las narraciones de esclavos, la lectura de la Biblia deviene un proceso ontológico que configura el libro sagrado en un libro parlante puesto que, por primera vez, su lectura fagocita el modo de auto representación y reposición del sujeto negro en América. Como texto fundacional de la literatura afrodiaspórica, la narración de Equiano abre las puertas a los estudios de la diáspora africana y legitima las migraciones diaspóricas como elemento de autoafirmación. Con este ejercicio de intertextualidad transnacional, Mbomío recoge los ecos unidos de la esclavitud, colonialismo y diáspora tal y como ya hizo Donato Ndongo con su novela *El metro* (2007) donde, tal y como estudia Baltasar Fra-Molinero, el protagonista se entiende como una suerte de neo-esclavo que escapa del país en búsqueda de libertad y auto-representación. Es decir, evidencia una vez más

5. Mientras no se indique lo contrario las traducciones del inglés al español son del autor del artículo.

que «esclavitud, colonialismo y diáspora postcolonial están enlazados por la historia y se suceden en una relación consecutiva» (Fra-Molinero, 2009: 82).

Para la protagonista de la novela la reconciliación personal se verá reforzada en su despertar de lo que significa el ser diaspórico al encontrarse en Londres con Martha, su amiga británica de origen nigeriano y antigua profesora de inglés mientras estudiaban en Madrid. Martha no solo ha renunciado a su identidad transnacional para no salir nunca de su barrio, «una Nigeria a escala reducida» (Mbomío, 2019: 74), sino que adolece de la integración coercitiva que reduce la identidad rica y multiforme que se desprende de la hibridez del sujeto diaspórico. Así, ante la estupefacción de Sandra, Martha le espeta: «no tengo nada que ver con la mayoría de las negras del barrio. No quiero aguantar a un vago, a un hombre que me va a ser infiel y que no se va a ocupar de los hijos que tengamos» (Mbomío, 2019: 75). La afirmación de Martha responde a lo que Pajares llama una visión «culturalista» (2009: 85) del sujeto diaspórico que, con la intención de asimilarse, acaba abrazando una «identidad imperativa» (Rachik, 2006: 17) que desprecia a los ancestros aludiendo a estereotipos racistas que emanan de la cultura que se quiere asimilar. De este modo, Martha se desprende del proceso intercultural basado en la hibridez que se despierta en Sandra para caminar por el proceso contrario: el de la asimilación –ideológica y cultural- y el esencialismo. Este hecho refuerza, más si cabe, la defensa de la hibridez que ya ha florecido en Sandra: «[l]as excepciones no existen porque no existen personas que sean la regla. Ninguna comunidad es homogénea, por eso no deberíamos hacer lo que nos han hecho» (Mbomío, 2019: 75).

De hecho, el despertar de Sandra a la hibridez en su definición de la identidad afrodiaspórica se remonta al campamento infantil donde conoció a Mayoko, una niña afroespañola –mestiza, como ella, y de Móstoles- que le enseña cómo estar orgullosa de sus raíces y su mestizaje y le abre los ojos a que «su resumen de dos mundos era ese y debía aprender a amarlo…de una vez» (Mbomío, 2019: 80). Como le sucederá en su viaje a Guinea Ecuatorial, Sandra experimenta lo que ella llama su «metamorfosis» (Mbomío, 2019: 78) hacia la hibridez a través del contacto, literal, con su cultura ancestral africana de la mano de Mayoko. Es esta compañera, también afroespañola, la que le trenza el cabello en lo que significará su aceptación de la belleza física. La experiencia es propia de un rito femenino en el corazón de la cultura africana, en la que, tal y como aprende Sandra en su rito de paso a la hibridez diaspórica, este «ritual bello» acontece como un ejercicio revitalizador «de mujeres en construcción que mimaban a otras mujeres y que perpetuaban una transmisión de conocimientos que comenzó hace siglos en otro continente» (Mbomío, 2019: 79). El trenzado africano no solo hace que descubra una

nueva forma en su cara que relee su belleza de otro modo, «por primera vez, se veía guapa» (Mbomío, 2019: 80), sino que al revelarse y acentuarse tanto sus rasgos africanos como europeos revalora y entiende que «[s]u resumen de dos mundos era ese y debía aprender a amarlo…de una vez» (Mbomío, 2019: 80). Este episodio no es en absoluto un momento baladí, pues la apariencia física ligada al concepto del cuerpo femenino negro ha sido y es un planteamiento político en la cultura afrodiaspórica. De hecho, la violencia y el odio al cuerpo de la mujer negra han sido una constante en la historia de la diáspora africana, pues cristalizó por y a través de la esclavitud negroafricana de los siglos XVII hasta el XIX. Como explica Carme Manuel, «el cuerpo de la mujer negra ha sido históricamente la víctima pasiva por excelencia del sistema esclavista, incapaz de oponer resistencia alguna a la continua violencia que sobre ella ejercen tanto hombres como mujeres blancas» (1997: 33). Desde la emancipación y a raíz de la eclosión del movimiento «Black is Beautiful» de los años 70 del pasado siglo, la mujer negra ha encontrado en la literatura el tapiz desde el cual devolver la mirada de belleza a través de episodios de sororidad y reconexión con las raíces[6]. En 1992, Bell Hooks publicaba su clásico estudio *Black Looks: Race and Representation* y un año después *Sisters of the Yam: Black Women and Self-recovery,* donde estudiaba y teorizaba sobre la importancia de la redefinición del concepto de belleza en la mujer negra como arma de auto representación y empoderamiento. Lo que, recientemente, Mae Henderson ha dado en llamar «returning 'the look'» (2011: 137), es decir, devolver la mirada, tal y como experimenta la protagonista de la novela. La relación de Mayoko y Sandra es, pues, un nuevo ejercicio que globaliza la nueva percepción de la mujer afrodiaspórica y que sirve, al mismo tiempo, de recomposición cultural de la identidad afroespañola.

Por eso, y mientras reflexiona sobre estos episodios fundacionales en su vida, y alejándose para siempre de la regresión que para ella representa su ya examiga Martha, Sandra emprende su búsqueda personal a través de la migración, elemento crucial de las identidades diaspóricas. Teniendo claro que «su rincón del mundo estaba lejos del país en el que había nacido» (Mbomío, 2019: 100), Sandra viaja a Guinea Ecuatorial para terminar de entender su identidad

6. El debate sobre el canon de belleza blanco y su pernicioso impacto en la mujer negra es un tema recurrente en la literatura de autoras negras. El ejemplo más conmovedor e impactante se encuentra en la novela *The Bluest Eye* (1970) (traducida en español por *Ojos azules*), la *ópera prima* de la autora afroamericana y premio Nobel de literatura Toni Morrison. De hecho, su última novela, *God Help the Child* (2015) (traducida en español con el título *La noche de los niños*), vuelve a girar en torno al canon de belleza de la mujer negra y como auto-descubrirse y auto-definirse con lo que, de este modo, la autora cerró, indirectamente, el círculo que empezó con la publicación de su primera novela.

híbrida y transnacional, pues entiende, tal y como reclama Salman Rushdie en el recuento personal de su vida, que «el ser es tanto sus orígenes como su viaje» (2012: 4). En este sentido, el viaje, además de transformarse en otro ejercicio ontológico, es de suma importancia porque insertará a España en las rutas del Atlántico Negro de Gilroy y visualiza la omisión de «esas otras geografías que están infrarepresentadas» tal y como indicaba Mar Gallego.

Para viajar a Guinea Ecuatorial su padre la prepara con la lectura de la novela *En las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndongo ya que, como ella, el protagonista se encuentra «un poco entre dos mundos» (Mbomío, 2019: 228). De hecho, las disquisiciones ontológicas en busca del hibridismo del protagonista de la novela de Ndongo serán premonitorias y servirán de introducción al despertar y auto representación de Sandra. Así, será gracias a este primer contacto cultural con la realidad guinenana y a través del contacto con su tío, que la recibe y le introduce en la sociedad, cuando se dé cuenta de que, tampoco en su África ancestral, «el mundo no es negro o blanco» (Mbomío, 2019: 240). De hecho, el viaje le servirá para enfrontarse al cuestionamiento de su propia identidad como afroespañola en una realidad que es novedosa para ella y la impele a autoexplorarse, pues se verá, por primera y única vez, definida como «*ntangan*», es decir «blanca, europea, que viene de fuera» (Mbomío, 2019: 246). Así, Sandra no solo aprende la falacia que había absorbido en España de que la gente negra «es o no es» (Mbomío 2019: 246) sino que, como su tío le advierte, la identidad híbrida de la diáspora africana se encuentra en continuo movimiento y no responde a planteamientos estancos: «Ah, hija mía, así es la vida de los que no sois ni una cosa ni la otra» (Mbomío, 2019: 246). Su tono de piel claro, su mestizaje, la señala como extranjera y como una persona en medio de dos realidades opuestas, ya que la tez clara es signo de envidia y recelo pues se intuye como plataforma de éxito y ejemplo de belleza: «Verás que muchas mujeres se aclaran para tener un tono como el tuyo» (Mbomío, 2019: 250) y, por ello, «[a] los hombres guineanos, en general, les gustan las claritas» (Mbomío, 2019: 280). El color de su piel se convierte también en un impedimento en Guinea y la incitará a interrogarse sobre qué significa ser negra. Esta vivencia sirve como ejemplo perfecto del proceso de aceptación que han de acometer los sujetos de lo que la estudiosa Yogita Goyal, ampliando el paradigma de Falola a múltiples migraciones, ha dado en llamar, en su reciente investigación, otra «nueva diáspora». Según Goyal, la «nueva diáspora» se caracteriza por la expansión de nuevas geografías por y a través de África que den diferentes puntos de vista de su migración (2019: 173). De este modo, África aparecerá no como un «significante de trauma» (Goyal, 2019: 173) que cercena cualquier atisbo de renacer, sino que se relee

como un significante que representa la matriz de un «globalismo triunfal» (Goyal, 2019: 173) debido a las trayectorias de redescubrimiento que procura al sujeto diaspórico dentro y fuera del continente y que desviste el concepto de «raza» de cualquier veleidad idiosincrática producto del racismo. Por ello, tal y como aprende Sandra, el concepto de negritud pasa a un segundo plano puesto que se enfatizan las «diversas rutas de migración que ha generado la nueva diáspora, pues ayudan a revalorar la hegemonía de una sola genealogía de negritud» (Yogal, 2019: 173).

Como exponente de la nueva diáspora, Sandra abraza su identidad guineana a través de su nombre fang, Nnom, y se dispone a erigirse en el puente que une su doble conciencia como afroespañola. Esa doble conciencia camina de manera constante por lo que Du Bois denominó «the color line» (1994: 9). Esa línea del color, que no traspasa ningún lado, sino que los negocia de manera equidistante, será el itinerario que Sandra caminará y al que alude, de forma metafórica, el título de la novela. De hecho, su estancia en África, como tierra de sus antepasados, esto es, de partida, le servirá para estructurar y entender su hibridez y para, siguiendo y ampliando la teoría de Du Bois, «fundir su doble subjetividad en un ser mejor y más puro» (Du Bois, 1994: 2).

Su deambular perpetuo entre dos mundos se verá entendido y reforzado gracias a la relación con su anciana tía Celia que la reconecta con la lengua guineana y con sus verdaderas raíces, esas que de las que su padre, Antonio, abjuró renunciando a su hibridez diaspórica en Madrid: «Las únicas lenguas a las que Antonio dio valor fueron las de las diferentes metrópolis. Tenía la mente colonizada, consideraba que para que le vieran como a un igual tenía que perder toda la riqueza que le hacía diferente» (Mbomío, 2019: 292). Así pues, la conexión con su tía Celia que, a su vez, cuidó a su padre, significa cerrar el círculo de autodescubrimiento y autodefinición. Con su tía Sandra aprende a hablar fang y reconecta el legado de su idioma con una lección que se inserta directamente en su *nnem*, es decir, en el corazón (Mbomío, 2019: 293). El poder de la palabra, eje fundamental en la literatura diaspórica, valida su empeño de auto representación a través del hibridismo. Como explica Mar Gallego, en la producción cultural de la diáspora africana «la palabra […] es fundamental a la hora de construir realidad» y, por ello, «posee un peso específico en la formación de identidad individual y colectiva» (Gallego, 2016: 185). Del mismo modo que los espirituales africanos tuvieron una importancia capital en el desarrollo de una conciencia africana del negro norteamericano, la tradición oral africana que la tía Celia traspasa a Sandra a través del aprendizaje del fang posibilita que la joven afroespañola concilie sus ancestros africanos con su realidad en España a través del hibridismo resultante. Es decir, acomoda su

identidad híbrida, como modo de «reconciliar sus dos almas» (Du Bois, 1994: 3). La palabra despierta y descubre la conciencia afrodiaspórica. Es decir, se lleva a cabo el autodescubrimiento a través de la oralidad, el «to speak for discovery» (1993: 3) que despierta la conciencia híbrida como explicó Toni Morrison en su magistral obra *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*[7]. De esta manera, Sandra no solo entiende y reconecta con el pasado sino que aprende a asignar un papel secundario al color de su piel en pro de una auto representación en la cual prima la hibridez y el valor por sí misma y, tal y como había experimentado en España, borra la imprenta de sus rasgos espuriamente racializados y rechaza el fetichismo adscrito al concepto de «raza»: «En Guinea pasó de sentirse, sobre todo, negra, que era la parte de su identidad que más problemas le había ocasionado en España, para sentirse, sobre todo, mujer» (Mbomío, 2019: 304). Esta transmisión de la lengua y los conocimientos establece, de nuevo, un ejemplo de sororidad que forja una manera específica de entender el legado cultural afrodiaspórico a través de lo que Mar Gallego entiende como una estética del Atlántico negro en femenino (2016: 64). Esta estética femenina incide en estrategias de agencia a través de la transmisión cultural y oral entre mujeres y constituye una aportación de género a la revisión que supone el legado del Atlántico hispano. Esto es importante porque, ampliando el paradigma gilroyano y revisitando las estrategias de auto representación de la diáspora africana, las mujeres afrodiaspóricas, como demuestra Lucía Asué Mbomío con este episodio, han añadido su impronta al paradigma cultural del Atlántico negro mediante la incorporación del Atlántico hispano que singulariza y globaliza «la importancia que le conceden al poder del lenguaje y a su relación con la oralidad, que se fomenta para cubrir la necesidad de "contarse" y no "ser contadas", pasando a la posición de sujetos que se narran y no de objetos de narración» (Gallego, 2016: 66). En este sentido, la novela se posiciona en esta intersección entre raza y género abogando por una perspectiva en pro de la hibridez, pero marcando la importancia y la visibilidad del sujeto femenino. Es decir, suscribe y aboga por la interseccionalidad del feminismo contemporáneo que teorizan sagazmente Chandra Mohanty y Jaqui Alexander: «el reto es ver cómo las diferencias nos permiten explicar mejor y de un modo más preciso las conexiones y cruces de fronteras, cómo especificar la diferencia nos permite teorizar los problemas universales en un sentido más completo» (1997: 504).

7. Recientemente ha sido traducida al español por la Biblioteca Afroamericana de Madrid (BAAM).

La tía Celia se convierte así en la Tiresias de Sandra, en la mujer que, desde su sabiduría, le abrirá los ojos no solo a la nueva interpretación de su ser híbrido y transnacional sino a entender la «perpetua condición fronteriza» (1990: 9), en palabras de Arturo Islas, que define a la mujer afrodiaspórica. Paradójicamente, Antonio, incapaz de comprender la posibilidad intrínseca del hibridismo como forma de habitar el mundo, se está quedando ciego en España mientras su hija, moldeando su identidad afroespañola a través de la diáspora y el hibridismo, rechaza la rigidez de aquellas y aquellos sujetos que « [n]ecesitan hundir sus raíces» para optar por la metáfora postesclavista del «agua que separa a los dos continentes» y, por su naturaleza inasible y en continua renovación, configura y legitima una identidad híbrida «entre dos orillas cercanas que distan una eternidad» (Mbomío, 2019: 305). La novela emprende, a partir de este momento, lo que Gay Wilentz bautizó como *healing narrative,* es decir, narraciones que curan y que, al rehabilitar un conocimiento cultural poco valorado, devuelven equilibrio y seguridad en el ser diaspórico constatando que la reconexión cultural con los ancestros no solo ayuda a entenderse mejor, como le sucede a la protagonista, sino a encontrar la satisfacción personal en la identidad híbrida pero íntegra. Es decir, como afirma el propio Wilentz, esta reconexión tan solo ratifica que «para estar bien en general se necesita estar bien culturalmente» (2000: 5).

De hecho, la agencia de la que Sandra se empapa gracias al ejemplo de sabiduría que aprende con su tía será un factor determinante en su precipitada marcha de Guinea y vendrá a reforzar la contumaz determinación de ese nuevo carácter híbrido y transnacional de su ser diaspórico. En su trabajo como periodista de reportajes, Sandra será testigo de la mirada colonizadora de la empresa para la que trabaja. Después de pasar más de medio año en el país y de reforzar y entender esa conciencia afrodiaspórica que la convierte en una ciudadana que rehúye el maniqueísmo y los inmovilismos, Sandra rechaza contribuir a expandir la mirada colonizada de los reportajes de su compañía: «No quiero trabajar para ellos. Si lo hago tendré que claudicar y hacer ciertas cosas que no quiero» (Mbomío, 2019: 349). De nuevo, el relato evidencia una mirada de género que se resiste a no interpelar a los nuevos discursos feministas. En este sentido, el despertar identitario de Sandra no se puede desligar de su toma de conciencia como mujer afrodiaspórica y, por tanto, exponente de las nuevas lecturas del feminismo postcolonial. La experiencia de la protagonista como mujer afrodiaspórica que legitima su acepción identitaria responde, pues, a las corrientes feministas que desde la actualidad se han dado en llamar feminismos de frontera o disidentes, tal y como señala Elena Casado (1999: 75) en «A vueltas con el feminismo».

Así pues, la vehemencia en tal decisión expone el último despertar de Sandra a la característica intrínseca de la identidad diaspórica en la recreación de una identidad desterritorializada y que, como ella expone a lo largo de sus sucesivas migraciones, se mueve de manera constante entre las raíces y las rutas del Atlántico hispano sin elegir ninguna sino negociando ambas prácticas epistemológicas. Es entonces cuando la joven concede: «quizá el problema sea yo, y no el lugar» (Mbomío, 2019: 349). Es decir, Sandra se erige en el epítome del sujeto diaspórico por antonomasia cuyo concepto transnacional de hogar, esa comunidad imaginada, utilizando el término acuñado por Benedict Anderson[8], que resulta de las raíces y las rutas migratorias, surge, en su proyecto ontológico, como «factor crucial en su construcción de identidad» (2008: 2) afrodiaspórica y transnacional, tal y como han analizado Edwards y Hogarth.

El final de su estancia en Guinea Ecuatorial pone en práctica y evidencia las conclusiones tentativas que verbalizó mientras estudiaba en Madrid y experimentó cuando trabajó en una tienda durante las rebajas de verano. Entonces Sandra establece una conexión inmediata con un joven peruano llamado Max y, a través de una conversación que se vuelve profética con el telón de fondo del estudio de Walter Rodney *De cómo Europa subdesarrolló a África*, la protagonista vislumbra que ha asentado la reconciliación de su hibridismo o doble conciencia, pues conviene que «[e]n su esencia estaban las dos culturas mezcladas, incluso en su físico» y con orgullo constata que «[i]ncluso tenía dos nombres, uno de cada hemisferio» entendiendo, pues, que « [e]ra las dos cosas, pesara a quien le pesase» (Mbomío, 2019: 60). Esta conexión vuelve a expandir la unión de las rutas culturales del Atlántico hispano y establece los lazos universales de la diáspora africana, tal y como expone Benita Sampedro (2012: 909). Además, esta enseñanza se matiza y se completa con el eje Atlántico que resulta de sus migraciones a Guinea y a Londres, donde experimentará en primera persona las enseñanzas y el bagaje teórico que la habían impelido al autodescubrimiento y eventual auto representación.

La novela termina con la muerte de la tía Celia, la cual sirve para hacer que el padre de Sandra vuelva a Guinea y despida a la anciana. Sandra se cerciora de que el legado de su querida tía, «lo mejor que me pasó en Guinea y me contó muchas cosas» (Mbomío, 2019: 359), ha sido respetado pues, en otro ejemplo de *healing narrative*, su padre se pudo despedir de ella y quedar en paz con el legado de «aquella mujer sabia» (Mbomío, 2019: 359). La novela cierra con la conversación pendiente de Sandra y su padre Antonio. En las

8. Es la teoría principal de Benedict Anderson en *Imagined Communities* (1991).

palabras finales que la protagonista rememora volviendo su vista atrás hacia Guinea, pasando por la vivencia madrileña de su padre y desde su presente en Londres se configuran las rutas existenciales del Atlántico hispano que definen su hibridismo producto de su conciencia y auto representación afrodiaspórica. Es decir, no solo entiende, sino que evoca el pensamiento, ya cristalizado en vivencia presente, de que «su lugar está en el limbo, en ese camino» (Mbomío, 2019: 209) de aquellos sujetos diaspóricos que reformulan las entidades reduccionistas. En la elocuente reflexión que cierra el relato, Sandra aparece legitimada por unas vivencias y unas migraciones que detentan el poder de su empoderamiento y su cimentada auto representación como mujer afrodiaspórica que, feminizando las rutas del eje Atlántico hispano, ha cruzado de forma fehaciente las «aguas negras, africanas y diaspóricas, a los dos lados del Atlántico» (Mbomío, 2019: 360). Por ello, se reafirma en su acometida defensa de un hibridismo que hace que los sujetos diaspóricos no solo se reclamen «más sabios» sino que se erijan en el «puente que une» (Mbomío, 2019: 360) diferentes concepciones de habitar el mundo para mostrar otro modelo de ser desde el punto de vista global y rechazar esa forma de identidad uniformadora que llega a ser el impedimento de una visión transnacional. Esto es, resitúa la narración en una visión decolonial enmarcada en la revisión de las rutas del Atlántico hispano de «orden global» (2012: 23) tal y como indica Elisa Rizo y aboga por una «retórica del espacio alternativo» (1994: 30), usando el concepto de Iain Chambers en su estudio *Migración, cultura e identidad* (1994). Este marco apunta a que la protagonista se autodefina amparando la diversidad y la pluralidad de la identidad diaspórica y que, al mismo tiempo, sobrepase los intentos fracasados del multiculturalismo y se defina por la hibridez, así como en contra de cosmovisiones alternativas y encierre la variedad y la riqueza de vivencias por medio de una «frontera que separa» (Mbomío, 2019: 360) naciones y personas distintas.

Conclusión

En *Hija del camino*, Lucía Asué Mbomío plantea un ejercicio literario que se enmarca dentro de los estudios recientes de diáspora e identidades transnacionales. Haciendo uso de los tropos del viaje y la migración, profusamente imbricados en el paradigma crítico y cultural de las teorías de la diáspora africana, la novela narra una historia en la que su protagonista, la joven afroespañola Sandra Nnom, negocia constantemente su sentido de la identidad diaspórica en búsqueda de la aceptación de un hibridismo resultante que le permita entender su mestizaje más allá del color de su piel. En este sentido, la novela se posiciona en el debate sobre el término «raza» y las

identidades racializadas para abogar por una autodefinición que abrace la hibridez y la diferencia. Por ello, el viaje emprendido se torna en un ejercicio ontológico que la llevará de Madrid a Guinea Ecuatorial y de vuelta a Madrid hasta Londres. Este cruce de trayectorias a través del cual irá encontrando y redescubriendo su identidad afrodiaspórica amplía las rutas transnacionales que Paul Gilroy teorizó en su libro cardinal *The Black Atlantic* y sugieren la inclusión de lo que se ha dado en llamar el Atlántico hispano con el objetivo de ampliar la visión del colonialismo europeo por medio de los «imaginarios históricos del mundo cros-Atlántico» (Sampedro, 2012: 910). El viaje de la protagonista a la Guinea Ecuatorial familiar la impele a redefinir su identidad afrodiaspórica reinterpretando, así, la historia decolonial del país en clave transnacional y de género. Es por ello por lo que las trayectorias de las que nos hace partícipes legitiman a la protagonista del relato a dibujar una estética del Atlántico hispano en clave femenina que incluye la novela en el paradigma de los feminismos de frontera o disidentes. Así, el relato adquiere una dimensión literaria que se une al tiempo que expande la trayectoria de otras escritoras afrodescendientes contemporáneas.

Así mismo, y escapando de la lectura traumática que del legado de la esclavitud se ha venido haciendo en la cultura afrodiaspórica, la novela de Mbomío personaliza la figura de Sandra Nnom como ejemplo de lo que recientemente, y ampliando el marco teórico de Falola, Yogita Goyal ha acuñado como otra «nueva diáspora», puesto que se caracteriza por «expandir el sentido de diáspora» mediante una sucesión de «modelos de historias múltiples que aportan una visibilidad» que se define global y «multifacética» (Goyal, 2019: 172). Esta perspectiva de la nueva diáspora permite a Sandra interrogarse sobre su condición de afroespañola en su viaje a Guinea Ecuatorial partiendo de una serie de episodios iniciáticos que acaecieron durante su infancia en Madrid. En Guinea no solo aprenderá a reconectar con sus raíces, sino que se cerciorará de una idea que le ratificará que el concepto de negritud es, sin duda, un paradigma cultural que deriva del racismo y que se esmera en superar. En cambio, el hibridismo diaspórico por el que aboga le granjea una manera de auto representarse más inclusiva y alejada del binarismo excluyente. Para ello serán cruciales sus conversaciones con la tía Celia, que le enseñará a conectar con su lengua y la cosmovisión guineana y que, eventualmente, ella adoptará como parte de su bagaje híbrido y transnacional. Será en Guinea donde se asegure de que su hibridismo es la única garantía de que su periplo por el eje Atlántico hispano le granjee el autodescubrimiento para que éste se pueda transformar en agencia personal de auto representación dentro de un mundo en donde ninguna frontera quebrante la hibridez y la identidad compuesta. Por

ello, la novela deviene finalmente una *healing narrative*, esto es, una narración curativa que no solo da voz a la experiencia femenina y afrodiaspórica dentro del marco teórico transnacional del Atlántico hispano, sino que reposiciona las rutas del legado cultural postesclavista para incluir a España y su papel en el devenir de los sujetos de la diáspora africana que ayudan a visibilizar y a ensanchar las trayectorias afrodiaspóricas. El marcado enfoque de género, como se ha apuntado, añade otra vuelta de tuerca que se une a las prácticas de visualización de la llamada nueva diáspora y refrenda la novela como un ejercicio literario que ayuda a repensar el valor intrínseco del hibridismo y el respeto cultural en un momento en donde el esencialismo de los nacionalismos amenaza el respeto a la diferencia y al potencial democrático de las identidades múltiples.

Bibliografía citada

ÁLVAREZ JUNCO, J. (2009), «La identidad española en el mundo de las naciones», *Crítica*, n.º 961, pp. 31-36.

ANDERSON, B. (1991), *Imagined Communities*, Londres, Verso.

BRADOITTI, R. (1999), «Figuraciones de nomadismo. Idenitidad europea en una perspectiva crítica», Paloma de Villota (ed.), *Globalización y género*, Madrid, Síntesis, pp. 27-46.

CASADO, E. (1999), «A vueltas con el feminismo», *Política y Sociedad*, n.º 30, pp. 73-91.

CHAMBERS, I. (1994), *Migración, cultura e identidad,* Buenos Aires, Amorrortu Editores.

DU BOIS, W.E.B. (1994), *The Souls of Black Folk*, Nueva York, Dover Publications, Inc.

EQUIANO, O. (1999), *Narración de la vida de Olaudah Equiano, el Africano, escrita por él mismo. Autobiografía de un esclavo liberto africano*, Madrid, Miraguano Ediciones.

FALOLA, T. (2013), *The African Diaspora. Slavery, Modernity, and Globalization*, Rochester, University of Rochester Press.

FRA-MOLINERO, B. (2009), «Novela postcolonial, emigración y metáfora de la esclavitud», *Afro-Hispanic Review*, Vol. 28, n.º. 2, pp. 81-96.

GABILONDO, J. (2001), «Introduction», en Special Issue: The Hispanic Atlantic. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º.5, pp. 91-113.

GALLEGO DURÁN, M. (2012), «Identidad híbrida y migración en *Más allá del mar de arena* de Agnés Aborton y *En un lugar del Atlántico* de Fatou Diome», M. Martín Clavijo (ed.), *Más igualdad, redes para la igualdad*, Sevilla, Arcibel, pp. 271-277.

GALLEGO DURÁN, M. (2016), *A ambas orillas del Atlántico. Geografías de hogar y diáspora en autoras afrodescendientes*, Oviedo, KRK Ediciones.

GILROY, P. (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso.

GOYAL, Y. (2019), *Runaway Genres: The Global Afterlives of Slavery*, Nueva York, New York UP.

HARRIS, J. (1993), *Global Dimensions of the African Diaspora*, Washington D.C., Howard UP.

HENDERSON, M. (2011), «About Face, or What is This Back in B(l)ack Popular Culture?: From Venus Hottentot to Video Hottie», Silvia Pilar Castro Borrego y M.ª Isabel Romero Ruiz (eds.), *Cultural Migrations and Gendered Subjects*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 125-156.

HOOKS, b. (1992), *Black Looks: Race and Representation*, Nueva York, Routledge.

HOOKS, b. (1993), *Sisters of the Yam: Black Women and Self-Recovery*, Nueva York, South End Press.

ISLAS, A. (1990), *Migrant Souls*. Cover Worn, Avon.

JABARDO, M. (2008), «Desde el feminismo negro, una mirada al género y a la inmigración», Liliana Suárez y otros (coord.), *Feminismos en la antropología. Nuevas propuestas críticas*. San Sebastián, Ankulegi Antropología Elkartea, pp. 39-54.

MANUEL, C. (1997), «Literatura desde la exterioridad salvaje: el descubrimiento de la voz silenciada de la esclava afro-americana», *Asparkía*, n.º. 8, pp. 31-48.

MARTÍN CASARES, A. y M. GARCÍA BARRANCO (eds.). (2010), *La esclavitud negroafricana en la historia de España: siglos XVI y XVII*, Granada, Comares.

MBOMÍO, L. A. (2019), *Hija del camino*, Barcelona, Grijalbo.

MOHANTY, CH. y J. ALEXANDER (eds.) (1997), *Feminist Geologies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, Nueva York y Londres, Routledge.

MORRISON, T. (1970), *The Bluest Eye*, New York, Picador.

MORRISON, T. (1992), *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Cambirdge, Harvard UP.

MORRISON, T. (2015), *God Help the Child*, Nueva York, Alfred A. Knopf.

NDONGO BIDYONGO, D. (1998), «Literatura hispanoafricana», *Mundo Negro*, p. 9.

NDONGO BIDYONO, D. (2007), *El metro*, Barcelona, El cobre.

NDONGO BIDYOGO, D. (2009), *Las tinieblas de tu memoria negra*, Barcelona, El cobre.

PAJARES, M. (2009), «Inmigración y políticas públicas», *V Seminario sobre la investigación de la inmigración extranjera en Andalucía*, Sevilla, Dirección general de coordinación de políticas migratorias, pp. 79-92.

PERIÁÑEZ GÓMEZ, R. (2008), «La investigación sobre la esclavitud en España de la Edad Moderna», *Norba,* n.º. 21, pp. 275-282.

RACHIK, H. (2006), «Identidad dura e identidad blanda», *Cidob d'Afers Internacionals*, n.º 73-74, pp. 11-20.

RIZO, E. (2012), «Equatorial Guinean Literature: The Struggle Against State-Promopted Amnesia», *World Languages and Cultures Publications and Papers*, n.º. 9, pp. 32-36.

RUSHDIE, S. (2012), *Joseph Anton: A Memoir*, Nueva York, Random House.

SAMPEDRO VIZCAYA, B. (2012), «Engaging the Atlantic: New Routes, New Responsibilities», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 89.9, pp. 905-922.

WILENTZ, G. (2000), *Healing Narratives: Women Writers Curing Cultural Dis-ease*. Nueva Jersey, Rutgers UP.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 33-66
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.02

Aproximación a los diálogos en prensa periódica de los siglos XIX y XX: primeras aportaciones para un repertorio bibliográfico digital

An approach to dialogues in periodicals of the 19th and 20th centuries: first contributions to a digital bibliographic repertoire

Celia Faba Durán

Autoría:
Celia Faba Durán
Universidad Complutense de Madrid, España
cfaba@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-0262-3151

Citación:
Faba Durán, Celia. «Aproximación a los diálogos en prensa periódica de los siglos XIX y XX: primeras aportaciones para un repertorio bibliográfico digital», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 33-66. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.02

Fecha de recepción: 23/12/2020
Fecha de aceptación: 21/05/2021

© 2022 Celia Faba Durán

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la búsqueda, recopilación y análisis de diálogos en prosa publicados en prensa periódica de los siglos XIX y XX para ser incorporados paulatinamente a Dialogyca BDDH. Para ello se han utilizado fuentes de información, tales como hemerotecas digitales o la *Colección de índices de publicaciones periódicas* del CSIC, que han facilitado el vaciado de 24 revistas, que contenían 102 diálogos en prosa, editadas entre los años 1804 y 2000. El análisis de los textos demuestra una clara continuidad del género dialogado acorde con la tradición y, además, presenta innovaciones propias del medio en que vieron la luz, como la publicación por entregas. Esta investigación finaliza con un avance para un repertorio bibliográfico de diálogos en prensa periódica del lapso seleccionado.

Palabras clave: diálogos; Dialogyca BDDH; prensa periódica; literatura hispánica; repertorio bibliográfico

Abstract

This paper has the aim of searching, compiling and analysing dialogues in prose published in periodicals of the 19th and 20th centuries in order to be gradually incorporated into Dialogyca BDDH. For that purpose, sources of information have been consulted, such as digital

periodicals library and the *Colección de índices de publicaciones periódicas*, which have provided data on 24 publications, containing 102 dialogues edited from 1804 to 2000. The texts' analysis demonstrates a clear continuity in the dialogue genre in accordance with tradition and, furthermore, it presented some innovations typical of the format in which they were published, such as publication by installments. This research concludes with an advance for a digital bibliographic repertoire of dialogues in the periodical press in the selected lapse.

Keywords: dialogues; Dialogyca BDDH; periodicals; Hispanic Literature; bibliographic repertoire

Introducción[1]

La prensa periódica de los siglos XIX y XX es, a menudo, una fuente inabarcable de textos literarios a los que la crítica no ha prestado la atención necesaria. Sobre todo, en lo relativo a los diálogos en prosa, género de aparición frecuente en los periódicos y revistas de estos dos siglos. La difusión de la prensa en el siglo XVIII y principios del XIX favoreció la introducción en España de las nuevas ideas y corrientes estéticas que se estaban extendiendo por Europa, sobre todo en filosofía y literatura. En ese periodo las publicaciones dejaron de ser únicamente informativas para, poco a poco, introducir otros contenidos y especializarse en cabeceras literarias, mercantiles o de carácter enciclopédico (Freire López, 1997:31). Estas circunstancias facilitaron que el diálogo adquiriera una nueva dimensión, ya que este género siguió teniendo una divulgación notable, al tiempo que se producían cambios asociados al nuevo soporte en el que veía la luz. Sirva como botón de muestra la disminución de la extensión de los diálogos –asunto que se abordará a lo largo del trabajo–, lo que, con frecuencia, conllevó que los textos se publicaran por entregas.

La presente investigación se articula en tres aspectos que merecen ser señalados: primero, la búsqueda y recopilación bibliográfica de diálogos contemporáneos, que enumera las herramientas empleadas, los resultados obtenidos y la ordenación de los datos; en segundo lugar, el análisis general de los rasgos literarios de los diálogos hallados, encabezado por una reseña de cada una de las publicaciones y seguido por una panorámica de los elementos

1. Este trabajo se ha beneficiado de un contrato de Ayudante de investigación de la Comunidad de Madrid, del programa «Ayudas para la contratación del Ayudantes de Investigación y Técnicos de Laboratorio», n.º de expediente CT8/19/CT9/19/PEJ2018-AI/HUM-10741, y se ha realizado en el marco del proyecto I+D *Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos*, n.º ref. PGC2018-095886-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER), con sede en el IUMP (UCM).

más característicos, y, por último, el avance para un repertorio bibliográfico digital de diálogos en prensa periódica (1804-1936), que se constituye como la aportación más significativa de este trabajo al estudio de los diálogos en prensa periódica de los siglos XIX y XX, pues recoge en tablas las obras, localizándolas bajo un sistema definido y documentado.

Búsqueda y recopilación bibliográfica de diálogos contemporáneos: fuentes, problemas, periodos y cabeceras

La finalidad de este trabajo es la búsqueda y recopilación bibliográfica de diálogos en prosa publicados en prensa periódica de los siglos XIX y XX para ser incorporados paulatinamente a Dialogyca BDDH. Para ello se han empleado como fuentes de información fundamentales la *Colección de índices de publicaciones periódicas*[2], publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional (http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm); el portal de prensa histórica del Ministerio de Cultura (https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do), la colección digital de publicaciones periódicas del Ateneo de Madrid (https://www.ateneodemadrid.com/Biblioteca/Coleccion-digital/Publicaciones-periodicas) y la hemeroteca digital del periódico *ABC* (http://hemeroteca.abc.es/).

La utilización de índices de publicaciones periódicas facilita el trabajo de los investigadores gracias a la orientación y aproximación al texto que ofrece. No obstante, aunque el apoyo que proporcionan es de utilidad, en numerosas ocasiones se tiene que proceder a vaciar el contenido de todos los números de cada publicación para determinar si hay diálogos en ella o

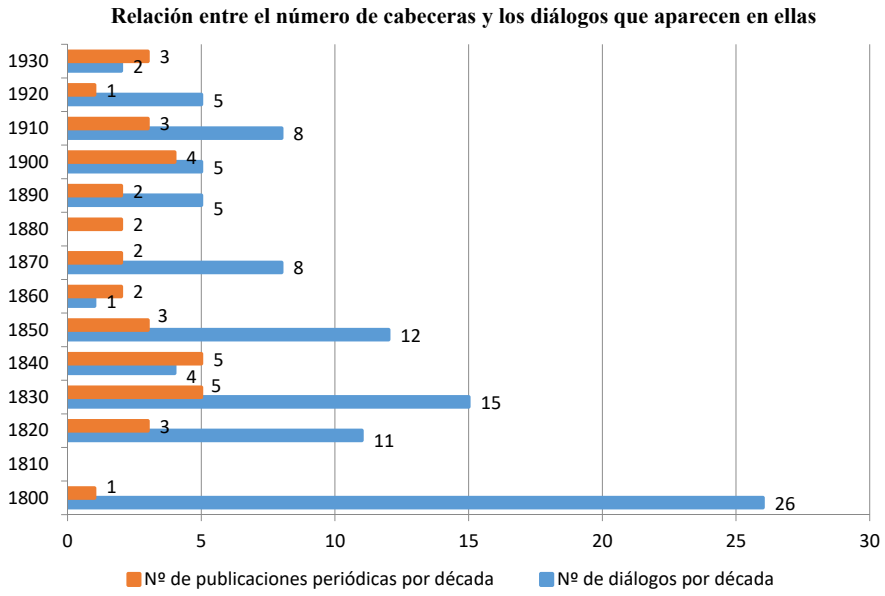
2. La *Colección de índices de publicaciones periódicas*, dirigida por Joaquín de Entrambasaguas, indexó, a lo largo de más de veinte volúmenes, el contenido de revistas españolas del siglo XIX, fundamentalmente, y del XX. El objetivo de esta empresa era la realización de índices que se aproximaran a los autores y textos para facilitar y favorecer el estudio de aspectos específicos de estas publicaciones. Este proyecto, auspiciado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas a través de los institutos Nicolás Antonio y Miguel de Cervantes, vio la luz en 1946 con *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, realizado por José Simón Díaz, con la que abría el indexado de revistas del periodo romántico, como *No me olvides* (Pablo Cabañas, 1946) o *El Europeo* (Luis Guarner, 1953), y proseguía con *Revista Contemporánea* (Ramón Paz, 1950), surgida en la Restauración con el propósito de divulgar estudios científicos, sin prestar demasiada atención hacia la cultura y la literatura. Al mismo tiempo, se ocuparon de publicaciones más actuales, como la *Revista de Occidente* (E. Segura Covarsi, 1952), *Ateneo* (Ángel Sagardia, 1960) o *Revista de Estudios Hispánicos* (José Simón Díaz, 1947), y elaboraron los cuatro volúmenes de *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, llevado a cabo por el Seminario de Bibliografía hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, donde se volcaba el contenido de periódicos madrileños que cerraba la *Colección*.

no. Con frecuencia, el título de un texto indexado que no esté encabezado por ningún concepto relacionado con el diálogo implica que sea necesaria la lectura detallada del mismo para definir su tipología genérica. Este último aspecto es, sin duda, uno de los más problemáticos para el investigador, pues la clasificación que se ha hecho tradicionalmente resulta confusa porque se ha asociado con el género dramático, incluso por parte de los propios autores de las obras que, a veces, se refieren a ellas como diálogos representables. Aunque la tradición literaria consideró representables algunos diálogos de Platón y la mayoría de los de Luciano, estamos a veces ante textos de cualidades diferentes: hay diálogos que pudieron representarse sin dejar de ser genéricamente diálogos, pero hay textos que, se escriban o se representen, no son diálogos, aunque se lo autodenominen. La discriminación genérica es una labor teórica e histórico-literaria por hacer en los diálogos que ingresaron en la prensa periódica desde el siglo XVIII en adelante, y este trabajo pretende servir también de base para ello.

La gran variedad de recursos hemerográficos que numerosas instituciones ofrecen en línea facilita la labor investigadora, pues permite que el acceso a la información se lleve a cabo sin tener que consultarla de manera presencial. Asimismo, una de las principales ventajas que ofrecen las hemerotecas digitales es la posibilidad de realizar búsquedas combinadas a partir de términos asociados a los diálogos y acotar la cronología de las publicaciones en función de los objetivos de la investigación.

El arco temporal que se ha seleccionado comprende las publicaciones periódicas que vieron la luz entre los años 1804 y 2000; sin embargo, solo se han analizado las cabeceras hasta 1936. En este intervalo de más de un siglo de duración se percibe cómo el género dialógico tiene una presencia notable en la prensa de la época, a pesar de que otros subgéneros, como la novela por entregas y el artículo de costumbres, fuesen un mayor reclamo para los lectores. Para mostrar con más claridad lo afirmado en las líneas anteriores, se ha elaborado la siguiente gráfica, en la que se observa la correlación entre el número de diálogos y de cabeceras analizadas por décadas:

Se puede observar cómo el lapso 1800-1870 presenta una alta concentración de diálogos, que, en porcentajes, se aproxima al 75% de los textos hallados en el transcurso de la investigación. Mayoritariamente, las décadas de 1800 (26), 1820 (11), 1830 (15) y 1850 (12) aglutinan, hasta el momento, la etapa más fructífera del género dialogado en los siglos XIX y XX. Por el contrario, el fin de siglo y las primeras décadas del XX advierten un descenso significativo de la producción dialógica, especialmente significativa en 1890 (5) y en 1930 (2). Sin embargo, cabe señalar que los datos analizados corresponden a la



primera fase del estudio del diálogo contemporáneo en prensa periódica y, por lo tanto, son provisionales, a falta de seguir recopilando nuevas muestras de este género.

Para la elaboración de esta investigación se han seleccionado 24 publicaciones periódicas, en su mayoría revistas, editadas en el tiempo anteriormente mencionado. La mayor parte de ellas se han escogido porque se encuentran indexadas en la *Colección de índices de publicaciones periódicas*, del CSIC, menos *El Ateneo*, *Boletín del Ateneo, Blanco y Negro, El Correo de las damas, El Duende satírico del día, El Zurriago* y *Revista Ibérica*, que se han consultado para ampliar el periodo estudiado. No obstante, es necesario señalar que la recolección de los textos dialógicos aparecidos en la revista *Blanco y Negro* se ha obtenido a partir de la búsqueda del término diálogo y no del vaciado completo de la cabecera, debido a las dificultades que ocasiona la visualización de los ejemplares en la página web de la hemeroteca de *ABC*. A continuación, se presenta un cuadro que ordena las cabeceras alfabéticamente, las clasifica según su temática, indica el periodo en el que estuvieron en circulación y enumera la cantidad de diálogos que aparecen en ellas:

Medio	Clasificación	Años	Número de diálogos
El Arpa del creyente	Revista literaria y artística	1842	-
El Artista	Revista artística	1835-1836	1
Ateneo	Revista sociocultural	1906-1912	-
El Ateneo	Revista sociocultural	1888-1889	-
Blanco y Negro	Revista literaria y artística	1891-2000	21[3]
Boletín del Ateneo	Revista sociocultural	1877-1878	-
Cartas españolas	Revista sociocultural	1831-1832	11
El Correo de las damas	Revista literaria destinada a mujeres	1804-1808	26
Cruz y Raya	Revista cultural	1933-1936	-
Educación pintoresca	Revista infantil	1857-1859	3
El duende satírico del día	Revista satírico-humorística	1828	2
El Europeo	Periódico de ciencia, artes y literatura	1823-1824	3
El Laberinto	Revista de amenidades	1843-1845	1
Liceo artístico y literario de Madrid	Revista literaria y artística	1838	-
El Museo Universal	Revista enciclopédica	1857-1869	6
No me olvides	Periódico literario y artístico	1837-1838	-
La Palma	Semanario de historia y literatura	1840-1841	-
Los Quijotes	Revista literaria	1915-1918	1
El Reflejo	Revista literaria	1843	-
Revista Contemporánea	Revista cultural	1875-1907	11
Revista de Estudios Hispánicos	Revista especializada	1935-1936	-
Revista Ibérica	Revista literaria	1902	-
Semanario pintoresco español	Revista literaria	1836-1869	10
El Zurriago	Periódico	1821-1823	6

3. Hasta la fecha se han encontrado un total de 21 diálogos en el periodo comprendido entre 1891-1936, como resultado de la búsqueda con el término diálogo.

En total, se han recopilado 102 diálogos procedentes de 24 cabeceras distintas que se distribuyen a lo largo de 132 años. La presentación de este corpus de diálogos –reunido en el *Avance de repertorio*, al final de este trabajo– se ha realizado siguiendo el modelo empleado por María Jesús Fraga en su artículo «Los textos dialogados en la prensa española de finales del siglo XIX» (2016), en donde atiende a los siguientes descriptores: numeración dentro del repertorio, fecha; tomo; año; número; páginas; autor, título y enlace. No obstante, ha sido preciso añadir dos más, cuaderno y época, para las cabeceras *Cartas españolas* y *Semanario pintoresco español*, con el objetivo de que la clasificación de los diálogos fuera fiel a la estructura interna de la publicación. Llegado a este punto, es necesario incidir en que los descriptores estructuran la referencia de cada diálogo, pero no siempre aparecen, lo que obliga a adaptarla cuando sea necesario. Sirva como botón de muestra el caso de *El Correo de las damas*, que presenta numerosos errores en la paginación y en los cuadernos, lo que implica que el investigador tenga que hacer una lectura extremadamente detallada de todos los elementos textuales para reflejarlos en el resultado de la investigación. Además, este estudio debe combinarse con la bibliografía secundaria existente acerca de la publicación y de otras fuentes primarias, tales como diarios, que hagan referencia a la cabecera.

Diálogos contemporáneos: cabeceras, autores y textos

En este apartado del estudio se van a comentar las cabeceras señaladas que contienen diálogos, así como a esbozar algunas ideas generales sobre los autores, las modificaciones y temas que están presentes en los textos. El amplio periodo comprendido entre la publicación de *El Correo de las damas* en 1804 hasta el último diálogo de *Blanco y Negro* en 1935 nos obliga a realizar una escueta reseña sobre cada una de estas publicaciones periódicas con el fin de percibir mejor la evolución que se dio en el género dialógico.

José María de Lacroix, barón de Bruère, fue un destacado empresario y periodista de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que llevó a cabo diversas iniciativas editoriales en Andalucía y en el Levante. *El Correo de las damas, o, poliantea instructiva, curiosa y agradable de literatura, ciencias y artes* (Cádiz, 1804-1808) comenzó a publicarse como un suplemento literario destinado al público femenino dentro del *Diario mercantil de Cádiz* en 1804 y finalizó en 1808 con el inicio de la Guerra de la Independencia. En ese tiempo se publicaron 17 tomos que constaban de, aproximadamente, entre 17 y 21 cuadernos, que abordaban temas literarios y entretenimiento. Buena parte de los textos que aparecen recogidos en las páginas de *El Correo de las damas* «procedían de copia, refundición o reformulación de lo ya divulgado en otros periódicos

nacionales y extranjeros, así como en colecciones misceláneas, libros de historia y compendios varios» (Sánchez de Hita y Román López, 2014:24). La selección de las composiciones obedece al interés del editor, Lacroix, de que llegara a las mujeres y estas pudieran tener un papel más destacado en la sociedad ilustrada.

El Zurriago (Madrid, 1821-1823), que se constituyó como baluarte del Trienio Liberal y defensor del liberalismo español, creó un nuevo estilo periodístico que ha sido frecuentemente imitado a lo largo de la historia del periodismo español. Sus editores y redactores fueron Félix Mejía y Benigno Morales, quienes en el ejercicio de la libertad de imprenta sufrieron denuncias y prisión. Su título se refiere al látigo con que se flageló metafóricamente la actitud del monarca, a los absolutistas y a los moderados, además de a los liberales templados y los masones. Pudo comenzar a editarse durante los últimos meses de 1821 y su publicación se prolongó durante todo el periodo, hasta el primer trimestre de 1823. Se editaron un total de 95 números de formato reducido y con una media de 16 páginas, que veían la luz sin periodicidad establecida ni con una indicación precisa de la fecha. Entre sus colaboradores destacaron Atanasio Lescura, Antonio Solana, Eugenio Romero, Benito Romero o José Sáenz Urraca, entre otros.

El Europeo (Barcelona, 1823-1824) fue la publicación oficial de un grupo de intelectuales románticos que se autodenominaban «Escuela romántica-espiritualista» y que en ella constituyeron la primera manifestación romántica en España. *El Europeo* es, sin duda, la cabecera más internacional de todas las que se han estudiado, pues su redacción estaba compuesta por dos españoles –Buenaventura Carlos Aribau y Ramón López Soler–, dos italianos, Luigi Monteggia y Fiorenzo Galli, y un inglés, Carlos Ernesto Cook. La revista tenía como fin, según explica Luis Guarner, «adoctrinar y abrir sus páginas a la discusión noble y amplia de las nuevas ideas que se proponía defender» (1953: XIII). El predominio de la literatura sobre el resto de las materias es notable, aunque abundaban también los textos relacionados con la educación, la historia, la jurisprudencia, la estética, los viajes, la sociología y la pedagogía, entre otros.

La primera incursión periodística de Mariano José de Larra, de la que posteriormente se retractará, fue *El duende satírico del día* (Madrid, 1828), que se publicó a lo largo de 1828, momento en el que la censura se abrió tímidamente. Durante ese año, Larra dio a la imprenta cinco cuadernos, de entre 36 y 12 páginas, que recogían artículos de costumbres y de crítica literaria y teatral, con un marcado estilo sarcástico y mordaz. Seguidor de la revista inglesa *The*

Spectator, utilizó la cabecera para tomar postura a favor del neoclasicismo y polemizar con el *Correo literario y mercantil*, de José María Carnerero.

El ya citado José María Carnerero fue director y promotor de *Cartas españolas* (1831-1832), una revista semanal que tomó como modelo la publicación francesa *Revue Française* y cuyo origen estaba en una tertulia que debió disolverse al establecerse sus miembros en otros lugares, quienes quisieron mantener contacto epistolar. En ella colaboraron autores destacados como Mesonero Romanos, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, entre otros. Los asuntos que trata son diversos, pues combina la economía y la agricultura con el artículo de costumbres y la literatura.

Unos años más tarde, *El Artista* (1835-1836), fundada por el escritor Eugenio Ochoa y el pintor Federico Madrazo, inició su andadura siguiendo la línea marcada por la publicación francesa *L'Artiste*. Desde sus páginas, este semanario promovió la entrada en España de la estética romántica, a través de sus cuidadas litografías y de los textos que se publicaron, como la «Canción del pirata» de José de Espronceda. En cuanto a las materias que se abordan destacan las bellas artes, la literatura y la música.

Al tiempo que finalizaba la publicación de *El Artista*, Ramón de Mesonero Romanos fundaba el *Semanario pintoresco español* (1836-1869) en torno a cuatro principios: apoliticismo, instrucción, variedad y baratura. El escritor decidió que su revista mantendría unos principios alejados del Romanticismo y del Clasicismo, para centrarse en popularizar conocimientos útiles de las ciencias, artes y letras, pues no estaba destinada a un sector poblacional determinado, sino que pretendía llegar a un público amplio. A nivel técnico se sirvió del grabado xilográfico que permitía la impresión simultánea del texto y de la imagen.

En la década de los años cuarenta destacó *El Laberinto* (1843-1845), revista quincenal ilustrada que se publicó entre noviembre de 1843 y octubre de 1845, propiedad de Antonio Boix y dirigida por Antonio Flores. Contiene artículos biográficos, bibliográficos, de historia, filosofía, comercio, crítica literaria, teatro, costumbres, bellas artes, viajes, música, modas y sucesos, tanto nacionales como extranjeros, así como composiciones poéticas, además de anuncios comerciales.

El decenio siguiente estuvo marcado por la creación y difusión de *Educación pintoresca* (1857-1859) y *El Museo Universal* (1857-1869). La primera fue una revista dedicada a la infancia, dirigida por P. J. Peña, editada en Madrid durante los años 1857 y 1859. Esta publicación recopiló artículos de ciencias naturales y físicas, geografía, biografías breves de personajes célebres, historia, descripciones de monumentos. También dio cabida a cuentos de escritores especialmente

pensados para el público infantil, como Fernán Caballero, fábulas, poesías y novelas por entregas. En cuanto a *El Museo Universal* (1857-1869), continuador de la tarea emprendida por el *Semanario pintoresco español*, cabe señalar que incluye menos contenidos literarios que su predecesor, aunque la presencia de cuentos y novelas por entregas continúa siendo predominante frente al teatro o la poesía, géneros que tenían un espacio permanente en esta última publicación. Hacia el año 1864 se percibe un cambio en los contenidos y desde la dirección apuestan por introducir secciones dedicadas a las crónicas de viajes, a los avances técnicos y, sobre todo, se inclinan por informar a sus lectores de los principales acontecimientos de la década (Exposición universal de París; asesinato de Lincoln; inauguración de varios tramos de la red de ferrocarril, etc.).

Una de las revistas más relevantes de su época, fundada y dirigida en su primera etapa por José del Perojo y Figueras, fue *Revista Contemporánea* (1875-1907). Apareció el 15 de diciembre de 1875 con el fin de fundir en una sola publicación de carácter internacional las diversas manifestaciones culturales, además de ser el vehículo de transmisión de las ideas modernas europeas. Entre sus contenidos destacan ensayos y estudios de todas las ramas del conocimiento humanístico y científico; textos de creación literaria originales, desde novelas, cuentos y leyendas hasta poesías, y la reseña de revistas críticas sobre el movimiento literario e intelectual europeo, además de novedades bibliográficas españolas e internacionales. Desde las corresponsalías en Alemania, Inglaterra, Italia y Francia se favoreció la difusión de la novelística alemana, rusa, inglesa, francesa o escandinava en España. En su última etapa contó con colaboradores españoles como Campoamor, Pereda o Benavente.

Dentro de la primera vanguardia literaria *Los Quijotes* (1915-1918), fundada y dirigida por Emilio González Linera, quien con anterioridad había creado *Luz española* que estaba escrita en español y esperanto, tuvo un papel reseñable, pues se la puede calificar como pre-ultraísta, al contar en sus páginas con las colaboraciones de algunos jóvenes poetas de este incipiente movimiento. La revista tuvo un carácter quincenal, llegando a alcanzar las 88 entregas, entre marzo de 1915 y octubre de 1918. En ella se publicaron relatos, estudios, diálogos, cartas, poemas, crítica bibliográfica y recensiones, así como traducciones, algunas de ellas elaboradas por Cansinos Assens, de Apollinaire, Reverdy o Roger Allard. En sus primeras entregas comenzó a insertar *El Quijote* en formato folletín.

Por último, *Blanco y Negro*[4] (1891-2000), fundada en Madrid por Torcuato Luca de Tena, destacó por la calidad de sus ilustraciones y por la altura de sus colaboradores, entre los que destacan Emilia Pardo Bazán, Azorín o los hermanos Machado, entre otros. En sus páginas vio la luz el personaje literario infantil Celia creado por Elena Fortún a finales de los años 20. La revista contó con tres etapas: la primera, entre 1891 y 1939 se publicó de forma continuada hasta la Guerra Civil cuando fue incautada por el gobierno republicano y los editores dieron por finalizada la primera época en julio de 1936, aunque la actividad se retomó entre abril de 1938 a marzo de 1939 con entregas quincenales; la segunda, desde 1957, año en el que las autoridades franquistas les permitieron continuar con la revista, hasta 1980, y la última, durante el periodo 1988-2000 en que se llevó a cabo la equiparación de la publicación con el resto de dominicales de los principales diarios españoles.

La autoría de los diálogos elaborados para prensa periódica permite recuperar autores que han sido menos estudiados por la crítica, al tiempo que proporciona nuevos datos sobre la obra de reconocidos intelectuales que hicieron incursiones en el género dialogado. Si bien es cierto que buena parte de los literatos recogidos en el Avance de repertorio tuvieron la literatura como ocupación principal, cabe destacar la presencia de médicos, como J. Pons Samper, economistas –Manuel M.ª Gutiérrez–, y, sobre todo, la irrupción de periodistas, tendencia que se consolidó en los últimos años del siglo XIX y en el primer tercio del XX. Resulta grato comprobar que algunas de las figuras más eminentes de la época, como Juan Eugenio Hartzensbuch, Mariano José de Larra o el dramaturgo Manuel Linares Rivas, dedicaron parte de sus colaboraciones en prensa a escribir diálogos de tipo filosófico y literario. Por último, es obligado mencionar los textos de autores extranjeros a los que se les dio difusión en las páginas de las publicaciones gracias a las traducciones que se hicieron, como en los casos de Giacomo Leopardi, cuyos traductores al español fueron Manuel de la Revilla y Carmen de Burgos, y de Fontenelle, a cargo del Barón de Bruère.

A continuación, se expondrá el breve análisis que se ha hecho de los ciento un diálogos recopilados atendiendo a los siguientes parámetros: extensión, cambios formales y materia. El primer aspecto atendido es la extensión variable de los diálogos dentro de las publicaciones periódicas, que debido a la evolución experimentada dentro del marco temporal estudiado, nos fuerza a distinguir dos momentos: el primero, que corresponde con el lapso 1804-1890, donde las cabeceras se publicaban con menor frecuencia, lo que

4. La información que aparece en esta reseña sobre la revista *Blanco y Negro* ha sido extraída de la página que la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España dedica a la publicación: http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0005572778&lang=es

conllevaba que en las secciones dedicadas a la literatura los diálogos pudieran contar con mayor extensión; el segundo, entre 1891 y 1936, periódicos y revistas comenzaron a publicarse diaria o semanalmente, lo que se tradujo en un menor espacio para la creación literaria. Sirva como muestra la *Revista Contemporánea* que se distingue sobre las demás por la longitud de sus textos, especialmente aquellos dedicados a la ciencia. Esta prolongación de los textos coincide en la citada cabecera con la publicación de la serie de obras dialogadas «Diálogos científicos» en los que, en una media de 15 páginas, se intenta explicar, con todo lujo de detalles, a los lectores los últimos avances de la ciencia decimonónica. La corriente opuesta –*Blanco y Negro*– se inclina por diálogos que, aproximadamente, no superan las cinco páginas, lo que guarda estrecha relación con la asiduidad de la revista en los quioscos, así como con el elevado número de contenidos que incluían, lo que dificultaba la prolongación de los escritos.

El siguiente punto que se ha abordado guarda una estrecha relación con las modificaciones formales que presentan los diálogos analizados. En primer lugar, se ha observado cómo los turnos de palabra experimentan cambios en la duración y alternancia, lo que obliga a diferenciar tres ciclos: 1) 1804-1850; 2) 1860-1890; 3)1900-1930. Los diálogos comprendidos en el tiempo 1804-1850 se caracterizan por la extensa longitud de los turnos de palabra y la escasa alternancia, como, por ejemplo, ocurre en los textos de Manuel María Gutiérrez en donde uno de los interlocutores apenas permite que su compañero pueda responder a sus argumentaciones. El segundo momento que hemos señalado, 1860-1890, está marcado por el equilibrio que se da en las intervenciones de los dos interlocutores, además de indicar una transformación hacia una mayor alternancia. La última etapa está presidida por una significativa tendencia hacia la brevedad de los turnos de palabra junto con un incremento de la alternancia, tal como se aprecia en «Diálogo de las caretas» de Linares Rivas y en el «Diálogo acerca del pleito etíope» de Révész.

No obstante, la cuestión más relevante es la proliferación de series de diálogos, o diálogos por entregas, que pueden definirse como un conjunto de textos dialogados que ven la luz en la prensa periódica de manera seriada. La difusión de los diálogos en sucesivas publicaciones fue un fenómeno habitual en la prensa, al igual que en otros géneros, como la narrativa, que tuvo continuidad hasta los años treinta del siglo XX. Las series más destacadas son la colección «Los viajeros», en *El Correo de las damas*; el conjunto sobre economía de *Cartas españolas* (1831-1832); «Tardes de invierno» del *Semanario pintoresco español* (1836-1857) y los «Diálogos científicos» de *Revista Contemporánea* (1875-1907). En todas ellas, la tipología de texto dialogado que predomina

es el diálogo pedagógico, que tiene como fin «proporcionar una información o conjunto de saberes, aconsejar, consolar, seducir, convencer, etc.» (Vian, 2001:171). Asimismo, se puede afirmar que las relaciones entre los interlocutores obedecen al esquema maestro-discípulo, a pesar de que algunos autores, como Manuel María Gutiérrez, intenten simular que no hay diferencias entre los dos colocutores.

En cuanto a las materias que se abordan en los diálogos sobresale el didactismo a través de la divulgación de diversos asuntos científicos, como se percibe en los «Diálogos científicos» de Federico de la Vega, en «Tardes de invierno» de F.P. –iniciales de Felipe Picatoste y Rodríguez– y en «Entre un rojo y un blanco» del doctor Pons Samper, o, la transmisión de conocimientos humanísticos, como en la colección «Los viajeros». Igualmente, la economía juega un papel destacado en los textos dialogados de los años treinta del siglo XIX con las tres series de diálogos –«Economía pública. Fomento de la marina nacional. Construcción de buques propios»; «Economía pública. Sistema restrictivo»; «Obras de Bonanza. Traslación de Bonanza a la aduana de Sevilla»– escritos por el economista Manuel María Gutiérrez para *Cartas españolas*, en donde plantea los impedimentos que dificultan el crecimiento de la economía española y las soluciones que propone para ello. La actualidad política internacional es un tema al que se recurre en el diálogo tanto en 1824 como en 1935, aunque con algunos matices, pues en el primero López Soler invita al lector a reflexionar sobre los peligros de la revolución a través de Napoleón y Robespierre, mientras que el tono informativo prevalece frente al reflexivo en el texto de Andrés Révész sobre la ocupación de Abisinia. Asimismo, también hubo espacio para la crítica a la monarquía absolutista de Fernando VII en los diálogos satíricos de Mariano José de Larra, quien enjuició duramente las diversas actuaciones del monarca.

Por último, la evolución experimentada en el léxico de los diálogos también merece un breve comentario, pues se aprecian dos tendencias mayoritarias: la proliferación de tecnicismos y el predominio de un registro más próximo al lector. Primero, los tecnicismos abundan en los diálogos por entregas porque abordan materias específicas, como la economía o la ciencia. En segundo lugar, la popularización de la prensa periódica y su apertura a un mayor número de lectores favoreció que los vocablos empleados se aproximaran, con frecuencia, a la manera de hablar de las clases populares que se retrataba en algunos textos dialogados.

A modo de conclusión

A lo largo de esta investigación se ha intentado iluminar y aproximar algunos de los aspectos que atañen al diálogo hispánico publicado en prensa periódica durante los siglos XIX y XX, tales como la frecuencia de aparición, la autoría y las modificaciones textuales que experimentan. En la primera parte de este trabajo se destacó la notable continuidad del género en revistas y periódicos literarios en el periodo comprendido entre 1804 y 1936; se puso de relieve las oscilaciones en la distribución temporal y se explicó el proceso de recopilación y organización de los diálogos. Más adelante se procedió con una reducida reseña de las cabeceras estudiadas y de los rasgos más destacados de la autoría. No obstante, ha sido el análisis de las muestras del género dialógico que se han encontrado el que más atención ha merecido, pues ha dado buena cuenta de la evolución que sufre en un siglo. La aparición de series dialógicas, la reducción en la longitud de los escritos y la variedad temática son los elementos más sobresalientes de todos los observados. En último lugar, cabría señalar algunas líneas de investigación sobre el diálogo contemporáneo que siguen pendientes y acometeré en lo sucesivo:

- Buscar y catalogar otros textos que permitan conocer nuevos aspectos, rasgos caracterizadores en los mismos decenios y frecuencias de aparición en los decenios estudiados.
- Estudiar cómo el diálogo se utiliza en las diferentes corrientes literarias que se suceden durante los siglos XIX y XX.
- Ahondar en el análisis de las modificaciones estructurales que transforman los textos dialogados.

Avance para un repertorio bibliográfico digital de diálogos en prensa periódica (1804-1936)

1. Correo de las damas, o, poliantea instructiva, curiosa y agradable de literatura, ciencias y artes (Cádiz, 1804-1808)

Núm. repertorio	Fecha	Tomo	Cuaderno	Págs.	Autor	Título	Enlace
1.1	1804	I	14	195-203	Trad. de G.	«Idilio»	https://archive.org/details/correodelasdamas01carre/page/n219
1.2	1804	I	18	263-266	C.d.G.[5]	«Diálogo entre la Virtud y el Premio»	https://archive.org/details/correodelasdamas01carre/page/n287
1.3	1804	II	16-1	249-261	Anónimo	«Diálogo crítico. La Lógica y la Poesía»	https://archive.org/details/correodelasdamas02carre/page/n261
1.4	1804	III	11	161-168	Anónimo	«Diálogo. Mercurio, y una petimetra rigurosa»	https://archive.org/details/correodelasdamas03carre/page/n173
1.5	1804	III	15	230-235	Anónimo	«La tempestad. Idilio»	https://archive.org/details/correodelasdamas03carre/page/n243
1.6	1805	IV[6]	7	94-102	Anónimo	«Diálogo entre el emperador Tito y Escipión»	https://archive.org/details/correodelasdamas04carre/page/n109

5. C. d. G corresponden a las siglas del *Correo de Gerona*, publicación en la que vio la luz por primera vez este diálogo (22-6-1795, n.º40). En la citada cabecera el texto también aparecía sin firmar. Asimismo, ya había sido publicado por el Barón de la Bruère en el *Correo de Cádiz* (18-8-1795, n.º57).
6. El tomo IV presenta las siguientes secuencias en la paginación: 1-199; 100-199, y 100-216. «Diálogo entre el emperador Tito y Escipión» se encuentra en la primera secuencia, mientras que «Educación. Diálogo entre Don N. y Doña J.» se localiza en la tercera.

1.7	1805	IV	20	105-118	Anónimo	«Educación. Diálogo entre Don N. y Doña J»	https://archive.org/details/correodelasdamas04carre/page/n319
1.8	1805	V	11	161-170	Trad. por B.B.[7]	«Diálogo entre un señor y un cochero»	https://archive.org/details/correodelasdamas05carre/page/n173
1.9	1805	VI	1	5-11	Trad. de Fontenelle por B.B.	«Cómo se consiguen las grandes cosas. Diálogo entre la Duquesa de Valentinois y Ana Bolena»	https://archive.org/details/correodelasdamas06carre/page/n15/mode/2up
1.10	1805	VI	13	287-303	Anónimo	«Los viageros. Día primero»	https://archive.org/details/correodelasdamas06carre/page/n197
1.11	1805	VI	14-15	305-332	Anónimo	«Continuación de los viageros. Día segundo»	https://archive.org/details/correodelasdamas06carre/page/n215
1.12	1805	VI	16	335-355	Anónimo	«Continuación de los viageros. Día tercero»	https://archive.org/details/correodelasdamas06carre/page/n245
1.13	1805	VI	18-19	369-403	Anónimo	«Continuación de los viageros. Día quarto»	https://archive.org/details/correodelasdamas06carre/page/n279
1.14	1805	VI	21	410-423	Anónimo	«Continuación de los viageros. Día quinto»	https://archive.org/details/correodelasdamas06carre/page/n321

7. Las iniciales B.B. corresponden a José María de Lacroix, Barón de la Bruère.

1.15	1805	VI	23	440-457	Anónimo	«Continuación de los viageros. Día sexto»	https://archive.org/details/correodelasdamas06carre/page/n353
1.16	1805	VII	4	45-64	Anónimo	«Continuación de los viageros. Día séptimo»	https://archive.org/details/correodelasdamas07carre/page/n57
1.17	1805	VII	5	67-79[8]	Anónimo	«Continuación de los viageros. Día octavo y último»	https://archive.org/details/correodelasdamas07carre/page/n79
1.18	1805	VII	8	113-123	Anónimo	«Diálogo entre Idomeneo, rey de Creta, y su consejero Filandro»	https://archive.org/details/correodelasdamas07carre/page/n125
1.19	1805	VII	12	176[9]-192	Anónimo	«Discurso. Sobre el verdadero honor.»	https://archive.org/details/correodelasdamas07carre/page/n189
1.20	1806	VIII	23	356-361	Diálogo 2.º des *Morts* de Fontenelle, trad. por B.B.	«Es menester dexar las cosas como se han encontrado. Diálogo »	https://archive.org/details/correodelasdamas08carre/page/n369
1.21	1806	X	5	64-70	Anónimo	«Diálogo entre Candaulo y Giges, sobre la vanidad e indiscreción»	https://archive.org/details/correodelasdamas10carre/page/n77

8. La paginación de este diálogo presenta erratas, pues se repiten dos veces las páginas 74-75 y se omiten 77-78.
9. Este diálogo está precedido de un discurso que se extiende entre las páginas 176 y 188, tras la que comienza el texto hasta la página 192.

1.22	1806	X	19	285-292	Diálogo 3.º de Fontenelle, trad. por B.B.[10]	«Diálogo entre Sócrates y Montagne, sobre si los antiguos fueron más virtuosos que los modernos.»	https://archive.org/details/correodelasdamas10carre/page/n297
1.23	1806	XI	20	301-308	Anónimo	«Diálogo entre Alexandro y Phrine»	https://archive.org/details/correodelasdamas11carre/page/n241
1.24	1807	XII	12	172-177	Anónimo	«En la vanidad se halla alguna cosa laudable. Diálogo entre Solimán y Julia Gonzaga»	https://archive.org/details/correodelasdamas12carre/page/n185
1.25	1807	XIII	13	199-205	Fontenelle[11]	«Diálogo entre Anacreonte y Aristóteles»	https://archive.org/details/correodelasdamas13carre/page/n115
1.26	1807	XV	2	17-21	*Diálogo de los muertos* de Fontenelle, trad. por B.B.	«Diálogo. Entre Dido y Stratonica sobre la maledicencia»	https://archive.org/details/correodelasdamas15carre/page/n29/mode/2up

2. *El Zurriago* (1821-1823)

Núm. repertorio	Fecha	Año	Núm.	Págs.	Autor	Título	Enlace
2.1	1821	-	13	12-13	Anónimo	«Diálogo entre un jerezano y un madrileño»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003935677&search=&lang=es

10. El barón de la Bruère indica que el texto traducido se encuentra en la página 35. No especifica la edición de la que extrae el texto.
11. Extraído del *Diálogo de los muertos*, tampoco especifica la edición.

2.2	1822	-	40	10-14	Anónimo	«Diálogo entre don Cucufate y don Martirian»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003938357&search=&lang=es
2.3	1822	-	48	12-13	Anónimo	«Diálogo»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003939170&search=&lang=es
2.4	1822		59-60	31-32	Anónimo	«Diálogo entre los editores»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003940412&search=&lang=es
2.5	1822	-	71-72	26-27	Anónimo	«Diálogo en la Puerta del Sol»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003941765&search=&lang=es
2.6	1822	-	75-76	32	Anónimo	«Diálogo en los portales de la casa de Correos»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003942119&search=&lang=es

3. *El Europeo* (1823-1824)

Núm. repertorio	Fecha	Año	Núm.	Págs.	Autor	Título	Enlace
3.1	20/03/1824	2	11	341-354	R. López Soler	«Napoleón. Robespierre. Diálogo»	https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1341303
3.2	17/04/1824	2	15	75-78	Anónimo	«Diálogo»	https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1341311
3.3	26/04/1824	2	16	130-134	Anónimo	«Diálogo entre *El Europeo* y El Diario»	https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1341313

4. *El duende satírico del día* (1828)

Núm. repertorio	Fecha	Cuaderno	Págs.	Autor	Título	Enlace
4.1	1/1828	Primero	3-8	Mariano José de Larra	«Diálogo. El duende y el librero»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003711434&search=&lang=es
4.2	12/1828	Quinto	5-72	Mariano José de Larra	«Diálogo. El duende y D. Ramón Arriala»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003712668&search=&lang=es

5. *Cartas españolas* (1831-1832)

Núm. repertorio	Fecha	Tomo	Cuaderno	Págs.	Autor	Título	Enlace
5.1	24/05/1831	I	6	144	Anónimo	«Modas. Diálogo entre el andaluz don Alonso, y don Juan, señorito madrileño»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003839364&search=&lang=es
5.2	21/06/1832	V	57	[6]	Manuel María Gutiérrez	«Economía pública. Fomento de la marina nacional. Construcción de buques propios»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003849385&search=&lang=es
5.3	28/06/1832	V	58	[6]	Manuel María Gutiérrez	«Economía pública. Fomento de la marina nacional. Construcción de buques propios. Carta II»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003849385&search=&lang=es
5.4	5/07/1832	VI	59	[5]	Manuel María Gutiérrez	«Economía pública. Fomento de la marina nacional. Construcción de buques propios. Carta III»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es

5.5	12/07/1832	VI	60	[5]	Manuel María Gutiérrez	«Economía pública. Fomento de la marina nacional. Construcción de buques propios. Carta IV y última»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es
5.6	26/07/1832	VI	62	[6]	Manuel María Gutiérrez	«Economía pública. Sistema restrictivo. Carta Primera»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es
5.7	9/08/1832	VI	64	[6]	Manuel María Gutiérrez	«Economía pública. Sistema restrictivo. Carta II»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es
5.8	16/08/1832	VI	65	[6]	Manuel María Gutiérrez	«Obras de Bonanza. Traslación a Bonanza de la aduana de Sevilla. Carta primera»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es
5.9	23/08/1832	VI	66	[8]	Manuel María Gutiérrez	«Obras de Bonanza. Traslación a Bonanza de la aduana de Sevilla. Carta segunda»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es
5.10	30/08/1832	VI	67	[8]	Manuel María Gutiérrez	«Obras de Bonanza. Traslación a Bonanza de la aduana de Sevilla. Carta tercera»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es
5.11	6/09/1832	VI	68	253-261	Manuel María Gutiérrez	«Obras de Bonanza. Traslación de la aduana de Sevilla. Carta cuarta»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003851920&search=&lang=es

6. *El Artista* (1835-1836)

Núm. repertorio	Fecha	Tomo	Núm.	Págs.	Autor	Título	Enlace
6.1	1835	I	VII	[2]	R.	«Comunicado sobre el revoque de las casas»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003644405&search=&lang=es

7. *Seminario pintoresco español* (1836-1857)

Núm. repertorio	Fecha	Época	Tomo	Año	Núm.	Págs.	Autor	Título	Enlace
7.1	2/09/1838	1.ª	III	3.º	127	[2]	José Somoza	«Una conversación del otro mundo, entre el español Cervantes y el inglés Shakespeare (Parte 1)»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003103000&search=&lang=es
7.2	9/09/1838	1.ª	III	3.º	128	[3]	José Somoza	«Una conversación del otro mundo, entre el español Cervantes y el inglés Shakespeare (Parte 2)»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003103046&search=&lang=es
7.3	16/06/1839	1.ª	I	4.º	24	[2]	Anónimo Traducción de M.S. Sevillano	«Diálogo de dos buitres»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003105166&search=&lang=es
7.4	14/05/1848	2.ª	III	13.º	20	[2]	Anónimo	«El secreto de la pereza»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003130224&search=&lang=es

7.5	11/02/1849	3.ª	-	14.º	6	[2]	Juan Eugenio Hartzenbusch	«La locura contagiosa»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003132388&search=&lang=es
7.6	25/03/1849	3.ª	-	14.º	12	[4]	El Licenciado Redondo	«Un día bien empleado, o la vida de un ministro»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003132760&search=&lang=es
7.7	15/05/1853	3.ª	-	18.º	20	[2]	Rafael García y Santisteban	«Las tiendas»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003145058&search=&lang=es
7.8	22/05/1853	3.ª	-	18.º	21	[3]	Adolfo de Castro	«Teatro antiguo español Don Diego Hurtado de Mendoza. Reproduce fragmentos de Diálogo entre Caronte y Pedro Luis Farnesio, hijo de Paulo III»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003145089&search=&lang=es
7.9	26/03/1854	3.ª	-	19.º	13	[5]	Joaquín Maldonado Macanaz	«Conversación curiosa entre el Duque de Riperdá y Don Juan Francisco Bruto, su confidente en Madrid, Mayo 172…»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003147632&search=&lang=es
7.10	2/04/1854	3.ª	-	19.º	14	[5]	Joaquín Maldonado Macanaz	«El Barón de Riperdá (Continuación del anterior)»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003147729&search=&lang=es

8. *El laberinto* (1843-1845)

Núm. repertorio	Fecha	Tomo	Núm.	Págs.	Autor	Título	Enlace
8.1	6/10/1845	II	34	[2]	El Licenciado Redondo	«Costumbres políticas. Un día bien empleado, o la vida de un ministro»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003702911&search=&lang=es

9. *El Museo universal* (1857-1869)

Núm. repertorio	Fecha	Núm.	Año	Págs.	Autor	Título	Enlace
9.1	15/02/1857	3	I	[1]	F.P.[12]	«Tardes de invierno. El fuego»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003372716&search=&lang=es
9.2	15/02/1857	3	I	[2]	Anónimo	«La semana de los tres domingos»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003372716&search=&lang=es
9.3	30/04/1857	8	I	[2]	F.P.	«Tardes de invierno. La fuente»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003373246&search=&lang=es
9.4	15/08/1857	15	I	[1]	F.P.	«Tardes de invierno. Los colores»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003373591&search=&lang=es
9.5	30/09/1857	18	I	[1]	F.P.	«Tardes de invierno. Una a la orilla del mar»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003373754&search=&lang=es

12. Las iniciales F.P. corresponden a Felipe Picatoste y Rodríguez. Esta firma aparece en varias colaboraciones de los años 1857, 1858 y 1867 en *El Museo Universal*.

9.6	11/03/1866	10	X	[1]	A.[13]	«Tercera entrega del pasavolante a las «Demostraciones críticas»»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003397512&search=&lang=es

10. *Educación pintoresca* (1857-1859)

Núm. repertorio	Fecha	Tomo	Núm.	Págs.	Autor	Título	Enlace
10.1	1857	I	15	[6]	José M. de Larrea	«Ojeada general sobre el globo terrestre, para servir de explicación a la lámina enciclopédica correspondiente a este mes»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003904549&search=&lang=es
10.2	1858	II	42	[4]	Dionisio Ibarlucea	«Lecciones de un padre. I»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003907193&search=&lang=es
10.3	1858	II	43	[3]	Dionisio Ibarlucea	«Lecciones de un padre. II»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003907290&search=&lang=es

13. La inicial A. parece corresponder, según Elena Páez Ríos en su índice de *El Museo Universal*, a Melitón Atienza y Sirvent, colaborador de la revista entre 1861 y 1866. [Extraído de ROGER, P.P. y F. A. Lapuente, (1977), *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Madrid, Gredos, p. 35].

11. *Revista contemporánea* (1875-1907)

Núm. repertorio	Fecha	Tomo	Año	Págs.	Autor	Título	Enlace
11.1	15/06/1877	IX	II-III	371-376	Federico de la Vega	«Diálogos científicos. Introducción.»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002309595&search=&lang=es
11.2	15/07/1877	X	II-III	91-107	Federico de la Vega	«Diálogos científicos. Viaje en globo a través del Atlántico»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002312702&search=&lang=es
11.3	30/07/1877	X	II-III	235-252	Federico de la Vega	«Diálogos científicos. La tierra en el espacio.»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002312702&search=&lang=es
11.4	15/08/1877	X	II-III	372-388	Federico de la Vega	«Diálogos científicos. La tierra en el espacio. II»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002312702&search=&lang=es
11.5	30/08/1877	X	II-III	516-524	Federico de la Vega	«Diálogos científicos. Exuberancia vital. Los microzoarios.»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002312702&search=&lang=es
11.6	15/02/1878	XIII	III-IV	361-368	Federico de la Vega	«Diálogos científicos. El coral.»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002320869&search=&lang=es
11.7	15/06/1878	XV	III-IV	257-278	Juan Valera	«Asclepigenia. Diálogo filosófico-moral»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002326484&search=&lang=es
11.8	30/10/1878	XVII	III-IV	326-336	Giacomo Leopardi (trad. Manuel de la Revilla)	«Copérnico. Diálogo humorístico de Giacomo Leopardi.»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002330959&search=&lang=es
11.9	15/01/1892	LXXXV	XVIII	30-36	J. Pons Samper	«Entre un rojo y un blanco (Diálogo joco-serio)»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002515237&search=&lang=es

11.10	15/10/1897	CVIII	XXIII	108-112	María de Belmonte	«El penacho azul»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002571139&search=&lang=es
11.11	15/5/1898	CX	XXIV	303-326	Carlos Cambronero	«Todo lo vence el amor o política absolutista»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002575667&search=&lang=es

12. *Blanco y Negro. Revista ilustrada* (1891-2000)

Núm. repertorio	Fecha	Año	Núm.	Suplemento	Págs.	Autor	Título	Enlace
12.1	20/12/1891	I	33	-	524-525	José Ramón Mélida	«El gorro y la gorra. Diálogo de guardarropía»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1891/12/20/012.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1891/12/20/013.html
12.2	30/10/1892	II	78	-	15	Andrés Corzuelo	«Diálogo. La diosa Cibeles y yo»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1892/10/30/015.html
12.3	8/02/1902	XII	562	-	6	Jacinto Benavente	«La elección de traje»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1902/02/08/006.html
12.4.	8/02/1902	XII	562	-	21	José Jackson Veyan	«En el ambigú. Diálogo de Carnaval»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1902/02/08/021.html
12.5	16/05/1903	XIII	628	-	12	B.Y. N	«Seducción frustrada. Diálogo primaveral»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1903/05/16/012.html

12.6	30/05/1908	XVIII	891	-	10	José M.ª Salaverría	«Diálogo en la montaña»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1908/05/30/010.html
12.7	23/04/1910	XX	990	-	9-10	Antonio Sáenz y Sáenz	«El último recurso»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1910/04/23/009.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1910/04/23/010.html
12.8	12/02/1915	25[14]	1239	-	6-8	Manuel Linares Rivas	«Diálogo de las caretas»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/02/12/006.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/02/12/008.html
12.9	28/02/1915	25	1241	-	3-5	Manuel Linares Rivas	«Diálogo de las rosas»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/02/28/003.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/02/28/004.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/02/28/005.html

14. A partir de este año cambia la numeración de números romanos a arábigos.

12.10	28/03/1915	25	1245	-	14-16	Manuel Linares Rivas	«Diálogo de los gusanos»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/03/28/014.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/03/28/016.html
12.11	16/05/1915	25	1252	-	17-20	Pedro Mata	«¡Al Santo! ¡Al Santo!»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/05/16/017.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/05/16/018.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/05/16/020.html
12.12.	1/08/1915	25	1263	-	10-13	Manuel Linares Rivas	«Diálogos consistentes. I»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/08/01/010.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/08/01/012.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/08/01/013.html
12.13.	21/11/1915	25	1279	-	8-10	Manuel Linares Rivas	«De lo fácil que es hacer a uno feliz»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/11/21/008.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1915/11/21/010.html

12.14.	15/01/1922	32	1600	-	6	Juan Spottorno y Topete	«Consultorio espiritual»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1922/01/15/006.html
12.15.	6/09/1925	35	1790	-	51	Juan Spottorno y Topete	«Frivolidades»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1925/09/06/051.html
12.16.	21/02/1926	36	1814	-	64	Juan Spottorno y Topete	«Una lectora que protesta»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1926/02/21/064.html
12.17	8/08/1926	36	1838	-	68	Juan Spottorno y Topete	«Diálogo entre bichitos»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1926/08/08/068.html
12.18	30/10/1927	37	1902	-	31-32	José M.ª Salaverría	«El caminante y el carabinero»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1927/10/30/031.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1927/10/30/032.html
12.19	11/01/1931	41	2069	-	55-56	J. Ortiz de Pinedo	«Entre verdad y mentira»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1931/01/11/055.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1931/01/11/056.html

12.20	29/07/1934	44	2245	Política, economía y ciencia	157-161	Andrés Révész	«Pero… ¿Qué pasa en el mundo?»	https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19340729-157.html https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19340729-158.html https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19340729-159.html https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19340729-160.html https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19340729-161.html
12.21	22/09/1935	45	2305	Política, economía y ciencia	154-157	Andrés Révész	«Diálogo acerca del pleito etíope»	http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1935/09/22/154.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1935/09/22/155.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1935/09/22/156.html http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1935/09/22/157.html

13. *Los Quijotes* (1915-1918)

Núm. repertorio	Fecha	Año	Núm.	Págs.	Autor	Título	Enlace
13.1.	25/03/1916	II	26	5-6	Fernando Redondo	«La religión del Dios-Sol»	http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0028611323&search=&lang=es

Índice de autores de diálogos en prensa periódica (1804-1936)

A.: 9.6
Anónimo: 1.1; 1.3; 1.4; 1.5; 1.6; 1.7; 1.8; 1.10; 1.11; 1.12; 1.13; 1.14.;1.15; 1.16; 1.17; 1.18; 1.19; 1.21; 1.23; 1.24; 2.1; 2.2; 2.3; 2.4; 2.5; 2.6; 3.2; 3.3; 5.1; 7.3; 7.4; 9.2.
B.Y.N.: 12.5
Belmonte, María de: 11.8
Benavente, Jacinto: 12.3
Cambronero, Carlos: 11.9
Castro, Adolfo de: 7.8.
C.d.G. (Correo de Gerona): 1.2.
Corzuelo, Andrés: 12.2.
Fontenelle: 1.9; 1.20; 1.22; 1.25; 1.26
F.P.: 9.1.; 9.3.; 9.4.; 9.5.
García y Santisteban, Rafael: 7.7.
Gutiérrez, Manuel María: 5.2.; 5.3.; 5.4.; 5.5.; 5.6.; 5.7.; 5.8.; 5.9.; 5.10.; 5.11.
Hartzenbusch, Juan Eugenio: 7.5.
Ibarlucea, Dionisio: 10.2.; 10.3.
Jackson Veyan, José: 12.4.
Larra, Mariano José de: 4.1.; 4.2.
Larrea, José M. de: 10.1.
Leopardi, Giacomo: 11.8.
Licenciado Redondo, El: 7.6.; 8.1.
Linares Rivas, Manuel: 12.8.; 12.9.; 12.10.; 12.12.; 12.13.
López Soler, R.: 3.1.
Maldonado Macanaz, Joaquín: 7.9.; 7.10.
Mata, Pedro: 12.11.
Mélida, José Ramón: 12.1.
Ortiz de Pinedo, J.: 12.19.
Pons Samper, J.: 11.9.
R.: 6.1.
Redondo, Fernando: 13.1.
Révész, Andrés: 12.20.; 12.21.
Sáenz y Sáenz, Antonio: 12.7.
Salaverría, José María: 12.6.; 12.18.
Somoza, José: 7.1.; 7.2.
Spottorno y Topete, Juan: 12.14.; 12.15.;12.16.; 12.17.
Valera, Juan: 11.7.
Vega, Federico de la: 11.1.; 11.2.; 11.3.; 11.4.; 11.5.; 11.6.

Bibliografía citada

BENÍTEZ CLAROS, Rafael (1947), *Cruz y raya (Madrid 1933-1936)*, Madrid, CSIC.

CABAÑAS, Pablo (1946), *No me olvides (Madrid, 1836-1837)*, Madrid, CSIC.

FRAGA, María Jesús (2016), «Los textos dialogados en la prensa española de finales del siglo XIX», en *AnMal Electrónica*, 41, pp. 273-297. http://www.anmal.uma.es/AnMal41/Catalogo_dialogos.pdf [consultado: diciembre 2019]

FREIRE LÓPEZ, Ana M.ª (1997), «La creación literaria en la prensa del siglo XVIII», en María del Pilar Palomo (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis, pp. 31-43.

GUARNER, Luis (1953), *El Europeo (Barcelona, 1823-1824)*, Madrid, CSIC.

LÓPEZ LLERA (1989), César, *Los Quijotes (Madrid, 1915-1918)*, Barcelona, ETD Micropublicaciones.

PÁEZ, Elena (1952), *El Museo Universal, (Madrid, 1857-1869)*, Madrid, CSIC.

PAZ, Ramón (1950), *Revista Contemporánea (Madrid, 1875-1907)*, Madrid, CSIC.

PIUDO, María (1971), *El Laberinto (Madrid, 1843-1845)*, Madrid, CSIC.

ROKISKI LÁZARO, Gloria (1989), *Cartas españolas (Madrid, 1831-1832). Estudio preliminar e índices*, Barcelona, ETD Micropublicaciones.

SABATER, Gaspar (1950), *La Palma (Palma, 1840-1841)*, Madrid, CSIC.

SAGARDIA, Ángel (1960), *Ateneo (Madrid, 1906-1912)*, Madrid, CSIC.

SÁNCHEZ DE HITA, Beatriz y María Román López (2014), «La prensa femenina en Cádiz a principios del siglo XIX. Aproximación al *Correo de las Damas* (1804 a 1808)», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 20, pp. 5-220. https://doi.org/10.25267/Cuad_ilus_Romant.2014.v1.01

SIMÓN DÍAZ, José (1946a), *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, CSIC: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-artista-madrid-1835-1836/ [consulta: noviembre de 2019].

SIMÓN DÍAZ, José (1946b), *Seminario pintoresco español (Madrid, 1836-1857)*, Madrid, CSIC: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf1f5 [consulta: noviembre de 2019].

SIMÓN DÍAZ, José (1947a), *Liceo artístico y literario (Madrid, 1838)*, Madrid, CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José (1947b). *El Arpa del creyente (Madrid, 1842)*, Madrid, CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José (1947c), *Revista de Estudios Hispánicos (Madrid, 1935-1936)*, Madrid, CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José (1947d), *El Reflejo (Madrid, 1843)*, Madrid, CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José (1948), *Educación pintoresca (Madrid, 1857-1859)*, Madrid, CSIC.

VIAN HERRERO, Ana (2001), «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para la poética del género», *Criticón*, 81-82, pp. 157-190.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 67-81
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.03

El canto es vuelo: la atípica poética de Fernando Fernán-Gómez

Song is flight: Fernando Fernán-Gómez´s atypical poetry

Javier Mateo Hidalgo

Autoría:
Javier Mateo Hidalgo
Universidad Complutense de Madrid, España
javiermateohidalgo@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0985-5991

Citación:
Mateo Hidalgo, Javier. «*El canto es vuelo*: la atípica poética de Fernando Fernán-Gómez», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 67-81. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.03

Fecha de recepción: 14/09/2021
Fecha de aceptación: 21/11/2021

© 2022 Javier Mateo Hidalgo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La poesía de Fernando Fernán-Gómez posee una serie de particularidades que la hacen especial dentro de su legado literario. Su heterogeneidad en estilos y temáticas sitúan la voz poética de este creador multidisciplinar entre las más originales de la literatura española del s. XX. No obstante, la poca importancia dada a esta faceta literaria por parte del propio autor hizo que ésta permaneciese ajena al público y a los investigadores durante varias décadas. La publicación en 2002 del libro *El canto es vuelo* por parte del escritor permitió acceder a la totalidad de su poesía, la mayoría de ésta inédita hasta el momento.

El presente artículo pretende reivindicar el valor de la poesía de Fernán-Gómez mediante el estudio de sus textos reunidos en el citado volumen. Así mismo, se recogen testimonios del escritor y de otros autores con el fin de arrojar luz sobre este trabajo poético apenas estudiado.

Palabras clave: Fernando Fernán-Gómez; El canto es vuelo; poesía; literatura; José García Nieto

Abstract

Fernando Fernán-Gómez´s poetry is characterized by a series of peculiarities, which make it special in his literary legacy. His heterogeneity in styles and themes places the poetic voice of this multidisciplinary creator among the most original in Spanish literature of the twentieth

century. However, the little importance given to this literary facet by the author himself made it remain alien to the public and researchers for several times. The publication in 2002 of the book titled *Song is flight* by the writer allowed access to his complete poetry, most of it unpublished so far.

This article aims to vindicate the value of Fernán-Gómez´s poetry through the study of his texts collected in the aforementioned volume. Likewise, testimonies of the writer and other authors are collected in order to discover this poetic work still hardly investigated.

Keywords: Fernando Fernán-Gómez; Song is flight; poetry; literature; José García Nieto

Introducción. El poeta como pájaro enjaulado

El pasado 28 de agosto del año 2021 se conmemoraban los cien años del nacimiento de Fernando Fernán-Gómez. Esta fecha se ha presentado como una ocasión propicia para la recuperación de su obra, bien diversa en sus diferentes ámbitos. Aunque su trabajo como actor consiguió eclipsar al resto de sus ocupaciones, él mismo se consideraba escritor por encima de sus otras vertientes, afirmando que desempeñaba su profesión como intérprete porque necesitaba el dinero para vivir: «No me gusta nada ser polifacético; si pudiera hacer lo que me gusta, sólo me dedicaría a escribir» (García, 1987). Ello no le impidió ser una figura fecunda como director, novelista, dramaturgo y poeta. Es esta última faceta una de las menos estudiadas de su poliédrica personalidad, probablemente porque el propio escritor no le dio suficiente importancia respecto de las demás.

La calidad de los poemas del autor queda puesta en entredicho por el propio Fernán-Gómez, quien afirmaba al final de su vida: «si alguna vez dentro de mí hubo un poeta —malo o mediano—, desapareció hace muchos años»[1]. Llega incluso a autodenominarse como un «imitador de poetas», que dejó de «aparecer» en los años setenta (Fernán-Gómez, 2002). No obstante, lo que sí puede afirmarse es que existió una inquietud poética en él, consecuencia de una vocación mayor de tipo literario. Su interés por la poesía se debió sin

1. En el libro de conversaciones de Juan Tébar *Fernando Fernán-Gómez escritor (diálogo en tres actos)*, Fernán-Gómez afirmaba que, si había vuelto a escribir poesía, había sido «de forma totalmente privada y al juzgarla poco tiempo después nunca me ha parecido que tuviera la altura mínima para merecer publicarla. Tampoco la hubiese publicado, aunque hubiera tenido esa altura, porque aquella vez fue sólo porque iba a la tertulia y porque esa revista, que dirigía García Nieto, se hacía prácticamente en esa tertulia» (Tébar, 1984, pp. 86-87). Dieciocho años después, sí decidiría publicarla en el presente libro que analizamos.

duda a la admiración que sentía por ella, considerándola junto a la filosofía como dos de los géneros «más respetables» de la literatura (March, 2020, 14):

> Ambas tienen una aspiración a la síntesis. El filósofo intenta ofrecer un pensamiento, pero un pensamiento exclusivo, completísimo y tiende a no expresar más que ese pensamiento, que en teoría tiene que ser nuevo, vamos, quizá derivado de otros muchos, pero nuevo en su momento, y sin adornos, sin alharacas, eso me parece dificilísimo, y respetabilísimo. Lo mismo la poesía. A mí me parece que el señor que escribe una novela larga, larga, larga, es porque no ha podido expresar todo eso en un soneto (Tébar, 1984, 85).

De alguna forma, la vena poética y filosófica palpita en toda la escritura de Fernando Fernán-Gómez. Hay en sus textos un acercamiento lírico y pensativo de la realidad cotidiana que le rodea, de aquellos aspectos de la vida por los que muestra interés o preocupación. En ellos se vuelca, ofreciendo una visión propia y única. Podría decirse que a través de esta dimensión el escritor supera la timidez a la que tantas veces se refirió como una tara personal en su vida, pudiendo así manifestar libremente su pensamiento íntimo. En esta comodidad el autor «se desnuda» y comienza a articular un discurso propio, una voz identitaria donde pueden detectarse una serie de constantes que la hacen personal; por ejemplo, el recurso de la enumeración o la capacidad para referirse a múltiples cosas en cada poema. Es decir, su capacidad sugestiva para la creación de imágenes y de historias. En este sentido, es también muy importante el carácter surrealista que da a buena parte de su producción. Un elemento que puede asociarse a la Generación del 27 y también a la «otra generación del 27», más humorística, con la que Fernán-Gómez tuvo mayor relación durante su etapa de formación, entrando en contacto con figuras como Enrique Jardiel Poncela o Edgar Neville. Un ejemplo de ello lo encontramos en el poema *Confidencia*, donde la metáfora de las doce horas parece hacer posible todo en la madrugada:

> Las doce estrellas de los reyes magos
> beben ajenjo como desesperadas
> en el entierro de Verlaine.
> Las doce bailarinas saltan en una cama
> al compás mudo de un reloj de arena (Fernán-Gómez, 2002, 126-127).

O este otro, titulado *La vaca negra*, donde la imagen de un enorme bovino volador sirve paradójicamente como doble símbolo de problemas y, a la vez, de solución a los mismos. El narrador debe convivir con este animal, pues representa la luz y la sombra de su vida. Esa mezcla de comicidad y tragedia genera la sensación de humor negro, tan presente en el grupo de escritores españoles de esta época:

Horrible vaca negra.
Piojosa,
purulenta.
Aplasta mi soledad.
No puedo echarla de mi casa.
Vuela sin querer,
fea, repugnante como el presente,
y se golpea sin cesar
contra las paredes y el techo
de mi cuarto —celda.
[…]
Mis amigos apuntan las escopetas.
¡Alto!
¡No la matéis!
Es la esperanza (Fernán-Gómez, 2002, 117-118).

Es aquí y en otros ejemplos de este tipo donde se detecta su veta novelística, más anclada en una prosa poética que en una poesía prosaica. Con ello, se rompe esa visión de poeta aficionado o carente de personalidad, con la que él mismo trató de definirse de forma modesta o humilde.

En el año 2002, la editorial Visor publicó el volumen *El canto es vuelo*, compendio de la totalidad de los poemas escritos por Fernán-Gómez a lo largo de su vida, de cuya edición se hizo cargo él mismo. En la introducción, el autor negaba que se tratase de una «selección», sino de «todo lo que había» en una vieja carpeta (Fernán-Gómez, 2002). En muchos casos, a él mismo le resultó imposible determinar las fechas de algunos poemas, lo cual hubiese sido muy interesante para identificar la pertenencia de cada texto a una etapa de su vida. No obstante, puede conformarse cierto hilo cronológico elemental gracias a que algunos bloques sí están fechados y determinados fragmentos aparecen también especificados en épocas concretas.

La lectura de estos trabajos nos permite encontrar un aspecto inédito de la personalidad creativa de Fernando Fernán-Gómez. Se trata de un estilo poético dominado por el verso libre, entre cuyas temáticas podemos encontrar la duda en la fe (o la fe en la duda) —y, con ello, el existencialismo o descreimiento en la humanidad—, la nostalgia, el humor, el amor o el deseo. Sobre todos estos rasgos sobrevuela un sentimiento de soledad y de tristeza, amargura típicamente unamuniana o machadiana —autores que tendrá como referencia—. Uno de los poemas donde se pone más de relieve es el de *Soleares*, plagado de versos referenciales a estas sensaciones: «Y ya por toda la vida / la libertad me acompaña. / ¡Qué triste mi compañía!» (Fernán-Gómez, 2002, 30). La estrofa final resulta la más demoledora:

Soy sólo el tiempo que me come.
sólo soy el tiempo que camino,
voy pisando el camino de mi carne,
no hay más reloj que este latido,
el tiempo en que espero voy matando
y al esperar otro tiempo me suicido (Fernán-Gómez, 2002, 33).

La voz narradora parece mirar el mundo y las experiencias a vista de pájaro. Un pájaro enjaulado, como dirá el citado Unamuno y que de alguna manera simbolizará el anhelo de libertad del autor, tanto a título personal como social.

La forja de un lírico. Influencias en la conformación de un estilo propio

La importancia de la poesía en la vida y la obra de Fernán-Gómez fue crucial ya desde temprana edad. En palabras de Antonio Muñoz Molina, sería ya «desde muy joven un poeta oculto». Aunque apenas publicó «algunos poemas en alguna revista», fue «un gran lector de poesía», y ello se traslucirá en la presente antología publicada (Muñoz Molina, 2007). En sus memorias, *El tiempo amarillo*, habría que referir al descubrimiento de una serie de poetas dentro del entorno familiar como Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón de Campoamor o José de Espronceda, que él mismo escuchó recitar o leyó a través de distintos libros. Del último autor citado, afirmaba poseer las obras completas gracias a que «alguien», al conocer su «afición», se las había dado a su madre para que se las «regalase» (Fernán-Gómez, 1990, 144). En una entrevista, Fernán-Gómez reconocía que lo que más le gustaba era «recitar versos», siendo algo que tenía «poca aceptación», sobre todo en las últimas épocas (García, 1987). A este respecto afirmaba lo siguiente en otra entrevista, en relación a la poesía como arte dramático: «El teatro en verso hace mucho que no se cultiva, por eso yo lo he hecho menos […] Ya entonces, hace bastantes años, se había perdido la costumbre, era muy difícil conseguir una compañía en que los actores estuvieran acostumbrados» (Tébar, 1984, 87-88).

Dicha inclinación a la recitación poética surge en el colegio, donde llegó a ser «niño recitador» en dos de los centros donde estudió: el de San José, de los hermanos maristas, y el de Santa Teresa[2]. Él mismo confesaba que, en esa época, «si alguien» le «hubiera preguntado cómo se decían los versos, no habría sabido qué responderle» (Fernán-Gómez, 1990, 145). Fue en el primer colegio, el de San José, cuando admitió sentir «mucha envidia» por cómo recitaban otros compañeros, lo que le hizo «aficionarse a estudiar y recitar poesías»,

2. Mientras el colegio de San José estaba en la calle Fuencarral n.º 128, el colegio de Santa Teresa se encontraba situado en la Calle Álvarez de Castro n.º 16, ambos en Madrid.

hasta conseguir, ya en el colegio de Santa Teresa, «ser el niño recitador de la clase, y asombrar a todos» (Fernán-Gómez, 1990, 145).

Pero, sin duda, la parte más interesante de esta temprana vocación poética en Fernando Fernán-Gómez es la que ayuda a comprender que fue precisamente la poesía la que le llevó al despertar de su «vocación teatral». Es decir, a su interés por la interpretación, aquello que le daría a conocer, otorgándole fama (Ros Berenguer, 1996, 214).

De la misma forma, en la poesía escrita de Fernán-Gómez puede determinarse buena parte de las influencias de otros poetas, presentes de forma implícita o explícita en los distintos poemas y en las distintas épocas del escritor. Se descubre, en primer lugar, la huella de Miguel de Unamuno en el propio título, extraído de la obra teatral *El hermano Juan o El mundo es teatro* del autor vasco, y que dice así: «¡En el principio fue… el Canto… y en el fin! ¡Música celestial! Para el pájaro enjaulado, el canto es vuelo… Y nada hace llorar más que el acordeón marino…» (Unamuno, 1934, 193). De Unamuno también se hace referencia directa en el poema *Los viejos*, en el que a través de una nota al pie se explica que ese poema «no es del todo original, sino un ejercicio de estilo» que «glosa, en verso libre, un fragmento de prosa de Miguel de Unamuno» (Fernán-Gómez, 2002, 36). También, por ejemplo, se alude a la lírica de Pablo Neruda en el poema *Réplica*, perteneciente al primer bloque, a través de versos como el siguiente: «No puedo escribir los versos más tristes esta noche» (Fernán-Gómez, 2002, 25). Dicho verso, hace una alusión directa a uno de los más conocidos del chileno, perteneciente a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Neruda, 2008, 158); en lo único que cambia es en el «no» inicial, que Fernán-Gómez utiliza de forma irónica, refiriéndose a su incapacidad para la poesía.

De alguna forma, estos autores determinaron las temáticas y el estilo escogidos en cada momento por Fernán-Gómez, de la misma forma que la progresiva madurez intelectual influyó en la depuración de su escritura.

Llama la atención cómo los poemas contenidos en la primera parte del libro y pertenecientes a la infancia y adolescencia del autor, poseen cierta complejidad en su concepción y en la elección de los temas tratados. Así, por ejemplo, el primero aparece publicado en 1934, cuando el autor sólo tenía trece años (Fernán-Gómez, 2002, 15); carece de título y se refiere al carácter dramático de la guerra y a los «grandes y poderosos» que no hacen nada para evitarla. La figura de Cristo surge como ejemplo con su evangelio, en contraposición a la acción de los referidos responsables de los conflictos bélicos en el mundo. El segundo, tres años posterior y también carente de título, alude al invierno mediante un estilo simbolista y de vanguardia, propio de los creados

por los miembros de la Generación del 27. En ese sentido, los dos siguientes de temática amorosa y marinera —*Amada marinera* y *A una muchacha en la playa*— (Fernán-Gómez, 2002, 17-20) recuerdan inevitablemente a los escritos por Rafael Alberti en su libro inicial, *Marinero en tierra*. Las más antiguas y «brevísimas pruebas del arrebato infantil y adolescente, años 1934 y 1937», han dado paso a aquellos ideados con el «afán de imitar a los poetas de la Juventud Creadora», y «quizás para justificar mi asistencia a la tertulia del Café Gijón» (Fernán-Gómez, 2002). Se trata de la década de los años cuarenta del siglo pasado, cuando Fernán-Gómez apenas ha cumplido veinte años y comienza a regentar este centro de reunión de la intelectualidad de la posguerra española[3]. A él seguirá acudiendo durante toda su vida, si bien él mismo afirma que su producción poética finalizará a finales de los años sesenta. En esta época de formación y desarrollo poético, será fundamental la figura del poeta ovetense José García Nieto, presente con tertulia propia en el Gijón, y defensor de un estilo neogarcilasista dominado por el formalismo[4]. Además de fundar en 1943 la revista *Garcilaso*, conformadora del grupo poético de posguerra, también dirige la revista *Poesía española*, donde Fernán-Gómez publicará el libro de poemas *A Roma por algo* (Fernán-Gómez, 1990, 138). Su disconformidad con el tipo de poesía tradicional defendida en este grupo le llevó a optar por el verso libre. A ello hay que sumar una menor complicación en la elaboración de la escritura poética, siendo «más fácil que la poesía seria, endecasílabos, un soneto» (Tébar, 1984, 87). Él mismo recordaba cómo en aquellos tiempos de tertulia se comentaba que él optó por este tipo de poesía «porque la medida, lo que le interesaba a la mayoría de ellos, garcilasistas partidarios de una poesía muy clásica, muy rimada, muy exigente, era algo dificilísimo para un principiante...» (Tébar, 1984, 87).

3. Fernán-Gómez atribuye a la tertulia de Café Gijón la formación intelectual de la que careció por no poder ser universitario: «Muchas veces he pensado que aquella primera tertulia del Café Gijón suplió con ventaja lo que habría podido estudiar en la Universidad de los años 40 […]. Como casi todos los tertulios eran mayores que yo y sabían más, procuraba aprovechar sus enseñanzas» (Fernán-Gómez, 1990, 131-132).
4. José García Nieto es descrito por Fernán-Gómez como figura clave en el Café Gijón, destacando sus conocimientos poéticos y su sentido del ingenio: «Pero no sólo sirvieron aquellos años para ilustrarme, sino para divertirme, pues entre los asistentes no faltaban los que daban abundantes pruebas de ingenio, […] como el propio José García Nieto, que a su inspiración y su exhaustivo conocimiento de la técnica poética siempre ha unido, en esta compañía, un excepcional y agudísimo sentido del humor» (Fernán-Gómez, 1990, 132).

Análisis estructural de la obra

Los ochenta y nueve textos que conforman *El canto es vuelo* quedan ordenados por su autor en cuatro bloques que titula de la siguiente forma: *Primera entrega*, *A Roma por algo*, *La luz en el prisma* y *Tres prosas*.

El primero de estos bloques contiene un total de quince poemas, los cuales pueden a su vez agruparse en varias secciones según su temática. Fernán-Gómez explica que este poemario «no se presenta en orden cronológico, sino por temas, por sentimientos, de manera un tanto caprichosa» (Fernán-Gómez, 2002). Por un lado, están los primeros poemas concebidos durante la infancia y juventud del autor, y cuyos asuntos parecen muy dispares, como la guerra, la fe, el amor, las dudas sobre la vocación poética o la tauromaquia; por otro lado, los que se refieren al irremediable paso del tiempo, la soledad o la muerte; en tercer lugar figuran los dedicados a grupos marginados por la sociedad, como «los viejos» o «los pobres»; finalmente, el bloque concluye con dos poemas bien distintos a los anteriores: *El jardín de Verona* y *(Q.E.P.D)* —cuyo título alude a la abreviatura funeraria «Que en paz descanse»—; ambos son poemas crípticos y oscuros, dada su carga «onírica» y «visionaria», que en ocasiones se vuelve casi una pesadilla. Ambos comparten además una extensión mayor que la de los anteriores, así como la voz narradora, que va hilando dos soliloquios imaginarios, «compartibles, de la experiencia de cualquiera ante la ensoñación o la realidad del acabamiento» (Díaz, 2003). En el primero, por ejemplo, se equipara el dormir con el fin de la existencia, comparando la cama del soñador con la del enfermo; como si se tratase de una fábula, se explica esta realidad utilizando la imagen de una cueva —al igual que la caverna de Platón—, donde la humanidad reposa en sus catres de durmientes-moribundos:

> Alguien ha entrado en la cueva
> por donde se va al hospital de los dormidos.
> A lo largo de la larga pared
> duermen todos en sus camas iguales,
> […]
> La bata blanca del enfermero
> le dio la explicación del sueño:
> «No es igual que estar muerto —le dijo—: es estar muerto»
> […]
> «Somnum imago mortis» me dijo (Fernán-Gómez, 2002, 38-39).

La muerte, lo amenazador y la ausencia están presentes de alguna u otra manera y, paradójicamente, conviven con ciertas notas de humor. Es el caso de la referencia a una de las películas protagonizadas por el autor, que critica por su título en uno de los versos del primer poema: «'La mies es mucha' es un título

muy feo» (Fernán-Gómez, 2002, 39). De igual forma nos sirve para enclavar el poema en una fecha no anterior a 1948[5]. El segundo poema también permite una cierta contextualización temporal, pues el autor se refiere a los «treinta años de mi vida» (Fernán-Gómez, 2002, 43), esto es, el año 1951. Todo ello suponiendo, claro está, que no sea una licencia poética, fabulándose también como parte de un sueño.

El segundo bloque, *A Roma por algo*, fue concebido por Fernán-Gómez durante su estancia en Italia, cuando participa como actor a las órdenes del cineasta austriaco George Wilhelm Pabst en la película *La conciencia acusa* (*La voce del silenzio*, 1952) en la capital italiana. Es, sin embargo, el recuerdo de otro cineasta, Federico Fellini, el que nos viene a la mente cuando leemos algunos de estos poemas. Llama la atención que algunas de las descripciones puedan recordar a películas como *La dolce vita* o *Roma*, siendo poemas anteriores a éstas. Como una literatura visionaria, un ejemplo es su poema inicial *Roma*:

> En el ácimo pan con que se desayuna el Papa,
> en el áspero ruido de los motores con que las «vespas» te
> desgarran
> en la sagrada cúpula de Miguel Ángel,
> en el inesperado —al doblar de una esquina—
> triunfo pagano de tus fontanas,
> en las floridas camisas de los turistas,
> en el zumbido de los aviones
> […]
> en todo te voy buscando, Roma,
> en todo y sin hallarte (Fernán-Gómez, 2002, p. 47).

Sólo un año después de escribir este poemario, Fernán-Gómez tuvo oportunidad de trabajar para el cineasta italiano, siendo seleccionado como uno de los cuatro protagonistas de *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953). Fue precisamente una interrupción en el rodaje la que postergó la película, siendo Fernán Gómez reclamado en España por un contrato teatral (Cruz, 2021).

Como podemos observar, en este caso también puede establecerse un momento temporal concreto en la concepción de los textos. En palabras del propio autor, su gestación tiene lugar como consecuencia de una noche de «soledad», «angustia» y «nostalgia». Aunque estas son características que hemos visto presentes como un *leitmotiv* en su poesía[6], aquí quedan tamizadas

5. *La mies es mucha* es una película de corte religioso dirigida por José Luis Sáenz de Heredia que, a su vez, alude con su título a un pasaje bíblico del Evangelio de San Mateo.
6. «También por acudir al Café Gijón y dejarme contagiar de los poetas, una noche Romana en la que la soledad, la angustia y la nostalgia no me dejaban dormir, escribí un librito

por otros rasgos como la ternura, el humor o el deseo. Todas estas características presentes en el libro fueron provocadas, en gran parte, por la imprevista prolongación de su estancia en Roma, debiendo permanecer en ella durante cuatro meses. El ser el actor menos cotizado del film produjo que los retrasos coincidieran con su trabajo: «Las horas pasaban en Roma, sin rodar, esperando la próxima sesión y soportando un verano sofocante» (Tébar, 1984, 86). Uno de sus poemas, *Pena*, es bastante ilustrativo de todo ello:

> ¡Qué pena saber que el cielo
> está vacío!
> ¡Qué pena que los amigos
> estén tan lejos!
> Y que detrás de esas paredes
> se hable el italiano.
> […]
> Y, sin embargo,
> allí, en España,
> mi yo gris está riendo, llorando (Fernán-Gómez, 2002, 53).

Con un total de catorce poemas, este libro de poemas «hermoso y un poco triste» (Tébar, 1984, 86) posee unas temáticas específicas que pueden ayudar a agrupar los textos de la siguiente manera: los poemas dedicados al escenario habitado por el poeta, es decir, la ciudad de Roma y el barrio donde se encuentra alojado, Parioli. A esta categoría corresponden los poemas de *Roma*, *Parioli*, *Amanecer en Parioli* o *El retorno*; en segundo lugar, están los textos dedicados al amor, como *La cita, El recuerdo* o *Las hijas de la marquesa*; la nostalgia ocupa también algunos poemas, como los dedicados al recuerdo de España —*Pena*, *El recuerdo*— o a la soledad —*Rima*—; por último, los asociados a la familia, como el que le dedica a su abuela —*Recuerdo*— o a su hijo —*El milagro*—. Este último es especialmente sobresaliente por lo que tiene de emotivo y personal. En su estilo se reconoce la huella de Miguel Hernández, asociándose por lo carnal de la idea de la maternidad, el dolor y el diálogo confidente con la figura del vástago[7]:

> Tú has nacido extrañamente
> del tremendo milagro del dolor de tu madre
> cuyas entrañas una noche se rompieron
> porque otra me amó quizás demasiado.
> Tú has nacido del romperse su vientre.

de versos […], *A Roma por algo*. García Nieto publicó […] los versos en *Poesía española* (Fernán-Gómez, 1990, p. 138).

7. Desconocemos si el poema lo dedica realmente a su único hijo, Fernando, nacido en 1946 y que, por entonces contaría con 6 años.

de su hidrópica enfermedad
sobre la que el beso de Dios hizo el milagro.
Has nacido porque un día
la eternidad se hizo fecunda en un instante (Fernán-Gómez, 2002, 54).

Puede decirse que, aunque Roma aparece y reaparece a lo largo de sus diferentes textos, este poemario es heterogéneo por diverso y rico en temas y estilos. En cuanto a los títulos que Fernán-Gómez escoge para sus poemas, llama la atención que no le importa repetirlos —*Recuerdo* o *El recuerdo*— incluso de forma exacta —el título de *Rima* figura duplicado, jugándose con su carácter genérico—.

El tercero de los bloques, *La luz en el prisma*, es el más extenso de todos al poseer un mayor número de poemas respecto a los otros. En total, ocupa 93 páginas y engloba 55 textos. De alguna forma, esta cantidad y variedad puede quedar representada en esa multitud de colores surgidos tras la refracción de la luz sobre el cristal. Un arco iris newtoniano que a su vez resulta bien sugerente como imagen representativa de este conjunto de poemas. El estilo y las temáticas vuelven a ser de lo más diversas, en este caso ampliando las posibilidades de la escritura debido a la amplia extensión y a la edad ya madura del autor. En este espacio pueden detectarse cantos de amor felices y el temor de su pérdida, al paso del tiempo, el rechazo a la «enemiga» soledad, la imposición de la realidad. Habrá poemas breves de cinco versos —*Te suicidas*—, otros que se presentan con apariencia de prosa e incluyen distintas historias o narraciones, presentándose una absoluta libertad con la que romper cualquier concepción literaria tradicional e, incluso, racional —*No sé, El alma*—, un índice de un poema extenso que nunca llegó a escribirse —*Poema de la torre*—, poemas que recuperan la rima tradicional —*Proyecto*, *Tiempo*— y otro que la critica—*Nochevieja*—, un homenaje a otro poema, *El cuervo* de Poe —*Nunca más*—, una visión humorística del teatro —*El drama*—, dos poemas dedicados a una prostituta triste y a otra alegre —*Querida*— y cuatro dedicatorias: *A José García Nieto* —su mentor poético—, *al pintor Alberto Greco* —artista informalista argentino a quien conoció durante su estancia en España, formando parte del grupo El Paso—, *A Omar Jayyan. In memoriam* —matemático, astrónomo y poeta persa del s. XI— y *Canción para Anita Ekberg*, uno de los más llamativos de este poemario. En dicho texto, Fernán-Gómez homenajea a la actriz sueca de una forma cuanto menos sorprendente, contraponiendo su carne sensual con la podredumbre de los cuerpos y las cucarachas:

¿A quién en estos días
de templado otoño, mientras el verde paisaje
con agua y con palmeras
intentaba rodearnos y apretarnos
con su cálido abrazo
no le han entrado cucarachas negras
por el túnel del oído?
[…]
Nos han comido,
nos han devorado,
somos sólo esqueletos
[…]
Mientras allá arriba,
en su torre, a la noche clara,
la vikinga
la prisionera,
la vencedora,
ríe y se desnuda poco a poco (Fernán Gómez, 2002, 160-164).

Se detecta en este poema una clara metáfora del erotismo que desprende Anita Ekberg, como un desafío que hace a un mundo occidental todavía no preparado para él, demasiado tradicional y moralista en lo que respecta a la sexualidad. El texto está fechado en 1959, un año antes de que la actriz interpretase su papel en *La dolce vita*, sirviendo como un potente revulsivo a una sociedad italiana dominada por la religión, que censuraba toda actitud que pudiera dar vía libre a los placeres y deseos humanos. En ese sentido, Fernán-Gómez se refiere a la podredumbre de los cuerpos, al paso fugaz de la vida, e invita a disfrutar de esos placeres proscritos ante la incertidumbre de lo que pueda pasar más allá de la muerte. Una pugna entre «Don Carnal» y «Doña Cuaresma», siempre tan recurrente en literatura, cine o pintura. Puesto que el poema quedó inédito, evitó enfrentarse a la censura española de su tiempo, lo que le hace absolutamente libre y genuino. Como referimos antes, la conexión de la literatura española con el humor negro es clara en este tiempo. Autores como Rafael Azcona, siempre en el borde entre el cine y la literatura, así lo atestiguan. Una escritura con la que se trata de mostrar esa visión necrófila de la cultura española, pero también una forma de utilizar la creación como arma crítica con la que actuar de forma simbólica contra la censura impuesta por la dictadura franquista. El vínculo entre España e Italia se hace patente, no sólo por los elementos comunes de las culturas de ambos países, sino por las relaciones de índole cultural que se establecieron entre ellos[8].

8. Antes se ha referido a Rafael Azcona, figura referencial en esta relación entre España e Italia, por cuanto colaboró como guionista en la importación del neorrealismo italiano de

El libro se cierra con un último apartado titulado *Tres prosas*, dominadas por el ser amado, la auto reflexión y la definición de las cosas; en *el diccionario,* se realiza una especie de ensayo, mitad irónico y mitad amargo, sobre la sociedad contemporánea, siempre acelerada pero incapaz de valorar valores humanizadores como el amor o el aprecio, todos ellos contenidos en lo que el autor llama «libro de poemas», y que es en realidad aquel que conforma el título del texto. Fernán-Gómez destaca la paradoja que conlleva admirar a las personas sabias, pero no hacer caso a sus consejos al «tener prisa por llegar a otro lado, por hacer otra cosa» (Fernán-Gómez, 2002, 167). Sostiene además la tesis schopenhaueriana del dolor como forma de llegar al conocimiento. Se lamenta, desde esa tristeza, del tiempo pasado en que se pudieron evitar las acciones equivocadas para eludir el sufrimiento. A pesar de que parece concretar la situación en el final de una historia de amor, la conclusión que se extrae es aplicable a la actitud universal del individuo para con él mismo y con los demás: «Pero debimos, cuando tanto nos esforzábamos en explicarnos, en comprendernos, en comprender las cosas, los sentimientos, leer juntos este libro de poemas» (Fernán-Gómez, 2002, 167).

En el segundo, *La belleza*, Fernán-Gómez vuelve a partir del diccionario para explicar el significado del concepto con que titula su texto, y lo asocia a su propia apariencia no bella como individuo:

> Si la belleza precisa ser contemplada, yo no tengo belleza. Es muy triste una vida sin gozar de la belleza. Debería ser la vida como insinúa el diccionario y estar la belleza reservada a las cosas, para que nadie tuviera por qué elegir entre mi contemplación y la contemplación de otro (Fernán-Gómez, 2002, 169).

El último, *Los hilos*, filosofa sobre el concepto de destino, equiparando al ser humano con una marioneta, sujeta por cuerdas que pueden moverse y relacionarse con otros seres durante un tiempo determinado; dichas «ataduras» pueden quedar cortadas de un momento a otro, sufriéndose la expulsión de esta función que es la vida y el mundo. El autor cree que no hay tal dios que haga de titiritero, pero sin embargo reconoce que hay algo que no podemos identificar y que tira de nosotros:

> Somos marionetas movidas por hilos horizontales. No hay un ser misterioso de una raza sobrehumana allá en lo alto, en los telares del escenario, a un

la mano de Marco Ferreri. El propio Azcona escribiría los guiones de películas como *El pisito* o *El cochecito*, que partían de libros suyos publicados previamente, y animó a Ferreri a que las dirigiera. Además, Azcona también viajó a Italia y escribió distintos guiones para películas filmadas por cineastas italianos. Para más información, consultar el libro *Luces de varietés: lo grotesco en la España de Fellini y la Italia* de Manuela Partearroyo, que trata esta comunicación literaria y cinematográfica entre España e Italia durante el s. XX.

> argumento previsto. […] Pero tenemos unos hilos que nos mueven, unos hilos que van de uno a otro, de los hombres a las cosas, de las cosas a los acontecimientos (Fernán-Gómez, 2002, 171).

Cuando el lector finaliza el libro, siente la sensación de haber asistido a una cosmogonía filosófica, pero sobre todo lírica. Un recorrido por diferentes cuestiones que atañen al autor, pero también a cualquier individuo sobre el que recaiga esta lectura. Es precisamente la multitud de reflexiones que encuentra lo que da esa sensación de estudio poliédrico del mundo. A pesar de que esta escritura finalizase en los años setenta del pasado siglo, mucho de lo aquí tratado sigue siendo universal, por cuanto afecta a los sentimientos e inquietudes humanas en torno a lo que le rodea. Por ello, posee plena vigencia e interés, debiendo reivindicarse como uno de los trabajos más lúcidos de Fernán-Gómez.

Conclusiones

Aunque considerada una vertiente apenas desarrollada o menor en su obra, la poesía de Fernando Fernán-Gómez contiene una serie de valores que la definen por su calidad e interés. Aunque el propio autor se encargó de quitar importancia a este trabajo, siendo cierto que existen otras facetas de su legado donde se muestra sobresaliente —como la interpretación actoral, la dirección o la literatura en prosa, incluyendo el teatro—, el escaso interés que suscita su obra poética puede deberse precisamente a una desatención por parte del público o del ámbito investigador. Por ello, este estudio pretende ser pionero en la reivindicación de este legado, buscando abrir nuevas líneas en futuros proyectos académicos.

La poética de Fernando Fernán-Gómez resulta en cierta forma inclasificable, debido a su mezcolanza de estilos o géneros. No obstante, es justamente esa variedad la que la hace única y le aporta una voz propia como autor. Destacan en su caracterización rasgos estilísticos como la acumulación. Así mismo, predomina un tono dominado por temas como el existencialismo o el humor crítico, el surrealismo o lo onírico, a través de los cuales el autor expresa facetas importantes de la personalidad como la nostalgia, el sentimiento de soledad o la timidez.

La multiplicidad de temáticas, aun aparentando referirse a la experiencia vital del autor, pueden extrapolarse en importancia a los temas sobre los que el ser humano ha reflexionado a lo largo de las diferentes épocas. Por ello, debe hablarse de un libro poético y filosófico, pues son precisamente estas facetas creativas del ser humano las que más respetaba Fernando Fernán-Gómez. Éstas se encontrarán presentes no sólo en su contribución poética, sino también

en otras vertientes suyas como la ensayística, la novelística, la teatral o la cinematográfica.

Si bien la tardanza en la publicación de la obra poética de Fernando Fernán-Gómez ha impedido valorarla más tempranamente, debe apostarse por una investigación de la misma desde el ámbito de las humanidades, pues su calidad e importancia puede equipararse a otros ámbitos creativos del autor más conocidos y valorados sobradamente en la actualidad. Este texto pretende abrir una vía en dicho sentido, ante la ausencia de trabajos previos o de un estado de la cuestión sobre el que poder trabajar.

Bibliografía citada

CRUZ LAPEÑA, Silvia (2021), «Rodar con Fellini, la gran ocasión perdida de Fernando Fernán Gómez», en *Vanity Fair*, 28 de agosto de 2021, consultado el 12 de septiembre de 2021, disponible en: https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/fernando-fernan-gomez-vida-infancia-peliculas-fellini/51132

DÍAZ DE CASTRO, F. (2003), «El canto es vuelo», en *El Cultural*, 13 de febrero de 2003, consultado el 27 de agosto de 2021, disponible en: https://elcultural.com/El-canto-es-vuelo

FERNÁN-GÓMEZ, F. (2002), *El canto es vuelo*, Madrid, Visor.

FERNÁN-GÓMEZ, F. (1990), *El tiempo amarillo,* Madrid, Debate.

GARCÍA, Ángeles (1987), «Fernando Fernán-Gómez: 'No me gusta nada ser polifacético', en *El País* (13 de abril de 1987), consultado el 2 de septiembre de 2021, disponible en: https://elpais.com/diario/1987/04/13/cultura/545263208_850215.html

MARCH, Robert (2010), *Fernando Fernán-Gómez. El viaje de la palabra* (TFM), Valencia, Universidad de Valencia.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), «Querido Fernando», en *El País*, 22 de noviembre de 2007, consultado el 12 de septiembre de 2021, disponible en: https://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686010_850215.html

NERUDA, P. (2008), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid, Cátedra.

ROS BERENGUER, Cristina (1996), *Fernando Fernán-Gómez, autor*, Alicante, Universidad de Alicante.

TÉBAR, Juan (1984), *Fernando Fernán-Gómez, escritor, (diálogo en tres actos)*, Madrid, De palabra.

UNAMUNO, M. de (1934), *El hermano Juan o El mundo es teatro*, Madrid, Espasa Calpe.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 83-106
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04

Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?

Approaches to 21st century spanish poetry: new names, and new poetics?

Raúl Molina Gil

Autoría:
Raúl Molina Gil
Universidad Internacional de Valencia, España
molinagilraul@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8100-4481

Citación:
Molina Gil, Raúl. «Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 83-106. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04

Fecha de recepción: 09/03/2022
Fecha de aceptación: 21/03/2022

© 2022 Raúl Molina Gil

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

En torno al año 2000, los principales críticos y antólogos trataron de referir que el cambio de milenio implicaría una modificación en las estructuras del campo poético español. Fueron muchas las publicaciones que marcaron ese rumbo y muy explícito fue el intento de encontrar un nuevo poeta de referencia en torno al cual se aglutinara la creación más contemporánea. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos, los viejos modelos generacionales comenzaron a quedar obsoletos ante un panorama distanciado de la tradicional *retórica de la ruptura* que había estructurado el discurso histórico de la poesía española. La cuestión aquí, por tanto, es tratar de definir si en los nuevos nombres (aquellos y aquellas que comenzaron a publicar justo antes o inmediatamente después del 2000) podemos encontrar nuevas poéticas cuya emergencia fue vaticinada por la crítica o si, por el contrario, dichos autores continuaron la senda marcada por sus predecesores.

Palabras clave: Poesía española contemporánea, Modelo generacional, Retórica de la ruptura, Campo poético.

Abstract

At the beginning of the 21st century, literary critics tried to refer that the change of the millennium would have imply a modification in the structures of the Spanish poetry field. A lot

of publications marked this way and the researchers were finding a new poet to turn it in the symbol of his generation. However, and despite the efforts, the old generational models began to become obsolete because the poetry field started to distance from the rhetoric of rupture that had structured the historical discourse of Spanish poetry. Here, we want to define if we can find the predicted new poetics in the new names or if these authors continued the path which wasmarked by their predecessors.

Keywords: Spanish Contemporary Poetry, Generational Models, Rhetoric of the Rupture, Poetry Field.

En el ámbito de la crítica literaria, las fechas redondas tienden a considerarse umbrales que nos transportan hacia geografías en apariencia inexploradas. El cambio de milenio no pudo ser menos. Fueron muchos quienes, a través de antologías, monografías, artículos y organizaciones de congresos trataron de definir el estatuto de lo poético antes del año 2000 e inmediatamente después con el implícito objetivo de cerrar una etapa y dar la bienvenida a una nueva poesía. Ya se sabe, sin embargo, que las fechas, por muy redondas que sean, no se asocian *per se* a modificaciones en la ideología literaria del campo.

Estos detalles aparecen de manera explícita en los títulos de algunos compendios publicados durante los noventa: *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (Luis Antonio de Villena, 1992), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo* (Germán Yanke, 1996) o *La generación del 99* (José Luis García Martín, 1999). En ellos se ofrece una visión de cierre, previa a la esperada eclosión del 2000. Por su parte, *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, de Domingo Sánchez-Mesa (2007), resume ese salto hacia el umbral y *La inteligencia y el hacha (un panorama de la generación del 2000)*, de nuevo de Luis Antonio de Villena (2010), recoge parte de la creación poética española una vez ya habían sido recorridos diez años del nuevo milenio (el aniversario redondo, de nuevo). Sucede, también, en congresos universitarios, como «Al filo del milenio», celebrado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València en 1993, o en seminarios como «La poesía ante el tercer milenio: poesía de las lenguas y lengua de la poesía», celebrado del 6 al 8 de noviembre del 2000 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, entre muchos otros. En el caso de artículos y libros, se convirtió en un *leitmotiv* de casi obligado tránsito. Citamos una selección que a pesar de sus variados y diversos contenidos tiene como nexo la focalización sobre la aparente ruptura que significaría (o significó) el cambio de milenio: «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo» (Oleza, 1994); «Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide del siglo» (O'Hara, 1997); «La poesía ante un nuevo siglo» (Guillén, 1999); «La poesía española

ante el nuevo siglo» (Cuenca, 2000); «La poesía frente al siglo XXI» (Ospina, 2000); *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo* (Díaz de Castro, 2002); «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000» (Prieto de Paula, 2002); *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio* (Bagué Quílez, 2006); «Luces de cabotaje: la poesía de la Transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio» (Lanz, 2008), etc.

Parece que hubo bastante presteza por ser el primero en definir (desde un posicionamiento más prospectivo que grupal) las sendas que transitaba la poesía española. El objetivo orilla el funcionamiento de cierto tipo de periodismo del porvenir que anuncia diversas posibilidades para, en posteriores notas de prensa y artículos, vanagloriarse de que tal o cual noticia había sido ya adelantada por tal o cual diario: «la inmensa mayoría de la crítica no fotografía o retrata la poesía del momento, sino que la perfila y encauza; exactamente del mismo modo que los medios de comunicación no informan sobre la realidad, sino que la conforman mediante una premeditada selección e interpretación de los hechos» (López Merino, 2008: 27). Analicemos, por tanto, qué sucedió en ese inicio del milenio en la poesía española para certificar, al cabo, si se produjo la profetizada ruptura o si, por el contrario, las aguas siguieron por los cauces ya establecidos.

1. El campo poético en los inicios del nuevo milenio

Visto lo visto, no cabe duda de que al comenzar el nuevo milenio nos encontramos con un campo poético que, si bien no está acusando una radical fractura, sí está viendo un tanto modificadas sus reglas de juego, principalmente cuando el centralizado paradigma experiencial se ve sumido, si atendemos a la crítica, en una «ruptura interior» (Villena, 1997; Iravedra, 2007; Iravedra 2016; Abril, 2019)[1], en una «diáspora estética» (Prieto de Paula, 2002) o en una «disgregación» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013) que, a grandes rasgos, llevaron al abandono de lo anecdótico, de la intimidad y del autobiografismo –elementos nucleares en estas poéticas desde finales de los ochenta–[2] y que propusieron

1. El concepto es originalmente de Luis Antonio de Villena, que lo utiliza por primera vez en *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (1997). A partir de ese momento, han sido muchos los críticos que se hicieron eco de su propuesta para analizar las derivas e inercias de la poesía española de los últimos veinte años, bajo la sombra de su manto. Citamos, aquí, algunos de los textos que utilizaron ese concepto como ejemplo de su uso.
2. Recordemos que en 1988 Enrique Molina Campos había detectado estas derivas en el seno de La Otra Sentimentalidad, cuando propuso por vez primera el marbete *poesía de la experiencia* para hacer referencia a las prácticas textuales que habían comenzado a desarrollarse entre algunos miembros del núcleo granadino y otros poetas afines. En aquel

una práctica más vinculada a lo que Luis Muñoz tildó de «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998).

Poetas nacidos a finales de los sesenta o principios de los setenta, como Ada Salas, Eduardo García, Lorenzo Plana, Guadalupe Grande o Lorenzo Oliván, además del mismo Luis Muñoz o del más joven Carlos Pardo, constataron la disolución de lo cotidiano y trataron de recuperar una poética de la imagen que reivindicara el poema como espacio de introspecciones en el que cobraban importancia las grietas del discurso y los espacios de indeterminación (Andújar Almansa, 2007).

Prieto de Paula y Luis Bagué Quílez, por ejemplo, en su artículo de significativo título, «De ríos que se van (y que regresan): una aproximación a la poesía española en 2002 y 2003» (2004), analizan por extenso los poemarios y antologías aparecidos en esos años, subdividiéndolos en dos apartados («Hacia el hondón metafísico: la poesía de la experiencia entre continuidad y cambio» y «Una encrucijada estética: la evolución de los poetas del 68 y del 50»), limitándose «a constatar algunas tensiones estéticas que, en este comienzo de siglo, corrigen el desvitalizado egotismo y las trampas conservadoras de los argumentos posmodernos» (2004: 461).

De forma similar pareció actuar Ángel Luis Prieto de Paula en su artículo de 2002 «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000» al sobrevolar los detalles que llevan «De la experiencia a la meditación» (cogiendo el guante del Luis Antonio de Villena de la «ruptura interior») y al analizar la «Encrucijada de caminos» existente en esos años a partir de las derivas de los poetas del cincuenta y del sesenta y ocho al inicio del nuevo milenio.

Esta inercia del bloque experiencialista hacia otras geografías estéticas (decimos *otras* y no *nuevas* ni *renovadas*, así como *inercia*, y no *ruptura* ni *fisura*, con todo conocimiento de causa), unida a la no emergencia de propuestas

representativo artículo, defendía la existencia de tres ejes fundamentales: la intimidad, el autobiografismo y la subjetividad. Tomando estos conceptos como pilares fundamentales, los poemas se construían a partir de los mecanismos del distanciamiento, propios del monólogo dramático (sobre los que teorizara Langbaum y que ya Gil de Biedma interiorizó), de un lenguaje sobrio que tendía hacia la narratividad y de los ritmos y la métrica tradicionales (Molina Campos, 1988). Así, la poesía de la experiencia de los años ochenta, siguiendo a Ángel Luis Prieto de Paula, partió de la inexistencia de pautas filosóficas generales, y colocó en lugar de aquellas los incidentes, livianos o anecdóticos, de sus particulares biografías como manifestación del orgullo de lo circunstancial y lo precario, ocupando el sitio que habían dejado vacante los grandes sistemas eudemonológicos (2004: 166). Tomemos el camino que tomemos, parece claro que, a finales de los años ochenta, «el paradigma realista, figurativo o experiencial se había instaurado como noción dominante y había establecido una norma diferenciada que conformaba el horizonte de la nueva creación e identificaba la escritura de la generación última» (Iravedra, 2008: 288).

grupales o generacionales, crearon en la crítica una suerte de desconcierto: si el campo poético español se ha basado históricamente en una sucesión cronológica de generaciones o grupos que han utilizado la *retórica de la ruptura* (Molina Gil, 2020) para señalar una fisura con lo inmediatamente anterior, ¿qué puede hacer una crítica acostumbrada a este relato cuando, repentinamente, comienzan a surgir nuevos autores cuyas propuestas no se enfrentan a las poéticas anteriores?

> Liberarse de algunos lastres (como el de tener que matar al padre) fue una característica central de esa actitud heredada que, como ya hemos visto, habría de convivir con otras actitudes minoritarias y anticuadas. La fuerte influencia de algunos autores de esa generación anterior, extranjeros o no, se aprecia en el enriquecimiento del concepto de tradición, en las distintas preocupaciones y visiones del mundo, más ricas y, consecuentemente, en un nuevo concepto de universalidad (Reche, 2016: 13).[3]

Ello, al fin y al cabo, lleva aparejada una profunda (re)estructuración del campo poético tal y como la crítica lo había entendido, puesto que deben ser modificados los argumentos que radiografiaban sus movimientos. Así, se desplaza el foco de lo grupal-generacional hacia las líneas estéticas y temáticas: en definitiva, se debe ubicar en primer plano del análisis la heterogeneidad, a la vez que son eliminados de la ecuación los binomios y las dualidades, como han señalado algunos críticos:

> A diferencia de lo sucedido a lo largo de todo el siglo XX, estos autores se constituyen como una generación sin centro, rompiendo con la dinámica histórica de las hegemonías. Debido a ello, esta generación estará ligada a lo largo de toda la primera década del siglo XXI a un relato generacional lleno de claroscuros. La falta de una tendencia dominante opuesta a la estética nuclear de sus predecesores, unida al carácter silencioso de su irrupción provocará un

3. Esta misma idea es orillada por Luis Bagué y Alberto Santamaría: «Toda generación es continuista hasta que no se demuestra lo contrario. En el caso que nos ocupa, este criterio parece justificarse por el hecho de que no hay una ruptura explícita con los *padres*, ni puede hablarse de un salto generacional (aunque se recuperen algunos nombres *ex –céntricos* del 68, como Aníbal Núñez). Frente al rupturismo de las vanguardias, la poesía actual ha procedido a través de una dialéctica fundada en la asimilación de una tradición plural y, al mismo tiempo, en la *sospecha* de las definiciones cerradas, grupales, en el sentido exigido por la perceptiva retórica. […] Nos hallamos más bien ante un resquebrajamiento del concepto unitario de tradición, que se fragmenta en múltiples tradiciones, no siempre contiguas en la geografía o en el tiempo» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 16-17). Otro buen ejemplo de ello son las palabras de Javier Rodríguez Marcos: «Por primera vez no hemos sentido necesidad de matar al padre (la poesía de la experiencia) o reivindicar al abuelo (los novísimos). Esa transición pacífica se da porque no han existido banderas, ni escuelas, ni facciones enfrentadas. No hemos declarado ninguna guerra literaria» (Ruiz Mantilla, 2010).

> desconcierto entre la crítica literaria, acostumbrada a «una música concreta» (Rodríguez Callealta, 2017: 47).

Estos ejemplos son sintomáticos de que, primero, una vez entrados en el nuevo milenio, la crítica de poesía vuelve a tener la necesidad de analizar lo absolutamente presente para comprobar si los vaticinados cambios y rupturas comienzan a producirse; y, segundo, de que todavía no existe un claro relato sobre los nuevos nombres, de forma que los citados artículos (como tantos otros) se limitan a la revisión de las inercias en las que se han visto sumidas las corrientes surgidas a partir de los años ochenta.

Existe, ya en los primeros años del siglo XXI, una sensación de que el campo está tendiendo hacia la heterogeneidad, como afirmara Manuel Rico: «Contra lo ocurrido en etapas anteriores de nuestra historia literaria, no hay –o solo parcialmente– una reacción colectiva en contra de la poética hegemónica protagonizada por sus predecesores […] Sí hay sin embargo una actitud beligerante en favor de la diversidad» (2000: 16). Ahora bien, todavía tienden a repetirse, como se ha visto, los esquemas que han caracterizado los estudios de poesía durante la segunda mitad del siglo XX a partir de las divisiones entre el centro y la periferia, hasta el punto de que parece esperarse la emergencia de un nuevo grupo o generación articulado alrededor de una antología o manifiesto (siguiendo el modelo que analizó Miguel Casado [2005][4]) que comience a definir las nuevas líneas del campo desde una posición de poder: «el asentamiento de la diversidad, en tanto que rasgo fundamental de la generación, se acompaña del deseo de atisbar una o varias líneas dominantes que, metonímicamente, representan a todo el conjunto», dice acertadamente Rodríguez Callealta (2017: 51)[5].

4. En opinión de Miguel Casado (2005), los relatos generacionales se articulan en dos fases sucesivas. La primera de ellas es la «delimitadora», en la que se plantea una nómina canónica de los poetas que conformarán una generación, generalmente a partir de la publicación de una antología («programática», en términos de Ruiz Casanova [2007]) acompañada de un prólogo esquemático (a modo de manifiesto) en el que se define la poética de grupo a partir de unas breves notas. Estas notas se amplían en la segunda fase, la «simplificadora», que ya no se centra en la nómina, sino en el «diseño de la estética dominante en el grupo generacional», es decir, en el establecimiento de un entramado teórico que consolide una de las opciones sobre el resto y permita a la tendencia acceder, así, a los procesos de canonización y a la participación en el juego de fuerzas del campo.
5. Rodríguez Callealta incluye aquí un breve repaso a las reseñas publicadas por Manuel Rico y Ángel Luis Prieto de Paula en *Babelia* entre 2002 y 2009, sobre las que destaca una serie de significativas citas: «[estos poetas] representan, desde campos diferentes, la convivencia entre las nuevas corrientes poéticas»; «En la poesía que emerge, no se percibe una estela dominante que reduzca la pluralidad creativa y la dote de unas claves homogéneas para su valorización»; «El campo de la poesía más joven sigue ampliándose sin que parezca posible establecer espacios claramente acotados, corrientes dominantes

En algunos casos, como sucede en «Retrato robot de la poesía reciente», Andújar Almansa (2007) afirma que «pese a la evidencia ya aceptada de que nos encontramos ante un reemplazo generacional, el panorama sigue resultando todavía un tanto confuso» (2007: 23), de forma que «ha resultado más fácil hasta ahora tratar de síntomas que aventurar un diagnóstico, perfilar un retrato-robot antes que definir el paisaje de las nuevas inquietudes líricas» (2007: 23). Para Almansa no existe todavía una línea definida, pero sí da por descartados y por cerrados los antiguos debates y cruces de acusaciones entre partidarios de diversas tendencias: «Estamos viviendo una transición pacífica, sin altercados de importancia. No hemos presenciado, por tanto, un plante generacional verdaderamente provocador […] Ni siquiera hemos alumbrado un manifiesto como el que propagaron en su día los poetas de la otra sentimentalidad» (2007: 27).

Partiendo de esta idea de superación de las polaridades, Alberto Santamaría (2008) avanza hacia la constatación de la «Fugacidad y la disolución del yo» como una de las líneas de fuerza que percibe entre los poetas que comenzaron a publicar a partir del año 2000 (como Andrés Neuman, Josep M. Rodríguez, Elena Medel, etc.) y que entronca con las propuestas de aquellos que ya lo hicieron en los noventa (Luis Muñoz, Juan Carlos Abril, Ana Merino, etc.). A continuación, señala Santamaría que buena parte de la poesía joven brota, no del romántico *hacer visible lo invisible* (cuyas estructuras rizomáticas bien podrían rastrearse en autores contemporáneos como Ada Salas, Antonio Méndez Rubio o Chantal Maillard, quienes tanto deben a José-Miguel Ullán, José Ángel Valente, Clara Janés o Antonio Gamoneda, dentro de la tradición hispánica), sino de un reformulado *hacer más visible lo visible*, «dejando de un lado todo llano realismo y destacando la percepción simultánea, desde una clara pluralidad estética, absorbiendo lo variable, la transitoriedad de las hipótesis» (Santamaría, 2008: 151).

Revelador de esta heterogeneidad y de la ausencia de una línea estética centralizada, a pesar de los avances que, poco a poco, como vemos, han ido (re) velando la fotografía, es también el fracaso de los rótulos generacionales aglutinadores. Nos encontramos en un momento en que ni la «generación poética del 2000» (Villena, 2010), ni la «Generación del 2005» (Plaza, 2005), ni los conceptos «autores deshabitados» (Abril, 2008) o «escritura del desconcierto»

o principios estéticos ampliamente compartidos»; «La diversidad de enfoques estéticos y la convivencia de corrientes parece haberse asentado en el panorama poético de nuestro país en esta primera década del siglo» (Manuel Rico y Prieto de Paula en Rodríguez Callealta, 2017: 51-52).

(Prieto de Paula, 2010) han acabado por triunfar, como tampoco lo hizo la ya comentada «generación del 99» (García Martín, 1999).

Es por ello que, en años posteriores, la crítica ha preferido utilizar otro tipo de conceptos para referir la multitud y variedad de autores y propuestas: «exuberancia selvática» (Naval, 2010: 119), «maraña» (Prieto de Paula, 2010: 28), archipiélago de «poetas-isla» (Sánchez García, 2015: 6), «convivencia sosegada de idearios» (Morante, 2016: 12), «diáspora» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225) o «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11). Una de las más recientes imágenes es la del *desierto*, en torno a la cual articularon Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil su amplia antología:

> Este es un paisaje en permanente y rápida (re)construcción cuyo ecosistema resulta análogo al funcionamiento del campo poético, esto es: un espacio habitualmente considerado como un lugar inhóspito e inexplorado por unos pocos sujetos que en realidad se rige por unas dinámicas vertiginosas de visibilización/invisibilización que ocultan bajo la arena un gran registro de especies (2018: 7).

Así pues, para comenzar a desenmarañar la madeja del presente, se torna necesario volver sobre nuestros pasos hasta el inicio de la senda y releer lo sucedido para tratar de buscar alguna respuesta sobre la situación actual de la poesía en España.

2. Nuevos nombres: ¿nuevas poéticas?

Mientras la crítica se debatía sobre lo que nos iba a reportar el nuevo milenio, en 2001 vieron la luz numerosos volúmenes que acabaron de consolidar unas obras ya extensas y asentadas: tras una carrera iniciada con *El último de la fiesta* en 1987, Carlos Marzal publicó *Metales pesados*, que consiguió el Premio Nacional en 2002; Luis Muñoz, *Correspondencias*; Antonio Moreno, *Metafísicas*; Álvaro Salvador, *Ahora, todavía*; Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*; Jorge Riechmann, *Desandar lo andado*; Lorenzo Oliván, *Puntos de fuga* (Premio Loewe); Ángel González, *Otoños y otras luces*; Antonio Orihuela lanzaba su antología, *Piedra, corazón del mundo*; mientras, Fernando Beltrán hacía lo propio con *El hombre de la calle*, etc.

Sin embargo, la crítica vio la oportunidad para reclamar lo *nuevo* en otro tipo de volúmenes: en aquellos libros de poetas que habían iniciado apenas unos años antes su trayectoria, así como en las óperas primas de creadores jóvenes nacidos tanto en los setenta como en los ochenta. Sobrevolar estos poemarios nos permite no solo sostener esta tesis de la epifanía, sino también

comprobar hacia qué geografías se orientaba el campo, no tanto desde la crítica, sino desde los propios poemarios.

Sucedió, por ejemplo, con Pablo García Casado, que publicó en 2001 *El mapa de América* y reeditó *Las afueras*, originalmente de 1997 (Premio Ojo Crítico de Poesía). *Las afueras*, articulado en torno a las nociones de periferia, evasión y desengaño, es un poemario básico para comprender los desarrollos del campo literario hacia finales del siglo XX, en el que García Casado «ahondaba en el *topoi* urbano y en la existencia de quienes parecían quedarse al margen de cualquier idea de centro» (Mora, 2016: 427) a partir de «una narratividad sincopada que algo debe al mundo del cine y a las letras del rock» (García Martín, 1999). Esto es, unos versos desenfadados que, para Rodríguez-Gaona, podían apuntar, nada más y nada menos, que a un cambio inminente de paradigma en la poesía española contemporánea por la notable fractura que planteaban con «su exploración de un costumbrismo contemporáneo, la plasmación de una nueva sensibilidad generacional y, quizá lo más determinante, la presentación de sus logros formales de manera consistente y reconocible» (Rodríguez-Gaona, 2015).

Convertido en un canto generacional, *Las afueras* supo plasmar el determinismo posmoderno y el cansancio de la vida en la periferia, cuyo orden se impone, no como una redención cínica, sino, más bien, como una losa sobre los habitantes de la urbe. La oscura y surrealista imagen del Nueva York lorquiano emerge en el contenido de las composiciones, aunque se aleja de los tonos elegíacos y de la subjetividad lírica del poeta de Fuente Vaqueros (Morales Barba, 2006: 289), para acercarse a las tradiciones estadounidenses del *dirty realism* (dialogando, así, en el marco español, con las obras de Roger Wolfe, Karmelo Iribarren Violeta C. Rangel, Graciela Baquero o cierto David González)[6]. El autor aplica a su Córdoba natal las particularidades de la dualidad *local/global* y, de esta manera, materializa la porosidad de las actuales sociedades, que

6. Esta vinculación fue ya destacada por Dieter Ingesnschay: «No solo el mundo urbano de Wolfe es sucio, sino también las calles y las ciudades de *Mapa de América* de García Casado, e igualmente lo es la realidad en la obra de David González […] así mismo es sucia la constante búsqueda de sexo de Violeta C. Rangel, que vierte en lirismo el vocabulario de la calle […] Lo importante es que estos modelos de experiencia abren de nuevo una dimensión de incertidumbre existencial en el contexto de la articulación lírica y que su carácter primario es la transnacionalidad. Cuando los poemas de Wolfe y de Casado tematizan el "American way of life", cuando Wolfe sustituye el ajenjo de Baudelaire por Bourbon, cuando los cigarrillos llevan la marca Winston y cuando aparece James Mason, el neurótico urbano de la película, se ha dado el primer paso para romper con la sedimentaria poesía española autorreflexiva. Después de logrado esto, el *realismo sucio* del futuro gozaría seguramente de buena salud, pues se nutre de las cosas feas del mundo» (Ingesnsschay, 2002: 47).

determina la adquisición actual de lo identitario. Dicha imbricación es patente, por ejemplo, en el poema «C-121» (el código de una carretera provincial), precedido por una cita de Leonard Cohen:

> no muy lejos en esa ciudad con sus miles
> de citas a ciegas hubo también otras noches
> como ésta volviendo a casa -las vías
>
> muertas del regreso las mismas preguntas
> y es que a pesar del amor de los brazos
> y de las piernas abiertas la soledad regresa
>
> con sus dudas (García Casado, 1997:16).

Por otra parte, *El mapa de América* planteaba un desplazamiento geográfico «hacia una denuncia que perdía contundencia al aproximarse a la mitología *beatnik*» (Bagué Quílez, 2008: 57): «luego casas pequeñas negros fábricas del extrarradio / y luego los sembrados los pequeños regadíos la autopista / el límite del estado y luego américa» (García Casado, 2001: 21). Aquellos recodos cordobeses de *Las afueras* tienen su continuidad en Estados Unidos. García Casado dejaba constancia de que la tantas veces referida globalización, uno de los conceptos estrella en los años noventa y principios de los dos mil, estaba provocando una uniformidad internacional que iba a tener efectos en las construcciones identitarias, cada vez más similares a pesar de las tradiciones y culturas de partida. Córdoba y las grandes áreas industriales estadounidenses, donde el capitalismo se había asentado sin apenas cuestionamientos, podían ponerse en relación sin apenas dificultades. Algo estaba sucediendo para que la vieja ciudad califal se asemejara cada vez más a os no-lugares del Midwest.

Tras una ópera prima como *Las afueras*, el problema, decía Luis Antonio de Villena, era sobrevivir a ella (en López Vega, 2013a). O, mejor dicho, sobrevivir al relato y los argumentos de fuerza que sostenían el campo poético hacia finales del siglo XX, muy apegados a las tradiciones del realismo más clásico:

> En nuestra opinión, el que la obra de García Casado no alcanzara a instituirse en un modelo para sus contemporáneos -como fue costumbre con otras poéticas exitosas- podría obedecer a que el poeta respondía a un concepto distinto de la actividad literaria, que no encajaba en la cultura corporativa dominante en aquellos años. Es decir, el autor de *Las afueras* nunca pretendió arrogarse representatividad mediática alguna, una circunstancia que evidencia tanto la reducida agenda temática de los medios culturales masivos como un sentido más independiente de la creación artística (Rodríguez Gaona, 2015).

Otro caso es el de Ariadna G. García, que tras la edición de *Construyéndome en ti* en 1997 en la editorial independiente Libertarias-Prodhufi, publicó en 2001

Napalm. Cortometraje poético, en el que cobra protagonismo la sintaxis del cine (Bagué y Santamaría, 2013: 32; Medel, 2004: 34-35; Barrera, 2001: 16) con la finalidad de ofrecer un proyecto independiente y autónomo cuya seña de identidad radica en el eclecticismo de sus influencias y en la inserción de elementos provenientes de tradiciones y estratos culturales diversos. Desde Fray Luis de León al grupo musical Korn, la voz de Ariadna G. García transita las líquidas y eclécticas geografías de la contemporaneidad para proponer una poética con imágenes turbadoras de gran dureza, con metáforas de alta temperatura erótica, con constantes alusiones tecnológicas y con un lenguaje contundente basado en el versolibrismo, habitualmente narrativo. Sin embargo, en ciertos momentos del poemario todavía encontramos versos, como los de «Imán», que nos recuerdan por su recurrencia a los ritmos y métricas tradicionales, así como por sus imágenes hasta cierto punto cercanas a la cotidianeidad y el autobiografismo, a las poéticas experienciales (salpicadas, eso sí, de un tono más duro y directo, que no por ello alcanza las formulaciones realistas más críticas como las de Antonio Orihuela, David González, Roger Wolfe, Karmelo Iribarren o, incluso, las del ya citado Pablo García Casado): «En la calle es distinto, / la gente nos recibe con una calurosa bienvenida a base de volcanes, / y el odio es un revólver / que apunta a nuestras manos cuando van enlazadas, / que apunta a nuestros labios si nos damos un beso. / Pero somos más fuertes, / y nuestro corazón bombea en las ventanas sin miedo a los cristales» (2001: 17).

José Luis Rey, por su parte, entró en la escena poética gracias a *Un evangelio español*, que consiguió un accésit del Premio Adonáis en 1996 y que se hizo con el Premio Andalucía de la Crítica. En 2001 publicó *La luz y la palabra* en Visor. No deja de resultar sintomático de esa necesidad de encontrar a un joven poeta que abanderara el futuro de la poesía española, el apelativo que le otorga Moreno Ayora en un breve texto para el *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* tras vincularlo con el Cernuda más aclamado por los poetas de la experiencia: «Cabeza de una generación» (Moreno Ayora, 2002: 127). A nivel textual, sus poemas de estilo hímnico (Bagué Quílez, 2008: 68 y 2012: 36) y clásico (Mora, 2016: 443) entroncan, ya desde sus títulos, con la vertiente culturalista de algunos poetas del 68 (cierto Gimferrer –que escribió unas breves palabras al inicio de *Un evangelio español* y a quien dedicó José Luis Rey la primera sección de este poemario–, cierto Carnero y, sobre todo, el Luis Alberto de Cuenca de *Scholia* o *La caja de plata*) y con el estilo experiencialista (también orillado por este último), sobre todo a partir de la recurrencia al endecasílabo y al alejandrino, como sucede en «Velázquez», «El público visita el panteón», «Paisaje federal en Cartagena», «Entierro del Conde Orgaz», «Visión después de la fiesta» (recordemos, por

ejemplo, «Los convidados de la fiesta», de Carlos Marzal, o «Los convidados de las últimas fiestas», de Felipe Benítez Reyes) o «Epifanía en La Granja», en el que leemos unos juanramonianos versos: «Mis manos hoy / florecen como rosas. / Mis palabras / ascienden como pájaros: son tuyas. / Y tú eres mío, sí, ya es hombre el hombre, / pues late en él la tierra. / Jardín, vida. / Tú nunca morirás ni yo contigo» (Rey, 2001: 27)[7].

Rafael Espejo, también hijo de los setenta, que había publicado *Círculo vicioso* (Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada) en 1996 y *Con* (Cuadernos del Vigía) en 1999, se alzó en 2001 con el Premio Hiperión de poesía (*ex aequo* con Ariadna G. García) gracias al poemario de baudeleriano título *El vino de los amantes*, en el que lo clásico emerge en un brindis «por una recreación personal sobre los tópicos relacionados con la brevedad de la belleza, donde el elogio de la caducidad contrasta con la brevedad de la belleza» (Bagué Quílez, 2012: 35). Es sencillo ubicar la poética de Rafael Espejo en el ámbito de influencia de la otra sentimentalidad granadina y la poesía de la experiencia con tan solo atender a la página de agradecimiento del volumen: «Incapacitado yo para disociar la vida y la literatura, todos los poemas de este libro tienen nombres y apellido», que son los de Luis García Montero, Álvaro Salvador, Luis Muñoz, Carlos Pardo, Andrés Neuman y Luis Melgarejo (Espejo, 2001: 57). En una clara reafirmación de la tradición experiencial, y con la finalidad de asentar a Rafael Espejo como uno de los continuadores de la corriente, José Luis García Martín dice en una reseña de *El Cultural*: «¿Poeta de escuela? Sí, de una de las mejores que un poeta joven ha podido encontrar en la última década. Y con capacidad para abandonar el coro y convertirse en solista» (García Martín, 2001). Menos explícito, aunque cabalgue tras las mismas huellas, fue Juan Carlos Reche: «Si echamos un vistazo a algunos títulos de sus poemas, encontraremos sonetos, elegías, fábulas, postales, bodegones, epigramas, paisajes, simulacros…, en definitiva, composiciones clásicas occidentales», que son materializadas «con la búsqueda de un lenguaje preciso, de fractura clásica, para hablar de los temas de siempre» (2010: 52)[8]. Sirvan, como muestras de lo dicho, los versos de «Amor fou»:

7. Vicente Luis Mora destacó estas influencias: «guarda una fe ciega en la palabra […] conserva una idea moderna de la poesía y la belleza, y tiene un respeto reverencial por la tradición, materializado en ecos y homenajes hacia sus maestros (Gimferrer, Dickinson, Blake, Juan Ramón Jiménez, etc.)» (2016: 443).
8. Al hablar sobre estos autores, no deja de resultar sintomático de qué forma la crítica vuelve sobre los lugares comunes que ya fueron utilizados para hablar de los poetas de la experiencia. Esos «temas de siempre» recuerdan al esencialismo «que congela, igualmente, los objetos en la eternidad al negarles la posibilidad de cambio, puesto que las esencias, como se sabe, son inmutables. Bastará con proclamar que la versión propia de la literatura

Apaguemos la vela y en silencio
hagamos el amor palpando sombras.
Que crujan de placer nuestros desnudos.

Que las ondas de aliento entrecortado
te rosen el fulgor de los pezones.
Probemos de esta miel la noche toda.

Luego me marcharé sin despertarte:
no dejaré ningún beso dormido
sobre tus labios blandos y entreabiertos.

Y olvidaré las calles que desande,
por si vuelve a surgirnos la ocasión
de querernos como desconocidos (Espejo, 200: 16)

También de 2001 es la ópera prima de Joaquín Pérez Azaústre, *Una interpretación*, publicada en Rialp gracias al Premio Adonáis. Su obra tiende hacia lo que Luis Muñoz denominó «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998). *Una interpretación* se construye a partir de un recorrido por la historia de España desde la Guerra Civil, apoyado en el influjo de Eliot, Rilke y, sobre todo, Claudio Rodríguez, como sucede, por ejemplo, en «Estampa del exilio»:

Tu puente de agua blanca va y se extiende
más allá del país de los naufragios.

El faro verde de estribor te avisa,
vas nadando con fe hasta la baranda.

Te extrañas. Nadie sale a recibirte.

Estás aquí, en un barco
de vidrio silencioso
y descubres de pronto nuestra fiesta
de huérfanos que sueñan con el mar (Azaústre, 2001: 17)

Tras la publicación en 1997 de *Un intruso nos somete* (de nuevo gracias al Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada), Juan Carlos Abril lanzó en 2001 *El laberinto azul* (accésit del Premio Adonáis que, ese año, lo ganó Joaquín Pérez Azaústre). La poética del autor jienense está fundamentada, dice Bueno Maqueda, en la evocación de experiencias personales, que le sirven para construir una voz propia como identidad y para ejercitar la

constituye su esencia para descalificar, por contingentes, el resto de modelos» (Alicia Bajo Cero, 2019: 68). Recuerdan estas palabras de Reche, por ejemplo, a los apuntes de Jesús Bonilla en *Selección nacional*: «Los resultados que la realidad nos propone no pueden ser muy variables: amor, desasosiego, temor a la muerte, repugnancia por el paso del tiempo… Los de siempre» (en García Martín, 1995: 121-122).

memoria en un intento de encontrar resquicios que le posibiliten reconstruir el futuro (2008: 11). Aunque *Un intruso nos somete* es un poemario en el que se dejan entrever elementos propios de la poesía de la experiencia, como podemos atisbar en composiciones como «Ojos anónimos» o «Mentira», la obra de Juan Carlos Abril señalaba ya en nuevas direcciones (similares a las marcadas por Carlos Pardo, Jorge Gimeno o Luis Muñoz) que acabarían por materializarse en *El laberinto azul*: «aunque el lenguaje es sencillo, este dista mucho del tono conversacional de la poesía de la experiencia, acercándose a un simbolismo de claras connotaciones clásicas, extraído del ambiente rural y enmarcado en referencias intertextuales provenientes del mundo ficticio de los cuentos infantiles» (Benavente Macías, 2008: 139) y que recuerda, en numerosas ocasiones, al Machado de *Soledades*, con ecos, también, de cierto Juan Ramón Jiménez:

> De tanta claridad, un mediodía
> quedarse deslumbrado.
> Entonces, ciego,
> la belleza extraviada de las luces
> esconde un tacto débil, mediodía
> de la uva, del susurro
> ardiente, del proceso que se engulle
> –por imperfecto y corto–
> en su nube de almíbar tan lejana
> que en el centro madura (Abril, 2001: 11)

Fue también en 2001 cuando Fruela Fernández, nacido en 1982 en Langreo (Asturias), publicó *Círculos*, un «aplicado cuaderno de ejercicios más o menos valentianos» (López-Vega, 2013b) en el «que sabe conjugar lo despojado y la urgencia de la sensación, muchas veces empapada de nihilismo» (Morales Barba, 2006: 54), y que le valió el favor de los antólogos. Es hasta cierto punto lógico que la crítica, deseosa de encontrar al poeta que marcara el devenir de una nueva generación, viera en su juventud una perfecta ocasión para comenzar a promocionarlo a partir de su inclusión en diversas antologías: sus poemas fueron recopilados en *La lógica de Orfeo* (Villena 2003), *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (García, López Gallego y Tato, 2003), *Ventanas altas: vertientes de la poesía actual en Asturias* (Sánchez Torre, 2006), *Última poesía española* (Morales Barba, 2006), *Deshabitados* (Abril, 2008) o *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010).

Por otros derroteros caminaba el primer libro de Vanesa Pérez-Sauquillo, *Estrellas por la alfombra*, publicado en 2001 por Hiperión gracias al IV Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal. Es su poética, dice Rafael Morales Barba, se materializa una pulsión no exenta del grito reivindicador del yo cercenado en

el diálogo amoroso y se plasma la aceptación gozosa y la reivindicación donde el dolor va imponiendo su gravitación demoledora, pero sin enquistarse en este registro (2006: 54): «Esta mañana supe / que me visto en tus verbos, / desayuno tu nombre / y me quedo perdida, como tonta, / si me encuentro algún "no" / camino de la tarde, / camino de la noche» (2001: 17). Atravesada por lo irónico y por la interrelación de los pares vida-sueño y llanto-afecto, la visión del amor en Pérez-Sauquillo es dolorosa, desgarrada y cuestionadora: «Una vida abierta al sueño que origina vida, al llanto que teje compasión, al amor que se transforma en barco, al cuenco que acoge y ofrece los milagros, una vida así es, casi forzosamente, vida que transita hacia más vida» (Herrero de Miguel, 2016: 273). El amor como fuente de dolor que trasluce los versos de Vanesa Pérez-Sauquillo se vincula con una amplia tradición de la que emanan, no solo las imágenes y el tono de los mismos, sino también ese «decir claro» (Morales Barba, 2006: 54)[9]. Así, la obra de Vanesa Pérez-Sauquillo se construye con una mayor cercanía a la poesía de los años ochenta, al focalizar en el tránsito constante entre experiencia y transfiguración simbólica, en la evocación sentimental y en el distanciamiento irónico, pero, todo ello, sin abandonar un poso reivindicativo que no estaba presente en la mayoría de poetas antes analizados.

En ese mismo año, también Miriam Reyes consiguió proponer una práctica más personal y diferenciada a partir de la intertextualidad con diversas tradiciones y diferentes concepciones epistemológicas sobre las capacidades de intervención de la poesía en la materialidad histórica y sobre la concepción biopolítica del cuerpo, dos detalles fundamentales para comprender los futuros desarrollos de la poesía española. Su recorrido se inicia en 2001 con *Espejo negro*, publicado en DVD Ediciones, casa editorial que publicó en 1998 la antología *Feroces*, coordinada por Isla Correyero, en la que ya fueron incluidas algunas composiciones de la por entonces inédita autora[10]. En *Espejo negro*, y,

9. Otra vertiente creativa de la poesía de Vanesa Pérez-Sauquillo vincula su obra con Nicanor Parra y la autoparodia: «lo invoca en el poema que comienza con el verso "Este es mi contestador automático" [*Bajo la lluvia equivocada*, 2006]. Esta autora, aunque no entra de lleno en el terreno de la ironía, sí tiene zonas lúdicas donde lo cotidiano se desrealiza y se desacraliza por medio de un lenguaje cargado de sugerencias ilógicas, y siempre en el dominio del tono coloquial» (Luján, 2013: 160).

10. Miriam Reyes había comenzado a publicar sus poemas en el fanzine leonés *Vinalia Trippers*, una de las publicaciones *beat* por excelencia, como afirma Ignacio Escuín Borao (2010), que, por entonces, estaba dirigido por Vicente Muñoz, Alfonso Xen Rabanal, Silvia Díaz Chica y Cusco: «Además de Miriam Reyes, otros poetas como David González se dieron a conocer al mundo literario a través de esta publicación ciertamente vinculada al denominado realismo sucio, aunque cercana también en ocasiones a otros géneros como el fantástico e incluso el suspense» (Escuín Borao, 2010: 72). La propia Miriam Reyes narra una anécdota en su web esencial para comprender su entrada en el campo

en general, en su posterior producción poética, Miriam Reyes ofrece una visión del mundo desde los ojos de un sujeto femenino que toma la palabra en una suerte de búsqueda de lo corporal en tanto declaración identitaria (siguiendo de cerca las teorías de Butler [1993]), como sucede en «Eventualmente paso días enteros sangrando» (2001: 18) o en «Con el sexo negro húmedo y ácido», una reflexión que vincula muerte y patriarcado: «Sé que cuando la muerte se vista mi cuerpo / se restregará contra la tierra; / los tojos la reconocerán, la llamarán vida. / Y entonces habré resucitado / redimida al fin de mi especie» (2001: 25). No podemos dejar de destacar, en esta línea, el rechazo a la maternidad, presente en numerosas composiciones:

> Tengo un asesino en mi brazo izquierdo
> producto de la más alta tecnología.
> Si no fuera por él
> mi cuerpo sería una fábrica de engendros satánicos
> mi querido psicótico.
> No tienes ni una pequeña idea del peligro que corres
> tú, hombre,
> al internarte en mí.
> Eso que tú expulsas
> casi como un desecho
> es basura reciclable en mi cuerpo.
> Puedo construir muñecos
> a tu imagen y semejanza.
> Dios me ha dado ese poder.
> Yo lo he disimulado con mi frágil apariencia.
> Bastaría con que despidiera a mi asesino a sueldo
> para tenerte en mi merced
> atacado por un ejército de soldaditos de plomo a mi servicio.
> ¿O acaso dudas de mis dotes como bailarina? (Reyes, 2001: 21)[11]

poético: «Isla encontró mis poemas en una separata de poesía que durante algún tiempo publicó el fanzine *Vinalia Trippers*. Cuando Isla me escribió para invitarme a participar en la antología yo ya no quería publicar y se lo dije. A lo que me respondió con una carta de 11 páginas escritas a lápiz donde enumeraba las razones por las que ella creía que debía hacerlo. Nunca he sabido darle las gracias». Véase: http://miriamreyes.com/espejo-negro/

11. Dice Ignacio Escuín sobre esta composición: «Las diferentes menciones corporales que aparecen en este poema están especialmente vinculadas a la imagen de la maternidad, y este es un elemento eminentemente femenino. De hecho, ha sido tomado en ocasiones como el objeto de mayor fijación de la mujer al género (tanto desde perspectivas machistas como desde puntos de vista feministas). La maternidad ha sido vista siempre como un tema de conflicto en las disputas de género y así ya lo señalaba Kristeva» (Escuín Borao, 2013: 218).

Los poemas de Miriam Reyes combinan largos versículos («En cada uno de mis cabellos serpentean setenta mil gusanos / en cada uno de los gusanos amenazan setenta mil bocas» [2001: 25]) con breves pinceladas («Anda hombre / levántate de ti» [2001: 32]), a partir de los cuales intenta deconstruir la violencia (Butler, 2006) que brota de la matriz de dominación masculina (Bourdieu, 2000), ofreciendo un nada tranquilizador mundo ficcional donde todo parece conspirar contra un sujeto poético que deambula por el *locus eremus* de la urbe: «No tengo casa a la que volver / ni esperanza de la que colgarme / por eso camino […] Las casas se derrumban a mi paso / la tierra es una alfombra de escombros. / Me detengo a admirar la belleza de las palas mecánicas / los movimientos de las excavadoras me erizan de deseo» (2001: 43). En definitiva, la poesía de Miriam Reyes es clave para comprender cómo se articulan a principios del siglo XXI (al igual que lo venían haciendo Ana Rossetti, Luisa Castro o Blanca Andreu, por ejemplo) los conflictos de la representación del género en los versos de las poetas más jóvenes del panorama, a partir de una reinterpretación de los cánones del realismo que brotan de un diálogo perpetuo con la crisis de la identidad, y que adquieren, así, una dimensión politizada en tanto palabra consciente de su vinculación con lo social y material[12].

3. Conclusiones: no es este el campo que soñamos

En cualquier caso, y pese a ciertas dislocaciones que presentan las obras de Pablo García Casado, de Vanesa Pérez-Sauquillo y de Miriam Reyes, no dejamos de encontrarnos en 2001 ante un panorama que ha decidido continuar las sendas del realismo figurativo de los ochenta y noventa, sazonado de ciertos tintes simbolistas tras la estela de Luis Muñoz o Jorge Gimeno. La poesía que comienza a publicarse y a publicitarse (premios de poesía mediante) es de similares características a la que nos había legado el final del siglo XX: el *efecto 2000* en el campo poético fue también, como sucedió en lo tecnológico y lo social, un simulacro acrecentado gracias a la voz de algunos críticos que trataron de vaticinar una ruptura que no era tal, pues la literatura no se deja encorsetar, a pesar de los empeños, por las convenciones del calendario.

12. Destacamos, en este sentido, las palabras de Ignacio Escuín Borao: «El conflicto del género en la poesía de Miriam Reyes resulta sumamente interesante y nos empuja a un acercamiento teórico hacia lo femenino en cuanto a mito, es decir, en cuanto a imagen de la identidad. Una imagen que se construye cuando el individuo interactúa con los otros, es decir, lo femenino de la poesía de Miriam Reyes no sería tal en cuanto a imagen de ese femenino, en cuanto a mito, si no existiese una participación de la sociedad, en primer término, y de sus lectores posteriormente» (2010: 72).

Sería injusto, ahora bien, no afirmar la existencia de, al menos, algunos (pequeños) cambios: en esos primeros pasos del nuevo milenio podemos constatar la tendencia a lo fragmentario, al recorte de la anécdota y a una voluntad de plantear textos no cerrados, sino con ciertos espacios en blanco. Ahora bien, los más jóvenes actores del campo no se enfrentan abiertamente a sus predecesores y, a pesar de que se produce cierta difuminación en las corrientes de los últimos años, muchos de ellos continúan dialogando estrechamente con el canon experiencial. No hay tampoco, a principios de los 2000, una figura generacional aglutinadora (como sucedió con García Montero en los noventa), como ya destacó Morales Barba: «Aunque hay buenas propuestas que, en algún caso, se muestran prometedoras, parece que todavía es pronto para que los jóvenes del 2000 hayan presentado ese libro esperado. […] Hay múltiples méritos, pero las cartas están todavía tapadas» (Morales Barba, 2006: 56).

Es cierto, desde nuestra óptica, que los naipes todavía esconden el anverso. Ahora bien, visto lo visto, no nos cabe duda de que, en estos primeros años del siglo XXI, los reversos son, si no iguales, sí al menos muy similares a los de las cartas que la poesía figurativa lanzó sobre el tapete en los años ochenta y noventa. Por el momento, podemos afirmar que la delantera fue tomada por el realismo más tranquilizador y más vinculado con la poesía mayoritaria de las décadas anteriores, a pesar de García Casado, de Miriam Reyes y, en cierta medida, de Vanesa Pérez-Sauquillo.

Como anunciamos en otros estudios (Molina Gil, 2019) el siguiente punto de inflexión del campo poético, que supone la definitiva apertura a las voces jóvenes, se dio en 2006, cuando Ben Clark y David Leo consiguieron *ex aequo* el Premio Hiperión de Poesía gracias a *Los hijos de los hijos de la ira* y *Urbi et orbi* respectivamente. Ello no generó, sin embargo, un destacado cambio en las poéticas: la obra de Clark, que dialoga con el existencialismo de Dámaso Alonso, se acerca en su dicción a la poesía figurativa de los años 50 («Quizás, lo que estoy diciendo es que me gustaría ser Gil de Biedma», afirma en una entrevista [López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 166]); en el poemario de David Leo, por su parte, emerge una imagen turbadora de la urbe, alejada de la tranquilizadora ciudad experiencial, pero su dicción clásica lo aleja de una ruptura formal. Esta continuidad también se manifiesta en poéticas como las de Elena Medel o Fernando Valverde, antologadas en numerosas ocasiones y avaladas por la editorial Visor, en la que vieron la luz sus obras completas.

La heterogeneidad del campo es comprendida a la perfección por Luna Miguel en *Tenían veinte años y estaban locos* (2011) cuya nómina de autores nos indica la existencia de una enorme variedad en la más reciente lírica. No

deja de resultar significativo que dos de las antologadas (Laura Casielles y Martha Asunción) se hicieran con los dos primeros Premios Nacionales de Poesía Joven Miguel Hernández (2011 y 2012) con dos obras (*Los idiomas comunes* y *Detener la primavera*) que desde una dicción figurativa introducen un elemento definitorio (a nivel temático, al menos) de la más reciente poesía: el nomadismo como elemento básico para la búsqueda identitaria.

En 2013 el premio iría a manos del también antologado Unai Velasco, gracias a *En este lugar*, un poemario, ahora sí, en el que se parte de un lenguaje fracturado que se aleja totalmente de la dicción de las poéticas mayoritarias de las décadas anteriores. En 2012 no solo es publicado el libro de Unai Velasco, sino también *ready*, de María Salgado; 2013 es testigo de *de paso a la ya tan*, de Ángela Segovia, y 2014 de *Alambres*, de Lola Nieto, de *La mujer cíclica*, de Laia López Manrique, de *En este lugar*, de Unai Velasco o de *Ruidos*, de Lucía Boscá. Estos pequeños pasos acaban por converger en la concesión de los Premios Nacionales de Poesía Joven Miguel Hernández a Ángela Segovia en 2017 por *La curva se volvió barricada* y a Berta García Faet en 2018 por *Los salmos fosforitos*. Ello viene a demostrar que estas poéticas de corte vanguardista no comienzan a copar posiciones relevantes en el campo poético hasta la segunda década del siglo XXI y que, en ningún caso, podemos hablar de una ruptura radical aparejada al cambio de milenio. Hay pasos, es cierto, como el alejamiento de lo anecdótico, la tendencia a lo fragmentario o cierta tendencia a lo simbólico (que, por otra parte, ya se venían cultivando desde los años noventa por parte de autores nacidos en los setenta como Marcos Canteli, Alberto Santamaría, Carlos Pardo, Ana Gorría, Álvaro Tato o Andrés Neuman e, incluso, en los sesenta, como Luis Muñoz). Sin embargo, como se ha analizado, a principios del nuevo milenio, la tendencia de la crítica y de ciertos núcleos de poder en el campo poético siguió la estela marcada por los grandes nombres de los años noventa. Si miramos desde el presente, observamos que, en torno al año 2000, se pergeñó un horizonte de cambio sin cambio: no es este el campo que soñamos, podemos decir reformulando un verso de Miriam Reyes, por mucho que la crítica persiguiera remarcar una ruptura que, visto lo visto, no podemos confirmar hasta bastante tiempo después.

Bibliografía citada

ABRIL, Juan Carlos (2001). *El laberinto azul*. Madrid: Rialp.

ABRIL, Juan Carlos (ed.) (2008). *Deshabitados*. Granada: Maillot Amarillo.

ABRIL, Juan Carlos (2019), «La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española contemporánea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 826, pp. s.n; https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-tercera-

via-un-cambio-de-paradigma-en-la-poesia-espanola/ [consulta: 5 de febrero de 2022].

Alicia Bajo Cero (2019). *Poesía y poder* (edición de Raúl Molina Gil). Madrid: La Oveja Roja.

ANDÚJAR ALMANSA, José (2007), «Retrato robot de la poesía reciente», *Paraíso: revista de poesía*, 2, pp. 23-38.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006). *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2008), «La poesía después de la poesía», *Monteaguado*, 13, pp. 49-72; https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/67601 [consulta: 5 de febrero de 2022].

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (ed.) (2012). *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*. Zaragoza: Letra Última.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2014), «La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 805-806, pp. 5-8.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y Santamaría, Alberto (2013), «2001-2012: una odisea en el tiempo», en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid: Visor, pp. 11-32.

BARRERA, José María (2001), «Edad de cera derretida», *ABC Cultural* (6 de junio), p. 16.

BENAVENTE MACÍAS, Mariano (2008), «Dos miradas poéticas: dos mundos poéticos actuales (José Antonio Mesa Toré y Juan Carlos Abril)», *El genio maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, 3, pp. 138-14; https://www.elgeniomaligno.eu/numero3/varia_dosmiradas_benavente.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BUENO MAQUEDA, Felipe Tomás (2008). «La conciencia del vacío. Poemas de Juan Carlos Abril», *Adarve: Revista de crítica y creación poética*, núm. 3, pp. 11-18. En línea: http://www4.ujaen.es/~dmanero/Adarve/Adarve3/Adarve3.pdf [consulta: 5 de febrero de 2022].

BUTLER, Judith (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

CASADO, Miguel (2005). *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CUENCA, Luis Alberto de (2000), «La poesía española ante el nuevo siglo», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 66, pp. 7-12.

DÍAZ, Rafael-José (ed.) (2016). *Identikit. Muestra de poesía española reciente.*Vallejo & Co; https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/muestra_poesia_espa__ola [consulta: 5 de febrero de 2022].

DÍAZ DE CASTRO, Francisco José (2002). *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Renacimiento.

ESCUÍN BORAO, Ignacio (2010), «Poesía e imaginario femenino: la escritura de Miriam Reyes», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 23, 2, pp. 63-84; https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77780/EC_V23N2_063.pdf [consulta: 5 de febrero de 2022].

ESCUÍN BORAO, Ignacio (2013). *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea (1990-2009)*. Valladolid: Libros del Meridiano.

ESPEJO, Rafael (2001). *El vino de los amantes*. Madrid: Hiperión.

FLORIANO, Miguel y Rivero Machina, Antonio (eds.) (2016). *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*. Sevilla: Renacimiento.

GARCÍA, Ariadna G. (2001). *Napalm. Cortometraje poético*. Madrid: Hiperión.

GARCÍA, Ariadna G., López Gallego, Guillermo y Tato, Álvaro (2003). *Veinticinco poetas jóvenes españoles*. Madrid: Hiperión.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA CASADO, Pablo (1997). *Las afueras*, Barcelona: DVD.

GARCÍA CASADO, Pablo (2001). *El mapa de América*, Barcelona: DVD.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1995). *Selección nacional. Última poesía española*. Gijón: Llibros del Pexe.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1999). *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*. Oviedo: Nobel.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (2001), «*El vino de los amantes*», *El Cultural* (13 de junio); https://elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=181 [consulta: 5 de febrero de 2022].

GUILLÉN, Rafael (1999), «La poesía ante un nuevo siglo», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 60, pp. 77-81.

HERRERO DE MIGUEL, Víctor (2017), «Hacia otra parte: la vida abierta de Vanesa Pérez-Sauquillo», *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, 1428, pp. 265-274.

INGENSCHAY, Dieter (2002), «El realismo sucio o la poesía de los márgenes», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 671-672, pp. 46-47.

IRAVEDRA, Araceli (eda.) (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.

IRAVEDRA, Araceli (2008), «Palabras de familia gastadas tibiamente. Sobre la disolución de un paradigma o la diáspora estética de la poesía de la experiencia», *Revue Romane*, 43:2, pp. 286-302.

IRAVEDRA, Araceli (2016). *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.

LANZ, Juan José (2008), «Luces de cabotaje: la poesía de la transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio», *Monteagudo: Revista*

de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura, 13, pp. 25-48; https://addi.ehu.es/handle/10810/9095 [consulta: 5 de febrero de 2022].

López Fernández, Álvaro, Martínez Fernández, Ángela y Molina, Gil, Raúl (eds.) (2018). *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*. Valencia: *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*; https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663/11881 [consulta: 5 de febrero de 2022].

López Merino, Juan Miguel (2008). *Sobre poesía postfranquista (Hacer historia y otras cuestiones)*. Madrid: Editorial Verbum.

López-Vega, Martín (2013a), «Todo son afueras: Pablo García Casado», *El Cultural* (22 de julio); https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima_interna/20130722/afueras-pablo-garcia-casado/21617849_12.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

López-Vega, Martín (2013b), «La desgana de Fruela Fernández», *El Cultural* (25 de febrero); https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima_interna/20130225/desgana-fruela-fernandez/3369670_12.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

Luján, Ángel Luis (2013), «Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana», en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 150-161.

Medel, Elena (2004), «Tocada por la fuerza: la poesía tiene forma de mujer», *Matador: revista de cultura, ideas y tendencias*, 10, pp. 34-35.

Molina Campos, Enrique (1988), «La poesía de la experiencia y su tradición», *Hora de poesía*, 59-60, pp. 41-47.

Molina Gil, Raúl (2019), *Poesía española joven: un estudio del campo poético (2000-2019)*, Tesis Doctoral, Universitat de València; https://roderic.uv.es/handle/10550/73246 [consulta: 5 de febrero de 2022].

Molina Gil, Raúl (2020), «El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma», *Artifara*, 20, 2, pp. 47-65; https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/4362 [consulta: 5 de febrero de 2022].

Mora, Vicente Luis (2016). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1987-2915)*. Madrid: Vaso Roto.

Morales Barba, Rafael (ed.) (2006). *Última poesía española (1990-2005)*. Madrid: Marenostrum.

Morante, José Luis (ed.) (2016). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Granada: Valparaíso Ediciones.

Moreno Ayora, Antonio (2002), «José Luis Rey, en la estela de Cernuda», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 143, pp. 127-128; http://repositorio.racordoba.es:8080/jspui/handle/10853/147 [consulta: 5 de febrero de 2022].

MUÑOZ, Luis (1998), «Un nuevo simbolismo», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 18, pp. 18-21.

NAVAL LÓPEZ, María Ángeles (2010), «Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno», en María Ángeles Naval López, (coord.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, pp. 119-142.

O'HARA, Edgar (1997), «Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide de siglo», *Cuadernos de Literatura*, 3, 6, pp. 26-40.

OLEZA, Joan (1994), «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 1, pp. 79-106.

OSPINA, William (2000), «La poesía frente al siglo XXI», en Pedro Sarmiento Sandoval (coord.), *Memorias: primer congreso de poesía escrita en lengua española desde la perspectiva del siglo XXI*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional de Colombia, pp. 81-86.

PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín (2001). *Una interpretación*. Madrid: Rialp.

PÉREZ-SAUQUILLO, Vanesa (2001). *Estrellas por la alfombra*. Madrid: Hiperión.

PLAZA, José María (2005), «Generación 2005. Poetas de veintitantos años», *Leer*, 164, pp. 100-108.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002), «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 6, pp. 373-390. http://roderic.uv.es/handle/10550/64403 [consulta: 5 de febrero de 2022].

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2004), «Poetas del 68… después de 1975», *Anales de literatura española*, 17, 159-184; https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7265/1/ALE_17_09.pdf [consulta: 5 de febrero de 2022].

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2010). «Acordes del desconcierto: encrucijadas de la poesía española actual», en María Ángeles Naval López (coord.), *Poesía española postmoderna*, Madrid: Visor, pp. 17-36.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y Bagué Quílez, Luis (2004), «De ríos que se van (y que regresan): una aproximación a la poesía española en 2002 y 2003», *Diablotexto*, 7, pp. 441-461.

RECHE, Juan Carlos (2010). *Para los años diez*. Montevideo: Editorial HUM.

RECHE, Juan Carlos (2016), «El cometido del poeta», *Años diez. Revista de poesía*, 10, pp. 3-23.

REY, José Luis (2001). *La luz y la palabra*. Madrid: Visor.

REYES, Miriam (2001). *Espejo negro*. Barcelona: DVD.

RICO, Manuel (2000). *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*. Cuenca: Olcades.

RODRÍGUEZ-CALLEALTA, Ana (2017). «Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI)», *Versants*, 3, 64, pp. 45-53; https://bop.unibe.ch/versants/article/view/3990 [consulta: 5 de febrero de 2022].

RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2015), «*Las afueras* (1997), de Pablo García Casado, análisis», *Vallejo & co.* (2 de abril); http://www.vallejoandcompany.com/

las-afueras-1997-de-pablo-garcia-casado-analisis-por-martin-rodriguez-gaona/ [consulta: 5 de febrero de 2022].

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007). *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.

RUIZ MANTILLA, Jesús (2010), «Poetas de aquí y ahora», *El País Semanal* (13 de junio). https://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015), «Presentación», en Remedios Sánchez García (eda.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1080-2015)*, Madrid, Akal, pp. 5-7.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo (ed.) (2007). *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*. Madrid: Hiperión.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (ed.) (2006). *Ventanas altas. Vertientes de la poesía actual en Asturias*. Oviedo: Asociación de Escritores de Asturias.

SANTAMARÍA, Alberto (2008), «Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», en VV.AA., *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso Española de Ediciones, pp. 107-173.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid: Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*. Valencia: Pre-Textos.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (2003). *La lógica de Orfeo (antología)*. Madrid: Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (2010). *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética del 2000)*. Madrid: Visor.

YANKE, Germán (ed.) (1996). *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*. Granada: Maillot Amarillo.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 107-122
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.05

Las voces literarias de la Guerra Civil: La narrativa republicana frente a la del bando sublevado

Literary voices of the spanish civil war (1936-1939): the republican narrative versus the rebel side

Andrés Montaner Bueno

Autoría:
Andrés Montaner Bueno
Universidad de Murcia, España
https://orcid.org/0000-0002-8743-8472
andres.montaner@um.es

Citación:
Montaner Bueno, Andrés. «Las voces literarias de la Guerra Civil: La narrativa republicana frente a la del bando sublevado», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 107-122. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.05

Fecha de recepción: 11/08/2020
Fecha de aceptación: 17/02/2022

© 2022 Andrés Montaner Bueno

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

En el presente trabajo hemos intentado realizar una comparación de dos obras de la literatura española durante la Guerra Civil, que se caracterizaron porque ambas fueron escritas por autores de ideología contraria (republicana y bando sublevado) y además se escribieron con el objetivo principal de defender su particular ideario. Hemos comparado la novela *Retaguardia* compuesta por Concha Espina (afín al franquismo) y la novela republicana *Acero de Madrid* escrita por José Herrera Petere. Para conseguir nuestro propósito hemos realizado una sucinta aproximación a las características de la literatura escrita durante la Guerra Civil, aludiendo a una pequeña parte de sus principales autores. Posteriormente, hemos analizado las dos citadas obras, confrontando convergencias y diferencias.

Palabras clave: Guerra civil española; comparación de novelas; propaganda política; Concha Espina; José Herrera Petere.

Abstract

In this research we have tried to make a comparison of two literary plays done during the Spanish Civil War composed by authors from different sides (republican and rebel side) which were written with the main objective of defending their particular ideology. We have compared the novel *Retaguardia* composed by

Concha Espina (related to Francoism) and the republican novel *Acero de Madrid* written by José Herrera Petere. To achieve our purpose, we have made a brief approach to the characteristics of the literature written during the Civil War, alluding to a small part of its main authors. Later we have analyzed the two mentioned plays, confronting convergences and differences.

Keywords: Spanish civil war; comparison of novels; political propaganda; Concha Espina; José Herrera Petere.

1. Introducción

Una buena parte de las narraciones de la Guerra Civil obedecen al objetivo de describir los acontecimientos bélicos acaecidos en España durante la contienda desde la subjetividad. En estas novelas no se realiza un relato histórico imparcial de los hechos, sino que se reflejan las convicciones personales y políticas del autor/a, sus vivencias e incluso el momento concreto en que se escribieron (al principio o al final de la contienda).

Teniendo en cuenta estos aspectos hemos seleccionado, con la intención de realizar un estudio comparativo, dos obras de este periodo que obedecen a estas características y que son representativas de cada uno de los bandos en conflicto. Por la parte del bando sublevado, hemos seleccionado el texto titulado *Retaguardia* (1937), compuesto por Concha Espina que, junto con otros inmediatamente posteriores como *Esclavitud y libertad* (1938), *Luna roja* (1939) y *Las alas invencibles* (1939), conforman la narración bélica de la autora. A través de ellos, la autora nos presenta una visión legitimadora de la sublevación llevada a cabo por los militares españoles el 18 de julio de 1936. Por el otro bando, la novela republicana escogida recibe el título de *Acero de Madrid* escrita por José Herrera Petere. En la misma, el autor señala que el Frente Popular llevó a cabo una guerra heroica, con un trasfondo y una significación última y trascendental: la defensa de los derechos de todos los ciudadanos españoles.

2. Breves notas sobre la literatura de la Guerra Civil española (1936-1939)

2.1 Visión general de la novelística del momento

La narrativa española de la Guerra Civil forma un inmenso corpus en el que se puede incluir una gran cantidad de obras (véase la labor de recopilación de Bertrand de Muñoz, 1982, 2001, 2007) cuyo contenido es muy heterogéneo. Es de tal magnitud el corpus de la literatura del periodo que cualquier intento de recopilación exhaustiva resulta una tarea ingente, casi imposible. Como

afirma Sánchez Zapatero: «Dado su extensísimo volumen, cualquier tentativa de resumir la bibliografía existente sobre las relaciones entre literatura y la Guerra Civil resulta abocada al fracaso» (2020: 41).

Muchos son los criterios que podemos utilizar para clasificar la obra literaria desarrollada durante la Guerra Civil. Entre todos ellos, uno de los que más se han utilizado en la literatura especializada es aquel que considera las características personales y políticas de su autor/a. En este sentido Trapiello (2019, 85) ordena las obras del periodo según la postura política que adoptaron sus autores desde el primer momento del alzamiento: a) los que estaban a favor de la República; b) los que lograron soslayar compromisos directos y evitaron significarse políticamente; c) los que estaban adscritos al bando de los sublevados o, por lo menos, manifestaban su oposición al bando republicano.

Sobejano (1970, 44-46) también ha realizado una clasificación de la narrativa guerra civilista, basándose en la actitud del escritor ante el conflicto. Considera un primer grupo de autores que denomina «observadores», entre los que incluye a aquellos autores que al estallar la guerra tenían ya una avanzada edad, lo que les impidió implicarse activamente en la contienda y en sus distintos avatares, su experiencia bélica era pasiva, de retaguardia. Un segundo grupo que califica como «intérpretes» que, además de plasmar lo ocurrido en la contienda, meditaron sobre el conflicto (autores como Max Aub, Ramón J. Sender o Ángel María de Lara). Y un tercer grupo que califica como «militantes», que se caracterizaron por desarrollar un papel activo en la guerra y recoger en sus narraciones vivencias personales (autores como Jose Herrera Petere, Arturo Barea, María Teresa de León, entre otros).

Las diferentes experiencias que vivieron los autores provocaron que sus relatos de guerra se centraran en temáticas distintas, unos narraron lo acontecido en las trincheras y en los combates, otros relataron como era la vida cotidiana de la época.

También hay obras que describen de forma parcial algún periodo determinado. Por ejemplo, José Herrera Petere o Eduardo de Guzman relatan lo acaecido al comienzo de la contienda. Otros, por el contrario, como Valentín de Pedro o Eduardo Zamacois trasladan a sus obras una imagen global de la contienda.

Esta amalgama de autores, pretensiones, temáticas, motivos de la narración, etc. proporcionan a la narrativa de la Guerra Civil una complejidad especial para su estudio global, puesto que en ella se mezclan la literatura autobiográfica (memorias, crónicas, testimonios, etc.) con distintos géneros como el histórico, la narrativa de la formación, novela de ficción, etc.

De los variados criterios que se pueden utilizar para clasificar la literatura del periodo, consideramos que uno de los principales es aquel que utiliza la ideología del autor y que recoge los objetivos concretos que el mismo pretende. Como afirma Sánchez Zapatero: «Pero sin duda, más allá de cuestiones históricas, personales, estéticas o contextuales, el principal criterio clasificador del corpus está relacionado con la ideología de los autores y, en consecuencia, con los fines que persiguen al escribir sus textos» (2020: 40).

En este sentido, tal y como señala Paloma Tuñón de Lara (1997), en la novelística del momento se produjo una desaparición de lo individual para que entrara en escena lo colectivo. El protagonista único dejó su lugar de preeminencia a otro protagonista, numeroso y anónimo, para que ocupara la escena de forma un tanto caótica. A este respecto, hemos de considerar el carácter de los acontecimientos que se nos querían transmitir, unos hechos que, materialmente, arrastraron a los españoles como en una vorágine, predominando «lo que pasó» sobre «a quién le pasó». De este modo, el heroísmo colectivo engendró héroes anónimos como soldados, oficiales o milicianos. Poco importa que no tuvieran nombre, pues representaban a muchos como ellos que tomaron parte en un movimiento común.

Como hemos señalado anteriormente, la mayor parte de novelistas de la época mezcló sus recuerdos con un intento de recrear la atmósfera de la guerra con una amplitud que fue mucho más allá de la limitada experiencia personal. Nos encontramos así ante los casos de un autor-narrador-protagonista que presentó su historia ante el lector sin alteraciones de su verdad de lo vivido; sin importarle, en ocasiones, que ciertos aspectos de su personalidad no salieran bien parados. Además, solía ser frecuente que en las novelas se hiciera un esfuerzo para desmitificar la violencia como solución de los problemas de la sociedad. A pesar de ello, como entendían que no había más remedio, se exhortaba a derrotar al enemigo para vivir en paz y con sosiego.

Así pues, el intento de novelar unos acontecimientos ocurridos a escala nacional llevó a los escritores a la construcción de lo que podríamos denominar un gran mural pictórico. Su deseo fue estructurar en forma novelesca la historia de un pueblo en un momento de crisis, lo que les hizo enfrentarse con problemas formales de difícil solución. Uno de ellos fue el de trasladar a la obra la división del país, no solo la ideológica, sino también la geográfica surgida durante la guerra. Por lo general, los novelistas conocieron una zona de las dos en que el país quedó dividido y, cuando optaron por incluir a las dos en sus novelas, se encontraron con el problema de escribir sobre algo desconocido o, lo que es peor, conocido solamente a través de una visión pasional y partidista.

Esta circunstancia supuso una seria limitación que restó verosimilitud a quien hace de la veracidad histórica un pilar narrativo básico.

Por otra parte, como en estas novelas se introdujo una gran cantidad de personajes políticos del momento, es un fenómeno común encontrarnos con valoraciones personales y afectivas sobre los mismos. Debido a esto, muchas novelas de la Guerra Civil tienen una fuerte dosis de panfleto político y hay autores que despreciaron totalmente a los que se encontraban al otro lado de las trincheras, llevando a las páginas de sus obras un maniqueísmo exacerbado que colocó la lucha al nivel de una batalla entre ángeles y demonios. Se observa así una preocupación constante por las pasiones que arrastraron a los españoles del momento, y que ellos intentaron trasladar a los personajes de sus obras de ficción. Esta profundidad en los sentimientos no fue monopolio de unos u otros, sino elemento dominante de las conductas de muchos, sin distinción de bandos, cambiando además el juicio moral que el enfrentamiento merecía, ya que a veces la guerra era generosa, otras sórdida, según cada uno de sus mil aspectos, pero siempre trágica, delirante, destructora y envilecedora.

A pesar de lo dicho, algunos novelistas no fueron del todo ajenos a una valoración reflexiva de las consecuencias que traería la guerra. Para ellos, la mayor catástrofe de ésta sería la inevitable fractura de España más que los daños materiales, o que los sufrimientos que la misma hizo caer sobre los españoles. La división no terminaría al empezar la paz, sino que sería tan larga como la memoria de los que no quisieran olvidar. Por esto es frecuente encontrar en las novelas expresiones como «guerra de hermanos contra hermanos» o «esta batalla la hemos perdido todos».

2.2 Algunos autores de la narrativa del bando republicano y del sublevado

Siguiendo el criterio de agrupamiento que señala Zapatero para clasificar la literatura de la Guerra Civil y debido a la imposibilidad de hacer referencia a la gran cantidad de escritores y obras del periodo, hemos seleccionado dos autores característicos de cada bando en conflicto y un quinto que, aunque afín a un determinado bando, fue capaz de realizar un relato independiente de ideologías.

Como representantes del bando republicano mencionaremos a Ramón J. Sender y a José Herrera Petere. Por el bando afín a los sublevados citaremos a Agustín de Foxá y a Concha Espina. Aludimos a un quinto autor, Manuel Chaves Nogales, como representante de aquellos que supieron describir los sucesos bélicos con neutralidad, sin decantarse por ninguno de los bandos, lo que en palabras de Salvador de Madariaga se denominó la «tercera España».

Nacidos respectivamente en 1901 y 1903, Ramón J. Sender y Agustín de Foxá pertenecen a la generación del 27. Eran jóvenes cuando estalló el conflicto armado y su actividad literaria había comenzado unos años antes. Entre los títulos que Sender ya había publicado antes de la contienda podemos destacar *Imán* (1930), *Orden público* (1932), *Siete domingos rojos* (1932), *Viaje a la aldea del crimen* (1934) y *Míster Witt en el cantón* (1935). En relación a su obra referida a la contienda destacamos *Contraataque* (1938) en la que describe de forma autobiográfica los acontecimientos bélicos. Aunque refleja una visión propagandista a favor del bando republicano, rayana en lo insólito, en algunos pasajes reconoce la represión de los republicanos: «se oían disparos de pistola […] la Cruz Roja, avisada por teléfono iba a recoger sus cadáveres en algún punto de las afueras de la ciudad» (1938, 110). Para Sender la actitud de los republicanos era consecuencia de su reacción por el intento de usurpar el poder por parte del bando sublevado.

Agustín de Foxá había escrito obras antes de la contienda como *La niña del caracol* (1933) y *El toro, la muerte y el agua* (1936). Su novela sobre el conflicto parece deberse más a criterios ideológicos que a los estéticos, como afirma Trapiello (2019, 560): «Foxá fue uno de los que ganó la guerra y perdió los manuales de literatura». Su obra más relevante fue *Madrid, de corte a checa*, en la que se relata lo sucedido en España a partir de la década de 1930. Consiste en una narración en la que se cuentan, de forma partidaria, unos acontecimientos donde los republicanos eran seres crueles que prolongaban la agonía de sus víctimas en las checas: «eran los republicanos una masa gris, sucia, gesticulante […] que subían como lobos de los arrabales, de las casuchas de hojalata, ya en los muros de yeso y cipreses» (1938, 74). La intención de Foxá al escribir su relato fue la de manipular al mayor número posible de personas en contra del bando republicano a través del deseo de venganza.

Uno y otro tenían todavía mucha producción narrativa por delante; militaban por entonces en la vanguardia, si bien ni Sender ni Foxá se distinguían por una absoluta adhesión a ella, puesto que el realismo social del primero, con matices naturalistas, podía aproximarse al de Galdós o al de Baroja; en los escritos de Foxá siempre fue perceptible una cierta resonancia modernista, no reñida con la novísima imaginería de Ramón Gómez de la Serna y los ultraístas.

Herrera Petere, nacido en Guadalajara el 27 de octubre de 1909, por nacimiento no se encuadra en el espacio temporal de la generación del 27, mas su literatura, como la de otros escritores en idéntica situación, se aproxima a la de sus inmediatos antecesores. Militante del partido comunista, antes de que estallara el conflicto bélico ya había iniciado su actividad literaria realizando colaboraciones en la revista *Occidente* liderada por Rafael Alberti y

María Teresa León. También colaboró en *Nueva Cultura,* fundada y desarrollada por comunistas cercanos al PCE y en la revista *Tensor* dirigida por Ramón J. Sender. Su primer libro fue *La parturienta* (1936), que contiene una serie de cuentos, poemas en prosa o narraciones satíricas sobre las clases reaccionarias acompañadas por treinta dibujos del propio autor.

La literatura de Concha Espina es peculiar, con rezagos modernistas en la expresión y acercada en ocasiones al estilo del novecentismo literario. A la altura cronológica del inicio de la guerra, Concha Espina era un nombre conocido y prestigioso en la república de las letras, contaba en su haber con algunos premios y traducciones y, asimismo, con un fiel público lector; sin duda, había escrito ya sus mejores obras y no cabía esperar así ni cambios ni novedades.

Si hacemos abstracción de la ideología política de las composiciones de los autores citados, podemos decir que lo que las agrupa es su postura banderiza, la cual lleva a sus autores a comprometerse en favor de un bando combatiente y en contra del opuesto. En consecuencia, la exaltación y la denostación, en un fácil juego maniqueo de buenos y malos, abundan en estos libros, documentos históricos nada objetivos por beligerantes. De este modo, la estética pierde sin remedio en estas composiciones en favor de las tendenciosas proclamas políticas.

Cualquiera que fuera la actividad literaria anterior de nuestros autores, se puede afirmar que el realismo se configuró como la tendencia dominante en las obras de esta época y que la circunstancia bélica prohibía toda complacencia en innovaciones y vanguardias; no obstante, esto no es incompatible con el valle-inclanismo advertible a veces en Foxá, con el acento más poético que narrativo reconocible en Herrera Petere, con las influencias modernistas en la expresión de Concha Espina y con los clímax presentes en más de un capítulo de Ramón J. Sender.

En todas las obras concluye la acción narrada sin que haya terminado la Guerra Civil. Se trata, por tanto, de obras abiertas, susceptibles de una continuación o de una segunda parte. Miembros de la España peregrina los novelistas Sender y Herrera Petere, habitantes de la otra España, Agustín de Foxá y Concha Espina, cada cual siguió en la vida y en la literatura su derrotero propio después de este tiempo de máxima pasión que fue la Guerra Civil.

Chaves Nogales es un autor que, a pesar de declararse partidario del bando republicano, fue capaz de realizar un relato bélico con una actitud independiente. En su principal obra, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España,* ya concreta estas posiciones cuando afirma: «el propio Chaves se autodefine como antifascista y antirrevolucionario por temperamento […] Todo revolucionario, con el debido respeto, me ha parecido siempre algo tan

pernicioso como cualquier reaccionario» (2011, 3). En su relato se describe tanto la violencia de la retaguardia republicana como el terror provocado por los ataques aéreos franquistas. Afirma: «pesaba tanto la sangre derramada por las cuadrillas asesinas que ejercían el terror rojo en Madrid, como la que vertían los aviones de Franco, asesinando a mayores y niños inocentes» (2011, 6).

3. Empírico comparativo: *Acero de Madrid* de José Herrera Petere frente a *Retaguardia* de Concha Espina

3.1 La perspectiva republicana: Acero de Madrid

Acero de Madrid fue la primera narración extensa durante la guerra de José Herrera Aguilera, más conocido como José Herrera Petere. Apareció de forma íntegra en 1938, aunque algunos fragmentos iniciales habían sido publicados en la prensa de guerra. Por ejemplo, en *Frente Sur* o en *Pasaremos*, periódico semanal de la brigada de Enrique Líster. El libro se divide en tres partes tituladas según el acontecimiento crucial que supone el paso a otro estado: «Termina en la guerra», «Termina en el cuartel de Francos Rodríguez» y «Termina en el Ejército Popular». En nuestra opinión, la estructuración de la novela pretende dirigir a los lectores de un caos inicial a una progresiva organización, que se corresponderá con el desarrollo y la jerarquización de los luchadores del pueblo dentro del Quinto Regimiento para desembocar en el Ejército Popular.

Así, la primera parte, titulada «Termina en la guerra» trata la situación anterior al 18 de julio, presentada a través de un gran número de personajes madrileños, de todos los estratos sociales, definidos por su posición a favor o en contra de la República y el Frente Popular. La descripción del conflicto latente da una impresión de tensión irresistible y, según se da a entender, la guerra ya existía de una forma reprimida, como puede inferirse desde una multitud de puntos de vista. Por consiguiente, la sublevación es representada como un estallido que supone al fin la confrontación explícita de dos concepciones de España radicalmente incompatibles.

Por lo que se refiere a la segunda parte de la novela, en ella se narran los primeros momentos de la guerra, centrados en la derrota de la sublevación en Madrid primero y después en el avance irresistible de las tropas fascistas desde el sur. La tercera parte representa los combates fuera de Madrid, donde la organización miliciana, tan eficaz en la defensa de la capital, se revela muy débil en campo abierto. La imposición de la organización y de la disciplina necesarias proviene de las fuerzas del Quinto Regimiento, base del futuro Ejército Popular con cuya formación se cierra la novela.

En todo el texto se percibe el afán propagandístico que le lleva a realizar una crítica satírica del enemigo, en este caso de los componentes del bando sublevado. Critica a la burguesía y la aristocracia cuando afirma: «La gran burguesía y la aristocracia, cuando ven en peligro sus privilegios dilatan su lengua, como cualquier soez cochero, llenando el ambiente perfumado que les rodea de palabras malsonantes […] De todo este complejo, palobrotista, nació la Falange Española de las JONS» (p. 22). Hace alusión al comportamiento violento de los falangistas: «Por la calle Alcalá subió la manifestación como la espuma de un licor agrio y fermentado. Pandillas de jóvenes de 17 a 18 años, pistola ametralladora en mano, obligaban a levantar el brazo y dar vivas a Falange» (p. 37). Por el contrario, ignora todo posible acto de violencia del bando republicano: «Por las calles de Madrid andaban poetas y músicos como locos; andaban soldados y capitanes; andaban campesinos; andaban fascistas, sarcásticos y lanudos. Madrid continuaba trabajando como si nada ocurriera» (p. 157).

Herrera Petere realiza descripciones grotescas del enemigo: «Hernestrosa era fofo, cejijunto, pálido; frente excesivamente ancha, pies estrechos, cuello duro y de temperamento racialmente bilioso […] Parecía más bien un tiburón martillo, uno de esos cenagosos animales de las profundidades del mar Mediterráneo» (p. 25). Alienta a la lucha para conseguir un nuevo orden social y político: «Ahora sí que estaba dispuesto a ir a Madrid. Ahora sí que estaba dispuesto a comenzar la vida» (p. 55), «La guerra era hermosa, y más sintiéndola de fondo. Ahora en Madrid se podía saludar libremente a los camaradas; alzar al cielo los puños con libertad; respirar ancho y sosegadamente» (p. 68).

Una novela como esta, escrita durante la guerra, va dirigida a unos lectores comprometidos con las luchas sociales desde antes de la contienda. Esto incita al autor a insertar su «yo» directamente en la obra en alusión a un acontecimiento histórico preciso, cuya vivencia presume compartida por sus lectores, invitando con ello, de una manera cercana, a evocar conjuntamente un recuerdo. Se trata de la rememoración del mitin del 29 de febrero de 1936 en defensa de la amnistía, en la plaza de toros de las Ventas de Madrid, así como la inclusión de personajes reales como Alberti y Pasionaria.

En este sentido, según Martínez Cachero (2000), *Acero de Madrid* se conforma como un libro en el que es nota común la yuxtaposición de personas reales con personajes ficticios. Los lectores, es obvio, leemos la obra no solo como una ficción, sino también como una crónica, con personajes intercalados, de los prolegómenos y la primera época de la guerra. El propio autor ya prepara esta recepción desde el título, al subtitular su novela como «epopeya», término

que en el discurso de la época era ya una metáfora lexicalizada para referirse a la guerra, presentada en términos heroicos, contra el fascismo.

Con el fin de conseguir este objetivo, el estilo de la novela es anafórico, repetitivo y con un ritmo lento, características motivadas por el hecho de que se trataba de realizar una formulación de consignas verbales con la voluntad de adoctrinamiento político. Según Martín Gijón (2010), era la intención del autor tratar de crear un arte del pueblo, a través del cual cantar las epopeyas de las ciudades, las odiseas de los navegantes y el heroísmo de los miembros de la clase obrera. Parece que lo consiguió, pues en 1938 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura.

Para Ramírez Morcillo (2010), el éxito que tuvo la novela despertó envidias en otros escritores que no lo habían logrado con sus propuestas narrativas. Uno de los casos más claros es el de Vicente Salas Viu, quien en 1938 había publicado su novela *Diario de guerra de un soldado*, y numerosas narraciones sobre la guerra en periódicos y en *Hora de España*. En esta revista publicó una crítica a la obra de Petere titulada «Un sentido de la prosa. Carta abierta a Herrera Petere sobre su libro *Acero de Madrid*» (1938b).

La polémica entablada entre ambos escritores la recoge Gálvez Yagüe (2000) y en ella se deja traslucir una lucha por la definición del estilo que corresponde a la prosa narrativa. Para Salas Viu después de los prosistas de la generación del 98 -Azorín, Baroja, Unamuno y Ortega y Gasset- nada de lo que había destacado narrativamente en España había venido escrito en buena prosa. Esta falta de modelos habría provocado una desorientación de la que es claro ejemplo *Acero de Madrid*. Para sostener el fracaso de esta, Salas Viu enuncia un axioma que es de vital observancia: la oposición entre prosa y verso. Según Salas Viu, la novela de Petere no cumplía con este requisito, ya que en el discurrir del relato se tiene la sensación de que ha sido hecho partiendo versos, deshaciendo versos para alcanzar la llanura de la prosa. Para él, había demasiados resabios de poeta y un tono forzado, que perjudicaba lo verdaderamente bueno y nuevo que tiene, la capacidad para atrapar y describir los sucesos en vivo.

Herrera Petere (1938) no dudó en replicar a Salas Viu a través del artículo «Un sentido de la prosa. Contestación a la carta abierta por Salas Viu, sobre mi libro *Acero de Madrid*». En él, frente a los consejos de Salas Viu, el alcarreño se reafirma en sus postulados estéticos y rechaza desde el principio la separación estricta entre prosa y verso. Además, confiesa haber tenido en mente la cuaderna vía medieval como forma que pudiera fundir ambos géneros. Petere se presenta como un joven escritor a la búsqueda de formas nuevas, de las que

su novela no es sino un esbozo. Años después, Petere reescribió parcialmente su novela en cuaderna vía, en su libro *Rimado de Madrid* (1946).

3.1 La visión nacional: Retaguardia

Entre abril y julio de 1937 compuso Concepción Jesusa Basilisa Espina, más conocida por Concha Espina, su novela titulada *Retaguardia*. Luzmela (provincia de Santander), habitual residencia veraniega de la escritora, había quedado dentro de la zona republicana y Concha Espina, de ideología contraria a la de sus dominadores, se consideraba una prisionera; en previsión de posibles riesgos escondía las cuartillas escritas en una caja de plomo enterrada en el jardín familiar; hasta los últimos días de agosto duró esta penosa situación. Tal y como señalan Gambra y Lavergne (1986), las «imágenes de vivos y muertos» que constituyen *Retaguardia* van distribuidas a lo largo de nueve jornadas que no se corresponden exactamente con otros tantos días ni son, tampoco, tiempo sucesivo o sin lagunas en su continuidad; a dichas jornadas conviene, habida cuenta de su idiosincrasia, el apelativo de jornadas de riesgo y de pasión. Para Pérez Bernardo (2007) *Retaguardia* es un continuo gemido, por lo que lo de menos en la novela es su argumento fabuloso, por lo demás bien sencillo. Almas de mujer, atormentadas por infinitas llamadas interiores; fusión de climas espirituales y de climas materiales, de paisajes y de estados psicológicos que dotan a esta obra de una esencia típicamente espiniana.

Así pues, como indica García de Pruneda (1983), la acción es una historia de amor y de dolor. Dos familias -los Quiroga y los Ortiz- la protagonizan, produciéndose un cuarteto amoroso cruzado (Alicia Quiroga-Rafael Ortiz y Felipe Quiroga-Rosa Ortiz). Dichas parejas se ven cruelmente separadas por la guerra que trae consigo la desaparición de Rafael y la huida, no exenta de peligros, de Felipe; se trata de relaciones sentimentales nacidas o mantenidas durante la contienda y, quizás por ello, sacadas de sus habituales quicios. La acción transcurre en Torremar, que sin dificultad puede identificarse con Santander (encontramos mencionados el faro, el Puerto Chico, el paseo de Pereda, la calle Gravina, etc.).

Al lado de los enamorados tenemos, en primer lugar, a las respectivas familias, ejemplo representativo de la división existente por entonces entre los españoles ya que, frente al tradicionalismo ideológico de los Ortiz, gente de derechas, se opone, sin demasiada convicción, el socialismo interesado de Antonio Quiroga, a quien se enfrentan sus hijos Alicia y Felipe, dos casos de conversión. Estos hechos dan pie para entrar en la ideología expresa en la novela que es, sin ningún tipo de ambages, la misma que posee su autora. Es importante considerar aquí que los personajes femeninos de España se erigen

como metáforas de la España franquista por tres razones principales: establecen una conexión con el paisaje nacional, padecen sufrimientos durante la guerra y son protegidas por el hombre. En este orden de cosas, indica Nieto García (2012) que es muy frecuente la personificación de la nación en una mujer en el imaginario de las ideologías de los nacionales. Aunque las figuras femeninas alegóricas de la nación tienden a mostrarse como madres, también es posible que realicen el papel de novias, como sucede en esta novela. Al encarnarse la nación en una mujer joven y bella se busca atraer la atención masculina. De hecho, en la narrativa de guerra es común que los soldados jóvenes consideren a la nación como novia en cuya defensa deben arriesgar la vida.

En segundo lugar, nos encontramos con la ciudad de Torremar, la cual presenta unas condiciones anormales como consecuencia de la guerra en retaguardia y no frente de combate abierto; es esa ciudad que duerme borracha en una parte de sus pobladores y calla en la otra parte de ellos, sin que exista un término medio entre ambos extremos. Crímenes, bombardeos de la aviación, prisiones, robos, vejaciones, desconfianza, delaciones, etc., son palabras para designar realidades que crean y padecen los torremarinos, víctimas sin remedio de la discordia cainita. Se suceden durante la novela acontecimientos monstruosos, de exacerbación y pesadilla, lo cual, a despecho de la evidente animosidad partidista de su autora, hace de esta novela una muestra anticipada de la tendencia tremendista.

Acaso la comprensión de este libro de Concha Espina por un lector de hoy, pasado tanto tiempo desde los hechos referidos, haya de hacerse atendiendo a dos aseveraciones del prólogo que realiza su hijo Víctor Gómez de la Serna: 1) Se trata de una novela que no se puede leer con ánimo de deleite y 2) Es una queja constante ante la situación del momento. Todo en la novela sucede ante la desgarrada experiencia personal sufrida por la adhesión de la autora a una causa, enfrentada a vida o muerte con la que se estima como enemiga. En nuestra opinión, aunque proceder de esta manera resulte lícito, no constituye el camino más adecuado para conseguir obras literarias de calidad, no efímeras.

3.2 Confrontación de ambas obras: convergencias y diferencias

Tras comparar ambas obras, podemos señalar que los recursos empleados en las mismas son similares y su variación viene dada por el bando de la guerra al que cada una pertenece. En este sentido, hemos seleccionado algunos de los temas convergentes que aparecen en las dos narraciones. Son los siguientes: 1) Utilización de expresiones partidistas con tendencia a emplear la ironía, la tendenciosidad y la hipocresía, 2) Presentación hiperbólica de las matanzas del enemigo y de sus maneras negativas de actuar, 3) Valentía y unión de los

ejércitos propios frente a la desunión y caos que reinan en los frentes enemigos y 4) Referencia a los himnos de cada bando como elemento representativo de la guerra.

Con respecto al primer aspecto, hemos encontrado las siguientes evidencias:

a. Para los republicanos, los seguidores falangistas no son más que «una cuarentena o cincuentena, que grita por las calles de Madrid «¡Arriba España!» «¡Viva el fascio» e insulta a la U. H. P. (Unión de Hermanos Proletarios) al grito provocador de «¡Unión de Hijos de Puta!» (*Acero de Madrid*, p. 32).
b. Por su parte, para los falangistas los republicanos son unos «monos proletarios, convertidos en librea de una sola grey; vestidos con trajes de precio, fruto de la requisa, sin propiedad ni garbo. Una muchedumbre humana idéntica, uniforme y aburridísima que nada pide a lo valedero y excepcional, un barro fangoso que no sirve para construir ni para modelar y que forman un *heroico* ejército» (*Retaguardia*, pp. 98-99).

A la hora de presentar las matanzas que hace cada bando, encontramos también una descripción tremendista:

a. Según la versión republicana, los falangistas «habían raptado, los cobardes, mujeres y ancianos para, en los momentos en que veían flaquear sus fuerzas, protegerse indignamente detrás de ellos» (*Acero de Madrid*, p. 141).
b. Del lado falangista, se nos presenta a los republicanos como aquellos que tiran al fondo del mar a los soldados falangistas, vivos o muertos. En las profundidades marítimas podemos encontrar «multitud de cadáveres, erguidos por la fuerza del agua, anclados en el cieno con el plomo que les ataron a los pies, mordidos por los cámbaros y los peces, saturados de amargura salobre, rígidos en posturas de terror y balanceándose pavorosamente» (*Retaguardia*, pp. 200-201).

De nuestra tercera afirmación, encontramos que se nos presentan a los respectivos ejércitos muy unidos y compenetrados frente al caos y la desorganización que reinan en el enemigo:

a. Desde el lado republicano se ensalza el poderío del Quinto Regimiento y se dice de los falangistas que «no tienen reservas africanas, no tienen requetés, no tienen falangistas, no tienen hombres. No pueden ganar la guerra. Les faltan artefactos de sangre» (*Acero de Madrid*, p. 188).

b. El frente falangista presenta la realidad del ejército republicano como un infierno que ve una Quinta Columna de traidores en todas partes. Así se dice: «En Torremar se arrojan los cadáveres y las basuras lo mismo que a los crematorios legendarios, con los desperdicios y relieves de todo lo que se extingue» (*Retaguardia*, p. 187).

Con respecto a la aparición de las canciones de cada bando encontramos también algunas referencias. Veámoslas:

a. Para los republicanos, las canciones que los guían son el himno de Riego y «La Internacional».
b. Para los falangistas, la canción heroica es el «Cara al sol» compuesta por un grupo de escritores convocados por José Antonio Primo de Rivera sobre una pieza musical de Juan Telleria.

Queda claro que, a pesar de que cada novela se compromete por una determinada ideología, los métodos de presentarse a sí mismos y a los enemigos son parecidos. Así, se suele acusar al enemigo de no tener un programa político claro y de no saber realmente cuáles son los ideales por los que luchan. En esta línea, cabría mencionar que en ambas narraciones se presenta a determinadas personalidades políticas o literarias importantes con el objetivo de legitimar a unos o a otros. Son empleados como una especie de argumento de autoridad personajes como Miguel Hernández, José María de Pereda, Dolores Ibárruri *La Pasionaria* o Calvo Sotelo. Por último, se suele hacer hincapié en la venta de la patria que han realizado ambos ejércitos. Para los republicanos, los falangistas han vendido España a Italia y a Alemania y, para los falangistas, la República ha regalado el país a Rusia.

4. Conclusiones

Tras haber realizado una aproximación a la novela escrita durante la Guerra Civil y, más en concreto, haber comparado dos obras con claras intenciones propagandistas, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. Encontramos en las dos novelas recursos y temas similares: tendenciosidad, partidismo y demonización tremendista del enemigo.
2. A nivel general podemos hablar del carácter fundamentalmente propagandístico y panfletario que tuvieron las obras analizadas. Esto no obsta para que, en las novelas que a nosotros nos han ocupado, hayamos encontrado un cierto valor literario, más en la creación de Concha Espina que en la de José Herrera Petere.

3. Estas novelas están dirigidas a un público definido por su postura ideológica y que busca apasionadamente la defensa de su bando. En ambas hay voluntad de adoctrinamiento.
4. Generalmente albergan una descalificación del enemigo que releída en la actualidad nos parece bastante grotesca. Las personas pertenecientes al bando contrario son abominables y presentan un comportamiento violento, frente a las cualidades y formas de actuar de los integrantes de su misma ideología.
5. Existe en los autores analizados una voluntad de reforma institucional del país. No se trataba únicamente de vencer en la guerra, sino más bien de sentar las bases económicas y sociales para una futura convivencia basada en diferentes principios según los intereses de cada poder constituyente.

5. Bibliografía citada

BERTRAND DE MUÑOZ, M. (1982). *La Guerra Civil española en la novela*. Madrid, José Porrúa.

BERTRAND DE MUÑOZ, M. (2001). *Guerra y novela: la guerra española de 1936-1939*. Sevilla, Alfar.

BERTRAND DE MUÑOZ, M. (2007). *Bibliografía comentada de la Guerra Civil española de 1936 a 1939*. Madrid, UNED.

CHAVES NOGALES, M. (2011), primera edición 1937). *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*. Madrid, Libros del Asteroide.

ESPINA, C. (1937). *Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos*. Córdoba, Nueva España.

FOXÁ, A. (1938). *Madrid, de corte a checa*. San Sebastián, Librería Internacional.

GÁLVEZ YAGÜE, J. (2000), *José Herrera Petere: vida, compromiso político y literatura*. Sigüenza, Rayuela.

GAMBRA, I. y Lavergne G. (1986), *Vida y obra de Concha Espina*. Madrid, FUE.

GARCÍA DE PRUNEDA, S. (1983). «Concha Espina y la guerra civil de España», *Razón Española*, n.º 2, pp. 166-182.

HERRERA PETERE, J. (1938). Un sentido de la prosa. Contestación a la carta abierta por Salas Viu, sobre mi libro *Acero de Madrid*. Archivo Herrera Petere, 24-09.

HERRERA PETERE, J. (1979), *Acero de Madrid*. Barcelona, Laia.

MARTÍN GIJÓN, M. (2010), *Entre la fantasía y el compromiso: la obra narrativa y dramática de José Herrera Petere*. Sevilla, Renacimiento.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (2000). «Cuatro novelas españolas "de" y "en" la Guerra Civil (1936-1939)». En AA.VV. *Homenaje a José M.ª Martínez Cachero: investigación y crítica*. I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 277-294.

NIETO GARCÍA, M. D. (2012). «Las novelas de guerra de Concha Espina». *Aportes* n.º 25, 105-113.

PÉREZ BERNARDO, M. L. (2007). «Concha Espina: una escritora ilustre de Cantabria». *Altamira*, n.º 74, 63-74.

RAMÍREZ MORCILLO, R. C. (2010). «José Herrera Petere: literatura de compromiso». *José Herrera Petere, vanguardia y exilio*, Guadalajara, 267-276.

SALAS VIU, V. (1938a). *Diario de guerra de un soldado.* Madrid, Hispamerca.

SALAS VIU, V. (1938b). «Un sentido de la prosa. Carta abierta a Herrera Petere sobre su libro *Acero de Madrid*», *Hora de España*, n.º 20 (agosto de 1938), 57-58.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2020). *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil*. Sevilla, Espuela de Plata.

SENDER, R.J. (1978). *Contraataque*. Barcelona, Almar.

SOBEJANO, G. (1970). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa Española.

TRAPIELLO, A. (2010), *Las armas y las letras,* Barcelona, Destino.

TUÑON DE LARA, P. (1997). «La novela durante la guerra civil». En Manuel Tuñón de Lara (ed.), *La guerra civil española,* Madrid, Folio, vol. 17, 82-89.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 123-141
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.06

Los itinerarios de Emilia Pardo Bazán en *Por la Europa católica* (1902)

Emilia Pardo Bazán's itineraries in *Por la Europa católica* (1902)

Manuel Javier Muñoz Álvarez

Autoría:
Manuel Javier Muñoz Álvarez
Universidad de Málaga, España
https://orcid.org/0000-0001-9780-319X
majamual@gmail.com

Citación:
Muñoz Álvarez, Manuel Javier. «Los itinerarios de Emilia Pardo Bazán en *Por la Europa católica* (1902)», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 123-141. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.06

Fecha de recepción: 27/07/2021
Fecha de aceptación: 21/02/2022

© 2022 Manuel Javier Muñoz Álvarez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Emilia Pardo Bazán es una autora canónica de la literatura española, pero todavía existen áreas de su trayectoria literaria poco estudiadas, como su faceta de viajera. *Por la Europa católica* (1902), libro de viajes donde recopiló crónicas escritas y publicadas en la prensa contemporánea, es un buen ejemplo. El presente artículo tiene por objeto llenar algunas de las lagunas que presenta el estudio de esta obra apenas atendida por la crítica especializada. Para ello nos centraremos en los siguientes aspectos: la transmisión textual de cada texto, la datación de los itinerarios y la estructura del libro. Un estudio de este tipo permite conocer mejor el proceso creativo de la escritora y aproximarse a uno de los rasgos prototípicos de este subgénero literario: la factualidad.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán; *Por la Europa católica*; relato de viajes; crónica periodística; itinerario; transmisión textual

Abstract

Emilia Pardo Bazán is a canon author of the Spanish literature. However, there are still areas of her literary work insufficiently studied, especially her facet as a traveller. *Por la Europa católica* (1902), a travel book of chronicles written and published in the contemporary press, can be taken as a good example. The purpose of this research is to fill some of the gaps present in the study of this book. To do so, this article will focus on the following aspects: the textual

transmission of each text, the dating of the itineraries and the structure of the book. A study of this type allows a better understanding of Pardo Bazán's creative process as well as an approach to the prototypical features of this literary subgenre: factuality.

Keywords: Emilia Pardo Bazán; *Por la Europa católica*; travelogue; journalistic chronicle; itinerary; textual transmission

Estado de la cuestión y objetivos

Aunque la copiosa obra de Emilia Pardo Bazán no ha pasado inadvertida para la crítica especializada, aún existen parcelas que requieren mayor estudio. Si se comparan los trabajos dedicados a su producción narrativa con los que abordan sus relatos de viajes[1], puede observarse que el número de estos es inferior, lo que lo convierte en un campo fecundo que hoy todavía puede explorarse más. Peñalta Catalán (2020: 125) extiende a Pardo Bazán una afirmación que hace sobre los relatos de viaje de Benito Pérez Galdós: «resulta sorprendente que […] estos textos [los relatos de viaje] hayan pasado desapercibidos o no hayan interesado a los estudiosos de su obra».

No ha de pensarse, sin embargo, en la inexistencia de investigaciones en torno a la literatura de viajes pardobazaniana; al contrario, las ha habido y desde muy diversas perspectivas. Así, por ejemplo, en Freire López (1999) se elabora una poética de la crónica de viaje en Pardo Bazán; en González Herrán (2003) se recorre la producción viática de la coruñesa y en Carrasco Arroyo (2007a) se ahonda en los juicios estéticos sobre la obra del Greco que la autora vertió en sus escritos de viajes. Han recibido una considerable atención *Al pie de la torre Eiffel. Crónicas de la exposición* (1889), *Por Francia y por Alemania* (1890) y *Cuarenta días en la Exposición* (1900), los tres libros compuestos a raíz de la labor de cronista de Pardo Bazán en las exposiciones universales (celebradas en París en 1889 y 1900), estudiados en Carrasco Arroyo (2007b), Rodríguez Fisher (2007) y Jiménez Morales (2008; 2009; 2017). Otros títulos suyos también han sido investigados: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873) en González Herrán (1999) y en García Sánchez (2019); los apuntes inéditos *Cahier de voyage* (*ca.* 1874) en Freire López (2008); *Mi romería (Recuerdos de viaje)* (1888) en Jiménez Morales (2007).

El presente artículo se centra en otro libro de viajes de Pardo Bazán, *Por la Europa católica*, dado a la imprenta en el año 1902 y que constituye el

1. Pardo Bazán ocupa una posición preeminente en la literatura de viajes española del período de entresiglos, dada la escasez de escritoras en este panorama (Burdiel, 2019: 346-347).

tomo XXVI de sus *Obras completas*, resultado de haber recopilado un conjunto de crónicas organizadas en las siguientes seis secciones o series: «Bélgica», «Provincianos franceses», «Notitas portuguesas», «Castilla», «Aragón» y «Cataluña»[2]. Esta investigación aborda el análisis de la transmisión textual de las crónicas que conforman el volumen, la datación de los itinerarios que en él se recogen y el examen de la estructura del libro. Un análisis de este tipo es necesario en tanto que permite, por un lado, conocer con mayor detalle los entresijos del proceso compositivo de una de las escritoras más representativas de la historia literaria española y, por otro, contribuir al estudio concreto de uno de los rasgos prototípicos de los relatos de viajes: su carácter factual, dado que remiten a un tiempo y a un espacio reales (Alburquerque-García, 2011:17). A esto hay que añadir que *Por la Europa católica* ha sido una obra que apenas ha suscitado el interés de la crítica. La bibliografía específica es escasa y ha atendido fundamentalmente a la sección belga del libro; en este sentido, son de obligada mención los diversos estudios de Behiels (2008; 2023; 2021), centrados, sobre todo, en las motivación artística y social del viaje de la coruñesa.

Las crónicas por la Europa católica

Es bien sabido que un rasgo caracterizador de este subgénero literario[3] es la factualidad del viaje (Arbillaga, 2005: 72; Alburquerque-García, 2011: 15-16). Quizás una de las singularidades de *Por la Europa católica* sea que

2. La editorial Bercimuel, en 2004, publicó un volumen recopilatorio titulado *Viajes por Europa*, donde se incluyeron las obras de Pardo Bazán escritas a raíz de sus excursiones a otros países europeos: *Mi romería (Recuerdos de viaje)* (1888), *Al pie de la Torre Eiffel (Crónicas de la Exposición*) (1889), *Por Francia y por Alemania* (1890), *Cuarenta días en la Exposición* (1900) y la parte de *Por la Europa católica* dedicada a Bélgica, Portugal y Francia. La citada edición suscitó la protesta airada de Sotelo Vázquez (2005a: 14), quien criticó su «escaso esmero filológico», ya que tan solo se recogieron «tres libros y medio de los publicados por EPB de temática viajera», quedando el libro que se analiza «inexplicablemente recortado». En su «Introducción» a la segunda edición ampliada de *Viajes por Europa* (2006), Paba (2006: 11-31) ha justificado el proceder de la Editorial Bercimuel, aduciendo que los capítulos de *Por la Europa católica* referidos a lugares del territorio nacional se incluyeron en *Viajes por España* (2006), junto a otros también fruto de su itinerancia por el país.
3. Es una cuestión controvertida la adscripción del relato de viaje a un género literario concreto. Por un lado, destaca la postura de García Berrio y Huerta Calvo (2015: 219), que lo incluyen dentro de los géneros didáctico-ensayísticos. En una línea parecida, Arbillaga (2005: 61) afirma que se sitúa en el «amplio marco intermedio de un sistema global de géneros dispuesto entre los géneros científico-técnicos y los géneros artístico-literarios». Por su parte, Alburquerque (2014: 50) sostiene que realmente constituyen un género *per se*, que a veces puede aproximarse al carácter ensayístico, pero otras no, aduciendo la existencia de textos medievales y renacentistas alejados de los parámetros de lo didáctico-ensayístico. En el caso concreto de los libros de viajes de Pardo Bazán,

no fue fruto de un único viaje; Pardo Bazán no se desplazó en una secuencia cronológica lineal por todos los lugares contemplados en el libro, sino que compiló varias crónicas escritas y publicadas en la prensa contemporánea en diferentes momentos de su trayectoria vital, fruto, lógicamente, de itinerarios muy dispares, cuyo denominador común no parece ser otro que la profesión de la fe católica de aquellos espacios por los que anduvo[4] y los motivos que propiciaron los viajes, tal y como la propia autora indica en la «Advertencia al que leyere» (Pardo Bazán, 1902: 5). Ahora bien, el texto prologal no alude a todo el conjunto, sino a «la cabeza de este volumen» (Pardo Bazán, 1902: 5), las trece primeras crónicas que forman «Bélgica», de tal modo que, en principio, tales motivaciones no podrían extenderse a las demás crónicas, quedando excluidas; si bien es cierto que en muchas de ellas pueden identificarse también ciertas inquietudes de tipo social (p. ej., la fábrica de Mataró en «Géneros de punto» o la colonia industrial de Güell en «Colmena») y artístico (p. ej., en «Rincones y callejas», «En el Escorial» y «El "Cau ferrat"»).

La transmisión textual de los textos que integran *Por la Europa católica* ya ha sido estudiada por Pérez Romero (2016: 185-189), que ha elaborado una tabla donde incluye el título de la crónica dentro del volumen, el título que recibió en la prensa contemporánea, así como el diario y la fecha de la primera publicación. Sin embargo, omite cualquier referencia a estos tres capítulos de *Por la Europa católica*: «Sarao», «Un congreso» y «Cuatro paredes»; tal vez pudiera deberse a no haber podido localizar el diario donde aparecieron.

González Herrán (2003) explica que la autora los concibe como obras ensayísticas antes que de entretenimiento.

4. Pardo Bazán fue una viajera empedernida. En «Desde el tren», el primer texto del libro, apuntaba que, en nuestro país, en ese momento histórico, todavía no se había logrado difundir una afición que ella llevaba tiempo practicando: la del viaje por el viaje, aquel que se realiza sin un propósito determinado; razón por la cual «causa cierto asombro que yo la profese. Quizás no se explican que por ver un edificio viejo, menos aún, el lugar donde ocurrió un hecho memorable, donde surgió un recuerdo o se escribió una página de historia, ande nadie rodando por trenes y fondas y estaciones, gastando tiempo y dinero, y privado de esas «comodidades de su casa» sin las cuales mucha gente no comprende la vida» (Pardo Bazán, 1902: 11). A diferencia de sus coetáneos, la aristócrata no compartía la visión gravosa del viaje; en realidad, para ella semejante actividad suponía adentrarse en la esencia de uno mismo (Patiño Eirín, 2009: 176). En «Desde el tren» llegó incluso a decir que «en esto de los viajes hay mucho que no es reductible al conocimiento, que no es *aprender*, que va más allá y corresponde a las esferas delicadísimas del sentimiento» (Pardo Bazán, 1902: 11). Ahora bien, la coruñesa no podría compararse con la mayoría de los viajeros del período finisecular, puesto que sus únicas limitaciones fueron las impuestas por su sexo, de tal modo que gracias a la posición económica desahogada de que disfrutó pudo permitirse «ser paseante, visitante y perseguidora del arte y del paisaje de su tiempo» (Carrasco Arroyo, 2007a: 334).

En este trabajo se ha descubierto que «Cuatro paredes» se publicó el 28 de octubre de 1899 en *El Defensor de Córdoba: diario católico*. Días más tarde, el 2 de noviembre, el contenido se reprodujo en *La Vanguardia*, como se comenta de forma explícita en la sexta página del periódico, indicando además que «un colega de Madrid publica el siguiente artículo [de Pardo Bazán] que reproducimos por referirse a poblaciones catalanas». Podría barajarse entonces la posibilidad de que el texto hubiese aparecido antes en un diario madrileño que a fecha de hoy no se ha podido encontrar.

Como sucede en Pérez Romero (2016), tampoco se ha averiguado la procedencia de «Sarao» y «Un congreso». Resulta curioso que la extensión de estas crónicas sea bastante menor que la de «Por las bodegas», el tercer texto incluido en «Provincianos franceses». No es descabellado sostener que fuesen meros apuntes de viaje que Pardo Bazán terminó recuperando en 1902 para preparar la edición de *Por la Europa católica*, aunque no existan pruebas que corroboren tal aseveración.

Mención aparte merece «En El Escorial», crónica que estaba sin titular en su versión periodística, aparecida el 23 de abril de 1900 en «La vida contemporánea» de *La Ilustración Artística*. Díaz Larios (1988) ha apuntado que en la Biblioteca-Museo de Víctor Balaguer, en Villanueva y Geltrú, se conservan una nota y nueve cuartillas con el título «En El Escorial», datadas en 1887, que habrían de funcionar como el borrador de algún artículo inédito, posiblemente el precedente del referido texto. Estas anotaciones presentan una estructura bipartita: la primera parte es «una evocación del pasado, representado por el noble edificio»; la segunda se trata de «una descripción de una comida en compañía de buenos amigos —entre ellos Mariano Pardo de Figueroa, el original "Dr. Thebussem"—, y de una visita a la Escuela de Montes» (Díaz Larios, 1988: 208). En el artículo de *La Ilustración Artística*, en palabras de Díaz Larios, «han desaparecido las referencias a personas concretas, quizá porque la anécdota que las motivaba se había desvanecido de la memoria con el paso del tiempo, y había perdido su función en la nueva redacción» (1988: 208).

Hay, por tanto, diferencias entre el supuesto borrador y el artículo sin título; algunas más de las referidas por Díaz Larios, verbigracia: las notas carecen de una introducción sobre la Semana Santa, que da pie a reflexionar acerca del recogimiento que inspira El Escorial; por otra parte, su tono triste y lúgubre contrasta con el optimismo de las descripciones de la crónica de 1900. Por mencionar tan solo dos ejemplos: «los claustros del Escorial no son tristes cuando los baña el sol» o «todo es puro Renacimiento italiano, con su arrogante hermosura, que hace irrupción entre la displicencia aburrida del monasterio español, y ofrece al espíritu un lugar risueño donde se puede leer a Platón o al Tasso» (Pardo Bazán, 1900: 266).

Ahora bien, esas páginas no pueden considerarse inéditas, dado que fueron publicadas el 30 de diciembre de 1887 en la *Revista Contemporánea*, bajo el título de «En El Escorial». Emilia Pardo Bazán reflejó en ellas una excursión realizada el 27 de noviembre de ese mismo año, en compañía del «ingeniosísimo doctor Thebussem, el vicepresidente del Congreso D. José de Cárdenas, el capitán de navío don Francisco Pardo de Figueroa, el diputado a Cortes D. Carlos Castel y el distinguido ingeniero D. Rafael Álvarez Sereix. Acompañados por los ingenieros Sres. Bragat, Lara, Ávila, Oliva Secall y Lizasoain, y el distinguido *sportman* don Rafael Vélaz de Medrano, visitaron el Monasterio y la Escuela de Montes. Los Sres. Oliva y Vélaz obsequiaron con un espléndido almuerzo a los expedicionarios, quienes quedaron muy agradecidos a tantas atenciones» («Noticias», 1887: 3).

Así pues, las notas fueron el antecedente inmediato del artículo que apareció en la *Revista Contemporánea* y no del que finalmente se incluyó en *Por la Europa católica*, lo que explicaría las diferencias señaladas por Díaz Larios y las que se han hallado en esta investigación. Se desconoce la razón por la que la escritora, cuando editó el tomo XXVI de las *Obras completas*, nombró el artículo de *La Ilustración Artística* con el mismo título del otro que previamente había publicado en 1887.

Terminada la historia de la transmisión textual, se datarán los viajes que Pardo Bazán volcó por escrito en *Por la Europa católica*. Una vez analizado en su totalidad, el libro supone un conjunto de itinerarios topográficos parciales[5]. El itinerario tiene una doble dimensión, espacial y temporal, ya que, además de con la topografía, también se vincula con la cronografía, puesto que el viajero-escritor refiere datos relativos al tiempo (Arbillaga, 2005: 73). Mientras que en *Al pie de la torre Eiffel* y en *Por Francia y por Alemania* Pardo Bazán dejó constancia del lugar y la fecha exactos en que fueron escritas cada una de las crónicas que integran los citados volúmenes, en *Por la Europa católica* omitió buena parte de la información cronográfica, dificultando así la labor del investigador.

Es posible hallar vagas referencias a algunas horas de salida y llegada o al momento y/o la duración de ciertos eventos. Así, por ejemplo, en «Hacia la frontera», la autora indicó que viajaba en el sudexpreso «a las altas horas»

5. En los relatos de viajes es posible hallar tres tipos de itinerarios bien diferenciados: a) el «itinerario topográfico pleno», definido por «el desarrollo lineal y completo del itinerario real seguido por el viajero» (Arbillaga, 2005: 72); el «itinerario topográfico implícito», caracterizado por la «representación literaria selectiva y muy incompleta del recorrido real realizado por el autor en su viaje» (Arbillaga, 2005: 72); en último lugar, el «itinerario topográfico parcial», situado a medio camino entre las categorías anteriores (Arbillaga, 2005: 73).

(Pardo Bazán, 1902: 22); en «La abadía de Maredsus» resaltó haber llegado «a las cinco de la tarde» a la «estación de Dené Maredsus» (Pardo Bazán, 1902: 38); en «Gante. Relámpago rojo», apuntó que «apenas clareó el día y brilló un sol de victoria» cuando visitó la cooperativa colectivista (Pardo Bazán, 1902: 83); en «Thomar», dijo de manera aproximada que «dos horas debió de durar el almuerzo» (Pardo Bazán, 1902: 140). Estas evidencias, como puede comprobarse, son insuficientes para la datación de los viajes aludidos —o, mejor dicho, eludidos—; no obstante, la recuperación de noticias de la época permite, con mayor o menor exactitud, sortear esta dificultad y corroborar los itinerarios.

La primera serie del tomo XXVI de sus *Obras completas*, «Bélgica», posee mayor unidad y coherencia que el resto del libro. Las crónicas que la forman responden a un viaje unitario por Bélgica y Holanda, realizado en el verano de 1901; además, fueron publicadas de manera periódica ese mismo año en *El Imparcial*. No obstante, «Desde el tren» —capítulo que abre la sección belga, así como el libro en su totalidad— constituye una excepción; había aparecido en 1899, en *La Ilustración Artística*, escrito tras su estancia en Sarria, en septiembre del citado año[6]. El texto habla en términos generales del inicio de un viaje. Esta vaguedad justifica su selección y su ubicación privilegiada, ya que habría servido de pórtico a prácticamente cualquier narración viática. Es muy posible que Pardo Bazán pretendiese con este texto otorgar a *Por la Europa católica* una falsa apariencia de homogeneidad; un lector descuidado podría considerar erróneamente la obra como un todo unitario, una sucesión lineal de viajes.

Las tres crónicas de «Provincianos franceses» —«Sarao», «Un congreso» y «Por las bodegas»— parecen corresponder a un único viaje a Francia para asistir al «Congreso universal de lenguas romances o neolatinas», donde disertó sobre la literatura contemporánea en España[7]. La propia escritora declaró que este congreso tuvo lugar en Burdeos en 1896 (1899g: 5). Sin embargo, «Por las bodegas» se publicó el 2 de septiembre de 1895, en *El Imparcial*, lo que no concuerda con la fecha anteriormente citada. Según la prensa finisecular, el congreso se celebró en el año 1895. Así, por ejemplo, el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* concreta la fecha del evento: del 5 al 10 de agosto de 1895 («Congreso de las lenguas romanas», 1895: 20). Otros medios periodísticos contemporáneos corroboran este dato, como *La Unión Católica. Diario*

6. El 18 de septiembre se indica en *La Época* que «La ilustre novelista D.ª Emilia Pardo Bazán se encuentra en Sarria (Lugo), pasando unos días en la casa de los Sres. de Oñate» («El veraneo», 1899: 2).
7. La disertación tuvo importantes consecuencias para la escritora, pues dio pie a su designación como catedrática en el Ateneo de Madrid, en el curso 1896-1897 (Guzmán Guzmán, 2014: 26)

religioso, político y literario («Congreso de las lenguas latinas», 1895: 1), *La Lucha* («Lenguas romanas», 1895: 3), *El bien público* («Congreso de las lenguas neo-latinas», 1895: 2) o el *Heraldo de Baleares. Diario Independiente* («Incendio. Congreso lindísimo», 1895: 3).

Por otra parte, el 7 de agosto de ese mismo año se escribe en *La Época* que «la Sra. Pardo Bazán habrá salido hoy o saldrá mañana de la capital de Guipúzcoa para Burdeos, donde va a dar, en francés, una conferencia sobre "La literatura española contemporánea", por invitación del Congreso Internacional de las Lenguas romances» («Noticias generales», 1895b: 3). Incluso se conoce el día exacto en que pronunció su ponencia: el 9 de agosto («Noticias varias», 1895: 2; Rodrigo, 1895: 3). Es muy posible, por tanto, que la autora confundiese la fecha debido a los estragos de la memoria y que el viaje de «Provincianos franceses» ocurriese en realidad en 1895.

Confirman este hecho varias fuentes que constatan que Pardo Bazán se trasladó en julio de 1895 a Barcelona, donde pasó una temporada («Noticias», 1895: 3; «Noticias generales», 1895a: 3; «Noticies», 1895: 2; «Emilia Pardo Bazán», 1895: 522; Julio Víctor, 1895: 3; *Pepet del Carril*, 1895: 396). Entre las actividades llevadas a cabo por la aristócrata, se encontraba «recullir alguns datos pera la conferencia publica que sobre literatura catalana y gallega té compromís de donar próximament en la ciutat de Burdeos» («Sin título», 1895: 461)[8]. Esta información conduce a relacionar temporalmente el desplazamiento a Burdeos de «Provincianos franceses», con varios textos de «Cataluña», más en concreto con «Géneros de punto», «Colmena» y «El "Cau Ferrat"», tal y como se podrá comprobar más adelante.

Las dos crónicas de la tercera serie, «Notitas portuguesas», refieren un mismo viaje con motivo del quinto «Congreso Internacional de la prensa», reunido en la ciudad lisboeta en octubre de 1898. De acuerdo con la edición del 1 de octubre de *La Época* («El Congreso de la Prensa», 1898: 3),

> han asistido los siguientes delegados: de Francia, 102; de Portugal, 38; de Italia, 37; de Hungría, 33; de Alemania, 27; de Austria, 26; de Inglaterra, 14; de Bélgica, 13; de Suecia, 13; de Dinamarca, 8; de Holanda, 6; de Finlandia, 5; de los Estados Unidos, 4; de Noruega, 8; de Rusia, 2; de España, 1, y del Transvaal, 1[9].

En un artículo escrito en Lisboa el 30 de septiembre de 1898 y publicado en *El Imparcial* el 5 de octubre, el periodista y político Alonso de Beraza (1898: 1)

8. Información similar ofrece Roca y Roca en *La Vanguardia* (1895: 4).
9. La misma relación recogida por *La Época* figura en *La Correspondencia de España* («Congreso de la Prensa», 1898: 3), *Diario Oficial de Avisos de Madrid* («El Congreso de la Prensa», 1898: 3) y *El Lábaro* («Noticias varias», 1898: 3).

dejó constancia de una «agradable sorpresa»: en el congreso se encontró con «una compatriota, la señora de Pardo Bazán, y excusado es decir que hablamos largamente de España y de las cosas de nuestra tierra, salvo la política, que allí nos estorbaba en absoluto». Para el 15 de octubre ya habría finalizado el evento, puesto que *La Correspondencia de España* («Sin título», 1898: 3) informaba de que «muchos de los periodistas extranjeros que regresan del Congreso de Lisboa se detienen estos días en Madrid y visitan al Sr. Castelar».

La cuarta serie, «Castilla», está formada por ocho capítulos en los que relata diferentes viajes por tierras castellanas. Debido a los pocos datos conservados, resulta muy complicado precisar el momento exacto en que estuvo por los lugares indicados. La fecha de publicación en prensa de las crónicas de esta sección constituye la única prueba objetiva de que se dispone para acotar temporalmente los itinerarios de Pardo Bazán. «Fondas y posadas», datada en 1892, constituye una serie de reflexiones que la autora volcó por escrito acerca de la falta de higiene de la ciudad de Madrid, el estado del hospedaje o las cualidades que debe poseer el viajero ideal, ejemplificado en el inglés, para disfrutar completamente de la experiencia viática. «A caza del pasado» y «Segovia»[10] fueron producto de una o varias visitas a la ciudad segoviana en

10. Para describir la ciudad de Segovia, Pardo Bazán recurrió al tópico del *laudibus urbium*, cuya estructura interna comprende las siguientes fases: «1. la antigüedad y los fundadores de la ciudad; 2. su situación y sus fortificaciones; 3. la fecundidad de los campos y la provisión de agua; 4. las costumbres de los habitantes; 5. sus edificios y monumentos; y 6. sus hombres famosos y su personalidad ilustre» (Arbillaga, 2005: 80). Aunque no habló en concreto de su fundación, sí que refirió de forma general el origen romano de la civilización de la Península, cuyo espíritu seguía latente en Segovia (Pardo Bazán, 1902: 157). Por otro lado, dio cuenta de algunos monumentos (esculturas) y edificios (palacios, iglesias y casas) que vio durante su estancia segoviana.
Mención aparte merece el famoso acueducto, que sirvió a la autora de pretexto para describirlo y abordar el aprovisionamiento de agua: «El acueducto sugiere no pocas reflexiones. Mientras las instituciones y las creencias de otras edades relativamente cercanas se van y se extinguen, y caen desmoronados los edificios que surgieran a su impulso, el acueducto y su modesto y práctico fin son permanentes. El agua es hoy, como en tiempo de Trajano, la primer [*sic*] exigencia de la cultura, el sello de la urbanidad. Rodando y rodando, hemos vuelto al agua. Mil veces se ha descrito el atrevimiento y la gallardía de ese largo y hermoso acueducto, formado de sillares enormes, que solo por su exacto encaje se sostienen, sin rastro de argamasa ni zunchos de hierro: admirable disposición que sorprende más en las dovelas de los arcos, donde se diría que las claves van a resbalar y caer al suelo…, ¡y llevan diecinueve siglos así! Como los sillares son almohadillados, parece al pronto que se ha formado el acueducto apilando cojines —singular asociación de una idea de blandura y molicie con una obra tan vigorosa, tan varonil, tan latina—. —"Esta es obra de esclavos" —me decía el ilustrado arqueólogo marqués de Miranda, que nos acompañaba en las correrías a través de Segovia, cuando desde la plaza del Azoguejo contemplábamos la prodigiosa elevación de la puente seca. —"Aquí no se ha escatimado ni tiempo ni sangre; esto es como las Pirámides de Egipto;

1896, tal vez en el mes de septiembre, si se acepta la idea de que los dos textos tuvieron que escribirse durante esas excursiones o no mucho tiempo después.

A Toledo le dedicó cuatro crónicas: «Misa vieja», «Más patrañas», «Rincones y callejas» y «Las alhajas de la Virgen del Sagrario». Las tres primeras se publicaron en 1896, con lo cual muy posiblemente hayan sido escritas a raíz de un mismo viaje; en cambio, la cuarta está fechada en 1899, por lo que la visita a la catedral que relata tuvo que ser producto de otro viaje o excursión. Finalmente, «La leyenda de Cervantes en Esquivias» tiene como trasfondo una visita al mencionado municipio toledano que debió de realizar antes del 4 de mayo de 1896, momento en que aparece en *El Liberal*.

La quinta serie, «Aragón», consta solamente de dos capítulos. «En Zaragoza» y «El oasis de Piedra» parecen abordar cada uno un viaje distinto, como se evidencia por las fechas en que aparecieron en la prensa: el primero, el 13 de noviembre de 1899; el segundo, el 30 de septiembre de 1895. Sobre este último apenas he hallado información, excepto que la visita al monasterio de Piedra debió ocurrir en «los últimos días radiantes del verano», que «convidan a despedirse de la naturaleza» (Pardo Bazán, 1902: 220). Teniendo en cuenta esto, además del día exacto en que fue publicado, es plausible sostener que se desplazase a Nuévalos poco antes del 30 de septiembre de 1895.

Por su parte, «En Zaragoza» recoge un viaje a la capital aragonesa[11] que habría tenido lugar los dos primeros días de octubre de 1899. En la edición de *El Defensor de Córdoba* del 4 de octubre de 1899 se incluyen estos versos: «Al llegar a Zaragoza/ la de Pardo de Bazán,/ la visitó Paraíso./ ¡Ay qué par!» (El P. Cobos, 1899: 1). Gracias al *Heraldo de Madrid* (Alcalde, 1899: 3) es posible precisar todavía más la fecha:

> Anoche [primero de octubre] llegó [a Zaragoza] doña Emilia Pardo Bazán a quien han visitado las personas más significadas de esta.
> Hoy almorzó con el Sr. Paraíso y otros admiradores suyos en la quinta Julieta.
> Luego, en coche, recorrió las afueras de la población.
> Después visitó la fábrica «La Veneciana», haciendo grandes elogios de los adelantos industriales que significa dicha fábrica, propiedad del Sr. Paraíso.
> Mañana publicará el *Heraldo de Aragón* un artículo-saludo a la señora Pardo Bazán en nombre de Zaragoza.

los obreros ni se cuentan ni importan; el caso es que la construcción asombre a los siglos venideros"» (Pardo Bazán, 1902: 158).

Finalmente, cabe reseñar que, en lugar de incidir en las costumbres de la zona, relató tres sucesos curiosos: a) los peligros de la vestidura de la figura de San Sebastián; b) el milagro de la hostia consagrada; y c) la sortija de oro de la difunta dama.

11. En concreto, el tercero que hace: «Es la tercera vez que voy a arrodillarme en el Pilar, sin más objeto que satisfacer el gusto de estar en Zaragoza unos días» (Pardo Bazán, 1902: 211).

Esta noche marcha en el expreso para Madrid.

En efecto, la autora documentó en «En Zaragoza» su encuentro con el político regeneracionista Basilio Paraíso Lasús. Asimismo, este suceso explicaría la afirmación que hizo en la versión de «Desde el tren», publicada poco después en *La Ilustración Artística*: «Fue en Zaragoza donde advertí incremento industrial» (Pardo Bazán, 1899b: 666).

Por último, la serie de «Cataluña» consta de seis capítulos publicados en momentos diferentes. Podría afirmarse que el conjunto alude tan solo a tres viajes, como se intentará demostrar a continuación. Las visitas a Barcelona («Santas») y Gerona («Recuerdo de Gerona») bien pudieron corresponderse a un solo viaje llevado a cabo a finales de septiembre y comienzos de octubre de 1899. En «Santas», la autora contaba haber perdido el tren hacia Gerona[12]. Gracias a diferentes medios de la época, se ha podido reconstruir parcialmente el itinerario del viaje de la aristócrata[13]. Después de pasar unos días en Valencia, el 26 de septiembre de 1899 se marchó a Tarragona, Gerona y Figueras («La señora Pardo Bazán», 1899: 4). En cambio, en la edición del 28 de septiembre de 1899, un articulista anónimo de *La Dinastía* indica que Pardo Bazán partió de Valencia a Tarragona el día 27 («La señora Pardo Bazán», 1899: 3). Parece que a Tarragona llegó el 27 de septiembre, hospedándose en el hotel de Roma («La señora Pardo Bazán», 1899: 3). Aprovechó su breve estancia para visitar «el "Puente del diablo", las murallas ciclópeas y los más notables monumentos de Tarragona, de los cuales hizo calurosos elogios» («Hispania», 1899: 3). El 29 de septiembre llegó a Barcelona («De Barcelona», 1899: 2) y se hospedó en el Hotel de Inglaterra («Crónica local», 1899: 2). El 1 de octubre tuvo que partir a Gerona («Noticias», 1899a: 2), aunque Moreno Chacón (2019: 79) ha apuntado que ya estuvo en septiembre y que su objetivo final era el castillo de San Ferrán de Figueras.

12. «En Barcelona hay que estarse una quincena para empezar a ver, o pasar como el relámpago. No pudiendo hacer lo primero, opté por lo segundo. Llegar, dormir una noche en el hotel, tomar el primer tren, continuar a Gerona, a la mañana siguiente… Pero había contado sin la huéspeda. Y la huéspeda fue mi torpeza para descifrar los itinerarios […]. Me cuesta un trabajo desmedido relacionar los trayectos, y me equivoco frecuentemente al combinar las horas. No debe ser culpa de la *Guía*, sino, lo repito, de mi poca disposición para el manejo de ese mamotreto […]. Parece que había un expreso a las nueve de la mañana; pero el tal expreso se me escabulló» (Pardo Bazán, 1902: 243).
13. Asimismo, para esta tarea también ha sido imprescindible la ayuda brindada por el Archivo de Figueres, la Biblioteca de Girona, el Prof. Dr. Joan Manuel Soldevilla Albertí de la Universitat de Girona, la Fundació les Fortaleses Catalanes y la Asociación Amics del castell sant Ferran de Figueres.

No obstante, no pudo ir inmediatamente después a Figueras, germen de «Cuatro paredes», ya que hay noticias de otros viajes realizados por la autora en esas fechas. Por ejemplo, como se ha señalado con anterioridad, estuvo en Zaragoza los primeros días de octubre. Por este motivo, y teniendo en cuenta la aparición de la crónica a finales de dicho mes, es presumible que Pardo Bazán estuviese en el municipio catalán en una fecha posterior a su estancia aragonesa.

Por lo que respecta a las visitas de Mataró («Géneros de punto»), Santa Coloma de Cervelló («Colmena») y Sitges («El "Cau Ferrat"»), tal vez se trate de varias excursiones realizadas en un mismo período. Al establecer la cronología del viaje a Burdeos, se explicó que doña Emilia se había trasladado a Barcelona en julio de 1895. El día 19 de ese mes, visitó Sitges y el Cau Ferrat en compañía de su hijo Jaime, Ángel Guimerá, Santiago Rusiñol, Luis Noguera Jordá y Miquel Utrillo (Utrillo, 1895: 1). Poco después, el 24 de julio, se desplazó junto a su hijo Jaime hasta Mataró para visitar la fábrica de géneros de punto, regresando a Barcelona en el último tren («Notas locales», 1895a: 2). Dos días más tarde, el 26 de julio, partió acompañada de su hijo a Santa Coloma de Cervelló invitada por el dueño de la fábrica, volviendo de nuevo al anochecer («Crónica», 1895: 1; «Notas locales», 1895b: 2).

Finalmente, en lo concerniente a la estructura, a tenor de lo hasta ahora explicado, puede aseverarse que *Por la Europa católica* presenta una estructura abierta: podría haberse incorporado al conjunto cualquier otro escrito que reflejara las experiencias, reflexiones y disquisiciones de Pardo Bazán en el territorio católico, como, por ejemplo, sus excursiones a la zona levantina. Este asunto ha sido estudiado por Rubio Jiménez (2001), quien ha mostrado extrañeza ante el hecho de que no formasen parte del libro los cuatro artículos de la serie «Por Tierras de Levante», escritos a raíz de su viaje a Valencia en diciembre de 1899. Sin disponer de otro tipo de datos, es muy difícil ofrecer una respuesta total o parcialmente satisfactoria a semejante incógnita; la única explicación plausible es la caprichosa selección de unas crónicas en lugar de otras. En palabras de Sotelo Vázquez (2005a: 14), «más que madurez, el libro completo pone sobre el tapete el fragmentarismo y la heterogeneidad de las curiosidades de EPB; un rasgo que es virtud desde nuestro horizonte de lectura»[14].

Ante este conjunto tan diverso cabría plantearse una última pregunta: ¿qué criterio ha seguido Pardo Bazán para ordenar las crónicas en la versión de 1902? No parece que esta sea una cuestión fácil de responder. Desde luego que la

14. Recoge la misma valoración en «Notas sobre el ensayo durante 2004» (Sotelo Vázquez, 2005b: 137).

autora no ha seguido un criterio cronológico, sino más bien geográfico. En las seis secciones en las que se organiza *Por la Europa católica* parece observarse un movimiento de fuera adentro, acotando cada vez más la extensión geográfica que abarca: Bélgica («Bélgica»), Francia («Provincianos franceses»), Portugal («Notitas portuguesas») y España («Castilla», «Aragón» y «Cataluña»). Bien pudiera tratarse de un modo de dar coherencia a lo que originalmente es variado. Más problemático resulta descifrar el principio organizador de cada una de las series, que no parece ser otro que la voluntad caprichosa de la autora. No obstante, este empeño homogeneizador también puede atisbarse, aunque parcialmente, en el interior de algunas de las partes: el carácter vago y genérico de «Desde el tren» y de «Fondas y posadas», primeros capítulos de «Bélgica» y «Castilla» de forma respectiva, avalan en cierto modo esta hipótesis.

Anexo

A continuación, se incluye una tabla que se ha elaborado tomando como punto de partida la propuesta por Pérez Romero (2016: 186-187). A diferencia de la suya, esta incorpora la referencia de cada uno de los capítulos de la serie de «Bélgica», así como la de «Cuatro paredes». Por otra parte, a pesar de la ausencia de datos ya comentada, se ha optado por citar «Sarao» y «Un congreso» en su correspondiente sección. Se advierte también que en letra versalita aparece el nombre de las seis secciones de *Por la Europa católica* y que los textos están recogidos según el orden que ocupan dentro de esta edición, que no coincide con la fecha de publicación en prensa ni con la cronología de los itinerarios.

LIBRO	**PRENSA**	
Título	**Diario**	**Fecha**
BÉLGICA		
«Desde el tren»	*La Ilustración Artística*	16-octubre-1899
«Hacia la frontera»	*El Imparcial*	12-agosto-1901
«Primer testimonio»	*El Imparcial*	19-agosto-1901
«El país de la pintura»	*El Imparcial*	26-agosto-1901
«La abadía de Maredsus»	*El Imparcial*	2-septiembre-1901
«Un obispo»	*El Imparcial*	9-septiembre-1901
«Amberes. Un museo católico. Una procesión»	*El Imparcial*	16-septiembre-1901
«Reposo en el pasado. El Museo Plantino»	*El Imparcial*	7-octubre-1901
«Trabajadores de la viña»	*El Imparcial*	23-septiembre-1901
«Más trabajadores. La “Gilde”»	*El Imparcial*	30-septiembre-1901

«Gante. Relámpago rojo»		*El Imparcial*	21-octubre-1901
«El descanso dominical»		*El Imparcial*	30-diciembre-1901
«Gante. El cordero místico»		*El Imparcial*	18-noviembre-1901
PROVINCIANOS FRANCESES			
«Sarao»			
«Un congreso»			
«Por las bodegas»		*El Imparcial*	2-septiembre-1895
NOTITAS PORTUGUESAS			
«En Lisboa»	«Lisboa»	*La Ilustración Artística*	17-octubre-1898
«Thomar»	«En Portugal»	*El Imparcial*	17-octubre-1898
CASTILLA			
«Fondas y posadas»	«Fondas y posadas» «Viajes»	*Las Provincias* *Las Provincias*	16-junio-1892 23-julio-1892
«A caza del pasado»		*El Liberal*	7-septiembre-1896
«Segovia»	«De viaje»	*La Ilustración Artística*	14-septiembre-1896
«Misa vieja»		*El Liberal*	24-septiembre-1896
«Más patrañas»	«Cuentos de antaño»	*La Ilustración Artística*	26-octubre-1896
«Rincones y callejas»		*La Ilustración Artística*	2-octubre-1899
«Las alhajas de la Virgen del Sagrario»		*El Liberal*	15-septiembre-1896
«En El Escorial»	[Sin título]	*La Ilustración Artística*	23-abril-1900
«La leyenda de Cervantes en Esquivias»		*El Imparcial*	4-mayo-1896
ARAGÓN			
«En Zaragoza»		*La Ilustración Artística*	13-noviembre-1899
«El oasis de Piedra»		*El Imparcial*	30-septiembre-1895
CATALUÑA			
«Géneros de punto»		*La Época*	9-noviembre-1895
«Colmena»		*El Imparcial*	6-enero-1896
«Santas»	[Sin título]	*La Ilustración Artística*	30-octubre-1899
«Recuerdos de Gerona»	«Excursiones»	*La Ilustración Artística*	25-diciembre-1899
«Cuatro paredes»		*El Defensor de Córdoba: diario católico*	28-octubre-1899
«El "Cau Ferrat"»		*La Época*	26-septiembre-1895

Bibliografía citada

ALCALDE (1899), «Emilia Pardo Bazán», *Heraldo de Madrid*, 3 de octubre, p. 3.

ALBURQUERQUE GARCÍA, L. (2011), «El "relato de viajes": hitos y formas en la evolución del género», *Revista de Literatura*, 73(145), pp. 15-34. Disponible en: <https://n9.cl/aahv>. [Consulta: 28-abril-2021].

ALBURQUERQUE GARCÍA, L. (2014), «Literatura de viajes y siglo XVIII español: repaso y sistematización», *Miríada Hispánica*, 9, pp. 37-68. Disponible en: <https://cutt.ly/4PoZ566> [Consulta: 28-abril-2021].

ARBILLAGA, I. (2005), *Estética y teoría del libro de viaje: El «viaje a Italia» en España*, Málaga, Anejo LV de *Analecta Malacitana*.

BEHIELS, L. (2008), «Una visita al taller de Emilia Pardo Bazán. El papel de Eugène Fromentin, Émile Montégut, Jules Destrée y Émile Vandervelden en la elaboración de *Por la Europa católica*», en E. Rubio Cremades, M. Sotelo Vázquez, V. Trueba Mira y B. Ripoll Sintes (coords.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Barcelona, PPU, pp. 55-66.

BEHIELS, L. (2013), «Claves belgas para la lectura de *Por la Europa católica* de Emilia Pardo Bazán», *Revista de Literatura*, 75(149), pp. 139-162. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2013.01.007> [Consulta: 28 de abril de 2021].

BEHIELS, L. (2021), «*Por la Europa católica* (1902): el viaje artístico de Emilia Pardo Bazán por Bélgica», en S. Díaz Lage *et alii*, *Et amictia et magisterio: Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 94-107. Disponible en: <https://n9.cl/ake6> [Consulta: 28 de abril de 2021].

BURDIEL, I. (2019), *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.

CARRASCO ARROYO, N. (2007a), «Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, pp. 331-348. Disponible en: <https://n9.cl/m182f> [Consulta: 28-abril-2021].

CARRASCO ARROYO, N. (2007b), «Emilia Pardo Bazán, periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal (1889), en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, La Coruña, Real Academia Galega, pp. 341-348.

«Congreso de la Prensa» (1898), *La Correspondencia de España*, 2 de octubre, p. 3.

«Congreso de las lenguas latinas» (1895), *La Unión Católica. Diario religioso, político y literario*, 4 de mayo, p. 1.

«Congreso de las lenguas neo-latinas» (1895), *El bien público*, 21 de mayo, p. 2.

«Congreso de las lenguas romanas» (1895), *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1 de mayo, p. 20.

«Crónica» (1895), *El Correo de Gerona*, 27 de julio, p. 1.

«Crónica local» (1899), *La Dinastía*, 30 de septiembre, p. 2.

«De Barcelona» (1899), *La Correspondencia de España*, 30 de septiembre, p. 2.

Díaz Larios, L. F. (1988), «Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: páginas inéditas», *Anales de Literatura Española*, 6, pp. 205-215. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.1988.6.09> [Consulta: 28 de abril de 2021].

«El Congreso de la Prensa» (1898), *La Época*, 1 de octubre, p. 3.

«El Congreso de la Prensa» (1898), *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2 de octubre, p. 3.

El P. Cobos (1899), «Indirectas», *El Defensor de Córdoba. Diario de Noticias e Intereses Generales*, 4 de octubre, p. 1.

«El veraneo» (1899), *La Época*, 18 de septiembre, p. 2.

«Emilia Pardo Bazán» (1895), *La Ilustración Artística*, 29 de julio, p. 522.

Freire López, A. M. (1999), «Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística», en S. García Castañeda (coord.), *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, pp. 203-212.

Freire López, A. M. (2008), «Un cahier de voyage inédito de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, pp. 129- 144. Disponible en: <https://n9.cl/f9tw8> [Consulta: 28 de abril de 2021].

García Berrio, A. y H. Calvo (2015). *Los géneros literarios: sistema e historia* [6.ª edición], Madrid, Cátedra.

García Sánchez, L. (2019), «El recorrido de Emilia Pardo Bazán por Burdeos en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, con *Le Tintoret peignant sa fille morte* en el centro», *Analecta Malacitana Electrónica*, 46, pp. 19-44. Disponible en: <https://n9.cl/54pl8> [Consulta: 28 de abril de 2021].

González Herrán, J. M. (1999), «Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*», en S. García Castañeda (coord..), *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, pp. 177-187.

González Herrán, J. M. (2003), «Andanzas e visións de Dona Emilia (a literatura de viaxes de Pardo Bazán)», *Revista Galega do Ensino*, 41, pp. 411-436.

Guzmán Guzmán, M. A. (2014), *La oratoria de Emilia Pardo Bazán: discursos, conferencias y lecturas públicas* (Tesis doctoral), Madrid, UNED. Disponible en: <https://n9.cl/qkhxw> [Consulta: 28 de abril de 2021].

«Hispania» (1899), *La Dinastía*, 27 de septiembre, p. 3.

«Incendio. Congreso lindísimo» (1895), *Heraldo de Baleares. Diario independiente*, 6 de agosto, p. 3.

Jiménez Morales, M. I. (2007), «Entre la crónica de viajes y la autobiografía: *Mi romería*, de Emilia Pardo Bazán», en M. Gallego Durán y E. Navarro Domínguez (eds.), *Relatos de viajes, miradas de mujeres*, Sevilla, Alfar, pp. 155-180.

Jiménez Morales, M. I. (2008), «Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)», *Revista de literatura*, 70(140), pp. 507-532. Disponible en: <https://n9.cl/imnv> [Consulta: 28 de abril de 2021].

JIMÉNEZ MORALES, M. I. (2009), «*Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*: algunas notas de crítica textual», en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Fundación Caixa Galicia-Real Academia Galega, pp. 389-399.

JIMÉNEZ MORALES, M. I. (2017), «De la crónica periodística al libro: *Cuarenta días en la Exposición* (1900), de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 12, pp. 325-358. Disponible en: <https://n9.cl/5h6ic> [Consulta: 28 de abril de 2021].

JULIO VÍCTOR (1895), «Weiler y Morayta en Barcelona. La Pando [sic]. Obsequios», *El Heraldo de Baleares*, 24 de julio, p. 3.

«La señora Pardo Bazán» (1899), *La Época*, 26 de septiembre, p. 4.

«La señora Pardo Bazán» (1899), *La Dinastía*, 27 de septiembre, p. 3.

«Lenguas romanas» (1895), *La Lucha*, 12 de mayo, p. 3.

MORENO CHACÓN, M, (2019). *Viatgers*, Gerona, Diputació de Girona.

«Notas locales» (1895a), *La Vanguardia*, 25 de julio, p. 2.

«Notas locales» (1895b), *La Vanguardia*, 27 de julio, p. 2.

«Noticias» (1887), *La Unión Católica. Diario religioso, político y literario*, 28 de noviembre, p. 3.

«Noticias» (1895), *La Lucha*, 16 de julio, p. 3.

«Crónica local» (1899), *La Dinastía*, 30 de septiembre, p. 2.

«Noticias generales» (1895a), *El Independiente*, 17 de julio, p. 3.

«Noticias generales» (1895b), *La Época*, 7 de agosto, p. 3.

«Noticias varias» (1895), *El Día*, 10 de agosto, p. 2.

«Noticias varias» (1898), *El Lábaro. Diario independiente*, 5 de octubre, p. 3.

PABA, T. (2006), «Introducción», en E. Pardo Bazán, *Viajes por Europa*, Madrid, Bercimuel, pp. 11-31.

PARDO BAZÁN, E. (1892a), «Fondas y posadas», *Las Provincias*, 16 de junio, p. 1.

PARDO BAZÁN, E. (1892b), «Viajes», *Las Provincias*, 23 de julio, pp. 1-2.

PARDO BAZÁN, E. (1895a), «Por las bodegas», *El Imparcial*, 2 de septiembre, p. 2.

PARDO BAZÁN, E. (1895b), «El oasis de Piedra», *El Imparcial*, 30 de septiembre, p. 2.

PARDO BAZÁN, E. (1895c), «Géneros de punto», *La Época*, 9 de noviembre, p. 1

PARDO BAZÁN, E. (1896a), «Colmena», *El Imparcial*, 6 de enero, p. 3.

PARDO BAZÁN, E. (1896b), «La leyenda de Cervantes en Esquivias», *El Imparcial*, 4 de mayo, p. 3.

PARDO BAZÁN, E. (1896c), «A caza del pasado», *El Liberal*, 7 de septiembre, p. 1.

PARDO BAZÁN, E. (1896d), «De viaje», *La Ilustración Artística*, 14 de septiembre, p. 768.

PARDO BAZÁN, E. (1896e), «Las alhajas de la Virgen del Sagrario», *El Liberal*, 15 de septiembre, p. 1.

PARDO BAZÁN, E. (1896f), «Misa vieja», *El Liberal*, 24 de septiembre, p. 2.

PARDO BAZÁN, E. (1896g), «Cuentos de antaño», *La Ilustración Artística*, 26 de octubre, p. 722.
PARDO BAZÁN, E. (1898a), «En Portugal», *El Imparcial*, 17 de octubre, p. 3.
PARDO BAZÁN, E. (1898b), «Lisboa», *La Ilustración Artística*, 17 de octubre, p. 666.
PARDO BAZÁN, E. (1899a), «Rincones y callejas», *La Ilustración Artística*, 2 de octubre, p. 624.
PARDO BAZÁN, E. (1899b), «Desde el tren», *La Ilustración Artística*, 16 de octubre, p. 666.
PARDO BAZÁN, E. (1899c), «Cuatro paredes», *El Defensor de Córdoba: diario católico*, 28 de octubre, p. 2.
PARDO BAZÁN, E. (1899d), «Cuatro paredes», *La Vanguardia*, 2 de noviembre, p. 6.
PARDO BAZÁN, E. (1899e). «En Zaragoza». *La Ilustración Artística*, 13 de noviembre, p. 730.
PARDO BAZÁN, E. (1899f), «Excursiones», *La Ilustración Artística*, 25 de diciembre, p. 826.
PARDO BAZÁN, E. (1899g), *La España de ayer y la de hoy. Conferencia de París*, Madrid, Administración.
PARDO BAZÁN, E. (1900), [Sin título], *La Ilustración Artística*, 23 de abril, p. 266.
PARDO BAZÁN, E. (1901a), «Hacia la frontera», *El Imparcial*, 12 de agosto, p. 3.
PARDO BAZÁN, E. (1901b), «Primer testimonio», *El Imparcial*, 19 de agosto, p. 5.
PARDO BAZÁN, E. (1901c), «El país de la pintura», *El Imparcial*, 26 de agosto, p. 3.
PARDO BAZÁN, E. (1901d), «La abadía de Maredsus», *El Imparcial*, 2 de septiembre, p. 3.
PARDO BAZÁN, E. (1901e), «Un obispo», *El Imparcial*, 9 de septiembre, p. 5.
PARDO BAZÁN, E. (1901f), «Amberes. Un museo católico. Una procesión», *El Imparcial*, 16 de septiembre, p. 3.
PARDO BAZÁN, E. (1901g), «Trabajadores de la viña», *El Imparcial*, 23 de septiembre, p. 3.
PARDO BAZÁN, E. (1901h), «Más trabajadores. La "Gilde"», *El Imparcial*, 30 de septiembre, p. 4.
PARDO BAZÁN, E. (1901i), «Reposo en el pasado. El Museo Plantino», *El Imparcial*, 7 de octubre, p. 4.
PARDO BAZÁN, E. (1901j), «Gante. Relámpago rojo», *El Imparcial*, 21 de octubre, p. 4.
PARDO BAZÁN, E. (1901k), «Gante. El cordero místico», *El Imparcial*, 18 de noviembre, p. 4.
PARDO BAZÁN, E. (1901l), «El descanso dominical», *El Imparcial*, 30 de diciembre, p. 4.
PARDO BAZÁN, E. (1902). *Obras completas. Tomo XXVI. Por la Europa católica*. Madrid: Administración.

PATIÑO EIRÍN, C. (2009), «El viaje en el itinerario de la escritura de Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 7, pp. 169-183. Disponible en: <https://n9.cl/pslg9> [Consulta: 28 de abril de 2021].

PEÑALTA CATALÁN, R. (2020), «Los relatos de viajes de Benito Pérez Galdós y las nuevas formas de viajar», en E. Popeanga Chelaru (coord..), B. Fraticelli y M. Iturmendi (eds.), *Representaciones del viaje: metáforas, imágenes, textos*, Berna, Peter Lang, pp. 125-150.

PEPET DEL CARRIL [seud. de Josep Barbany i Mingot] (1895), «De dijous a dijous», *La Tomasa*, 18 de julio, p. 396.

PÉREZ ROMERO, E. (2016), *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

ROCA Y ROCA, J. (1895), «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 28 de julio, p. 4.

RODRÍGUEZ FISHER, A. (2007), «Una apasionada esteta al pie del coloso de hierro: Emilia Pardo Bazán en París, 1889», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, pp. 241-263. Disponible en: <https://n9.cl/myr1e> [Consulta: 28 de abril de 2021].

RODRIGO (1895), «Horrible catástrofe. Discurso de la Pardo Bazán», *Heraldo de Baleares. Diario independiente*, 10 de agosto, p. 3.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (2001), «Un viaje olvidado de Emilia Pardo Bazán: "Por tierras de Levante"», *Murgetana*, 105, pp. 93-111. Disponible en: <https://n9.cl/qltda> [Consulta: 28 de abril de 2021].

[Sin título] (1895), *La Esquella de la Torratxa*, 19 de julio, pp. 461-464.

[Sin título] (1898), *La Correspondencia de España*, 16 de octubre, p. 3.

SOTELO VÁZQUEZ, A. (2005a), «El europeísmo de Pardo Bazán», *La Vanguardia* (suplemento cultural, n.º 156), 15 de junio, p. 14.

SOTELO VÁZQUEZ, A. (2005b), «Notas sobre el ensayo durante 2004», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 3, pp. 127-144. Disponible en: <https://n9.cl/vl030> [Consulta: 28 de abril de 2021].

UTRILLO, M. (1895), «Una excursión a Sitjes», *La Vanguardia*, 22 de julio, p. 1.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 143-165
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.07

Matilde Ras en la prensa de la Edad de Plata: reportajes en *Heraldo de Madrid* (1927-1931)

Matilde Ras in the spanish Silver Age press: reports in *Heraldo de Madrid* (1927-1931)

Antonella Russo

Autoría:
Antonella Russo
Università degli Studi di Salerno, Italia
arusso@unisa.it
https://orcid.org/0000-0002-2967-4418

Citación:
Russo, Antonella. «Matilde Ras en la prensa de la Edad de Plata: reportajes en *Heraldo de Madrid* (1927-1931)», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 143-165. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.07

Fecha de recepción: 28/02/2021
Fecha de aceptación: 28/02/2022

© 2022 Antonella Russo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El propósito de este trabajo consiste en recuperar y analizar los reportajes firmados por Matilde Ras (1881-1969) publicados en la sección «Una información todas las noches» del periódico *Heraldo de Madrid* de 1927 a 1931. La mayoría de los textos localizados se examinan aquí por primera vez y ofrecen datos interesantes sobre la participación de la autora en algunos fenómenos literarios y culturales de la Edad de Plata.

Palabras clave: Matilde Ras; Edad de Plata, reportaje

Abstract

The purpose of this work is to rescue and analyze Matilde Ras's (1881-1969) reports in a particular section of the journal *Heraldo de Madrid*, «Una información todas las noches», from 1927 to 1931. These interesting data are analyzed, and they distinctly show the author's participation in some literary and cultural phenomena of the so-called Spanish Silver Age.

Keywords: Matilde Ras; Silver Age Literature; reports

El florecimiento que tuvo la prensa en la Edad de Plata representó para escritoras y periodistas una extraordinaria ocasión de acceso, participación y proyección pública en la vida cultural española. Sin embargo, este acceso relativamente más fácil tuvo su contrapeso en la naturaleza efímera y volátil de periódicos y revistas, característica que ha causado la dispersión de un número ingente de textos y el olvido de importantes autoras; una pérdida subsanada en parte por la poderosa actividad de rescate de las últimas décadas, que ha vuelto a poner en su lugar a más de una generación de escritoras.

Matilde Ras (Tarragona, 1881-Madrid, 1969), grafóloga, periodista y literata, aparece cada vez con más frecuencia en la nómina de autoras del primer tercio del siglo XX en proceso de estudio y recuperación. Más allá de haber introducido la grafología moderna en España, de la que se considera pionera en el mundo ibérico, su figura polifacética, culta y moderna, ha despertado el interés de los investigadores e impulsado una necesaria labor de exploración y difusión de su actividad como cuentista, traductora, autora de teatro, guionista de cine y, en síntesis, testimonio prolífico y significativo de su época[1]. Con respecto a la prensa, su labor fue intensa y merece ser profundizada. Madrenas Tinoco, Navas Sánchez-Élez y Ribera Llopis (2007-2008) han rastreado la revista catalana *Estvdio* (1913-1920), donde Ras figura como autora de traducciones, reseñas, artículos y relatos de diversa extensión. Dentro del proyecto *Escritoras españolas en la prensa (1868-1936)*, coordenado por Servén Díez, Rota ha recuperado tres artículos de la autora publicados en *Blanco y Negro*, *La Voz* y *Buen Humor*, incluyéndolos en una antología didáctica[2]. Por su parte, Fraga y Capdevila-Argüelles (2015) han seleccionado siete entre los aparecidos en *Estvdio, ABC*, *Estampa*, y *Heraldo de Madrid.* Russo (2016) ha señalado otros dos en su catálogo y estudio de la revista *Horizonte*, además de un artículo de su hermano, Aurelio. El objetivo del presente trabajo consiste en contribuir a la recuperación y evaluación de esa faceta de la producción de Ras, a través del vaciado sistemático de *Heraldo de Madrid* entre 1927-1931 y del análisis de los textos localizados en la sección «Una información todas las noches», que ocupa las páginas 8 y 9 del periódico en las fechas indicadas. Frente a las numerosas colaboraciones de Ras en la prensa de anteguerra —diseminadas en desigual medida en *Estvdio*, *El Sol*, *Buen Humor*, *Gente Menuda*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *La Voz*, *Crónica*, *Estampa*, *Mundo Femenino*— el corpus

1. Con respecto a esas diferentes facetas véanse Madrenas Tinoco, Navas Sánchez-Élez & Ribera Llopis (2007-2008); Fraga (2013 y 2016); Fraga y Capdevila-Argüelles (2015) y Russo (2016 y 2019).
2. El trabajo y la antología, desarrollados entre 2011 y 2013, pueden consultarse a esta dirección: http://www.escritorasenlaprensa.es/ [consulta: 3 de enero de 2021].

reunido se presenta bastante orgánico y permite estudiar el rol de la autora en un diario de gran circulación, así como evaluar su participación en una serie de fenómenos constitutivos de la modernidad literaria, cultural y social. De hecho, los artículos analizados permiten abordar, entre otras cosas, cuestiones como la imagen y el lugar de la mujer escritora y periodista, la difusión del reportaje y del retrato biográfico en la prensa del primer tercio del siglo, además de echar luz sobre intereses y redes de amistades de Ras.

La investigación ha sido llevada a cabo a través de los ejemplares de *Heraldo de Madrid* disponibles en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. En un primer momento, se ha realizado una búsqueda a través de palabras clave; a continuación, y para obviar los posibles errores debidos a manchas, roturas o a texto desenfocado e ilegible, se ha procedido a un vaciado manual y complementario de los números del periódico en las fechas apuntadas.

Heraldo de Madrid, «Una información todas las noches»

Según Checa Godoy (1989: 104), *Heraldo de Madrid* forma parte del grupo de periódicos nacionales que, a la caída de la dictadura, pueden considerarse republicanos e independientes, siendo sin duda el más difundido de ellos y ostentando una tendencia liberal avanzada. El diario, fundado en 1890, experimenta en el primer tercio del siglo XX una época dorada, sobre todo entre 1927 y 1936, bajo la gestión de Manuel Fontdevila Cruixent (1887-1957). En esta etapa, se enriquece de contenidos nuevos y colaboradores excepcionales, entre ellos Manuel Chaves Nogales y César González-Ruano. De hecho, a partir del 28 de marzo de 1927 casi triplica el número de páginas y aparece «decidido a vestirse con nuevas vestimentas más acomodadas a las exigencias de la época», promoviendo un «periodismo periodístico […] esto es, actual, vivo, conciso y fluyente» (Anónimo, 1927a: 1). Y, haciendo hincapié en el papel de centinela y vigía que ha asumido, declara: «*Heraldo de Madrid* recogerá en sus páginas todas las palpitaciones de la vida intelectual y artística y amparará cuantas iniciativas puedan ser beneficiosas para el engrandecimiento del país, respecto a cuyo porvenir profesa el más caluroso optimismo» (1). Así recuerda César González-Ruano el ambiente del periódico:

> La gente del *Heraldo* era alegre y disparatada. No se podía preguntar a nadie de dónde venía y hubiera sido locura querer saber adónde iban. La cosa es que, dentro de un fabuloso desorden, todo marchaba bien y el periódico, hecho con cuatro cuartos y unas gentes dormidas y medio borrachas, se vendía como agua entre el gran público y también era leído por los intelectuales […] Fontdevila vivía en un hotelito de la Colonia de la Prensa, a la entrada de la carretera de Chamartín. Todo el mundo vivía a salto de mata, pero aún era un

> Madrid insensato y alegre en el que los problemas aparecían después de comer (González-Ruano, 2004: 164).

En las dieciséis páginas que componen el primer número del renovado diario, desfilan artículos variados: actualidades, crónicas madrileñas, información del extranjero, noticias de España, una sección de «Teatros y Cines», deportes, tauromaquia, última hora, moda: todo al precio de diez céntimos, con anuncios variados. Cierra ese número una novela original de Ramón del Valle Inclán, *El coto de los Carvajales*, que se publicará por entregas a lo largo de las semanas siguientes (Schiavo, 1990). A partir de la fecha señalada, las páginas centrales ostentan una nueva sección titulada «Una información todas las noches», estrenada con un reportaje de Vicente Sánchez Ocaña y acompañada por una apostilla final de la redacción. La nota, que se repite más o menos del mismo modo en entregas sucesivas, recita:

> Estas informaciones a doble plana que inauguramos con este número, no se han de circunscribir exclusivamente a los descendientes de los grandes hombres del pasado siglo; abarcarán múltiples aspectos. Aquellas figuras de entonces y de ahora, que por su relieve artístico, político, literario merezcan llevarse a estas páginas […]. Cuanto es alma y vida, corazón y pensamiento del mundo, y particularmente de España, irá poco a poco pasando por estas informaciones que hoy inicia *Heraldo de Madrid* al comenzar su nueva era (Anónimo, 1927b: 9).

Arte, educación, curiosidades, cárceles, hospitales, lugares emblemáticos, poesía, nuevas y viejas costumbres, organización de la prensa periódica: son estos algunos de los temas que ocupan con más frecuencia la nueva sección. En septiembre de 1927, cuando por la «biplana» —así se llamaron las páginas ocho y nueve— habían pasado nombres como *Magda Donato*, Cipriano Rivas Cherif, Diego San José, Juan G. Olmedilla, Manuel Chaves Nogales, aparece la primera colaboración de Matilde Ras, «La grafología y sus posibilidades. Una institución única en Europa».

En realidad, la autora ya había firmado al menos dos artículos en la etapa anterior del diario: «Los coleccionadores de autógrafos» (28-05-25, p. 4) y «Estudios modernos. ¿Qué es la grafología?» (25-05-27, p. 2), este último acompañaba el lanzamiento de una sección dedicada a los consultorios. Es de subrayar que entre finales del siglo XIX y principios del XX, la grafología pasa por una profunda renovación y se dota de bases empíricas, gracias al impulso del francés Crépieux-Jamin, de quien Ras, beneficiaria de una beca

de la Junta de Ampliación de Estudios, llega a ser discípula[3] (Fraga, 2016, en Mañas Martínez & Regueiro Salgado). Entre los años veinte y treinta, gracias a su versión más comercial, los consultorios, la disciplina es una presencia constante en la prensa, no siempre gozando de una buena reputación[4]. En *Heraldo de Madrid*, de todas formas, se presenta «el prestigioso nombre de Matilde Ras, única publicista en España y América diplomada por la Societé des Experts en Escritures» (Anónimo, 1927c: 2), una opinión que se comparte en otros periódicos de la época, donde se aconseja un volumen de Ras, publicado en 1917, como el manual de referencia para la materia (A., 1928: 2) y se reseña su nuevo estudio, *Grafología* (1929), que sale en la sección de Ciencias Filosóficas de la editorial Labor, como «uno de los tratados […] más completos de los que se han publicado hasta ahora» (F. G. M., 1929: 2).

Volviendo a la nueva versión de *Heraldo de Madrid* y a la sección que nos interesa, si se excluye a *Magda Donato,* alias de Carmen Eva Nelken, y alguna colaboración esporádica a partir de 1928 de Rosario del Olmo, la presencia femenina en «Una información todas las noches» es marginal. Ocasionalmente, aparecen los nombres de Concha Peña y de Teresa de Nyssen[5]. Isabel Oyarzábal

3. La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) adquirió un rol de primer plano en la modernización del sistema científico, educativo y social en España desde 1907, cuando fue fundada, hasta su disolución en 1939. Inspirada en principios krausistas y presidida por Ramón y Cajal, en sus tres décadas de existencia fomentó la difusión y el intercambio científico a nivel internacional e impulsó la creación de una serie de centros, entre ellos, la Escuela Superior de Magisterio; la Residencia de Estudiantes; la Residencia de Señoritas y el Instituto-Escuela. Las estancias de Ras fueron dos: seis meses en 1923 y un año a partir de noviembre de 1925. Véase *Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (1925 y 1927).
4. Enrique Jardiel Poncela (1925), por ejemplo, aprovecha la materia de esas secciones para destacar con humor tanto las pretensiones de los grafólogos como la manía del público por descifrar el carácter partiendo de la escritura.
5. Según mis investigaciones, Nyssen llevaba en *Heraldo* la sección «Modas. Elegancia parisina», además de publicar esporádicamente en el apartado «El cuento de hoy». En 1929, en los salones de *Heraldo de Madrid*, promovió una exposición de obras de artistas femeninas, cuyo eco se recoge también en otros medios de información como *La voz de la mujer*, 5 de junio de 1929, p. 6. Fue directora de *Royal. Revista de Gran Mundo. Deportes, Moda, Turismo* y de *La moda práctica*, esta última señalada por Sánchez Vigil (2008: 211). Murió en Madrid el 13 de noviembre de 1929, según recogen en esa misma fecha *La Vanguardia*, p. 21 y *El Liberal*, p. 1, que hablan de una «famosa escritora», «notable escritora» y «periodista». También dio una conferencia en la Casa del Pueblo de Madrid, invitada por la Sociedad de modistas (véanse *La Libertad*, 26 de marzo de 1929, p. 2 y *El Liberal*, 27 de marzo de 1929, p. 1). Por su interés hacia el arte, creo que podría coincidir con la catalana Teresa Nyssen i Roca, que, según Ramos (2019: 161 y 165) participó en 1897 y 1900 en la *Exposició Femenina de Belles Arts de Barcelona* y según Rodríguez et al. (2017: 3) estudió en la escuela para niñas y adultas de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts entre 1895 y 1896.

de Palencia, que figura en la nómina de colaboradores con el seudónimo de *Beatriz Galindo*, se dedica a otras secciones del periódico (Quiles Faz, en Gómez Yebra, 2013).

Las colaboraciones de Ras en el apartado «Una información todas las noches» presentan cierta constancia, alternándose con plumas más o menos conocidas como las de César González-Ruano, *Carlos Fortuny* (pseudónimo de Álvaro Retana), Manuel Chaves Nogales, Vicente del Olmo, José L. Barberán, Emilio Fornet, A. Suárez Guillén o Fidel Prado. La sección es cotidiana, aunque cabe señalar que, a partir de febrero de 1930, otros contenidos como «Los Deportes» (lunes), «Literatura» (jueves) y «Teatro y Cine» (sábado) empiezan a ocupar las páginas centrales del diario, la 8 y la 9. En febrero de 1931 se registra una suspensión total que va del 14 al 27 del mes, después de la cual la sección vuelve, en ocasiones entera y en otras reducida solo a una página, hasta desaparecer progresivamente a lo largo de los primeros meses de ese año. Podemos concluir, por lo tanto, que el auge de la «biplana» se sitúa entre 1927 y comienzos de 1931. En el periodo seleccionado, se han localizado treinta artículos firmados por Matilde Ras. Todos los textos en cuestión son tildados de reportajes. Conviene recordar que por esa época se estaba gestando una revolución en el periodismo y los resultados eran evidentes, conforme señalaba César González-Ruano en una de sus numerosas contribuciones a la sección «Una información todas las noches». De Norteamérica había llegado el reportaje, subgénero moderno, caracterizado por la mezcla de información y creación (Palomo 1997; Chillón 1999), destinado a imponerse poco a poco entre escritores y periodistas. Entre los años veinte y treinta, el reportaje vive su «época dorada» (Ezama Gil, 2014: 168). «La fórmula es tan varia, tan personal y tan ocasional, que no es fórmula escrita, sino tácita, variable y múltiple en su interpretación» avisa González-Ruano (1928a: 8). «[N]uestra juventud arde en la llama del reportaje y la interviú» añade en otra ocasión (1928b: 7).

Desde el punto de vista temático, en los reportajes de Matilde Ras destacan los retratos de personajes célebres de la cultura e historia (12), a los que siguen arte (6), grafología (3), lingüística y filología (3), actualidades (3), *Quijote* (2) y teatro (1). No es intención de este trabajo revisar o discutir todos los artículos de Ras en *Heraldo*. El listado completo se adjunta al final del presente estudio; aquí se analizarán los aspectos formales y de contenido más interesantes.

La experiencia teatral

Empezar por el último tema supone entrar de inmediato en uno de los campos de interés de Ras no solo como periodista sino también como autora. Según ha señalado Nieva de la Paz (1993), entre 1918 y 1936, en el teatro contamos

con más de sesenta escritoras y casi veinte adaptadoras y traductoras, datos crecientes con respecto a las décadas anteriores, pero sensiblemente inferiores si comparados con la participación masculina. En 1935, desde las páginas de *Mundo Femenino*, se habla del mundo de Talía como un «coto cerrado, en donde solo por excepción alguna vez tiene entrada una mujer» (J. P., 1935: 8). Es muy tupido el velo, sobre todo si una autora aspira a un teatro no comercial: «El teatro la atrae y escribe: son muchas ya, nos consta, las que tienen escritas obras, pero es un sueño casi irrealizable lograr que un empresario las tome o una compañía las estrene», se añade. El ejemplo más llamativo de ese talento oculto es el de María de la O Lejárraga, quien ejerce su pluma de manera encubierta, a la sombra de su marido Gregorio. En efecto, según Cristóbal de Castro (1934a: 10), estrenar una pieza es un auténtico «calvario» para las escritoras, tanto que el crítico decide recoger algunas obras de «autoras en busca de empresario» (15) en el volumen *Teatro de mujeres* (1934), que incluye *Al margen de la ciudad* de Halma Angélico, *El tercer mundo* de Pilar de Valderrama y dos títulos de Matilde Ras, *El amo* y *El taller de Pierrot*. No me detendré en el análisis de las piezas, para el cual remito a Russo (2019). Sin embargo, cabe destacar que para sus contemporáneos Ras se sitúa en la línea de un teatro innovador que «inicia, con la técnica moderna, el cultivo intensivo» (Castro, 1934b: 15). La autora se mueve en los círculos culturales, creativos y de asociacionismo más importantes de la capital. Es conocida su estrecha relación con Elena Fortún y su cercanía al Lyceum Club de Madrid[6]. Es precisamente ese ambiente que la lleva a asistir a las puestas en escena del teatro de cámara «Fantasio», organizadas por Valderrama y su marido. Ras no tarda en percibir el alcance innovador de esa propuesta surgida «al calor de dos inteligencias selectas». Discutiendo en detalle el significado de ese «teatro tan nuevo», su vínculo con los espectáculos de cámara de Carmen Monné y Carmen Baroja, la escenografía, el alumbrado, el atrezo, el repertorio, desde las páginas de *Heraldo*, Ras indica que «Fantasio» es la demostración de que los «que trabajan para un teatro independiente no tienen por qué llegar a ninguna abdicación intelectual, a ningún convencionalismo de puro oficio» (1930a: 9), dejando patente, «su inclinación por una dramática nueva y disconforme» (Russo, 2019: 324).

6. Sobra recordar la importancia que adquirió el Lyceum desde su fundación, en 1926, imitando otros centros parecidos surgidos por aquellas fechas en Europa. Para más detalle e información bibliográfica remito al estudio ya clásico de Mangini (2001). Sobre la relación entre Fortún y Ras véase Fraga y Capdevila-Argüelles (2015).

Cervantes y el *Quijote*

Al analizar la sección «Una información todas las noches», no sorprende la atención que nuestra autora reserva al *Quijote*, del que su madre era una «gran lectora» (Ras, 2018: 80) y su hermano Aurelio también, según testimonia la publicación por parte de este último de un largo ensayo titulado *Reflexiones sobre el Quijote* (1945). Ya Fraga y Martín Murillo (2016) han señalado el interés de Ras y de otras escritoras coevas hacia la obra maestra cervantina, sobre todo en correspondencia con los centenarios de 1905 y 1916. Con respecto a la catalana, han localizado dos artículos en la revista barcelonesa *Estvdio*, donde la autora examina los personajes de la novela y ensalza el carácter poético del caballero andante no solo frente a Sansón Carrasco sino al mismo Cervantes (Ras, 1913 y 1916). Otro encuentro cervantino, señalan, se da en el «Diálogo imaginario», contenido en *Cuentos de la gran guerra*. Aquí, el Caballero del Verde Gabán y el Ventero salen de «las páginas del Gran Libro para darse una vueltecita por la vida real, no más real que la del libro, ya que somos los personajes de carne y hueso de sustancia más efímera que los propios personajes librescos» (Ras, 2016: 125). Esta supervivencia de la materia literaria, su capacidad de permanecer e incluso imponerse frente a la realidad es especialmente llamativa en la producción de Ras. La catalana retorna a menudo sobre algunos autores, a lo largo de una vida en la que los libros constituyeron un lugar de regocijo y ardor: «Por mi parte, la suntuosa palabra "felicidad" evoca en mi espíritu un bosque de pinos, y en confortable residencia, los amigos que yo nombrase; arte, libros, un trabajo en colaboración…» escribe en su *Diario* (2018: 20). «Amo a veces un libro, como se ama a un amante», confiesa en otro momento (321). Ras, que mantuvo una larga amistad con el cervantista Francisco Rodríguez Marín, vuelve sobre la historia del ingenioso hidalgo en dos artículos publicados en *Heraldo de Madrid*: «En torno a la fiesta de la Raza. Las mujeres del *Quijote*» y «Lo que se ha pretendido encontrar en el *Quijote*». En el primer caso, la autora aborda el tratamiento que Cervantes reservó en su obra a los personajes femeninos. Retomando a Américo Castro, que dos años antes había publicado su conocido ensayo *El pensamiento de Cervantes* (1925), Ras coincide con el filólogo en que el alcalaíno parece no estimar mucho a las mujeres, pero por otro lado señala cómo las defiende en toda ocasión:

> Cervantes no dejaba de ir un tanto contra la corriente de su época, en que la mujer no tenía voz ni voto ni aun en cuestiones de amor y de matrimonio, aunque ya el arte de nuestro admirable Teatro empezase a romper lanzas por los fueros de la libertad, de la naturaleza, y hasta del capricho, dejando vencedora la aparente debilidad contra la aparente fuerza (Ras, 1927a: 8).

En su reportaje, la tarraconense repasa los personajes femeninos de la obra: Dulcinea/Aldonza Lorenzo, Marcela, Luscinda, Dorotea, Leandra, Maritornes, la catalana Claudia y una serie de otras figuras menores. Un *Quijote* plural, de «contrastes femeninos que añaden colorido, luz y sombra a las páginas tumultuosas de esa novela» (9). Más allá del enfoque de género, Ras se acerca al texto de manera global, lejos de una interpretación ocasional de la obra, demuestra estar al tanto de la bibliografía última sobre el alcalaíno —humanista, influido por el erasmismo, según Castro, por aquellas fechas— y consciente de lo que ella define la «lógica íntima de Cervantes, que como un hilo de oro corre a través de la trama novelesca, dándole fuerte cohesión, a despecho de superficiales contradicciones» (9). El nivel de la lengua es formal y revela cierta riqueza léxica, aunque rehúye la elaboración estética y el lirismo que caracterizan la prosa de Concha Espina en el ensayo *Al amor de las estrellas (mujeres del Quijote)* de 1916, uno de los primeros acercamientos a la cuestión desde la perspectiva femenina. La «biplana» está acompañada por dos imágenes de autógrafos de don Miguel conservados en sendos archivos, detalle que revela el interés de Ras por el ámbito de la grafología, de la biblioteconomía y la documentación.

En octubre de 1929, en «Lo que se ha pretendido encontrar en el *Quijote*», Ras aborda la lectura de *La interpretación del Quijote* por D. Benigno Pallol. Se trata de una obra curiosa, publicada en 1893 bajo el seudónimo de *Polinous*, posiblemente necesario por la insistencia del autor en atribuir a Cervantes un rabioso anticatolicismo. Ras conoció y trató personalmente a Pallol, no ignora que «el lector puede considerar su obra como un error, como una extravagancia o como un delirio», pero advierte que «no fue en ningún modo una impostura» (Ras, 1929a: 8). Empezando por el nombre del caballero andante, que vendría de la expresión «¡Qué hijote!» pronunciada por Cervantes frente a su creación, Pallol lee toda la obra de don Miguel desentrañando símbolos y alusiones. Así, a través de fantasiosas etimologías y argumentos discutibles, que Ras intenta resumir, el autor nos presenta un *Quijote* anticlerical y antimonárquico, que al condenar los libros de caballería en realidad quiere arremeter contra las Sagradas Escrituras. Ferrer-Chivite, quien ha dedicado un ensayo a ese curioso libro, refiere que en uno de los dos ejemplares del texto conservados en la Biblioteca Nacional de España alguien «ante el cúmulo de despropósitos que había venido soportando durante 76 páginas, y saltándose esa elemental cortesía que nos obliga a no anotar libros ajenos, resumió su indignación al pie de la 77, escribiendo: "¡ese tío es idiota!"» (Ferrer-Chivite, en Bernat Vistarini & Casasayas Truyols, 2000: 262). Más allá de esa anécdota graciosa, el cervantista considera que la obra destella las obsesiones de Pallol, «un exaltado idealista

pertinaz en su propósito de reivindicaciones sociales» (263). Se trata de un dato interesante, que no se le escapa a Ras. La catalana, al cerrar su reportaje, de hecho, observa:

> Va también con su personaje tantas veces derrotado —el ideal casi siempre maltrecho— en defensa de su adorada España; y aspira al gobierno democrático y al querer dar una ínsula a Sancho Panza. El lanzón de don Quijote es la pluma de Cervantes, que hiere todo injusto privilegio y con el cual defiende todas las libertades, atacando encubiertamente al Santo Oficio, el mal encantador, a quien han de vencer los ideales humanitarios, «sin que él lo pueda estorbar» (Ras, 1929a: 9).

Por las mismas fechas, tras el intento de golpe de estado de enero del 29 y la sucesiva represión por parte de Primo de Rivera, una parte importante del país y de la prensa, entre ellos *Heraldo de Madrid*, está cuestionando, aun dentro de los límites de la censura, la existencia misma de la dictadura[7]. Ras, que nunca fue una extremista ni se mostró especialmente comprometida políticamente, sí tenía ideas liberales y, por ejemplo, respecto a la cuestión catalana, en una carta a Víctor Català se inclinaba hacia un republicanismo federal (Madrenas Tinoco, Navas Sánchez-Élez & Ribera Llopis, 2007-2008). El uso de la erudición para abordar incluso cuestiones sociales o relacionadas con la *polis* es típico de su escritura, como demuestran, entre otras cosas, los artículos publicados en *Mujer* en 1931, en pleno debate sobre el voto femenino. En estos como en otros textos, la frontera entre lo dicho y lo aludido es tan sutil que cabe preguntarse si Ras aspira a expresarse o esconderse en lo que escribe. Un juego de ambigüedades y refracciones que recuerda a la enigmática figura del artista visto como Pierrot, máscara melancólica y binaria protagonista de una de sus piezas teatrales (Russo, 2019).

Grafología

Entre los textos localizados en *Heraldo*, tres se sitúan en el ámbito de la grafología, que Ras domina a la perfección. De ellos, el primero, que marca el debut de la autora en la «biplana» de *Heraldo*, es una presentación de la disciplina, cuyo objeto es «formar técnicos que posean los conocimientos positivos para proceder a la identificación de escrituras» (Ras, 1927b: 9). La intención es afianzar su carácter científico y racional frente a las llamadas «ciencias adivinatorias».

7. Para una visión global de España durante la dictadura remito a González Calleja (2005). Con respecto a la prensa, señalo el ya citado trabajo de Checa Godoy (1989). Para el caso específico de *Heraldo de Madrid* resulta imprescindible el volumen de Toll (2013). El estudio destaca el papel innovador de Manuel Fontdevila, la creación de la nueva redacción del periódico y su repercusión en los últimos años de la dictadura y de la República.

Los cursos en La Sorbona, donde se educó la autora, eran muy formales y tenían vocación internacional: «había entre los discípulos franceses, italianos, rumanos, un ateniense y la española que estas líneas escribe» (8). Es una de las pocas ocasiones en las que Ras se asoma en las páginas que firma y se retrata a sí misma en aquel ambiente de «condiscípulos cosmopolitas; primero, la verdad, un tanto cohibida como gallina en corral ajeno, y luego, en aquel ambiente cortés y cordial, tan campante como Pedro por su casa» (8). Entre el profesorado figuraban nombres ilustres como Crépieux-Jamin y el público era muy selecto, asistían a algunas conferencias ministros franceses y extranjeros. La autora se describe como una estudiante atenta y grata por la posibilidad brindada por la JAE de asistir a las clases de la Sorbona, «lloviese o nevase» (8), siempre estaba allí, incluso cuando no estaba obligada.

A lo largo de la vida de «Una información todas las noches» no aparecen consultorios grafológicos. Sin embargo, es frecuente que Matilde Ras aplique su especialización a las situaciones más diversas. En «Figuras de la escena vistas por la grafología» (Ras, 1929b) revisa la escritura de protagonistas del mundo teatral, entre los que priman las actrices: Encarnación López Júlvez, conocida como *La Argentinita*; las españolas Margarita Xirgu, Loreto Prado, María Guerreo, María Luisa Moneró y Ana de Siria; la argentina Berta Singerman; y la francesa Sarah Bernhardt. También se hace referencia a los hermanos Coquelin y a Jean Mounet-Sully. No se trata de adivinar el carácter de los actores citados, sino de examinar los rasgos gráficos de su escritura: inclinación, igualdad o desigualdad de las letras, etc.

En otras ocasiones, la grafología dialoga con disciplinas diversas más o menos científicas como la psicología, la lingüística y el espiritismo. Es el caso de «Las escrituras medianímicas de Elena Smith y el control de los grafólogos», que además remite a un reportaje que César González-Ruano, «compañero biplanista» (Ras, 1929c: 8), había publicado un año antes (González-Ruano, 1928c). El meollo de ambos escritos es un caso que sacudió la opinión pública entre finales del siglo XIX y comienzos del XX: el de Hélène Smith (1861-1929). Esa joven ginebrina, nacida Catherine-Élise Müller, empezó a padecer, alrededor de los treinta años, de episodios intensos de pérdida de conciencia, sonambulismo y amnesia durante los cuales experimentó sus capacidades como médium. En esas alucinaciones, Smith hablaba y escribía usando lenguas desconocidas, que los contemporáneos intentaron descifrar. Aunque hoy parece estrafalario, su caso fue muy popular y llamó la atención de acreditados científicos de la época, entre expertos en psiquiatría y lingüística. Dentro de los que se acercaron a la médium, asistiendo a sus exaltaciones entre 1892 y 1900, figura Théodore Flournoy (1854-1920), psicólogo de la Universidad de Ginebra y uno

de los más importantes de la época. Frente al fenómeno de Smith, Flournoy involucró en sus investigaciones al lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure. En los trances, Smith daba rienda suelta a su fantasía y creatividad lingüística, usando varios idiomas, entre ellos el que supuestamente hablaban los habitantes del planeta rojo. El material fue analizado en detalle por Flournoy y difundido en la comunidad científica contemporánea. De uno de esos estudios, *Des Indes à la planète Mars: étude d'un cas de somnambulisme avec glossolalie*, se ocupa Ras en su reportaje, acercándose al suceso como deben de hacer «los investigadores que dejando a un lado prejuicios y aspiraciones personales, proceden o pretenden proceder con un rigor científico irreprochable» (Ras, 1929c: 8). Según la autora, el psicólogo suizo demuestra que «los fenómenos producidos por un médium sincero pueden explicarse, sin la intervención de los espíritus, por medio de procesos psíquicos subliminales, poco estudiados hasta ahora» (8). Ras coincide con él en considerar las fantasías de Smith como «una formación hipnoide de origen esencialmente psicosexual (teoría freudiana)» (9), manejando con fluidez conceptos propios de esa disciplina. Como han subrayado Fraga y Capdevila-Argüelles (2015) y Fraga (2016, en Mañas Martínez & Regueiro Salgado), tanto Matilde Ras como Elena Fortún se interesan por las nuevas ciencias y seudociencias que se difunden a partir de comienzos del siglo, entre ellas la homeopatía, la teosofía, la quiromancia y el espiritismo[8].

El retrato literario o «la hora biográfica»

Como se ha dicho anteriormente a propósito del ensayo sobre Pallol y el *Quijote*, lo que llama la atención en los reportajes de Ras es su tendencia a adoptar un enfoque erudito. Este aspecto es aún más evidente en los retratos de personajes históricos, frutos de una documentación profunda por parte de la autora, quien escribe auxiliada por el uso puntual de referencias bibliográficas y amparada por los muros de su casa o de una biblioteca. «Pretender delinear

8. Véase a este propósito otro reportaje de Ras (1929d). El interés de Ras y González-Ruano por Hélène Smith no fue un caso aislado. El poeta surrealista André Breton poseía la copia de un número del *Archives de psychologie de la Suisse romande*, con la reproducción de un dibujo de Smith y unos apuntes de Paul Éluard e intentó ponerse en contacto con Flournoy para conocer personalmente a la médium. El alcance de Smith, por ello, se da tanto en la psicología como en la lingüística (Giacomelli, 2006) y en el arte (Morehead, 2009). Algunos documentos relacionados con Breton y Smith se conservan en archivos franceses, entre ellos el Musée Lam de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq (Inv: 2003.7.45) y son accesibles a través de la página web de la Association Atelier André Breton, presidida por la hija del poeta https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100641871 [consulta:10 de enero de 2021].

con precisión y de modo completo la biografía de un hombre como Beethoven en el estrecho espacio de un reportaje sería, como dice una antigua frase en castellano, querer meter el mar en un pozo» avisa Ras (1929e: 8). Sin embargo, aun cuando se limita a «consignar unas cuantas notas biográficas escogidas entre las más trascendentales y expresivas», la autora recama densas páginas informativas. Lo mismo podría decirse de otros textos: «Pero en este reportaje solo me propongo trazar una rápida reseña de los impresionistas franceses y de su vasta obra, con algunos escuetos datos biográficos» (1931: 8), apunta en una nueva ocasión, antes de dedicar la «biplana» a un detallado repaso de la pintura impresionista en Francia, en la que destaca sobre todo la presencia de autoras.

El análisis cuantitativo y cualitativo de los artículos publicados en *Heraldo de Madrid* demuestra que Ras tenía especial conciencia y aprecio por el género biográfico, que vive un momento de auge considerable «en el libro, en las columnas de la prensa, en la tribuna, en el teatro, en la pantalla, en la plaza pública, en el rótulo de la calle, en el bautizo del transatlántico, en la tierra y en el mar, con la pluma, con el pincel, con la palabra, con la piedra» (1929f: 8). Efectivamente el retrato literario goza de buena salud en la época, en España y no solo. Desde la sección dedicada a las reseñas de *Heraldo de Madrid*, frente a las últimas publicaciones de Salaverría, Gómez de la Serna y Astrana Marín, el omnipresente César González-Ruano se muestra perfectamente consciente del auge del fenómeno y escribe lapidario:

> Estamos en la hora biográfica, como espectadores y como participantes. La decadencia de la novela, el descrédito de la fábula había de traer hasta nuestro país, el que más retrasadamente se incorpora al género viejo como el mundo en su nueva gracia de recién nacido, había de traer, digo, la era y la hora de las «vidas» iluminadas por los novelistas de hoy que son biógrafos (González-Ruano, 1930: 8).

Como ha sido señalado (Pérez Álvarez y Martínez Illán, 2020), entre los años veinte y treinta en Europa se difunde una nueva forma de hacer biografía, que llegó también a la península. Se trata de escribir vidas noveladas, relatadas a través de técnicas literarias, en la línea, por ejemplo, de Stefan Zweig, autor, entre otras cosas, muy apreciado por Ras. Lo que llama especialmente la atención del fenómeno es la relación que se establece en la época de entreguerras entre los géneros retratísticos y la prensa periódica, tanto en España como en el extranjero[9]. Pérez Álvarez, Gómez Baceiredo y Mártínez Illán (2017) han

9. Según Rubio Jiménez y Serrano Asenjo (2018: 9-10), «La prensa periódica encauzó en gran parte su difusión otorgándole cada vez más espacio bajo variadas denominaciones como semblanza, autorretrato, autobiografía, silueta, perfil, caricatura, o incorporando

estudiado en detalle su presencia en los semanarios *Estampa* y *Crónica* durante la Republica, destacando, entre otras cosas, el sentido narrativo que adquieren las biografías en la prensa y el interés por personajes contemporáneos, un dato, este último, que relacionan con el cambio de régimen, la democratización y, diríamos, la politización que se da en la opinión pública a partir de 1931. En el caso de Ras, cuyos reportajes se publican entre el 27 y el 31, los personajes retratados guardan escasa relación con el presente, dato que se explica no solo con la menor libertad de expresión de los años de la dictadura, sino también con la predilección de la autora por las épocas pasadas, la cultura y los libros. Son estos últimos, como se ha dicho, su fuente principal de información a la hora de escribir reportajes. Eso sí, a la erudición se acompaña el interés hacia la anécdota, la psicología, el temperamento y el perfil grafológico del personaje. Los textos, como la casi totalidad de los que se publican en la «biplana», se presentan acompañados por fotografías e ilustraciones. En nuestro caso, es la redacción la que genéricamente proporciona ese material, que no aparece firmado, si excluimos las contribuciones de José Luque y R. Garate, que posiblemente acompañaron a Ras en las salidas al Instituto Rubio y al Palacete de la Moncloa.

Con respecto al retrato biográfico Ras demuestra tener una visión moderna:

> se puede ser lexicógrafo, erudito, etimologista, benedictino paciente, a condición de no dejarlo lucir en la obra, de que toda esta acumulación de ciencia no sea sino el andamiaje de un arte superior, lentamente madurado, para ser leído con supremo encanto en breve tiempo […]. Agrada también al lector actual —y en esto el reportaje se ha adelantado al libro— que, como si el autor ignorase los elementos de su biografía, introduzca ante «lo que va a suceder» toda la incertidumbre novelesca que deja al lector con el ánimo suspenso, despertando su interés (1929f: 8).

A este propósito, la autora cita las contribuciones de Pardo Bazán sobre Hernán Cortés y Francisco de Asís, el libro de Gaziel *Fray Anselmo Turmeda: heterodoxo español,* así como el estudio del doctor Goyanes sobre Arnaldo de Vilanova, Ramon Llull y Miguel Servet, del que aprecia especialmente «el fervoroso espíritu moderno […], el lento trabajo del erudito, del rebuscador de libros que hace un viaje a Viena por el placer intelectual de tener en su mano la obra auténtica de Servet», aspecto que sin embargo «queda borrado por el trabajo del artista, que esconde en la trama vital de estas biografías el prolijo y escrupuloso estudio que forzosamente lo ha precedido» (8). Según la catalana, el biógrafo moderno presenta los hechos en su devenir y de manera sugestiva, intentando

referencias a nuevos modos técnicos de producir imágenes como daguerrotipo, fotografía o radiografía».

reconstruir de manera novelesca la trama de una vida. Noticias acerca de la redacción de estos perfiles biográficos o retratos se encuentran en las cartas dirigidas a Víctor Català (Madrenas Tinoco, Navas Sánchez-Élez & Ribera Llopis, 2007-2008). Además, un repaso de su *Diario* confirma el interés por el género también como lectora: «leo un tomo de breves biografías referentes a contemporáneos ingleses, de Andrés Maurois, que dice cosas muy sutiles y muy exactas» (2018: 90)[10].

En la misma senda, González-Ruano, en un reportaje dedicado a Rubén Darío, apunta que:

> es preciso que la información sea literatura. Nada más que literatura… ¡y nada menos! Literatura al margen de su biografía por hacer. Sin papeletas eruditas, a ser posible. Se me antoja el colmo de la monstruosidad, por confusión, hacer sinónima una doble plana para mí elegante desenfado divulgador en treinta cuartillas a un prólogo de edición crítica: para mí enfadosa divulgación sin elegancia (González-Ruano, 1929a: 8).

Una postura similar se detecta en otros artículos del madrileño. Coincidiendo con el centenario de la muerte de Leopoldo Alas *Clarín*, se dispone a abordar la figura del gran novelista decimonónico «en unas cuartillas escritas en el rincón del café» (González-Ruano, 1929b: 8). Entre contemplativo y socarrón, el articulista considera que *Clarín* no vivió la vida, sino que básicamente la pensó: o somos actores y no hay tiempo de escribir en la escena, o somos escritores y la existencia se reduce a un reflejo más o menos vivaz de la literatura. Un dualismo cuestionable, que sin embargo trasmite la imagen del «biplanista» como «un escritor enrolado en la vorágine periodística que necesita colaborar con toda la asiduidad que exige el imperativo categórico de existir» y que compone sus textos sentado en la mesa de un café, mientras «pasan mujeres que no saben quién fue *Clarín* ni quién es ese otro escritor» (8). Y remata: «Basta ya. No fue mi intención deciros la vida de *Clarín* ni hacer un estudio crítico en veintitantas cuartillas escritas de un tirón desde la mesa de un café viendo pasar, a través del vidrio de las ventanas, las bellas mujeres de Madrid» (9). Los reportajes de Ras, al contrario, se caracterizan por aplicación y seriedad y nacen en espacios privados o poco frecuentados: la casa, la mesa, la biblioteca. «Recuerdo, mientras estoy aquí, en un Salón de la Biblioteca Nacional, en la Sección de Manuscritos», escribe en una ocasión (Ras, 1930b: 8). La autora

10. Y en otras ocasiones: «Compro una biografía de Camoens, escrita en francés […]. He leído este libro ávidamente. Me parece comparable a las mejores biografías contemporáneas. La vida caudalosa de aquellos tiempos se nos muestra como en un *film* maravilloso» (Ras, 2018: 100); «Conocía la biografía de Chopin, pero leo nuevas cosas sobre su infancia» (Ras, 2018: 160).

está fascinada por los «venerables fósiles de las Bibliotecas Nacionales» (9), da detalles sobre documentos raros y su ubicación, transcribe breves citas o enteros párrafos. En varias ocasiones declara su apreciación por la compañía de los libros que considera el mejor refugio ante la soledad. En ella, como en el Fray Luis de León de uno de sus reportajes, «hay una afición vehementísima al libro» (Ras, 1928a: 9). El poeta ascético «con su elección religiosa, su cátedra, su filosofía, su celda, sus huertos, sus libros, no hace más que satisfacer su temperamento» (9) y lo mismo podríamos decir de la catalana, hechas las debidas diferencias. Esa misma pasión imagina la autora en sus lectores, a los que se dirige a menudo, generalmente sin definir su género, aunque en algunas ocasiones los reportajes aparecen orientados más específicamente a las lectoras (Ras, 1930c y 1929g).

Solo esporádicamente Matilde Ras cruza el umbral del espacio cerrado para asomarse al mundo exterior y contemporáneo. Es el caso, por ejemplo, del reportaje sobre la Liga Española contra el Cáncer, que incluye una visita al Instituto Príncipe de Asturias de Madrid, en el que el yo de la escritora testimonia, afianza y da cuerpo a lo que escribe: «En esta mañana del otoño madrileño —ambiente de oro fluido— entro por la Moncloa, dejo a la izquierda las estatuas teatrales de Daoiz y Velarde, en busca de más oscuros heroísmos, y por la misma entrada que conduce al Instituto Rubio me dirijo al Instituto Príncipe de Asturias» (Ras, 1928b: 8)[11]. Asimismo, en un reportaje sucesivo dedicado a la floricultura madrileña, la autora aparece inmersa en el Madrid de su época y hace que el lector se mueva con ella en el proceso de documentación:

> Para informarme con exactitud de todo lo referente al más encantador de los comercios en Madrid recorro unas cuantas tiendas de plantas y de flores por las calles más céntricas de Madrid. Pero tengo mala suerte en ello […]; el caso es que no hallo a ninguno y los dependientes no pueden informarme. Finalmente, se me ocurre entrar en la calle de la Montera, esta vez con más fortuna. El dueño, D. José Abajo, contesta con la mayor gentileza a todas mis preguntas (Ras, 1930c: 8).

En otro de los reportajes «exteriores» que firma para *Heraldo de Madrid*, la catalana visita el Palacete de la Moncloa en cuyos jardines están pintando los

11. El Instituto, fundado en 1922, estaba dirigido por un «excelente amigo» (Ras, 1928b: 8) de la escritora, el doctor José Goyanes Capdevila (1876-1964), cirujano, académico de número de la Real Academia de Medicina, experto en oncología, además de escritor e historiador de la medicina. Entre otros, publicó *Tipología del Quijote. Ensayo sobre la estructura psicosomática de los personajes de la novela* (Madrid, J. Aguirre, 1932), con prólogo de Gregorio Marañón, y una serie de ensayos dedicados a la figura de Miguel Servet, ambos temas de los que también Ras se interesó.

discípulos de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. La ocasión queda capturada por una fotografía de R[icardo] Gárate, que, según se lee en la didascalia, retrata a «nuestra compañera Matilde Ras» (1928c: 8) en medio de un nutrido grupo de aspirantes alumnos y acompañada por otra mujer, posiblemente la pintora María Luisa Pérez Herrero (1898-1934), que aparece en el artículo como consejera y guía de la reportera. La amistad entre Ras y Pérez Herrero se remonta por lo menos a 1920, cuando la escritora publica en *Estvdio* un artículo dedicado a la labor de la artista plástica, y termina solo en 1934, cuando Pérez Herrero muere prematuramente. Su figura moderna, malograda y olvidada, y la relación con Ras, presentan más de un elemento de interés, según se abordará en un estudio aparte.

En una evaluación de conjunto de los textos localizados, cabe apuntar que incluso los de ambientación exterior y contemporánea están lejos del periodismo comprometido de otras escritoras coevas. Sería imprudente traer a colación los «reportajes vividos» de *Magda Donato* en *Ahora*, donde el yo de la autora no solo se vislumbra entre las líneas, sino que experimenta en primera persona las historias que relata (Bernard, 2009). Estos trabajos se conciben al amparo de la República y en un contexto de compromiso creciente entre los intelectuales españoles. Aun así, me parece apropiado señalar que la apertura hacia la realidad social de *Donato* o de Concha Peña, Rosario del Olmo y Teresa de Nyssen se detecta *in nuce* ya en los textos publicados en la «biplana» en los mismos años que Ras.

En conclusión, el vaciado de los números de *Heraldo de Madrid* publicados entre 1927 y 1931 ha permitido localizar en la sección «Una información todas las noches» treinta artículos de Matilde Ras, que se revela así una de las autoras más asiduas de la «biplana» madrileña de aquella época. El suyo es un ejercicio culto, de biblioteca; documentación y preparación de los reportajes no se dan por la calle ni en un café. Ras confecciona textos que podríamos definir culturales y de ambientación interior y no contemporánea, frente a los que hemos llamado de ambientación exterior y contemporánea. Esto no impide que la escritora considere a González-Ruano un «compañero biplanista» (1929c: 8), ni que la redacción se refiera a ella como «nuestra compañera Matilde Ras» (1928c: 8), es decir, que el reconocimiento de su participación en *Heraldo* es mutuo. Los textos, ilustrados, se sitúan en la época dorada del reportaje, en un momento en el que lo literario y lo periodístico todavía se solapan. El análisis de los contenidos ha demostrado el interés de Ras, e idealmente de sus lectores, por temas cultos, donde priman los retratos biográficos, muy asiduos en la prensa entre los años veinte y treinta, con un guiño, en este caso, al componente grafológico, que caracteriza su formación profesional. Queda

también reflejada la pasión de la autora por el *Quijote* y el conocimiento de su bibliografía crítica, desde la más acreditada (Castro) hasta la más extravagante (Pallol). La inclinación por lo curioso y las seudociencias, ya señalada por Fraga (2016, en Mañas Martínez & Regueiro Salgado), se ha confirmado en los textos aquí considerados, así como el interés por el teatro, ya destacado por Russo (2019). Además de esto, queda patente la atención transversal al papel femenino en los diferentes ámbitos abordados (teatro, personajes históricos, arte, etc), elemento que afianza la imagen de una escritora feminista, aunque moderada. Más sugestiones surgen del examen de los textos localizados, no todas abarcables en un solo trabajo; quizás puedan permitir, más adelante, añadir nuevos capítulos, hasta ahora sepultados, a «la variada novela de la vida» de Matilde Ras (Ras, 2018: 233).

Artículos de Matilde Ras localizados en la sección «Una información todas las noches» de *Heraldo de Madrid*

«La grafología y sus posibilidades. Una institución única en Europa», 9 de septiembre de 1927, pp. 8- 9.

«Las colecciones de autógrafos. Los coleccionadores más célebres», 30 de septiembre de 1927, pp. 8-9.

«En torno a la fiesta de la Raza. Las mujeres del *Quijote*», 19 de octubre de 1927, pp. 8-9.

«La liga española contra el cáncer. El instituto Príncipe de Asturias», 17 de enero de 1928, pp. 8-9.

«Los procesos de fray Luis de León. Quienes fueron los verdaderos acusadores», 17 de abril de 1928, pp. 8-9.

«La rehabilitación histórica de Miguel Servet. Un documento patético del mártir español», 7 de junio de 1928, pp. 8-9.

«Residencia de paisajistas en el monasterio de Paular. Escuela Especial de Pintura y Grabado», 16 de julio de 1928, pp. 8-9.

«Samuel Hahnemann. La homeopatía en España», 13 de febrero de 1929, pp. 8-9.

«Figuras de la escena vistas por la grafología», 4 de marzo de 1929, pp. 8-9.

«Marinetti y los futuristas. Las palabras en libertad», 5 de abril de 1929, pp. 8-9

«Historia de Torcuato Tasso. El genial poeta y vagabundo», 24 de abril de 1929, pp. 8-9.

«Los amores de Napoleón. Anecdotario sentimental», 7 de mayo de 1929, pp. 8-9.

«Quienes son "Los 24": agrupación de grabadores», 21 de mayo de 1929, pp. 8-9.

«La adoración de las mujeres hacia el angélico Franz Liszt», 12 de junio de 1929, pp. 8-9.

«Vida y obra del músico prodigioso Ricardo Wagner», 15 de junio de 1929, pp. 8-9.

«El Museo del Marqués de Cerralbo. Un riquísimo tesoro de arte ibérico», 16 de julio de 1929, pp. 8-9.
«Datos referentes a la viuda alegre, madre de don Juan de Austria», 31 de agosto de 1929, pp. 8-9.
«Algo sobre Luis van Beethoven. Los *Cuadernos de conversación* [sic]», 16 de octubre de 1929, pp. 8-9.
«Lo que se ha pretendido encontrar en el *Quijote*», 29 de octubre de 1929, pp. 8-9.
«El arte del retrato en las letras y en la pintura», 14 de noviembre de 1929, pp. 8-9.
«Las escrituras medianímicas de Elena Smith y el control de los grafólogos», 23 de noviembre de 1929, pp. 8-9.
«Juan Antonio Watteau, el pintor de las fiestas galantes», 24 de diciembre de 1929, pp. 8-9.
«Sobre la pintoresca vida y dramática muerte del cómico y autor Molière», 3 de enero de 1930, pp. 8-9.
«María de Rabutin-Chantal, célebre marquesa de Sévigné», 19 abril de 1930, pp. 8-9.
«El precioso comercio de las flores. Las plantas de balcones y de salón», 13 de mayo de 1930, pp. 8-9.
«El teatro íntimo "Fantasio" es un esfuerzo de renovación estética», 27 de agosto de 1930, pp. 8-9.
«La latinización de occidente. Los cuatro alfabetos de Europa», 1 de octubre de 1930, pp. 8-9.
«Los manuscritos de la Biblioteca Nacional», 23 de diciembre de 1930, pp. 8-9.
«Los grandes impresionistas franceses entre los que también hay precursoras», 10 de enero de 1931, pp. 8-9.
«El gran La Fontaine, el rey Sol, la Academia y la Santa Iglesia», 27 de enero de 1931, pp. 8-9.

Bibliografía citada

A. (1928), «Información bibliográfica», *El Sol*, 6 de mayo de 1928, p. 2.
Anónimo (1927a), «Nuestra renovación. Viejo periódico y periodismo nuevo», *Heraldo de Madrid*, 28 de marzo, p. 1.
Anónimo (1927b), «Sin título», *Heraldo de Madrid*, 28 de marzo, p. 9.
Anónimo (1927c), «Nueva sección. Consultorio grafológico del *Heraldo*», *Heraldo de Madrid*, 25 de mayo, p. 2.
Bernard, M. (2009) (ed.), Magda Donato, *Reportajes*, Sevilla, Renacimiento.
Castro, C. de (ed.), (1934a), *Teatro de mujeres*, Madrid, Aguilar.
Castro, C. de (1934b), «Ultimo figurín. Teatro de mujeres», *ABC*, 26 de junio, p. 15.

CHECA GODOY, A. (1989), *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

CHILLÓN, A. (1999), *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra/ Castelló de la Plana/València, Universitat Autònoma de Barcelona/ Publicacions de la Universitat Jaume I/Universitat de València.

EZAMA GIL, M. A. (2014), «Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española», *Anales de Literatura Española*, n.° 26, pp. 167-186.

FERRER-CHIVITE, M. (2000), «*La interpretación del Quijote* de D. Benigno Pallol» en A. P. Bernat Vistarini y J. M. Casasayas Truyols (coords.), *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, Servicio de Publicaciones Universidad de Salamanca y Universitat de les Illes Balears, pp. 255-264.

F. G. M. (1929), «Revista de libros», *El Sol*, 13 de septiembre, p. 2.

FRAGA M. J. (2013), «Ante la escritura. Un retrato de la polígrafa Matilde Ras», *Clarín. Revista de nueva literatura*, nº 105, pp. 46-56.

FRAGA, M. J. (2016), «El auge de las pseudociencias: la introducción de la grafología en España», en M. del Mar Mañas Martínez y B. Regueiro Salgado (eds.), *Miradas de progreso: reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 175-195.

FRAGA M. J. Y N. CAPDEVILA-ARGÜELLES (EDS.) (2015), Elena Fortún y Matilde Ras, *El camino es nuestro*, Madrid, Fundación Banco Santander-Colección Obra Universal.

FRAGA M. J. Y M. L. MARTÍN MURILLO (2016), «Publicaciones cervantinas de autoría femenina (1905-1916)», *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 22, pp. 145-164.

GIACOMELLI, R. (2006), *Lo strano caso della signora Hélène Smith*, Milano, Libri Scheiwiller.

GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2005), *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria*, Madrid, Alianza Editorial.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (2004), *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla, Renacimiento.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1928a), «Una revolución periodística de fin de siglo. Los creadores del reportaje moderno», *Heraldo de Madrid*, 9 de junio, pp. 8-9.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1928b), «Un portugués que viene a España. Joshua Benoliel, reportero de los grandes reportajes y fotógrafo de los reyes», *Heraldo de Madrid*, 7 de julio, p. 7.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1928c), «Los misterios del planeta Marte. La mujer que trató a sus habitantes», *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto, pp. 8-9.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1929a), «Vida vulgar y vida poemática de Rubén Darío. Revolucionario de la rima, cantor de lo imposible», *Heraldo de Madrid*, 25 de febrero, pp. 8-9.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1929b), «El crítico y su tiempo. Leopoldo Alas *Clarín», Heraldo de Madrid*, 13 de junio, pp. 8-9.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1930), «La hora biográfica», *Heraldo de Madrid*, 11 de diciembre, pp. 8-9.

J. P. (1935), «Una empresa», *Mundo Femenino*, n.°101, 1 de enero, p. 8.

JARDIEL PONCELA, E. (1925), «Un minuto de grafología», *Buen Humor*, 8 de marzo, p. 14.

Junta para la Ampliación de estudios e Investigaciones Científicas (1925), *Memoria correspondiente a los cursos 1922-1923 y 1923-1924*, Madrid, JAE.

Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1927), *Memoria correspondiente a los cursos 1924-1925 y 1925-1926*, Madrid, JAE.

MADRENAS TINOCO, D., M. A. Navas Sánchez-Élez y J. Ribera Llopis (2007-2008), «Dos escritoras del Novecientos: Matilde Ras y Rosa M. Arquimbau», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, nº 13, pp. 111-129.

MANGINI, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.

MOREHEAD A. (2009), «Symbolism, Mediumship, and the "Study of the Soul that has Constituted Itself as a Positivist Science"», *RACAR: revue d'art canadienne*, pp. 77-85.

NIEVA DE LA PAZ, P. (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: (texto y representación)*, Madrid, CSIC.

PALOMO, M. del P. (coord.) (1997), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis.

PÉREZ ÁLVAREZ, A., B. Gómez y A. Martínez Illán (2017), «Los géneros retratísticos durante la II República española en las revistas *Estampa* y *Crónica* (1931-1936): características de un género periodístico en auge», *Estudios sobre el mensaje periodístico* 23, n.° 2, pp. 1351-1368.

PÉREZ ÁLVAREZ, A. y A. Martínez Illán, (2020), «El periodismo en la biografía literaria en la España de los años 20», *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo,* n.º 7, pp. 219-42.

QUILES FAZ, A. (2013), «El oficio de escribir. Isabel Oyarzábal en *El Heraldo de Madrid*», en A. Gómez Yebra (ed.), *Patrimonio Literario Andaluz*, vol. V, Málaga, AEDILE, pp. 155-179.

RAMOS, G. (2019), *Dona i artista. La collecció del Museu de Terrassa*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa.

RAS, M. (1913), «Los personajes del *Quijote*» *Estvdio*, n.° 2, pp. 203-216

RAS, M. (1916), «Figuras del *Quijote*. Los personajes imaginarios, los novelescos y los ausentes», *Estvdio*, n.° 41, pp. 195-197.

RAS, M. (1927a), «En torno a la fiesta de la Raza. Las mujeres del *Quijote*», *Heraldo de Madrid*, 19 de octubre, pp. 8-9.

RAS, M. (1927b), «La grafología y sus posibilidades. Una institución única en Europa», *Heraldo de Madrid*, 9 de septiembre, pp. 8 y 9.

RAS, M. (1928a), «Los procesos de fray Luis de León. Quienes fueron los verdaderos acusadores», *Heraldo de Madrid*, 17 de abril, pp. 8-9.

RAS. M. (1928B), «La liga española contra el cáncer. El instituto Príncipe de Asturias», *Heraldo de Madrid*, 17 de enero de 8, pp. 8-9.

RAS. M. (1928C), «Residencia de paisajistas en el monasterio de Paular. Escuela especial de pintura y grabado», *Heraldo de Madrid*, 16 de julio, pp. 8-9.

RAS, M. (1929a), «Lo que se ha pretendido encontrar en el *Quijote*», *Heraldo de Madrid*, 29 de octubre.

RAS, M. (1929b), «Figuras de la escena vistas por la grafología», *Heraldo de Madrid*, 4 de marzo, pp. 8-9.

RAS, M. (1929c), «Las escrituras medianímicas de Elena Smith y el control de los grafólogos», *Heraldo de Madrid*, 23 de noviembre, pp. 8-9.

RAS, M. (1929d), «Samuel Hannemann. La homeopatía en España», *Heraldo de Madrid*, 13 de febrero, pp. 8-9.

RAS, M. (1929e), «Algo sobre Luis van Beethoven. Los *Cuadernos de conversación* [sic]», *Heraldo de Madrid*, 16 de octubre, pp. 8-9.

RAS, M., (1929f), «El arte del retrato en las letras y en la pintura», *Heraldo de Madrid,* 14 de noviembre, pp. 8-9.

RAS, M. (1929g), «Los amores de Napoleón. Anecdotario sentimental», *Heraldo de Madrid*, 7 de mayo, pp. 8-9.

RAS, M. (1930a), «El teatro íntimo "Fantasio" es un esfuerzo de renovación estética», *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto, pp. 8-9.

RAS, M. (1930b), «Los manuscritos de la Biblioteca Nacional», 23 de diciembre, *Heraldo de Madrid*, pp. 8-9.

RAS, M. (1930c), «El precioso comercio de las flores. Las plantas de balcones y de salón», *Heraldo de Madrid*, 13 de mayo, pp. 8-9.

RAS, M. (1931), «Los grandes impresionistas franceses entre los que también hay precursoras», *Heraldo de Madrid*, 10 de enero, pp. 8-9.

RAS, M. (2016), *Cuentos de la gran guerra*, ed. de M.ª J. Fraga Fernández-Cuevas, Sevilla, Renacimiento.

RAS, M. (2018), *Diario*, ed. de M.ª J. Fraga Fernández-Cuevas, prólogo de J. L. García Martín, Sevilla, Renacimiento.

RODRÍGUEZ C., B. Infiesta, L. Peró y J. Nyssen y Fló (2017), «José Nyssen y Fló», *Arts19. Quadern d'investigacions de l'assignatura Art del s. XIX*, pp. 1-11.

RUBIO JIMÉNEZ, J. y E. Serrano Asenjo (eds.) (2018), *El retrato literario en el mundo hispánico (Siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

RUSSO, A. (2016), *Catálogo y estudio de la revista «Horizonte». Arte, literatura y actualidades 1938-1942*, Sevilla, Renacimiento.

RUSSO, A. (2019), «*Teatro de mujere*s en la Edad de Plata: dos piezas de Matilde Ras», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, n.° 8, pp. 313-333.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2008), *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Gijón, Trea.

SCHIAVO, L. (1990), «*El coto de los Carvajales* en el *Heraldo de Madrid*. Nota introductoria de Leda Schiavo», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Vol. 4, n.° 7-8, pp. 143-184.

TOLL, G. (2013), *Heraldo de Madrid. Tinta catalana para la II República española*, Sevilla, Renacimiento.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 167-191
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.08

Artículo de investigación

Poesía y publicidad en tres poetas de la España tardofranquista

Poetry and advertising in three poets from late Franco Spain

Diego Zorita Arroyo

Autoría:
Diego Zorita Arroyo
Universidad Autónoma de Madrid, España
diego.zorita@uam.es
https://orcid.org/0000-0003-0611-0254

Citación:
Zorita Arroyo, Diego. «Poesía y publicidad en tres poetas de la España tardofranquista», Anales de Literatura Española, n.º 37, 2022, pp. 167-191. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.08

Fecha de recepción: 21/02/2022
Fecha de aceptación: 19/04/2022

© 2022 Diego Zorita Arroyo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Mediante un análisis comparativo de la obra de Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez y Justo Alejo, este artículo analiza la relación entre poesía y publicidad en la España tardofranquista. El criterio de selección de los poemas descansa en la apropiación de recursos retóricos, discursivos y ortotipográficos de la publicidad para, mediante la ironía y la hipérbole, criticar su finalidad pragmática: la incitación al consumo. La apropiación de estos recursos publicitarios sirve a los poetas para cuestionar la función sagrada que el Romanticismo asignó a la poesía y para propugnar nuevos modos de creación poética en los albores de la era del consumo.

Palabras clave: Poesía española contemporánea; publicidad; Aníbal Núñez; Justo Alejo; Manuel Vázquez Montalbán.

Abstract

The article examines the relationship between poetry and advertising in late franco Spain through a comparative study of the work of Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez and Justo Alejo. The poems selected appropriate rhetoric, discursive and typographic tools from advertising to subvert its pragmatic goal –the incitement to purchase– through irony and hyperbole. This appropriation is employed also to question the sacred function Romanticism assigned to poetry and to put forward new ways of poetry creation in the dawn of consumerism.

Keywords: Contemporary Spanish Poetry; Advertising; Aníbal Núñez; Justo Alejo; Manuel Vázquez Montalbán.

Introducción

Las relaciones entre poesía y publicidad han sido, desde la irrupción de los medios de comunicación de masas, contradictorias y conflictivas. En la mayor parte de los casos, se ha postulado una inextricable vinculación del lenguaje poético con la verdad que ejerce una resistencia frente a la homogeneización terrible definitoria del lenguaje publicitario. En una entrevista para *El País* Raúl Zurita condensa la concepción que, en la defensa de su carácter sagrado o extático, se tiene de la poesía:

> Un poema no puede competir con un eslogan de Nike, pero es la luz que devuelve los significados. Escuchas «Metro Gas: calor humano, calor natural» y ninguna palabra está diciendo lo que dice. Vivimos la agonía del idioma. Tú dices árbol y ellos, celulosa no sé cuál. […] El peligro es la imposición del lenguaje del capital. La uniformización en base al lucro es una derrota (Zurita, 2015).

Este posicionamiento de estirpe romántica postula una dicotomía insalvable entre el lenguaje poético y el lenguaje publicitario, siendo aquel el que goza de los atributos de la originalidad y la autenticidad y el que, mediante su conjuro ritual, da un acceso privilegiado a la verdad, quedando reservados para el lenguaje publicitario los atributos de la homogeneidad, el engaño y, en definitiva, la mentira y la ignorancia. Sin embargo, la dicotomía insalvable que establece entre el dominio del lenguaje poético y el lenguaje publicitario difícilmente resiste el escrutinio crítico, pues entre el lenguaje poético y el lenguaje publicitario los paralelismos retóricos son innumerables. Como analiza exhaustivamente Ángel Luis Atienza, a un nivel retórico, los rasgos del eslogan y el estribillo o el epifonema son prácticamente indiscernibles y, a un nivel pragmático, ambos usos del lenguaje responden a la finalidad de persuadir y emocionar (2018: 325). Parecería entonces que la dicotomía defendida por algunos poetas entre *su* lenguaje y el lenguaje publicitario constituye más bien una advertencia de lectura:

> Cuando aborde los anuncios, procure hacerlo pensando que han «banalizado y comercializado» el Ser poético[1]. No los lea como si el Ser, y su subjetividad,

1. El último de los poemas de *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) de Justo Alejo presenta un título lateral en letras mayúsculas que parece levantar el acta de defunción del Ser Poético. Dice: «Se liquida por ser restos de ser (1997: 354). Esta aseveración se reviste de

> fueran un invento mercantil. Resulta más tranquilizador (Fernández Porta, 2012: 23).

Una advertencia de lectura que habría de espantar el fantasma de las múltiples identidades retóricas y funcionales que entre el lenguaje publicitario y el lenguaje poético se dan[2] y que aspiraría a salvaguardar, sentenciosamente, el tesoro de la lengua verdadera.

La España del desarrollismo constituye un contexto histórico propicio para estudiar las relaciones entre poesía y publicidad. Los cambios políticos y económicos que llevaron a la incorporación del país a las economías capitalistas supusieron una transformación radical de las prácticas de consumo de los españoles. Si en los años sesenta, el 53% del gasto de los hogares se dedicaba a la alimentación, una década después «el gasto en alimentación había descendido considerablemente en España (36,7% en 1973/1974), mientras que aumentó la inversión en vivienda (13,1%) y en bienes ociosos (31,1%)» (Rodríguez Mateos, 2015: 260). Este cambio en las prácticas de consumo de los españoles no estuvo únicamente vinculado al aumento de su capacidad adquisitiva, sino también a la reconfiguración simbólica de las mercancías operada por la publicidad. Como ha señalado Rodríguez Mateos:

> la publicidad equiparó el acto consumista individual a la pulsión modernizadora del desarrollismo económico y sus ecos culturales asociados. La televisión hizo este discurso aún más atractivo, tomando como referencia un perfil de consumidor urbano y abierto a influencias extranjeras. Así retroalimentaba el deseo de este sector social, todavía no mayoritario, al tiempo que abría la mente de otros tantos telespectadores. Algunos autores advierten que el consumo y la publicidad sirvieron también como vía de salida para las frustraciones de muchos españoles (Rodríguez Mateos, 2015: 270).

Ante la transformación de las prácticas de consumo y, conscientes de la importancia preponderante de los anuncios[3], un conjunto de poetas españoles trató

---

un mayor sentido si se toma en consideración el hecho de que el poemario se presenta como un álbum de anuncios desviados o resignificados y por el firme rechazo, a lo largo del texto, a una concepción esencialista de la poesía.

2. Como apunta Roland Barthes en «El mensaje publicitario»: «Dicho de otra manera: los criterios del lenguaje publicitario son los mismos que los de la poesía: figuras retóricas, metáforas, juegos de palabras, todos esos signos atávicos que son los signos dobles, que amplian el lenguaje hacia significados latentes y dan de esta manera al hombre que los recibe el poder mismo de una experiencia de totalidad» (1990: 242).
3. Otro dato revelador de esta transformación, ofrecido por Tom Buchanan en su artículo «How "Different" Was Spain? The Late Franco Regime in International Context», es el aumento en el número de televisores en los hogares. Mientras que en 1961 por cada mil españoles había nueve televisores, este número había ascendido a 132 por cada mil en 1971 (2007: 91).

de subvertir la función pragmática de la publicidad apropiándose irónicamente de algunos de sus mecanismos retóricos, pragmáticos y ortotipográficos. Frente a las defensas esencialistas de la diferencia del lenguaje poético frente a la publicidad, poetas como Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez o Justo Alejo reconocieron las implicaciones que tuvo el lenguaje publicitario en la usurpación de la función que, en un determinado momento, le correspondió a la poesía –«la de ofrecer una representación transmisible de nuestro marco imaginario y situar en ella las vicisitudes de nuestro deseo» (Piera, en Méndez Rubio, 2004: 237)– y no trataron de preservar desesperadamente su relación privilegiada con la verdad, sino que ensayaron formas de cuestionamiento y crítica de las artimañas y trucos del lenguaje publicitario. La cita previa es de Carlos Piera quien, respondiendo a las preguntas realizadas por Méndez Rubio, apuntaba, con clarividencia, lo siguiente:

> Hoy en día, para hablar de poesía hay que mencionar la televisión y la publicidad. Cuando Shelley decía que los poetas son los legisladores no reconocidos de este mundo, hablaba perfectamente en serio. Lo que pasa es que entonces no había publicitarios, que son los más identificables de quienes hoy han hecho suya esa función: la de (dicho esquemáticamente) ofrecer una representación transmisible de nuestro marco imaginario y situar en ella las vicisitudes de nuestro deseo. Del objetivo que tiene la publicidad se siguen ciertas características suyas. Aquí viene bien recordar cómo tiende a fragmentarnos en grupos (edades, sexos, estilos tribus), evitando toda representación en que quepa reconocerse como puro miembro (esto es, como un miembro cualquiera) de la colectividad: cualquier representación, por tanto, en que seamos, entre otras cosas, agentes políticos (Piera, en Méndez Rubio, 2004: 235).

Las palabras de Carlos Piera, uno de los miembros de la generación del 70 más olvidados y que quizá sea más conocido por su adscripción al círculo lingüístico de Madrid, ofrecen una descripción certera del cambio que, en la función social de la poesía, provoca la irrupción de la publicidad y la televisión. Si en la época romántica, la poesía había sido el medio a través del cual representar el imaginario que sostenía la sensibilidad de un pueblo y que situaba las vicisitudes de su deseo, en la segunda mitad del siglo XX la publicidad ha asumido esa función. La formulación del tópico del poeta como legislador a la que está haciendo referencia Carlos Piera está contenida en un ensayo de Shelley titulado «A defence of poetry». El texto constituye una reflexión sobre la función moral que la poesía ha de cumplir en la educación de la sensibilidad de los ciudadanos sin incurrir en un lenguaje prescriptivo y didáctico. Para Shelley, la poesía es la expresión de la imaginación y, a su vez, la imaginación es el órgano a través del cual los individuos son capaces de identificarse simpatéticamente con sus iguales.

El hecho de que Carlos Piera traiga a colación este texto de Shelley es muy pertinente por cuanto incide en la cuestión que aquí más nos interesa: no es solamente que la publicidad haya asimilado los artificios retóricos de la poesía, sino que ha usurpado la función que el Romanticismo le otorgaba. Esta función ha sido ocupada por el medio publicitario que ahora configura, con mayor capacidad de incidencia, el imaginario y la sensibilidad de la sociedad. Sin embargo, mientras que el Romanticismo asignó a la poesía la función de restañar las diferencias sociales mediante la elaboración de un imaginario compartido que conciliara armónicamente ley y deseo, el medio publicitario se ha hecho cargo de la constitución de un imaginario colectivo, invirtiendo el propósito conciliador de los románticos mediante la producción segmentada de universos de consumo progresivamente individualizados.

En este sentido, los poemas publicitarios que aquí trataré son tanto ejemplos del intento por devolver a la poesía una nueva función social como testimonios del cambio económico y cultural que la España tardofranquista estaba experimentando. Serán tres los poetas que estudiaré en este artículo: Manuel Vázquez Montalbán, de quien analizaré su serie de cuatro poemas «Variaciones sobre un 10% de descuento» (1967), el «Poema publicitario presentado a la consideración de Unilever» (1970) así como el poema ecfrático de un anuncio de la marca Terry–y Aníbal Núñez, de quien analizaré los poemas publicitarios incluidos en sus *Fábulas domésticas* (1972). Si Montalbán y Núñez compartían la defensa de la herencia del realismo y su relación con el medio publicitario se cifraba en una apropiación irónica de la finalidad pragmática y de los recursos retóricos del anuncio, Justo Alejo, poeta en quien también reconocemos compromisos con el realismo y con la recuperación de un léxico rural o popular, trabará en su *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) una relación con el medio publicitario basada en la asimilación de sus formas de disposición y modulación tipográfica. Se tratará, por tanto, de analizar la apropiación que estos autores realizan de las formas retóricas y tipográficas empleadas por el discurso publicitario con el objetivo de resignificar su finalidad pragmática.

La musa del marketing – Manuel Vázquez Montalbán

Sorprende que el criterio cronológico o generacional que utiliza Castellet como guía en sus *Nueve novísimos poetas españoles* le llevara a colocar a Manuel Vázquez Montalbán en la posición más preeminente de la antología, desde el momento en que quizá sea la obra del poeta barcelonés la que menos suavemente case con las constantes estéticas que el crítico catalán había definido en su prólogo-manifiesto. Si hay uno de entre los diez poemas de Montalbán que más radicalmente se enfrenta al principio de la autonomía de la poesía

defendido por Castellet es el titulado «Poema publicitario presentado a la consideración de Unilever». Ensaya Montalbán en este poema una forma de integración social de la poesía consistente en la apropiación y asimilación de las formas retóricas del medio publicitario para desarticular su finalidad pragmática. En este poema, como ocurrirá en los de Aníbal Núñez y Justo Alejo, Montalbán se sirve de la ironía para resignificar la finalidad pragmática del código publicitario.

El poema se abre con un título de una atípica extensión, en letras mayúsculas, que parece ser una justificación, ante la empresa contratante, de los procedimientos retóricos que se emplearán en el texto. Después de esta exposición, el título presenta la carta de servicios del poema y fanfarronea con los efectos mágicamente somáticos de la repetición de sus metros. Dice así:

> POEMA PUBLICITARIO PRESENTADO A LA CONSIDERACIÓN DE UNILEVER. SOBRE EL MÉRITO DE LA MAGIA DE LAS EXTRAÑAS ASOCIACIONES, SE UNE LA MAGIA DEL ACTO Y DEL COLOR DANDO UN SENTIDO AL PUÑADO DE IMÁGENES ROTAS BAJO EL SOL. PORQUE LO IMPORTANTE NO ES LA LÓGICA SINO LA NUEVA LÓGICA QUE SE ESTABLECE ENTRE EL CONTENIDO Y SU ÚNICA VERIFICACIÓN: EL CONSENSUS ES EL MERCADO. TRAS UNA LARGA ETAPA EXPERIMENTAL, ESTOS POEMAS CONSIGUIERON DESPERTAR EL DESEO DE LA LIMPIEZA EN CUATRO DE CADA CINCO MUJERES SOMETIDAS A LA REPETICIÓN MÉTRICA. INCLUSO CONSIGUIERON DESPERTAR ALGUNAS VOCACIONES VESTALES (Montalbán, en Castellet 2018: 76).

Por el título, podría decirse que no solamente el poema asume los procedimientos retóricos de la publicidad, sino que se presenta a sí mismo como un anuncio cuya finalidad pragmática es la de convencer de la indispensabilidad de adquirir el artículo anunciado. Sin embargo, a diferencia de los anuncios, cuyo propósito es ocultar su función pragmática real mediante el encubrimiento de sus procedimientos retóricos, el poema de Montalbán se inicia explicitando su arsenal retórico, la rentabilidad de su uso y la finalidad a la que responde. Parece subvertir Montalbán uno de los principios que Roland Barthes reconocía en el mensaje publicitario: «reemplaza la invitación trivial (*compre*) por el espectáculo de un mundo donde es *natural* comprar Astra o Gervais» (1990: 242). Utilizando los términos de Barthes podríamos decir que el poema de Montalbán está consagrado a revelar los procedimientos constructivos que pretenden encubrir la invitación trivial. El poema de Montalbán expone los procedimientos retóricos mediante los que la invitación a comprar Antraz se presenta no como una elección entre distintos productos de limpieza sino como una necesidad imperiosa e ineludible.

La ironía no solamente radica en la explicitación de las mediaciones que *naturalizan* «la gratuidad de la afirmación» (Barthes, 1990: 242) y la rigidez de la conminación del anuncio, sino que también se halla en el hiperbólico listado del potencial higiénico del detergente cuyas capacidades de limpieza transcienden los entes corpóreos para proyectarse al mundo de la moral. Como ocurría en buena parte de la tradición del lirismo, el poema se construye sobre la apóstrofe a un oyente no presente. Sin embargo, a diferencia del Romanticismo, donde la apóstrofe se dirige a la naturaleza para que exprese en voz alta su interioridad recóndita (Culler, 2014: 68-73), en el poema de Montalbán se dirige al usuario del producto ofertado que parece haber asumido las funciones de transmutación o encantamiento del mundo que le pertenecían al sujeto lírico. De tal modo, el listado de las características del detergente ofertado, organizado en torno a la anáfora con el imperativo «limpie», comprehende «los caminos que llevan al paraíso», «el paraíso de hojarasca, de huellas / de meriendas familiares fotografiadas», «con potencia la muerte en el olvido / la muerte en el agua de los lotos», «las estelas que conducen al borde del deseo» (Montalbán en Castellet, 2018: 76-77). El detergente no ha de venderse por su valor de uso, sino por el deseo de limpieza que puede desatar, por cuanto lo que puede limpiar no son prendas sino, más bien, las inquietudes que jalonan el discurrir de la vida humana (la muerte, el olvido o el deseo). Así, aquellas cuestiones que habían sido objeto de elaboración poética por parte del sujeto lírico se transfieren, como promesas de satisfacción, al anuncio de un detergente: «limpie la sombra de las muchachas en flor / limpie la flor de las muchachas en sombra / (Antraz es asombroso») (Montalbán, en Castellet, 2018: 78). Los mecanismos retóricos que emplea la publicidad son puestos al descubierto y ridiculizados por la hipérbole irónica, al tiempo que se expone la usurpación que la publicidad ha hecho de la función de la poesía desde el Romanticismo, a saber, la de ofrecer una representación comprehensiva de nuestro imaginario y nuestros deseos.

En *Una educación sentimental* (1967), incluida dentro del conjunto «Liquidación de restos de serie», encontramos la serie de cuatro poemas titulado «Variaciones sobre un 10% de descuento», un encargo de un drugstore barcelonés que, finalmente, solo seleccionó el primero (Atienza, 2018: 345). Si bien es cierto que el autor en distintos lugares –*Memoria y deseo* o *Manifiesto subnormal*– ha referido el origen de estos poemas como un encargo mercantil, no tenemos forma de comprobar la veracidad de esta aseveración. No obstante, independientemente de la certeza del hecho y considerando las declaraciones como una presentación ficticia del poema, no deja de resultar significativo que sea el poeta quien presenta sus obras como encargos de terceros, si tenemos

en consideración las viscerales acusaciones que, desde el gremio de la poesía, se han hecho contra la publicidad como una de las personificaciones más virulentas del poder homogeneizador del mercado.

Aun si el encargo no es verdadero[4], resulta interesante la figura del poeta que emerge de esta narración de la génesis del hecho poético. Que esta serie de poemas de Manuel Vázquez Montalbán sea presentada como el encargo comercial de un drugstore barcelonés imposibilita cualquier lectura de los poemas como la exteriorización de una experiencia privada, para convertir al poeta en un publicista y a los poemas en un reclamo publicitario. En el poema presentado a la consideración de Unilever, parecería que el objeto de la ironía era la publicidad, cuyos mecanismos retóricos eran sometidos a un desvelamiento hiperbólico. En el caso de la serie «Variaciones sobre un 10% de descuento», se podría decir que el objeto de la ironía es la ideología poética romántica por cuanto los poemas son presentados como meros reclamos publicitarios producidos a raíz de un encargo comercial. Este carácter irónico, más implícito, se hace manifiesto si consideramos estos poemas a la luz de los intentos por preservar la poesía de cualquier contaminación banalizante con el medio de la publicidad.

No voy a ofrecer una lectura pausada de esta serie de cuatro poemas, pues prefiero detenerme en el último de los textos que analizaré de Manuel Vázquez Montalbán. Este último poema resulta especialmente significativo por cuanto constituye la écfrasis de un anuncio de televisión[5]. Como es sabido, esta figura retórica[6] ocupa un lugar de excepción en la reflexión sobre las relaciones entre las artes temporales y las artes visuales y fue un punto de tensión en la querella

4. En la «Introducción» a *Una educación sentimental* Manuel Rico señala que el poema «Texto alternativo» fue también un encargo para ilustrar el pabellón de formica de la exposición «Horóscopo» (48).
5. En una brillante interpretación del texto de Montalbán, Ponce Cárdenas renuncia a considerar este poema como un caso de écfrasis posmoderna ofreciendo un argumento normativo en virtud del cual la écfrasis ha de tener como objeto de representación una imagen visual que alcance el rango de obra de arte (2016: 240). Considero bastante problemático este tipo de argumento normativo que, sin embargo, no explicita los criterios que nos permitirían definir algo como una obra de arte. Sin el ánimo de hacer defensa de un pardo relativismo crítico, pero con la convicción de que los criterios de demarcación de una obra de arte son, en última instancia, amplios e históricos, empleo aquí la categoría de écfrasis.
6. Que en los últimos años está siendo objeto de un creciente interés crítico como lo muestra la recopilación editada por Almudena Olmo Ituriarte y Francisco Díaz de Castro titulada *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas* (2016) en la editorial Renacimiento o el volumen 35 número 2 de la revista *Philologia Hispalensis*. El germen de este renovado interés ha de rastrearse en la emergencia de los estudios visuales y, más concretamente, en la obra de W. J. T. Mitchell.

por la unidad y la distinción de las artes que se inicia con el *Laocoonte* de Lessing. El poema de Manuel Vázquez Montalbán al que me refiero se titula «Terry me va». Todo el poema constituye una trasposición verbal de un anuncio televisivo del brandy *Centenario Terry* que fue famoso en la década de los 60. Montalbán realiza una écfrasis del poema, incorporando el eslogan al cuerpo del texto como estribillo[7] que se repite dos veces (Atienza, 2018: 346):

Entre celajes lilas
circula el aire verdimuerto
los caballos
galopan blancos
junto a estanques de aguas dulces
verde muerte del loto
las vírgenes violadas galopan
blancas a la crin asidas
gotas de tarde
cuelgan
del pecho repetido al trote

Terry me va
Usted sí que sabe

rozan
las palabras la triple piel
de vestidos cuerpos
sin lo inmediato
se rompen los músculos del placer
y hasta el gesto
de asumir la asunción de nada
duele en los ojos
como una despedida

Terry me va
Usted sí que sabe

7. Leopoldo María Panero también recurrió a la apropiación del eslogan publicitario en el poema «Televisor Anglo mejor que la realidad» de *Así se fundó Carnaby Street*. José Pablo Barragán ofrece una interpretación con la que coincido plenamente y que merece la pena citar aquí pese a su extensión: «El título de la pieza reproduce literalmente un anuncio televisivo de la década los sesenta. No creo que esta incorporación tan contundente de la publicidad pueda explicarse solo como un collage que busca quebrar el discurso lógico o conseguir determinados efectos estéticos, como sugería Castellet (41-42) en la introducción de *Nueve novísimos*. Se adivina aquí, más bien, una cierta voluntad de conectar con la crítica del arte que cultivaron los dadaístas a principios del siglo XX. Parafraseando lo que dice Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, se trataría de denunciar la pérdida de la función social del arte poniendo de manifiesto el absurdo de su autonomía, de su esteticismo radical, de su desconexión de la praxis vital (Bürger, 62-63)» (2018: 164-165).

abotona
la cera los canales lila
el seno dice sí
y la barbilla
de la doncella violada
dice sí
la tarde se aluniza en el estanque
y Onán cae derrengado tras el seto
cara de culo blanco trae la luna
el aire huele a coñac y a sexo
los caballos desbocados
Onán vencido
lame el televisor
frío de piel prohibida (Vázquez Montalbán, 2000: 261-262).

En el anuncio televisivo[8], el rostro de un hombre de mediana edad, con luengas patillas y copa en mano, se superpone al trote de un caballo blanco a cuya grupa cabalga una mujer joven, descalza y con cabello claro, que, tras la constatación del hombre al probar el líquido espirituoso: «Terry me va» responde alegremente: «usted sí que sabe». El anuncio termina con un plano de la botella de la bebida alcohólica acompañado de una voz en *off* que recita el nombre del producto. Como señala Ponce Cárdenas (2016: 233), el spot televisivo forma parte de una campaña publicitaria más amplia que comprendía carteles de la amazona rubia, bien sosteniendo la botella del brandi junto a su mejilla, casi sobre la comisura de su boca, que dibujaba una sonrisa entre la timidez y la risotada, bien a horcajadas sobre el caballo blanco del vídeo.

Manuel Vázquez Montalbán traspone textualmente el anuncio de Terry, pero su vocación no es, en absoluto, la de ofrecer una descripción denotativa de lo que en él podemos ver sino, más bien, una traslación onírica, decadente y absurda de la erotización del consumo y un retrato tan grotesco como repelente del ideal espectador/consumidor hetero-onanista[9] que, inmerso en la dinámica del deseo, se postra «derrengado» frente al televisor tras haber consumado *el acto* en compañía solo visual y telemática. Sorprenderán las similitudes que este

8. Todavía se puede visionar aquí: https://www.youtube.com/watch?v=Gj2JW53h3Lg
9. Pasado el franquismo, Ana Rossetti también recurrirá a la écfrasis de un anuncio publicitario para tratar las intricadas relaciones entre erotismo y consumo. Sin embargo, en el caso de «Calvin Klein. Underdrawers» (2004: 198) y de «Chico Wrangler» (2004: 128), el componente crítico del poema no radicará en la caricaturización del espectador hetero-onanista sino en una reivindicación de un erotismo femenino cuyo juego libinal se proyecta, también en el luctuoso uso del lenguaje, sin dejar de lado, una desencantada crítica de las promesas de satisfacción de todos nuestros deseos auspiciadas por la publicidad.

poema presenta con otro de Aníbal Núñez que muestra también al tipo[10] ideal de consumidor hetero-onanista quien, obnubilado por las promesas de satisfacción de su acicateado deseo, (se) choca con la materialidad del simulacro. En el caso de Vázquez Montalbán contra el «frío de piel prohibida» del televisor, en el caso de «Náyade, nereida, ninfa», uno de los poemas que componen las *Fábulas domésticas,* contra el cartón piedra de un cartel publicitario.

Si en el poema a la consideración de Unilever se incidía en la explicitación de los mecanismos retóricos que naturalizaban el consumo, en la écfrasis del anuncio de *Centenario Terry* la relación con el medio publicitario radica en la reconstrucción del imaginario onírico erótico a través del cual se modula nuestro deseo de adquisición de mercancías. El poema dividido en tres partes, escindidas por la repetición en estribillo del anuncio televisivo, reconstruye, en la primera de ellas, el escenario del anuncio mediante su conversión en un jardín en decadencia de tono crepuscular (Ponce Cárdenas, 2016: 236). De tal modo, el mar del spot se convierte en «estanque de aguas dulces» y el aire que circula es «verdimuerto». Sorprende la gradación cinematográfica en la sucesión de los versos que pasan de planos amplios al «pecho repetido al trote» de la amazona. La segunda sección acrecienta la pátina de erotismo que se anticipaba en la primera estrofa con el verso «se rompen los músculos de placer» y el roce de las palabras que produce a la respuesta de la amazona: «usted sí que sabe». En la última sección, el poema se ha independizado totalmente del contenido denotado del anuncio televisivo para adentrarse en la grotesca prosopopeya del hetero-onanista que, enardecido por «el seno dice sí» y «barbilla / de la doncella violada dice sí», se derrama frente al televisor y lame el reflejo del cuerpo deseado.

Obsérvese que esta última parte parece moverse en el plano de una contradicción, pues mientras que la doncella dice sí en los versos siguientes se insiste en su violación. Este «double bind» parece ser constitutivo del imaginario erótico del hetero-onanista que se debate entre el autoconvencimiento del consentimiento de la amazona y la certeza de la violación, culmen de la violencia que caracteriza el erotismo enardecido del poema. De forma que se podría decir que el poema no solamente constituye una crítica de la erotización del

10. «Mis personajes y sus situaciones fabuladas pueden ser arquetípicas. Pero hay que reducir. No veo otra forma. Los lectores lo piden, es decir, no lo quieren. Prefieren (de ahí otra vez la boga del surrealismo) la retórica automática donde no reconozcan tu-mi-su-nuestro esperpento. Por eso se evaden hacia el nepal de Ibiza o al Woodstock arrendado del piso comunal […] Quizá exagero. La hipérbole es figura barroca. Y yo sí participo del barroco con todo lo que tiene de impúdico artificio, de ambigüedad y polisemia; con todo lo que tiene de estertor, de espejo deformante, pero espejo» (Núñez, 1972: 45).

consumo sino, además, una denuncia, mediante la caricaturización hiperbólica, del imaginario hetero-onanista hegemónico en la publicidad de la época que también ensaya Aníbal Núñez en uno de sus poemas de las *Fábulas domésticas*. Veamos cuál.

«Totemizar las voces de las sirenas publicitarias»– Las *Fábulas domésticas* (1972) de Aníbal Núñez

Las similitudes y paralelismos en la relación de la poesía con la publicidad son múltiples en la obra de Manuel Vázquez Montalbán y Aníbal Núñez. En una entrevista especialmente relevante para esta cuestión y profusamente citada en los estudios sobre la obra del poeta salmantino, señalaba Núñez la herencia de Manuel Vázquez Montalbán: «Yo no inventé la pólvora. Por aquella época, el polígrafo M. V. M andaría con lo mismo (toda comparación resulta odiosa), pues en un libro suyo vi, más tarde, que rondaba la musa del 'marketing'» (Núñez, 1972: 45). Las afinidades con Manuel Vázquez Montalbán transcienden las meras identidades retóricas inspiradas por la musa del marketing, pues el libro que aquí analizaré, aunque escrito en 1968, fue publicado, previa intercesión de Manuel Vázquez Montalbán, en la Colección Ocnos de la editorial Llibres de Sinera (De la Flor, 2012: 225).

Antes de iniciar una lectura más pormenorizada de alguno de los poemas publicitarios incluidos en *Fábulas domésticas* (1972), merece la pena atender a la entrevista que Aníbal Núñez concedió a Ramón L. Chao para la revista *Triunfo* titulada «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad», mencionada previamente. En esta entrevista Aníbal Núñez ofrece algunos de los presupuestos teóricos que subyacen a su serie de poemas publicitarios de los que quería dar cuenta. Son dos las citas que merece la pena recuperar para definir cuáles eran los presupuestos teóricos desde los que Aníbal Núñez escribió sus poemas publicitarios. La primera, aquella en la que reconoce la asunción del lenguaje mistificador de la publicidad para, mediante su inversión irónico-hiperbólica, desmitificarlo, inmunizarse contra ello, y la segunda en la que Aníbal Núñez explicita la ausencia de contradicción en el uso del lenguaje poético con fines publicitarios y la certeza de que la poesía no constituye un artículo de consumo. De tal modo, la poesía ha de trabar una relación con el lenguaje publicitario, por cuanto este está progresivamente ocupando la función que aquella tenía, sin entender que dicha relación supone una subsunción de la poesía en la publicidad ni que dicha mezcolanza comporte la pérdida de la esencia poética.

> Si como se ha dicho un servidor asume el lenguaje propio de la mistificación […] Y, como iba diciendo, las fábulas nacieron de una necesidad, que en mi menda medraba, de totemizar las voces de las sirenas publicitarias, de domar

> (no sin ser domado al tiempo) una fauna, una flora y una mitología que mis ojos han visto corporeizarse y hacerse omnipresentes. Un servidor conoció en su larga infancia días no envasados, en un granel asimilable por la Naturaleza, sin marcas que indujeran a relatos llenos de jadeos asépticos que los aedas de la publicidad componen por nosotros hasta en la sopa, cada vez más boba. Lo publicitario incubó en mí la necesidad de –a ser posible haciéndole pupa– inmunizarme contra ello (Núñez, 1972: 45).

Destaca, por la afinidad con el «Poema publicitario presentado a la consideración de UNILEVER», la equiparación de los publicistas con el imaginario clásico de las musas poéticas. En su propuesta de exclusión de los poetas de la ciudad, Platón les atribuía la responsabilidad de ser los principales difusores de la *doxa* –el conocimiento por opinión– por cuanto los oyentes de los aedos no hacían sino repetir y memorizar psicosomáticamente las palabras del orador a quien ayudaban en la representación mediante el baile de los acontecimientos narrados. De tal modo, los oyentes de las recitaciones poéticas se subrogaban emocionalmente a los sentimientos expresados por el aedo, por cuanto la memorización de los contenidos imposibilitaba cualquier distanciamiento racional con los conocimientos asimilados. En el poema de Manuel Vázquez Montalbán esta capacidad casi mágica de encantamiento se le asigna al poema publicitario, pues la repetición de sus metros conseguirá despertar el deseo de limpieza con el detergente Antraz. En el caso de Aníbal Núñez, parece que la poesía habría de asumir la función de domesticar las voces de las sirenas publicitarias que, mediante un encantamiento erótico, subyugarían nuestra capacidad de dominio racional para criticar un universo mitológico cuyos elementos gozan de un precio.

Que Aníbal Núñez utilizara el término «mito» para caracterizar el lenguaje publicitario lleva a pensar, de forma inmediata, en el texto de Roland Barthes *Mitologías* (1957) consagrado al análisis semiológico de los múltiples mitos populares en la era del consumo. Aníbal Núñez era conocedor de la obra del crítico francés y, en *Taller del hechicero,* titula uno de sus poemas con una cita de aquel «El contexto es, sin duda, un objeto asimbólico» (Núñez, 2015: 378). De hecho, parecería que la elaboración teórica de la función que habría de cumplir la poesía con respecto al lenguaje publicitario la toma el poeta salmantino de una sección de las *Mitologías.* Dice Barthes que la función de mitólogo habría de ser «la de deshacer la significación del mito» que es recibido como una «impostura» por cuanto el mitólogo comprende y pone de manifiesto la deformación a la que es sometida la forma para imponerle una significación conceptual (Barthes, 2012*:* 221). El trabajo del mitólogo consiste en el análisis, es decir, en el establecimiento de la diferencia que media entre el concepto y la forma sobre la que se impone. Uno de los ejemplos que toma

Barthes para ilustrar esta idea, desarrollada en la última sección del libro es la de un soldado negro francés que, al hacer el gesto de la venia, es erigido a mito de la imperialidad francesa. Según Barthes el trabajo mistificador consistiría en el vaciado del sentido del término: «el significante tiene en cierto modo dos caras: una cara llena que es el sentido (la historia del león, del soldado negro), y una cara vacía, que es la forma (*pues yo, me llamo León; negro-soldado-francés-saludando-la-bandera-tricolor*). Evidentemente, lo que el concepto deforma es la cara llena, el sentido: el león y el negro son despojados de su historia, convertidos en gestos» (Barthes, 2012: 214).

Sin embargo, la defensa que hace Aníbal Núñez de los arquetipos, que citaba previamente, podría llevarnos a pensar que el poeta se sirve de los mecanismos semióticos del mito al construir formas estereotípicas que representan un concepto. Y es que la propuesta de Aníbal Núñez radica en el desmantelamiento del mito mediante su reconstrucción hiperbólica, a través de la cual se opera una transformación de la finalidad pragmática que lo definía. Como señala Barthes, «una vez más será la duplicidad del significante la que va a determinar los caracteres de la significación. Ya sabemos que el mito es un habla definida por su intención […] mucho más que por su letra […] y que sin embargo la intención está allí en cierto modo congelada, purificada, eternizada, *ausentada* por la letra» (2012: 216). En los poemas publicitarios de Aníbal Núñez se trata de domar los conceptos que el mito publicitario vende como promesas de satisfacción de un deseo siempre irresuelto.

Fábulas domésticas (1972) se abre con un texto prologal de tono propedéutico en el que el poeta nos expone el modo de comportamiento de las mercancías, objeto de la elaboración poética, así como los materiales de los que se va a servir para su análisis:

> Hay cosas que saltan a la vista,
> cabronadas urdida-s-utilmente,
> multiforme injusticias con modelo
> de todos los tamaños y con precios
> asequibles a todos los bolsillos,
> …cosas que saltan a la vista
> como el aceite hirviendo.
> Y gafas protectoras, al alcance de todo
> bicho viviente, en
> nuestra sección menaje del hogar (Núñez, 2015: 79).

A través de un encabalgamiento abrupto, que sincopa el ritmo del verso, Aníbal Núñez parece exponer que las cabronadas urdidas sutil y útilmente, injusticias innegables, son, en realidad, mercancías que nos saltan a la vista y que habremos de servirnos de unas gafas protectoras, disponibles en la sección de

menaje del hogar, para protegernos de ese aceite hirviendo. El poema prologal pone ya en juego el distanciamiento crítico del lenguaje publicitario («todos los bolsillos») mediante su asimilación irónica, aunque, bien es verdad que este primer poema está cargado de un desengañado pesimismo por cuanto la protección frente al ataque de las mercancías no es más que otra estrategia comercial prevista por los estudios de mercado en la forma de unas gafas protectoras. Después de una segunda parte dedicada a la reconstrucción de fábulas clásicas y al empleo de los patrones temáticos y retóricos del género, la tercera parte del poemario está consagrada a las relaciones entre el lenguaje publicitario y el lenguaje poético. Es de todas las secciones del poemario la más voluminosa y en la que encontramos un poema donde se emplea una de las figuras retóricas más características del lenguaje publicitario: la hiperoje.

En su *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)* Eloy Fernández Porta define la hiperoje como una variedad de la hipérbole que consiste en el «elogio desmesurado de una persona que contiene, en su exageración, una burla» (2012: 16). Asimismo, reconoce una modalidad específica de la hiperoje «cuando la cualidad personal a la que apelan los anunciantes, exacerbándola, es la capacidad económica del consumidor. En ese caso tenemos lo que cabe llamar "hiperoje financiera", que apela al cliente como algo más rico de lo que es» (Porta, 2012: 16-17). Esa parece ser la figura sobre la cual Aníbal Núñez elabora su poema «Ya lo sabes, amada»:

Ya lo sabes, amada
ahora podemos realizar nuestros sueños imposibles
esa luna de miel en cielo exótico
viaje todo incluido
vistas al mar crepúsculos
íntimos revisados por expertos
a nuestro alcance todos
los silencios románticos
con el nuevo sistema de cómodos
pagos a plazos: a escoger
islas privilegiadas o lugares
de gran mundo –aquel sueño
ya es una realidad–
(o bien quedarse aquí junto a la brecha
al lado de la lucha que aún hay tiempo
de jugarse el pellejo para algo)
una de dos, amada mía, no olvides
que elegir es el único problema
que este sistema ofrece (Núñez, 2015: 111).

Como ocurría en otros textos del libro, el poema, en la tradición de la lírica amorosa, da inicio con la apóstrofe a una amada. Sin embargo, a este apóstrofe no le sucede el retrato de las bellezas de la amada, los dolores del enamorado por su ausencia o el recuerdo de los bellos momentos pasados sino la promesa de realización de sus «sueños imposibles […] con el nuevo sistema de cómodos pagos». Hiperoje financiera: El consumidor y caballero le promete a la amada la mejor luna de miel, pero también, le asegura su capacidad adquisitiva para hacer frente al pago de su coste.

Como bien ha señalado Pardellas Velay, este, como el resto de los poemas publicitarios de las *Fábulas domésticas* (1972), sigue una estructura retórica estable en la que encontramos, primeramente, una *captatio benevolentiae*, donde se llama la atención sobre el producto, la *narratio* o *argumentatio* donde se presentan sus características y finalmente, la *peroratio*, donde se producen los afectos y deseos que generan el sentimiento de necesidad o inevitabilidad (Pardellas Velay, 2009: 191). En el caso de «Ya lo sabes, amada» el producto es, más bien, la experiencia de una luna de miel en «cielo exótico todo incluido»–la sensibilidad de Aníbal Núñez para captar las expresiones lexicalizadas del lenguaje publicitario es brillante, así como su habilidad para engazarlas y engastarlas en oraciones con un alto grado de elaboración sintáctica y métrica– que constituye un sueño hecho realidad. Sin embargo, como ocurre en otros poemas de Aníbal Núñez, el paréntesis acoge los versos que tiñen de gravedad la hipérbole caricaturesca del lenguaje publicitario pues hacen de lo que parecía una decisión entre dos packs de viaje, una decisión moral sobre dos modos de vida: o la satisfacción inmediata de un deseo vinculado al consumo o «jugarse el pellejo para algo». Sin embargo, el cierre del paréntesis devuelve la dicotomía al terreno del consumo, pues las opciones que se ofrecen están establecidas por el sistema, teñidas ya de desengaño e insatisfacción.

Este tono desesperanzado de desengaño e insatisfacción que cierra los dos poemas que he analizado parece deberse a la desactivación de las voces de las sirenas publicitarias, que han sido, primero, reducidas al absurdo mediante la apropiación paródica de las figuras retóricas y de los fraseos léxicos que trufan su canto y, después, contrapuestas al sentimiento de insatisfacción que generan sus encantamientos y promesas nunca realizadas. El procedimiento de Aníbal Núñez se asemeja considerablemente al de Manuel Vázquez Montalbán pues a través de la asimilación y apropiación irónica de la retórica publicitaria trata de representar las distintas mediaciones a través de las cuales el lenguaje publicitario pretende ofrecer una apariencia de realidad inmediata.

Paso ahora a analizar el poemario de Justo Alejo *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) donde la relación con el medio publicitario no se cifra únicamente

en un plano retórico, sino que se proyecta también en un plano espacial y orto-tipográfico.

MonuMENTALES REBAJAS (1971) – Justo Alejo

Del conjunto de poetas que figuran en este artículo, Justo Alejo es, sin ninguna duda, el que ha recibido una menor atención crítica[11]. No debiera de pensarse que la escasez de estudios críticos sobre su obra es un índice de su pobreza, así como tampoco habría de atribuirse esa cortedad al hecho de que la poesía de Justo Alejo sea una singularidad radical que imposibilita su inscripción en la historia de las producciones poéticas de la España tardofranquista. La obra de Justo Alejo comparte con la de otros poetas de su época no solamente la preocupación por la incidencia del medio publicitario en la función social de la poesía, a la que trata de dar respuesta de forma creativa, sino también un conjunto de procedimientos de experimentación poética, léxica y retórica, como los de Montalbán y Núñez, y tipográfico-espacial, como los de Francisco Pino o José Miguel Ullán.

El poemario en el que, de modo más notable, Justo Alejo transforma el poema mediante la asimilación y la reescritura del lenguaje publicitario es *MonuMENTALES REBAJAS. Triste tópicos. SubMINIFIESTO NORMAL* (1971)[12]. La primera cuestión a la que merece dedicarle una mínima atención es a los subtítulos. En la entrevista que Aníbal Núñez le concedía a Ramón L. Chao para la revista *Triunfo*, encontrábamos una defensa de la necesidad de los arquetipos como un procedimiento de compromiso, aunque hiperbólico y deformado, de representación de la realidad, que se oponía, según Núñez, a las formas evasivas del surrealismo. Parece que la decisión de Justo Alejo de colocar el subtítulo *Tristes tópicos* responde a una misma conclusión sobre el proceso de producción iterada de las situaciones y los caracteres que genera la publicidad[13]. Si este

11. En el último número (37) de la revista *Tropelías* se publica un artículo delirante dedicado al análisis de uno de los poemas de *MonuMENTALES REBAJAS* empleando el concepto que Barthes presentó como particularidad intrínseca al medio fotográfico: el *punctum*. Sin embargo, en el poema de Justo Alejo no hay ninguna fotografía y en el texto ninguna justificación del uso de este concepto. Tanto este empeño como la tesis de Manuel Ángel Delgado de Castro no hacen justicia al valor que la poesía de Justo Alejo tiene para pensar una modernidad alternativa a la propugnada por Castellet en sus *Nueve Novísimos Poetas Españoles*.
12. Los juegos intertextuales en la obra de Justo Alejo –introducidos a través del calambur, el retruécano o la paronomasia– son omnipresentes y denotan su conocimiento de la tradición filosófica europea. En este caso, se refiere irónicamente a la obra del antropólogo estructuralista francés Claude Lévi-Strauss *Tristres trópicos*.
13. En un poema de *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) «aTRACCIÓN POR LO DE FUERA» encontramos los siguientes versos: «y le DA / GRANDE / UNA / riS.A. / que brilla en

subtítulo, conecta *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) con las *Fábulas domésticas* (1972), el segundo subtítulo parece hacer referencia a una obra de Manuel Vázquez Montalbán, *Manifiesto Subnormal,* del año inmediatamente previo.

Junto a estos dos subtítulos, encontramos, en la portada del libro, el nombre del autor, cuyo segundo apellido ha sido sustituido por el sustantivo «océanos», un juego de transmutación que Justo Alejo empleó en varios de sus poemarios y que asigna la autoría a un conjunto de heterónimos. Sin embargo, resulta más significativa la ilustración que sucede a la página donde se recogen las citas. En ella encontramos a un viejo recitador de romances, una especie de representación tradicional y popular del juglar que, recorriendo los pueblos, va cantando versos junto con el acompañamiento musical de la guitarra. A este símbolo del bardo o del aedo le acompañan en la esquina derecha superior y en la esquina izquierda inferior la oración: «Permitido terminantemente / fijar cárteles», una reformulación de las admoniciones que encontramos en las paredes de las ciudades. Parece ser consciente Justo Alejo de la carga política que, en la España franquista, tenían las pintadas de los muros (Labrador, 2020). Sin embargo, en el caso de Justo Alejo la connotación política no está dirigida hacia la apropiación de las tachaduras que el estado franquista infligía en las pintadas de contenido político sino, más bien, hacia la reescritura de los anuncios publicitarios que, en la España del desarrollismo empezaban a cubrir las paredes de mercancías.

Yuxtapuestas la imagen del bardo con la prohibición revertida en incitación, parecería que la función del poeta es la de fijar carteles y, una vez que uno se adentra en las páginas de *MonuMENTALES REBAJAS* (1971), esa parece ser una inicial descripción del proyecto que guía el libro: reescribir los carteles publicitarios mediante la apropiación de sus formas de disposición tipográfica que, puestas al servicio de la explicitación de la finalidad pragmática implícita de los anuncios, revelan la supuesta naturalidad del mundo del consumo. Walter Benjamin, un filósofo muy leído por Justo Alejo y con quien comparte un mismo entusiasmo por las posibilidades emancipadoras del cine[14], señalaba las implicaciones que este proceso de irrupción de los carteles en la ciudad había tenido en la reconsideración de la existencia autónoma de la escritura:

> La escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los

BOCA de nadie / poniendo al Viento Cornisa / de Otros Vanos ArquetiPOS» (Alejo, 1997: 312).

14. En este sentido es significativo el poema «No PAStemos la Historia, hagámosla» cuyos últimos versos dicen «decidles que en un cine / de más veras / de veras por entero / intervengan al modo / verdadero» (313).

> carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Tal fue el severo aprendizaje de su nueva forma. […] Ya el periódico es leído más vertical que horizontalmente, el cine y la publicidad someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial (2011: 37-38).

Las condiciones socioeconómicas de las ciudades modernas han tornado anacrónicas tanto las condiciones perceptivas que habilitaban el modo de lectura propio de la poesía lírica como la autonomía de la que gozaba la escritura antes de que los carteles publicitarios la sometieran a las brutales heteronomías del intercambio económico. Justo Alejo se hace cargo de todas las implicaciones que este proceso tiene para el medio poético. En su manifiesto-prólogo a la antología novísima, Castellet establecía un vago paralelismo entre la ambientación con posters que abarrotaban las habitaciones de los jóvenes novísimos y las extensas y abundantes citas que precedían a sus poemas, como si estas tuvieran la voluntad de circunscribir el contexto histórico de los poemas (Castellet, 2018: 42). El problema no es solo que esta ocurrencia metonímica adolezca de una cierta arbitrariedad, sino que no ahonda en las implicaciones mediales que tuvieron los carteles y pósteres publicitarios en algunos poetas de los sesenta como pudieron ser Justo Alejo o Antonio Molero, que yuxtaponía en sus poemas con formato cartel referencias al constructivismo ruso y a la cultura pop anglosajona.

Atendamos un momento al poema «decliNADA REALIDAD» que podría considerarse un juego permutatorio con el título del poemario. Dice así:

> MonuMENTALES REBAJAS
> BAJAS mentales
> RES
> BAJAS
> mienten
> Los TALES
> ¡¡¡RETALES!!!
> ¿Bajas Reales de Telas?
> BAJAS REALES[15] (1997: 311).

El procedimiento de alzado de determinados fragmentos de las unidades léxicas es muy recurrente en la poesía de Alejo, a través de él trata de suscitar significados latentes en los mensajes publicitarios. En el primer verso, decide el poeta alzar las tres últimas sílabas de la palabra «monumentales» asociando así el sentido de la rebaja al campo léxico de la mente. Sin embargo, la asociación no parece neutral por cuanto aquí el carácter mental refiere no solamente a las

15. En la medida de lo posible, he tratado de respetar la disposición tipográfica del texto original.

implicaciones psicológicas del encanto de las sirenas publicitarias sino también a su entelequia, a su realidad puramente mental o ideal, interpretación reforzada por el título del poema que si, por una parte, refiere a la declinación como el procedimiento que rige la construcción del poema, por otra, los términos alzados insisten en la «NADA REALIDAD» de las promesas publicitarias. Este significado se ve reforzado por el quiasmo del siguiente verso en el que se han transmutado el orden de las unidades léxicas precedentes y se ha seleccionado las dos últimas sílabas del término rebajas. Las «BAJAS mentales» podrían así referir a la desactivación de nuestros mecanismos críticos de análisis en la relación con el lenguaje publicitario. No obstante, la consciencia de los mecanismos de desactivación de nuestra capacidad crítica y distanciamiento del lenguaje publicitario, cuyas promesas no son más que nada (ese parece ser el sentido de la declinación del sufijo re, que en el cuarto verso se ha transformado en «RES») no nos capacita para eludir el encantamiento.

Esta estructura esquizofrénica, en virtud de la cual ciertos poemas publicitarios parecen estar atravesados por dos voces contradictorias: una de ellas que explicita los trucos y tretas del lenguaje publicitario y la otra que, de forma a veces culpable, a veces de forma resignada o con vehemente entusiasmo, se entrega al frenesí del consumo, caracteriza también este texto de Justo Alejo en el que a la certeza de que «mienten / los TALES» le sucede el enardecido grito de un comprador compulsivo cuyo flujo de pensamiento se ve interrumpido por la triple exclamación de un cartel que anuncia «¡¡¡RETALES!!!» al que le sigue la inquisición «¿serán reales?» que culmina con la constatación: «BAJAS REALES». Se sirve Justo Alejo de un repertorio léxico reducidísimo, en el que apenas podemos identificar cuatro palabras («monumentales, rebajas, mienten, reales»), presentando estas dos últimas un altísimo grado de homofonía con los dos términos rectores a partir de los que se construyen, permutatoriamente, el resto de las unidades léxicas.

Si este poema está construido previa autoimposición de una norma tan arbitraria como es la constricción del repertorio léxico utilizable a dos términos, en otros poemas Justo Alejo se muestra como un gran conocedor de la jerga rural popular que consigue engarzar brillantemente, como hacía Aníbal Núñez, con la parafernalia lexicalizada y abracadabrante del lenguaje publicitario[16]. Quizá el poema donde, de modo más explícito, se elabore la poética que subyace a *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) sea este:

16. Si bien es cierto que esta práctica es más preponderante en otros poemarios, especialmente en *Alaciar.*

MÁS nociva polición
Los MASS MEDIA
Medios son
Para hacer
¡qué mal remedio!
De las MASAS
un promedio
fundado sobre el montón.
Pero sobre el PANTEÓN
I.B.M
el pueblo
en crítica
unión
desordena al electrón
con
desviación-
es
típicas… (1997: 323).

El primer verso del poema se inicia con una epéntesis de la palabra «polución» que constituye el rasgo distintivo de las consecuencias de los medios de comunicación de masas. Si bien es cierto que, en este poema de Justo Alejo, encontramos una crítica hacia los medios de comunicación de masas similar a la que Raúl Zurita ofrecía del lenguaje publicitario en la cita con la que abría este texto, nada más lejos del cierre de filas en torno al Ser Poético que proponía el poeta chileno. Aunque ambos poetas atribuyen a los medios de comunicación de masas y a la publicidad el mal remedio de homogeneizar o promediar sobre el montón los imaginarios y las conductas sociales, Justo Alejo se decanta por hacer de la poesía un medio a través del cual apropiarse de la retórica y las formas de disposición tipográfica del lenguaje publicitario para desviar su sentido.

En unos últimos seis versos de ilusión situacionista, parece arengar Justo Alejo a la unión crítica del pueblo para que, en «guerrilla semiológica», desmonte los mensajes de los «MASS MEDIA». Se sirve aquí Alejo, como en el poema previo, de un procedimiento constructivo declinatorio en virtud del cual una palabra es tomada como fuente de la que se deduce el resto. En los ocho primeros versos, esta función la cumple la palabra «medio» de la que se declinan los términos «remedio» y «promedio». En la segunda parte, que comprende el resto de los versos, Alejo hace descansar su cohesión en la marcada rima consonante en «-ión» reforzando mediante este patrón rítmico su tono instigador que clama por la unión de un pueblo sobre los restos funerarios de la multinacional IBM, uno de los símbolos del desarrollismo.

Sirvan estos dos poemas como una muestra de la poesía de Justo Alejo cuya propuesta de apropiación del medio publicitario se cifra en el minimalismo terminológico, los juegos permutatorios y la elaboración del espacio tipográfico para ejercer una crítica de este y plantear una nueva forma de integración social de la poesía. Señalaba al principio que *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) se abre con la ilustración de un viejo recitador de romances, que interpretaba como un símbolo del bardo o el aedo, al que se le concedía el terminante permiso, más bien la imperiosa obligación, de fijar carteles. Mediante este introito, Justo Alejo cuestionaba las expectativas de sentido que median nuestra relación con la poesía. En *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) la poesía comparece como un arte anunciativo, una forma de la cartelería y no ya como un soliloquio escuchado por un público al que el poeta no toma en consideración. Asimismo, la poesía ya no se presenta como una forma de escritura autónoma con respecto al caos económico, sino como un medio que opera en ese caos para desviar sus sentidos hegemónicos. El poeta, que todavía posee la forma de un bardo, tiene el cometido de fijar cárteles, de asumir el lenguaje publicitario para desviarlo. Es por ello por lo que el libro se cierra con otra ilustración que muestra un televisor cuya pantalla reza «Prohibido terminantemente fijar anuncios» como si esta función hubiera sido usurpada de vuelta por el poeta.

Conclusiones

Del estudio comparativo de estos tres poetas de la España tardofranquista se pueden extraer varias conclusiones. Con respecto a la historia de la poesía española, un estudio más detenido de los poemas publicitarios de estos autores nos puede ayudar a redefinir el concepto de modernidad poética que quedó establecido en el prólogo-manifiesto de Castellet para su antología novísima. Ubicándose en los alrededores de la antología novísima, estos autores se apropiaron críticamente del discurso publicitario y la cultura de masas, transcendiendo su uso meramente referencial, así como el valor puramente emblemático que definía muchas de sus apariciones en los poemas incluidos en la antología de Castellet (Lanz, 2002: 906). La obra de los tres poetas analizados en este artículo –dos de ellos excluidos de la antología, y siendo Montalbán difícilmente asimilable a los principios estéticos planteados en el prólogo-manifiesto de Castellet– constituye una contribución ineludible a unas formas poéticas plenamente históricas y materialistas que, conscientes de la pérdida de la función sagrada de que la poesía gozaba en el Romanticismo (Schaeffer, 1999: 83-94) plantearon alternativas estéticas para que la poesía recuperara su significatividad y gozara de una nueva función social, a saber, la de la crítica de los imaginarios de consumo. La modernidad poética de

Montalbán, Núñez y Alejo no radica en el rechazo a la cultura humanista y la actualización a los símbolos y emblemas de la cultura de consumo sino, más bien, en el cuestionamiento crítico de la función de la poesía y de su conflictiva relación con la publicidad.

Asimismo, los poemas publicitarios de Montalbán, Núñez y Alejo pueden ser considerados un índice del cambio en lo que había sido entendido como poesía social. No cabe la menor duda de que todos los poemas aquí reunidos son testimonio de un momento de cambio político en el que la integración de España en las economías capitalistas, unida a la inmigración del campesinado a la ciudad, produjo una recomposición de la estructura de clase de la sociedad española, propiciada por la incorporación de estos campesinos como nuevos productores e «integrados en los mecanismos de consumo imprescindibles para la retroalimentación del sistema» (Prieto de Paula, 2018: 134). Sin embargo, si, por una parte, estos poemas constituyen un testimonio imprescindible de los albores de la era de consumo, el nacimiento de la clase media y la integración de España en las economías capitalistas europeas, por otra parte, se han liberado de los «realismos formularios […] que entraron en quiebra hacia 1965, año de la *Antología de poesía social* –en realidad, con un título más alambicado– de Leopoldo de Luis (2000), en que muchos de los reunidos mostraban paradójicamente sus vacilaciones y hasta algunas discrepancias respecto a la doctrina que los convocaba» (Prieto de Paula, 2018:133). Estos poemas son, por tanto, un síntoma del nuevo modo en que la poesía puede ser un testimonio de la realidad.

Con respecto a la historia cultural de la España tardofranquista, los poemas ofrecen un análisis crítico del imaginario hetero-onanista mediante el cual se erotizaban las relaciones de consumo. Tanto Montalbán como Núñez critican, mediante su ridiculización hiperbólica, tanto la erotización del consumo como la estrechez del sujeto del deseo: el hetero-onanista. Si la modernidad poética era reclamada, por Castellet en su antología novísima, por su empleo de motivos de la cultura de masas, la cultura del destape[17] también fue ideológicamente empleada como un signo de la modernización del régimen franquista. Si entendemos los anuncios representados en «Terry me va» y «Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía» como casos paradigmáticos de la cultura del destape, los poemas de Montalbán y Núñez, como ejercicios de análisis mitológico, pueden

17. Para un análisis de la significación político-cultural de este fenómeno puede consultarse el artículo de Labrador, Germán (2020), «Una urna puede ser el mejor preservativo. Porno-política y tecno-democracia en la transición española, entre el destape y la Constitución», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50-51, pp. 85-114. (https://doi.org/10.4000/mcv.12191)

ser también interpretados como la crítica a una modernización que conllevaba la perpetuación de un deseo puramente masculino que espectacularizaba el desnudo femenino.

Bibliografía citada

ALEJO, Justo (1997), *Poesía. Vol. I,* Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

BARRAGÁN, José Pablo (2018), «"Isla Tortuga en venta": el desenmascaramiento de la publicidad en la generación de 1968», en Luis Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar: del eslogan al poema*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 151-173.

BARTHES, Roland (1990), «El mensaje publicitario», en *La Aventura Semiológica,* Barcelona, Paidós, pp. 239-243.

BARTHES, Roland (2012), *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI Editores.

BENJAMIN, Walter (2002), *Dirección Única*, trad. de Juan J. del Solar y Mercedes Allende, Madrid, Alfaguara.

BUCHANAN, TOM (2007), «How "Different" Was Spain? The Late Franco Regime in International Context», en Nigel Townson (ed.), *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959, 1975,* Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 85-97.

CASTELLET, Josep Maria (2018), *Nueve Novísimos Poetas Españoles*, Barcelona, Península.

CULLER, Jonathan (2014), «Lyric, history, and genre», en Virginia Jackson y Yopie Prins (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology,* Baltimore, John Hopkins UP, pp. 63-77.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2012), *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, Barcelona, Anagrama.

LABRADOR, Germán (2020), «El franquismo contra la pared. Poética y ciudadanía en las pintadas de la transición española», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* 7, pp. 437-463.

LABRADOR, Germán (2020), «Una urna puede ser el mejor preservativo Pornopolítica y tecno-democracia en la transición española, entre el destape y la Constitución», Mélanges de la Casa de Velázquez, 50-51, pp. 85-114. (https://doi.org/10.4000/mcv.12191).

LANZ, Juan José (2002), *Introducción al estudio de la generación poética de 1968*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2018), «Eslogan, estribillo y epifonema. Qué poesía vendemos», en Luis Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el Dinero Puede comprar: del Eslogan al Poema*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 325-350.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004), *Poesía 68. Para una Historia Imposible.: Escritura y Sociedad (1968-1978)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

NÚÑEZ, Aníbal (1972), «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad», en *Triunfo*, 507, pp. 45-46.

NÚÑEZ, Aníbal (2015), *Poesía reunida (1967-1987)*, Madrid, Calambur Editorial.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2001), *Una educación sentimental. Praga,* ed. Manuel Rico, Madrid, Cátedra.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000), *Memoria y Deseo. Obra poética 1963-1990*, Barcelona, Random House Mondadori.

PARDELLAS VELAY, Rosamna (2009), *El arte como obsesión. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*, Madrid, Verbum.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016), «Poesía y publicidad en España: notas de asedio», *Ticontre. Teoria, Testo, Traduzione*, 5, pp. 227-84.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2018), «El alma en el tenderete: concordancia y fuga de tres poetas del 68. (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y Aníbal Núñez)», en Luis Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar: del eslogan al poema*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 125-150.

R. DE LA FLOR, Fernando (2012), *La vida dañada de Aníbal Núñez. Una poética vital al margen de la Transición española,* Salamanca, Delirio.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2015), «La función de la publicidad televisiva en la consolidación de la sociedad de consumo en España durante el régimen de Franco (1956-1975)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16, 3, pp. 155-273. https://doi.org/10.1080/14636204.2015.1103362.

ROSETTI, Ana (2004), *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004),* Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *El arte de la Edad Moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días,* Trad. de Sandra Caula, Venezuela, Monte Ávila.

ZURITA, Raúl (2015), «Vivimos la agonía del idioma». *El País*, 12 de marzo de 2015, https://elpais.com/cultura/2015/03/11/actualidad/1426101683_360476.html (26-20-2021).

ADENDA DE NÚMEROS ANTERIORES

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 195-208
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.09

La migración como factor clave en el desarrollo de una filosofía romántica española

Migration as key factor in the development of spanish romantic philosophy

Julia M.ª Bernal Ferriz

Autoría:
Julia M.ª Bernal Ferriz
Universidad de Alicante, España
julia.bernal@ua.es
https://orcid.org/0000-0003-3527-4231

Citación:
Bernal Ferriz, Julia M.ª. «La migración como factor clave en el desarrollo de una filosofía romántica española», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 195-208. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.09

Fecha de recepción: 29/02/2020
Fecha de aceptación: 30/11/2021

© 2022 Julia M.ª Bernal Ferriz

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La migración global iniciada a principios del siglo XVIII fue un factor decisivo para que individuos de mentes preclaras estrecharan fuertes vínculos de amistad y compartieran ciencia y cultura. Habiendo padecido los rigores del absolutismo y conocedores de los errores y defectos de la sociedad, los liberales pacíficos elaboran un plan para la regeneración del país. La crítica artística y literaria dará a conocer el nuevo ideario a través de revistas como *El Artista*. El análisis pormenorizado de las biografías incluidas en la revista, así como los testimonios de emigrados, revelan el complejo entramado de relaciones personales entre los firmantes y los ingenios a los que aluden. La sólida formación ilustrada de base neoclásica se enriquece con las ideas de la masonería moderna y absorbe la estética romántica de origen alemán reformulada desde Italia y Francia. La conciencia histórica, avivada por la Revolución francesa, impulsa a una última reinterpretación de todo ese caudal informativo que devendrá en la Filosofía romántica española.

Palabras clave: Romanticismo; migración; liberalismo; filosofía; crítica literaria; moral; arte.

Abstract

The global migration that began in the early 18th century was a inflexion point to strength friendship among individuals of great minds and to share science and culture. Having suffered from the rigors of absolutism and

knowing the errors and defects of society, peaceful liberals drew up a plan for the country regeneration. Artistic and literary critics would publicize the new ideology through magazines such as El Artista. The detailed analysis of the biographies included in the magazine as well as the testimonies of emigrants, reveal the complex network of personal relationships between the signatories and the witty people to whom they allude. The solid illustrated formation with neoclassical bases is enriched by the ideas of modern Freemasonry and absorbs the romantic aesthetics of German origin reformed from Italy and France. The historical conscience, enlivened by the French Revolution lead to a last reinterpretation of all of this amount of information which would become in the Spanish Romantic Philosophy.

Keywords: Romanticism; migration; liberalism; philosophy; literary criticism; morality; art.

La filosofía romántica española

La filosofía romántica española, en tanto que expresión de moral pura con carácter humanitario, se manifestó de manera contundente y como tal en España a través de las revistas de arte del tercer decenio del siglo XIX. Entre ellas destaca *El Artista*[1] como la más emblemática, seguida de su más radical continuadora, *No me olvides*[2]. Ambas publicaciones hacen gala de una filosofía nacida de la mezcla del ideario masónico, la formación ilustrada y la conciencia histórica avivada por la Revolución francesa.

Para evitar cierto confusionismo o dudas respecto a este tajante aserto, es fundamental contextualizar y precisar de qué romanticismo hablamos, qué se entiende por filosofía o filósofo a principios del siglo XIX, cuál es la esencia de lo español en esta etapa y finalmente por qué se manifiesta al regreso de los liberales emigrados.

El romanticismo al que aquí nos referimos es el que desde la asunción reinterpretada del idealismo transcendental hace evolucionar el clasicismo.

1. *El Artista*. Revista ilustrada publicada con carácter semanal entre 1835 y 1836, consta de 65 números y agrupa las entregas en 3 tomos. Entre sus redactores figuran las firmas de Federico y Pedro Madrazo, Valentín Carderera, Eugenio de Ochoa, José Negrete (Conde Campo Alange), Santiago de Masarnau, Luis de Usoz y Río, José Augusto de Ochoa, etc.
2. *No me olvides* se publicó desde el 7 de mayo de 1837 hasta el 11 de febrero de 1838. Es un periódico semanal que consta de 41 números, con un promedio de ocho páginas por número. El fundador, editor y director de la revista es Jacinto de Salas y Quiroga. Y entre los colaboradores se encuentran José Joaquín de Mora, Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Maury, Alcalá Galiano, Zorrilla, Pedro de Madrazo, Miguel de los Santos Álvarez, Manuel de Assas y Morán, Fernando de la Vera e Isla, Eugenio de Ochoa, Juan Bautista Alonso, Pedro Luis Gallego, Sebastián López de Cristóbal; y, esporádicamente, Juan Eugenio de Hartzenbusch, Nicomedes Pastor Díaz, Enrique Gil y Carrasco, Francisco Rodríguez Zapata, Donoso Cortés, etc.

Entiende que no hay diferencia entre lo clásico y lo romántico porque lo que importa en cualquier arte es si es bueno o no. Y lo bueno no depende de la sujeción a reglas estrictas, sino del conocimiento de ellas para desde ahí dejar nacer la inspiración imaginativa que cree un estilo libre y propio capaz de emocionar.

El filósofo verdadero, que no «filosofastro», es el sabio que templa la incredulidad valiéndose de la razón y de las condiciones de posibilidad; desde el conocimiento científico, observa, medita y reflexiona hasta que se enciende la chispa. En esa relación entre entendimiento y corazón, el misterio es la regla (Balmes, 1958: carta XXV). Desde esta perspectiva la cristiana libertad no está reñida con el sentido común, pero ha de ser inspirada, no aprendida.

Lo que define la esencia de cada país son las costumbres de sus gentes, sus características medioambientales y las circunstancias históricas. Así, el pueblo español es en esencia templado, monárquico y religioso. Luis Usoz y Río[3], ideológicamente convencido de la razón del pensamiento libre, cree que de la unión de la libertad política de los pueblos y de la libertad religiosa se puede obtener la mejora intelectual necesaria para lograr la prosperidad material[4].

Ya aclarados los términos, ahora solo cabe preguntarse qué acontecimientos los unió, pero a esa respuesta solo se puede contestar analizando detenidamente qué supuso el fenómeno migratorio para la historia cultural española.

Protagonistas

Las diversas etapas de migraciones masivas que se fueron sucediendo entre 1700 hasta 1833 en España fueron de suma importancia porque, si bien la expatriación era un arma política eficaz al servicio del poder para castigar la disidencia, por primera vez en la historia de España, intelectuales y artistas se convirtieron en las víctimas habituales. Así jesuitas, refugiados de guerra, afrancesados y liberales buscaron protección fuera de nuestras fronteras y eso, sin duda, tuvo consecuencias, les hizo estrechar lazos de amistad, proteger con más celo su lengua y costumbres y, lógicamente, el proceso de creación de sus obras estaría impregnado de esta experiencia (Sánchez Zapatero, 2008: 19).

Italia fue el destino más favorable para los jesuitas desde donde algunos, situándose por encima de credos o de ideologías políticas, contribuyeron eficazmente al progreso social. Entre ellos, sirva de ejemplo, el abate Juan Andrés,

3. Luis de Usoz es un concienzudo purista de la lengua, en *El Artista* se encarga de la sección de sinónimos castellanos precisando minuciosamente la diferencia entre los términos escogidos.
4. Esta idea la recoge Usoz en la introducción de *Dos diálogos escritos por Juan de Valdés* (Citado por Lewis Galanes, 1986: 160).

autor de *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*[5], obra de enorme difusión hasta bien entrado el siglo XIX en la que ya anunciaba un cambio importante: el paso de una historiografía ilustrada y universalista hacia otra nacionalista y de base romántica. Prueba del magisterio de Juan Andrés y de la influencia que ejercía aun exiliado la tenemos en el hecho de que Meléndez Valdés le pidiera el favor de incluir en *La Literatura española del siglo XVIII* una mención positiva para su amigo y guía Jovellanos. Meléndez Valdés, también obligado a salir de su patria, se retiró a Francia donde murió hasta que «su cuerpo de la tumba ignoble [*sic*] en que yacía fue trasladado por el duque de Frías a un monumento muy decoroso» (*No me olvides*, n. 30: 6-7). Eugenio de Ochoa informa desde su tribuna respecto a que el Comisario General de la Cruzada, Sr. D. M. F. Varela encargó al escultor Antonio Solá el cenotafio de Meléndez y el de Jovellanos (*El Artista*, II: 133). Estos datos tan particulares muestran la preocupación y el esfuerzo que se hacía para que personajes ilustres permanecieran en el recuerdo de generaciones venideras.

Londres y Francia también fueron destinos clave para los emigrados españoles, aunque en desigual medida. Alcalá Galiano en los tres últimos capítulos de *Recuerdos de un anciano* describe de forma amena e instructiva el proceso migratorio de los españoles. Después de establecer los cuatro periodos de emigración -la emigración de los protestantes en el siglo XVI por las guerras de religión; las emigraciones anteriores al siglo XVIII; la de los franceses entre 1789 y 1795 y la de los españoles en 1823 al caer el gobierno constitucional- se detiene en la huida de los españoles a Gran Bretaña. De primera mano, puesto que él fue parte activa, y con el ánimo sereno de la madurez, Galiano ofrece un cuadro documental de innegable valor. Relata cómo en suelo británico los españoles fueron amparados por las leyes, favorecidos por la opinión y socorridos por el gobierno; mientras que en Francia fueron pocos a encontrar asilo político, ya que eran apenas tolerados y siempre vigilados para que no llegaran a formar cuerpo político o social. En Inglaterra se establecieron fuertes lazos de unión entre polacos, italianos y españoles movidos por el común interés y por compartir las mismas pasiones. No niega que, aunque se crearon bandos entre los españoles, todos demostraron fortaleza y nobleza al no acusarse de traición y mostrarse incorruptibles[6]. Las dos sociedades secretas que se habían gestado en España durante el periodo constitucional tuvieron su traslación en

5. La obra *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* fue escrita en italiano por el abate D. Juan Andrés y traducida al castellano por D. Carlos Andrés se publicó en Madrid en 1784.
6. Nótese que se refiere a los demócratas que habían ocupado los más altos cargos en el periodo constitucional.

los dos bandos que se forjaron en Inglaterra. Por una parte, *el bando nacido de los comuneros* que a su vez se dividía en los moderados -personas de más nota, diputados, y, cuando la ocasión lo requería, prohombres pacíficos- que reconocían el liderazgo del «guerrillero español» Espoz y Mina-; y los más extremados o exaltados frente a los cuales, paradójicamente, se situó Torrijos como líder. Y, por otra parte, el bando de *los pacíficos*, entre los que se encontraban el masón Quiroga, Riego, Argüelles, Istúriz y Alcalá Galiano, entre otros. El documento es interesante porque ofrece un cuadro de la forma de vivir, sentir y comportarse de los españoles. Anécdotas entre políticos aparte, nos quedamos con tres datos relevantes para el tema que nos ocupa, el primero es que pocos eran los españoles que sabían hablar inglés[7] y tampoco se vieron en la necesidad de aprenderlo porque vivían agrupados en el barrio de Somers Town -conocido como la abreviada España constitucional- y alrededores. «Allí vivía una España que no ha dejado de tener influencia en los sucesos de la España verdadera», refiere Galiano. El segundo es que con la esperanza del regreso a la patria se reunían cada noche, en la casa que compartían Argüelles, Cayetano Valdés y Ramón Gil de la Cuadra, los liberales -militares, eclesiásticos, abogados, empleados civiles, médicos y escritores- para hablar de diversas materias evitando a toda costa entrar en discordia. Sin duda, el incesante intercambio de ideas era positivo y de esa interacción surgió el germen de un plan de regeneración tanto más utópico cuanto más tiempo pasaban fuera y el objeto de aplicación devenía en un pueblo más imaginado que real. El tercer dato, no por ello menos significativo, esclarece sobre lo que para Galiano fueron dignos escritos publicados durante la emigración: las obrillas cortas que José Joaquín de Mora publicó antes de ir a América –se refiere a *No me olvides: colección de producciones en prosa y verso*, originales y traducidas por José Joaquín de Mora en Londres en 1825[8]- y

7. Alcalá Galiano, valiéndose de sus conocimientos de inglés, daba lecciones de lengua española a los ingleses, así fue como trabó amistad con integrantes del gobierno inglés como el ministro Sir Jorge Grey o el parlamentario Alderman Woor que le permitieron asistir a las tertulias más íntimas de la sociedad inglesa (Galiano:). También, de los que salieron en 1823, se introdujeron en los medios literarios londinenses gracias a su conocimiento de la lengua inglesa, Valentín de Llanos, Trueba y Cosío, Mora, el Dr. Seoane, Mendíbil y García de Villalta (García Castañeda, 1982: 501-502).
8. Esta publicación presenta la estampa «Forget me not» junto al poema «No me olvides» que también aparecerá publicado en el primer número del *No me olvides* español, fechado el 7 de mayo de 1837. El poema *A la flor, llamado en inglés «forget me not»* firmado por José Joaquín de Mora es la antesala del prospecto en el que Jacinto Salas y Quiroga expone el objetivo de la revista. La flor simboliza el consuelo y la esperanza por el retorno de lo perdido. Una flor que los liberales emigrados descubrieron en Inglaterra y que imaginariamente traen al abatido pueblo español para que ejerza su influjo.

dos periódicos, *Ocios de emigrados españoles*[9] –en el que escriben José Canga y Argüelles, Joaquín Lorenzo Villanueva, José Calatrava y Vicente Salvá entre otros muchos– y otro del que era redactor principal el mismo que lo había sido de *El Robespierre español*[10] en 1811 y al que pronto Galiano quita mérito porque «en un constitucional español no está bien declararse odiador de los reyes». Esta selección está hecha con toda la intención, pues no deja de evidenciar lo más importante que se llevan los emigrados españoles de Inglaterra: el conocimiento y pertenencia al universo masónico, basado en la ley moral, como medio inmejorable para el intercambio de ideas y el desarrollo de cualquier ramo del saber. En definitiva, un modelo de conducta y de aplicación práctica basado en la generosidad y la armonía[11].

En 1830, con el triunfo en Francia del partido liberal, buena parte de los emigrados en Londres pasan a Francia. Entre ellos Alcalá Galiano ayudado por la licencia de Mendizábal; ambos con la misión de establecer fuertes alianzas que allanaran el terreno para regresar a España. En París, pues, los que hasta entonces habían permanecido en Inglaterra entrarán en contacto con otros desterrados que nunca fueron a Londres o que habían salido de allí unos años antes como Ángel de Saavedra, Francisco Martínez de la Rosa o el conde de Toreno. Huelga decir que la muerte de Fernando VII en 1834 lo precipitó todo. Y así, con el Real Decreto de la reina gobernadora de España en el que concedía la amnistía a los masones, los emigrados pudieron volver, no tardando en poner en práctica los tantas veces consensuados planes de cambio en pro de una España mejor que estuviera a la altura de las otras naciones.

Además de las migraciones inducidas por desavenencias políticas o religiosas, otras movilidades, en menor escala, fueron voluntarias y las protagonizaban los pensionados o comisionados para perfeccionar un arte u oficio, o simplemente personas, como Blanco-White, que salían a buscar en otros países la tranquilidad que no les daba el ambiente inquisitorial. La inquisición era un

9. *Ocios de Españoles emigrados*. Periódico mensual, tomo II, agosto-diciembre, Londres, 1824. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URI: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks7d0.

10. Hartzenbusch no recoge este título en sus *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, aunque sí replica la lista de la *Guía del Comercio* del 4 de junio de 1845 donde -teniendo en cuenta que son publicaciones desde el año 1808 a mediados de 1845- *El Robespierre* aparece en tercer lugar dentro de un total de veintinueve cabeceras. (Hartzenbusch: 99)

11. Alvarado recuerda que es en Inglaterra donde surge la masonería moderna para, entre otras, cosas acabar con los conflictos religiosos y políticos. Y tanto en su nacimiento en el medioevo como en su refundación moderna o especulativa sintoniza con una forma de gobierno monárquica (Alvarado Planas, 2016).

cáncer para el progreso y esta, aunque se iba debilitando poco a poco, no sería definitivamente abolida hasta el año 1834.

En el ámbito de las Bellas Artes y Bellas Letras, la redacción de *El Artista*, encabezada por Eugenio de Ochoa[12] como el más firme defensor de las ideas románticas, no tardó en cumplir con su objetivo, encuadrada en el marco de su competencia, como es lógico. Es por ello que hablarán de Bellas Artes, artistas contemporáneos y de «grandes hombres sepultados entre el polvo de las tumbas». El primer número data del 5 de enero de 1835, de modo que los redactores tuvieron tiempo de contrastar sus propias experiencias con las de otros desterrados y castigados, imbuirse de los conocimientos adquiridos y tomar conciencia del sufrimiento del pueblo español, devastado por la guerra, las epidemias y la falta de esperanza. Una lectura detenida de todas y cada una de las páginas de la revista revela un ideario estético-literario en cuyo trasfondo[13] subyace una densa filosofía trascendental que tiene sus propios objetos literarios vertidos en la publicación en forma de artículos de crítica artística y relatos cortos[14]. Pero para cumplir con el objetivo de este artículo, basta con centrarse en la selección de personajes en los que se detienen para dar unos detalles biográficos, pues de ellos obtenemos información sobre a quiénes consideran modélicos y por qué y la importancia que, para algunos de ellos, tuvo el poder emigrar,[15] ya fuera por obligación –para escapar del peligro o para completar su formación- o por decisión propia.

Es raro el caso en que la descripción no va acompañada de las cualidades que los descriptores quieren presentar como modélicas en el ser humano, además de inherentes para la condición de artista o que no se señala al maestro del artista y la protección que obtuvieron de los monarcas.

12. Ochoa vivió su etapa estudiantil en París desde 1828 a 1834, donde pudo nutrirse del romanticismo francés desde dentro y con el entusiasmo propio de la juventud (Alonso Seoane: 2014).
13. El ideario debía estar vedado porque estaban sujetos a la censura represiva, había libertad de prensa, pero no de pensamiento. Debido al clima de opresión vivido durante el reinado de Fernando VII y a la represión brutal, era habitual en esta sociedad el criterio de doble conducta.
14. Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo, José Zorrilla y Jacinto de Salas y Quiroga fueron los autores que participaron en la redacción de relatos literarios de las revistas *El Artista* y el *No me olvides*.
15. No hay constancia en la revista de una movilidad que no fuera interna en estos personajes destacados: la actriz Concepción Rodríguez, el escritor Antonio García Gutiérrez, el pintor Manuel José Quintana, el arquitecto Custodio Teodoro Moreno, el escultor Esteban de Ágreda; Manuel Bretón de los Herreros, Juan Miguel de Inclán, alumno de Jovellanos, y el pintor Vicente López.

El artista, en términos generales, ha de tener una sólida formación, una ciencia profunda que le permita, a partir del conocimiento de las reglas y de la práctica constante de su arte, encontrar su propio estilo original y, por tanto, verdadero. Un estilo que surge de una imaginación atrevida inspirada en la observación de la naturaleza. Las creaciones de un genio, ingenio superior de profunda filosofía, emanan el fuego y el entusiasmo del que ha participado el artista en el transcurso de la creación. Ese artista es un ser necesariamente inteligente, voluntarioso, receptivo, noble y generoso.

Entre los personajes destacados de otras épocas figuran: el músico Haendel, favorecido por Jorge I, y cuya música, especialmente *El Mesías* se sigue escuchando en Inglaterra en 1835 (*El Artista*, III: 49-51).; el pintor Velázquez que con 24 años ya era el primer pintor del rey; y los literatos Fernando de Herrera, amigo personal de Francisco Pacheco, el primer maestro de Velázquez, Lope de Vega, admirador de Herrera, y Alonso de Ercilla paje del príncipe don Felipe y gentilhombre del príncipe Rodolfo, autor de *La Araucana*, «el único poema verdaderamente nacional de nuestra literatura» con cuadros románticos sublimes que rebosan la inspiración de un genio creador (I: 298-299).

En cuanto a los ingenios contemporáneos que se mencionan más de la mitad pasaron en algún momento por Londres, París o Italia y, perseguidos o beneficiados por el protectorado real, aprovecharon sus estancias para aprender distintas técnicas de su arte de los maestros foráneos. Así Goya fue a Roma, pero también tuvo que viajar a París con real licencia, si de Velázquez había aprendido la perspectiva aérea, de Rembrant asimiló la economía de las luces y el efecto picante y decidido (II: 253-255).

Los pintores José de Madrazo y Vicente López fueron ambos pensionados y nombrados pintores de cámara por Carlos IV y Fernando VII. Dieron clases de dibujo a la Reina Gobernadora, uno y a las reinas María Isabel de Braganza y Josefina Amalia de Sajonia, el otro. Sus retratos fueron muy encomiados tanto en España como en París y Londres. Madrazo retrató a Godoy, a José Canga Argüelles, a Santiago de Masarnau y a E. Wellesley, embajador británico en Madrid. Pero no todo fueron privilegios, pues junto al escultor de cámara José Álvarez, discípulo de Mr. Dejoux, y a Solá estuvo encarcelado por no jurar por el intruso rey José. También Juan Antonio de Ribera fue pensionado por Carlos VI para ir a estudiar a París y aprender de Jacques-Louis David. Hasta tal punto llegó su amistad con los reyes que estos le honraron apadrinando a uno de sus hijos (III: 25-27).

Otros artistas que tuvieron el reconocimiento real fueron los arquitectos Juan de Villanueva y Custodio Teodoro Moreno y el escultor Esteban de Ágreda,

que también sufrieron represalias por ello cuando se alteraba el orden en el gobierno.

Mención especial entre los contemporáneos destacados requiere el grupo de humanistas, poetas o literatos[16]. Entre los humanistas Juan Nicasio Gallego, Quintana, Juan Miguel de Inclán y Alberto Lista fueron personajes claves porque habiendo sido ellos mismos educados en el más puro clasicismo progresista -el de Meléndez Valdés, Cienfuegos o Jovellanos- supieron recuperar, formando un núcleo de acción común con ellos, el fondo y la forma de los autores del XVI. De esta manera, lo que hacen es reinterpretar para sus alumnos las obras de Fernando de Herrera, Alonso de Ercilla, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Villegas… para una generación en la que sus integrantes se revelarán como críticos de arte a la vez que artistas[17].

La labor crítica ya era consustancial a cualquier artista perteneciente a la elite cultural. El conjunto de conocimientos y costumbres que habían adquirido gracias al intercambio de ideas fomentado por su educación ilustrada, sus viajes y sus circunstancias de vida les hacían proclives para analizar y escoger con acertado criterio los referentes artísticos que nuevamente guiarán a la siguiente generación. A este fin responden las biografías de Ángel de Saavedra –otro de los emigrados a Inglaterra conocedor del ambiente parisino- y de Antonio García Gutiérrez en las que se recomienda la lectura de *El desterrado* por mostrar carácter verdaderamente español y original y *El trovador* por ser fruto de un estudio profundo de los grandes escritores dramáticos del siglo XVII. Llama la atención el apático tono que utiliza Eugenio de Ochoa en la biografía de su amigo Manuel Bretón de los Herreros. Parece que al ponerle de ejemplo de laboriosidad y tesón por haber inventado el «género bretón», lo que realmente está haciendo es recriminarle que ni huyera ni se enfrentara al gobierno absoluto cuando este se restauró (II: 1-4).

Pero si tuviéramos que elegir los cuatro personajes biografiados más destacados por su implicación en la introducción en España de nuevas doctrinas, así como por su capacidad para dar el potencial artístico español, sin duda, nos quedaríamos con los músicos y compositores Santiago Masarnau y Ramón Carnicer, y los literatos Telesforo de Trueba y Cosío y Francisco Martínez de la Rosa. El madrileño **Santiago Masarnau** tenía excelentes relaciones de amistad

16. Nótese que no utilizo el término de escritor –al menos en esta primera clasificación– porque a esta actividad se dedicaban todos con gran destreza.
17. Nótese que en materia literaria el circuito establecido por los críticos es predominantemente español, no así en el resto de artes (pintura, escultura, arquitectura, música), disciplinas en las que necesariamente se ha de contar con ayuda gubernamental o de mecenazgo *para que los artistas se formen*.

con compositores alemanes, franceses, italianos e ingleses. Circunstancia que sin duda le hacía más llevaderas sus estancias en el extranjero, después de las cuales se veía modificado su estilo. A la par que le era fácil obtener cartas de referencia, por ejemplo, las de Rossini, para que otros españoles pasaran a Inglaterra (Gisbert, 1988). Masarnau creía que en España se debía escuchar la música de compositores alemanes, pero era consciente de que primero había que educar el gusto del público español (III: 133-135). Ramón Carnicer, primer escritor español de música dramática, viviendo en 1808 en las Islas Baleares se asoció con el inglés de origen alemán Cook y el italiano Russo. Y ya en la península, trajo a los compositores Pietro Generali y Fiorenzo Galli, liberal emigrado[18]. Carnicer llegó a dirigir los teatros reales (III: 145-146). Francisco Martínez de la Rosa, el que llegó a ser primer secretario de Estado en 1834, fue para Eugenio de Ochoa el introductor de las doctrinas del romanticismo en el moderno teatro español. Desde las páginas de *El Artista* se marcan como recomendables las siguientes obras: *Aben Humeya*, la *Conjuración de Venecia*, *La niña en casa* –gran comedia al estilo de las de Moratín-, *Edipo* y patriótica y melancólica poesía *Recuerdo de la Patria* (I: 157-159). Por último, Telesforo de Trueba y Cosío, habiendo recibido una sólida formación en Inglaterra y en la Sorbona de París, estando en Londres de emigrado voluntario publicó en inglés su primera novela histórica *Gómez Arias*. A ello le animaron sus amigos Argüelles, Gil de la Cuadra y Alcalá Galiano. De modo que, retrocediendo a la mención que hacíamos al inicio de la famosa reunión nocturna londinense en casa de Argüelles-Valdés-de la Cuadra, no es de extrañar que Trueba fuera uno de sus asiduos tertulianos. Un Trueba que había dejado fundada en 1822 la Academia del Mirto presidida por Alberto Lista y en la que se formaron muchos de los colaboradores de *El Artista*, un Trueba que ya no dejaría de escribir en inglés y de cosechar éxitos para su patria. Sus obras eran traducidas al alemán, al ruso y al francés. En este último caso las traducciones eran hechas por el mismísimo Mr. Defaucoupret, el traductor de Scott, lo cual da una idea del prestigio del que gozaba el español. Entre sus trabajos, se cita para el recuerdo el crítico-descriptivo *Londres y París* por ser el que le hizo alcanzar la misma fama de Walter Scott o Fenimore Cooper. Ochoa pondera que, pese a su fama, decidiera regresar a España en 1834 para defender el trono de Isabel II y de

18. Sabido es que Cook, Galli, Aribau y López Soler fueron los precursores de la revista *El Europeo*, órgano de expresión de la escuela romántico-espiritualista a partir de 1822. En esta publicación ya es concebida la escuela romántica como una evolución de la clasicista, ambas están incardinadas por la religión y la capacidad de enseñar-deleitando. *El Europeo* es un claro antecedente de *El Artista*.

la libertad, aunque ahí lo deja porque «la jurisdicción de *El Artista* no es la política» (I: 254-256)[19].

Una rápida ojeada a los «Apuntes biográficos» del *Índice* de Simón Díaz, nos hace comprender que el *No me olvides* completa la selección hecha por *El Artista*, mencionando brevemente a Meléndez Valdés, los Moratín, Esteban Manuel Villegas y Luzán, el maestro de maestros. En definitiva, todos los personajes destacados tienen en común que aprendieron las reglas y copiaron a los maestros hasta que lograron definir un estilo propio y original con el que transmitir VERDAD, en mayúsculas. Al fin y al cabo, las producciones de un artista son los más vivos reflejos de su alma, de sus cualidades morales (*El Artista*, I: 255). Una moral que es universal y no tiene fronteras.

Hay en la biografía de Juan Nicasio Gallego (I: 193-196) un párrafo que llama poderosamente la atención, quizá porque, a renglón seguido, la redacción del periódico se exime de toda responsabilidad por no estar del todo conforme con la idea contenida. Dice así:

> todos los hombres, ms o menos, reciben por necesidad la influencia de las ideas de su tiempo. Cada uno pertenece a su siglo: participa del gusto dominante, que cunde hasta por el aire que se respira, y adopta sin sentir parte de sus manías y extravagancias por ridículas que sean a los ojos de la razón imparcial, como sucede con las modas, que, repugnando al principio, acaban por agradar a sus mismos censores. El mayor conocimiento de la literatura inglesa, que de cuarenta años acá se ha difundido en España, y sobre todo el gusto alemán que, aunque por el conducto poco puro de traducciones francesas, han propagado en el occidente de Europa las obras de Schiller, Kotzebue, Goethe y otros, ha abierto sin duda este nuevo rumbo a las ideas y máximas literarias, que dirigen a la generalidad de los escritores del día, y de cuyas obras solo la posteridad será en último resultado juez imparcial y competente.
>
> F. V. M.

El firmante F. V. M. concluye aludiendo al enfrentamiento de los dos partidos en que se divide la sociedad, dando como probable que venza la doctrina clásica por su peso en la historia. Pero, una vez hemos conocido datos clave de la vida de los artistas y señalado los referentes artísticos y las creaciones destacadas, al tiempo que se ha recabado la información de la gran red de conexiones socioculturales que permitió la migración global, la aseveración de F. V. M. resulta francamente simplista. De modo que mejor tomar en consideración esta otra de Santiago Masarnau: «soy poco amigo de comparaciones, y especialmente en materia de bellas artes. […] Admiro lo sublime donde quiera que lo encuentro

19. Solo se dirigirán al gobierno cuando sea de justicia para avanzar en el progreso de las bellas artes.

sin acordarme de si el que lo ha producido vio la luz por primera vez en este país o en el otro, ni de si la sigue viendo aun o no» (*El Artista*, I: 94-95).

Conclusiones

A modo de conclusión solo resta decir que, si aceptamos la división entre un romanticismo social y un romanticismo literario (Julián Marías: 1991), el romanticismo al que aquí nos hemos referido es el confluyente de ambos tipos. Es decir, los españoles tuvieron actitudes románticas -de reacción ante la presión- mucho antes de saber qué significaba el término *romántico*. En ese sentido, España fue a la par que otras sociedades (inglesa, francesa, alemana…). Lo que fue tardío, con respecto al resto de países, fue la expresión literaria plena de ese movimiento, porque, aunque ya se manifestaron ciertos rasgos románticos en obras de siglos anteriores, no fue reformulado con éxito hasta 1834. El factor migratorio fue fundamental para que la elite española se adhiriera al cosmopolitismo. El hecho de haber sido educados en la ilustración neoclásica, de estar cercanos a la monarquía y de haber sufrido los rigores de la guerra y la sombra de la Inquisición, les preparó para trazar un plan que veían posible que solucionara eficazmente los graves problemas que atenazaban el país. Es un romanticismo trascendental porque, utilizando la terminología de Romero Tobar, integra en el caudal teórico del movimiento grandes dosis de historicismo conservador y utopismo socialista (Romero Tobar, 1994: 74). Analizados los escollos para tal propósito, los liberales «pacíficos» -tanto los que habían regresado del extranjero como los que habían permanecido en el país- resolvieron poner en práctica los acuerdos establecidos. A unos les tocaría actuar en el ámbito político y a otros en el terreno de las Bellas Artes y la Literatura, sin intromisiones innecesarias. Los primeros habrían de velar por un estado de gobierno resuelto como monarquía constitucional donde la religión, necesariamente, había de volver a su esencia bondadosa[20]; los segundos, los artistas, viendo que el periodismo era la herramienta más eficaz de difusión del nuevo ideario estético que defendían, llevaron a cabo su parte del compromiso creando revistas como *El Artista* o el *No me olvides*. En ellas, los románticos moderados iniciaron la reconstrucción social desde la regeneración artística, era su parte del pacto. Y para ello se valieron de *la ciencia de la relación de todo el conocimiento con los fines de la razón humana resuelta como expresión de moral pura con carácter humanitario*. A eso es a lo que llamamos Filosofía romántica española, una verdad científica diseñada para superar los vicios de la sociedad española y hacerla progresar hacia una mejor humanidad.

20. Recuérdese que en Argüelles recayó la tutela de la reina.

Bibliografía citada

ALONSO SEOANE, María José (2014), «Entre presente y pasado. Eugenio de Ochoa y el Romanticismo europeo en «París, Londres y Madrid», *La península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, [Palma de Mallorca]: Genueve, pp. 205-226.

ALVARADO, Javier (2016), *Masones en la nobleza de España. Una hermandad de iluminados*, Madrid, La esfera de los libros.

BALMES, Jaime (1911), *Cartas a un escéptico en materia de religión*, Barcelona, Imp. Barcelonesa.

El Artista (Madrid. 5 de enero de 1835-1 de julio de 1836), Madrid, Imp. de Sancha, 3 tomos, 1835-1836. Edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar localizado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 81-83. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URI: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h3n2.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1982), «Costumbristas españoles en Inglaterra: observaciones sobre la obra de Blanco White, Valentín de Llanos y Telesforo de Trueba y Cosío», *Actas del VII Congreso de la AIH*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 501-509.

HARTZENBUSCH, Eugenio (1894), *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 a 1870*, Madrid, Rivadeneyra.

LEWIS GALANES, Adriana (1986), «Luis Usoz y Río, bibliófilo español del siglo XIX: no conocido custodio de textos literarios cubanos», *Actas del VIII Congreso de la AIH,* II, Madrid, Istmo, pp. 151-160.

LLORENS, Vicente (1979), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia, 3.ª ed.

MARÍAS, Julián (1991), «Los románticos: Larra», Conferencia pronunciada el 16 de abril de 1991, Ciclo de conferencias del Curso *España vista en algunos españoles* (1990-1991), Instituto de España. Recurso electrónico: http://www.cervantesvirtual.com/portales/julian_marias/683592_larra/

No me olvides, Madrid (España), 1837-1838. Edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar localizado en el CSIC, Biblioteca M-IH, RES, sig. F.A. 2.188. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URI: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz03k5.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2008), «Implicaciones históricas, literarias y léxicas del exilio en España: 1700-1833», *Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos*, número XV, junio, p. 19.

SIMÓN DÍAZ, José (1946), *El Artista (Madrid 1835-1836),* Madrid, CSIC. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URI: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n2r7.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 209-232
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.10

Representaciones teatrales en Castilla-La Mancha desde 1585 hasta 1699*

Theatrical performances in Castilla-La Mancha from 1585 to 1699*

Iván Gómez Caballero

Autoría:
Iván Gómez Caballero
Universidad de Castilla-La Mancha, España
ivangomezcaballero29@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8792-1088

Citación:
Gómez Caballero, Iván. «Representaciones teatrales en Castilla-La Mancha desde 1585 hasta 1699», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 209-232. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.10

Fecha de recepción: 08/09/2020
Fecha de aceptación: 14/07/2021

© 2022 Iván Gómez Caballero

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El presente trabajo trata de definir el panorama teatral de Castilla-La Mancha desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVII a partir de bibliografía especializada y también gracias a las bases de datos *CATCOM* y *DICAT* de la Universidad de Valencia, ahondando en varios aspectos, como, por ejemplo, los autores más representados, así como las localidades y las provincias que debieron tener más actividad teatral.

Palabras clave: teatro; Siglo de Oro; Castilla-La Mancha; autores; compañías de teatro.

Abstract

This paper tries to define the theatrical outlook of Castilla-La Mancha from last years of 16th century to all 17th century from specialized bibliography and also thanks to the *CATCOM* and *DICAT* databases of the University of Valencia, delving into various aspects, such as the most represented authors, the cities, the villages, and the provinces that seem to have had more theatrical activity.

Keywords: theater; Golden Age; Castilla-La Mancha; authors; theater companies.

* Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha y se incluye dentro del proyecto *PID2020-117749GB-C21*, aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducción

Castilla-La Mancha alberga un gran patrimonio histórico, cultural, artístico, etnográfico y, por supuesto, teatral. Sin embargo, todavía no hay estudios que indaguen en la actividad teatral de los Siglos de Oro.[2] Nuestro artículo trata de analizar la actividad escénica en Castilla-La Mancha entre los años 1585 y 1699 para realizar un esbozo de la cartelera teatral discerniendo qué ciudades y provincias tuvieron más actividad teatral, qué dramaturgos fueron los más representados, qué compañías visitaron la región y en qué fechas.

La estructura de este trabajo es la siguiente: en §2 analizamos la actividad escénica en la provincia de Albacete; en §3, la de Cuenca; en §4, la de Ciudad Real; en §5, la de Guadalajara; en §6, la de Toledo y, en §7, exponemos las principales conclusiones. La metodología empleada reposa en el método semiótico de consulta, tanto de referencias bibliográficas especializadas, como de las bases de datos *DICAT* (Ferrer Valls *et alii*, 2008) y *CATCOM* (Ferrer Valls *et alii*, en línea).

2. La provincia de Albacete

Albacete es quizá de las provincias sobre las que tenemos pocos datos, ya que solamente sabemos de la presencia de la actividad teatral en la capital y en dos localidades, Almansa y Alcaraz.[3] En cuanto a la localidad de Alcaraz, en el Corpus Christi del año 1588 la compañía de Bartolomé de Mendoza, natural de Jaén, representó dos autos, uno titulado *San Francisco vida e muerte dél*, y dos entremeses. Al año siguiente, en 1589, representó dos comedias a lo divino y algunos entremeses (Pérez Pastor, 1914: 18; Díaz de Escovar, 1920: 119). Además, tenemos constancia de que el 15 de junio de 1642 se representó en

2. En Albacete, Emilia Cortés Ibáñez (1991) publicó unas notas interesantes sobre sobre un documento del siglo XVI con el que podemos deducir que ya había representaciones teatrales desde muy antiguo en esta provincia. En un artículo reciente (Gómez Caballero, 2021), estudié la recepción del teatro barroco desde 1870 hasta 1936 también en dicha provincia. *Cfr*. Hormigos González (2013), Martínez Gil (2006) y Sánchez Romeralo (1981) para estudios sobre el hecho teatral de la provincia de Toledo durante los siglos XVI y XVII. *Cfr*. los estudios de Muñoz Jiménez (1984) y Pradillo Esteban (1996), que abordan los espacios escénicos del teatro de la Misericordia de Guadalajara en la Edad Moderna.

3. Así, la primera noticia que tenemos sobre representaciones teatrales en esta provincia data del año 1568, fecha en que se representó en Albacete el *Auto de Martyrio de Sant Justo y Pastor*. En el año 1571 tenemos otras dos noticias de comedias, representadas en el Corpus Christi, financiadas por el concejo municipal, y parece que se representó en los alrededores o en interiores de la hoy catedral de san Juan Bautista (Cortés Ibañez, 1991b: 567-570).

Alcaraz *Púsoseme el sol, salióme la luna: Santa Teodora* de Andrés de Claramonte, dirigida por la compañía de Alonso Pérez Caballero.[4]

En la localidad de Almansa se escenificaron también varias obras teatrales: el 10 de septiembre de 1691 se representó *Industrias contra finezas* de Agustín Moreto; el 11 de septiembre de 1691, *San Pascual Bailón*; el 12 de septiembre de 1691, *El más impropio verdugo por la más justa venganza* de Francisco de Rojas Zorrilla; el 13 de septiembre de 1691, *Los españoles en Chile* de Francisco González de Bustos y, finalmente, el 14 de septiembre de 1691, *El príncipe prodigioso*, una comedia en colaboración de Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso. De todas ellas desconocemos, por el momento, las compañías de teatros (Cortés Ibáñez, 2021: 22-28).

3. La provincia de Cuenca

Respecto a la provincia conquense, se conservan noticias de varios municipios, como, por ejemplo, Belinchón, Buendía, Cuenca, Huete, Priego, Remedios de Montalbo, Torralba, Uclés, Villa del Hito, Villamayor de Santiago y Villarejo de las Fuentes. En Belinchón, la compañía de Gabriel Hidalgo, contratada por la Cofradía del Santísimo Sacramento, representó cuatro comedias los días 20 y 23 de junio de 1643, y la de Úrsula de Robles, cuatro comedias entre el 20 y el 23 de junio de 1647 (Davis y Varey, 2003a: 278-279).

En Buendía, la compañía de Bartolomé Robles escenificó cuatro comedias en las fiestas del Corpus de 1619; la de Diego de Cárdenas, dos comedias el 5 de octubre de 1636 y tres entremeses durante las fiestas de Nuestra Señora del Rosario de Octubre, de los cuales dos eran de Calderón (*Argenis y Poliarco* y *Mudanzas de fortuna)*; otras cuatro comedias entre el 19 y el 22 de junio de 1641 por una comedia desconocida; la de Francisco Cereceda, cuatro comedias entre el 4 y el 7 de junio de 1643; la de Ángela de Alvarado, cuatro comedias en el Corpus Christi de 1644; la de Ana de Oro, cuatro comedias entre el 31 de mayo y el 1 de junio de 1646; la de Pedro de Contreras, cuatro comedias entre el 11 y el 14 de junio de 1648; la de Francisco de Cereceda, cuatro comedias los días 30 de mayo y 2 de junio de 1652 y la de Isabel López, cuatro comedias entre el 15 y el 18 de junio de 1656 (Pérez Pastor, 1901: 170-171; Davis y Varey, 2003a: 51, 154, 176, 230, 267, 288, 320, 402).

En la ciudad de Cuenca, la primera noticia que tenemos se sitúa cuando la compañía de Mateo de Salcedo y Nicolás de los Ríos escenifica *La vida de San Julián* el 8 de septiembre de 1595 (Alenda y Mira, 1903: 106-107). Asimismo,

4. Así consta en el folio 19v del manuscrito con signatura 16.986 de la Biblioteca Nacional de España.

la compañía de Bartolomé Romero representó veinticuatro comedias a partir del 13 de julio de 1635 (Pérez Pastor, 1914: 89; Davis y Varey, 2003a: 28). Respecto a Huete, la compañía de Jerónimo de Sandoval interpretó tres comedias el 15 y el 16 de junio de 1645 y otras tres los días 20 y 21 de 1647; la de Miguel de Miranda tres comedias y un auto los días 3 y 4 de junio de 1648 y la del músico José Canales, otras tres los días 3 y 4 de junio de 1648 (Davis y Varey, 2003a: 232, 277-278, 310).

En Priego, varios actores representaron dos comedias el 5 de octubre de 1653 en las fiestas de Nuestra Señora del Rosario; la compañía de Inés de la Cruz, dos comedias los días 27 y 28 de mayo de 1655 y también varios actores volvieron a llevar a las tablas dos comedias el 5 de octubre de 1659 en las fiestas de Nuestra Señora del Rosario. En Remedios de Montalbo, la compañía de Antonio Esteban representó cuatro comedias en las fiestas de Nuestra Señora el día 1 de octubre de 1642. La compañía de Inés de la Cruz escenificó otras dos comedias el 30 de mayo de 1655 en Torralba (Davis y Varey, 2003a: 170, 379, 396-397; 2003b: 356, 510).

La compañía de Cristóbal de Avendaño represento el día de Santiago de 1623 varias comedias, autos, loas, bailes y entremeses en Uclés. Por otra parte, *La gran zarzuela de San Javier Grande en el Hito*[5] se representó en Villa del Hito en 1696 para celebrar los milagros de san Francisco Javier, puesto que este santo curó a los habitantes del lugar durante la epidemia de peste del año 1695. La compañía de María de Olmos interpretó cuatro comedias entre los días 30 de mayo y 2 de junio de 1641 y la de Juan de Ayora, algunas más el 27 y el 30 de mayo de 1660 y 3 de junio de 1660 en Villarejo de Fuentes (Pérez Pastor, 1901: 196-197; Davis y Varey, 2003a: 124-125; 2003b: 516).

4. La provincia de Ciudad Real

En la provincia de Ciudad Real, podemos confirmar que hubo una actividad escénica en Almagro, Alcázar de San Juan, Campo de Criptana, Daimiel, Herencia y Membrilla. En el municipio almagreño, la compañía de Pedro de Ascanio representó tres comedias los días 23, 24 y 25 de junio de 1644 (Davis y Varey, 2003a: 214-215). Por otra parte, en Alcázar de San Juan, la compañía de Francisco Manso participó en el Corpus Christi de 1639; la de Juan de Aldama representó dos autos y dos comedias entre el 4 y el 11 de junio de 1643; la de

5. Se trata de una zarzuela anónima, como sostienen Mariela Insúa y Carlos Mata Induráin (Anónimo, 2010: 3), conservada en la Biblioteca Nacional de España con signaturas T/ 20.812 y T/2.651 y en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia con signatura 9/3.501.

Ángela de Alvarado, cuatro comedias entre los días 20 y 27 de junio de 1647; la de Francisco de Cereceda, cuatro comedias los días 11 y 18 de junio de 1648; la de Isabel de Espinosa, tres comedias y dos autos los días 30 de mayo y 2 y 6 de junio de 1652; la de Juan de Ayora, algunas representaciones en el Corpus de 1656, y la de Luisa Pinto, tres comedias y dos autos los días 27 y 30 de mayo y 3 de junio de 1660 (Pérez Pastor, 1914: 102-103; Davis y Varey, 2003a: 93, 176, 279, 301, 322; 2003b: 417-418, 515).

En Campo de Criptana, la compañía de Hernán Sánchez Vargas subió a las tablas durante el Corpus de 1638 y la de Isabel de Villalba, los días 23 y 24 de junio de 1639 con dos comedias y un auto. La compañía de Luisa Romero y Mariana Romero participó en las fiestas de Daimiel de 1654 y la de Francisco de Narváez, en el Corpus de 1656. Así, la compañía Juan de Ayora también subió a los escenarios los días 4, 6 y 7 de junio de 1654 en Herencia. Por otra parte, en Membrilla Josefa María representó un auto y una comedia el 15 de junio de 1645, y Josefa de la Serna y María de la Serna, alguna representación el 20 de junio de 1658 (Davis y Varey, 2003a: 79-80, 91, 236, 403; 2003b: 365, 651).

5. La provincia de Guadalajara

Afortunadamente, en Guadalajara se conservan más datos que en Ciudad Real, Cuenca y Albacete, pues por su proximidad con Madrid y también con Toledo, sus municipios y habitantes pudieron disfrutar de obras de teatro en sus corrales de comedias, calles y plazas públicas con más asiduidad que otras localidades castellanomanchegas. Se conservan noticias en algunos municipios, como, por ejemplo, Albalete de Zorita, Albares, Alcocer, Almonacid de Zorita, Atienza, Auñón, Beleña, Brihuega, Cabanillas, Cañizar, Casa de Uceda, Centenera, Cifuentes, Chiloeches, Cogolludo, Cuéllar, Fuente el Saz, Fuentelencina, Fuentenovilla, Fuentes, La Casa, Guadalajara, Hita, Horche, Iriepal, Jadraque, Loranca de Tajuña, Marchamalo, Mondéjar, Pastrana, Peñalver, Robledillo, San Juan de Humanes, Sigüenza, Tamajón, Torija, Trijueque, Villahermosa de Alovera, Villa de Quer, Villanueva de la Torre, Villaseca de la Sagra, Uceda, Usanos y Yunquera.

En Albalate de Zorita, la compañía de Luis de Toledo participó en las fiestas del Corpus de 1635 y en Albares, la de Andrés de la Vega, en el Corpus de 1638, y la de Francisca Gómez, los días 11 y 13 de junio de 1648 con cuatro representaciones. En Alcocer, la compañía de Cristóbal de Villaroel participó en las fiestas de Nuestra Señora de Septiembre los días 8 y 9 de septiembre de 1663 con dos representaciones. Además, Agustín de Cáceres, Jerónima de Zayas y José de Porras representaron en el Corpus de 1631 de Almonacid de Zorita y Felipe Domínguez, en el de 1644 los días 2 y 3 de junio con cinco comedias.

Por otra parte, destacan también algunas noticias sobre Atienza: la compañía de Juan González escenificó dos comedias los días 3 y 4 de junio de 1655 y la de Juan de Castro, Juana de Caro, Nicolás de Fonseca, Luisa de Borja y Luisa de Pinto, otras cuatro comedias el 15 de junio de 1656. En cuanto a Auñón, la compañía de Tomás Enríquez representó tres comedias los días 7 y 8 de junio de 1635 y la de Isabel de Villalba y Ana Gutiérrez, otras con cuatro el 20 de junio de 1642. La compañía de Jerónimo de Morales y Manuela de Córdoba representó algunas comedias en Beleña durante el Corpus de 1642, bien los días 22 y 23, bien los días 24 y 25 de junio de 1642 (Pérez Pastor, 1901: 221; Davis y Varey, 2003a: 10-11, 158,166, 212; Davis y Varey, 2003b: 84, 289, 383, 406).

Sin duda, el municipio de Brihuega tuvo gran actividad escénica durante este siglo: la compañía de María de Córdoba representó cuatro comedias los días 14, 15, 16 y 17 de agosto de 1635; la de Bernardo Jacinto, cuatro comedias del 14 al 16 de agosto en las fiestas de Nuestra Señora de Agosto y de San Roque; la de Andrés de la Vega, cuatro comedias del 14 al 17 de agosto de 1635; la de Domingo Trigo, oriundo de la localidad (y quizá por ello fuera una compañía de aficionados), otras cuatro los días 15, 16, 17 y 18 de agosto de 1637; la de María de Córdoba, otras cuatro los días 15, 16, 17 y 18 de agosto de 1637 y cuatro más los días 14, 15, 16 y 17 de agosto de 1641 y los días 14, 15, 16 y 17 de agosto de 1642. La compañía de Isabel de Castro llevó a las tablas cuatro comedias los días 14, 15, 16 y 17 de agosto de 1643, la de Pedro de Contreras participó en las representaciones del Corpus Christi de 1644; la de Miguel de Miranda, en el de 1645; la de Gabriela de Castro en 1645 los días 15 y 16 de junio con dos autos y dos comedias. Antonio García de Prado y Peri llevó a las tablas tres comedias los días 25 y 26 de julio de 1642 y otras tres y un auto el 15 de agosto de 1648 (*Los jueces de Castilla, La sayaguesa, El escondido y la tapada*); la de Francisco Gutiérrez y Vicente Domingo, otras tres los días 13 y 14 de junio de 1659; la de Carlos Vallejo, otras cuatro y el auto *El divino Orfeo* de Pedro de Calderón de la Barca los días 14, 15, 16 y 17 de agosto de 1695, regresando a Alcalá de Henares el día 18 (Pérez Pastor, 1901: 159; Agulló y Cobo, 1983: 121; Davis y Varey, 2003a: 26, 73-74, 141, 168, 172, 193, 224, 233, 306, 469; Davis y Varey, 2003b: 26-27, 320).

En Cabanillas, la compañía de Jerónimo López de Susaete representó tres comedias el 26 de julio de 1628; la de Andrés de la Vega, el 26 de julio de 1638 durante las fiestas locales de Santa Ana; la de Francisco de Cereceda, dos comedias el 12 de junio de 1653 y otra el 13 de junio de 1653 y, por último, la de Antonio García de Prado y Peri, dos comedias y un auto sacramental los días 25 y 26 de julio de 1648. Respecto a la localidad de Cañizar, la compañía de María Bernarda, mujer de Antonio Esteban, representó los días 4 y 5 de junio

de 1643 tres comedias con motivo del Corpus y otras tres el 15 y 16 de junio de 1645 y otras tres los días 31 y 1 de junio de 1646; la de Alonso González, tres comedias los días 3 y 4 de junio de 1649; la del músico Jerónimo de Sos, tres representaciones los días 11 y 12 de junio de 1648 y otras tantas durante los días 3 y 4 de junio de 1649. Finalmente, en 1652 se representaron tres comedias los días 30 y 31 de mayo de 1652, en las que participaron el músico Jerónimo de Saavedra y la actriz Ana Serrano y la compañía de Francisco de Cereceda interpretó tres comedias los días 15 y 16 de junio de 1656 (Davis y Varey, 2003a: 95, 179,212, 232, 269, 289, 307, 310, 320; Davis y Varey, 2003b: 346, 402; Martín Ortega, vol. 1: 328).

En La Casa de Uceda, la compañía de la viuda María de Alcaraz tuvo que representar dos comedias y auto con bailes y entremeses en el Corpus Christi de 1639, según consta en un contrato fechado el 4 de mayo de ese mismo año en Madrid. Por otro lado, en Centenera la de Francisca Arieta representó varias comedias en las fiestas de San Bernabé el día 11 de junio y la de Manuela de Contreras y Ana García, otras dos el 6 de junio de 1641. Asimismo, el municipio de Cifuentes tuvo gran actividad escénica: la compañía de Blas Polope representó tres comedias los días 3 y 4 de octubre de 1600 en las fiestas de Nuestra Señora del Rosario; la de Mariana de Castro y Estefanía de Ledesma, cuatro el 2 de octubre de 1622; la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, dos el 30 y el 31 de mayo de 1641 y tres el 19 de junio de 1642; la de Mariana de los Reyes, tres durante el 6 y el 7 de octubre de 1641 en la festividad de Nuestra Señora del Rosario, una de ellas fue *Las lágrimas de David* de Felipe Godínez; la de Mariana de Vaca, al menos, otra durante las fiestas de Nuestra Señora del Rosario de 1647. Existen también datos sobre otras tres comedias los días 6 y 7 de octubre de 1647, en las que José Canales puso la música y varias actrices subieron a las tablas los días 27, 28 y 29 de septiembre de 1654 con cuatro comedias. La compañía de Santiago Valenciano interpretó tres comedias durante los días 3, 4 y 5 de octubre de 1655; las actrices Josefa y María de la Serna, contratadas por la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, cuatro durante el 7 y el 8 de octubre de 1657; la de Francisco de Cereceda, otras cuatro durante los días 5, 6 y 7 de octubre de 1658; la de Cristóbal de Villaroel, tres el 5 de octubre de 1659 en las fiestas de Nuestra Señora del Rosario y, por último, la de Blas Polope, otras tres los días 3 y 4 de octubre de 1660 (Pérez Pastor, 1914: 114; Davis y Varey, 2003a: 91, 120, 137-138, 157, 285-286, 452; Davis y Varey, 2003b: 377, 407-408, 467, 540, 529, 602-603; Teresa Ferrer *et alii*, en línea).

La compañía de Jerónimo Álvarez Vallejo representó dos comedias en la localidad de Chiloeches durante el Corpus de 1660 y en Ciruelas destacan

representaciones en el Corpus de 1646 a cargo de la compañía de Eugenia Osorio; los días 11 y 12 de junio de 1648 por la de Francisca Avilés y otras tres los días 4 y 5 de junio de 1654 por la de Inés de la Cruz (Pérez Pastor, 1914: 194; Davis y Varey, 2003a: 291; Davis y Varey, 2003b: 250, 362). En Cogolludo, la compañía de Jerónimo de Morales y Manuela de Córdoba interpretaron una comedia el 29 o el 31 de mayo de 1652 y otras dos el 30 de mayo de 1652; la de Juan de Sandoval, tres los días 11 y 12 de junio de 1648; la de Miguel de Miranda, varias representaciones durante las fiestas del Corpus; la de Santiago Valenciano, tres durante los días 15 y 16 de agosto de 1653 con motivo de las fiestas de Nuestra Señora de la Concepción y la Francisco Díaz, tres los días 27 y 28 de mayo de 1655 (Davis y Varey, 2003a: 304; Davis y Varey, 2003b: 320-321, 352, 381).

La compañía de María de Córdoba representó algunos autos en las fiestas del Sacramento en Cuéllar. Por otra parte, en el municipio de Fuente el Saz, la de Trigo escenificó otra el Domingo de Cuaresma de 1631; el músico Antonio de Piñero, dos comedias, bailes y entremeses en la Octava del Corpus, es decir, el 25 de mayo de 1636 por la mañana y por la tarde[6]; la de Andrés de la Vega dos comedias el 14 de junio de 1637; la de Jerónimo de Morales y Manuela de Córdoba un auto y una comedia el 2 de junio de 1641; el 12 de junio de 1641 hubo representación de dos comedias, en las que participó el músico Francisco de San Miguel; la de Antonio García de Prado y Peri, dos representaciones el 27 de abril de 1642, dos comedias el domingo de Pascua de 1644, que cayó en el 15 de mayo, y tres comedias los días 25 y 26 de julio de 1647. Además, en el Corpus de 1652 se representaron una comedia y un auto el día 30 de mayo, en las que participó la actriz María de la Serna; la compañía de Adrián López llevó a las tablas tres comedias los días 25 y 26 de julio de 1563; la de Francisco Díaz, otra el 4 de junio de 1654 y, por último la de Inés de la Cruz, tres comedias durante los días 31 y 3 de junio de 1657 (Pérez Pastor, 1905: 98-99, Davis y Varey, 2003a: 33-34, 40, 60, 73, 121, 163, 229, 284, 321; Davis y Varey, 2003b: 348, 353, 358, 365, 429; Martín Ortega, vol. III: 121).

La actividad escénica en Fuentelencina también fue notable durante estos años: la compañía de Antonio García de Prado y Peri representó cuatro comedias los días 7 y 8 de junio de 1636; la de Ana María Díez, tres durante los días 23 y 26 de junio de 1636; la de Ana Coronel, tres los días 23 y 26 de junio de 1638; la de Ana María Díez, tres los días 23 y 26 de junio de 1639; la de Andrés de la Vega, dos autos y tres comedias en el Corpus de 1640; la de Jerónimo de

6. Una de ellas fue *La vida del sueño* – se refieren a *La vida es sueño* – de Calderón de la Barca y la otra sería, bien *El señor don Juan de Austria* de Juan Pérez de Montalbán, bien *Casarse por vengarse* de Francisco de Rojas Zorrilla.

Morales y Manuela de Córdoba, algunas más los días 27 y 28 de agosto de 1640 y el 6 de octubre de 1641; la de Isabel de Villalba y Ana Gutiérrez, los días de 19 y 22 de junio de 1642; la de Gabriel Hidalgo, cuatro comedias los días 4 y el 7 de junio de 1643; la de Gabriela de Castro, una entre el 17 y 18 de junio de 1645 y la de Miguel de Miranda, alguna en las fiestas del Corpus de 1645 (Davis y Varey, 2003a: 35; 90, 99 106, 158, 177, 233; Davis y Varey, 2003b: 320).

En Fuentenovilla, la Cofradía del Santísimo Sacramento acordó con la compañía de Andrés de la Vega que tenía que representar dos comedias el 17 de junio de 1637 por la mañana y por la tarde. La compañía de Francisco García Sevillano subió a las tablas con dos comedias el 31 de mayo de 1655; la de Santiago Valenciano representó dos el 23 de junio de 1647 en Fuentes y la de Andrés de la Vega actuó en el Corpus de 1638 de La Casa. En Guadalajara, el autor de comedias Andrés de Angulo representó dos autos y cinco entremeses en el Corpus Christi de 1585 en Guadalajara, siendo dos de ellos *La degollación de San Juan* y *Auto de las edades, del rey Agabalo y las llaves de San Pedro,* tal y como consta en una escritura fechada el 19 de abril de 1585. Y la compañía de Juan Acacio Bernal firmó con el procurador del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Guadalajara un concierto el 17 de noviembre de 1636 para representar quince representaciones a partir del día 24 de noviembre de 1636 en dicho Hospital (Pérez Pastor, 1905: 257; Rojo Vega, 1999: 31; Davis y Varey, 2003a: 62-63, 76, 84; Davis y Varey, 2003b: 397).

En el municipio de Hita, la compañía de Jerónimo García y María González escenificó dos comedias los días 19 y 20 de junio de 1631; la de Andrés de la Vega, dos comedias los días 19 y 20 de septiembre de 1634; la de María de Córdoba, algunas comedias los días 19 y 20 de septiembre de 1634 con motivo de la Santa Reliquia del Lignum Crucis y la de María de Obregón y Ángela Bella, tres comedias los días 27 y 28 de mayo de 1660. Asimismo, Andrés de la Vega actuó en el Corpus de 1638 y envió a tres actrices suyas para las fiestas de la Santísima Cruz para que representaran los días 16 y 17 de septiembre de 1640 dos comedias, una de ellas *El primer condenado* (Pérez Pastor, 1905: 106; Davis y Varey, 2003a: 5, 104, 516; Davis y Varey, 2003b: 667; Martín Ortega, vol. III: 5).

En Horche, se conserva el pago de algunas comedias como *El duque de Moscovia*[7] de Lope de Vega, *El duque de Arjona*[8] de Luis Vélez de Guevara y *La*

7. El título completo es *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (Urzáiz Tortajada: 2002: 664).
8. También conocida como *El privado perseguido* atribuida a Luis Vélez de Geuvara y se imprimió suelta a nombre de Pedro Calderón de la Barca bajo el título *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón* (Urzáiz Tortajada, 2002: 704).

horca para su dueño de Lope de Vega[9], que se tuvieron que representar entre el 6 y el 9 de junio de 1613. Así, la compañía de Jerónimo de Morales y Manuela de Córdoba representó cuatro comedias durante los días 4 y 5 de junio de 1643; en Illana, durante los días 22 y 25 de junio de 1636, el músico Francisco de Aldaz participó en cuatro representaciones del Corpus Christi, como consta en un concierto del 27 de noviembre de 1635 en Madrid, y la de Diego Toribio de la Vega, dos comedias el 10 de junio de 1654; en Iriepal, la de Francisco de Cereceda, varias comedias durante las fiestas de 1563; en Jadraque, la de María de Córdoba, dos comedias el 11 de junio de 1635; la de Andrés de la Vega, algunas más el 13 de junio de 1638, octava del Corpus y la de Luisa de Ribera, otras tres durante los días 15, 16 y 17 de agosto de 1653 (Agulló y Cobo, 1983: 108; Davis y Varey, 2003a: 10, 31, 83, 178; Davis y Varey, 2003b: 352, 363; Ferrer Valls *et alii*, en línea).

En Loranca de Tajuña, la compañía de Andrés de la Vega representó dos comedias el 9 de junio de 1642, por las que recibió mil cien reales; en Marchamalo, la misma compañía visitó la localidad durante las fiestas del Corpus de 1644; en Molina, la de Jacinto López representó tres comedias los días 6, 7 y 8 de septiembre de 1655 en las fiestas de Nuestra Señora de Septiembre; en Mondéjar, la de María de Córdoba, dos comedias el 12 de junio de 1635; la de Luis López de Sustaete, dos el 13 de junio de 1643; la de Juan Calle, dos los días 16 y 17 de junio de 1659 y la de Andrés de la Vega dos durante las fiestas del Corpus de 1635. Asimismo, el músico Pedro de Ascanio participó en las fiestas del Corpus Christi de Mondéjar con tres representaciones el 2 y 3 de junio de 1644 (Davis y Varey, 2003a: 10, 198, 219, 227; Davis y Varey, 2003b: 401, 470-471; PP, I, 329-330)

El actor Santiago de Abril y su mujer Luisa Pérez firmaron el 15 de marzo de 1602 un contrato en la ciudad de Madrid por el que se comprometían a interpretar alguna obra en Pastrana para el Corpus Christi. En la misma localidad se representaron cuatro comedias en las fiestas entre el 8 y el 15 de septiembre de 1620, en las que participaron Mariana de Castro y Estefanía de Ledesma y otras cuatro comedias con sus respectivos entremeses y bailes en las fiestas locales de 1631. La compañía de Antonio García de Prado y Peri representó tres comedias y un auto los días 5 y 6 de junio de 1636 y otras tres los días 27, 28 y 29 de junio de 1648; la de Luis López de Sustaete, cuatro los días 14 y 15 de junio de 1643 y la de Adrián López y Juan Vélez de Guevara cuatro los días

9. *La horca para su dueño*, también conocida como *La hermosa Ester* y *Amán y Mardoqueo*, plantea un enredo autorial con el judío Felipe Godínez (Urzáiz Tortajada, 2002: 341, 655).

28 y 29 de junio de 1653 (Davis y Varey, 2003a: 35, 198, 298; Davis y Varey, 2003b: 356-357, 602-603; Martín Ortega, vol. 3: 123v; vol. 4: 246v).

En Peñalver, en 1639 se representaron dos comedias, en las que participaron las actrices Josefa María y Lucia Sevillano y el músico Miguel Juan; la compañía de Francisco Elguero, dos en el Corpus de 1636 y la de Manuela de Contreras y Ana García, dos el 2 de junio de 1641. Por otra parte, en Robledillo el músico Juan de Aldama se comprometió el 20 de marzo de 1647 en Madrid a representar en las fiestas del Corpus Christi (27 de junio de 1647) cantando, bailando y tocando la vihuela; en San Juan de Humanes algunos actores concretaron con el mayordomo de la fiesta de la localidad la representación de tres comedias el día 24 de junio de 1636 y otras tres en las fiestas de agosto de 1642; en Sigüenza la compañía de Isabel de Castro escenificó dos comedias el 20 de julio de 1643 durante la Fiesta de Santa Librada y en Tamajón, Jacinta de Herbias, José Canales, María de Pinto y Luisa de Ribera, dos el 8 de septiembre de 1647 en las fiestas de Nuestra Señora de Septiembre y la de Justa Rufina, Luisa de Ribera, María de Borja y María de Pinto, dos el 13 de septiembre de 1648. Asimismo, tenemos también datos sobre Sigüenza, localidad en la que se representó *El parecido en la Corte*[10] de Agustín Moreto en el corral de comedias, según la signatura 16.423 del manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, el 28 de julio de 1670, bien por la compañía de Manuel Vallejo «el Mozo», bien por la de Antonio de Escamilla (Pérez Pastor, 1901: 30-33, 243; R, 1601; Davis y Varey, 2003a: 49-50, 120, 159-160, 206, 276-277, 287 300; Ferrer Valls *et alii*, en línea).

En Torija, el músico Juan de Antón de Anzas, María Jerónima y María Ruiz realizaron tres representaciones durante el 15 y el 16 de agosto de 1631 con motivo de las fiestas locales; el músico Marco Antonio de Angulo, otras tres durante los días 3 y 4 de junio de 1638 durante las fiestas del Corpus Christi; la compañía de Juan Cuadrado interpretó varias comedias durante los días 7 y 8 de junio de 1635; la de Jaime Salvador, tres los días 30 y 31 de mayo de 1641; la de Jerónimo de Morales y Manuela de Córdoba, tres los días 26 y 27 de mayo de 1644 y la de la de Santiago Valenciano, seis entre Trijueque y Torija los días 19, 20, 21 y 22 de junio de 1647. Asimismo, en Torrejón del Rey la compañía de Andrés de la Vega, contratada por la Cofradía del Santísimo Sacramento de la localidad, actuó en el Corpus de 1638 (Davis y Varey, 2003a: 12, 76, 95, 118-119, 210; Davis y Varey, 2003b: 661; Martín Ortega, vol. 3: 5v).

10. Encontramos títulos homónimos: *El parecido en Rusia* de Antonio Álvarez de Toledo, *El parecido* de Lorenzo García, *El parecido*, también conocida como *Hados y lados hacen dichosos y desdichados*, de Antonio Haedo (Urzáiz Tortajada: 2002: 54, 336, 359, 471).

En Trijueque, la compañía de Manuela de Contreras y Ana García representó cuatro comedias los días 30 y 31 de mayo de 1641; la de Manuela de Contreras y Ana García, otras dos el 11 de junio de 1641; la de Francisco Elguero, tres los días 7 y 8 de junio de 1640; la de Francisca Arieta, siete en las fiestas de San Bernabé el día 11 de junio de 1642 entre Trijueque y Centenera; en 1645 se representaron cuatro, dos de ellas el 11 de junio, día de San Bernabé, otras dos el día 15 y otra el 16 de junio, participando Francisca de Vargas; la de Santiago Valenciano, seis comedias entre Trijueque y Torija los días 19, 20, 21 y 22 de junio de 1647; la de Francisco de Cereceda, tres los días 4 y 5 de junio de 1654 y la de Francisco Gutiérrez y Vicente Domingo, una el 11 de junio de 1659 y dos el 12 de junio de 1659. Además, en el Corpus de 1656 se representaron una el 15 de junio y otra el 16 por la mañana, en las que participó María de la Serna (Davis y Varey, 2003a: 76, 99, 120, 157, 235, 404; Davis y Varey, 2003b: 363, 469).

En Villahermosa de Alovera, la compañía de Andrés de la Vega, contratada por la Cofradía del Santísimo Sacramento, actuó en el Corpus de 1638; en Villa de Quer, la de Andrés de la Vega visitó la localidad durante las fiestas del Corpus de 1644 y la de Francisco García Sevillano representó dos comedias el 28 de mayo de 1655; en Villanueva de la Torre, la de Domingo Flores, dos el 30 y otras dos el 31 de mayo de 1652; en Villaseca de la Sagra, participó Lucía Sevillana, viuda de Mateo Dorado, el 26 de mayo 1633 en una representación; en Viñuelas, la compañía de Ana María y Ángela de Carvajal llevaron a cabo dos representaciones de comedias los días 30 y 31 de mayo de 1651; en Uceda, la de Inés de la Cruz y Lucía Sevillano, cuatro comedias con bailes y entremeses los días 15 y 16 de agosto de 1638 en las fiestas de Nuestra Señora de la Barca; la de María de Alcaraz representó dos comedias y un auto el 23 y el 24 de junio de 1639; la de Andrés de la Vega representó el 15 de agosto, una comedia; el 18 de agosto otra y el 19 de agosto de 1640, un auto y una comedia por la tarde; los músicos Domingo Pardo y Jerónimo de Sos participaron en las fiestas de agosto del 15 al 17 de agosto de 1642 con, al menos, una representación; la de Santiago Valenciano, una comedia el 14 de agosto de 1644, el 15 de agosto de 1644, otras dos y, finalmente, otra el día 16 de agosto de 1644 por la mañana y la de Gaspar Fernández de Valdés, dos el 20 de junio de 1647 (Davis y Varey, 2003a: 84, 87, 91, 106, 169, 219, 224, 280; Davis y Varey, 2003b: 318, 321, 396, 652)

En Usanos, la compañía de Antonio Esteban y María Bernarda representó tres comedias los días 11 y 12 de junio de 1648; en Yebra, la de Felipe Domínguez, Manuel de Aldama y Juan de Valdivieso, algunas más en las fiestas de Nuestra Señora en septiembre de 1627; en Yunquera, algunas actrices, entre

ellas María Fontana, Mariana de Mora y Francisca Gutiérrez, representaron cuatro comedias los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1635; Alonso Pérez y Juan Güela dos comedias, bien los días 26 y 27 de mayo, bien los días 2 y 3 de junio de 1644; la de Jacinto López, tres comedias los días 3 y 4 de junio de 1648 con su mujer Mariana Sánchez y su hija Jacinta María y la de Francisco Díaz, tres comedias los días 12 y 23 de junio de 1659 (Pérez Pastor, 1914: 139-140; David y Varey, 2003a: 25, 212-213, 309, 311, Martín Ortega, vol. 2: 336).

6. La provincia de Toledo

Este territorio parece ser el más fecundo y en el que más representaciones teatrales se llevaron a cabo durante el siglo XVII. Por todos es sabido que Toledo fue la capital del Imperio Español entre 1519 y 1561 en el reinado de Carlos I de España y que, durante este periodo, la vida cultural española se desarrolló en esta ciudad, por lo que servirá, hasta la actualidad, como foco y caldo de cultivo para la cultura, la literatura y las humanidades en general.[11] Antes de entrar en detalles, matizo que, si se conoce más el contexto toledano que el resto de provincias manchegas, es debido a que Toledo, sin duda, albergó más representaciones que el resto. Por ejemplo, se conservan, al menos, noticias en algunos municipios como Alcabón, Ajofrín, Almorox, Añover, Borox, Camarena, Casarrubios del Monte, Corral de Almaguer, Esquivias, Fuensalida, Illescas, Mora, Nambroca, Orgaz, Oropesa, Puebla de Montalbán, Quintanar del Rey y Torre Esteban, entre otros.

La compañía Juan de Avilés representó dos comedias en el Corpus de 1642 en Alcabón, mientras la de Luis de Toledo en el Corpus de 1641 asistió al Corpus de Almorox y la de María de Haro los días 14 y 15 de junio de 1655 con tres comedias. En Añover, la de Diego Osorio interpretó dos comedias los días 20 de junio de 1652 y 10 de junio de 1656; en Ajofrín se representó *Las famosas asturianas del rey don Alfonso* de Lope de Vega el 22 de julio de 1612 (festividad de la Magdalena) por la compañía de Domingo Balbín y *Triunfo de la humildad y soberbia* de Lope de Vega, el 18 de junio de 1615 por la compañía de Pedro de Valdés (quizá también ese mismo día *La locura por el alma* de Lope de Vega y el entremés *Los habladores*, atribuido a Cervantes). En

11. En el *Poema de Fernán González* se dice que Burgos era la «la cabeza de Castilla», compitiendo con Toledo por las Cortes, que había ido perdiendo la hegemonía que había tenido con el reino visigótico. No me detengo en el estudio diacrónico de la capital de España, ni tampoco lo haré en la importancia de la capital de Toledo en esta época histórica, pero sí diré que fue Felipe II de España quien estableció que Madrid fuera la corte de España, momento en que Toledo perdió la burocracia y el funcionariado español del momento, pero conservó su importancia cultural.

la misma localidad subieron a las tablas las compañías de Diego de Cárdenas (tres comedias durante los días 30 y 31 de mayo de 1641), la de María de Córdoba y su marido Andrés de la Vega, los días 19 y 20 de junio de 1642 con dos comedias y un auto sacramental y la de Ángela de Alvarado, los días 31 de mayo y 1 de junio de 1646 con otras dos (San Román, 1935: 174; Davis y Varey, 2003a: 119, 140, 156, 266-267; Davis y Varey, 2003b: 348, 365, 402).

Por otro lado, Borox tuvo, sin duda, gran actividad escénica: la compañía Juan de Tapia y Luis de Castro visitó la localidad durante el Corpus Christi de 1602; la de Baltasar de Barrios el del 17 de junio de 1604, Baltasar de Barrios representó dos autos por la mañana (*Los vicios locos del infierno* y *Las lágrimas de san Pedro*[12]), una comedia esa misma tarde y al día siguiente otra comedia; la de Diego López de Alcaraz, *El duque de Alba en París*[13] de Lope de Vega el 26 de febrero de 1606 por la tarde y también *San Astasio* – o quizá *San Anastasio*[14] – y el auto sacramental *El Colmenar*[15] de Francisco Agustín Tárrega el 25 de mayo de 1606 durante las fiestas del Corpus; la de Andrés de la Vega se comprometió a participar sobre el 25 de mayo de 1625, coincidiendo con la festividad del Corpus, con la obra anónima *Las dos columnas de Carlos*; la de Roque de Figueroa, los días 20 o 21 de junio de 1634, un auto y dos comedias; la de Pedro de la Rosa escenificó dos comedias y un auto en el Corpus de 1637; la de Juan Rodríguez de Antriago, tres comedias y un auto en 1639; la de Bartolomé Romero, dos comedias y un auto de los que había representado en Madrid, bien *El rico avariento* o *Las ferias de Madrid*, ambos de Francisco de Rojas Zorrilla, en junio de 1640; la de Antonio García Prado y Peri, tres comedias los días 13 y 14 de septiembre de 1642; la de Pedro Ascanio, dos comedias y un auto el 10 de junio de 1643 y otras dos el 1 de junio de 1644; la de Antonio García Prado y Peri, dos comedias el 20 de junio de 1645 y, por último, la de Diego Osorio, un auto y dos comedias los días 17, 18 y 19 de junio de 1653 (Pérez Pastor, 1901: 67-68, 85, 94, 267; 312-313; Cotarelo y Mori, 1911: 71; Shergold y Varey, 1961: 28, 358-359; Agulló y Cobo, 1974: 106; Davis y Varey, 2003a: 3, 173, 200, 227, 257; Davis y Varey, 2003b: 347-348).

12. De estos dos autos no he podido encontrar quiénes eran los autores, muy probablemente se hayan perdido, puesto que no quedan testimonios.
13. Actualmente, se conoce como *Las Batuecas del duque de Alba*, con copia en la Biblioteca Nacional de España con signatura 16.009 (Urzáiz Tortajada, 2002: 654), pero se conservan, efectivamente, testimonios, como sostiene Martínez Aguilar (1996: 53), de una comedia titulada *El duque de Alba en París*, representada por la misma compañía de Diego López de Alcaraz en Salamanca, cuyo autor era Lope de Vega.
14. No he logrado tampoco encontrar el autor.
15. Juliá Martínez (1922) y Canet Vallés (1981) han negado que Francisco Agustín Tárrega escribiese *El colmenar.*

Domingo de Balbín representó en Camarena dos autos y una comedia en 1610 y Santiago Valenciano, en 1658 durante las fiestas de Nuestra Señora del Rosario. Respecto a Casarrubios del Monte, debemos apuntar que existen varias noticias teatrales, al igual que en Borox: en 1609; Domingo Balbín representó *El ángel de la guarda y del mal, lo menos* o *Del mal, no menos*[16] de Lope de Vega el 23 de agosto de 1609; la Pedro Cebrián, dos comedias con cuatro entremeses y cuatro bailes el 16 de septiembre de 1616; la de Bartolomé Romero, un auto sacramental que desconocemos cuál fue, una comedia por la mañana (*Nuestra Señora del Sagrario*[17] de Calderón de la Barca) y otra por la tarde, que también desconocemos en la Octava del Corpus (20 de junio de 1629); la de Antonio García de Prado y Per, dos representaciones los días 18 y 19 de agosto de 1935,[18] y algunas más el 31 de mayo y 1 de junio de 1637; la de Tomás Fernández de Cabredo, cuatro comedias los días 21 y 22 de junio de 1637; la de Antonio de Rueda, cuatro en el Corpus de 1639; la de Antonio García Prado y Peri, dos el 12 de septiembre de 1642 durante Nuestra Señora de Septiembre; la Pedro de la Rosa, tres los días 10 y 11 de junio de 1644; la de Jerónimo de Sandoval, en 1647 y, por último, la de Francisca Vergudo, Francisca Verdugo, cuatro los días 5 y 6 de junio de 1655 (Pérez Pastor, 1901: 311-312; San Román, 1935: 155-156, 160-161; Agulló y Cobo, 1974: 80;Davis y Varey, 2003a: 23, 61, 173, 228, 283; Davis y Varey, 2003b: 396, 464).

En Corral de Almaguer, la compañía de Francisco Gutiérrez y Vicente Domingo interpretó dos comedias el 3 de mayo de 1659. En Esquivias, el mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Esquivias contrató a Diego López de Alcaraz para las fiestas del Corpus de 1599, si bien Gaspar de Porres ya había estado en 1593, volviendo en el Corpus de 1601, de 1604 y de 1605 con varios autos y comedias; la de Roque de Figueroa, participó en el de 1630; la de Manuel Álvarez de Vallejo, en el de 1631; la de Roque de Figueroa, el 20 o 21 de junio de 1634 un auto y una comedia y la de Antonio García Prado y Peri, en la octava de la Asunción de 1635 con una comedia y al

16. Según Morley y Bruerton (1968), se compuso entre 1606 y 1609. Se menciona en el segundo listado de *El peregrino en su patria* y fue publicada en la *Parte IX* de sus comedias (Madrid, Juan de Piña, 1617). No obstante, hay una obra homónima de Antonio Folch de Cardona (1623-1694).
17. En realidad, *Nuestra Señora del Sagrario* no es una comedia, sino un auto sacramental.
18. Entre ellas, *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón de la Barca, y otra comedia que desconocemos, aunque lo más probable es que fuera *El catalán Serrallonga*, una obra de colaboración entre Coello, Francisco Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, ya que así figura en las listas de comedias; la de Antonio García Prado y Peri. *Vid.* García González y Alviti (2015) sobre las comedias en colaboración de Rojas.

día siguiente dos autos sacramentales[19] (Davis y Varey, 2003a: 3; Davis y Varey, 2003b: 507; SaR2, 56, 61-62; Pérez Pastor, 1901: 86-87, 136; Pérez Pastor, 1914: 33; AsM, V, 561).

Los torneos de Aragón, de Lope de Vega, se representó entre el 16 y el 24 de mayo de 1598 en Fuensalida por la compañía de Gaspar de Porres –o de Porras–. Hay constancia de una obligación fechada en Toledo el 17 de febrero de 1598 en la que Gaspar de Porras se comprometió a representar el sábado anterior al Corpus una comedia con dos entremeses y, al día siguiente, dos autos por la mañana y otra comedia con dos entremeses: desconocemos cuáles fueron los títulos, pero una de ellas fue, sin duda, esta comedia de Lope. Asimismo, la compañía de Juana de la Vega y Úrsula de la Paz asistió al Corpus de 1609; la de Domingo Balbín, al de 1610 con dos comedias y dos autos; la de Pedro de la Rosa representó dos comedias en 1636; la de Tomás Fernández de Cabredo, una comedia el 19 de junio y otras dos el 20 de junio de 1637 y, por último, la de Pedro de Ascanio, al de 1638 con cuatro comedias (Pérez Pastor, 1901: 249-250, 290- 291; San Román, 1935: 150-151, 160; Davis y Varey, 2003a: 6).

En Illescas, Diego Osorio representó un auto sacramental y dos comedias el 21 de junio de 1653, junto con cuatro comedias los días 22 y 23 de junio de 1656, y la de Esteban de Almendros, tres y un auto sacramental en el Corpus de 1654 de Mora. Por otro lado, Nicolás de los Ríos se comprometió a ir a Nambroca el 22 de junio de 1597 y el 27 de junio de ese mismo año para representar dos autos por la mañana –*Los tiempos*, y *Nuestra Señora del Carmen*, ambos anónimos– y una comedia titulada *Roncesvalles* ¿de Lope de Vega? con tres entremeses (Ferrer Valls *et alii*, en línea). Posteriormente, Juan de Salazar interpretó el 12 de octubre de 1614 en las fiestas del Santísimo Sacramento dos autos[20] por la mañana y dos comedias y un entremés en el Corpus de 1615 (Sánchez Arjona, 1898: 152-153; San Román, 1935: 195-196, 213; Davis y Varey, 2003b: 351, 361-362, 407).

En Orgaz, la compañía Esteban de Almendros escenificó tres comedias los días 9 y 10 de junio de 1654; en Oropesa, la de Mariana Vaca, nueve los días 2 y 3 de junio de 1655 y la de Alonso de Riquelme, una el 24 de junio, otra el 25 y otra el 26, de las cuales serían *El hombre de bien, El secretario de sí mismo* o *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría* de Lope de Vega; en la

19. El repertorio probablemente incluyera, de nuevo, *Casa con dos puertas* de Calderón, *El doctor Carlino* y *El catalán Serrallonga*, comedia en colaboración de Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara.

20. Uno de ellos lo desconocemos y otro fue *Los desposorios de Nuestra Señora*, auto sacramental anónimo, que puede ser el mismo que *Los desposorios de la Virgen* de Juan Caxesi de Fuentes.

Puebla de Montalbán, la de Gaspar de Porres, alguna el 1 de junio de 1600; la de Alonso de Riquelme, dos en el Corpus de 1606 y la de Domingo Balbín, tres comedias y autos el 25 de junio de 1612. En Quintanar de la Orden, Juan de Salazar representó *Las obligaciones de honor* de Tirso de Molina, *La bella niña* y *La católica princesa* de Andrés de Claramonte en 1613 y otras tres en las fiestas de Nuestra Señora de la Piedad de 1614 y la de Diego de Cárdenas, dos comedias y un auto los días 9 y 10 de junio de 1638 en Torre Esteban (Sánchez Arjona, 1898: 187-189; Pérez Pastor, 1914: 157; San Román, 1935: 45, 122-123,170, 181, 192; Davis y Varey, 2003a: 80; Davis y Varey, 2003b: 363, 381).

En Talavera de la Reina, la compañía de Antonio de la Vega representó una comedia y tres autos en el Corpus de 1593 y la de Gaspar de Porras, *Los torneos de Aragón* de Lope de Vega el 22 de mayo de 1598, como consta en una obligación fechada el 4 de abril de 1598 en Toledo. En ese mismo año, también se representaron dos autos sacramentales de los que desconocemos los títulos. Del mismo modo, el 16 de agosto de 1613 se presentó *La católica princesa* de Andrés de Claramonte a cargo de la compañía de Juan de Salazar, que se comprometió a representar el día de la Asunción de la Virgen una comedia y otra el día de san Roque, que fue ésta. Por otra parte, la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona conserva un manuscrito del siglo XVII, *La concepción de Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*, de autor anónimo y censurado por Miguel Ferro Manrique el 18 de agosto de 1623, en donde se dice que se representó en «Talavera» – ¿se refiere a Talavera de la Reina, localidad toledana, o a Talavera la Real, municipio de Badajoz? – . La última noticia que tenemos de este municipio es en el año 1626, fecha en que la compañía de Juan de Morales Medrano sube a las tablas (Pérez Pastor, 1914: 59; San Román, 1935: 15; Ferrer Valls *et alii*, en línea).

En Villanueva de Alcardenete, se presentó el 8 de abril de 1681 *El defensor de su agravio* de Agustín Moreto, a cargo de la compañía de Martín de Mendoza y, por último, destaca una representación de *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca en la plaza de Yepes el 11 de junio de 1637 cuya compañía se desconoce. Con anterioridad, la compañía de Alonso Morales había visitado la localidad en 1619. En Santa Olalla, la compañía de Diego López de Alcaraz representó en 1598; la de Luis Monzón, en Torrijos en 1611; la de Francisco de Narváez, en El Toboso 15 de junio, cuatro representaciones y un auto, también tres comedías los días 24 y 25 de junio de 1656; la de Pedro de Valdés, en Santa Cruz de la Zarza los días 8 y 9 de junio de 1635 con tres comedias; la de Diego Osorio, en Villarrubia de Ocaña los días 8 y 9 (o 9 y 10) de junio de 1656 con un auto y tres comedias, en Tembleque los días 23 y 24 (o 24 y 25) de junio de 1659 con tres comedias y un auto los días y en Sonseca los días 12, 21 y

22 (o 22 y 23) de junio de 1659 con cuatro representaciones (Mérimée, 1913; Pérez Pastor, 1914: 262; García García, 1996: 703, 707; Davis y Varey, 2003a: 9, 323, 468-469; Davis y Varey, 2003b: 406; Martín Ortega, vol. 5: 95v; Ferrer Valls *et alii*, en línea).

Centrémonos ahora, pues, en la ciudad de Toledo. La compañía de Diego de la Ostia y también Alonso Gómez se comprometieron el 7 de mayo de 1585 a ir a Toledo el 20 de junio de 1585 para representar cuatro autos ese mismo día (*La entrada de Nuestro Señor en Jerusalén, El capitán Josué cuando ahorca al rey Amorreo, Cuando Jesucristo entregó las llaves a San Pedro* y *Cuando bajó Moisés del monte con las tablas*) y una farsa sacramental, *El socorro de los pobres de la Mancha*, acompañados, por supuesto, de entremeses. Durante la década de 1590 hubo varias representaciones, subiendo la compañía de Rodrigo y Francisco Osorio en el Corpus de 1592, la de Juan Jorge Garnasa varias veces desde el 24 de marzo de 1593 hasta el día de Carnaval de 1594 varias comedias, la de Gaspar de Porres en 1594, la de Diego Santander en 1595 con cinco autos y en 1597 varias comedias por una compañía que salió de la de Gaspar de Porres, Alonso de Cisneros, Baltasar de Pinedo y Pedro de Morales. Además, en ese mismo año, representó también la de Jerónimo Gálvez; en el Corpus de 1598, la de Gaspar de Porres y Pedro de Morales y la de Diego López de Alcaraz escenificó *El alcaide de Madrid* de Lope de Vega el 23 de abril 1599 en el Mesón de la Fruta (Pérez Pastor 1901: 45-46; San Román, 1935: 11-12, 20-21, 31-32; San Vicente, 1986: 325-328; Sánchez Romeralo, 1990: 129-130; García García, 1997: 179, 184; Ferrer Valls *et alii*, en línea).

Respecto a la década de 1600, la compañía de Gaspar de Porres subió a las tablas toledanas en 1600; la de Andrés Heredia escenificó en 1602 *La descendencia de los condes de Orgaz* de Agustín de Castellanos; la de Diego López de Alcaraz representó también varias comedias ese año; la de Pedro de Morales visitó la ciudad durante el Corpus de 1603; la de Baltasar Pinedo, *El gallardo catalán* de Lope de Vega en el Ayuntamiento de Toledo el 22 de mayo de 1605 para celebrar el nacimiento de Felipe IV, que había nacido días antes en Valladolid; la de Alonso de Riquelme, en octubre de 1605 en el Mesón de las comedias; la de Melchor Herrera, desde el día de Carnaval de 1606 hasta el mismo día de 1607; la de Alonso de Heredia y Andrés de Claramonte, desde el miércoles de Ceniza de 1607 hasta el martes de Carnaval de 1608; la de Domingo Balbín, en el Corpus de 1609; la de Miguel Ramírez, desde 1610 hasta el día de Carnaval de 1611; la de Cristóbal Ramírez de la Cruz, desde ese 1613 hasta el Carnaval de 1614; la de Baltasar Pinedo, en el Corpus de 1613 y la de Pedro de Valdés, siete autos y dos comedias entre el 6 y el 22 de junio de 1614,

entre ellas *Triunfo de la humildad y soberbia* y *Los enredos de Laura*[21] de Lope de Vega. Además, entre el 15 de enero y el 1 de marzo de 1615 – festividad del Carnaval – esta compañía tuvo que representar *Todo es fácil a quien ama*, *Don Pedro Miago* de Lope de Vega, *La montañesa de Asturias* de Luis Vélez de Guevara, *De cuando acá nos vino*[22] de Lope de Vega, *El hijo del diablo* y *Hacer bien sin ver a quién* de autoría anónima, puesto que así se comprometió el 31 de octubre de 1614. Por otra parte, según Emilio Cotarelo y Mori, se representó el 6 de agosto de 1614, *Santa Juana* de Tirso de Molina según Cotarelo, pero según *DICAT* se trata de una referencia errónea; en 1615, Alonso de Riquelme participó en el Corpus de 1615 y la de Pedro Cebrián, el 16 de octubre de 1636 con dos autos de José de Valdivieso*, Descensión de la Virgen a dar la casulla a San Ildefonso* y *La milagrosa aparición de la imagen del Sagrario* (Pérez Pastor, 1914: 31, 45; San Román, 1935: 44-45, 56-57, 76-77, 118-119, 122, 133-134, 150, 164-165, 206; Astrana Marín, 1953: 557-558; García García, 2003: 71-72, 77; Ferrer Valls *et alii*, 2008).

No tenemos, sin embargo, noticias sobre representaciones en la década de 1620, pues la siguiente conservada tiene lugar en 1639 con Luis López de Susaete, que escenifica treinta comedias desde la Pascua de Resurrección. La compañía de Bartolomé Romero se comprometió a representar el 3 de agosto de 1640 más de 20 representaciones, que se llevaron a cabo durante 1641, entre las que destacan *El héroe de Portugal*[23]*, El amor al uso* de Antonio de Solís, *Abrir el ojo* de Francisco de Rojas Zorrilla y *La fiesta del retiro*. En esas mismas fechas cercanas, Pedro de Ascanio representa en 1643 cincuenta comedias a partir del 1 de septiembre de 1643; la de Antonio García de Prado y Peri el 26 de mayo de 1644 con *La humildad coronada de las plantas* y *El socorro general*; la de Pedro de Agramonte, varias comedias desde 1645 hasta el martes de Carnaval de 1646; la de Antonio García de Prado y Peri, cuarenta comedias, de las cuales dos serían *Honrar bien, que Dios es Dios* y *El niño de Santa Bárbara* en 1650; la de Sebastián de Prado, treinta comedias[24] en 1651 y Francisco

21. Se refiere a *Laura perseguida*, a *El paraíso de Laura y florestas de amor* o a *La inocente Laura*.
22. Existen dudas sobre que esta comedia sea de Lope de Vega, algunos la adscriben a Juan Pérez de Montalbán, según Urzáiz Tortajada (2002: 468, 507, 547).
23. No encuentro datos sobre esta comedia, ni tampoco sobre *La fiesta del retiro*. Puede referirse quizá a *El rey don san Sebastián* de Lope de Vega, pero tampoco tengo datos concluyentes.
24. Entre ellas, *Sufrir por querer más* de Jerónimo de Villaizán, *No siempre lo peor es cierto* de Calderón de la Barca, *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla, *Mejor que está estaba, La adúltera penitente*, comedia en colaboración de Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Juan Matos Fragoso, *La confusión por la vista* de autor anónimo*, La devoción del rosario* de Lope de Vega y *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto.

García, Francisco García, veinte comedias a partir del 24 de junio de 1651; la de Francisco de la Calle, veinte comedias en la Pascua de Resurrección de 1657; la de Feliciana, Micaela y Ana de Andrade, llamadas «las tres Gracias», probablemente para el domingo de Cuasimodo (8 de abril de 1657); la de Juan de Flores, once comedias desde el 25 de julio de 1657 hasta el 15 de septiembre de 1657, dos de las cuales eran de Álvaro Cubillo de Aragón; la de Diego Osorio, treinta representaciones a partir del 10 de noviembre de 1657 y la de Jerónimo Álvarez de Vallejo, cuarenta comedias a partir del 1 de noviembre de 1659. La última noticia tiene lugar en 1698, fecha en que Juan de Cárdenas representa varias comedias, entre ellas *Esto es comedia* de Antonio de Zamora, *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora, *La honra de David* de Antonio de Zamora, *Venir el amor al mundo* de Melchor Fernández de León y *Los juegos olímpicos* de Agustín Salazar y Torres (Pérez Pastor, 1901: 310; Pérez Pastor, 1905: 189-190; Cotarelo y Mori, 1908: 199; Pérez Pastor, 1914; 127, 133-134, 145, 171-172, 189; Barrionuevo, 1968-1699: 74-75; Subirats, 1977: 443, 447-450, 479; Shergold y Varey, 1982: 226-227, 258-259; Davis y Varey, 2003a: 206, 250-251; Davis y Varey, 2003b: 317-318, 435, 443, 513).

7. Conclusiones

Nuestro trabajo no agota, en absoluto, el estado de la cuestión sobre la cartelera castellanomanchega durante los Siglos de Oro, pues se deberían consultar los archivos locales, provinciales y regionales para obtener más información, principalmente los documentos notariales de protocolos. Tras analizar los resultados obtenidos, nos damos cuenta de que las representaciones teatrales están enmarcadas, sobre todo, en festividades religiosas: principalmente el Corpus Christi, que tiene lugar durante los meses de mayo y junio – dependiendo del año – y también durante las fiestas locales de los municipios, como, por ejemplo, las fiestas de Nuestra Señora del Rosario de agosto, de septiembre y de octubre en Buendía (Cuenca), Priego (Cuenca), Remedios de Montalbo (Cuenca), Alcocer (Guadalajara), Brihuega (Guadalajara), Cabanillas (Guadalajara), Cifuentes (Guadalajara), Cuéllar (Guadalajara), Molina (Guadalajara) y Pastrana (Guadalajara), entre otros. Es, pues, poco habitual, aunque ciertamente posible, que se representen comedias y autos en otras épocas del año.

En cuanto a los datos por provincias, Toledo y Guadalajara, quizá por su proximidad a Madrid, son las que más actividad escénica pudieron tener. Por el contrario, existen menos datos sobre los municipios de Ciudad Real, Cuenca y Albacete, al estar más alejadas, pues, de la capital. A pesar de todo ello, nuestro trabajo demuestra que existió, por ende, una actividad escénica

constante a lo largo del siglo XVII a lo largo y ancho de Castilla-La Mancha. Por otro lado, se han conservado pocos datos sobre los títulos de las piezas teatrales y dramaturgos. No obstante, podemos concluir que se representaron obras de Agustín de Castellanos, de Agustín Moreto, de Andrés de Claramonte, de Antonio Coello Ochoa, de Antonio Enríquez Gómez, de Antonio de Solís, de Antonio de Zamora, de Francisco González de Bustos, de Francisco de Rojas Zorrilla, de Francisco Agustín Tárrega, de Felipe Godínez, de Lope de Vega, de Gaspar de Ávila, de Jerónimo Villaizán, de José de Valdivieso, de Juan Canexi de Fuentes, de Juan Matos Fragoso, de Luis Vélez de Guevara, de Pedro Calderón de la Barca y de Tirso de Molina.

Respecto a las compañías, parece que la de Andrés de la Vega, la de Antonio García Prado y Peri, la de Diego López de Alcaraz, la de Gaspar de Porres, la de Pedro de Valdés y la de Domingo de Balbín visitaron con asiduidad los municipios castellanomanchegos. Así, eran contratadas normalmente por las cofradías religiosas de las diferentes localidades con una antelación de más o menos siete u ocho meses: por ejemplo, los contratos se formalizaban en los meses de noviembre y de diciembre para las representaciones del Corpus del año siguiente. Las compañías no visitaban solamente una única localidad, sino que solían representar en los municipios cercanos: por ejemplo, en 1598 Gaspar de Porres visitó Fuensalida y Talavera de la Reina en fechas próximas, así como Diego López de Alcaraz, Esquivias y Toledo en 1599; Domingo de Balbín, Camarena y Fuensalida en 1610 y La Puebla de Montalbán y Ajofrín en 1612 y Pedro Cebrián, Toledo y Casarrubios del Monte en 1616. De esta forma, como suele ser habitual, llevaban los textos a diferentes pueblos para amortizar el trabajo escénico previo.

Bibliografía citada

AGULLÓ Y COBO, M. (1974), «Documentos sobre el teatro español del Siglo de Oro», *Segismundo*, 19-20, pp. 73-84.

AGULLÓ Y COBO, M. (1983), «100 documentos sobre el teatro madrileño (1582-1824)», en A. Peláez Martín, F. Delgado Cebrián y F. Andura Valera (coords.), *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Delegación de Cultura, pp. 84-135.

ALENDA Y MIRA, J. (1903), *Solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 vols., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

ALVITI, R. y A. GARCÍA GONZÁLEZ (2015), «Obras en colaboración», en R. González Cañal (coord.), *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 91-105.

ASTRANA MARÍN, L. (1953), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Con mil documentos hasta ahora inéditos*, vol. 5., Madrid, Instituto Editorial Reus.

ANÓNIMO (2010), *San Javier Grande en el Hito*, eds. M. Insúa Cereceda y C. Mata Induráin, Navarra, Universidad de Navarra.

CANET VALLÉS, J. L. (1985), «Francisco de Agustín Tárrega», *Cuadernos de Filología*, 111, 1-2, pp. 93-123.

CORTÉS IBÁÑEZ, E. (1991), «Documentos del teatro albaceteño en el siglo XVI», *Epos*, 7, pp. 567-570.

CORTÉS IBÁÑEZ, E. (2021), *El teatro en Almansa*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses.

COTARELO Y MORI, Emilio (1908), *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas,* Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911), *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas,* Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.

CRAWFORD, J. P. W. (1937), *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

DAVIS, C. y J. E. VAREY (2003a), *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, I, Londres: Tamesis Books.

DAVIS, C. y J. E. VAREY (2003b), *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, II, Londres: Tamesis Books.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (1920), «Otro cómico de Jaén. Bartolomé Mendoza», *Don Lope de Sosa*, 8, pp. 119-120.

FERRER VALLS, T. *et alii* (2008)*, Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger.

FERRER VALLS, T. *et alii* (en línea), *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700),* disponible en http://catcom.uv.es/consulta/home.php

GARCÍA GARCÍA, B. J. (1996), «El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos», en L. M. Enciso Rencio (coord.), *La burguesía española en la Edad Moderna: Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid y Soria los días 16 a 18 de diciembre de 1991*, 2. vol., Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 695-708.

GARCÍA GARCÍA, B. J. (1997), «Alonso de Cisneros: vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres», *Edad de Oro*, 16, pp. 171-188.

GARCÍA GARCÍA, B. J. (2003), «Las fiestas de corte en los espacios del valido: la privanza del Duque de Lerma», en B. J. García García y M. L. Lobato López (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 35-77.

GÓMEZ CABALLERO, I. (2021), «Representaciones teatrales del Siglo de Oro en Albacete (1870-1936)», *Epos: Revista de Filología*, 37, pp. 113-128. DOI: https://doi.org/10.5944/epos.37.2021.28846

HORMIGOS GONZÁLEZ, A. (2013), *Representaciones teatrales en el marco de la celebración del Corpus Christi en Toledo (1575-1616),* Madrid, UNED.

JULIÁ MARTÍNEZ, E. (1922), *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE.

MATA INDURÁIN, C. (2013), «San Francisco Javier taumaturgo: la zarzuela anónima *San Javier grande en El Hito*», *RILCE*, 29, 3, pp. 669-688.

MARTÍN ORTEGA, A. (1989-1991), *Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, 6 vols.

MARTÍNEZ GIL, F. (2006), «La expulsión de las representaciones teatrales del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645», *Hispania,* 66, 224, pp. 959-996.

MÉRIMÉE, H. (1918), *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630),* Toulouse/Paris, Edouard Privat/Auguste Picard.

MORLEY, G. y C. BRUERTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo en ello en un estudio de su versificación estrófica,* Madrid, Gredos.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1984), «El patio de las comedias del Hospital de la Misericordia de Guadalajara (1615-1639)», *Wad-Al-Hayara*, 11, pp. 239-258.

PÉREZ PASTOR, C. (1901), *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.

PÉREZ PASTOR, C. (1905), *Documentos para la bibliografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

PÉREZ PASTOR, C. (1914), *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Feret.

PRADILLO ESTEBAN, P. J. (1996), «El teatro de la Misericordia de Guadalajara: espacio, público, tiempo festivo y práctica del poder durante la Edad Moderna», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 28, pp. 251-270.

ROJO VEGA, A. (1999), *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.

SÁNCHEZ ARJONA, J. (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rosco.

SÁNCHEZ ROMERALO, J. (1990), «El supuesto retorno de Ganassa a la Península Ibérica», *Quaderni Ibero-Americani*, 67-68, pp. 121-133.

SÁNCHEZ ROMERALO, J. (1981), «El teatro en un pueblo de Castilla en los siglos XVI-XVII: Esquivias, 1588-1638», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 2, pp. 39-64.

SAN ROMÁN, F. de B. (1935), *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre,* Madrid, Imprenta Góngora.

SAN VICENTE, A. (1986), «Algunos documentos para la historia del teatro en Zaragoza en el siglo XVII», *Criticón*, 34, pp. 27-50.

SHERGOLD, N. D. (1967), *A History of the Spanish stage from Medieval times until the end of the Seventeeth Century*, Oxford, UP.

SHERGOLD, N. D. y J. E. VAREY (1961), *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Edición de Historia, Geografía y Arte.

SHERGOLD, N. D. y J. E. VAREY (1982), *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books.

SUBIRATS, R. (1977), «Contribution à l'établissement du repertoire théâtral à la cour de Philipe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique,* LXXIX, pp. 401-479.

URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE.

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 235-239
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.11

M.ª Ángeles Ayala Aracil, *Estudios literarios*

Alicante, Real Sociedad Menéndez Pelayo y Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2021, 524 páginas

Raquel Gutiérrez Sebastián

Autoría:
Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria, España
Sociedad Menéndez Pelayo
gsebastianr@unican.es
https://orcid.org/0000-0002-1170-6098

Citación:
Gutiérrez Sebastián, Raquel, «M.ª Ángeles Ayala Aracil, *Estudios literarios*», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 235-239. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.11

© 2022 Raquel Gutiérrez Sebastián

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

A finales de 2019 nos dejaba nuestra querida y admirada compañera M.ª Ángeles Ayala, profesora titular de Literatura española de la Universidad de Alicante, excelente investigadora.

Sus amigos y colegas quisimos sobreponernos a la conmoción y tristeza por esta pérdida apoyando la publicación de una parte de sus interesantes investigaciones en un volumen. La iniciativa de su publicación surgió en la Sociedad Menéndez Pelayo y pronto fue acogida y apoyada con entusiasmo por la Universidad de Alicante.

Era de justicia que estas dos entidades impulsaran este libro. La Universidad de Alicante, en la que ella se formó y trabajó denodadamente durante muchos años. La Sociedad Menéndez Pelayo, de la que fue ilustre socia y en la que colaboró con sus excelentes artículos en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, dictando conferencias memorables, a través de su participación en homenajes a otros investigadores y con su actividad en congresos internacionales organizados por esta institución.

El volumen, como señala su promotor, Borja Rodríguez, presidente de la Sociedad Menéndez Pelayo, tiene la pretensión de poner a disposición de la comunidad científica algunos de los mejores trabajos de Ayala Aracil como

investigadora, una tarea nada fácil, pues son muchísimos los artículos, capítulos de libros, ponencias en congresos y ediciones que ofreció a la comunidad académica y científica esta investigadora.

Se presenta dividido en seis secciones, que agavillan seis temas relevantes de los muchos por los que se interesó M.ª Ángeles Ayala, siempre dentro de su especialidad, que fue la historia y crítica de la literatura española e hispanoamericana de los siglos XIX y XX: el Romanticismo, el Costumbrismo, el Realismo, Benito Pérez Galdós, Rafael Altamira y la literatura escrita por mujeres.

El repaso por cada una de las partes del libro revela con claridad las características de Ayala Aracil como investigadora, y a él dedicaremos las siguientes páginas.

La sección destinada a recoger sus investigaciones sobre el Romanticismo se abre con unas páginas sobre Julio Nombela, un estudio que Ayala Aracil publicó en *Anales de Literatura española* de la Universidad de Alicante, revista en la que tanto trabajó como articulista, reseñadora y coordinadora de números, como el dedicado a *Literatura y espacio urbano* del año 2012.

Le siguen otras seis investigaciones en las que se revelan los intereses de Ayala Aracil por autores y obras poco trabajadas de las letras románticas decimonónicas, como el sevillano Narciso Campillo y Correa, Eduardo de Gorostiza y Cepeda, cuya obra *Contigo pan y cebolla* (1833) desbroza con excelente juicio crítico, *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*, novela de López Soler no trabajada anteriormente por los investigadores a la que dedica un espléndido estudio, un documentado análisis de la literatura europea en la *Revista española de ambos mundos* (1853-1855), *Las brujas en Zugarramurdi* (1835), de Pedro Martínez López, del que señala esta estudiosa que es «un autor desconocido para los lectores actuales y ciertamente olvidado por la crítica especializada,» (Ayala, 2021:89) y su novedoso análisis de los folletos políticos anticarlistas de Mariano José de Larra.

Estos trabajos acerca del Romanticismo, por su solidez crítica, los datos aportados y el descubrimiento de figuras olvidadas o de obras no estudiadas de autores canónicos, como es el caso de Larra, perfilan la figura de una investigadora de raza, formada en la mejor tradición del hispanismo, con un manejo solvente de las fuentes bibliográficas, su denodado trabajo en archivos, bibliotecas y hemerotecas, y su capacidad de descubrir o redescubrir obras y autores y de presentarlos a la comunidad investigadora.

En la segunda parte del volumen se agrupan una serie de investigaciones de Ayala Aracil acerca del Costumbrismo, uno de los temas que más trabajó a lo largo de su carrera, prematuramente truncada. Se recopilan sus estudios acerca de las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX, aspecto en

el que era una de las investigadoras más versadas y al que había dedicado su tesis doctoral. Junto con el valor que supone dar a conocer estas colecciones y revisar uno de los conceptos reiterados erróneamente por parte de la crítica literaria, el del declive del costumbrismo con la llegada de la novela realista, demostrando con datos y estudios sobresalientes que las colecciones costumbristas estaban muy presentes en la segunda mitad del siglo XIX, destaco en este conjunto de estudios de Ayala Aracil sobre el Costumbrismo su capacidad para establecer las relaciones entre la primera y la segunda mitad del XIX en dos excepcionales trabajos recopilados en esta sección: el dedicado a la huella de Larra en las colecciones costumbristas decimonónicas y el análisis comparativo de la pintura literaria de la guerra carlista en Larra y Galdós.

Asimismo, quisiera poner de relieve su denodado y extraordinario trabajo como editora de *Madrid por dentro y por fuera* (1873), colección costumbrista dirigida por Eusebio Blasco, que exploró con todo detalle. Destaca el rescate que supone para el lector actual de una obra publicada por primera y única vez en el año 1873 y compuesta por una colección variada e interesantísima de artículos costumbristas sobre la vida del Madrid decimonónico a cargo de varios escritores de la época. La editora aprovechaba las palabras preliminares para contextualizar la obra dentro de la segunda etapa de difusión del artículo costumbrista a finales del XIX, relacionándola con otras publicaciones (colecciones costumbristas o recopilaciones de artículos de costumbres de un mismo autor) surgidas en el mismo periodo, A continuación, revisaba la figura del editor del volumen, Eusebio Blasco, y analizaba el propósito de la publicación y las características temáticas de la misma. Es digna de consideración la riqueza bibliográfica de esta edición, reveladora del profundo conocimiento de Ayala Aracil sobre este asunto, así como las atinadas y documentadísimas notas a pie de página, que recogen repertorios de artículos costumbristas sobre el mismo tema o dan informaciones precisas de lugares, personajes y asuntos culturales o sociales aludidos en los textos.

La tercera sección del libro recoge algunas de sus aportaciones críticas al estudio del Realismo, particularmente sus trabajos acerca de Benito Pérez Galdós, Pardo Bazán y Menéndez Pelayo. M.ª Ángeles Ayala integró el Grupo de estudios galdosianos, GREGAL, y centró su atención en varios aspectos del narrador canario y especialmente en los *Episodios nacionales* a los que dedicó diversos estudios. Cabe destacar, entre ellos, el magnífico análisis del perspectivismo en *Prim*, uno de los últimos episodios, escrito por un Galdós en perfecto dominio de sus habilidades autoriales. Ayala Aracil revisa el juego narrativo de las diferentes voces que van marcando la visión del militar de

Reus como carácter literario, y destaca que simultáneamente al retrato de un personaje, el narrador galdosiano ofrece la visión de un mundo.

Pero no fue Galdós el único novelista de la generación realista que aborda Ayala Aracil a lo largo de su amplia producción. Cabe destacar, a este respecto, su trabajo sobre Palacio Valdés y, sobre todo, sus investigaciones acerca de Emilia Pardo Bazán. Es digna de recuerdo y de rescate en este volumen, su edición de *Los pazos de Ulloa*, de 1997, con un estudio introductorio que constituye un ejemplar acercamiento a la obra de doña Emilia, en el que la investigadora explica detalladamente el proceso de redacción de la novela, la recepción contemporánea de la misma, la presencia de elementos naturalistas, las estructuras narrativas, los personajes o la dimensión social del relato. Esta edición ha sido una referencia en los estudios sobre Pardo Bazán, ha sido tenida en cuenta en las sucesivas ediciones y estudios sobre esa novela canónica que se han venido haciendo a lo largo de estos últimos años y ha tenido una amplia difusión y repercusión internacional.

Un cuarto apartado del volumen se dedica a la recopilación de los trabajos de Ayala Aracil acerca de la polifacética figura de Rafael Altamira. Quizá la mirada de una coterránea sobre Altamira sea una de las claves para el esclarecedor análisis que realiza sobre su obra literaria, previo descubrimiento y edición de unos textos que, sin su trabajo y erudición, hubieran quedado en el olvido.

Desde su edición de los *Cuentos de levante*, en 1984, hasta el artículo del *Bulletin Hispanique* de 2018, la dedicación de esta investigadora a Altamira abarca varios estudios y es dilatada en el tiempo. Se completa con la dirección de proyectos investigación, la edición de sus artículos en prensa y de las cartas a Domingo Amunátegui, historiador chileno e intelectual relevante de la cultura hispanoamericana, la organización de congresos, así como la edición de monografías colectivas como *El modo de mirar.* Es evidente que cualquier consideración, acercamiento o estudio que se pretenda realizar sobre Altamira ha de partir, inexcusablemente, de la obra de Ayala.

Los cinco últimos trabajos recopilados en este libro abordan uno de los intereses investigadores que nunca abandonó nuestra compañera: la literatura escrita por mujeres.

Rosario de Acuña, de cuya obra señala que ha permanecido en el más absoluto olvido para la mayoría de los estudiosos de la literatura del siglo XIX; Gertrudis Gómez de Avellaneda, que en su novela, *Dos mujeres*, en opinión de esta investigadora, se adelanta a su tiempo y abre caminos insospechados en la narrativa española del momento; Ángela Grassi, a la que considera un ejemplo paradigmático de la situación de incertidumbre en la que se encuentra ese grupo de mujeres que comienza a dejarse oír a lo largo de la segunda mitad del

siglo XIX; Concepción Gimeno de Flaquer, de la que destaca su extraordinaria labor en la erradicación de la ignorancia femenina o Mercedes Formica, «una escritora y abogada que sorprendentemente ni ha sido objeto de especial interés por parte de la crítica especializada en el estudio de la novela que surgió en los años posteriores a la Guerra Civil, ni se ha reconocido en los estudios de género su denodado trabajo en defensa de los derechos civiles de la mujer durante el franquismo» (Ayala, 2021:513). Estas escritoras han representado diversos eslabones en la cadena de trabajos de la carrera de esta investigadora. De 1995 data su estudio sobre Rosario de Acuña, una escritora que está comenzando a revisitarse en los últimos años y en cuyo descubrimiento probablemente tengan mucho que ver los textos de Ayala Aracil, y de 2018 su último análisis de una novela de Formica. Por tanto, más de veinte años de dedicación a las mujeres escritoras que no estaban en el canon literario y que M.ª Ángeles Ayala ha ayudado a redescubrir.

En definitiva, un volumen extraordinario en los diversos sentidos de este término. Superior por la calidad investigadora, la capacidad de trabajo, la erudición, la capacidad interpretativa y la excelencia y amenidad de la prosa de los textos que a lo largo de muchos años nos ha regalado M.ª Ángeles Ayala. Superior por la calidad humana de la persona que fue recogiendo, dato a dato, libro a libro, exégesis tras exégesis el mucho saber literario y el buen entender que se encuentra en estas páginas. Fuera de lo ordinario porque M.ª Ángeles Ayala fue un eslabón imprescindible entre los grandes maestros de la Filología, a los que nunca dejó de estudiar y citar, y las nuevas generaciones de investigadores, a los que siempre dio aliento, consejo y apoyo. Fuera de lo ordinario porque M.ª Ángeles Ayala Aracil, no era, en modo alguno una persona que podamos olvidar. Este volumen es una contribución decisiva, en mi opinión, para el recuerdo académico de las lúcidas y rigurosas aportaciones de esta investigadora y la luz de su sonrisa y el placer de gozar de su magisterio y amistad fueron- permítaseme una nota personal en esta reseña- absolutamente inolvidables y extraordinarios.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 241-246
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.12

Prieto de Paula, Ángel L. *La poesía española de la II República a la Transición*

Alicante: Universidad de Alicante, 2021, 845 pp., ISBN: 978-84-9717-746-7

Luis Bagué Quílez

Autoría:
Luis Bagué Quílez
Universidad de Murcia, España
luisbaguequilez@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5244-8278

Citación:
Bagué Quílez, Luis, «Prieto de Paula, Ángel L. *La poesía española de la II República a la Transición*», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 241-246. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.12

© 2022 Luis Bagué Quílez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Algunos trabajos críticos funcionan como los planos sobre los que el investigador pretende levantar su arquitectura posterior. Otros, en cambio, reflejan la topografía de un territorio ya roturado previamente. Si los primeros tienen mucho de declaración de intenciones, los segundos solo pueden acometerse en un momento en el que coinciden la plenitud intelectual y la madurez vital. A esta última modalidad pertenece *La poesía española de la II República a la Transición*, que supone la decantación de una labor académica consagrada a la lírica española de la última centuria, aunque no restringida a ella: véanse las relevantes incursiones de Ángel L. Prieto de Paula en la tradición áurea, en las turbulencias estéticas del Romanticismo o, más acá, en las vertientes simbolistas que confluyen en *el otro* principio de siglo.

Como indica el autor en el «Prefacio», estamos ante un panorama «de la poesía española en castellano desde el umbral de la Guerra Civil hasta la Transición democrática». A la congruencia y organicidad del volumen contribuye en gran medida que estas páginas no recojan el acarreo de materiales publicados aquí y allá, sino que constituyan el resultado de un libro concebido y redactado como tal, cuya voluntad abarcadora trasciende la bibliografía parcial

dedicada a determinados nombres propios y a ciertos periodos cronológicos. En este sentido, la ambición de esta obra conjuga la utilidad didáctica del manual con la sutileza especulativa y el desparpajo estilístico del ensayo. Por un lado, el estudioso de la poesía española contemporánea encontrará valiosa información sobre la cartografía literaria y los retratos robots de los autores más buscados en cada etapa. Por otro, el lector común, si tal especie existe, podrá entender que el curso y el discurso de la poesía no han sido ajenos ni a los avatares sociohistóricos que han pautado la realidad colectiva ni a los sarampiones culturales que han sufrido las diversas manifestaciones artísticas en el siglo XX.

Asimismo, la libertad en el enfoque de la que hace gala Prieto de Paula le permite desembarazarse de la camisa de fuerza del método generacional —aun sin prescindir por completo de sus muletas explicativas— para habilitar organizaciones que revelan lo evidente, pero no por ello lo habitual en los trabajos de esta índole: que la imagen de los vasos comunicantes es más rentable que la de los cajones estancos a la hora de secuenciar el genoma lírico desde la Guerra Civil hasta el posfranquismo. Para muestra, dos botones: lejos de soslayar los parecidos de familia para aislar las singularidades, el volumen profundiza en las conexiones entre los poetas del interior y los del exilio en la inmediata posguerra, o en las que existieron entre los integrantes del socialrealismo y la nómina del medio siglo. Esa visión omnicomprensiva favorece que los límites cronológicos establecidos se contemplen como fronteras porosas en lugar de como cárceles de máxima seguridad: de hecho, entre los estudiados se hallan quienes ya tenían una poderosa presencia antes de la contienda y quienes en la actualidad siguen avanzando en una obra en marcha. Algo similar cabría decir de un mapa lingüístico que no siempre se atiene estrictamente a lo escrito en castellano, sino que tiende puentes con las obras señeras de las demás lenguas peninsulares. Tampoco es baladí la búsqueda del equilibrio entre la entidad estética y la representatividad social. En una obra de estas características conviene dejar aparcadas o en punto muerto las preferencias individuales para atender a la fortuna de los poetas mayores y a la suerte de los «menos grandes», según afirma Prieto de Paula con un elegante eufemismo.

Metidos en harina, *La poesía española de la II República a la Transición* se divide en seis bloques. El primero de ellos, «De los precedentes de la guerra a la lenta recuperación», acampa en el *erial* para reflejar tanto la circunstancia de los exiliados a lo largo y ancho de la España peregrina como los síntomas de una progresiva restauración lírica. La distinción paronomásica entre «enterrados» y «desterrados», según la formuló Max Aub, serviría para tomar el pulso a una poesía huérfana de maestros —o de quienes tenían la

auctoritas para llegar a serlo— y atravesada por la cicatriz cainita de la Guerra Civil. Las vicisitudes de la diáspora y la alargada sombra de los ausentes, ya fuera debido a su muerte prematura (García Lorca, Miguel Hernández) o a la mengua de su influencia desde el exilio (Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén), contrastan con los primeros intentos de programar una vuelta a la normalidad por parte de los «falangistas liberales» de la generación del 36. Las revistas *Escorial* y *Garcilaso* ponen de relieve la pujanza de una escritura intrahistórica, volcada en la intimidad doméstica, o el ejercicio de neopetrarquismo en torno a un redivivo Garcilaso de cartón piedra, junto con la voluntad de reanudar el diálogo con la otra España. Las citadas iniciativas, así como la creación de la colección Adonáis y del premio homónimo, se erigen en los principales esfuerzos colectivos por desempolvar la mantelería retórica de la Edad de Plata. No obstante, serán dos nombres adscritos al 27 quienes señalen la inflexión ocurrida en el *annus mirabilis* de 1944, cuando se dan a las prensas *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. Mientras que el primero convocaba a las fuerzas elementales para recrear el universo mitificado de la infancia, con ocasionales ramalazos surrealizantes, el segundo acabaría alzándose en epítome de un expresionismo viscoso y tentacular, cuya protesta se dirigía simultáneamente hacia la angustia personal, el naufragio histórico y la intemperie cósmica. La impronta de *Hijos de la ira* será visible en la revista *Espadaña*, cuyos muñidores oscilan entre la exasperación tremendista y el compromiso ideológico.

El segundo capítulo, «El patetismo y sus márgenes», rastrea la huella airada de Dámaso Alonso en diversos autores que se harán eco de su retórica del desgarro, como Carmen Conde o el primer Blas de Otero. En la ladera opuesta, cabe destacar un existencialismo sin espasmos, compatible con la serena religiosidad y el repliegue introspectivo. En los márgenes de ambos estilos se sitúan episodios tan relevantes como el culturalismo manierista cultivado por el grupo Cántico, cuyos miembros fueron capaces de aunar el trasfondo hedonista y la vibración elegiaca, o la accidentada peripecia de una neovanguardia que apenas asomó el hocico en los únicos números de *Postismo* y *La Cerbatana* para recluirse en insularidades estéticas (Carlos Edmundo de Ory, Juan Eduardo Cirlot o Miguel Labordeta). Finalmente, los representantes más conspicuos de la lírica arraigada —frente al desarraigo promovido por Dámaso Alonso y los seguidores de su agonismo inflamado— sacrificarán el fervor épico en aras de la cotidianidad (amor conyugal y familiar, religión, interiorización del paisaje) y la expresión de un paulatino desengaño. De ello dan prueba tres títulos aparecidos en 1949: *Escrito a cada instante*, de Leopoldo Panero; *Continuación de la vida*, de Luis Felipe Vivanco; y, sobre todo, *La casa*

encendida, de Luis Rosales, poema-libro de urdimbre simbolista que constituye una de las cumbres poéticas de la posguerra.

La gestación del realismo social ocupa el meollo de la tercera sección, titulada «Cauce y contorno de la poesía social». El pistoletazo de salida de la tendencia se remonta a la *Antología consultada* (1952) de Francisco Ribes, en la que los nueve seleccionados manifestaban el hartazgo ante la gesticulación tremendista y abogaban por una poesía acorde con el mundo exterior y portadora de una palabra que conectara lo individual y lo ajeno. La reticencia ante cualquier forma de esteticismo, la frustración socioeconómica como somatización del descontento político, la solidaridad con los proletarios y desposeídos, la llamada a la movilización obrera o el tema de España serán algunos de los tópicos recurrentes antes de que la apertura hacia fenómenos supranacionales difumine los contenidos revolucionarios. El repaso de las trayectorias de Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro o Ángela Figuera refleja el tránsito desde la equiparación de la poesía con «un arma cargada de futuro» (eslogan que confirmaba la aleación entre la llaneza conversacional y la energía expansiva) hasta la duda desalentadora sobre la eficacia de este tipo de comunicación. De hecho, hacia 1965 la declinación de la corriente resultaba innegable por muchos conceptos: en lo ideológico, el desarrollismo del Régimen había terminado por neutralizar o asimilar a las otrora beligerantes clases trabajadoras; en lo sociológico, la eclosión de los medios de comunicación había sustituido la voluntad combativa por el cinismo provocador y el lúcido escepticismo; en lo artístico, el mensaje de la canción protesta o «de autor» había logrado calar en la inmensa mayoría con un éxito que evidenciaba las limitaciones en cuanto a la recepción del socialrealismo. A medio camino entre las adherencias realistas y la pervivencia simbolista se localizan voces difícilmente clasificables, como las de Ángel Crespo, Gloria Fuertes o Tomás Segovia.

El cuarto apartado, «Poéticas del medio siglo: los emergentes», atiende a la configuración de un mapa literario que da por amortizada la andadura social, aunque la mayoría de sus componentes velaran armas en dicha tendencia. La cesura entre la escuela de Barcelona y el grupo de Madrid, cada uno de ellos con sus cauces de difusión (la revista *Laye* y la colección Colliure, para los primeros; la revista *Ínsula* y la colección Adonáis, para los segundos), no impide que se advierta el interés por articular una construcción identitaria común. De ello da prueba la asunción de un magisterio quintaesenciado en la lección poética y humana de Antonio Machado, en torno a cuya figura se organizó la expedición a Colliure en 1959 que fijaría la foto *finish* del grupo. Se dibuja así un entorno ordenado alrededor de dos modelos estéticos que, pese a todo, exhibirían ciertas concomitancias: por un lado, la defensa de una

actitud crítica y distanciada, plasmada mediante la exploración del propio psiquismo, las analogías culturales de carácter histórico o artístico, los incisos digresivos o la desautomatización de giros y frases hechas; por otro lado, la transfusión entre el poeta y la materia del poema, desplegada a través de la espiritualidad contemplativa, la reviviscencia de la infancia, la exultación visionaria, el entrañamiento con la naturaleza o la aflicción personal. Las dos vertientes mencionadas se concretan en un conjunto de temas que brotan del mismo tronco (la experiencia de sus creadores como niños de la guerra) y se extienden en ramificaciones dispares: la sátira de las condiciones sociales de la alta posguerra, las consideraciones negativas acerca de la existencia, la importancia de la ciudad como escenario y espacio que modula el discurso, o la concepción transgresora del amor. El capítulo se completa con el recorrido por algunos nombres que ejemplifican los variados registros del medio siglo: la mitificación de la historia (José Manuel Caballero Bonald), la evolución desde el vuelo epifánico hacia la contemplación demorada (Claudio Rodríguez), el paso del realismo crítico al abismamiento en la realidad (José Ángel Valente), el humanismo existencial e irónico (Ángel González), la desolación sarcástica (José Agustín Goytisolo), el pesimismo telúrico e histórico (Carlos Sahagún) o la emoción especulativa (Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral).

El quinto apartado, «En la España del desarrollismo», se centra en los nombres surgidos alrededor de 1960. Entre ellos sobresalen Francisco Brines, que adopta la veta sensualista y cernudiana de su generación, pero con la agregación de componentes metafísicos y alegóricos; Antonio Gamoneda, cultivador de una escritura en la que se funden la sentenciosidad lapidaria, la soledad glacial y la mudez psíquica; y Félix Grande, cuya obra está troquelada sobre el bastidor de la experiencia biográfica, aunque sea compatible con los juegos de heterónimos y la meditación sobre los derroteros de la historia. La década de los sesenta también alumbrará a un conjunto de creadores preocupados por la textura verbal y la orfebrería rítmica, o a quienes se adentran en una neovanguardia que, bajo el influjo de Juan Larrea, alterna la poesía visual o concreta con la experimentación textual. Esta vía prefigura ciertos resortes que el sesentayochismo explotará de manera sistemática, como el collage acumulativo, la sincopación versal o el razonamiento discontinuo, según la noción de *cogito interruptus* patentada por Umberto Eco.

El último capítulo del libro, «El alma del 68», desarrolla y actualiza las claves interpretativas que el autor ya había expuesto en su excelente monografía *Musa del 68* (1996). La irrupción de los *jeunes turcs* aglutinados en torno a la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de J. M. Castellet, funcionará como detonante de la ruptura con el pasado y como emblema de una

«nueva sensibilidad» caracterizada por la reserva sentimental —el repudio a las filtraciones de la emotividad— y el existencialismo negativo —en la medida en que las indagaciones en la vida interior del sujeto aparecen tamizadas por una densa red referencial—. De este modo, la mitigación del confesionalismo se valdrá de estrategias mediatizadoras como el monólogo dramático, la ironía displicente, el chisporroteo irracional o la radicalización del pensamiento ergotista. Otros rasgos del contingente novísimo se restringen a la etapa formativa de estos autores. Prueba de ello es el reciclaje de iconos provenientes de la cultura popular, de acuerdo con los santos laicos canonizados por la mitología *camp*. Sin embargo, la rebelión contra el elitismo que alentaba en la revisitación *camp* daría paso a un tupido culturalismo en el que se enhebran nombres propios instalados en la historia del arte o en el panteón de la literatura universal. En todo caso, el mismo Castellet apuntaba a que en la generación convivían actitudes distintas. Por una parte, dos de los *seniors* de la antología (Antonio Martínez Sarrión y Manuel Vázquez Montalbán) y otros nombres situados extramuros de la compilación (Agustín Delgado, Aníbal Núñez) encarnarían, al menos un primer momento, la síntesis entre el compromiso civil y la vanguardia estética. Por otra parte, las trayectorias de Pere Gimferrer o Guillermo Carnero representan la sublimación de un estilo macerado en el venecianismo culturalista, pero que pronto evolucionaría hacia la pesquisa metapoética o el engarce entre la intimidad del poeta y el lenguaje que ha de codificarla. Tras la combustión de los fuegos novísimos emergerían otras voces (Antonio Colinas, Juan Luis Panero) que volvían a entroncar con la tradición e incluso a reivindicar una genealogía romántica. No menos singulares son el malditismo nihilista y desaforado de Leopoldo María Panero, la agudeza emocional de Miguel d'Ors o la autorreflexión insular de Andrés Sánchez Robayna. A modo de coda, las complejas relaciones entre el culturalismo y la vida conforman la médula discursiva de quienes marcarán los pasos de la poesía en el posfranquismo (Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena).

Erudición, rigor y amenidad son virtudes que rara vez suelen concurrir. Las tres cualidades están presentes en un libro que es ya ineludible para todo aquel que desee conocer los entresijos de la lírica española desde la antesala de la Guerra Civil hasta anteayer mismo. Con la claridad expositiva y la sutileza argumentativa a las que nos tiene acostumbrados, Prieto de Paula acierta aquí a convertir la impenetrable *selva selvaggia* del campo literario en un *locus amoenus* de perfiles acotados. Es muy posible que nos encontremos ante la obra maestra de su autor, en lo que tiene de destilación de su magisterio en las aulas y de empresa titánica que ha sabido coronar con éxito.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 247-251
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.13

Peral Vega, Emilio. *«De sentidos guarnecido y potencias ilustrado»: la recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*

Madrid: Guillermo Escolar Editor, 198 páginas, 978-84-18981-03-6

Alejandro Coello Hernández

Autoría:
Alejandro Coello Hernández
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España
alejandro.coello@cchs.csic.es
https://orcid.org/0000-0002-5021-2875

Citación:
Coello Hernández, Alejandro, «Peral Vega, Emilio. «*"De sentidos guarnecido y potencias ilustrado": la recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 247-251. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.13

© 2022 Alejandro Coello Hernández

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

A pesar del interés que han despertado el auto sacramental y su impronta en el siglo XX, aún se pueden y deben seguir aportando nuevas visiones y vislumbrando nuevos caminos para el estudio crítico y comparativo de este subgénero teatral cuyo esplendor estuvo asociado a la síntesis que elaboró Calderón de la Barca. Así, no cabe duda de que la cita que ha seleccionado el autor para titular su última investigación sobre el asunto es, cuando menos, oportuna y acertada. El Hombre del auto *La vida es sueño*, del mencionado vate áureo, se cuestiona cómo puede estar «de galas adornado, de músicas aplaudido, de sentidos guarnecido, de potencias ilustrado» si hacía un instante la tierra era su prisión, antes de la vida. Esta referencia al texto calderoniano podemos reinterpretarla, tras la lectura amena del trabajo de Peral Vega, en dos sentidos: por un lado, la fuerte codificación y simbolismo de una Contrarreforma que se filtró en los autos o, por otro, la importancia de una palabra que trasciende la escritura, incluso la masa fónica, para ofrecer un espectáculo para los sentidos.

Esta última, como apunta el investigador, inspiró esta renovación y revisión del primer tercio del siglo XX y, aunque la vista y el oído son los sentidos

más potenciados, Peral Vega sugiere con la presente monografía crear una genealogía secular del subgénero ya no solo desde lo textual, sino desde la espectacularidad reconstruida a partir de su plástica y su sonoridad, del movimiento y el gesto. Quizá esta sea una de las probidades de este estudio, fruto de un minucioso vaciado hemerográfico, acompañado de cuarenta exquisitas fotografías de montajes donde se puede disfrutar de la composición escénica, la escenografía y el figurinismo. De esta manera, Peral Vega indaga en las intersecciones entre arte dramático, danza, música, pintura o, incluso, cine en la Edad de Plata a partir del cultivo del auto sacramental que viene a culminar muchas de sus líneas de investigación, algunas ya consolidadas como la esbozada en su libro *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939* (2008). También se ha de destacar la importancia que esta monografía ofrece al recopilar minuciosamente una bibliografía dispersa sobre el asunto, establecer un mapa de las circunstancias y poéticas en torno al auto durante esta época y aunar en un volumen la convergencias y divergencias de este subgénero netamente español propicio para la renovación escénica europea y española.

El autor reflexiona, como expone desde el comienzo, sobre las posibilidades que el auto sacramental (tanto en su reposición contemporánea como en su escritura) ofrecía para abordar la trascendencia y la espiritualidad, a la vez que favorecía el desarrollo de una estética de vanguardia con resonancias del simbolismo europeo, en concreto del drama de Maurice Maeterlinck, y del expresionismo alemán. De esta manera, la elección de este modelo dramático facilitaba ese proceso de reteatralización del hecho escénico que ya había propuesto Georg Fuchs en 1909 y que va en paralelo con otros proyectos pantomímicos o balletísticos, algunos ideados por autores que se estudian en esta monografía. Asimismo, Peral Vega señala las posibilidades que explotaron los creadores del primer tercio del siglo XX al ver en el auto una ficción autónoma, donde un mundo autogestionado dejaba florecer el antirrealismo y la despersonalización producida por la alegorización y la pérdida de la referencialidad inmediata propia de los personajes tipos o personajes-ideas. Esta búsqueda anhelante de modelos no realistas vio su horma en la propia tradición hispánica, que ya ofrecía modelos antirrealistas, sobre todo fuera de su contexto sociopolítico y alejados de la codificación espectacular del Siglo de Oro.

Peral Vega, ilustrado por las estructuras tripartitas del auto sacramental, trasunto último de la Trinidad, ofrece tres capítulos de sencilla composición, lo que favorece la lectura y permite conectar, como si se tratara de espejos, las circunstancias del auto sacramental en tres sincronías bien delimitadas, a saber: entre 1918 y 1931; en el periodo de la Segunda República; y durante la Guerra Civil. La voluntad de mapear el auto impide una dilatación en muchos

proyectos que se abordan, pero, sin duda, el autor logra ofrecer de manera sincrética y certera unas claves que son ya referencia para continuar desarrollando nuevas perspectivas que aplicar a nuevos textos y espectáculos que refuercen la tesis de partida de esta publicación.

El primer capítulo «El *drama alegórico* entre 1918 y 1931» ahonda en las indagaciones previas sobre el género que darán sus frutos a finales de la década de los veinte, lo que permite retrotraernos a una serie de autores, intereses y propuestas que influyeron en la decisiva predilección de los dramaturgos de la Edad de Plata. Es más, Peral Vega señala que tres piezas dan el pistoletazo de salida: *Navidad* (1916), de Gregorio y María Martínez Sierra; *El primitivo auto sacramental* (1918), de Federico García Lorca —autor que adquiere en este estudio una especial relevancia dada la dilatada trayectoria de Peral Vega en su estudio— y la velada en la casa familiar de los García Lorca en la tarde de Reyes 1923 donde se puso en escena el *Auto de los Reyes Magos* junto a Manuel de Falla —montaje de títeres que, a mi modo de ver, no se puede entender sin el inminente estreno de *El retablo de Maese Pedro* de este último—. A continuación, se centra en el montaje de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, en su adaptación por Hugo von Hofmannsthal y bajo la dirección de Max Reinhardt para el Festival de Salzburgo en 1922 con sus posteriores reposiciones y revisiones. A partir de aquí, el autor apunta tanto la recepción que tuvo por parte de los intelectuales españoles (como Enrique Díez Canedo o Cipriano de Rivas Cherif) como la influencia estética que tuvieron las tendencias europeas en la concepción moderna del auto. De hecho, a lo largo del estudio, Peral Vega volverá a insistir en las propuestas escénicas de Reinhardt para el auto sacramental y la influencia de Gordon Craig y Adolphe Appia en los montajes de autos durante la Edad de Plata.

Este capítulo también ahonda en la representación de *El gran teatro del mundo* calderoniano en Granada en 1927, influido por la recuperación en esos años por el profesor Ángel Valbuena Prat, en una fiesta barroca dirigida por Antonio Gallego Burín en la que también participaron Hermenegildo Lanz, Falla o García Lorca. Otra probidad del estudio, con las dificultades que eso conlleva, reside en la decidida cartografía del auto sacramental en España, más allá de los núcleos más reconocidos del circuito escénico. Por ejemplo, destaca la representación de *El gran teatro del mundo* calderoniano en 1929 en el Teatro Leal de La Laguna, en Tenerife, probablemente influenciado por la presencia de Valbuena Prat como profesor de la universidad insular. Aunque Peral Vega no profundice en esta cuestión, algunos de los nombres implicados (por ejemplo, Julio de la Rosa, Carmen Rosa Guimerá o *Minik*, pseudónimo del prestigioso Domingo Pérez Minik) permite, de nuevo, asociar el auto sacramental a un

grupo de vanguardia como lo fue el de Pajaritas de Papel en la capital tinerfeña. También reflexiona sobre el conocido montaje de esta pieza calderoniana en el Teatro Español en 1930 gracias a la colaboración entre Rivas Cherif y Margarida Xirgu. Por último, el autor se detiene en el análisis de tres piezas contemporáneas adscribibles al género: *Un sueño de la razón* (1929), de Rivas Cherif; *Angelita* (1930), de Azorín; *El público* (1930), de García Lorca; y *El hombre deshabitado* (1931), de Rafael Alberti.

El segundo capítulo «Los «autos sacramentales» en la Segunda República» comienza con el proyecto más ambicioso e influyente de la Edad de Plata en la recuperación del auto sacramental encabezado por la compañía universitaria de La Barraca tras la que estaban García Lorca y Eduardo Ugarte que llevarían a escena en 1932 *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Nuevamente, Peral Vega da importancia a la recepción, en este caso de una función en Soria, y comienza a abrir una nueva forma de abordar el análisis de estas piezas desde la trascendencia ideológica y las tensiones, bien visibles en el tercer capítulo, entre tradición y vanguardia que se generan en el auto. A continuación, se detiene en el centenario de Lope de Vega de 1935 en donde se escogieron algunos autos para su representación, aunque el fénix de los ingenios no diese con el arte nuevo de hacer autos sacramentales como sí lograría posteriormente Calderón. Comenta los estrenos de *La vuelta a Egipto* en Granada; *La siega*, *La puente del mundo* y *La locura por la honra* en Madrid; *La siega* en León: y *El pastor lobo y cabaña celestial* en Santander. Por último, vuelve al análisis de tres autos contemporáneos: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934), de Miguel Hernández; *El Director* (1936), de Pedro Salinas; y *Comedia sin título* (1936), de García Lorca.

El tercer y último capítulo «Teatralidad, rito y propaganda en la guerra civil» se escinde en dos partes correspondientes a los dos bandos contendientes. Por un lado, el bando sublevado, más prolífico en su recuperación del auto, se centra especialmente en la labor de Luis Escobar como director y sus proyectos en las compañías La Tarumba y, posteriormente, en el Teatro Nacional de Falange donde se representaron el *Auto de los Reyes Magos*, *La cena del rey Baltasar*, *Las bodas de España* y *El hospital de los locos*, esta última un ejemplo paradigmático de propaganda y conquista simbólica del espacio público. No cabe duda de que las líneas que dedica Peral Vega a estos montajes son claves para entender el nacimiento de nuestro actual Teatro Nacional, ya que, como comenta el propio Escobar en sus memorias, el Teatro Nacional de Falange sirvió de modelo y el auto *La cena del rey Baltasar* estrenó su primera temporada. Estas reflexiones sobre el bando sublevado se completan con las piezas de Torrente Ballester *El viaje del joven Tobías* y *El casamiento engañoso*

leídos desde su particular poética expuesta en el breve ensayo «Razón y ser de la dramática futura». En cuanto al bando republicano, Peral Vega apunta algunas líneas someras sobre *Pedro López García. Auto* (1936), de Max Aub, y *Pastor de la muerte* (1937), de Miguel Hernández, lo que señala una descompensada realidad frente al uso propagandístico del otro bando.

Por último, se edita la partitura de *El hospital de los locos* (1939), de Fernando Moraleda, por la musicóloga Elena Torres Clemente, cuya grabación corrió a cargo del Laboratorio Sonoro del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid-Sonolab con Pablo Espira como ingeniero de sonido. De esta manera, el estudio se apoya tanto en las imágenes como en lo sonoro. En definitiva, la presente monografía ofrece un mapa de sentidos guarnecido y potencias ilustrado con el que seguir, al libre albedrío de cada lector, el apasionante camino del auto sacramental en el primer tercio del siglo XX.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 253-257
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.14

Emilio Peral Vega, *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*

Madrid, Cátedra, 2021, 296 pp., ISBN 978-84-376-4319-9

Elios Mendieta

Autoría:
Elios Mendieta
Universidad Complutense de Madrid, España
eliosmen@ucm.es
https://orcid.org/0000-0001-8753-9102

Citación:
Mendieta, Elios, «Emilio Peral Vega, *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 253-257. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.14

© 2022 Elios Mendieta

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Son infinitos los estudios que se han realizado en España y en la academia internacional sobre la obra de autores como Federico García Lorca, Luis Cernuda o el Premio Nobel Jacinto Benavente. Si bien, apenas se cuentan con trabajos rigurosos y profundos sobre la literatura de temática homosexual que autores como los citados acometieron, de manera más o menos sutil, en sus textos literarios. El catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, Emilio Peral Vega, uno de los mayores especialistas en literatura y teatro del siglo XX –como se constata en un rápido vistazo a su extenso currículum académico– acaba de publicar la obra *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1880-1936)*, un excelso y documentado recorrido por la expresión literaria del deseo homoerótico masculino en conocidos trabajos –y no tan conocidos– de autores como los anteriormente referidos.

Además de lo pionero y valioso del análisis acometido por Peral Vega, el volumen incluye una documentación inédita que se torna imprescindible sobre una representación teatral. Se trata de *Sortilegio*, escrito por el matrimonio formado por María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, consistente en

un drama de tres actos que se estrenó en Buenos Aires al inicio de la década de 1930. El profesor utiliza como base un documento mecanoescrito, firmado por la pareja, que inicialmente fue titulado como *Maleficio*. Para llevar a cabo una mejor contextualización y estudio del texto base, se ha realizado un trabajo de mejora en lo referido a la puntuación y a la eliminación del leísmo, como avisa el autor. La obra teatral se puede leer, con las interesantes notas, a lo largo de cien páginas. «Dividida en tres actos, con tres cuadros en cada uno de ellos, la obra cabe ser cifrada como uno de los puntos culminantes de la producción dramática de los Martínez Sierra» (Peral Vega, 2021: 83)[1].

Además de la introducción y una pequeña coda, el libro se compone de seis capítulos y dos apéndices. En estos últimos, además del nombrado *Sortilegio*, aparece una selección de poemas de Eduardo Blanco-Amor, de su obra *Horizonte evadido*, fechada en el mismo año en que estalla la Guerra Civil. En cuanto a los capítulos, el primero se centra en el deseo homoerótico que se puede encontrar en la obra literaria de Jacinto Benavente. Como explica Peral Vega, el madrileño nunca habló explícitamente de su homosexualidad, pero no son pocos los ejemplos en que se descubre un alto contenido de pasión hacia los hombres en su amplio repertorio de casi doscientas obras teatrales e innumerables artículos. Esto ya se puede ver en *Versos*, un poemario aparecido cuando Benavente apenas tenía notoriedad pública, y nadie podría imaginar que el joven escritor pudiese algún día conseguir el prestigioso Nobel. Queda claro en el *Soneto XII* del volumen, al que Peral Vega dedica un análisis filológico en profundidad. Este se centra en la figura mitológica de Venus Urania, que constituye la dimensión espiritual del Amor, frente al de Venus o Afrodita, donde se impone la vertiente terrenal y sexual. También se centra en el tercer soneto de la citada composición. Para el catedrático queda claro que Benavente reivindica, en ambos poemas, un amor puro entre iguales, que se legitima no solo en la mera intimidad, sino que, además, clama por ser creado por medio de la palabra. El estudio prosigue y se introduce el bisturí en otros poemas donde esta vertiente escópica queda aún más patente. El ideal erótico, en muchos de los poemas de Benavente, aparece sin tapujos, incluso llega a ser concretado a través de la figura de un marinero. Por ello cree el autor de *La verdad ignorada* que el trabajo de Benavente sirve de inconfundible referente icónico para creadores homosexuales como Federico García Lorca o Jean Cocteau. Este primer capítulo –probablemente, uno de los más destacados del trabajado volumen, donde se demuestra que Peral Vega es uno de los grandes

1. A partir de ahora, siempre que citemos un extracto del libro, aparecerá en paréntesis solamente el número de página.

conocedores a nivel nacional e internacional de la obra del autor de piezas como *Los intereses creados*– también incluye ilustraciones como el «Pierrot» del propio autor, procedente del Archivo Histórico Nacional, donde el profesor ha buceado para conceder al texto mayor rigurosidad aún. Baste observar la extensa bibliografía incluida al final de este primer capítulo para empezar a entender la valía del trabajo de Peral Vega en el ámbito de los estudios teatrales y literarios contemporáneos.

Menor número de páginas contiene el segundo bloque, dedicado a la novela galante y a la plasmación del deseo homoerótico en sus letras. Peral Vega reconoce que su intención no es llevar a cabo un estudio de todas las novelas galantes que hayan abordado el amor entre personas del mismo sexo, sino de centrarse en unas obras representativas, generando así un corpus más fácil de abordar en profundidad. Para ello analiza *El martirio de San Sebastián* (1917), de Antonio de Hoyos y Vicent; *Las locas de postín* (1919), de Álvaro Retana; y *El ángel de Sodoma* (1928), escrita por Alfonso Hernández Cata. Este último volumen, pese a la explicitud que muestra en el título, no conlleva una iniciación sexual explícita en todo el relato: «En *El ángel de Sodoma* no presenciamos el encuentro sexual del personaje con ningún otro hombre, lo que supone la evidencia palpable de una existencia fracasada, alimentada por la culpabilización propia y ajena, y condenada, por tanto, a una resolución fatal» (77). Resulta de notable interés la comparación que realiza Peral Vega con una obra notoria y universal aparecida poco más de una década antes, como es *La muerte en Venecia* (1913), de Thomas Mann. Hernández Cata leería, más que probablemente, la obra del alemán aparecida poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, y podría encontrar inspiración en esa búsqueda pertinaz por la belleza –y el deseo– que lleva a cabo Gustav von Aschenbach en una ciudad arrasada por la epidemia del cólera seco. Lo que es seguro es que no conoció la versión fílmica ejecutada por Luchino Visconti, aparecida tres décadas después de su muerte en 1940. La translación fílmica homónima del relato de Mann realizada por el cineasta italiano consigue que la imagen del objeto de deseo de Aschenbach, Tadzio, se convierta en un icono a nivel mundial.

El último texto que se firmó con la rúbrica de Gregorio Martínez Sierra fue la anteriormente citada tragedia *Sortilegio*, estrenada en el Teatro de la Ópera de la capital argentina. A este trabajo inédito –que puede leerse, como se ha dicho, en el primer apéndice de *La verdad ignorada*– Peral Vega dedica el tercer capítulo. Además del estudio filológico, se ha de destacar la documentación aportada en el volumen, fruto de la generosidad de los archivos de la mujer del autor y co-autora del texto, pero también del Archivo de Gregorio Martínez

Sierra y Catalina Bárcena. En *Sortilegio* se produce un triángulo amoroso entre la pareja protagonista, formada por Paulina y Augusto, de 22 y 25 años, respectivamente, y el andrógino Leonardo, que podría considerarse, según el catedrático, de una recodificación en clave homoerótica, de las desarrolladas en la segunda mitad de siglo en la novela europea. Francisco, maestro alquimista, «bebe los vientos por Paulina y, sin embargo, es capaz de percibir, sin cuestionarla, y hasta de verbalizar, aun cuando sea de modo sugerido, la sexualidad de Augusto» (86-87).

El capítulo cuarto del volumen es, pensamos, otro de los grandes puntales de la obra. Quien conozca el trabajo de Peral Vega sabrá que es uno de los mayores especialistas en la obra *lorquiana*, tanto a nivel nacional como internacional, lo que demuestran libros del autor como *Pierrot / Lorca: White Carnival of Black Desire* (2015) –recientemente traducido al castellano para la editorial Guillermo Escolar– o sus ediciones críticas de trabajos como *Comedia sin título*, tercera parte del conocido como «teatro imposible» del granadino que debía salir a la luz en 1936, año en que García Lorca fue asesinado. A ello se ha de sumar su presidencia y organización del reciente congreso *Federico García Lorca: 100 años en Madrid*, en el que se recordó el centenario de la primera llegada del joven poeta a la capital, y en el que participaron como ponentes algunos de los más destacados estudiosos de su obra, procedentes de Estados Unidos o Italia, incluyendo al propio Peral Vega. Con semejante currículum sobre Lorca, a nadie sorprende la excelsa erudición que se alcanza en este cuarto bloque pese a que, como advierte, no son pocos ya los ensayos que se han dedicado al homoerotismo en la obra literaria y teatral del de Fuentevaqueros. El estudio lo comienza con la obra de juventud del autor *El maleficio de la mariposa* y lo culmina con un pasaje de la también teatral *Doña Rosita la soltera*.

El penúltimo de los capítulos adentra al lector en el también conocido Luis Cernuda, probablemente, uno de los autores que, a inicios del siglo pasado, plasmase con mayor rotundidad y dignidad el deseo homoerótico en sus escritos. Para constatar esto, el catedrático se centra en los poemarios que componen *La realidad y el deseo*, que también vio la luz en el trágico 1936. Es muy importante, para la plasmación de la atracción entre dos hombres en sus letras, la influencia que tiene el surrealismo, la vanguardia que «instaurase» André Breton con su manifiesto de 1924. A diferencia de autores como Benavente, era mucho más conocida la homosexualidad de Cernuda. Pepín Bello, en carta a Luis Buñuel –como recoge el propio Peral Vega– hablaba de «los poetas maricones y cernudos de Sevilla». El bloque se clausura con el estudio de *El himno a la tristeza*.

La poesía erótica en clave romántica del gallego Eduardo Blanco-Amor es menos conocida que los trabajos dedicados a Lorca o Cernuda, por ejemplo, de ahí la relevancia de este último capítulo del libro. Aunque se marchó a Buenos Aires en 1919, regresó a España, concretamente a Madrid, en la II República, e hizo contactos con autores como el autor de *El público*. Peral Vega insinúa que pudo haber algo más que camaradería entre el gallego y el andaluz, como se muestra con una epístola redactada por Blanco-Amor sobre el fracaso del amor sufrido. De hecho, este último dedicó a García Lorca, tras su vil asesinato en la contienda bélica española, algunos poemas. Acto seguido, el profesor realiza un extenso análisis de *Horizonte evadido*, y concluye que bajo el influjo retórico del granadino y de Cernuda, la literatura de Blanco-Amor es uno de los ejemplos más notables de la expresión de un homoerotismo sexual explícito.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 259-263
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.15

Calvo Tello, José. *The Novel in the Spanish Silver Age. A Digital Analysis of Genre using Machine Learning*

Bielefeld: Bielefeld University Press, 2021, 468 pp. ISBN: 978-3-8394-5925-6

Dolores Romero López

Autoría:
Dolores Romero López
Universidad Complutense de Madrid, España
dromero@filol.ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-1230-5392

Citación:
Romero López, Dolores. «Calvo Tello, José. *The Novel in the Spanish Silver Age. A Digital Analysis of Genre using Machine Learning*», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 259-263. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.15

© 2022 Dolores Romero López

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Este libro es otra Historia. Su planteamiento, desarrollo y conclusiones aportan un giro definitivo hacia la Historia Digital de la Literatura. Estamos acostumbrados a trazar la línea diacrónica de los estudios sobre la Edad de Plata siguiendo las aportaciones de Ernesto Giménez Caballero (1946), Antonio Ubieto Arteta, José María Jover Zamora y Juan Reglá (1963); Miguel Martínez Cuadrado (1973), José Carlos Mainer (1975, 1980, 2010), Pedro Laín Entralgo (1993), Hernán Urrutia Cárdenas (1999-2000), Ángela Ena Bordonada (2013), Dolores Romero López (2014), Dolores Thion (2021), etc. ¿Y ahora qué? En pleno *boom* de las llamadas Humanidades Digitales, el lector se adentra en el contenido de este libro como *Alicia en el país de las maravillas*: novelas de carne y hueso se prestan a la ciencia de la interpretación computacional. El siglo XXI apuesta por la digitalización masiva de contenidos y el desarrollo de aplicaciones y herramientas digitales que analizan el legado cultural digital para dar respuesta a nuevas preguntas. José Calvo Tello es un español que defendió su tesis doctoral en la Universidad de Würzburg (Alemania) en 2020 y ahora

es investigador y bibliotecario en la Biblioteca de la Universidad de Göttingen. *The Novel in the Spanish Silver Age. A Digital Analysis of Genre using Machine Learning* es la publicación en papel de su tesis de doctorado. Todos los datos en los que se basa su investigación están disponibles en abierto en los repositorios GitHub y Zenodo.

Su Corpus of Novels of the Spanish Silver Age (CoNSSA) contiene 358 novelas escritas desde 1880 hasta 1939 por autores como L. Alas, *Clarín*, F. Ayala, 'Azorín', los Baroja, Blasco Ibáñez, C. de Burgos, A. Carranque, R. Chacel, L. Coloma, J. Costa, A. Espina, A. Hoyos y Vinent, W. Fernández Flórez, R. Gómez de la Serna, G. Miró, Á. Ganivet, B. Jarnés, E. Pardo Bazán, J. Mª de Pereda, R. Pérez de Ayala, R. J. Sender, F. Trigo, M. de Unamuno, J. Valera, R. del Valle-Inclán... Sus novelas fueron rescatadas desde formatos digitales –procedentes de Biblioteca Digital Hispánica, ePubLibre, Archive.org, Cervantes Virtual, Wikisource, Gutenberg Project y Google Books– y transformadas a XML-TEI para etiquetarlas con metadatos específicos para esta investigación. La nómina de autores y obras puede resultar heterogénea si partimos de *a prioris* historicistas, pero su heterogeneidad resulta un acierto a la hora se plantear como objetivo principal de su corpus el análisis del género 'novela' compaginando métodos tradicionales de lexicografía y teoría de los géneros con el aprendizaje automático y el procesamiento del lenguaje natural. Ningún estudio crítico ha tenido como objeto en su investigación un corpus tan amplio, tan variado, y tan extenso cronológicamente. Frente a nominalistas y postmodernos que han venido haciendo sus relecturas basándose en la fluctuación de las palabras, este libro ofrece cifras y análisis cuantitativo de datos para dar respuesta a preguntas complejas.

Partiendo de la idea de que «genres are a contradictory cultural phenomenon» (21), José Calvo Tello acota las fronteras del género novela teniendo en cuenta criterios estilísticos (novela modernista, novela realista, novela naturalista...), su grado de ficcionalización (novela histórica, novela de aventuras...) y sus temas (novela cómica, novela erótica, novela social...). ¿Cómo acotar un 'género literario' con ciencia computacional?, ¿qué datos y metadatos distinguen la novela de aventuras de la novela histórica?, ¿puede un texto pertenecer a varios géneros teniendo en cuenta el etiquetado de los textos?, ¿hay más géneros literarios aparte de los canónicos?, ¿en qué momento las novelas se hacen más cortas y por qué? A todas estas preguntas trata de dar respuesta en el segundo y tercer apartado de libro. Destacable es su rigor metodológico y la cantidad de datos que analiza, lo que suscita una gran fuente de creatividad en las hipótesis de partida. José Calvo Tello piensa con voz propia a partir del capítulo tercero, titulado «Data: Texts and Metadata», en el que tras exponer los

criterios de selección para sus corpus ofrece los primeros resultados en gráficas que representan los subgéneros de la novela durante sesenta años. Llama la atención el resultado de sus análisis de narraciones escritas por mujeres, pues solo ha conseguido analizar obras de siete escritoras –E. Pardo Bazán, C. de Burgos, R. de Castro, R. Chacel, C. Espina, E. Mulder y P. de Sinués– y concluye que «the data shows that it is harder for women to get into the canon, but once they do, they are treated similar to men» (125). La década en la que más producción narrativa hay es en los años 1920, tanto para escritores como para escritoras. Fundamental es el epígrafe en el que expone los criterios que se han seguido en su «Typology of Metadata», donde justifica la selección de metadatos de autor, texto, género (subtítulo, subgénero...), lugar (espacio, ciudad, país, continente...), tiempo (periodo, año...), acción, protagonista (sexo, nombre, profesión, clase social, edad...) y otros (narrador, acción, tipo de final...). Una de las conclusiones más significativas de su análisis tiene que ver con los rasgos autobiográficos en las novelas, que son más frecuentes hacia 1900 y van decreciendo conforme avanza el siglo; con ello se demuestra mediante análisis computacional el tránsito de la novela realista a la novela lírica. En cuanto a los espacios narrativos, Madrid es el lugar donde se desarrolla la acción en la mayor parte de estas novelas. Otra característica propia de la novela moderna es el desarrollo de los conflictos en época contemporánea; así, un 95% de las novelas tienen lugar entre 1850 y 1939.

El capítulo cinco, titulado «Analysis of Subgenre Labels», ofrece datos significativos relacionados con las primeras ediciones de obras en las que priman subgéneros como 'memorias', 'historia', 'episodio nacional' y 'costumbrista' sobre aquellos subgéneros relacionados con 'humor', 'leyenda' o 'regionalista'. Estas etiquetas se corresponden con los nombres facilitados en títulos, subtítulos de los libros y catálogos de los editores o librerías. Lo más sorprendente es su estudio sobre el género denominado 'ficción literaria' que aparece al realizar cotejos de rasgos lingüísticos comparables con otros subgéneros como 'memorias', 'diálogos', 'modernistas', 'naturalistas' o 'aventuras'. La 'literariedad' de los textos es una frontera en el corpus CoNSSA que no se sobrepasa, pero se pone en evidencia que esta característica es común tanto en la literatura denominada 'seria' o 'canónica' como en aquella que se considera 'para-literatura', 'literatura popular' o 'mala literatura'. «In my opinion – argumenta el autor–, digital Literary Studies is increasingly defining a space of work in which 'literary fiction' is only a part, completing it with more popular genres» (268). El análisis computacional de textos literarios puede redefinir los géneros y subgéneros literarios pues «[p]erhaps subgenres would be better described in goups of subgenres or macro-subgenres: genre-literature (war, adventure, erotic

novel, etc.) agaist a group of literary fiction subgenres (educational, realist, naturalist novel, etc.) (268).

Del capítulo sexto, interesa el apartado dedicado a la identificación de subgéneros escondidos en el que, a través de dendrogramas se presentan dos grupos de novelas homogéneos: el «cluster 217» o «rural-intimist novels» y el «cluster 50» o «mono-dialogue novels». A este último conjunto de obras el autor propone denominarlas 'bucolic' recogiendo una tradición europea que combina la narrativa con otros géneros (drama, poesía o pastorales). Este subgénero estaría representado por las novelas de Miró, Valle-Inclán, Azorín y Jarnés en las que la descripción de la naturaleza se convierte en el eje narrativo de su ambiente rural. Por muy computacional que sea esta clasificación, término y autores traen a la memoria las investigaciones de Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984) sobre la novela lírica, que a su vez recogen la tesis expuesta por Ralph Freedman en 1966 y permiten equiparar las técnicas utilizadas por estos novelistas españoles con las que aportan en sus novelas escritores como, Marcel Proust, Herman Hesse, André Gide o Virginia Woolf.

En el capítulo séptimo se incide en el análisis de los subgéneros narrativos con metodología computacional y José Calvo Tello presenta los límites de su investigación al concluir que en algunos casos «the algorithm was not able to find the necessary features to distinguish the categories, or, in other terms, was not able to find the necessary and sufficient conditions» (246). Parece conveniente reconocer que en este tipo de análisis algunos subgéneros están mejor clasificados que otros porque tienen rasgos distintivos más marcados; por ejemplo, es útil demostrar con datos que las novelas con asuntos costumbristas o naturalistas están mejor representadas entre 1890 y 1900, mientras que los argumentos más poéticos van creciendo progresivamente y culminan hacia 1920.

El acierto de esta tesis es que en su punto de partida es capaz de superar el conocimiento analógico e historicista para proponer ideas fruto del análisis computacional: 1) los géneros son categorías que utilizan varios agentes (autores, casas editoriales, bibliotecas, lectores e investigadores) y no solo dependen de las características intrínsecas de los textos; 2) hay novelas que pueden pertenecer más a un subgénero que a otro, atendiendo a características lingüísticas o literarias dominantes; 3) los resultados de la clasificación son raramente perfectos, tanto en la clasificación previa como en la que ofrece la teoría computacional; 4) los subgéneros no son conceptos aislados y suelen ser difíciles de distinguir; 5) las obras principales muestran características más canónicas en contraste con otras obras que podrían considerarse periféricas; 6) Generalmente la centralidad de las categorías en los grafos se correlaciona con

los resultados de clasificación y el estatus canónico de los textos en la historia de la literatura. En definitiva, los resultados de esta tesis se adaptan a un corpus compuesto por obras de autores en su mayoría canónicos. Los subgéneros más centrales son los coinciden con los estilos canonizados (realismo, naturalismo, modernismo). Los subgéneros periféricos coinciden con los temas más populares (aventuras, erotismo, guerra...).

De gran utilidad es el epígrafe final de este volumen en el que se describen veintisiete subgéneros mostrando su clasificación, su canonicidad, sus aspectos semánticos distintivos, sus aspectos textuales y literarios, el número de textos en el corpus, su representación y su similitud con otros subgéneros en términos de características y etiquetados. Siguiendo estos parámetros se describen la novela realista, la novela social, la ficción literaria, la novela educativa, la novela filosófica, la novela naturalista, novela histórica, las memorias, la novela bucólica, la novela de aventuras, la novela biográfica, la novela modernista, la novela autobiográfica, la novela cómica, la novela psicológica, la novela espiritual, la novela fantástica, la novela de guerra, la novela dialógica, la novela mono-dialógica, la novela costumbrista, la *nivola*, la novela erótica, el episodio nacional, la novela poética y la greguería.

The Novel in the Spanish Silver Age. A Digital Analysis of Genre using Machine Learning es una investigación abierta cuyos resultados deben crecer en una doble vertiente: el análisis computacional de más novelas procedentes de la denominada literatura periférica, popular o de masas; y, su comparación con otras novelas internacionales para cotejar si los resultados vertidos en esta investigación tienen parangón en la llamada literatura global publicada entre 1880 y 1939. Queda mucho por construir aún, pero la piedra angular ya está puesta.