



ECOS Y RESPLANDORES HELENOS EN LA LITERATURA HISPANA. SIGLOS XVI-XXI

Editores

TATIANA ALVARADO TEODORIKΑ
THEODORA GRIGORIADOU
FERNANDO GARCÍA ROMERO



SOCIEDAD BOLIVIANA DE ESTUDIOS CLÁSICOS
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

ECOS Y RESPLANDORES HELENOS
EN LA LITERATURA HISPANA. SIGLOS XVI-XXI



SOCIEDAD BOLIVIANA DE ESTUDIOS CLÁSICOS
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

ECOS Y RESPLANDORES HELENOS EN LA LITERATURA HISPANA. SIGLOS XVI-XXI

Editores

TATIANA ALVARADO TEODORIKÁ
THEODORA GRIGORIADOU
FERNANDO GARCÍA ROMERO

LA PAZ - MADRID
2018

Comité científico de este volumen

José María Anguita Jaén (Universidad de Santiago de Compostela)
Carmen Becerra (Universidad de Vigo)
Matilde Conde Salazar (CSIC)
Christophe Couderc (Universidad París X)
Francisco Domínguez Matito (Universidad de La Rioja)
Vicente Fernández González (Universidad de Málaga)
Pedro Pablo Fuentes González (Universidad de Granada)
Catherine Heymann (Universidad de París III)
Pilar Hualde Pascual (Universidad Autónoma de Madrid)
Juan Antonio López Férez (UNED)
Juan Antonio Martínez Berbel (Universidad de La Rioja)
José Montero (Universidad de Vigo)
Moschos Morfakidis Filactos (Universidad de Granada)
Javier de Navascués (Universidad de Navarra)
Fernando Romo Feito (Universidad de Vigo)
Diego Valverde Villena (Instituto Cervantes Berlín)
Julio Vélez Sainz (Universidad Complutense de Madrid)
Alicia Villar Lecumberri (Universidad Autónoma de Madrid)

© SOCIEDAD BOLIVIANA DE ESTUDIOS CLÁSICOS
c/ Heriberto Gutiérrez 2445 Casilla de Correos 10506
La Paz - Bolivia

estudiosclasicosbolivia@gmail.com

© SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS
c/ Serrano 107
Madrid E-28006

http://estudiosclasicos.org

ISBN

978-84-697-9697-9 (papel)
978-84-09-00690-8 (cd)

DEPÓSITO LEGAL

M-17185-2018 (España)

EDITAN

SOCIEDAD BOLIVIANA DE ESTUDIOS CLÁSICOS
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS
Madrid, 2018

MAQUETACIÓN

Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.
solana@idecnet.com

MADRID

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Plural editores
Calle Rosendo Gutiérrez 595 (esq. Ecuador)

ÍNDICE

- 11 · INTRODUCCIÓN
- 15 · DISCURSO DEL DIRECTOR DE LA ACADEMIA BOLIVIANA
- 19 · DISCURSO DEL EMBAJADOR DE ESPAÑA
- 21 · DIMITRIS PAPAGEORGIOU Y LA ILUSTRACIÓN DE PORTADA
- 23 · Invertir el platonismo en la poesía española contemporánea
Virginia Trueba Mira
- 47 · Grecia en el poeta Andrés Sánchez Robayna: Un diálogo entre las imágenes de la historia y la realidad más inmediata
Virginia López Recio
- 67 · La poesía de Circe Maia y su diálogo con la filosofía griega
Carlos Machado Alejandro
- 79 · Nuevas consideraciones en torno a los *Epigramas helenísticos* de Gabriel Celaya
Rafael J. Gallé Cejudo
- 93 · Ecos de la cultura grecolatina en dos poemas largos de Gabriela Mistral: «Clitemnestra» y «Casandra»
María Cecilia Graña
- 113 · Faunos en los trópicos: Modernismo y virilidad
Rafael Hernández Rodríguez
- 131 · «Resplandores» helenos en el conde de Villamediana: pretender alcanzar el sol
Alicia Esteban Santos
- 161 · Homero en Quevedo. Notas de lectura
Francisca Moya del Baño
- 187 · Intertextualidad onomástica en *La pasión según Antígona*
Pérez de Luis Rafael Sánchez
Sara Aponte-Olivieri

- 203 · El mito de Ulises en Torrente Ballester y Buero Vallejo
Luis Iglesias Feijoo
- 231 · *El retorno de Ulises* tras la II Guerra Mundial
Carmen Rivero
- 241 · El laberinto de Creta en el teatro español del Siglo de Oro
Isabel Hernando Morata
- 261 · Diógenes y Alejandro Magno en las tablas barrocas
Erik Coenen
- 277 · Ulises, Jasón, Eneas y el mito de Don Juan: la «hipótesis grecolatina» y la obra de Claramonte
Alfredo Rodríguez López-Vázquez
- 291 · Presencia platónica en *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón
Ysla Campbell
- 309 · Los gatos literarios: de la fábula de Esopo a dos cuentos de Luis Sepúlveda
Panagiotis Xouplidis
- 333 · La reescritura de los mitos clásicos en el microrrelato español del siglo XXI
Raquel Velázquez Velázquez
- 361 · La mitología griega en la minificción hispana: intertextualidad y deconstrucción
Konstantinos Paleologos
- 383 · El acervo platónico en *Memorias de Leticia Valle* (1945) de Rosa Chacel
Nino Kebabze
- 393 · *El Criticón* como reflejo del mito platónico de la caverna en el mundo cristiano de la modernidad temprana: intertextualidad e ideología
Nikólaos Mavrelas
- 409 · *Calumnia* y *Vitarum auctio*: dos obras de Luciano traducidas por Sancho Bravo de Lagunas
Germán Redondo Pérez

- 427 · «Los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles»: Cervantes, la *Poética* de Aristóteles y la crítica de la ficción
Anna Bognolo
- 449 · El tópico de la *laus urbis* y los *Coloquios* de Baltasar de Collazos: tradición, sátira y crítica social
Sara Sánchez Bellido
- 463 · La *paideia* antigua y la adaptación de los coloquios escolares en México: Francisco Cervantes de Salazar
Virginia Oprisa
- 483 · Mito y *logos*: Humberto Giannini y el carácter *narrativo* de la existencia humana
Rodrigo Frías Urrea
- 493 · Leopoldo Marechal y los clásicos griegos. Reescrituras e imitaciones
Alfredo Eduardo Fraschini
- 511 · Lecturas españolas de la *Historia de la literatura griega* de Karl Otfried Müller: Santiago Usoz (1860) y Alfredo Adolfo Camús (1889)
Francisco García Jurado
- 535 · Evolución del concepto aristotélico de «admiración» en los tratados poéticos de los siglos XVI y XVII
Federica Zoppi
- 557 · Aristóteles en el Nuevo Mundo. La zona tórrida en las historias naturales jesuitas (siglos XVI-XVII)
Carolina Valenzuela Matus
- 575 · Sobre el filósofo hispalense Sebastián Fox Morcillo: de comentarista (*Timeo*, *Fedón* y *República*) a imitador de Platón
Alejandro Cantarero de Salazar
- 605 · Diógenes Laercio y las biografías literarias en la Edad Moderna
Pedro Ruiz Pérez

INTRODUCCIÓN

La condición nómada, peregrina, quizás, de la literatura se constata con particular transparencia en las letras helenas que, fieles a las costumbres de su pueblo, no dejan de navegar, de visitar puertos y, cómo no, de dialogar con otras culturas. El diálogo, tan importante y omnipresente en la filosofía, no podía sino demostrar que ha sido él, y que sigue siendo, la magnífica herramienta para perfeccionarnos, para educarnos y para cumplir en la medida de lo posible el mandato délfico del γνῶθι σαυτόν, «conócete a ti mismo».

Es el ánimo de diálogo el que nos alentó a llevar a cabo el congreso internacional *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI* que se celebró en Atenas en septiembre de 2016, con la ambición de seguir aprendiendo de quienes confiaron y confían en la palabra escrita que ha sabido viajar, siempre constante y a la vez cambiante, a través del tiempo, cruzando las fronteras, allende los mares. La idea de organizar este encuentro fue el motivo y el fundamento: precisamente en tiempos difíciles es cuando deseábamos recordar lo que ha aportado y sigue aportando la Hélade a la cultura hispana de uno y otro lado del océano. La idea germinó en La Paz, en la Academia Boliviana de la Lengua, donde el profesor Mario Frías Infante, director de la institución, recibió la noticia con entusiasmo y allí creció con el apoyo institucional. Más adelante, el profesor Ignacio Arellano Ayuso, de la Universidad de Navarra, alentó la iniciativa, que cobró forma con sus consejos. Luego se hizo partícipe de este entusiasmo Theodora Grigoriadou, que aceptó, desde el principio, recorrer este camino, temeraria y resuelta, para hacer realidad el sueño; fue así que se integró el proyecto DialogycabDDH (del Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista de la Universidad Complutense de Madrid, IUMP) dirigido por las profesoras Ana Vian Herrero y Consolación Baranda Leturio. El profesor Víctor Ivanovic, que entonces hacía una estancia académica en Ecuador, no dejó de alentarme con sus mensajes y consejos, y el apoyo del «Itinerario: Tra-

ducción, Comunicación y Mundo Editorial» del Máster «Ciencias de la Lengua y de la Civilización» del departamento de Lengua y Filología Italiana de la Universidad Aristóteles de Salónica se concretizó gracias al empeño del profesor Konstantinos Paleologos. Además, la pasión por la cultura hispana de la profesora Silva Pantou hizo que la Asociación de Hispanistas Griegos fuera también partícipe.

Las personas que llegaron a conformar el comité científico abrazaron la idea y llevaron a cabo la tarea que se les confió, con celo y liberalidad: Antonio Alvar Ezquerra, Fausta Antonucci, Consolación Baranda Leturio, Andrés Eichmann Oehrli, Vicente Fernández González, Santiago Fernández Mosquera, Alfredo Fraschini, Francisco García Jurado, Fernando García Romero, Margaret Greer, Teodoro Hampe Martínez (†)¹, Guiseppe Grilli, Víctor Ivanovic, Eleni Leontaridi, Sebastian Neumeister, Pedro Ruiz Pérez y Marcela Suárez.

A los miembros del comité científico de la presente publicación (que aparecen en página de créditos), les somos deudores por su minuciosa labor de lectura y por los detallados comentarios que proporcionaron a los autores para enriquecer sus trabajos.

Aunque una lista de agradecimientos se haría, sin duda, muy larga, no quiero dejar de mencionar a algunas personas que fueron clave para hacer realidad el encuentro ateniense, una vez llegados a puerto, y ya en tierras helenas: Víctor Andresco, que no escatimó los ánimos que nos permitieron poder contar también con el apoyo del Instituto Cervantes de Atenas; el señor embajador de España, Alfonso Lucini Mateo; el profesor Nikólaos Georgantzoglou, director del Departamento de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas, que, a pesar de serle ajena la lengua de Cervantes, decidió embarcarse en esta aventura en homenaje a nuestros clásicos.

¹ Entre los miembros del comité se encontraba el destacado historiador peruano Teodoro Hampe Martínez, cuyos intereses eran múltiples: el Perú virreinal y la influencia clásica en la América andina, entre tantos otros. Colaboró con la revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, *Classica Boliviana*, y tuve el placer de conocerlo personalmente en uno de los encuentros internacionales de Barroco organizados en la ciudad de La Paz. Teodoro Hampe se sentía honrado de formar parte del comité científico del congreso y prometió, incluso, participar en las sesiones de trabajo, pero el destino no quiso que así fuera, y lamentamos su partida agradeciéndole, desde aquí, el haber creído también en este proyecto.

Para este volumen monográfico se ha decidido presentar los trabajos de investigación repartidos en apartados y, en cada uno de ellos, empezar por la producción hispana del siglo XXI para remontar en el tiempo hasta llegar al siglo XVI.

El primer apartado está dedicado a la poesía. En los estudios se analiza la resistencia al pensamiento platónico desde dentro del platonismo en la poesía contemporánea, se observan los puentes entre poesía con sensibilidad contemporánea y filosofía presocrática a través de la obra de Circe Maia, se aprehende la naturaleza poética del modelo griego antiguo a través de los poemas de Gabriel Celaya, y se destaca la nueva voz que cobran las mujeres de la Antigüedad en la poesía hispanoamericana de hogaño, o la voz masculina modernista a través de la imagen del fauno. Ya embarcados en los siglos XVI y XVII: se hace un análisis de la imagen de Faetón y de Ícaro en la obra poética de Villamediana, y el último trabajo cierra el apartado poético con Homero y el lugar privilegiado que éste ocupa en la obra de Quevedo.

La segunda parte está dedicada al género teatral, y el apartado se abre con la imagen en el espejo de la Antígona de Luis Rafael Sánchez. Se hace un detallado estudio del teatro de postguerra en España, con un Torrente Ballester recreando el tema odiseico, movido por sus afanes intelectuales (en una Europa en crisis) y por el deseo de contribuir a la aparición de un teatro problemático y de mayor nivel, y con un Buero Vallejo revisitando la historia de Ulises y Penélope. Luego, con Teseo, nos internamos en el laberinto de Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón de la Barca, y las historias de tres personajes clásicos seductores son base para un análisis del mito de don Juan. Pero, además de la mitología, la filosofía se desvela como fuente en el teatro barroco, tanto a través del anecdotario alejandrino y el eco que suscitó en la comedia nueva española, como a través de la idea platónica de Amor en la comedia de Ruiz de Alarcón.

En la sección que se concentra en la narrativa descubrimos gatos griegos en la obra de Sepúlveda, y en términos de subgéneros literarios, se pone en evidencia el uso de las referencias clásicas en la minificción como herramienta de creación clave. Un infaltable banquete, con reminiscencias del *Banquete* y el *Fedro* platónicos, se analiza en la obra de Rosa Chacel, y se desvelan atisbos de la filosofía platónica en Baltasar Gracián, para luego echar luces sobre la traducción de Sancho Bravo de Lagunas de dos textos de uno de los autores más prestigiosos en lengua griega y que

más influyeron en la literatura española de los Siglos de Oro: Luciano de Samósata. Se revisan los conceptos de unidad y verosimilitud de la *Poética* de Aristóteles desde la óptica cervantina, entendidos a la luz de la práctica de la escritura novelesca coetánea suya y desde la meditación propia del autor sobre ella; y, también a partir de la teoría aristotélica, se exploran los fundamentos del tópico de la *laus urbis*, mostrando cómo un tópico ligado a la propaganda local puede invertirse para exponer una crítica social. En México, en la misma época, se nos presenta la obra de Francisco Cervantes de Salazar, plagada de alusiones a personajes mitológicos y elementos de tradición clásica grecolatina que el autor incorpora a su modelo dialógico.

El último apartado, dedicado a la filosofía y las transferencias culturales, abre con Humberto Giannini, con quien la reflexión filosófica adquiere *originalidad* en lo cotidiano, en el mismo grado en que el autor se apropia de la tradición filosófica griega. Se observa luego la elección preferencial de un léxico de raíces helenas y las frecuentes alusiones y citas de pensadores y poetas griegos en Marechal, en una Argentina en busca de transformación social. En el siguiente trabajo, se lleva a cabo un análisis de las relevantes lecturas que hacen Usoz y Camús de la *Historia de la literatura griega* de Karl O. Müller, a la hora de enseñar y divulgar los autores helenos más allá de las aulas. Tras un repliegue temporal, se revisan los tratados de poética españoles de los siglos XVI-XVII en torno a la risa a partir del concepto aristotélico de *admiración*, y se indaga el neoaristotelismo en el Nuevo Mundo en la zona tórrida. El apartado se cierra con la obra dialogada de Fox Morcillo, como traductor, exegeta e imitador de Platón, y con la doxografía de Diógenes Laercio perceptible en los grandes poetas áureos, como modelo formal y discursivo.

Esperamos que el curioso lector halle, en las páginas que componen este libro, materia de nuevos diálogos futuros.

Tatiana Alvarado Teodorika

DISCURSO DEL DIRECTOR DE LA ACADEMIA BOLIVIANA

Χαίρετε αγαπητοί φίλοι,

Cumplo con el encargo de la Academia Boliviana de la Lengua, correspondiente de la Real Española, de comenzar estas breves y modestas palabras con una invocación al estilo homérico:

Λόγον μοι ἔννεπε, Μοῦσα, ἄσπασμόν ὑμῖν φέροντα πᾶσιν,
ἐν τῇδε τῇ ἐκκλησίᾳ συναγομένοις, ἡ καλουμένη
«Ελληνικοί ἀπόηχοι καὶ ἀναλαμπές στην Ἰσπανόφωνη Λογοτεχνία».

El maestro Francisco Rodríguez Adrados nos enseña en su *Historia de la Lengua Griega*, que este idioma se conoce «desde hace tres mil quinientos años» y que sigue y seguirá hablándose. Adrados afirma que su «influencia directa e indirecta, de su alfabeto, de su léxico, de su sintaxis y de su literatura, ha sido y es inmensa». La confirmación más contundente de la veracidad de esta aseveración de Rodríguez Adrados tiene lugar, una vez más, hoy, en el Congreso bien denominado Ελληνικοί ἀπόηχοι καὶ ἀναλαμπές στην Ἰσπανόφωνη Λογοτεχνία que ahora se inaugura, precisamente en Atenas, corazón de la que con toda propiedad podemos llamar πατρίς πνευματικὴ ἡμῶν, nuestra patria espiritual.

En el seno de la Academia Boliviana de la Lengua nació la idea, por iniciativa de Tatiana Alvarado Teodorika, miembro de número y coordinadora de la Comisión de Literatura, de que nuestra corporación participara como institución coorganizadora del Congreso, junto con el grupo de investigación DialogycaBDDH de la Universidad Complutense de Madrid y con la Universidad Abierta de Grecia. En mi condición de director, acogí la idea con gran entusiasmo, en primer lugar por la conexión de la lengua griega con la española y, luego, en lo personal, por la admiración que tengo por la cultura helena.

La decisión fue tomada de inmediato, teniendo en cuenta que la tarea esencial de nuestra corporación consiste en el estudio e investigación lingüística, filológica y literaria del español, tanto sincrónica como diacrónica. En este marco, es imprescindible la consideración de la vigencia de la lengua griega, pues, como sostiene Rodríguez Adrados, «el griego no sólo sigue vivo, hoy, en Grecia, sino que tiene una segunda vida: el alfabeto, el léxico, la morfología, la sintaxis y los géneros literarios del griego están presentes en todas las lenguas», lo que es del todo evidente en el caso del español, de suerte que nuestro idioma se inscribe entre esa «especie de semigriego o criptogriego».

En el campo literario, va una muy pequeña muestra de los «ecos y resplandores helenos» en la poesía boliviana.

Gregorio Reynolds, «Epitalamio»

Junto a la ninfa, entre laureles rosa,
insinúa su halago el cisne augusto,
y bajo el palio del propicio arbusto
entrabre los muslos de la diosa.

El cuerpo tibio y palpitante posa
como en la comba clásica de un arbusto,
sobre el seno pentélico y venusto,
donde la línea ondula victoriosa.

Y en el instante en que pasmado queda
y alarga, serpentino, el cuello suave
por los dúctiles pechos, siente Leda

en su entraña la olímpica simiente,
y absorta de placer, oprime al ave
que se extenúa cadenciosamente.

Blanca Wiethüchter, «Ítaca»

Los pretendientes codiciosos contemplan el reajo del oro.
Los pretendientes irritados lamentan el hilado demorado.
Los pretendientes gozosos se regodean en sus banquetes.
Los pretendientes lúbricos desean amores con Penélope.

Los pretendientes ostentosos anhelan el reino de Ulises.
Los pretendientes postrados sueñan entre sedas con diamantes.
Los pretendientes envidiosos acechan los jardines de la isla misteriosa.

Ευχαριστώ πολύ. Ταχεία αντάμωση!

Mario Frías Infante
Director de la Academia Boliviana de la Lengua
Septiembre de 2016

DISCURSO DEL EMBAJADOR DE ESPAÑA

Distinguidos profesores:

Señoras y señores:

Muy buenos días a todos. *Kalimera se ólous sas.*

Como Embajador de España en Grecia, es para mí un motivo de gran satisfacción participar en la sesión inaugural de este Congreso Internacional *Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana*. Me resulta especialmente grato hacerlo en una *stoá* dedicada a los libros y en un año, 2016, en el que conmemoramos los trabajos y los días de don Miguel de Cervantes, español universal en el que tan honda huella dejaron la tradición cultural y la geografía de Grecia.

No es la primera vez que se celebra un congreso de esta naturaleza. Antes al contrario, el que hoy comienza viene a inscribirse en una larga y fructífera tradición de congresos hispano-helénicos. Pero no me parece exagerado afirmar que éste es un congreso singular, distinto a todos los que lo han precedido, pues se trata de un congreso global. Global –utilizo el término de manera consciente, aunque quizá poco académica– en, al menos, tres sentidos diferentes y complementarios. Global, en el sentido de mundial. Basta con ver la larga e ilustre nómina de ponentes y los muchos países de donde proceden o donde investigan y enseñan para hacerse una idea del carácter cabalmente internacional de este encuentro. Global, como sinónimo de omnicomprendivo y multidisciplinario. Aquí, en pleno corazón de Atenas, ciudad que deriva su nombre de la diosa de la sabiduría, se va a tratar durante los próximos días de todos los géneros literarios, de fuentes clásicas y de fuentes modernas, de la creación en todos sus ámbitos. Y global también en tanto entero, no fragmentado. La última razón de ser de este congreso –y, al mismo tiempo, su principal objetivo– es el diálogo, el intercambio de ideas, la interacción para el conocimiento, concebido éste como un conjunto integral y estructurado. Conviene resaltarlo en un tiempo y en un mundo en los que –gran paradoja de la llamada «globalización»– todo, hasta el saber, está tan compartimentado.

Llegados a este punto, me parecen obligadas unas palabras de agradecimiento para el comité organizador del congreso, que ha logrado, contra viento y marea, hacer posible esta alta ocasión y que ha sabido imprimirle ese carácter único y global.

Tatiana Alvarado, Theodora Grigoriadou, en nombre de todos los presentes, muchas gracias, *efjaristó polí, efjaristoúme polí*.

Un gran poeta español contemporáneo –y también helenista–, Luis Alberto de Cuenca, es autor de un poema titulado «Cosas de Heráclito», que reza así:

Decía el viejo Heráclito: «Nadie puede bañarse
dos veces en el mismo río, pues todo fluye».
Y también: «No podrías recorrer los dominios
del alma, ni escapar de un sol que no se pone».
Si sólo fuera eso, no tendría importancia,
pero dice otra cosa que golpea mi mente
cada vez con más fuerza y me tiene hecho polvo:
«El camino hacia arriba y hacia abajo es el mismo».

No soy yo quien para enmendarle la plana al viejo Heráclito, pero estoy convencido de que el camino de este congreso sólo puede ser hacia arriba.

Muchos éxitos y muchas gracias.

Alfonso Lucini Mateo
Embajador de España en Grecia
Septiembre de 2016

DIMITRIS PAPAGEORGIOU Y LA ILUSTRACIÓN DE PORTADA

Tras haber estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Atenas, Dimitris Papageorgiou se fue becado a España a los veintiséis años, en 1954, para seguir sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde terminaría siendo, más tarde, Profesor titular de grabado. A través de su obra expresa sus preocupaciones sociales, sus inquietudes filosóficas y su interés por la mitología. A él le debemos la imagen que reproducimos en la portada de nuestro monográfico.

Dimitris Papageorgiou (fallecido en la primavera de 2016) puso a disposición de Theodora Grigoriadou las fotografías de toda su colección de grabados. La pitonisa que Dimitris consideraba amiga y compañera no nos previno de su partida, y ahora la ausencia de Dimitris es para nosotras, constante presencia.

De entre las imágenes que nos envió, elegimos la de este Píndaro. Cuál fuera nuestra sorpresa cuando descubrimos que detrás de él, casi escondida, la pared de fondo ocultaba unos versos que parecían estar esperando que los descubriéramos. Dimitris era un hombre apasionado por los libros, por la poesía, e ilustró la de Elitis, de Ritsos, y de Lorca entre otros. Yanis Ritsos le regalaría, entre muchos otros libros, sus *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* (18 canciones llanas de la amarga tierra), libro en el que se encuentra el poema que vemos reflejado en el grabado que elegimos:

Μικρός λαός και πολεμά
δίχως σπαθιά και βόλια
για όλου του κόσμου το ψωμί
το φως και το τραγούδι.

Κάτω απ' τη γλώσσα του κρατεί
τους βόγγους και τα ζήτω

κι αν κάνει πως τα τραγουδεί
ραγίζουν τα λιθάρια.

Pueblo pequeño que lucha
sin balas y sin espadas
por el pan de todo el mundo
por la luz y por el canto.

Sujeta bajo la lengua
lamentos y aclamaciones
y si finge que los canta
hasta las piedras se agrietan.

En esta canción que traducimos, Ritsos, continuando con la tradición de la canción popular, expresa su fe, su fuerza y la continuidad del helenismo, y Dimitris Papageorgiou parte de los versos y desperdiga con colores tres voces: το ψωμί, το φως, το τραγούδι (el pan, la luz, el canto).

Los amigos que depositaron su fe y su trabajo en este proyecto han sido pan, luz y canto en todo este tiempo de trabajo, y pan, luz y canto esperamos seguir compartiendo, emulando los mejores modelos y dando prueba de la pervivencia de la tradición clásica que no se rescata, pues viene siendo parte de nuestra cultura, la hispana, desde ya varios siglos. Se trata de los valores de siempre, los que trascienden fronteras y son universales.

Tatiana Alvarado Teodorika
Theodora Grigoriadou

INVERTIR EL PLATONISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

VIRGINIA TRUEBA MIRA

Universidad de Barcelona
trueba@ub.edu

Resumen – Este trabajo se enmarca en la crítica al platonismo que tiene lugar, con Nietzsche como punto de partida, en una parte del pensamiento francés en los años sesenta y setenta 1960 y 1970. Desde dicho marco se analiza la producción poética española actual, en especial dos libros que ponen en escena aquella crítica de un modo explícito: *Matar a Platón* (2004) de Chantal Maillard y *El fósforo astillado* (2008) de Juan Andrés García Román. Junto a la dimensión epistemológica de ambos libros se analiza también la propuesta ética que despliegan.

Palabras clave – poesía española contemporánea, pensamiento contemporáneo, pensamiento postmetafísico, platonismo

REVERSING PLATONISM IN CONTEMPORARY SPANISH POETRY

Abstract – The framework for this essay is provided by the critique of Platonism that takes place, with Nietzsche as its starting point, in a part of the French thought of the 1960s and 1970s. From this framework, I analyze current Spanish poetic production, especially two books that explicitly bring to the fore that criticism: *Matar a Platón* (2004) by Chantal Maillard and *El fósforo astillado* (2008) by Juan Andrés García Román. Along with the epistemological dimension of both books, the ethical proposal that they deploy is also analysed.

Keywords – Contemporary Spanish poetry, contemporary thought, postmetaphysical thought, Platonism

De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva
(Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*)

1. PENSAMIENTO FRANCÉS Y POESÍA ESPAÑOLA

Trabajar en el terreno de las relaciones entre poesía y pensamiento, y muy en especial en la época contemporánea, supone en un momento u otro encontrarse con Platón y, sobre todo (no es exactamente lo mismo), con el platonismo. En un ensayo sobre Gilles Deleuze de 1997, Alain Badiou recordaba con humor la siguiente frase en relación a una posible definición filosófica de las personas: «Dime qué piensas de Platón y te diré quién eres» (Badiou 1997: 139). Platónicos y revisionistas cerrarán filas, en verdad, a lo largo del siglo XX trazando dos visiones del mundo de difícil reconciliación. Michel Foucault lo había dicho ya con estas palabras en su *Theatrum Philosophicum* de 1970: «la filosofía de un discurso es su diferencial platónico» (Foucault 1995: 7). Son los años sesenta y setenta del pasado siglo los que ponen en escena la que, por su parte, Deleuze llamaría por vez primera en 1967, en *Revue de métaphysique et de morale*, «inversión [*renverser*] del platonismo». *Invertir* en el sentido no sólo de problematizar el concepto de la *idea* universal e inalterable, sino de desplazar la jerarquía que habla de la (buena) copia de esa idea y del simulacro (construido al margen de toda copia, de toda mimesis y, por tanto, rechazable, condenado al fondo). Invertir el platonismo es subvertir esa jerarquía y dotar de valor al simulacro, a la imagen sin relación con el modelo; inversión que es, por otra parte, signo de una época que pone *las reglas de juego bajo sospecha* en expresión en este caso de Jean-Luc Godard, otro autor imprescindible del momento.

Para poder detenerme en el análisis de la poesía española actual, objeto de este trabajo, me parece importante empezar por precisar qué se quiere decir con estas dos expresiones, *platonismo* e *inversión del platonismo*, pues es desde ellas que voy a desarrollar aquí este análisis. En relación a la primera, Nietzsche es la referencia obligada y esencial. Para Nietzsche el platonismo es el pensamiento metafísico por excelencia, identitario, fundamental, el pensamiento que trabaja en el terreno del ser y de la presencia, que re-presenta o copia adecuadamente una pretendida verdad preexistente e inapelable. «No era lícito que la verdad fuese un problema»,

escribe en *La genealogía de la moral* (2015: 198), atacando a buena parte de la tradición occidental fundada, a su juicio, en esa idea intocable de verdad. Nietzsche es el pistoletazo de salida de la revisión contemporánea del platonismo al negar la mayor: no hay modelo (verdad) con el que la realidad pueda ser medida. En este sentido, lo que Nietzsche llama *platonismo* es también el responsable del más peligroso de los nihilismos, de la «peor de las ficciones, a saber –como escribe José Luis Pardo en una precisa reflexión sobre el pensamiento nietzscheano–, aquella que mantiene que hay algo más, y mejor, que la ficción, algo respecto a lo cual la ficción debe ser juzgada» (Pardo 2007: 352).

Tras Nietzsche, y en un contexto de cuestionamiento radical de los viejos modos de pensamiento, entra en escena Deleuze, para quien el pensamiento no supone tampoco recordar (regresar a) verdad alguna. «Se cree que el universal explica, cuando es él el que ha de ser explicado», escribe con Félix Guattari en 1991 (2013: 53)¹. Hay algo siempre en fuga en todo universal, hay siempre un singular que no se deja representar, hay algo siempre que el texto (y esto lo saben bien los poetas) no dice². La verdad no existe, pues, como idéntica a sí misma. Nada nunca, en realidad, es idéntico a sí mismo.

Frente a Nietzsche, sin embargo, para Deleuze el pensamiento de Platón presenta, en cierto modo, un doble rostro. Por una parte, es cierto que define verdades que inventa, pero al mismo tiempo se ve obligado a negar aquello que puede desestabilizar esas verdades, es decir, lo singular, sólo que al negarlo está, en el fondo, presentándolo. Es lo que ocurre, considera Deleuze, en textos como el *Sofista*, *Parménides* o el *Político*. Como

¹ A lo que más adelante añaden ambos: «los conceptos más universales, los que se suelen presentar como formas o valores eternos, son al respecto los más esqueléticos, los menos interesantes» (Deleuze y Guattari 2013: 85).

² Para Deleuze es imposible la imitación perfecta, en el sentido de una imitación que contenga la identidad plena del original. De ahí que la imitación sólo sea posible, en realidad, como fracaso. Para Deleuze, pero también para Derrida cuando dice que la imitación sólo es buena «siendo mala», ya que «una imitación perfecta no es ya imitación», como escribe en *La farmacia de Platón* de 1968 (Derrida 1975: 210-211). O también Foucault, cuando en *Las palabras y las cosas* (1966) sostiene que no se trata de reencontrar una palabra primera, original, sino «de inquietar las palabras que decimos, de denunciar el pliegue gramatical de nuestras ideas, de disipar los mitos que animan nuestras palabras, de volver a hacer brillante y audible la parte de silencio que todo discurso lleva consigo al enunciarse» (Foucault 2010: 291).

si Platón representara la enfermedad y el remedio al mismo tiempo, en el sentido también de Derrida en ese texto titulado precisamente, *La farmacia de Platón*, de 1968. De ahí la expresión de Deleuze en 1967, *inversión del platonismo*, que tiene que ver no tanto con sustituir el universal por el singular sino con entender que el universal está siempre atravesado, espectralmente, por el singular.

Pues bien, si pasamos ya a detenernos en la poesía española contemporánea, lo primero que debe reconocerse es que en perfecta sincronía con todo este pensamiento francés de signo postmetafísico, aparecerán en los años sesenta y setenta las escrituras radicales de Leopoldo María Panero, José-Miguel Ullán, Aníbal Núñez, Francisco Pino, etc. También ellos revisaron e invirtieron el platonismo, es decir, la vieja dialéctica de la rivalidad entre la buena y la mala representación, para apostar –en complicidad declarada o no con todo aquel pensamiento– por una representación huérfana, sin origen, es decir, *no verdadera* en sentido platónico. Desde esa convicción desarrollaron una escritura con la que ya no trataron de copiar (bien o mal), sino de producir algo difer(i)ente. «Matar a Platón» fue la consigna. Hasta la extenuación, hasta esa *logofagia* de la que ha hablado Túa Blesa en el libro homónimo de 1998 para referirse a la poesía de aquella época, *logofagia* que busca resistir ahí donde la inercia de la lengua se afianza en la representación y el sentido único, *logofagia* como apertura a *lo otro* de la lengua, a lo que la lengua no dice, al resto, al residuo que quedó fuera, en el margen, en el silencio³.

Ahora bien, los poetas en los que me voy a detener aquí, si bien están relacionados con los ya citados, escriben, sin embargo, en otro momento. Se trata de Chantal Maillard (1951), que empieza a publicar algunos de sus libros más decisivos en la década de los noventa y que actualmente tiene tras de sí una larga y reconocida trayectoria, y de Juan Andrés García Román (1979), considerablemente más joven, que publica sus primeros libros ya en el nuevo milenio. De estos dos poetas me interesan aquí dos obras. Respectivamente, *Matar a Platón* (2004) y *El fósforo astillado* (2008), un libro (este último) se diría, escrito en un diálogo implícito con

³ Ese silencio del que, no obstante, sólo la palabra puede hacerse cargo ya que en realidad, como escribe Foucault en su estudio sobre Rousell de 1963, «el lenguaje sólo habla a partir de una carencia que le es esencial» (Foucault 1973: 187). Si el lenguaje fuera tan pleno como el ser, sería entonces el doble «inútil y mudo» de las cosas, añade Foucault.

el primero, aunque en su desarrollo despliegue numerosos elementos novedosos e incluso insólitos.

Otra cuestión que no es ahora el momento de abordar pero que me parece pertinente al menos apuntar es por qué en estos momentos en España, estamos en 2016, el pensamiento francés de los años sesenta y setenta está siendo revisitado, traducido, reeditado, al tiempo que puede oírse su resonancia en numerosos poetas, no sólo en los que hoy me ocupan aquí. Es como si aquel pensamiento hubiera abierto un espacio de reflexión desde el cual todavía muchos poetas se sintieran interpelados y desde el cual ejercieran una determinada resistencia a ese campo literario que, en los años ochenta y noventa, con una democracia aparentemente ya asentada y orgullosa de su buena conciencia, no quiso saber nada de aventuras poéticas arriesgadas, es decir, no representativas (en el doble sentido de sometidas a un proceso de mimesis y al escaparate de los *mass media*).

Igual que políticamente en estos momentos en España se está revisando la *normalidad* de la transición y de los años ochenta y noventa de socialdemocracia del PSOE, también desde un punto de vista literario empieza a haber una impugnación de la *normalidad* de la literatura que representó aquel momento político, fundada en este caso en un pacto más que rentable entre autores, lectores y Estado. No es una impugnación nueva (hay antecedentes importantes desde fines de los noventa como los de Miguel Casado, Antonio Méndez Rubio y el colectivo Alicia Bajo Cero, etc.), pero sí empieza a ser ahora una impugnación clamorosa, como ha sido la de un partido como Podemos en relación a los hábitos políticos establecidos. En este sentido, y como botón de muestra, destaca por ejemplo el blog de Pablo Sánchez López (*Caja negra*), la extraordinaria tesis doctoral de María Salgado leída en 2014 (*El momento analítico*, realizada desde los postulados de una genealogía nietzscheana/foucaultiana), o la antología de 2016 de otros poemas de los últimos años de Vicente Luis Mora (*La cuarta persona del plural*, cuyas primeras páginas invocan a Gilles Deleuze precisamente).

Mi propósito aquí, no obstante, no es investigar, como digo, el porqué del cambio de paradigma poético en la historia última de la poesía española peninsular sino describir y analizar en concreto de qué modo, en los libros mencionados de Chantal Maillard y Juan Andrés García Román, se propone un pensamiento no hegemónico, cercano al de ese *tándem* filosófico formado por Nietzsche y Deleuze en su cuestionamiento del pla-

tonismo. Vayamos primero a una breve presentación de estos dos libros, *Matar a Platón* y *El fósforo astillado*.

2. UNA ESCRITURA EN SINGULAR

Matar a Platón es el título del libro de poemas con el que Chantal Maillard gana el Premio Nacional de Poesía en 2004, un libro que se abre con dos sustanciosos epígrafes (reflejados especularmente después en el poemario) de Deleuze (pertenecientes al libro *El pliegue*, 1988) acerca del *acontecimiento*, un concepto al que luego volveré, pues es esencial en este contexto que me ocupa, al estar relacionado con el cuestionamiento de los universales y las verdades últimas⁴. No deben sorprender estos epígrafes, los cuales están proponiendo, al fin, desplazar el punto de mira habitual a través del cual re-conocemos las cosas a otro distinto donde las conoceríamos. Maillard forma parte de la última generación que creció al calor del llamado *sesentaiochismo* y cuando publica *Matar a Platón* ha transitado ya por el pensamiento de la diferencia y, algo esencial, ha viajado a India⁵, donde ha encontrado *otro* pensamiento en el que tampoco el *logos* tiene el valor fundamental que ha tenido en Occidente desde Platón, y donde ha descubierto que Grecia, de donde se ha hecho arrancar la filosofía occidental, tiene un pasado llamado India, es decir, que Grecia no es tampoco idéntica a sí misma, no es el origen. También Grecia es difer(i)ente. La convergencia de cierto pensamiento oriental con algunos postulados de la postmodernidad forma parte de la originalidad sin precedente de la obra de Maillard, profe-

⁴ El primero de esos epígrafes dice así: «El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera [...], es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre» (2004: 11). El segundo es el que sigue: «Tan solo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos *en un solo Acontecimiento* que no deja lugar, ya, al accidente» (*Ibidem*).

⁵ También en esto Maillard es hija de su época como ella misma ha explicado al inicio del volumen recopilatorio, *India*, aparecido en 2014: «Quienes viajamos a Oriente en la década de los ochenta sin duda fuimos los últimos herederos de los movimientos contraculturales de los años sesenta» (2014: 10). Contracultura que buscó otro modo de existencia mientras Occidente se debatía en la política de bloques y la amenaza nuclear, y mientras tenía lugar la masacre de Vietnam.

sora de filosofía en Málaga durante muchos años, que para 2004 ha desarrollado ya, como he dicho, una destacada escritura ensayística y poemática. Entre otras cosas, y por lo que al tema de este trabajo respecta, ha reflexionado sobre la expulsión de los poetas de la *polis* en *La República* de Platón y sobre la lectura que hace de esa expulsión una autora como María Zambrano, a la que Maillard ha dedicado su tesis doctoral (publicada en 1992 bajo el título *La creación por la metáfora*) pero de la que, no obstante, con el tiempo, se irá alejando cada vez con más convencimiento. Un libro de ensayos como *La razón estética* (1998) es ya una apuesta por un pensamiento postmetafísico cercano a *Matar a Platón* y alejado de Zambrano.

Pocos años después de *Matar a Platón*, en 2008, Juan Andrés García Román gana el Premio de Poesía Hermanos Argensola con otro libro de título también significativo, *El fósforo astillado*, otro alegato contra Platón, contra su fe en la posibilidad de la (buena) representación y contra la expulsión de los poetas de la *polis*. Es cierto que las lecturas y la formación de García Román son distintas a las de Maillard. Él mismo ha reconocido que la tradición poética que más ha recorrido como lector ha sido la alemana (Hölderlin, Rilke, Celan, Bachmann) y, en ámbito hispano, la poesía que denomina «heterodoxa» (José-Miguel Ullán, Aníbal Núñez, Luis Fera, etc.), es decir, la de los sesenta y setenta. También es cierto, sin embargo, que *El fósforo astillado* forma familia con *Matar a Platón*, muy en especial por la crítica al platonismo que, en ambos casos, debe leerse a la luz del pensamiento de Deleuze. *El fósforo astillado* se abre con un epígrafe de la poeta austríaca Ingeborg Bachmann y otro de David Lynch que hablan, en última instancia, de algo muy parecido a los epígrafes de *Matar a Platón*: de la necesidad de *otros* libros, de *otras* (un océano de) posibilidades⁶. Un poema central del poemario insiste en esa misma apertura cuando afirma: «sacar el concepto de fósforo de su interior» y conducir la «idea de fósforo» a «otro uso y por tanto a otra esen-

⁶ El epígrafe de Bachmann dice lo siguiente: «¿qué son estos papeles?, porque he dejado unas cuantas hojas sobre el sillón. ¿No es esta tu letra? ¿Lo has escrito tú? Como no le respondo, dice: no me gusta nada, ya me lo imaginaba, y todos estos libros que hay aquí en tu cripta no los quiere nadie, ¿por qué habrá libros así? Tendría que haber también otros, como EXULTATE JUBILATE». El de David Lynch (*Inland Empire*), reproduce el siguiente diálogo: «—¿Y tú estás disfrutando, Freddy? — Bueno, hay una red muy vasta, ¿no?, un océano de posibilidades».

cia» (García Román 2008: 72). Se trata, por lo tanto, de des-semantizar la palabra (el *fósforo* en este caso) para re-semantizarla en otro sentido.

Ambos libros plantean ya desde sus epígrafes, por lo tanto, un desplazamiento que es también una apertura, un gesto que encuentra en la misma lengua, no puede ser de otro modo, su campo de pruebas. Conscientes de que la lengua no sólo impide decir sino que obliga a decir, o sea, que nos sujeta a unos significados, Maillard y García Román emprenden una labor vigilante, de alerta continua ante las palabras que emplean, como si escribieran en esa lengua extranjera de la que hablaron Deleuze y Guattari en su estudio sobre Kafka de 1975, esa lengua que habría practicado también un autor como Mallarmé, quien reproducía en sus poemas las mismas, las exactas palabras de los periódicos de cada día sin que los burgueses, sin embargo, lograran entenderlas en el nuevo contexto. Se trata, en definitiva, de despegar los significantes de la adherencia de esos significados fijos, único modo de evitar que la lengua se necrose. El verbo *necrosar* está en García Román, también el de *encallecer*⁷. Maillard habla de *coagular*⁸.

Necrosar, encallecer, coagular son los peligros que acechan a la lengua cuando la lengua quiere ser expresión de verdades incuestionables, irrebatibles, consolidadas, reconocibles. Es el peligro que corren todas las palabras escritas con mayúscula. En este sentido, se dice con humor en *El fósforo astillado*: «Los boxeadores se hacen extirpar el tabique nasal: es lo que la poesía debiera hacer con las mayúsculas» (2008: 70), empezando, añadiríamos, con la mayúscula con que a veces se ha escrito la misma poesía. Frente a la Poesía con mayúscula, ha surgido ya en los sesenta y setenta –sin olvidar, entre otros ejemplos, la conocida conferencia de 1937 de Gombrowicz dictada precisamente contra los Poetas– la idea de *escritura*, ese espacio en que se activan sobre todo apuntes, trazos, direc-

⁷ Leemos en *El fósforo astillado*: «Me martiriza el cumplimiento de los nombres, / las palabras cerradas... / El lenguaje se necrosa como el coral» (2008: 82). «[...] Nuestro pensamiento / fue creado en la sombra de un norte que encallece la piel de los / conceptos» (2008: 89).

⁸ Haciéndose eco de cierta estética de lo líquido y de cierto pensamiento *débil*, Maillard reclama por su parte en *La razón estética* que «nada coagule en conceptos, que siga siendo líquida la palabra, que no pierda su ritmo ni su resonancia: el don de la sugerencia. Ideas, sí, pero nunca fijas; ideas que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando. El cometido de la razón estética es vigilar que la red nunca deje de tejerse» (Maillard 1998: 150).

ciones (en plural) de sentido, configurados, a su vez, sobre la marcha (sin existencia previa), mientras se está escribiendo, en gerundio.

Otra vez se trata de la lucha contra los universales y de una respuesta (doble) a Platón: por una parte a su condena de cierta poesía por considerarla mala representación, puro simulacro, mentira, al carecer de original al que remitirla, frente a la filosofía, la cual constituiría la representación verdadera. Por otro lado, a esa defensa de Platón de otra Poesía, escrita en mayúscula, la inspirada, la Poesía del poeta entusiasmado, por cuya boca habla el dios, *en-théos*: poesía como locura divina, *manía*. A ella se refiere Platón en *Fedro*, 249e y en *Ión*, 534b. Respuesta doble a Platón, por lo tanto, la de Maillard y García Román, para los que la poesía ni se opone (como mentira) al pensamiento (como verdad), ni existe tampoco como un modo elevado o inspirado de pensamiento.

En esta lucha contra los universales y contra el desprecio por los singulares resulta decisivo, en la apuesta de escritura de Maillard y García Román, algo desarrollado también en la obra de Deleuze a lo que me referí con anterioridad: el *acontecimiento*. *Matar a Platón* y *El fósforo astillado* devienen, entre otras cosas, una reflexión acerca del acontecimiento y una afirmación de la necesidad de pensarlo desde una cierta perspectiva. Y ¿qué es el *acontecimiento* aquí? Es un concepto que, en propiedad, carece de imagen, ya que remite a aquello que es distinto cada vez, que no se repite nunca como tal y que, por tanto, resulta imposible representar. Deleuze y Guattari reconocen que es una especie de «reserva pura» de lo real (2013: 157-159). «No es el estado de cosas», precisan ambos, pero sí «se actualiza en un estado de cosas». En este aspecto, el *acontecimiento* quedaría fuera del pensamiento, si se entiende que pensar es reconocer lo que existe siempre ahí del mismo modo, es decir, si se entiende pensar platónicamente.

Definido de este modo es como encontramos desplegado el concepto de *acontecimiento* en *Matar a Platón*. Los epígrafes iniciales de Deleuze encuentran su desarrollo en el interior del libro, donde se vuelve a definir el *acontecimiento* como «aquello-que-ocurre» y que no se deja contar en palabra o imagen alguna, en definitiva, que no se deja representar. «Platón desterró a los artistas por temor a que mostraran que lo-que-ocurre no tiene correlato ideal» (2004: 39), afirma una de las voces del libro, ya que, como se insiste más adelante, «toda idea desmiente lo-que-ocurre» (2004: 67). La apuesta de *Matar a Platón*, la alternativa (ética) que plan-

tea y a la que volveré al final de este trabajo, pasa, por lo tanto, por atender a aquello que está más allá de lo que ha sido codificable (pensable, representable), pasa por ver las cosas más allá de cómo nos han dicho que son las cosas. La misma empresa es la de *El fósforo astillado*. Un verso dice así: «Libera así las cosas de su doble» (2008: 24), es decir, de esa imagen que las resume y las deja asentadas ya para siempre. No se trata de trabajar en el terreno de los dobles, de las copias, es decir, en el terreno de ese ser que encuentra su correlato (su representación) en la idea. No es un problema de *ser* sino de *acontecer*. «Ser o no ser no es la cuestión, / la cuestión es saber deslizarse sin miedo / entre las superficies», se lee también en *Matar a Platón* (2004: 49). O, como dice *El fósforo astillado* de nuevo: «Arráncales la verticalidad a los árboles [...] No las raíces que unen los árboles al suelo, sino la horizontalidad sin límites. / La verdadera raíz de un árbol son sus pájaros» (2008: 71). Horizontalidad (rizomática, diríamos con Deleuze) opuesta, por tanto, a la verticalidad de la lógica platónica, horizontalidad sin límites donde el juego ya no es el del enfrentamiento dialéctico entre los opuestos sino el del azar y la libertad entre lo que siempre es *otro(s)*. Una lógica poco lógica. La lógica del *acontecimiento*. El siguiente fragmento de *Diario de Benarés*, perteneciente a *Diarios indios* (2005) de Chantal Maillard, me parece especialmente clarificador de esas dos lógicas tan distintas que representan, en última instancia, dos modelos cognitivos y dos imágenes del mundo:

Frente al modelo de la copia (Platón), el modelo del simulacro (Deleuze) que, eliminando el orden jerárquico (la Idea o el Padre), asume la universal orfandad y propone la imagen de un universo transformativo en el que las individualidades son puntos que se modifican mutuamente. Una red de relaciones. Puntos sin duración. Sin duración no hay identidad. No es necesaria. La identidad se disuelve en la red y la red es torbellino (Maillard 2005: 98).

Acabados los universales, por tanto, irrumpe el *acontecimiento*, siempre en singular, cada vez distinto, sin posibilidad de asimilarse a otra cosa distinta, irrepresentable en su unicidad. Tanto *Matar a Platón* como *El fósforo astillado* juegan en ese terreno, y lo hacen al mismo tiempo desde un punto de vista metapoemático como desde su propia propuesta poemática-textual. Difícil encontrar en estos libros una definición unívoca que los contenga en ningún sentido. Estamos, por ejemplo, ante libros

de poemas que no evitan, sin embargo, cierta narratividad. Hay personajes (en *Matar a Platón* aparece un muerto y sus espectadores, una narradora y su amigo acompañado de una niña, el lector, Robert Musil o Michel Serres; en *El fósforo astillado* nos encontramos con unos músicos, un tenor, una soprano, el escenógrafo, el apuntador, un idiota, el público, Eugenio Montale), hay una trama más o menos reconocible (el accidente de tráfico y la reacción de la gente; el discurrir de un ensayo general de una ópera), hay un escenario (detrás de una esquina; las tablas del teatro). Por lo demás, lo metaficcional (incluida la apelación al lector o al espectador) no se separa del relato de la historia. En ambos textos se mezcla también y continuamente el registro lírico, narrativo y dramático o cinematográfico. El tono irónico (resistente a todo lirismo) no abandona cierta hondura existencial. Las escenas casi de cine gore conviven con otras de signo moralista. La lengua está reinventándose a cada momento, muy en especial en *El fósforo astillado*, donde hay juegos de palabras delirantes, neologismos, poemas visuales, onomatopeyas, acotaciones, etc.

Son muchos los elementos de ambos libros, por lo tanto, que trabajan desestabilizando modelos poemáticos, textuales, genéricos, esperables, aunque hay uno que me gustaría subrayar en especial porque me parece determinante, en este caso de la resistencia a un orden causal y finalista y de la apuesta por una determinada apertura, entendida como condición de posibilidad del acontecimiento: me refiero a la propia estructura interna de los libros.

3. ESTRUCTURA Y SIMULTANEIDAD

El fósforo astillado, por ejemplo, es un libro que empieza sin empezar. Que empieza por el medio. El libro es explícito en su primera parte:

El mundo no tiene paredes físicas: tiene zonas que empiezan a carecer de significado. Estas zonas no siempre se encuentran en los límites. De hecho, igual que cambian los cursos de los ríos, los límites pasan a veces por el centro (2008: 34).

En coherencia con estas declaraciones, *El fósforo astillado* empieza, como digo, *in medias res*, con unas notas que se presentan con un aste-

risco como llamada (* / ** / **** / ****) y que desconocemos a qué supuesto texto previo hacen referencia, aunque en seguida veremos que precisamente aquí no se trata nunca de textos previos. Si las reprodujéramos en número, tendríamos esta serie extraña: 1, 2, 4, 4. ¿Por qué dos veces 4?, ¿o por qué el hueco entre el 2 y el 4? Algo está donde no debiera, algo no está donde debiera, hay aquí un des-encaje, que es ya una de las formas de la apertura propuesta.

No se puede decir, por tanto, que *El fósforo astillado* empiece propiamente. Empieza, pero no en propiedad. No es el *origen* una idea interesante aquí: «El origen de todas las cosas... ¿cuándo ha ocurrido? ¿Y yo qué estaba / haciendo / mientras tanto?», leemos (2008: 55)⁹. Tampoco lo es la idea de *final*: «Te martiriza el cumplimiento de los nombres, las palabras», leemos más adelante (2008: 83). En varios momentos el texto hace referencia al *leixaprén*, el recurso estilístico de la poesía trovadoresca que consiste en la diseminación y más tarde en la recolección de motivos, pero precisamente para decirnos que aquí no se utilizará: «Recuerda que no hay regreso, / recuerda que este es mi poema sin leixaprén» (2008: 20). El contenido de las extrañas notas de *El fósforo astillado* que mencioné antes nos ofrecen, por lo demás, toda una poética en esta misma dirección.

También *Matar a Platón* empieza de una manera extraña. El primer poema se presenta ya con un subtítulo (en prosa y en letra distinta). Ya se nos ha advertido en la página anterior, sin más explicaciones, al presentársenos este libro del siguiente modo: *Matar a Platón. V.O. titulada*. Lo llamativo de *Matar a Platón* no es tanto este doble texto anunciado, sino que el subtítulo no traduce el poema, siendo esta no-traducción uno de los modos precisamente en que la estructura de *Matar a Platón* mata al platonismo. Lo mismo que la orfandad de las notas de *El fósforo astillado*¹⁰. El juego en *Matar a Platón* no se da entre un supuesto texto primero y su copia imperfecta sino entre dos textos que funciona-

⁹ Otro ejemplo: «Una barba nacía en el rostro de un viejo y acababa en el rostro de otro viejo a su lado: / boomerang, algo que tiene principio y otra vez principio, / y no principio y fin» (2008: 27).

¹⁰ Este es un recurso que Maillard empleará en especial en *Husos. Notas al margen* (2006), un libro importante en su trayectoria, donde las notas a pie de página carecen muchas veces de texto *original* al que remitirlas, o donde las llamadas en el texto *original*, en otras ocasiones, carecen de nota.

rán (y esto es importante) simultáneamente y que, en un golpe de efecto al final del libro, demuestran formar parte, en verdad, del mismo texto.

Uno de los textos (el de las notas) cuenta lo único que puede contarse, una historia: una mujer se encuentra en la calle con un amigo acompañado de una niña. El amigo le cuenta que está escribiendo un libro llamado *Matar a Platón*, que trata de un acontecimiento que tiene que ver con una mujer aplastada contra la fachada de una casa por el impacto del sonido de una idea, acontecimiento que requiere, explica el hombre, de las variaciones de los poemas ya que, en realidad, desborda toda posibilidad de representación. La mujer, la que se ha encontrado con su amigo al principio, debe finalmente torcer la esquina después de despedirse, ya que ha oído el sonido de un frenazo, el ruido de un impacto y quiere ver qué ha ocurrido.

El otro texto (los poemas) habla de algo que, en realidad, no puede contarse: un hombre aplastado en un accidente de tráfico.

Aquel hombre aplastado sin el cual el poema
no tendría sentido
es el único al que, por más que yo me empeñe,
no puedo describir sin invención
—y eso es lo que le hace singular (2004: 59),

insiste el texto. Aquello, la muerte de ese hombre, escapa a la representación, y de ahí los poemas (las variaciones), intentando abordar sin abordar esa muerte, unos poemas que aquí tienen también la función (meta-poemática) de recordar aquello que escapa siempre a la representación: lo singular, lo único que, en realidad, existe.

Tenemos, pues, en *Matar a Platón* dos textos que forman parte, en verdad, del mismo texto, lo mismo que nosotros, lectores, interpelados por los propios poemas. La lógica no ha querido ser aquí la de la causalidad y la finalidad (la de la pregunta previa¹¹), no hay avance (teleológico,

¹¹ También en este aspecto, Deleuze y Guattari han criticado el hecho de que pensar se haya identificado, neciamente a su juicio, con buscar soluciones (a problemas que alguien inventa) como si de un juego infantil se tratara: «Se nos hace creer —escriben— que la actividad de pensar, y también lo verdadero y lo falso en relación con esa actividad, sólo comienzan con la búsqueda de soluciones, solo conciernen a las soluciones [...] Es un prejuicio infantil, según el cual el maestro da un problema, y nuestra tarea es resol-

platónico) hacia el sentido. La lógica aquí es la de la yuxtaposición (un texto y otro y otro, sucediendo simultáneamente), que nos mantiene en un permanente *ahora*, que es el tiempo del acontecimiento. Es el tiempo de *Matar a Platón*, cuyo último subtítulo envía al primer poema, del que no hemos salido en realidad. Las cosas aquí advienen, se mezclan, se transforman, pero no empiezan o concluyen o se subordinan las unas a las otras. «Estoy aquí sentado mientras unas cosas se transforman en otras cosas con las que en principio no guardan ninguna relación genética, de parentesco o parecido», leemos en *El fósforo astillado* (2008: 68). De ahí los versos:

Yo creo que hay hombres que se cruzan con nosotros de día
pero que por las noches son pájaros y anidan dentro de ancianos (2008: 27).

Por eso recomienda el narrador,

una vez han ocurrido los encuentros, podrías leerlos en la dirección
que prefieras,
de atrás adelante o de adelante atrás (2008: 24).

El segundo poema de *El fósforo astillado* da una pista infalible en caso de que quede alguna duda acerca de la filiación filosófica de estas ideas. Habla del amor entre la «avispa y la orquídea del filósofo» (2008: 21), en alusión directa al libro *Rizoma* (1976) de Deleuze y Guattari, esa avispa que hace rizoma con la orquídea y viceversa, no en un ejercicio de imitación sino de puro devenir la una en la otra, «asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos» (Deleuze y Guattari 2005: 23).

Pues bien, si el marco estructural de *Matar a Platón* es cinematográfico (la versión original subtitulada), el de *El fósforo astillado* es operís-

verlo para que después el resultado sea calificado de verdadero o de falso por una autoridad poderosa. Y además es un prejuicio social –cuyo interés visible es mantenernos niños– que siempre nos invita a resolver problemas venidos de otra parte y que nos consuela o nos distrae diciéndonos que hemos vencido si hemos sabido responder» (Deleuze y Guattari 2013: 242).

tico, se presenta como el ensayo general de una ópera en tres actos –se activa en este sentido, para desactivarla, la vieja idea romántica de *obra de arte total*–. Un recurso en paralelo al de la *V. O. titulada* de Mairallard es aquí el texto con las anotaciones del *cuaderno* del apuntador, que en realidad nada tienen que ver (y sí) con los poemas de la parte superior de la página, aparte de que, en realidad, al ser anotaciones a la ópera pertenecerían a un extraño *afuera* del texto representado. Son anotaciones hilarantes, que combinan metáforas y humor como en las greguerías: «Como la casa está en pendiente, se descorren muy rápido las cortinas» (2008: 54), «Golf entre las cuencas de los ojos. Como hay poca distancia, no era divertido» (2008: 63). Aunque el humor o el absurdo tampoco están ausentes de los poemas: «Tus ovarios son dos huevos que acaba de poner y enterrar una tortuga» (2008: 45). A veces lo dicho en el *cuaderno* del apuntador se alarga más de la cuenta, ocupa más espacio incluso que el poema, asemejándose en extensión y en contenido a aquellas notas iniciales de las que hablé (1, 2, 4, 4) o a los propios poemas.

Esta transformación del texto del *cuaderno* ocurre con otros tipos de textos del libro. También aquí debería hablarse de la lógica de la yuxtaposición: las notas iniciales y el *cuaderno* del apuntador y las acotaciones y los epígrafes y los títulos de los poemas y los mismos poemas que nos presentan a una serie de personajes que se mueven y hablan en el escenario representando sus papeles reales y sus papeles operísticos, etc. Son textos todos ellos que no permanecen, sin embargo, en compartimentos estanco a lo largo del libro, se desplazan de sus sitios como los objetos en la tienda de la oveja de la *Alicia* de Carroll (los epígrafes abren poemas pero también el *cuaderno* del apuntador; las acotaciones se sitúan lógicamente al principio del poema pero no tan lógicamente también al final, por lo que entonces dan indicaciones, en realidad, de algo que ya ha pasado, etc.). Y por si fuera poco, el texto se convierte en un espejo de las palabras de los personajes: «has escrito una nota con lápiz de ojos en el espejo. Entonces veo mi rostro a través de la bandada de tus letras» (2008: 62), y a continuación, se reproduce lo que dice el espejo en grafía distinta, con emoticono incluido:

Buenos días. Siéntete en casa.
Si lo prefieres, puedes
tenderte a leer sobre mi cama ☺

El texto se acerca al poema visual. También en otros casos el signo es imagen (significante), no sólo *logos* (significado): «Fue cuando sonó el teléfono:))))))) /)))))))» (2008: 86). O este poema: «Ahora te llamo yo: el tono del teléfono: [- - -]» (2008: 98).

Sostiene Alain Badiou que Deleuze pliega el despliegue de Platón¹². Me parece una frase especialmente afortunada en relación a los libros de Maillard y García Román, que nos ofrecen una inmensa superficie de texto en la que simultáneamente suceden tantas cosas que perdemos la posición erguida y central. «No, no es que no haya continuidad / pero seguramente deberás bordear un lago», se lee en *El fósforo astillado* (2008: 90). Como lectores, en los dos libros estamos todo el rato saliendo y entrando de un escenario que es ficticio y que es real. En el caso de *El fósforo astillado* asistimos al ensayo general de una ópera, es decir, la obra final, en realidad, no llega nunca, como el sentido pleno, como cualquier identidad, incluida la del propio ensayo general, del que a veces salimos para encontrarnos con personajes de *carne y hueso*, sin que sepamos bien qué significa ese encuentro en este contexto. Pero, se entra y se sale, ¿de dónde en realidad?, ¿de qué ficción?, ¿de qué realidad? ¿dónde aquí la ficción, dónde la realidad? Todo, en verdad, sucede en el texto. Leemos en *Matar a Platón*: «No sé si usted ha visto pasar a un hombre viejo / –no pudo, es evidente: aún no estaba escrito» (2004: 55). *El fósforo astillado* lo dice de este modo: «¿Recuerdas la mosca de la segunda estrofa del poema?» (2008: 79). Nada sucede fuera del texto, pero al mismo tiempo, *todo* sucede fuera del texto.

Todo es aquí lo importante, lo que el texto no puede contener salvo a través precisamente de sus variaciones, sus desplazamientos, sus silencios, de eso que podemos denominar también sus *heridas*. «Porque –dices– por las heridas del lenguaje entra a la palabra / un manantial de significación por venir», leemos en *El fósforo astillado* (2008: 83). El lenguaje no está en estos libros para significar la verdad, el lenguaje está aquí diciéndonos con su sola presencia desquiciada, descentrada, que no podemos significar la verdad. Que la verdad queda fuera del texto. «Es imposible

¹² Escribe en concreto Badiou que Deleuze «insiste sobre la potencia del plegar, y ve en el despliegue platónico una debilidad [...] Los estoicos, Spinoza, Nietzsche, Bergson, el mismo Deleuze construirán el pliegue del despliegue, replegarán, virtualizarán. El platonismo no es un destino, es un contra-destino necesario» (Badiou 1997: 139).

contar una historia» dicen las notas iniciales de *El fósforo astillado*, y se añade: «porque ellos se aman» (2008: 14). Y al final del libro, el tenor le dice a la soprano, dentro o fuera del escenario, ya no lo sabemos bien: «Tú eres real. Tú eres real». Como ha visto bien Martínez (2010), es importante la repetición de «eres real», ya que si se dijera una única vez la frase, ésta sonaría anodina y sentimental en la peor tradición de cierto romanticismo, pero enunciada dos veces es la señal que indica necesidad de confirmación de algo que no está del todo claro. Lo real no está del todo claro.

Esta última frase, «lo real no está del todo claro», me permite dar entrada ahora a la última parte de este trabajo dedicada a la dimensión ética que presenta el cuestionamiento del platonismo en *Matar a Platón* y *El fósforo astillado*.

4. DIMENSIÓN ÉTICA DE LA INVERSIÓN DEL PLATONISMO

Lo que en este aspecto hace *Matar a Platón* es poner en escena unos hábitos perceptivos adormecidos que incapacitan para el *acontecimiento* y, por lo tanto, para la *compasión*, palabra esencial en toda la obra de Maillard: compadecer es, en esa obra, padecer al lado de un «otro» que será siempre diferente, que será siempre inesperado, que será siempre intempestivo. El problema planteado en *Matar a Platón* es que, atrincherados como están en sus ideas preconcebidas, los personajes no acontecen en la escena inicial donde se refiere el atropello de un hombre. El motivo del libro es la muerte de un hombre en un accidente de tráfico, ya lo sabemos, y esto es precisamente lo que no pueden ver los personajes, una muerte concreta. La costumbre, la pereza, el miedo dictan la reacción ante ese hecho singular que evita reconocerse como tal. Lo singular siempre incomoda porque descoloca. Lo universal tranquiliza. Remite a lo conocido. A lo mismo de siempre. Aquí lo universal adquiere diversas formas, entre ellas, la estadística:

Él vuelve hacia ella un rostro
tan largo como un número de serie
y dice: «El sesenta por ciento de los muertos
por accidente en carretera
son peatones».
La mujer deja de temblar: todo está controlado (2004: 27).

El problema es lo singular, lo concreto, lo que no puede compararse con nada porque es único, porque nunca se repetirá del mismo modo. Lo singular es lo inconmensurable, o dicho de otro modo, lo irrepresentable. Lo que se denuncia en *Matar a Platón*, y en toda la obra de Maillard, es la tendencia a reducir lo singular a una idea para, de ese modo, hacernos la ilusión de controlarlo¹³. No vemos la realidad, sostendrá Maillard, precisamente porque la vemos de una determinada manera: con las lentes deformantes del platonismo, con las lentes de los universales que aplicamos a todas las visiones, esas lentes que nos invalidan para el *acontecimiento*, aquello que está más allá de todo universal, que es único cada vez que se produce y ante lo que sólo queda la espontaneidad, la improvisación de un gesto. La ética en la escritura de Chantal Maillard se aproxima en este aspecto a la ética derridiana, está más allá de toda codificación, es la ética del que responde sin instrumentos, desarmado, del que tiene que improvisar, hacerse cargo del otro sin programas, ni normas. Hay una pulsión siempre en Maillard que conduce a la idea de desamparo, de vulnerabilidad, de debilidad, que sólo un decir, un pensar, un hacer atento a lo otro podrá atender, acoger. En la misma línea de revisión del platonismo se lee en *Escribir*, el extenso poema que sigue en la edición de Tusquets a *Matar a Platón*:

Escribir
para no mentir
para dejar de mentir
con palabras abstractas
para poder decir tan solo lo que cuenta (Maillard 2004: 75).

Me parece importante subrayar ahora, no obstante, y en descargo de Maillard, la reflexión que se encuentra al final de *Matar a Platón*:

Bien pensado, es posible que Platón
no sea responsable de la historia:
delegamos con gusto, por miedo o pereza,
lo que más nos importa (2004: 67).

¹³ En *Husos*, donde el tema adquiere una particular dimensión, podemos leer: «No existe la muerte. Existen los muertos» (Maillard 2006: 87).

No se trata, por tanto, únicamente de Platón sino, sobre todo, del platonismo, entendido ahora como un pensamiento acomodaticio, incapaz de avanzar más allá de lo dado, de lo consensuado. A ello hacen alusión también Deleuze y Guattari en un momento dado de *¿Qué es filosofía?*, cuando ambos hablan de que hay otra lucha, ya no contra Platón sino contra los tópicos de la opinión, pues de la opinión, añaden con rotundidad, «procede la desgracia de los hombres» (Deleuze, Guattari 2013: 208).

También en García Román aflora la dimensión ética de su antiplatonismo, en especial en la crítica mordaz al capitalismo, que también juega, no debe olvidarse, en el terreno de la verdad y de su representación. Ahora no son espectadores que se atrincheren en unos hábitos perceptivos, ahora es la conversión del acontecimiento en un puro parque temático y de la historia en museo. «Embalsan el río de Heráclito y colocan tumbonas y bañeras spa en / la orilla» (2008: 75). «Eso es capitalismo: la risa de una nadadora de sincronizada» (2008: 47), se lee en otra parte del libro. Es la merienda de locos de la *Alicia* de Carroll, donde siempre es la hora de tomar el té, donde falta precisamente la circunstancia, falta el/lo singular.

La crítica es al cálculo, a la previsión, a la causalidad..., a todo aquello que también funcionó, y queda bien subrayado en este libro, en los campos de concentración nazis (exactitud extraordinariamente representada por aquel siniestro reloj de la obra dramática *Himmelweg* de 2003, de Juan Mayorga). En *El fósforo astillado* se habla de esos campos (lo mismo que de Paul Celan y Heidegger, a quienes puso en contacto precisamente Ingeborg Bachmann, la poeta que abre el libro), como si de aquellos campos hubiera llegado el capitalismo salvaje actual. De ello debatieron en numerosas ocasiones, entre otros, Deleuze y Guattari refiriéndose a «la vergüenza de ser hombre», primero en relación a los campos, pero luego en relación a la vileza de las democracias actuales. Es la crítica también de Giorgio Agamben, de Zygmunt Bauman y tantos otros al proyecto moderno que arranca de la Ilustración y en el que, de nuevo, una determinada idea de razón fue entronizada como definitiva e incuestionable. En un poema de *El fósforo astillado* puede leerse: «el único crecimiento posible de la razón es volverse irrazonable» (2008: 47). Se trata de esa razón que a lo largo del pensamiento hegemónico, de signo platónico primero, luego cristiano, luego ilustrado... luego capitalista... no ha movido ficha por considerarse portadora de la verdad. Su único futuro es entonces, como dice García Román, devenir irrazonable, dejarse atrave-

sar por lo otro, des-identificarse de sí misma. Si el hombre ha sido el portador de esa razón, serán a partir de ahora, sostendrá García Román, los locos, los idiotas, los niños o los animales los que puedan atravesar a ese hombre y a su razón y volver a poner sobre la mesa la vida en lo que la vida tiene de verdadero acontecimiento más allá de toda representación¹⁴.

Lo dice de este modo *El fósforo astillado*: «[...] me dices que no debo asir la realidad / por el nombre, que no le asigne nunca un monstruo déjà vu. / Palpémosla mejor como los niños» (2008: 21). Más adelante en el libro leemos también: «El fantasma del homo infans palpa a ciegas las cosas» (2008: 82). *Palpar* es un verbo que nos envía a ese tantear con que, por su parte, Umberto Eco identificaba, en 1998, un pensar horizontal o rizomático, un pensar no de la vista (el sentido platónico por excelencia que trabaja en la distancia del sujeto respecto del objeto) sino del tacto, del contacto, de la proximidad. En otro poema de *El fósforo astillado*, los niños aparecen directamente asociados con la estirpe de aquellos que habitan en los márgenes de la razón:

El idiota que era una excepción para Descartes llega a este poema y enciende las velas de un candelabro [...]

La identidad oblicua se golpea contra la espalda de los filósofos,
la frente de los locos, el lomo de los animales
o las clavículas-percha-esqueleto-de-mariposa de los niños (2008: 81).

A la misma estirpe le gustaría pertenecer a Chantal Maillard, a la de aquellos capaces de jugar con las palabras, más allá de sus sentidos consensuados, para construir mundos:

Escribir
'otoño'
para recordar cómo
uníamos castañas con palillos de dientes
y surgían princesas y perros y dragones,

¹⁴ Deleuze y Guattari se refirieron a «la vileza y la vulgaridad de la existencia que acecha a las democracias» y al hecho, añadían, de que «no somos responsables de las víctimas, sino ante las víctimas. Y no queda más remedio que hacer como el animal (gruñir, escarbar, reír sarcásticamente, convulsionarse) para librarse de lo abyecto: el propio pensamiento está a veces más cerca de un animal moribundo que de un hombre vivo, incluso demócrata» (Deleuze y Guattari 2013: 109-110).

escribe Maillard en el poema *Escribir*.

Lo ético en Maillard y en García Román tiene que ver también con lo que se mencionó con anterioridad, la *herida*, lo único que no construimos:

pero la herida no, la herida nos precede,
no inventamos la herida, venimos
a ella y la reconocemos,

leemos en *Matar a Platón* (2004: 63). También en *El fósforo astillado* está la herida (está la enfermedad, está el suicidio, está la muerte; véanse los poemas *Espacio de tiempo* o *El día que ocurrió* del acto II) atravesando todo ese juego lúdico y hasta hilarante que se nos ha propuesto. Al principio fue la herida. Quizás el único origen. Quizás por eso el poema:

hazme un favor: olvida hoy los extremos, el origen.
Tú lo dices: despegarse la herida como una pegatina (2008: 70).

Acabo. Es lo existencial, en un sentido nietzscheano, lo que despliegan también estos dos libros porque, en definitiva, de lo que se trata aquí es de no ignorar esa herida, de hacerle frente, de no resolverla. La verdadera salud para Nietzsche consistía precisamente en no ganar, en soportar las enfermedades de la vivencia, como dijera por su parte Deleuze y Guattari. Y la literatura en este aspecto, como escribió Samuel Beckett, deviene el mejor fracaso. La literatura no está ahí para hacernos olvidar la herida sino para reconocerla. Los libros analizados de Maillard y García Román pertenecen desde esta perspectiva y con pleno derecho a la tradición de cierta literatura contemporánea que entendió que, más que nunca después de las barbaries del siglo XX, su función ya no podía ser consolar a través de la belleza sino recuperar algo perdido en el camino, aquello que más allá de todos nuestros cálculos y pre-visiones sigue interpelando con fuerza a los hombres y las mujeres, la vida en su misterio menos reproducible, en su herida menos decible. Es esa vida la que atraviesa cada una de nuestras configuraciones del mundo, cada una de nuestras palabras y de nuestras imágenes, desplazándolas de toda posibilidad de *ser* de una vez para siempre. Representación, sí, pero siempre huérfana. Poco representativa por lo tanto: en ello consistió la inversión del platonismo que pro-

pusieron Chantal Maillard y Juan Andrés García Román en cada una de las obras que aquí se han analizado. Es la misma inversión desde la que se está escribiendo, a mi parecer, una buena parte de la mejor poesía española (peninsular) en la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIU, A. (1997) *Deleuze. El clamor del ser*, Dardo Scavino (trad.), Buenos Aires, Manantial.
- BLESA, T. (1998) *Logofagias: Los trazos del silencio*, Zaragoza, Banco Zaragozano.
- DELEUZE, G. (2002) *Diferencia y repetición* [1968], María Silvia Delpy y Hugo Becacere (trads.) Buenos Aires, Amorrstu.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor* [1975], Jorge Aguilar Mora (trad.), México, Ediciones Era.
- (2005) *Rizoma* [1976], José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (trads.), Valencia, Pre-textos.
- (2013) *¿Qué es la filosofía?*, Thomas Kauf (trad.), Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, J. (1975) *La farmacia de Platón* [1968] en *La diseminación*, José Martín Arancibia (trad.), Madrid, Fundamentos.
- ECO, U. (2006) «El antiporfirio», en *El pensamiento débil* [1988], G. Vattimo y P. Aldo Rovatti (eds.), Luis de Santiago (trad.), Madrid, Cátedra, pp. 76-114.
- FOUCAULT, M. (1973) *Raymond Roussel* [1963], Patricio Canto (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2010) *Las palabras y las cosas* [1966], Elsa Cecilia Frost (trad.), Madrid, Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. y DELEUZE, G. (1995) *Theatrum Philosophicum* [1970] *seguido de Repetición y diferencia*, Francisco Monge (trad.), Barcelona, Anagrama.
- GARCÍA ROMÁN, J. A. (2008) *El fósforo astillado*, Barcelona, DVD.
- MAILLARD, Ch. (1998) *La razón estética*, Barcelona, Laertes.
- (2005) *Diarios indios*, Valencia, Pre-textos.
- (2004) *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets.
- (2006) *Husos. Notas al margen*, Valencia, Pre-textos.
- (2014) *India*, Valencia, Pre-textos.
- MARTÍNEZ CABRERA, E. (2010) «El fósforo astillado e inéditos de Juan Andrés García Román: historia de un no-poemario», *Adarve*, 5, 84-103.
- NIETZSCHE, F. (2015) *La genealogía de la moral*, Diego Sánchez Meca (ed.), José Luis López y López de Lizaga (trad.), Madrid, Tecnos.
- PARDO, J. L. (2007) *Esto no es música*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- PLATÓN (1988) *Diálogos I. Apología. Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menos, Hippias mayor, Laques, Protágoras*, J. Calonge Ruiz - E. Lledó Iñigo - C. García Gual (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1988) *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, C. García Gual - E. Martínez Hernández - E. Lledó Iñigo (intro., trad. y notas), Madrid, Gredos.

GRECIA EN EL POETA ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: UN DIÁLOGO ENTRE LAS IMÁGENES DE LA HISTORIA Y LA REALIDAD MÁS INMEDIATA

VIRGINIA LÓPEZ RECIO

Universidad Abierta de Grecia
vilopez100@hotmail.com

Resumen – En el presente trabajo se aborda la estrecha relación del poeta canario Andrés Sánchez Robayna con Grecia. Su filohelenismo, presente desde su adolescencia, así como su admiración por Yorgos Seferis, toma impulso, acaso pasional, en 2001 cuando visita por primera vez el país de Homero. Su conocimiento de Grecia, su experiencia en sus viajes, y los ecos literarios helenos quedan bien reflejados en sus *Diarios* y en muchos de sus poemas, aunque sobre todo en su libro *Sobre una confidencia del mar griego* (2005). Grecia no sólo le inspira versos de gran belleza, también es para él un descubrimiento y un reconocimiento que contribuyen, sin duda, al avance de su obra.

Palabras clave – Andrés Sánchez Robayna, recepción, Grecia, Kostas Tsirópulos
GREECE IN THE POET ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA:
A DIALOGUE BETWEEN THE IMAGES OF HISTORY
AND THE MOST IMMEDIATE REALITY

Abstract – This paper deals with the close relationship of the Canary Islands poet Andrés Sánchez Robayna with Greece and its broader culture. His philhellenism, although already existing from his adolescent days, as well as his admiration for George Seferis, takes impulse, perhaps a passionate one, in 2001 when he visits Greece for the first time. His knowledge the country, his Greek experience in his travels, as well as his Greek literary echoes are well reflected in his diaries and many of his poems, especially in his book *Sobre una confidencia del mar griego* (2005). Greece not only inspires him with fine verses, it also represents a recognition and a re-discovery that contribute, without doubt, to the evolution of his work.

Key words – Andrés Sánchez Robayna, reception, Greece, Kostas Tsiropoulos

A la memoria de Marta

En 2001 el poeta Andrés Sánchez Robayna realiza su primer viaje a Grecia, cumpliendo así un sueño que le circundaba desde hacía años. Era un viaje para el que iba bien preparado, no sólo gracias a los textos clásicos antiguos, que le anticipan la mítica Arcadia (*Diario II*: 11)¹, a las referencias a la poesía y a los *Diarios*² de Yorgos Seferis (*Diario II*: 117, 121-122), a sus lecturas de Camus (*Diario II*: 121-122) o de Lorent (*Diario II*: 213, 221) con referencias a Grecia, a la traducción de la *Ode on a Grecian Urn* de John Keats o al conocer personalmente a Kostas Tsirópulos³; sino también por una analogía que andaba buscando entre la luz y el paisaje de

¹ A lo largo de este trabajo, vamos a citar de continuo los tres *Diarios* de Andrés Sánchez Robayna –los hasta hoy publicados–, sobre todo el tercero donde se recogen sus tres viajes a Grecia; optamos por nombrarlos de la siguiente manera: *Diario I* (Sánchez Robayna 1996), *Diario II* (Sánchez Robayna 2002) y *Diario III* (Sánchez Robayna 2016).

² De los *Diarios* de Seferis publicados al español, Sánchez Robayna conoce la breve antología de Vicente Fernández González, publicada por Alianza Editorial en 1997. También la traducción francesa, más amplia, *Pages de Journal 1925-1971*, obra de Denis Kohler (Mercure de France, 1988); con anterioridad la misma editorial había publicado otro volumen, traducido por el poeta Lorand Gaspar (*Journal 1945-1951*). Y el mismo poeta canario anuncia en la página 4 del número 21 del *Boletín del Taller de Traducción Literaria* (otoño de 2016) la traducción que prepara el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, bajo la coordinación de José Juan Batista, de algunas páginas correspondientes a los últimos años de los *Diarios* de Seferis. Al respecto, ya en 2001, con pretexto del trigésimo aniversario de la muerte del Nobel griego, Sánchez Robayna dejaba anotado en su *Diario* que aún quedaba por publicar el último volumen de sus *Diarios* (*Diario III*: 66).

³ Kostas E. Tsirópulos fue un destacado hispanista griego. Escritor y director de la revista de lengua y de pensamiento *Efzyni*, y de las Ediciones de los Amigos, donde publica Sánchez Robayna poemas y su libro *Sobre una confidencia del mar griego*. En el número de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* 723 de septiembre de 2010, Sánchez Robayna, refiriéndose a la versión griega de su citado poemario, agradece a Dimitris Anguelís y a mi persona el trabajo de traducción, y a Kostas Tsirópulos la publicación en su editorial, y le rinde homenaje de amistad y gratitud con estas palabras: «por haberme hecho sentir en cada viaje a Grecia, como si fuera una realidad viva, como si fuera una grata realidad cotidiana, el viejo y famoso dicho de Shelley según el cual “todos somos griegos”» (Sánchez Robayna 2010e: 27). A Kostas Tsirópulos, Robayna le dedica un texto en el volumen dedicado al escritor griego que coordina Isabel García Gálvez (Sánchez Robayna 2009c).

las islas canarias y las islas griegas. No en vano, cuando llega a Grecia, ya cuenta con el título de su próximo libro: *Sobre una confidencia del mar griego* (*Diario* III: 66).

Sus *Diarios* constituyen, sin duda, una fuente fundamental para entender la relación del poeta canario con la literatura griega y, ante todo, con Seferis; y desvelan la influencia que tuvieron sus viajes a Grecia en su producción poética. Sánchez Robayna conoce la obra de Seferis, sobre todo sus *Tres poemas escondidos*, que lee en su adolescencia a través de una edición mexicana de 1968 a cargo del poeta Jaime García Terrés (*Diario* II: 24, 106)⁴. Poemas con los que, además, abre desde un principio un diálogo intenso que se prolonga, por lo menos, hasta la nueva traducción al español que realiza Isabel García Gálvez en 2009 (Seferis 2009). Esta edición cuyo prólogo queda a cargo del poeta canario, y que comienza con reveladoras palabras: «Abro una vez más el libro. ¿Cuántas veces habré acudido a él a lo largo de los años?» (Seferis 2009); es propuesta, además, al Taller de Traducción Literaria de La Universidad de La Laguna (Sánchez Robayna 2010d: 168) que él dirige, de modo que luego anima las discusiones que surgen sobre dicha traducción (*Diario* III: 427-428, 441-442, 442-443). También *Los Días*⁵ de Seferis, el diario del poeta griego, que Sánchez Robayna conoce desde 1990 a través de la fragmentaria edición francesa de 1988 (*Diario* II: 25), lo motivan a hacer comentarios sobre la poesía y sobre el diario como género literario (*Diario* II: 106-108, *Diario* II: 237, *Diario* III: 174).

Pero el viaje de Sánchez Robayna a las islas griegas, a pesar de ser anticipado, llega en el momento justo. Por las preguntas que se hace, tras un sueño en agosto de 1999, entendemos que el poeta canario se encuentra en

⁴ Sin duda, esta edición tuvo repercusión. Posteriormente, Sánchez Robayna, por indagar más en el texto, se interesa por otras traducciones de estos poemas de Seferis. En un viaje a Madrid, en 2006, encuentra con alegría una reedición francesa de Seferis que incluye los *Trois poèmes secrets* (*Diario* III: 382). También tenía, desde 1981, la versión italiana de F. M. Pontani (*Diario* II: 41).

⁵ Desde el 15 de noviembre de 2016, el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, que dirige Sánchez Robayna, trabaja en la traducción castellana del volumen *Días* (1931-1934) de Seferis, en versión directa de Ismael Correa Morales y José Juan Batista, revisada de manera colectiva. Un fragmento del volumen se publica en el *Boletín del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna* 23 (primavera de 2017): 2-3, 4; y en el número siguiente, *BTTL* 24 (Verano de 2017): 4, donde se indica, a su vez, que la traducción seguirá en próximo número.

una crítica encrucijada de su trayectoria de escritor: «Si tomo esa imagen al pie de la letra», escribe al hablar de la vieja analogía que asocia la aparición de las estrellas a la escritura, «las estrellas se mueven, están cambiando, se dirigen a otro lugar. ¿También está cambiando mi escritura, dirigiéndose a otro lugar? Y si fuera así, ¿hacia dónde? ¿Podría yo siquiera intuirlo?» (*Diario II*: 245-246). Si *El libro, tras la duna* (2002) significa el comienzo de una nueva etapa en la poesía de Andrés Sánchez Robayna⁶, este primer cambio se consolida y se hace más evidente en su siguiente libro que no es otro que *Sobre una confidencia del mar griego* (2005), poemario que, según su propio autor, es «el testimonio de un encuentro» con Grecia, «el primero y, por eso mismo», añade, «el destinado a dejar en mí más huellas» (Sánchez Robayna 2010d). Y, en efecto, en este libro asistimos a un cambio en su poesía, que cambia de escenario, trasladándose de las islas canarias a las islas griegas. Hecho significativo, teniendo en cuenta que, para Sánchez Robayna, el espacio insular está indisolublemente unido a la revelación poética⁷.

Su deseo de viajar a Grecia lo habían nutrido, entre otros textos, las notas que toma Albert Camus de su viaje griego en la primavera de 1955, que aparecen en sus *Carnets* y que, según nuestro escritor, incluye «la descripción de un estado físico e intelectual que es, acaso, la más ajustada definición de felicidad que puede encontrarse en la obra de Camus». Camus experimenta felicidad, «muy cercana a las lágrimas», «ante la limpidez del aire, la suavidad del sol, el mar iluminado», estando «casi en el centro de un círculo de islas» (*Diario II*: 121-122). Es, por tanto, significativo que el libro posterior a *Sobre una confidencia del mar griego* se titule: *En el centro de un círculo de islas* (2007) y que, como el precedente, también incluya poemas inspirados en la experiencia griega. Otro libro que impulsa al canario es *Diario de Patmos* de Lorand Gaspar, que describe «un mundo sometido al torbellino paciente de la luz» y además acaba con una larga referencia a Seferis (*Diario II*: 214). A veces, leyendo

⁶ Él mismo, refiriéndose a una relectura de su poemario *El libro, tras la duna*, advierte ese cambio: «son *las palabras*, la trama sintáctica distributiva –y, en ocasiones, *retractiva*, si puedo decirlo así– aquello que da cuerpo y realidad al poema. Ésa es precisamente, para mí, la más evidente señal de un cambio, de una evolución, ya no ilusoria» (*Diario III*: 53).

⁷ Para profundizar en su noción de la «insularidad poética», cf., entre otros, Castro 1989-90 y Pont 2002.

los diarios del poeta, da la impresión de que su amor por Grecia comienza con un influjo seferiano; poco después observamos que también influye en Sánchez Robayna la lectura del libro *Égée-Judée* de Lorand Gaspar (*Diario* II: 221), pero además, y de modo más decisivo, la visita a Tenerife del escritor Kostas Tsirópulos en mayo de 2001 (*Diario* III: 39), que le impulsa definitivamente a organizar su primer viaje a Grecia e incluso a pensar en un relato con «escenografía griega» (*Diario* III: 51). Luego, mientras hace sus preparativos para este viaje, surgen dos referencias bibliográficas más: el libro de Durrell *Las islas griegas* y el *Diario* de André Gide, de donde recoge una reflexión sobre los dioses griegos (*Diario* III: 56-57).

1. EL PAISAJE GRIEGO

Los tres viajes de Sánchez Robayna a Grecia (en septiembre de 2001, de 2003 y de 2005), en familia –siempre con Marta, su mujer, y a veces también con su hijo Andi–, previamente organizados con el propósito de conocer poco a poco, pero en profundidad, el país en su conjunto, están descritos con gran detalle y ocupan más de 50 páginas de su tercer *Diario* (*Diario* III: 56-81, 231-244, 342-361), dato significativo de la importancia que tienen para el escritor. De la Acrópolis ateniense y de Delfos le impresiona «el *aire* del lugar que se vuelve vulnerable» (*Diario* III, 61). De Delfos también anota que «La mirada está puesta hipnóticamente en las piedras, todas ellas numeradas –y así, singularizadas, como si todo allí se transformase en signo» (*Diario* III: 62). Está claro que la poesía de Seferis funciona aquí como guía continua y reveladora de los valores del lugar. «Apoteosis de la cal» es su comentario sobre Miconos (*Diario* III: 64); en Santorini descubre similitudes con las Islas Canarias (*Diario* III: 68), respondiendo así a una vieja pregunta suya: «los islotes [...] me hacen pensar en las islas griegas. ¿Tienen esta misma luminosidad, este mismo misterio?» (*Diario* II: 117); y en Paros confirma que «este mar y este sol, sí, me siguen diciendo aún su íntima confidencia» (*Diario* III: 67). La palabra «confidencia» tiene aquí su importancia, porque el poeta está tomando notas durante todo el viaje para un poema (que al final resulta un poemario completo), cuyo título, *Sobre una confidencia del mar griego*, lleva desde hace años en la cabeza (*Diario* III: 66). Es decir, Andrés Sánchez

Robayna explora Grecia con la idea fija y anticipada de que este viaje es importante, por no decir decisivo, para su avance poético. Más que las piedras, lo que le importa es la luz griega, que relaciona con un viaje ante todo interior:

Las colosales sombras de las islas en el mar, rodeadas por el brillo del sol poniente en las aguas quietísimas –y contempladas desde aquella altura–, ponían en el ánimo una serenidad semejante a la que imaginamos en los viajeros de los cuadros de Friedrich (*Diario* III: 70).

Así, tras su regreso a Tegueste, Sánchez Robayna escribe a Tsirópulos:

No tengo que decirte cuánto han significado para nosotros –y van a significar aún– estas semanas de Grecia, algo de lo que yo mismo no puedo ser ahora totalmente consciente, puesto que la sedimentación de impresiones tardará todavía en alcanzar su dimensión verdadera, es decir, en llegar a su madurez intelectual y sensible; y eso, como bien sabes, es sólo obra del tiempo. Sí puedo decirte que la memoria empieza ya a enaltecer la experiencia de muchas cosas: esculturas y vasos, templos y ciudades, sin excluir a la gente misma –pero también briznas y callaos y hasta las cosas más aparentemente insignificantes. Todo ha acabado fijándose en un cúmulo de imborrables impresiones. Y aun creo que éste no ha sido sino el primer viaje, aquel que inicia una pasión que se presiente, desde ahora mismo, larga (*Diario* III: 81).

Y es así. Sánchez Robayna sigue soñando con Grecia cuando visita, por ejemplo, iglesias románicas en Oviedo que le hacen «sentir vivamente la intimidad de las capillas de las islas griegas», o cuando mira una foto de Herbert List de Santorini (*Diario* III, 107; y III: 414), cuando ve balcones en Fez que le hacen pensar en el barrio judío de Rétimno (*Diario* III: 111), o cuando admirando en París las imágenes de las grandes figuras de la isla de Pascua se acuerda de las miniaturas cicládicas (*Diario* III: 150). Le parece diferente el color blanco (el color «que desnuda la mirada») en Vejer de la Frontera, comparándolo con lo que ha experimentado en las islas griegas (*Diario* III: 224); le emociona ver páginas de su diario publicadas en Grecia y le ilusiona ver de nuevo a su amigo Tsirópulos (*Diario* III: 221). Lo mismo sucede tras su segundo viaje: piensa en el epitafio de Kazantzakis (*Diario* III: 252) y el Panteón de Roma le recuerda a la Rotonda de Salónica (*Diario* III: 284). En el tercer viaje, que empieza en

Corfú, la luz griega sigue impresionándole: «¡Incluso bajo la lluvia, luz que nos constituye, luz carnal! Luz que tiene, se diría, la medida misma de nuestra ansiedad» (*Diario* III: 343). Y días después, en Ierí Limni, topónimo con que titula un poema de su libro *En el centro de un círculo de islas*, escribe:

Encontrarse aquí, en el centro de un círculo de islas tantas veces imaginado, va formando un tejido de emociones que apenas hay tiempo de examinar con calma. Deberé hacerlo más tarde, en la memoria próxima y lejana. Chispas, aquí y allá, de palabras, de ritmos (*Diario* III: 360).

Sabemos ya que «repensarlo todo» significa para él llegar al poema. Tenemos noticias sobre el avance de este libro en agosto del año siguiente (*Diario* III: 405), y en abril de 2007 sobre un poema en concreto relacionado con Grecia: «Llega a un lugar de encuentro con el comienzo de lo terrible» (*Diario* III: 478).

2. LA LUZ

En los párrafos anteriores nos hemos referido a la influencia del paisaje griego sobre los versos de nuestro poeta. Sin embargo, «los viajeros son el viaje», cita en su tercer *Diario* (III: 195) de una carta que le manda Alberto Blanco. «No vemos lo que vemos, sino lo que somos» (*Diario* III: 195). Y es cierto. El paisaje griego no le ayuda sino a ver de otra manera y quizás a aclarar ideas, motivos y temas que eran siempre muy importantes para él, para un escritor que rechaza la lírica confesional (*Diario* II: 281) y se siente cerca del «lenguaje místico» de la naturaleza (*Diario* II: 17). Y aquí tiene un papel importante la luz, elemento primordial en la poesía de Sánchez Robayna y que hallamos en numerosas referencias a sus viajes por Grecia, así como en sus poemas con escenario heleno. Para el poeta canario «el poema busca arrojar luz sobre el ser y sobre la existencia. Busca, en sentido estricto, la iluminación» (*Diario* III: 328). Así, le gusta despedir el verano en Grecia, donde «Septiembre retiene la luz madura pero, al mismo tiempo, la suaviza» (*Diario* III: 244). Pero, además, coincide con lo dicho por Hofmannsthal, para quien la luz de Grecia es una luz «en la que el ojo se regocija como si des-

pertara por vez primera al don de la vista. [...] No es comparable con nada, excepto con el Espíritu» (*Diario* III: 342). Palabras que el poeta canario recuerda y corrobora en cada uno de sus viajes a Grecia, incluso matizándolas, escribe: «si se reconoce que, más aún que la luz física, es en realidad el Espíritu –un estado de espíritu– lo que se hace presente, lo que se vuelve presencia» (*Diario* III: 342-343).

En sus *Diarios* hallamos un sinfín de referencias y comentarios a sus tres visitas al país. A veces el poeta canario se detiene a describir el paisaje o el lugar visitado; otras, comenta su pasado clásico e histórico, o su mitología, o cita impresiones de otros poetas y letrados a su paso por el lugar. En su primer viaje, con la intención de seguir el rastro de la Grecia clásica, Sánchez Robayna se dirige directamente a Atenas, donde visita la Acrópolis, el Museo Arqueológico y también el Cementerio I de Atenas, este último en compañía de Kostas Tsirópulos, quien lo lleva a las tumbas de Kostís Palamás, de Ánguelos Sikelianós y a la muy sobria de Seferis y su esposa (*Diario* III: 57-61). Luego visita Delfos, donde el aire, como en la Acrópolis, le parece volverse venerable; un espacio, añade, «que huye y se expande hacia lo desconocido» (*Diario* III: 61). Así, surgen los versos: «Dos o tres nubes./ Y luego la extensión del aire trémulo,/ en la niebla del alba» (Sánchez Robayna 2005: 35). Percibe de inmediato que se trata de un lugar mágico del que

no se sale sin la sensación de que la majestuosidad misteriosa es obra no sólo de las montañas sino también del diálogo infinito que aquí entablan el aire, la piedra, las montañas y el espíritu en una hermosa conjunción, en una simultaneidad aparentemente inagotable (*Diario* III: 61-63).

Termina este primer viaje a Grecia con la visita a cuatro islas muy conocidas: Miconos, Paros, Santorini y Creta. Antes de llegar a Miconos, hace una breve escala en Siros y en Tinos; sus casas dispersas a lo largo de toda la isla le traen un vago recuerdo de Mogán, en el sur de Gran Canaria. En Miconos advierte la «apoteosis de la cal: fachadas, muros, escaleras blancas de pronto interrumpidas por una buganvilla»; encuentra «intrincadas callejuelas blancas e incontrolables capillas –algunas de ellas diminutas–, levantadas en su día como exvotos por los marineros del lugar» (*Diario* III: 63-65). Así, crea estos versos:

En la capilla diminuta, exvotos
 interminables, restos
 de vida, piezas,
 fragmentos protegidos
 de la violencia de los soles.
 Memoria, dinos,
 sobre tu cáliz de preservaciones,
 qué signos del verano son más nuestros,
 qué signos dicen más nuestro ser de esperanza.
 En el aire
 desierto, ningún signo (Sánchez Robayna 2005: 49).

En Parikiá, la capital de Paros, ve una bellísima casona con un pequeño jardín tras una verja, de la que comenta:

Es para mí la idea más perfecta de un completo retiro, en compañía de las personas y de las cosas más amadas. ¿No fue, al fin y al cabo, una vieja aspiración del espíritu griego el ideal del apartamiento y de la ocultación, el *láthe biósas*? (*Diario* III: 67).

De esta isla le asombran las islas en el mar, sus aguas coruscantes, y toma notas para su poema *Sobre una confidencia del mar griego* (*Diario* III: 65-67). Inspirado, sin duda, en este lugar, escribe: «Ni la cal/ ni la higuera que esplende/ y ni siquiera el templo de cien puertas» (Sánchez Robayna 2005: 53), refiriéndose a la iglesia *Ekatontapylianí*, «de las Cien Puertas» (*Diario* III: 66). Le llama la atención ver, junto a una discoteca, pastar a un pequeño rebaño de ovejas, y lo interpreta como ejemplo harto ilustrativo de las contradicciones de estas islas (*Diario* III: 67) que plasma en unos versos (Sánchez Robayna 2005: 55). Asimismo, alude a un cementerio marino (*Diario* III: 67) y escribe:

Había un cementerio
 junto al mar. Devastadas,
 las piedras persistían
 en el aire caliente
 Persistían, calladas,
 borradas. Naufragaron
 en la luz. Aún las viste

perdurar, como astros.
El sol había
arrasado los nombres
dispersos, bajo el cielo,
en la luz de la llama (Sánchez Robayna 2005: 57).

En la que llama «bellísima» Antíparos, evoca frente al mar versos de Seferis:

El mar que nombran la serenidad
barcos y velas blancas
brisa desde los pinos y el Monte de Egina
respiración jadeante [...] y en el fondo—
si pudieras pensar hasta donde terminan
las hermosas islas (*Diario* III: 65-66).

Versos que lo animan a crear este poema, que conversa con el seferiano:

Era la espera, el mar de amanecer,
las costas
avizoradas, solas,
desiertas,
la pupila solar.
Cómo brotó, pudiste
abrir la, una pupila
enhebrada a la otra, avizar
las costas, enhebrada
luz que se vierte de remotas piedras
y atraviesa la brisa,
llena el espacio, colma
esta dispersa teoría de islas (Sánchez Robayna 2005: 37).

La isla de Santorini, con su mar en sombras y sus huellas de un volcanismo activo, le recuerda a las Islas Canarias. Su puesta de sol «alcanza el nivel de un espectáculo» (*Diario* III: 68) y la isla le parece como una caldera volcánica inundada por el mar (*Diario* III: 68): «en la caldera hundida,/ se abrieron a tus ojos como/ una constancia: la presencia/ pura» (Sánchez Robayna 2005: 65). Una larga caminata solo por la playa le hace

detenerse a pensar en que «el aislamiento del ser nos acompaña hasta la muerte, como si nos habitara una isla» (*Diario* III: 70). En Heraklion visita el Palacio de Cnosos, donde le impresiona la pura emoción de la memoria cultural, no tanto la belleza del lugar en sí mismo (*Diario* III: 73); en su visita al Museo Arqueológico de la ciudad «dibuja», entre otras piezas, la vasija del pulpo. Recuerda así la «cretomanía», como la llamaba Paul Morand, que tuvo gran repercusión en el teatro y las artes plásticas, y que podría explicar, opina, el gusto de Lezama Lima por el «pulpo minoano» (*Diario* III: 75). Este molusco protagoniza además uno de los poemas del canario: «El pulpo/ no en los grandes jarrones:/ en el vano, secándose» (Sánchez Robayna 2005: 69).

Asimismo en la región de Canea le sorprende cómo ponen los pulpos a secar, pues los tienden sobre su misma puerta los restaurantes populares (*Diario* III: 76). Y, en medio del calor, oye día y noche el canto de las cigarras, recuerda una frase del *Fedro* platónico⁸ y escribe: «Son las cigarras, las conoces. Parece que dialogan/ y nos observan. Luz adentro, / ese chillido en coro celebra el mediodía» (Sánchez Robayna 2005: 77). La densidad histórica y cultural del recorrido se le vuelve por momentos aplastante (*Diario* III: 77).

En su segundo viaje, ahora con el propósito de familiarizarse con la Grecia bizantina, llega a Atenas para dirigirse en tren a Salónica, donde recorre las iglesias de aquel período, da largas caminatas por el paseo marítimo, llega a Lefkós Pyrgos, la Torre Blanca, sin dejar de visitar el Museo de Cultura Bizantina y el Museo Arqueológico (*Diario* III: 233-237). Tras su regreso a la capital, visita dos de las islas más cercanas al Pireo: Hydra, de la que destaca sus aguas absolutamente transparentes, sus muchos gatos callejeros y sus burros que sirven de único modo de transporte (*Diario* III: 238); y la isla de Égina, donde visita primero la basílica dedicada a Agios Nektarios, san Nectario, que caracteriza de mastodóntica y ampulosa, que no le llega en belleza ni siquiera a las iglesias más pequeñas de Salónica; y luego el templo de Afea, al que se acerca mientras descubre enormes plantaciones de pistacheras (*Diario* III: 238-240). También, al volver a Atenas, hace una excursión a Eleusis, donde

⁸ «Y me parece además, como si, en este calor sofocante, las cigarras que cantan sobre nuestras cabezas, dialogasen ellas mismas y nos estuviesen mirando» (Platón 2000: 367, en *Fedro*, 258d).

recorre con detenimiento su pequeño y precioso museo (*Diario* III: 242-243). Sobrecogido, se pregunta si puede ser cierta su impresión de que la gente de allí viva como si no fuese del todo consciente de su pasado abrumador (*Diario* III: 231). La emoción que siente en este segundo viaje, tan intensa como en el primero, se le hace indefinible y le parece imposible precisar en qué medida se superponen reconocimiento y descubrimiento, aunque bien sabe que siempre hay mucho más de lo último (*Diario* III: 244).

Y el tercer y último viaje (al menos, el último del que tenemos notas e impresiones del poeta, puesto que su tercer *Diario* no llega más que al año 2007⁹) comienza, ya no en Atenas, sino en la isla de Corfú, una isla griega del mar Jónico. Aquí, entre otras, recrea las leyendas de Ulises y disfruta de las playas y grutas cercanas, donde resalta el color azul del agua (*Diario* III: 342-347). Luego marcha a Atenas y hace una excursión a Epidauro y Micenas. A Delfos vuelve para avivar una pasión suya por el lugar, que considera «mucho más que un símbolo: es un modo de penetrar en el misterio de esta tierra, el acceso a sus pozos insondables, una peculiar respiración» (*Diario* III: 352). Visita los altísimos monasterios de Meteora, pero le parece que han perdido aislamiento (ascetismo) a causa de la avalancha turística (*Diario* III: 355-357). Aquí una guía turística, viéndolo tan apasionado de la historia y la cultura griegas, lo llama con gesto cariñoso «fil-heleno» (*Diario* III: 357), apelativo que, a buen seguro, lo llena de agrado. Vuelve, tras cuatro años, a la isla de Miconos, donde rememora «el esplendor jubiloso del blanco», y toda la isla le parece «una rara victoria de la cal bajo los cielos extendidos» (*Diario* III: 358). Y siente una emoción intensa al llegar pon fin a la isla de Delos, que no pudo volver a visitar. Aquí *Ierí Limni* lo envuelve de emociones y siente «chispas, aquí y allí, de palabras, de ritmos». «Y el sol (Apolo) hace resplandecer el mar» (*Diario* III: 360).

Impresiones de sus viajes griegos que quedan reflejadas en algunos de sus poemarios, en *Sobre una confidencia del mar griego* (2005) y *En el centro de un círculo de islas* (2007), así como en varios poemas de la serie *Urnas y fugas* del poemario *La sombra y la apariencia* (2010). Sobre los dos primeros títulos que, según su autor, en realidad constituyen dos series o secciones de un libro más amplio, el espacio es el de las islas del Egeo (y otras islas y territorios helenos), aunque permanece –a su

⁹ Nos consta que posteriormente volvió a Grecia en otras dos ocasiones, en 2009 y en 2012, otra vez en septiembre.

decir— lo que cabría llamar la «misteriosofía» insular, que como él mismo explica en una entrevista:

Se trata, por un lado, de un viaje a las raíces más profundas de nuestra cultura, que se hallan en Grecia, pero también de un modo de subrayar el elemento espacial mismo, es decir, la reflexión sobre la fisicidad del mundo, que se halla en la base de mis preocupaciones poéticas. Y esa fisicidad aparece marcada por la condición insular, porque en las islas, según sostengo desde hace tiempo, se agudiza el sentimiento del espacio, percibido o experimentado como límite, como frontera (Morales 2010).

Varios son los poemas en los que se pueden reconocer imágenes de islas griegas específicas, y algunos que incluso llevan por título un topónimo griego como: *Hydra, septiembre*, *Ierí Limni* y *Al dios de Delos* (en *Sobre una confidencia del mar griego*); también *Patmos*, *Para llegar a Lipsí* y *Columnata de Lindos* (de la serie *Urnas y fugas en La sombra y la apariencia*). En ellos se reconoce el paisaje a través de objetos, colores, sonidos. Están las islas, las playas, los acantilados, las cigarras, las profundidades del mar, las casas encaladas y, por supuesto, la luz, descrita de formas distintas: «luz oblicua», «luz hecha piedra», «luz adentro» y «luces enlazadas», entre otras. Asimismo, en el libro *En el centro de un círculo de islas* hay poemas como: *Llega a un lugar de encuentro con el comienzo de lo terrible* (Sánchez Robayna 2010b: 119), donde el poeta, desde Sunio, siente una «paz terrible»; o el poema *De una danza* (Sánchez Robayna 2010b: 127), inspirado en el espectáculo de bailes tradicionales griegos de Dora Stratou que tiene lugar cada verano en un teatro al aire libre, situado en la colina ateniense Filopapou, frente a la Acrópolis. De esta función, a la que asiste con Tsirópulos ya en su primer viaje, y repite los años siguientes, llegó a emocionarle la belleza de los pasos; algunos de las mujeres eran de una infinita delicadeza; otros, de los hombres, de una fuerza entusiasta, dionisiaca, como una posesión del dios, a menudo en una larga cadena que apenas dejaba a los bailarines espacio para moverse (*Diario* III: 60-61); el poema *Hydra, septiembre*, encabezado por una cita de Hölderling, y que entronca con otra cita de la poeta Sophia de Mello, anotada por Sánchez Robayna en su *Diario* («Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é olhado por um deus», *Diario* III: 238), escribe:

El cuerpo entró en las aguas. Luego,
lento, emergió del mar.
Solar su luz hinchó la luz, las aguas
de sacra sobriedad (Sánchez Robayna 2010b: 129).

La isla de Delos lo inspira para su poema *En el centro de un círculo de islas* (Sánchez Robayna 2010b: 131); Delos es para él la «fúlgida y leve» (Sánchez Robayna 2010b: 132). Allí se encuentra Ierí Limni y el templo de Apolo más importante de Grecia, junto al de Delfos. Así, Delos y su pasado como centro religioso de la Grecia antigua se hacen motivo de otros poemas: «Nadie podía en ti ni nacer ni morir», *Ierí Limni* y *Al dios de Delos* (Sánchez Robayna 2010b: 133, 137, 141). En la composición *Díptico de la piedra*, que nace en Corfú, el poeta ve la piedra como elemento permanente, que enlaza y, al mismo tiempo, asemeja el ayer de la Grecia clásica con el hoy y con el mañana:

Una piedra que pudo
ver, tocar, como tú,
Arquíloco, y está
y estuvo y estará
siempre allí,
en la orilla desnuda
de la luz perdurable (Sánchez Robayna 2010b: 143).

Pero de todas sus creaciones poéticas, el poemario *Sobre una confianza del mar griego* resulta el más significativo, puesto que es fruto de su primer encuentro con Grecia y, así, un libro henchido de las más puras huellas helénicas. Este poemario se publica en 2005 en la editorial Huer-ga y Fierro, de Madrid, y viene ilustrado con dibujos de Antoni Tàpies. Su siguiente libro: *En el centro de un círculo de islas* (2007), también inspirado en Grecia, también viene ilustrado, con dibujos del pintor aragónés José Manuel Broto. Un trabajo, por tanto, acorde a la idea de su creador sobre el diálogo de las artes. Es más, el poeta canario acompaña sus anotaciones durante sus viajes por Grecia con dibujos de escenas y paisajes que va viendo («He dibujado en mi cuaderno un hermoso vaso del siglo XVII a.C. hallado en Akrotiri, de una elegancia casi ascética», escribe sobre su visita a Santorini, *Diario III*: 71).

Por otra parte, *Sobre una confidencia del mar griego* ha sido traducido a cuatro lenguas¹⁰, pero de todas sus ediciones, la que nos consta mayor regocijo provocó en su autor no fue ni la edición francesa (en la prestigiosa editorial Gallimard), ni la alemana (a cargo de una traductora «sensible e inteligente»—*Diario* III: 499—), sino la última de las tres: la griega, que se publica en las «Ediciones de los Amigos», la editorial de su tan estimado amigo Kostas Tsirópulos, en versión de Dimitris Anguelís y de quien escribe este trabajo. Y el motivo no es tanto considerar a su editor Tsirópulos «toda una institución en Grecia» (*Diario* III: 232) como el hecho de que el libro en cuestión está inspirado en Grecia y empieza a gestarse durante su primer viaje al país (*Diario* III: 66). No en vano, lo designa *Diario poético*: se trata de un viaje de reconocimientos que lleva a cabo bajo un espíritu heleno que aprendió a amar desde su adolescencia, con el estudio del arte cicládico y minoico, y el estudio de la literatura, a través de la lengua de Homero y luego la de Arquíloco, Safo, Alceo, Anacreonte (Sánchez Robayna 2010d: 167-169). Pero nuestro poeta canario también se interesaría más tarde por los poetas griegos más actuales, por los clásicos contemporáneos, en los cuales, en su opinión, «siempre late la presencia del pasado griego, el espesor cultural helénico» (Sánchez Robayna 2009c: 106). Ha leído a Kavafis, Seferis, Odiseas Elytis y (aunque en menor medida) a Yianis Ritsos; y, como pocos, más allá del ámbito del neohelenismo, habla de la necesidad de una buena traducción de Dionisios Solomós, Kostís Palamás, Ánguelos Sikelianós y Andreas Embirikos. Considera la tradición poética griega, en relación con la española, más abierta y más entroncada con el legado europeo moderno (Sánchez Robayna 2010d: 167-169).

Sin duda, su poeta griego preferido es Seferis, pero no el anti-metafísico, sino el de *Tres poemas secretos*¹¹, libro que leyó en plena adolescencia y produjo un deslumbramiento que lo llevó a confirmar su vocación poética y despertó su curiosidad e interés por la literatura griega moder-

¹⁰ El libro conoce en 2008 una versión francesa (Sánchez Robayna 2008), en 2009 una alemana (Sánchez Robayna 2009a), el mismo año una gallega (Sánchez Robayna 2009b) y en 2010 una griega (Sánchez Robayna 2010c).

¹¹ Paradójicamente, fue el libro que menos atrajo la atención de la crítica, seguramente por su dificultad, máxime cuando el autor no se ocupó, como había hecho en ediciones anteriores, de comentarlo o hacer su propia *exégesis*. Una poesía tildada de «hermética», pero que, sin embargo, persigue la claridad. Una poesía sin temas, con simbolismos personales (Moreno Jurado 1988: 143).

na (Sánchez Robayna 2009c: 106). *Tres poemas secretos* lo dejan sumido en un mar de interrogantes por su complejo sistema de referencias (*Diario* III: 118), del que se hace aún más consciente cuando trabaja sobre la traducción de Isabel García Gálvez, confesando, al terminar la tarea, que «cada línea, y aun cada palabra» de los poemas se hacían «un pozo casi insondable». Aunque para esta traducción coteja distintas traducciones: la de García Terrés (Seferis 1968), que cuenta con la colaboración de Seferis, y la de Bádenas de la Peña (Seferis 1986), ambas al español; así como la de F.M. Pontani (Seferis 1980) al italiano. Sólo releando a Heráclito encuentra sentido a versos especialmente difíciles y herméticos (*Diario* III: 118-119). De esta manera, también descubre que la lengua de los versos de Seferis es más coloquial y llana de lo que podía imaginar (*Diario* III: 441-442). No resulta, por tanto, extraño que Sánchez Robayna se fijara especialmente en la obra de Seferis. Para él, *Tres poemas secretos* constituyen un gran logro de la poesía europea del siglo XX, donde el ideal ético y estético del poeta alcanza su máxima expresión en un lenguaje que nos lleva hasta la luminosidad como secreto (Seferis 2009: 17-18). De alguna manera, su poesía entronca con la poesía metafísica seferiana, una metafísica casi secular como la de Giorgio de Chirico, cercana a la *physis*, que tiene al mar, los árboles, los astros y la luz como protagonistas y en la que puede leerse: «Soy en el fondo una cuestión de luz» (en cuarto fragmento de *Sobre un rayo de sol en invierno*). Incluso en *Sobre una confidencia del mar griego* se pueden reconocer temas seferianos, como la insistencia con las piedras y los cementerios, el pensamiento sobre el deterioro y la duración, la intensa luz mediterránea y sus reflejos metafísicos. Y entre estos dos poetas hay otra afinidad: ambos escriben ensayos sobre poética y diarios; y de éste último género, además, tienen un concepto similar, considerándolo lejos de la confesionalidad y del narcisismo o, en palabras del canario, «razón vital y razón intelectual» (*Diario* II: 25).

Además de la publicación de *Sobre una confidencia del mar griego*, Sánchez Robayna cuenta con otras publicaciones en el país heleno. En 2001, el año de su primer encuentro con Grecia, publica en versión de Kostas Tsirópulos tres poemas en la revista *Efzyni* (nº 353: 246-247). En la misma revista, que edita y dirige Tsirópoulos, vuelve a publicar dos años más tarde páginas inéditas de sus *Diarios* que describen su visita a Delfos en 2001 (Sánchez Robayna 2003a: 345-346). En 2009 publica, una vez más, en la Revista *Efzyni* (nº 451: 334-335) cinco poemas de su libro

Sobre una confidencia del mar griego en versión mía; y un año más tarde, en 2010, se publica su hasta entonces inédito poema *Patmos* en la revista *Nea Efzyni* (nº 2: 147-150), anticipando así la publicación, el mismo año, de la versión griega de *Sobre una confidencia del mar griego* (Sánchez Robayna 2010c). Dos años más tarde (2012), Sánchez Robayna vuelve a colaborar con *Nea Efzyni* (nº 10: 217-218) con un texto sobre Tàpies a propósito de su fallecimiento. También ve la luz en 2015 un poema inédito que se publica en la revista *Frear* (nº 12-13: 507-551), en una selecta *Antología de Poesía Española Contemporánea*, a cargo de Dimitris Anguelís y la que suscribe estas páginas.

La experiencia griega de Sánchez Robayna, que inaugura en 2001, marca pues de modo significativo su obra poética. Durante sus viajes por Grecia, descubre valores nuevos que atañen al sentimiento del tiempo, del espacio, de la memoria y de los emblemas que se hallan en las mismas raíces de nuestra cultura. Aquí entabla un diálogo entre las imágenes de la historia y la realidad más inmediata; radiografía cada lugar visitado, conversando con su pasado histórico, cultural y mitológico, pero también con las impresiones que otros grandes escritores dejaron a su paso por allí y, por supuesto, contempla la luz, una luz que no se apaga y descubre el cuerpo (luz-tiempo), asimilando el pasado con el presente. La luz revela la resistencia de las líneas del paisaje, el carácter místico que se debe a la soledad silenciosa de su pasado, a su independencia mítica. Al paisaje griego, no obstante, lo ve desde su propia luz. Coge esa Grecia eterna del Romanticismo y le da un aspecto metafísico, que no es Romántico sino Moderno; un aspecto metafísico que, en un mundo secular es la estética del vacío, un vacío que intenta llenar con elementos suyos, como un pulpo o un árbol. El paisaje, finalmente, existe en ausencia de los hombres —la única persona viva que se presenta en *Sobre una confidencia del mar griego* es una turista—, como suma de tiempo y eco de su soledad. El viaje a Grecia es un proceso de iniciación, hay huellas que ciegan, sentimiento de espera, sonidos misteriosos en los primeros poemas, donde el chispeo de las aguas, el chasquido de las velas, la manera con la que aparecen de repente las islas rocosas en medio del mar, el coro de las cigarras, las ofrendas votivas y las pequeñas estatuillas; todo se convierte en huellas del advenimiento y, a su vez, de la huida y de la ausencia de los dioses antiguos, como los vio también Hölderling en *Patmos* o en *El archipiélago* y luego Heidegger en *Estancias*.

Grecia con su misterio logra inspirar en Sánchez Robayna numerosos poemas de gran belleza y páginas fascinantes de sus *Diarios*, pero también es determinante para el impulso de su obra en general. Un avance que el poeta ya había intuido incluso antes de pisar tierras helenas. El mito de la tierra griega y su desnudez casi metafísica ayuda a dirigir su poesía hasta sus límites; elementos que ya existen en su obra, conocen allí una *apoteosis* y se distinguen más claramente en sus libros. En ellos es el mundo interior, el idealismo del humanista europeo el que se impone al paisaje, buscando que le restituyan la belleza del mundo griego antiguo. Sánchez Robayna se suma así a la lista de grandes poetas con versos inspirados en Grecia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «Andrés Sánchez Robayna», *Poesía en el campo. Revista de poesía* 31 (curso 1994-95). Número dedicado a Andrés Sánchez Robayna.
- ARJONA, D. (2009) «Andrés Sánchez Robayna: 'Los insulares tenemos una pulsión del espacio como frontera'», *El Cultural*, 24/07/2009.
- CASTRO, F. (1989-90) «La luz que nombra», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 8-9, 88-89.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, M. (2005) «...Sentidos que no sé: el pensamiento poético de Andrés Sánchez Robayna», *Revista Hispánica Moderna* 58, 135-158.
- GARCÍA GÁLVEZ, I. (ed.) (2002) *Giorgos Seferis, 100 años de su nacimiento*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas.
- GOYTISOLO, J. (2011) «Pasajero de la luz. La sombra y la apariencia», *Babelia*, 8/01/2011.
- LUCAS, A. (2016) «Andrés Sánchez Robayna: 'El tiempo es una amenaza'», *El Mundo*, 11/07/2016.
- MALPARTIDA, J. (1998) «Hacia el origen de lo sagrado», *Revista de Libros* 22. En http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3646&t=articulos
- MORALES, C. J. (2007) «El círculo sagrado (*En el centro de un círculo de islas*, de Andrés Sánchez Robayna)», *Letras libres* 75.
- (2010) «Andrés Sánchez Robayna. La virtud transformadora de la verdad poética», *Poesía Digital*. En <http://www.poesiadigital.es/imprimir.php?cmd=entrevista&id=56>

- MORENO JURADO, J. A. (1988) *Yorgos Seferis*, Madrid, Ediciones Júcar/Colección Los Poetas 72.
- PONTO, J. (2002) «Poética e imagen insular en la lírica de Andrés Sánchez Robayna», en *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea/Ensayos-Scriptura 15*, Lleida, Ed. Universitat de Lleida, 75-90.
- PLATÓN (2000) *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- SÁNCHEZ MOREIRAS, M. (2009) *Contra la piedra y el pájaro. El conocimiento poético en Andrés Sánchez Robayna y Olvido García Valdés*, Boulder, University of Colorado.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1996) *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- (2000) *Poemas 1970-1999*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2001) «Το σώμα του κόσμου. Ένα σημείο. Αναμονή», Kostas Tsirópoulos (trad.), *Ευθύνη 353*, 246-247.
- (2002) *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- (2003a) «Ημερολόγιο», Kostas Tsirópoulos (trad.), *Ευθύνη 379*, 345-346.
- (2003b) «Poesía, tradición, canon. Tres preguntas a Andrés Sánchez Robayna», *Piedra y cielo 2*. En <http://docplayer.es/6130379-Piedra-y-cielo-revista-de-poesia-arte-y-pensamiento-ii-epoca-num-2-abril-junio-de-2013-piedra-y-cielo.html>
- (2005) *Sobre una confidencia del mar griego* (precedido de *Correspondencias* y con ilustraciones de Antoni Tàpies), Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- (ed.) (2006) *De Keats a Bonnefoy. Versiones de poesía moderna*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- (2006) «Μιασικιά», V. López Recio (trad.), *Párodos 11*, 1073-1074.
- (2007) *En el centro de un círculo de islas*, Lanzarote, Fundación César Manrique.
- (2008) *Sur une confidence de la mer grecque* (precedido de *Correspondencias* y con dibujos de Antoni Tàpies), Jacques Ancet (trad.), París, Gallimard.
- (2009a) *Was das griechische meer mir anvertraute* (Precedido de *Correspondencias* y con dibujos de Antoni Tàpies), edición bilingüe español-alemán, Christina Johanna Bischoff (trad.), Ludwig.
- (2009b) *Sobre unha confidencia do mar greco*. (Precedido de *Correspondencias* y con dibujos de Antoni Tàpies), Luciano Rodríguez (ed.), edición bilingüe español-gallego, A Coruña, Espiral Maior.
- (2009c) «Palabras para Kostas Tsirópoulos», en I. García Gálvez (ed.), *Kostas E. Tsirópoulos*, Santa Cruz de Tenerife, Analecta / Intramar Ediciones, 105-109.
- (2009d), «Για μια εκμυστήρευση της ελληνικής θάλασσας», V. López Recio (trad.), en *Revista Efygni 451*, 334-335. (Incluye cinco poemas de su libro *Sobre una confidencia del mar griego*).

- (2010a), «Πάτμος», V. López Recio (trad.), *Νέα Ευθύνη* 2, nov.-dic. 2010, 147-150.
- (2010b) *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets Editores/ Nuevos textos sagrados.
- (2010c) *Για μια εκμυστήρευση της ελληνικής θάλασσας / Sobre una confianza del mar griego*. Edición bilingüe, Virginia López Recio y Dimitris Anguelís (trads.), Atenas, Ediciones de los Amigos.
- (2010d) «Συνέντευξη του ποιητή Andrés Sánchez Robayna στην Virginia López Recio», *Nea Efzyni* 2, 167-169.
- (2010e) «Andrés Sánchez Robayna. Dos prefacios», *Cuadernos Hispanoamericanos* 723, 23-27.
- (2012) «Τάπιες – η γνώσις», U. Foskolo (trad.), *Νέα Ευθύνη* 10, 217-218.
- (2015), «Andrés Sánchez Robayna», *Frear* 12-13, 507-551. (Poemas de Sánchez Robayna incluidos en una antología de poesía española contemporánea a cargo de Dimitris Anguelís y Virginia López Recio).
- (2016) *Mundo, año, hombre (Diarios, 2001-2007)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- SEFERIS, G. (1968) *Tres poemas escondidos*, traducción de Jaime García Terrés, México, Ediciones ERA.
- (1980) *Poesie*, traducción de F.M. Pontani, Roma, Mondadori.
- (1986) *Poesía completa*, versión de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza Editorial.
- (2009) *Tres poemas secretos*, (ed. bilingüe), Isabel García Gálvez (trad.), Andrés Sánchez Robayna (intr.), Madrid, Abada.

LA POESÍA DE CIRCE MAIA Y SU DIÁLOGO CON LA FILOSOFÍA GRIEGA

CARLOS MACHADO ALEJANDRO

Universidad Federal de Santa Catarina
carlosmachadoalejandro@gmail.com

Resumen – Este trabajo tiene como objetivo presentar la poesía de Circe Maia y su relación con la cultura helénica, en particular, con la filosofía griega antigua; una filosofía con la cual comparte posiblemente algunos de sus enunciados, pero sobre todo las dimensiones éticas y estéticas de su enunciación.

Palabras clave – Circe Maia, poesía uruguaya, poesía hispanoamericana y filosofía griega

THE POETRY OF CIRCE MAIA AND ITS OWN DIALOG WITH THE GREEK PHILOSOPHY

Abstract – The article's main objective is to introduce Circe Maia's poetry and its relationship with Hellenic culture, specially, the ancient Greek philosophy, a philosophy that shares some statements but mainly the ethic and esthetical dimensions of its enunciation.

Keyword – Circe Maia, Uruguayan Poetry, Spanish-American poetry and Greek philosophy

INTRODUCCIÓN

Perteneciente a la denominada «generación del 60», Circe Maia (1932) es hoy una de las poetas más importantes de Uruguay; el reconocimiento público se ha materializado en las recientes distinciones que ha recibido a nivel nacional e internacional, entre las que se destaca la premiación con el «Bartolomé Hidalgo» a la trayectoria literaria y su inclusión en la Academia Nacional de Letras en 2008. Sus textos han sido seleccionados para integrar diversas antologías de poesía uruguaya¹ e incluidos en ediciones internacionales sobre poesía latinoamericana contemporánea². En esa misma línea también se destacan las diversas traducciones de muchos de sus poemas³.

A pesar de ello, su obra no cuenta con un estudio crítico capaz de aunar los distintos esfuerzos singulares que se han proyectado sobre sus textos. En este sentido, sería conveniente contar con un estudio crítico de carácter colectivo, con inscripción institucional y académica, que permita consolidar las dimensiones analíticas esbozadas a lo largo de estos años, o que desarrolle nuevas estrategias de lectura sobre su poesía.

En este sentido, este trabajo pretende no sólo contribuir a la difusión de la obra de Circe Maia, sino también provocar su interés y estudio en el marco del contexto propuesto por el congreso *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI*. Desde una perspectiva que revaloriza los lazos culturales y las inevitables tramas de toda influencia histórica, se buscará, pues, recorrer algunas huellas del camino que une a Circe Maia con la cultura helénica. Al mismo tiempo se intentará develar las posibles estrategias dialógicas que establece su obra poética con el discurso filosófico griego de la Antigüedad.

¹ A modo de ejemplo, se podría mencionar la *Antología de la poesía uruguaya contemporánea* de Domingo Luis Bordoli, o la *Antología crítica de la poesía uruguaya (1900-1985)* de Roberto Apratto, entre otras.

² Publicaciones como *Giovani poeti sudamericani* (Torino: Giulio Einaudi, 1972) o *Poesía femenina latinoamericana* (Pittsburgh, Pennsylvania: Mary Crow, 1987), por citar sólo las más emblemáticas, demuestran por su parte la valoración internacional de su obra.

³ Cabría citar aquí la traducción al sueco a cargo de Örjan Axelsson, que se edita bajo el título *Círculo de luz, círculo de sombra* (Lund: Editorial Ellerströms, 1996), la realizada por el escritor Brian Cole, *Yesterday a eucaliptus* (London: Brindin Press, 2001), o la reciente traducción de Jesse Lee Kercheval, de 2015, que publicó la University of Pittsburgh Press bajo el título *The invisible Bridge*.

CIRCE MAIA O LOS CONJUROS DEL NOMBRE PROPIO

Si desde el psicoanálisis o la práctica clínica se puede constatar muchas veces que el «nombre propio» encierra un misterio referencial y deseante propuesto por quienes nos anteceden, no menor es aquí la posibilidad de establecer una trama de significaciones o alusiones a partir del propio nombre de Circe Maia. Mientras que su apellido se desplaza bajo las lógicas del parentesco, su nombre nos traslada al universo mítico de la cultura helénica y nos remite a aquella hechicera que viviera en la isla de Eea, hija de Helios y Perseis, y que, según relata Homero en su *Odisea*, retrasara el viaje de Ulises gracias a sus conjuros o, en todo caso, a causa de su enamoramiento.

Otro de los caminos que conecta a Circe Maia con la cultura helena es su aprendizaje autodidacta del griego moderno, aspecto que se complementa con su labor de traductora de poetas como Yiannis Ritsos, Odiseas Elitis, Konstantinos Kavafis, entre otros. Será precisamente esa tarea de traductora lo que le permitirá participar en el *Congreso de Escritores y Traductores de Literatura Griega* que se llevara a cabo en Delfos en 1994, y que le permitió visitar esas tierras helenas que luego aparecerán evocadas en su poema *El viaje hacia Itea* (*De lo visible*, 1998).

Por otra parte, cabe destacar que su formación y desempeño profesional como Docente de Filosofía, tarea que ejerciera durante toda su vida (salvo aquellos tiempos en que fuera destituida por la dictadura cívico-militar de las décadas del 70 y 80), la vinculan desde temprana edad con el pensamiento griego y sus derivas filosóficas. Aún hoy esta influencia se materializa en los anaqueles de su biblioteca personal o en la predilección de textos como *Fedón* de Platón, tal como se señala en la entrevista realizada por María Teresa Andruetto (2013). Así, no resultará extraño encontrarse con referencias explícitas a filósofos y poetas helenos en sus textos poéticos. A su vez, en sus artículos críticos publicados bajo el título *La casa de polvo sumeria: sobre lecturas y traducciones* (2011) Maia se detiene a analizar algunos mitos o personajes de la cultura clásica griega.

Pero no es sólo allí, sino a lo largo de toda su obra (constituida por más de una decena de libros) que su discurso establece un diálogo constante con la cultura griega, y en especial, con el discurso y pensamiento filosófico. Un diálogo que no pretende subsumir un campo discursivo al otro, ni tampoco establecer una lógica de la correspondencia o desarrollo expli-

cativo, a modo de esa subordinación propuesta por el tradicional «esquema didáctico» denunciado por Badiou (2002). Por el contrario, esa estrategia dialógica busca precisamente ahondar en las similitudes y diferencias entre ambos campos discursivos, o en todo caso, establecer la interrogación misma sobre las cualidades de esa relación.

POESÍA Y FILOSOFÍA EN CIRCE MAIA

En su texto *Filosofía, Poesía: modos de pensamiento*, Maia nos invita al análisis de las relaciones entre esas dos formaciones discursivas, partiendo, para ello, de la simplicidad de una interrogación: «¿Qué rasgos poseen entonces estas formas de pensamiento y de lenguaje, que a veces parecen aisladas y a veces se superponen, que a veces se tocan y a veces no?» (2001: 131). Sin pretender lograr la tranquilidad con una respuesta, y tal como lo hiciera en el texto *Filosofía, Literatura: fronteras imprecisas* publicado en el *Boletín* de la Academia Nacional de Letras de 1997, Maia cuestiona aquellas concepciones reduccionistas que atribuyen a los filósofos la capacidad de reflexionar y a los poetas la capacidad de sentir o imaginar. Al mismo tiempo, su discurso se detiene a señalar la ejemplaridad de muchos filósofos y poetas que a lo largo de la historia han podido restituir esa fuerza poética del discurso filosófico, o en otros casos, ese filosofar de todo discurso poético.

Quizás sea esa extraña condición lo que caracteriza sus poemas, puesto que al ser interrogada por Aguirre (1994: 4) sobre la relación que mantienen sus escritos con la filosofía, Maia sostiene:

Siempre la he visto como muy peligrosa, cuando se pretende hacer un poema filosófico, en una actitud teórica y explicativa, con la grandilocuencia y la oscuridad que puede tener el lenguaje filosófico. Nada de eso me interesa... [...] Me defendiendo con un lenguaje totalmente cotidiano, y si al final sugiero otro problema, en un par de líneas, puede ocurrir que el lector ni siquiera se dé por aludido y entonces parezca nada más que un poema doméstico.

En tal sentido, es tras ese lenguaje coloquial o tras la (de)construcción de escenas cotidianas que los vestigios del pensamiento o discurso filosófico se diseminan por las hebras de sus tejidos poéticos, retomando la voz

del otro (poetas y filósofos) no para legitimarse o fundamentar sus enunciados, sino para sostenerse junto a ellos como gesto mismo de toda enunciación. De esta forma, la enunciación poética de Maia se conforma así en el espacio mismo de advenimiento de la «voz del otro», pero precisamente para hacerla propia, suya e íntima, tal como lo expresa el siguiente fragmento de su poema «Palabras» (*Presencia Diaria*, 1964):

[...]

Pero de pronto, de otra boca salen
simples, directas, saltan
sobre mi propia voz, la están alzando
la levantan, la alumbran, están vivas
las siento sobre mí como una ráfaga.
Hablarle, hablarme. Es tiempo
es tiempo ahora
de voces entre voces apoyadas.

Así, son esas mismas voces y palabras, salidas de otras bocas pero que al mismo tiempo se tornan propias, las que en su poética se convierten en «palabras-puentes» y nos acercan al otro y sus abismos, tal como explicita su poema «Palabras» (*El puente*, 1970):

Pero ahora, y aquí y mientras viva
tiendo palabras-puentes hacia otros.
Hacia otros ojos van y no son más
no solamente más:
las he tomado como tomo el agua
como tomé la leche de otro pecho.
Vinieron de otras bocas
y aprenderlas fue un modo
de aprender a pisar, a sostenerse.

No es fácil, sin embargo.
maderas frágiles, fibras delicadas
ya pronto crujen, ceden.

Duro oficio apoyarse sin quebrarlas
y caminar por invisible puente.

DIÁLOGOS CON LA FILOSOFÍA GRIEGA ANTIGUA

Si las voces y palabras de otros constituyen la base misma a partir de la cual su enunciación se establece, no menor será la importancia que adquieren algunos enunciados o proposiciones filosóficas en el marco de un discurso poético que tiene a la interrogación sobre la propia realidad como uno de los ejes significativos. Como en tantas otras ocasiones, esta interrogación parte muchas veces de lo propuesto (o expuesto) por los antiguos filósofos griegos. Ejemplo de ello es su poema «Cimientos» (*Cambios, Permanencias*, 1978):

Se lee en Anaxágoras
que todo estaba junto y todo era infinito
que las cosas más chicas
también eran inmensas
que aún lo más pequeño también era infinito.

Y Platón, en su extraño
«Parménides», nos dice
que puntos y unidades
las más chicas posibles
una y otra vez se van abriendo
como a golpes escinden
como estrellas se parten
en chispas inasibles.

Unidades finales, ladrillos últimos
con los que se constituye el universo
enredada maraña de partículas.
¿Dónde apoyar el pie que no resbale
hacia pozos-misterios
incógnitas arenas movedizas?

Será, entonces, precisamente ese pensamiento filosófico griego propio de la Antigüedad el que le permita a Maia situar algunos de los ejes temáticos que caracterizan su obra. No sólo porque la figura de Platón es una referencia continua a partir de la cual Circe construye y deconstruye el universo de las dualidades (palabra que da título precisamente a su último libro), sino también porque pareciera ser que muchos de sus poemas par-

ten de una estrategia dialógica con los enunciados de la filosofía presocrática. Como muestra de ello, reproducimos aquí su poema titulado «Diferencia» (*Breve Sol*, 2001) donde se indaga sobre las diversas manifestaciones del ser, incluso la posibilidad misma del no-ser:

Lo que fue,
todavía se asoma
de a ratos.

Lo que no fue
grita un grito
horroroso

con su boca
sin labios.

Aunque el diálogo con la filosofía presocrática es una constante en su obra, es necesario destacar la relevancia que en ella adquiere la figura específica de Heráclito de Éfeso, referencia, e incluso influencia, que la propia Maia reconoce en diversas oportunidades. Cuando Andruetto (2013: 46) le pregunta explícitamente sobre la presencia del filósofo en su concepción del tiempo, Maia contesta:

Esto es lo que tú decías: Heráclito, la velocidad con la que fluye el tiempo. [...] Pero tenés razón, es más Heráclito, porque Heráclito no admite nada inmutable, y en Parménides está esa esfera inmutable. Lo inmutable siempre me pareció una ilusión.

De esta forma, su libro *Cambios, Permanencias*, de 1978, ya nos remite al universo de sus interdicciones, al tiempo que parece ser la voz del filósofo la que resuena frente a la constatación del cambio o incluso su invisibilidad, tal como se desprende del poema titulado «Cambios» perteneciente al citado libro:

Unas veces el cambio se prepara
en forma subterránea pero estalla
de modo brusco, abierto:
[...]

Otros cambios se gestan
imperceptiblemente.
De una oscura manera
de un modo
silencioso
lo que no estaba está y lo que estaba
es destruido.
Pero tan gradualmente
que siempre quedan restos:
de la mirada, alguna
chispa
alguna vez.
De la voz, algún eco
(Palabra no enfriada
todavía)

Por otra parte, podría pensarse que se trata de Heráclito al sostener que «la auténtica naturaleza de las cosas suele estar oculta», según lo señalan Kirk, Raven y Schiffield en su libro *Los filósofos presocráticos* (2014: 209). Esto es, precisamente, lo que se vislumbra en el poema «Tarea Inútil» (*Presencia diaria*, 1964):

Hay un trabajo amargo
como de fatigados pescadores
arrojando sus redes
—ansia y desesperanza—
recogiendo sus peces,
de aletas frías, muertos.
Así, a duros golpes
se cree traer vivos todavía
viejas escenas en fragmentos, restos
de diálogos, perdidos
brillos de las pupilas enterradas.
No quiero más, no quiero.
Porque sé que de un modo que no entiendo
de algún oscuro modo, está presente
en mí, total, entero
el sumergido mundo que no alcanzo.
No quiero alzar pedazos, restos, sombras
ya fríos, en mi mano.

Pero más allá de las posibilidades e imposibilidades de toda indagación sobre el mundo, es precisamente esa búsqueda incesante lo que lleva a Circe Maia a (re)encontrarse con el misterio del propio sujeto cognoscente, en un movimiento re-flexivo de igual naturaleza al iniciado históricamente, según señala Abbagnano (1973: 12-13), por los filósofos presocráticos:

El hombre no puede emprender una indagación del mundo como objetividad, sin que se le clarifique su subjetividad, el reconocimiento del mundo como lo otro respecto a uno mismo está condicionado por el reconocimiento de sí mismo como yo; y viceversa. El hombre no puede ir en busca de la unidad de los fenómenos externos, si no es sensible al valor de la unidad de su vida interior y de sus relaciones con los otros hombres. El hombre no puede reconocer que una unidad constituya el ser y el principio de las cosas externas sino en cuanto reconozca también el ser y la sustancia de su existencia individual y colectiva.

De esta forma, podemos concebir que es precisamente esa búsqueda lo que pareciera unir en diversas oportunidades al discurso poético de Maia con el discurso filosófico de los presocráticos o, como diría Lanks (2010), con los «pre-socráticos» en tanto categoría historiográfica o «interpretación moderna» que hacemos de ellos. Pero más allá de estas disquisiciones a nivel terminológico o interpretativo, lo que sí queda claro es que para Maia la filosofía y la literatura constituyen dos modos de pensamiento unidos por una idéntica interrogación. Como ella misma lo expresa, «Es a la pregunta por el Ser (que se muestra y se oculta en el lenguaje) que responden a la vez la literatura y la filosofía» (1997: 5).

Es entonces la búsqueda de esta respuesta lo que une a ambos campos discursivos (o precisamente borra sus fronteras) al tiempo que condena a poetas y filósofos a la interrogación sobre el propio estatuto del lenguaje. Esto explica quizás por qué prontamente apareciera en la filosofía griega esa preocupación sobre el lenguaje (ya sea a través de las figuras de Platón y Aristóteles, ya sea a través de aquellas incipientes disquisiciones de los estoicos) y por qué la poesía de Maia a lo largo de casi cincuenta años no ha hecho más que reflexionar sobre el lenguaje y sus posibilidades. Una muestra de ello es su poema titulado «Posibilidad» (*El puente*, 1970):

¿De qué manera ataco con palabras
cosas tan delicadas?

La mirada de un niño de tres meses
¿puede acaso tocarse
con las palabras «tres» «meses» «mirada»?
[...]

LA ESCRITURA DE LO (IM)POSIBLE

Si bien en el poema «De a ratos» (*El puente*, 1970) como en «Junto a mí» (*Presencia Diaria*, 1964) Circe nos presenta el lenguaje como un pobre y débil instrumento, es en su poema «Signos» (*Cambios, Permanencias*, 1978) donde la poeta nos advierte sobre la tragedia misma de todo lenguaje:

Los signos de pregunta
los ganchos
de las interrogantes
como anzuelos
van y vuelven vacíos.

Renuncia.
[...]

Usando nuevamente la imagen de un pescador, este poema de Maia nos enfrenta a la imposibilidad de aprehensión de la realidad o, como diríamos siguiendo a Lacan (1998), la imposibilidad que tiene el registro de lo simbólico para aprehender lo real. En esa misma línea, y en la conocida revista francesa *Tel Quel*, Roland Barthes (2002) también definía al lenguaje (y, por tanto, a la literatura) como un sistema de significación «deceptivo». A diferencia de aquel «lenguaje transitivo» ligado a la practicidad de la palabra, a su funcionalidad en el registro de un acto, en el lenguaje literario el sentido siempre queda en suspenso, o en todo caso, suspendido. Desde esta perspectiva, el vaciamiento del sentido no puede ser pensado como solamente el «no sentido», en términos de oposición negativa o algo que está más allá de él, sino precisamente como algo inherente a sí mismo, como ausencia de sentido o el «sin sentido» simplemente. Para ilustrar esa condición paradójica de la literatura Barthes (2002: 362) recurre a la figura mítica de Orfeo:

Creo que podría decirse que la literatura es Orfeo ascendiendo de los infiernos; mientras va delante, sabiendo, sin embargo, que conduce a alguien, lo real que está tras ella, y que ella saca poco a poco de lo in-nombrado, respira, anda, vive, se dirige hacia la claridad de un sentido; pero tan pronto como se vuelve hacia lo que ama, entre sus manos no queda más que un sentido nombrado, es decir, un sentido muerto.

Como Orfeo, la literatura se encuentra inevitablemente con el vaciamiento del sentido en el momento justo que se lo intenta aprehender. Se encuentra, diría Barthes, con la propia «asemia» como destino de esa búsqueda eterna, pero no en el entendido de lo opuesto al sentido, sino a su propio vacío, su ausencia configurada como límite pero también como condición y posibilidad. Es precisamente gracias a esa ausencia que el sentido mismo es posible, paradoja propia de toda búsqueda y producción de sentidos que, desde aquella antigua filosofía griega, hemos acordado en denominar «logos», representando así las manifestaciones y alcances de nuestro conocimiento, pero a la vez sus límites. Será por este motivo entonces que, en su poema titulado precisamente «Logos» (*Cambios, Permanencias*, 1978), Maia nos advierte sobre las (im)posibilidades de todo conocimiento humano, sus dimensiones éticas y las propias tramas de nuestra implicación:

De todo se ha aprendido la medida.

Un poquito y no más. No demasiado.

No nada: lo medido
lo suficiente
el necesario y breve placer. La necesaria
justa alegría. No la devorante
alegría del ser, sino la tenue
alegría de estar así o de otra
manera: lo «agradable».

El necesario
justo dolor.

La justa indignación –no demasiada–
y una tristeza desteñida

chirle—
para que se humedezca
(sin empapar icuidado!)
la trama de los días.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. (1973) *Historia de la filosofía*, Barcelona, Montaner y Simon S.A.
- AGUIRRE, O. (1994) «Con Circe Maia. El poeta es siempre un traductor», en *El País Cultural*, Montevideo, Año V, N° 243, julio: 4-5.
- ANDRUETTO, M. (2013) *La pesadora de perlas. Circe Maia*, Córdoba, Viento de fondo.
- APPRATTO, R. (1990) *Antología crítica de la poesía uruguaya 1900-1985*, Montevideo, Proyección.
- BADIOU, A. (2002) *Pequeno manual de inestética*, São Paulo, Estação Liberdade.
- BARTHES, R. (2002) *Ensayos Críticos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- BENEDETTI, M. «Circe Maia: La limpia mirada del desamparo», en Benedetti, Mario, *Obras fundamentales*, Montevideo, Ediciones La República, 1992: 487-492.
- BENÍTEZ, H. (Comp.). (1997) *Poetas Uruguayos de los 60*, Montevideo, Ed. Rosgal.
- KIRK, G. & RAVEN, J. & SCHOFIELD, M. (2014) *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos.
- LACAN, J.. (1998) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Tradução de M.D. Magno, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- LAKS, A. (2010) *Introducción a la filosofía «presocrática»*, Madrid, Gredos.
- MAIA, C. (1997) *Filosofía –Literatura... Fronteras imprecisas*, Montevideo, Boletín de la Academia Nacional de Letras.
- (2011) *La casa de polvo sumeria. Sobre lecturas y traducciones*, Montevideo, RebecaLinke Editores.
- (2007) *Obra Poética*, Montevideo, Ediciones Biblioteca Nacional-Rebeca Linke Editoras.
- ROCCA, P. (Dir.) (2001) *Nuevo diccionario de la literatura uruguaya*, Montevideo, Alberto Oreggioni Editor.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1966) *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa.

NUEVAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LOS EPIGRAMAS HELENÍSTICOS DE GABRIEL CELAYA

RAFAEL J. GALLÉ CEJUDO

Universidad de Cádiz
rafael.galle@uca.es

Resumen – En este trabajo el autor hace un nuevo acercamiento a los «Epigramas helenísticos» de Gabriel Celaya contenidos en su poemario *Penúltimos poemas*, un opúsculo idóneo para el estudio de los ecos y resplandores de la literatura griega de época helenística en la literatura española de la segunda mitad del s. xx.

Palabras clave – Gabriel Celaya, *Antología Palatina*, epigramas helenísticos

NEW CONSIDERATIONS ON THE *HELLENISTIC* *EPIGRAMS* OF GABRIEL CELAYA

Abstract – In this paper the author undertakes a new approach to Gabriel Celaya's «Hellenistic Epigrams» contained in his book of poems *Penúltimos poemas*, an ideal work for the study of the echoes and reminiscences of Greek literature of the Hellenistic period in the Spanish literature of the second half of the 20th century.

Keywords – Gabriel Celaya, *Palatine Anthology*, Hellenistic epigrams.

La crítica es unánime en el reconocimiento de que gran parte de los elementos que configuran la poesía de Celaya remontan a tradiciones poéticas anteriores, medievales y renacentistas, pero que rara vez se adentran más atrás. Sin embargo, a nadie escapa dónde están las fuentes de la poesía hispana del Medioevo y el Renacimiento. Es más, podría decirse incluso que ese carácter social y esos valores universales novedosos de la primera etapa de la poesía de Celaya están ya prácticamente todos en la lírica arcaica griega, y sirvan de muestra un par de botones: la poesía como acicate y estímulo de la conciencia de la comunidad está ya presente en la elegía y el yambo antiguos; la proyección de la actividad poética hacia una Justicia (con mayúsculas) social se encuentra ya en Solón o en Píndaro; la obra literaria como instrumento para inmortalizar al poeta está ya en los versos de Safo o en las odas de Píndaro; o el empleo del lenguaje coloquial o los artificios métricos característicos de la poesía del poeta de Hernani fueron también en su día elementos innovadores en la poesía de Hiponacte. Y esto, por no mencionar temas poéticos concretos como el de la muerte prematura *mors inmatura*, la indefensión del hombre ante la divinidad, la muerte lejos de la patria, el amor más allá de la muerte, el *odi et amo*, el *carpe diem*, el *memento mori*, etc. No quiero defender con esta reflexión que Celaya dominara o ni siquiera conociera a partir de fuentes originales la poesía griega antigua, pero, lo que desde luego no es cuestionable es la presencia de reminiscencias y ecos clásicos griegos en la poesía de Celaya y que el poeta, sobre todo en su última etapa creativa, no dudó en dejar constancia expresa de la influencia más o menos directa de la literatura griega antigua en gran parte de sus composiciones.

En «Soy un pésimo plagiaro» incluido en *Operaciones poéticas*¹ Celaya admite su dependencia de tradiciones poéticas anteriores:

[...]
 Escribo de prestado
 pues que yo no he inventado el castellano.
 Soy ya por eso un plagiaro.
 Tampoco escribiría como escribo si antes otros
 no hubieran agotado ciertos modos.
 [...]

¹ Cf. Ascunce Arrieta 1993: 330-331.

Pues bien, si cierto es que en ningún momento el poeta hace mención de una posible fuente de inspiración en los autores griegos antiguos, no menos innegable es que la presencia de este tipo de ecos, tema sobre el que precisamente versa este volumen, es muy fácilmente detectable en la obra de Celaya. Bastaría hacer un simple repaso a los índices de cualquiera de sus libros para encontrar destellos o guiños al mundo clásico del tipo «Teogonía», «Cantata de Áyax», «Hermes», «Venus Urania», «Ditirambo», «Cantatas minoicas», «Trágica Atenas», etc. También estarán presentes en ciertos versos (algunos de ellos recurrentes en su poesía) otras formas más sutiles de alusión a la literatura clásica grecolatina; así, por ejemplo, podemos leer en varios pasajes la expresión «El mar, el mar» (en *Marea de silencio*², o en «El baño» incluido en *El principio sin fin*³) evocadora sin duda del libro IV de la *Anábasis* jenofontea; o el comienzo de «El mal amor» (en *Baladas y decires vascos*) «Amor mío, te odio» tan evocador del *Carmen* 85 de Catulo (*Odi et amo*). En otras ocasiones esos ecos se manifiestan en los temas escogidos, temas que pertenecen al acervo poético universal, pero que tienen sus orígenes para la poesía occidental en la literatura griega antigua: el tema de la *mors immatura* en «La viuda joven» (en *Baladas y decires vascos*), el falso pudor de «La niña coqueta» (también en *Baladas y decires vascos*⁴) tan evocador del *Idilio* 27 de Teócrito o de la actitud de la joven seducida en *Papiro de Colonia* (7511a) de Arquíloco, o la aparente misoginia del poema «Misión» (en *Avenidas*⁵), que por momentos nos hace recordar las composiciones de Semónides o Focílides.

En ocasiones el lector puede percibir esa sensación evocadora de la literatura clásica en estructuras literarias más complejas. Así, por ejemplo, en «Una fábula al revés» (en *Ciento volando*⁶) el autor realiza una inversión de la sintaxis narrativa de la fábula esópica de «la cigarra y la hormiga»; en *El derecho y el revés* (1963), donde actualiza el mito de Prometeo y Epimeteo⁷; o en «Noche de Zugarramurdi» (en *Rapsodia*

² Corresponde al poema 40, sin título, del citado poemario que se puede consultar en Celaya 1969: 73-74.

³ Cf. Celaya 1969: 247-248.

⁴ Ambos recogidos también en Celaya 1969: 1104-1105.

⁵ Puede leerse el poema completo en Celaya 1969: 159-161.

⁶ Cf. Celaya 1969: 1379.

⁷ Cf. Revenga 1987: 48 ss.

*euskara*⁸) y otras muchas composiciones sobre el carnaval vasco, el poeta plasma sobre el papel los descendientes más lejanos y algo dulcificados de los rituales yámbicos que se pueden leer en Hiponacte o en algunas tablillas de maldición antiguas (*tabellae defixionis*).

Ahora bien, conforme la poesía de Celaya, que en sus inicios se mostró tan social y comprometida, se va haciendo más intimista, más reflexiva y filosófica, al mismo tiempo el poeta se atreve con otros manierismos literarios para los que en muchas ocasiones se inspira en el mundo clásico. Recuérdese, por ejemplo, que Celaya definía la última etapa de su producción poética como «la etapa órfica» y, como podrán fácilmente intuir, la cuestión órfica merecería por sí sola un estudio en exclusiva en un contexto como el que aquí nos ocupa, el del estudio de los ecos y resplandores griegos en la obra de Celaya. Sin embargo, nuestra atención se fija hoy en uno de los que hemos dado en llamar divertimentos poéticos de Celaya. En su opúsculo *Penúltimos poemas*, publicado en 1982, el poeta incluye unos «Epigramas helenísticos», a saber: 141 poemitas que tratan de recrear –unas veces mejor, otras peor– la naturaleza literaria de los contenidos en la *Antología Griega*.

En lo que respecta a los ecos helenos, en estas breves composiciones podemos detectar desde la creación original hasta la imitación más servil o con un mínimo grado de tensión intertextual. Y, aunque Celaya no suele tener inconveniente en reconocer que se trata de una variación sobre algún autor de la *Antología*⁹, hay al menos una veintena de casos en los que, aunque no se mencione, se trata de una clara imitación de un mode-

⁸ Cf. Celaya 1969: 863-867.

⁹ Como por ejemplo en los poemas 3 (AP 5.186) y 28 (AP 5.213) de Posidipo; 23 (AP 5.85), 24 (AP 5.158) y 25 (AP 12.161) de Asclepiades; 32 (AP 7.15) de Leónidas; 39 (Ateneo 318B), 44 (AP 7.317-318), 48 (AP 6.311), 50 (AP 7.524) y 51 (AP 7.520) de Calímaco; 42 (AP 7.529) de Teodóridas; 45 (AP 7.192 y 194) y 47 (AP 7.171) de Mnasalces; 49 (AP 13.3) de Teócrito; 55 (AP 7.260) de Carfílides; 62 (AP 12.37), 80 (AP 5.54), 81 (AP 12.169) y 82 (AP 5.55) de Dioscórides; 68 (AP 5.81) de Dionisio; 71 (AP 12.30) de Alceo; 72 (AP 7.713), 74 (AP 7.353), 75 (AP 7.218), 78 (AP 7.161) y 79 (AP 7.164) de Antípatro; 76 (AP 12.31) de Fancias; 83 (Ateneo 473A) de Hédilo; 87 (AP 6.282) de Teodoro; 88 (AP 12.142) y 89 (AP 12.38) de Riano; 92 (AP 9.54) de Menécrates; 95 (AP 7.285) de Glaucó; 122 (AP 12.86), 123 (AP 5.208), 131 (AP 5.197), 132 (AP 5.173), 133 (AP 5.24), 134 (AP 12.164) y 135 (AP 12.60) de Meleagro; y los epigramas anónimos 59 (AP 12.99), 61 (AP 12.145), 65 (AP 12.89), 102 (AP 12.40), 106 (AP 12.130), 107 (AP 12.123), 108 (AP 12.160), 110 (AP 12.116), 115 (AP 6.51), 116 (AP 7.228) y 120 (AP 5.101).

lo helenístico concreto¹⁰. Sirva de ejemplo el epigrama nº 63, del que no se anuncia que sea una variación sobre un original de Dioscórides pero que pueden confrontar con el correspondiente del poeta alejandrino (AP 12.42) que reproducimos a continuación del poema de Celaya, donde, por cierto, se mantiene el *topos* amoroso de «sin dinero no hay amor», pero se desprecia del original el único ejemplo de metáfora piscatoria de tema erótico de toda la epigramática helenística (ἦν δ' ἄλιεύη / ὀρφανὸν ἀγκίστρον κύματι δοῦς κάλαμον):

Celaya, *Epigramas helenísticos* 63
Si a Hermógenes buscas, ve con las manos llenas.
Pronto te sonreirá, y tendrás cuanto sueñas.
No intentes otra cosa. La belleza
si no tiene piedad, menos tiene vergüenza.

AP 12.42 Dioscórides (trad. Fernández-Galiano 497)
*Llena tu mano si a Hermógenes miras y pronto
tendrá tu alma voraz aquello en lo que sueña
y verás desfruncirse sus cejas ceñudas; y, en cambio,
si pescas dando al mar tu caña sin cebo,
no sacarás otra cosa en el puerto que el agua;
no hay pudor ni piedad en ese rapaz mozo.*

Ya en un trabajo anterior¹¹ se explica que, en aquellos epigramas en los que se lleva a cabo la imitación del modelo helenístico, Celaya busca decididamente su inspiración en los epigramatistas de los libros V, VII y XII de la *Antología Griega*, es decir, aquellos que tienen una orientación temática esencialmente erótica. También estudiábamos cómo Celaya se limita, en la mayoría de los casos, a reproducir la idea general del epigrama original o bien a recrear una composición novedosa a partir de algún

¹⁰ Serían los siguientes epigramas: 27 (AP 12.105 Asclepiades); 29 (AP 12.64 Alceo); 46 y 52 (AP 13.24 y 7.518 Calímaco); 60, 63 y 64 (AP 12.14, 12.42 y 6.290 Dioscórides); 70 (AP 12.29 Alceo); 73 (AP 9.340 Dioscórides); 77 (AP 12.124 Artemón o quizás anónimo); 85 (AP 5.195 Hédilo); 90 (SEG 26.683 atribuido a Teodóridas); 91 y 97 (AP 7.282 y 7.732 Teodóridas); y los anónimos 66 (AP 12.90), 100 (AP 12.136), 101 (AP 12.79), 103 (AP 12.151), 104 (AP 12.140), 105 (AP 12.69), 109 (AP 12.39), 111 (AP 5.205), 112 (AP 6.48), 113 (AP 6.283), 114 (AP 7.717), 117 (AP 7.494), 118 (AP 9.317) y 119 (AP 5.135).

¹¹ Cf. Gallé Cejudo 2009: 171 ss.

detalle concreto del original helenístico. Otras veces el poeta opta por la fusión de dos modelos helenísticos en una sola composición novedosa y otras, en cambio, la variación consiste sólo en el cambio de los nombres de los personajes o en la simplificación en el número de versos; pero también hay variaciones más acusadas, por ejemplo, en el cambio de la orientación sexual, de la *persona loquens* o de la punta del epigrama. Sin embargo, es necesario precisar que cuando se produce la imitación, por lo general, en el epigrama de Celaya se pierde un gran número de matices léxicos y retóricos del original helenístico, por no mencionar las peculiaridades literarias y mitológicas sacrificadas. ¿Significa esto que los poemas de Celaya no tienen altura poética? Nada más lejos de la realidad. Celaya era un poeta excepcional, pero el problema es que no sabía griego o, al menos, no consultó la fuente original para componer esta obra¹². En efecto, cuando compuso sus «Epigramas helenísticos» Celaya tuvo que enfrentarse con dos dificultades: una inmediata y otra de la que quizá nunca fue consciente.

La dificultad directa o inmediata fue su absoluta dependencia de la única traducción castellana que circulaba hasta la fecha de los epigramas helenísticos, la del Profesor Fernández-Galiano en la Biblioteca Clásica Gredos¹³. Mientras que la aporía indirecta o de la que –como ya hemos indicado– nunca fue consciente el poeta de Hernani fueron las secuelas que la censura podría haber dejado en esta versión castellana de los epigramas griegos. En efecto, esta traducción es uno de los primeros volúmenes de la prestigiosa Biblioteca Clásica Gredos (n.º 7) y fue publicada en 1978, muy pocos años después del fin de la dictadura en España, cuando todavía sobrevolaba en el país cierto temor o cautela por no contrariar a los herederos del temido Ministerio de Información de la época franquista. Aunque quizá también estuviera influida por una censura autoinfligida o, más bien, por unos usos y modos de hacer filología de una generación de estudiosos para los que la expresión descarnada de la sexualidad

¹² No consta en ninguna de las noticias autobiográficas o estudios biográficos que Celaya tuviera conocimientos sólidos de la lengua griega, ni que desde luego consultara la edición de referencia en esa época para los epigramas helenísticos, la de Gow-Page 1965.

¹³ Ya en nuestro artículo citado demostramos que la dependencia de Celaya de este volumen no sólo lo fue de la traducción propiamente dicha, sino que en ocasiones el poeta de Hernani compuso sus poemas basándose en la introducción explicativa que Fernández-Galiano hizo de cada epigrama.

rara vez era contemplada¹⁴. Y, si bien es una traducción hermosa, erudita, excepcional y con las infinitas virtudes de las que la pudo dotar uno de los más grandes conocedores de la lengua griega clásica, no obstante, tiene también dos peculiaridades (yo nunca los llamaría «defectos») que le restan literalidad: a) es una traducción rítmica, por lo que en ocasiones el original no es seguido *ad pedem litterae* y se sacrifica la exactitud léxico-sintáctica en pro de una mayor musicalidad; y b) la citada censura que en algunos pasajes enmascara u oculta el contenido altamente erótico de la composición helenística original. Les propongo la lectura del epigrama 82 de Celaya para ejemplificar este segundo caso.

Este epigrama es una variación, como reconoce el propio Celaya, sobre una de las composiciones de Dioscórides (AP 5.55), estructurada a partir de una inversión de la orientación sexual del original helenístico, es decir, la orientación heterosexual del epigrama de Dioscórides ha pasado a homosexual en el de Celaya. El epigrama recoge la descripción de un orgasmo y el satisfactorio reposo que se produce tras este clímax sexual:

Celaya, *Epigramas helenísticos* 82

Otra variación sobre Dioscórides

Dórico, entre tus nalgas, como un dios entre rosas,
y entre tus frescas piernas que me entrelazaban,
sentí pronto el desmayo del viento entre las frondas.
Y tú también. Y pronto, los dos nos derrumbamos,
sonrientes, felices, mirándonos exhaustos.

Llamo la atención sobre los dos últimos versos de cada composición:

AP 5.55 Dioscórides (trad. Fernández-Galiano 489)

*A Dóride viendo en mi cama y sus nalgas de rosa,
me sentí como un dios entre flores frescas.*

*Me montaban sus piernas esbeltas y al fin de la larga
carrera de Cipris llegó sin desmayo
mirando con lánguidos ojos; sus carnes purpúreas
con la brega temblaban como hojas ante el viento;*

¹⁴ Agradezco al prof. A. Alvar Ezquerro sus agudas sugerencias sobre esta controvertida cuestión.

*hasta que, exhausto el vigor juvenil de uno y otro,
se derrumbó Dóride con miembros relajados.*

Celaya se inspira claramente en la traducción del Prof. Fernández-Galiano, pero al mismo tiempo se le escapa un detalle precioso que ha quedado silenciado por la pudorosa versión de este estudioso. Lo que Galiano traduce como «*exhausto el vigor juvenil de uno y otro*» es en realidad el penúltimo hexámetro del original griego que reza: «μέχρις ἀπεσπείσθη λευκὸν μένος ἀμφοτέροισιν [...]», que podríamos interpretar un tanto libremente como «*hasta que derramado como una libación en nuestro honor el blanco vigor [...]*». Así pues, mientras que para Dioscórides la eyaculación se había convertido en un acto sagrado, una libación en honor de los amantes (ἀποσπένδω –derramar), como la que se hace en honor de los dioses, en el poema de Celaya ha quedado simplemente reducida a la felicidad producida tras el orgasmo y la entrada de los amantes en la fase de reposo.

En otras ocasiones Celaya parece no captar en su pleno sentido o, mejor dicho, no acierta a reutilizar todo el potencial literario de la idea contenida en el original helenístico y, por ello, la adaptación, aunque no deja de ser una hermosa composición, sin embargo, se resiente considerablemente y no resiste la comparación con el original. Sirvan de ejemplo de esta reflexión la lectura de los epigramas 49 y 102 de Celaya.

El epigrama 49 es una variación sobre el epitafio que Teócrito dedica a la memoria de Hiponacte recogido en *AP* 13.3. Celaya, en su versión, suprime la mención del difunto poeta y lo trasforma en una máxima de carácter general en la que se sostiene que el hombre de bien no debe tener miedo de los muertos. Hasta aquí una adaptación hermosa, pero, podríamos decir, banal. ¿Qué se le escapa a Celaya? Pues, nada más y nada menos que todo el peso y el poso literario de la composición original. Porque, con su adaptación, Celaya está ignorando toda una tradición literaria y, sobre todo, epigramática (cfr. *AP* 7.408 de Leónidas de Tarento; *AP* 7.405 de Filipo de Tesalónica; o *AP* 7.536 de Alceo) que hacía de Hiponacte el poeta más mordaz, sarcástico e hiriente de la historia literaria; un poeta que era capaz de herir con sus corrosivos yambos incluso después de muerto (¡desde su tumba!). Por eso, sólo se recomendaba recostarse sobre el sepulcro de Hiponacte a quien fuera verdaderamente una buena persona; los malvados, por el contrario, corrían el riesgo de desper-

tar a la «avispa» dormida de la tumba de Hiponacte, ya que ni siquiera muerto dejaban de hacer daño sus yambos, su aguijón, que no perdonó ni a sus propios padres:

Celaya, *Epigramas helenísticos* 49
Variación sobre un epitafio de Teócrito
 No temas en mí al muerto.
 Recuéstate en mi tumba, y si eres bueno
 disfrutarás aquí de un benéfico sueño.

AP 13.3 Teócrito (trad. Fernández-Galiano 377)
Aquí yace el lírico Hiponacte. Si fueres
malvado, a la tumba no te arrimes, pero,
si bueno naciste y de padres honrados,
siéntate tranquilo y aun échate un sueño.

AP 7.405 (Filipo de Tesalónica)
Extranjero, huye de la tumba de Hiponacte y de sus versos, como grani-
zos,
escalofrantes, pues sus cenizas aún lanzan yambos llenos de odio con-
tra Búpalo,
no sea que despiertes la avispa que duerme.
Ni siquiera ahora en el Hades ha permitido que repose su cólera,
ya que con su arco, aun con metros cojos, dispara certero sus versos.

AP 7.408 (Leónidas; trad. Fernández-Galiano 142)
En silencio, viajeros, pasad, no despierte la avispa
punzante que dormida descansa en su tumba.
Hace poco, muy poco, que en paz de Hiponacte está el alma,
el que ladraba incluso contra sus propios padres.
Tened, pues, cuidado, pues son sus palabras de fuego
y hasta desde el Hades saben hacer daño.

AP 7.536 Alceo (trad. Fernández-Galiano 546)
Ni siquiera ya muerto el anciano criaba en su tumba
la dulce uva vinosa, sino sólo la zarza
y el piruétano acerbo que crispera al viajero los labios
y el gaznate reseco por la sed del camino.
Conténtese aquel que a la tumba del muerto se acerque
con desear benigno letargo a Hiponacte.

En este mismo sentido podría aducirse como ejemplo el epigrama 102 de la colección de Celaya, una preciosa adaptación del anónimo de *AP* 12.40 en la que el poeta de Hernani explota con acierto la metáfora floral de la corola para referirse al sexo del joven amado. No obstante, el poeta no parece haber querido captar ni la imagen completa de la flor, ni la hermosa *recusatio* erótica que hay en la punta epigramática del original helenístico. Es como si Celaya para su imitación hubiera concentrado el enfoque en un punto tan reducido del original sin ser consciente (o del alguna forma infravalorándola) de la merma estilística y conceptual que este minimalismo literario conlleva:

Celaya, *Epigramas helenísticos* 102

Variación sobre un anónimo

Si buscas el secreto de Anfitilo,
más que entre sus labios, besa entre sus muslos
el cáliz de la rosa florecida entre espinos.

El «cáliz de la rosa florecida entre espinos», el secreto que Celaya anima a buscar y a besar entre los muslos del joven amado, es en el original helenístico lo que precisamente debe evitar el amante. Celaya se abstrae y sólo parece ver la imagen de la flor sin querer aprovechar la plástica variación del conocidísimo *tópos* erótico del «εἰςὶ τρίχες» («ya hay vello»)¹⁵ que este poema le ofrece. Como bien sabemos, en la Antigüedad el paso de la infancia a la pubertad estaba marcado por la llegada del bozo y del vello púbico. A partir de ese momento las relaciones pederásticas ya no eran socialmente admitidas. Con la llegada del bozo el jovencito, que hasta entonces había sido el *erómenos* (*amado*) pasaba a ser *erastés* (*amante*). En el epigrama anónimo helenístico, el que habla es el jovencito amado, que es consciente de que la belleza y la lisura de su rostro barbilampiño y de sus manos infantiles no se corresponden con el repugnante vello púbico que cubre ya su sexo (¡las espinas entre las que florece su rosa!) e insiste al amante en que se lo imagine como una de esas estatuas huecas, que sólo tienen buenas la cabeza y las manos, y que desista de contemplarlo desnudo, justo lo contrario de lo que predicaba Celaya:

¹⁵ Este mismo motivo del «εἰςὶ τρίχες» con variantes en la metáfora, como por ejemplo «la espiga y la paja» se puede leer en *AP* 11.36 (Filipo de Tesalónica), 11.326 (Automedonte), 12.12, 12.26, 12.27 (Flaco), 12. 24 (Laurea), 12.31 (Fanias), 12.33 (Meleagro), 12.35 (Diocles), y 12.36 (Asclepiades) entre otros; cf. Tarán 1985.

AP 12.40 anónimo (trad. Fernández-Galiano 703)

*No me quites, amigo, la túnica; mírame al modo
de estatua de madera con miembros de bronce.
Hallarás, si en Antífilo buscas encantos desnudos,
un cáliz de rosa floreciendo entre espinos.*

No quisiera, para terminar, que de estos últimos ejemplos se desprendiera la idea equivocada de que Celaya en sus «Epigramas helenísticos» se muestra como un poeta poco atinado o mal plagiaro de la literatura griega antigua. Estas reflexiones no deben desmerecer en absoluto una colección de poemas, cuya hermosísima factura alcanza las más veces la altura poética de sus ancestros de la Época Helenística y que incluso, cuando no son más que una imitación, el poema de Celaya se ahorma con tal precisión a su modelo que consigue igualarlo en méritos. Por otra parte, en lo que respecta a las composiciones originales, el poeta ha logrado asimilar con tal precisión la naturaleza poética del modelo griego antiguo, que alguno de sus epigramas de nueva factura (los inventados por el propio Celaya) podrían estar firmados perfectamente por los Asclepiades, Dioscórides, Posidipos, Calímacos o Rianos de la antigüedad helenística. Juzguen ustedes mismos a partir del siguiente ejemplo en el que la «punta» del epigrama se conforma a partir de una exquisita ambigüedad erótica:

Celaya, *Epigramas helenísticos* 36

Me excita que mi amante siempre me huya
y si cuando se escapa no sé si es chico o chica
añado a la delicia de la fuga esa duda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASCUNCE ARRIETA, J. Á. (1993) *Gabriel Celaya. Trayectoria poética. Antología*, Madrid, Castalia.
- ASCUNCE, J. Á., CHICHARRO, A. & LASAGABASTER, J. M.^a (2001-2004) *Gabriel Celaya. Poesías completas I-III*, Madrid, Visor.
- CELAYA, G. (1964) *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- (1969) *Poesías completas. Prólogo de V. Aleixandre*, Madrid, Aguilar.
- (1977) *Parte de guerra*, Barcelona, Laia.
- (1982) *Penúltimos poemas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1982) *Itinerario poético. Edición del autor*, Madrid, Cátedra.

- (1987) *Reflexiones sobre mi poesía (conferencia pronunciada en la E.U. del Profesorado de E.G.B. «Sta. María» 23.5.1987)*, Madrid.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (1990) *Antología poética*, Madrid, Alhambra Longman.
- CROSBY, J. Q. (1966) «Quevedo, the *Greek Anthology*, and Horace», *Romance Philology* 19, 435-449.
- DOMÍNGUEZ, G. (ed.) (1980) *Gabriel Celaya. Memorias inmemoriales*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1978) *Antología Palatina (Epigramas helenísticos)*, Madrid, Gredos.
- GALLÉ CEJUDO, R. J. (2009) «El epigrama helenístico en la poesía de Gabriel Celaya», *Studi Ispanici* 34, 169-185 [= *Grecia antigua en la literatura hispánica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009].
- GONZÁLEZ, J. M. (1982) *Poesía española de postguerra. Celaya. Otero. Hierro 1950-1960*, Madrid, Edi-6.
- GOW, A. S. F. & PAGE, D. L. (1965) *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams I-II*, Cambridge, U.P.
- GUTZWILLER, K. J. (1998) *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley, California U.P.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a R. (1975) *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LÓPEZ POZA, S. (2005) «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en B. López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad-Grupo PASO, 15-67.
- MARAÑA, F. (1990) (ed.) *Gabriel Celaya. Orígenes. Hastapenak*, Universidad del País Vasco.
- MARASSO, A. (1934) «La *Antología griega* en España», *Humanidades (La Plata)* 24, 11-18.
- MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á. (2001) «Pervivencia del epigrama erótico de la *Antología Palatina* en España», en *Epigramas eróticos griegos. Antología Palatina (libros V y XII)*, Madrid, Alianza Editorial, 26-34.
- MONTES CALA, J. G. (1991) «Tipología y técnica literaria en el epigrama fúnebre helenístico», *Excerpta Philologica* 1, 501-520.
- ORTEGA VILLARO, B. (2001) «La *Antología Griega* en la poesía española contemporánea», *Minerva* 15, 207-218.
- REVENGA, L. (ed.) (1987) *Noticia de Gabriel Celaya, Premio Nacional de las Letras Españolas 1986*, Madrid, Centro de las Letras Españolas.
- ROTHBERG, I. P. (1954) *The Greek Anthology in Spanish Poetry*, Diss., Pennsylvania State University, Department of Romance Languages.
- (1996) «Some Baroque Reflections of the *Greek Anthology* in Lope de Vega», en J. Esten Keller & K. L. Selig (eds.), *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, N. Carolina U.P., 141-149.

- (1975) «Lope de Vega and the *Greek Anthology*», *Romanische Forschungen* 87, 239-256.
- TARÁN, S. L. (1979) *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Leiden, Brill.
- (1985) «Εἰσὶ τρίχες: an erotic motif in the *Greek Anthology*», *JHS* 105, 90-107.

ECOS DE LA CULTURA GRECOLATINA EN DOS POEMAS LARGOS DE GABRIELA MISTRAL: «CLITEMNESTRA» Y «CASANDRA»

MARÍA CECILIA GRAÑA

Università degli Studi di Verona
cecilia.grana@icloud.com

Resumen – En este trabajo he de detenerme en dos poemas largos de Gabriela Mistral, dos monólogos dramáticos en los que hablan Clitemnestra y Casandra. El interés de la chilena por las mujeres griegas parece responder a un particular apego por figuras que parecen provenir de culturas arcaicas ligadas al matriarcado y a través de las cuales logra expresar un *pathos* personal.

Palabras clave – Mistral, Clitemnestra, Casandra, poema largo, tragedia

ECHOES OF THE GREEK-LATIN CULTURE IN TWO LONG POEMS OF GABRIELA MISTRAL: «CLITEMNESTRA» AND «CASANDRA»

Abstract – In this work I will concentrate on two long poems by Gabriela Mistral, dramatic monologues in which Clitemnestra and Cassandra speak. The interest of the Chilean writer as regards Greek women is probably due to a particular attachment for figures that seem to stem from archaic cultures associated to matriarchal systems, through which she is able to express a personal *pathos*.

Keywords – Mistral, Clitemnestra, Cassandra, long poem, tragedy

1. LA ÉPICA Y LOS POEMAS LARGOS DE LA MODERNIDAD HISPANOAMERICANA

A finales del siglo XIX y comienzos del XX se observa en el continente americano la emergencia de una forma poética de mediana o gran longitud; en ella algunos críticos (Bernstein, Dickie, Baker) ven una suerte de renacimiento de la épica que, en ámbito anglófono, veían afirmada a partir de *Song of myself* de W. Whitman. Octavio Paz, al dar, en 1986, una definición del poema largo, recuerda cómo Homero para cantar la ira de Aquiles y sus consecuencias tiene que contar sus hazañas y la de los aqueos y troyanos. No es casual, pues, que algunos críticos consideraran el poema largo como predominantemente épico-narrativo porque está ligado a la historia y a una comunidad. Sin embargo, en el siglo XX, el vínculo estrecho que ligaba la épica con la sociedad de la que emanaba acaba perdiéndose porque, en su origen, los poemas épicos no fueron concebidos para representar una realidad heterogénea y sin sentido comunitario¹. Hoy la escritura rapsódica intenta, según Raúl Antelo, «abdicar de aspiraciones conclusivas» y, al mismo tiempo, «profundizar sus vínculos con la historia» para luego universalizarse y «devenir lenguaje posthistórico» (Antelo 2015: 6). No obstante, conscientes de vivir en un mundo en el que ya no existe una totalidad abarcadora, algunos autores intentaron recuperar el *ethos* épico que alentaba a los poemas homéricos. Un caso es el de Pablo Neruda quien en *Alturas de Macchu Picchu* canta y cuenta el ascenso de un sujeto poético a un antiguo lugar fundado gracias a la visión unitaria del mundo inca para huir de una realidad moderna degradada².

¹ Sobre esto se detuvo a reflexionar Lukács, en el momento del estallido de la guerra de 1914, y lo refleja en la primera edición de su *Teoría de la Novela*. Bernstein 1980: 3.

² La épica sigue siendo un punto de referencia en poemas largos que tienden, en cambio, a parodiar los principios de la misma. En *Narciso y Eco: tradición clásica y literatura latinoamericana* se reflexiona sobre lo que Lezama Lima llamaba, en 1941, «el misterio del eco» en el que «invisibles lluvias y cristales» (Lezama Lima *apud* Campuzano 2006: 134) «tamizan la recepción de la cultura metropolitana y propician su transmutación en americana, es decir a ese complejo y traumático proceso de acercamientos y rechazos que constituye la construcción de una voz propia en América Latina» (Campuzano 2006: 134). Esta nueva mirada hacia el mundo clásico tiene la función de desautomatizar la percepción y desbaratar la jerarquización cultural, algo que vemos en el poema *El carrito de Eneas* (2003) de Daniel Samoilovich quien, con un lenguaje que remeda, en parte, el estilo alto de la épica, da cuenta de un mundo rebajado y humilde –el de los reco-

Del mismo modo, el aliento épico sigue siendo el norte para la creación de poemas extensos femeninos porque, si la ira está en el origen de la narración de los hechos heroicos de Aquiles, estos poemas largos modernos hablan de la ira de mujeres que, en su contar, internalizan el ámbito público en un espacio íntimo y cotidiano. Y en estas reescrituras de las antiguas sagas se afirman, con fuerza, personajes femeninos de los mitos clásicos con los que, a veces, las escritoras contemporáneas enmascaran problemáticas de índole personal –como lo revela Rosario Castellanos al comentar su poema «Lamentación de Dido»³. Esto hace que nos preguntemos, como hizo Silvia Molloy, «What do women's texts do when they say I?» y «What representation of woman do these texts posit and what cultural forms govern that representation?» (Molloy 1991: 107).

2. LOCAS MUJERES PROTAGONISTAS DE TRAGEDIAS CLÁSICAS EN POEMAS DE GABRIELA MISTRAL

También Gabriela Mistral escribe poemas largos con protagonistas de tragedias clásicas. «Electra en la niebla», «Clitemnestra» y «Casandra» son soliloquios, monólogos dramáticos en los que las hablantes suelen también dirigirse a un «tú» que puede ser Orestes o Agamenón; escribe, asimismo, un poema titulado «Antígona». Es posible que la chilena haya elegido una escritura rapsódica «que se piensa a sí misma como rescate de otras tradiciones ajenas al propio espacio y anteriores al propio tiempo»

lectores de papel–, lo que Cicerón definía como materia *parva*. Con estas características, el poema de Samoilovich resulta corroído por la ironía; sin embargo, la potencia del *ethos* épico sobrevive a este uso anómalo de la ley del decoro y se encarna en la valiente capacidad de supervivencia de los cartoneros que contrasta la degradada situación dejada en la Argentina anterior al 2001 por militares y gobernantes, quienes, paradójicamente, en la antigua retórica eran los únicos dignos de ser representados con un estilo sublime. Graña 2009: 76.

³ Es sabido, porque así lo declaró la misma Castellanos, que la triste historia de Dido fue una máscara para cubrir una dolorosa situación personal de abandono: «El sufrimiento es tan grande que desborda el vaso de nuestro cuerpo y va a la búsqueda de recipientes más capaces. Encuentra las figuras paradigmáticas de la tradición. Dido que eleva la trivialidad de la anécdota (¿hay algo más trivial que una mujer burlada y que un hombre inconstante?) al majestuoso ámbito en que resuena la sabiduría de los siglos». Castellanos 1995: 201.

(Antelo 2015: 6), porque las formas extensas encajan mejor con la mística ebriedad del habla de aquellas mujeres griegas en el momento de máximo dolor. La sociedad chilena había cristalizado la real personalidad de Mistral en dos íconos –el de madre y el de maestra– de los que Mistral se había liberado en la serie poética «Locas mujeres» de *Lagar* y *Lagar II* (basta pensar en «La otra», «La fervorosa» o «La que camina»)⁴. Así pues, si no podemos descartar que la complejidad o los delirios de algunas de las trágicas griegas recordaran a Mistral el de su abuela paterna, Isabel Villanueva –a la que la joven poetisa, en sus visitas, encontraba diciendo frases que poco tenían que ver con la razón⁵–, es seguro que, por medio de las grandes trágicas, ella podía quitarse la máscara que le habían construido y expresar una emoción potente o el gran dolor que había constelado su vida⁶.

En el teatro griego Mistral encuentra protagonistas excedidas, portadoras de una «patología», pues, con su palabra, expresan un dolor inconmensurable; «locas mujeres» que, en la sociedad griega del V siglo a. de C., la tra-

⁴ No cabe duda de que en su poesía aparecen aspectos de reivindicación de género que la interacción y la convivencia social le hizo ocultar. Peña (2007: 42) admite que *Lecturas para mujeres* de Mistral «appears to echo a conservative Antigonean model of what woman should aspire to be» pero, aclara, «[Mistral] was not entirely faithful to this virtuous image [...]. A mother for Mistral was overall a symbol of power and strength a woman who can argue against patriarchal rules and limitation».

⁵ «Vivía –nos dice– en un curioso estado mental: No estaba loca; nunca le vi una violencia, pero deliraba constantemente» (citada en Coach 2008: 4).

⁶ Recordemos que la biografía de la escritora chilena había estado signada en su juventud, y sobre todo en la década de los cuarenta, por varios suicidios de personas queridas: un novio de juventud, luego sus amigos Stefan Zweig y su mujer y, sobre todo, Juan Miguel (Yin Yin), sobrino adoptado, casi como un hijo. Esta última muerte acercó a Mistral a la locura. Como ha sido señalado, Mistral no reaccionó frente a ese deceso: «Guardó silencio. Más aún, dio y siguió dando siempre versiones vagas y conflictivas, hasta ceñir la tragedia con una densa neblina que todavía no se disipa» (Vargas Saavedra 1978). Primero habló de suicidio, luego de asesinato y, sucesivamente al hecho, se aferró a diversas religiones con patetismo. De todas formas esa muerte fue fuente de inspiración poética. Por ejemplo, en «Ruta» (Mistral 1991: 43), el sujeto poético se lamenta de no haberse dado cuenta de la llegada de la Parca, y lo hace con tonos esquilianos: «No tropecé, no vi la nube / no olí el olor de la Euménide, / no oí su carrera a mi espalda; / en mi nunca no oí su jadeo. / Feliz iba y distraída, / y sin conjuro en la boca, / como el niño, como el niño / que ha de ser hasta la muerte». También otros poemas tratan de este trágico hecho. Mistral da un «informe» de lo sucedido en la carta que escribe a Victoria Ocampo, dos meses después de la muerte de Yin Yin el 26 de octubre de 1943 dos meses después de la muerte de Yin Yin el 26 de octubre de 1943. Mistral-Ocampo 2003: 149-153.

gedia representó sin solidarizar con ellas, y en el teatro no se les permitió ni siquiera ser las actrices de esos destinos desaforados, porque entonces la condición femenina obedecía a la autoridad masculina y estaba circunscrita al ámbito privado y familiar. Así pues, la chilena reescribirá esas historias pero desde un punto de vista diverso, como veremos. Si bien durante sus años de formación, en buena parte autodidacta, privilegió lecturas bíblicas, durante su estadía mexicana (1922-1924) aumenta y refuerza la lectura de los clásicos grecolatinos⁷. Recordemos que en México, ya desde 1908, había habido una gran promoción de los mismos:

En la noche del 25 de diciembre de ese año se dan cita en casa del abogado Agustín Reyes un grupo de jóvenes iberoamericanos con inquietudes intelectuales entre los que se encontraba el dominicano Pedro Henríquez Ureña y el mexicano Alfonso Reyes. Estos jóvenes eruditos pretendían celebrar el «nacimiento de Dióniso» coincidiendo con el solsticio de invierno posiblemente influidos por el gusto por lo dionisiaco que había puesto de moda el decadentismo europeo de finales de siglo [...] Esta reunión, aparentemente anecdótica, fue en buena medida fundacional de una corriente intelectual del México de la época, aglutinada en torno del llamado Ateneo de la juventud, con la presencia de estas dos figuras señeras para las que la tragedia griega tendrá un especial peso, como podremos observar posteriormente en la obra de creación de Alfonso Reyes (Hualde Pascal 2012: 189-190).

Recordemos, además, que Mistral saca su libro *Lectura para mujeres* en 1923 dentro de una serie de publicaciones promovidas por José Vasconcelos quien, desde 1921 —cuando publica las tragedias de Esquilo— hasta 1923, en que salen las *Enéadas* de Plotino, trata de difundir en México con grandes dificultades los clásicos de la literatura (Fell 1989: 488-492).

⁷ La mitología clásica tiene «una presencia esporádica pero constante, en su poesía de madurez, desde las menciones de divinidades, héroes, personajes de la *Odisea* y la tragedia griega de los libros mayores» (Alganza Roldán 2013: 34-35). Alganza Roldán se refiere a *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938), *Lagar* (1954), y los póstumos *Poema de Chile* (1967) y *Lagar II* (1991) donde aparecen Gea, Démeter, Cibeles, Pomona, Júpiter, Hades, Vulcano-Hefesto, Atenea-Minerva, Hebe, los Dioscuros y las Gracias; gorgonas y Centauros, Narciso, Atalanta, Orfeo y Eurídice, Ulises, Nausicaa y Circe, Agamenón, Ifigenia, la erinia-Euménide, Antígona, las bacantes, y Medea, «hasta los monólogos en verso libre titulados “Electra en la niebla”, “Antígona”, (*Lagar II*), “Climenestra” y “Casandra”, inéditos hasta su muerte». Alganza Roldán 2013: 34-35.

Sin embargo, luego de compartir en México el ideal de una gran difusión de las culturas grecolatinas, éstas inciden aún más en la escritora cuando, en 1924, viaja a Europa y logra «sentirlas» ya no sólo a través del papel y de la tinta⁸. En Europa Gabriela recuerda las frases de los «padres trágicos griegos» –como ella los llamó–, frases que contienen imágenes de la cultura y del paisaje mediterráneos; de hecho, no puede dejar de pensar en «el mar común de los poemas, el que brilla como una espada caída, el que se parece a los pectorales del guerrero, el mar de los regresos prometidos y pagados» (Morales II 2002: 285). Imágenes que siente como suyas, porque ahora las está viviendo⁹ y, además porque encuentra allí «los mismos frutos, el queso de cabra, el vino, los higos, las aceitunas» (Villalobos 1991: 9) de su valle de Elqui.

Si en México la escritora había sido motivada por el ambiente cultural de los intelectuales que giraban alrededor de Vasconcelos, en Europa relee a los clásicos (sabemos con certeza, a Esquilo) y escribe poemas en los que vemos aparecer mujeres griegas exaltadas, doloridas, asesinas o asesinadas. De todos los poemas con mujeres griegas, «Electra en la niebla» y «Antígona» salen en *Lagar II* (1991)¹⁰, aunque «Electra en la niebla» había aparecido precedentemente en dos versiones antes de ser incluida en este volu-

⁸ Recuerdo que Mistral transcurre un periodo en Nápoles en 1932, prontamente interrumpido porque Mussolini rechazó sus credenciales por ser una mujer, Coach 2008: 13, y un segundo momento cuando se establece en 1950 en Rapallo para después dirigirse a Nápoles.

⁹ Véanse las expresiones que utiliza en «El mar Mediterráneo», Nápoles, junio de 1924. Alganza Roldán (2013: 37) recuerda que corresponden a Homero, *Odisea* 5. 72 (λειμῶνες μαλακοὶ ἔου ἡδὲ σελίνου); y a Esquilo, *Prometeo encadenado*, 89 ss. (ποντίων τε κυμάτων / νήριθμον γέλασμα [...]).

¹⁰ La versión microfilmada de *Lagar II* está en la *Library of Congress* (*Manuscript Division*). Sobre este material poético trabajaron Pedro Pablo Zegers y Ana María Cuneo, quienes adaptaron algunos textos teniendo en cuenta las variantes que aparecían en el manuscrito tipografiado, aunque adecuaron silenciosamente –como ha notado Randall Coach al preparar su edición de *Locas mujeres*– algunos signos de puntuación y ciertas divisiones estróficas. Como es sabido, este volumen póstumo ha sido considerado por Gastón von dem Bussche (comisionado por la OEA junto con Doris Dana para clasificar y ordenar los papeles de Mistral en la *Library of Congress* en función de la versión microfilmada) una continuación de *Lagar* (1954) porque, según él, Mistral había trabajado simultáneamente en los textos que hoy aparecen en dos volúmenes (von dem Bussche 1991: 11). Rojo (1997: 391-395), piensa que las poesías de las locas mujeres de *Lagar II* más que una continuación del primer *Lagar* son textos posteriores, aunque pertenezcan al mismo grupo temático.

men póstumo¹¹. De «Clitemnestra» y «Casandra» no hay gran información. «Casandra» apareció en un volumen dedicado a Mistral por Roque E. Scarpa (1976)¹². «Clitemnestra» había aparecido en otro texto de Scarpa (1977) y, según Zegers, fue escrito entre 1918 y 1919 (Mistral 2002: 381-383). La fecha desconcierta, pues, en esa época, Mistral estaba en Punta Arenas, así que ¿por qué el poema no fue incluido sucesivamente en *Lagar*, en el que la mayoría de los textos habían sido escritos hacia 1946¹³? Es posible que haya quedado silenciado por el intenso odio con el que aparece representada la mujer de Agamenón, un sentimiento que no encajaba con la imagen que la sociedad sudamericana había adosado a la chilena.

Los tres poemas largos pertenecen al «ciclo troyano» y se centran en protagonistas del final del segmento de una antiquísima saga familiar que gira alrededor de la maldición de Tántalo hacia sus nietos, Atreo y Tiestes, hijos de Pélope: una cadena de odios que pasa de generación en generación¹⁴. Si se

¹¹ En 1963 vemos el poema en *La palabra y el hombre*, en una versión entregada por Doris Dana, albacea de Mistral (versión que, posiblemente, sea la definitiva considerando el estrecho vínculo de Dana con Mistral, lo que la hacía recordar mejor que otros la voluntad de la autora). Luego sale en *Mundo Nuevo*, en 1966 y, en 1967, en el periódico chileno *Orfeo*, que dedica un número en honor a Gabriela. En 1983 van dem Bussche prepara una antología de la obra de Mistral, *Reino*, en la que incluye una versión de «Electra».

¹² Scarpa dice que ha ordenado los versos del texto a partir de varios borradores del microfilm de la obra mistraliana. Coach (2008: 153), habiendo visto los diversos documentos hológrafos de los borradores de «Casandra», llegó a la conclusión que, en términos generales, el orden dado por Scarpa es correcto.

¹³ «[...] los textos que Gabriela Mistral escribió en Punta Arenas fueron numerosos. No todos estaban fechados, lo cual impide, en alguna medida, ordenarlos cronológicamente» Mistral 2002: 25.

¹⁴ La cadena de odios prosigue cuando Atreo, engañado por su hermano Tiestes, asesina sin saberlo a su propio hijo y, para vengarse, masacra a los hijos de Tiestes y se los sirve a su hermano en un banquete. Cuando Egisto, el único hijo de Tiestes sobreviviente a la masacre, toma el poder de Micenas, aleja de la ciudad a los hijos de Atreo, Agamenón y Menelao. Pero el primero, casado en Esparta con Clitemnestra, reconquista Micenas y emprende la guerra contra Troya. Para favorecer los vientos para la navegación de sus naves, sacrifica su hija Ifigenia a Artemisa. Al volver vencedor de la guerra trayendo consigo, como prisionera y amante, a Casandra, una sacerdotisa de Apolo, acaba asesinado por Egisto —que lo había sustituido en el poder de Micenas y en el lecho de su mujer—. En este momento aparece la figura de Electra induciendo a su hermano Orestes (que había sido alejado del reino luego del homicidio del padre) a matar a su madre y a Egisto. Estos episodios, difundidos en Grecia primero en forma oral y luego representados en vasijas y ánforas del siglo V a. de C., desembocan en la *Orestíada*, trilogía esquiliana, en *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides y en *Electra* de Sófocles.

tiene en cuenta la cronología de esta saga, de los tres poemas «Clitemnestra» narra el primer episodio, porque allí la reina cuenta el sacrificio de Ifigenia. El haber elegido el monólogo de la reina es un retomar los eventos que aparecen en las tragedias más que en los poemas homéricos, donde la figura de Clitemnestra tiene y no tiene culpa en el asesinato de Agamenón¹⁵. Luego seguiría «Casandra» donde la vidente, al llegar a Micenas, habla de su historia, de la causa de sus «ojos lúcidos» y anticipa lo que sucederá en la patria de Agamenón¹⁶. El último fragmento aparece en «Electra en la niebla», luego de que la reina de Micenas fuera asesinada.

La forma de presentar estas figuras se alimenta de la tragicidad que Homero descubre cantando su *epos* cuando habla de héroes polarizados entre la nulidad humana y lo divino; sin embargo, es sabido que «solo limitadamente *Iliade*, *Odissea* ed epica perduta si possono leggere como “storie di famiglia” per quanto il preludio stesso della guerra risulti connesso con un fatto privato [...] e per quanto il secondo poema sia in parte ambientato a Itaca e narri di una lunghissima riconquista dello spazio della casa e degli affetti» (Rodighiero 2013:120). Las sagas míticas de grandes familias dinásticas, que cubren un arco temporal de dos o tres generaciones, serán desarrolladas y desarticuladas por los grandes trágicos en una serie de acciones y reacciones que no modifican su carácter paradigmático.

En sus poemas, Mistral profundiza el perfil de estas heroínas de antigua raigambre y trata de mantener, por medio de la poesía, una ligazón con las raíces del mito. Ya Homero había profundizado psicológica y antropológicamente figuras que sufren por sentimientos humanos llevados hasta sus últimas consecuencias y que, al hacerlo, contrastan con las posibilidades divinas a las que pertenecían o accedían en tiempos remotos; como Clitemnestra, quien en su gesto sangriento retoma la arcaica figura de la omnipotente diosa madre, la gran Señora, la *Potnia* que, generalmente,

¹⁵ En Homero (*Odisea* III, 103 y ss., *Odisea* IV 492 y ss.), Clitemnestra no aparece representada en el episodio del asesinato de Agamenón que es llevado a cabo exclusivamente por Egisto. Mientras que en la respuesta de Agamenón a Odiseo (*Odisea* XI 405 y ss.), Clitemnestra es definida como «funesta esposa» que «me llamó a su casa, me dio de comer y me quitó la vida como se mata a un buey junto al pesebre».

¹⁶ Casandra, hija de los reyes de Troya, Hécuba y Príamo, había sido premiada con el don de la adivinación pero, al rechazar la seducción de Apolo, se ve castigada: aunque sacerdotisa del dios, nadie ha de creer en sus predicciones; vaticina la guerra de Troya y el engaño del caballo pero nadie la cree; en Micenas, advierte al rey del peligro que corre pero Agamenón desoye sus palabras.

luego de satisfacer su pasión, mataba o despedazaba a sus paredros; o como Agamenón, que si, en el mundo preaqueo, era el paredro de una diosa de los toros o cazadora de toros, en el mundo aqueo aparece como Zeus, padre de Palas Atenea. El culto de Zeus-Agamenón, extendido en distintos lugares de Grecia, explica por qué –en el pasaje sucesivo en el que las divinidades se transforman en héroes– los dioses le encomendaron un papel preeminente en la guerra troyana (Untersteiner 1991: 63).

Recordemos que el mito –que todavía se entrevé detrás de estas historias trágicas– era una configuración de sentido donde se cruzaban lo mitológico con lo antropológico, y un lugar donde el hombre podía encontrar reparo y abrigo. Pero, con la epopeya y la tragedia, se dio un pasaje de la espiritualidad a la razón; una metamorfosis que condujo lo que estaba sustentado por una visión analógica del mundo a lo que se apoya en las leyes de causa y efecto; en ese pasaje empezaron a fijarse las conductas arquetípicas de héroes o dioses y se solidificaron en experiencias psíquicas (Ortiz-Osés 1994: 291-292). La chilena recoge, pues, figuras femeninas que, cuando la historia irrumpe dentro del mito profanando su sacralidad y sus aspectos rituales (Agamben 2005: 83-106), dejaron de ser potentes y excedidas para transformarse en moralmente culpables de sus actos extremos. De hecho, sabemos que toda la impostación de los mitos, al integrarse al mundo de la literatura o de la historia, servirá para recordar hechos excepcionales (una guerra o un crimen), pero dentro de una narración que advierte al lector o al oyente que los mismos no debían repetirse (Lotman-Minc 1985: 206).

2.1. «Clitemnestra»

Según Zegers («Introducción» a Mistral 2002: 25), Mistral escribe el poema en Punta Arenas y, por lo tanto, años antes de que Alfonso Reyes escribiera su *Ifigenia cruel*, en 1923 (publicado en Madrid, en 1924). Al adoptar un punto de vista único –haciendo hablar sólo a la reina, una madre que se siente profundamente sola porque los que detentan el poder la han abandonado y le han quitado lo que más amaba–, la chilena excluye de su texto el conflicto de Agamenón luego de su decisión de sacrificar a su hija –algo evidente en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, obra en la que, además, Agamenón aparece sujeto a la voluntad y la opinión de su tropa. Mistral excluye, además, la otra obra del dramaturgo griego en la que Ifigenia en

Táuride –que se había salvado en Áulide gracias a la intervención de Artemisa–, descubre a Orestes y Pílates y con ellos huye a Micenas llevando consigo la estatua de la diosa.

Si en Esquilo la reina contaba cómo había asesinado a su marido, la Clitemnestra de Mistral, para transmitir claramente la causa del asesinato de Agamenón, muestra «en vivo» la muerte de su hija Ifigenia, cuyo nombre aparece sólo en la quinta estrofa; antes es nombrada «cordera» o «cervato»¹⁷ –que es el animal que aparece en el altar del sacrificio luego que Artemisa salva a Ifigenia en Áulide–:

Pero yo veo, veo, veo, veo
a despecho de lenguas y humaredas,
veo brincar las llamas de la hoguera
que cabritos la trepan o la bajan
o en lienzos retorcidos de humo y fuego
que esconden y me dan a la cordera
y son sus brazos de gaviota al vuelo,
son sus cabellos de suspiro ardiente
y veo hombros y el cuello de su gracia (Mistral 2008: 134).

Reviviendo «en directo» el dolor de Clitemnestra, Mistral tiende a justificar la carga de odio contenida hacia Agamenón y la causa de su asesinato, aunque el determinismo al que está sujeta la reina mistraliana no se aleja de la tradición clásica y, por lo tanto, el lector sabe que la cadena de venganzas no ha terminado¹⁸.

¹⁷ Según Loraux (1988: 36), «affinché il sangue degli uomini non sia versato invano, è dunque necessario che scorra sangue di vergine, sangue vergine o, come proclamano gli immolatori al momento di portare a termine la loro opera, ‘sangue puro’». Tampoco es de descartar, según la misma crítica, que los espectadores de las tragedias –acostumbrados frente a un peligro a inmolar animales– viesan la muerte de una virgen como algo anormal. Por eso, concluye: «Mi chiedo se sia per risolvere questa tensione del reale e dell’immaginario che la tragedia da Eschilo a Euripide, si prodiga per animalizzare metaforicamente le fanciulle sacrificate». Loraux 1985:36.

¹⁸ Recuerdo al respecto que si bien Mistral comparte con Alfonso Reyes una Clitemnestra que sufre dolorosamente el abuso de Agamenón, se diferencia del autor mexicano porque éste se había alejado del determinismo de los clásicos al crear una Ifigenia que lucha por desprenderse de su pasado: «Huyo, porque me siento / cogida por cien crímenes al suelo. / Huyo de mi *recuerdo* y de mi *historia*, / como yegua acosada que intenta salirse de su sombra». Reyes 1996: 341 (cursivas mías). A esa figura, «{e}l lapso del olvido le ha abier-

En las dos estrofas iniciales prevalecen imágenes auditivas: si en la segunda estrofa es el grito de la multitud que festeja el sacrificio, en la primera, es el grito de Ifigenia cuando cae en medio de la hoguera (recordemos que aunque en las tragedias griegas se dice que la joven fue degollada –acto que puede corresponder a una desfloración, porque «quando la vittima è una vergine, il sacrificio diventa tragicamente ironico in quanto somiglia troppo al matrimonio» (Loraux 1988: 43-39)– Mistral la hace morir por el fuego¹⁹).

La animalización de los nominativos se extiende al mismo Agamenón pero con connotaciones disfóricas; Clitemnestra llama a su marido «Oso helado», «Leopardo real», y quiere cristalizar su ferocidad por medio de un epíteto («y el Rey Leopardo, Agamenón [...]», Mistral 2008: 136). Si, al final, aparece nombrado como «Rey de los hombres» (Mistral 2008: 138), lo normal o positivo de esta nominación se anula en la representación bestial de sus súbditos ante el sacrificio y en las imágenes auditivas que los vuelven semejantes a lobos:

La plebe aúlla contra el cielo
como ebria, azuzada por el fuego,
el nombre de su Rey y no el de mi cordera,
danza y eructa gritos de victoria,
hormiguea sorda de tambores,
eructa, baila, berreando a sus dioses (Mistral 2008: 134).

Cuando Ifigenia ya ha muerto, la plebe es representada con un símil textil que no quita la connotación degradada de la misma: «La plebe en hebra oscura pespuntea / toda la costa, más saciada, con la cara al viento, / babeante, hipando el nombre de sus dioses» (Mistral 2008: 134).

Hay dos versos que repiten en paralelo los verbos: en la segunda estrofa, Ifigenia «cae, cae, cae»; en la tercera, Clitemnestra dice «Pero yo veo, veo, veo, veo» (Mistral 2008: 134). Y la duplicación se acentúa en el desdoblamiento de esa madre que aparece, sea en el interior del palacio ras-

to un espacio para poder distanciarse de su stirpe y decidir nada menos que su libertad, aún en contra de Apolo. Es responsable de sí misma: no delega a ningún dios». Teja 2004: 242.

¹⁹ El motivo del fuego tiene en la poesía y la prosa de Mistral un valor inusitado. Cfr. en el «Elogio de las materias» y «El fuego». Morales II 2002: 413-414.

guñando sus puertas y pidiendo salir, sea fuera del palacio, frente a la hoguera donde arde su hija. A causa de ese sacrificio, se desatan el odio y la ira de la reina contra su marido. Nada hay en Agamenón que pueda salvarlo ni justificarlo, mientras su cara, «congestionada de soberbia de su loco triunfo» (Mistral 2008: 136), observa si el viento ha comenzado a mover las naves. Y en el juego paronomástico «a la vez vencedor y ya vencido» (Mistral 2008: 136), se anticipa su papel en la guerra de Troya y su muerte final al volver a Micenas. Finalmente, la figura de Clitemnestra se condensa en una impotencia potente, porque su odio genera una inmensa fuerza que se concentra en una apostasía: «reniego con mi cuerpo y mis potencias / de los dioses que dan y que arrebatan», y de Agamenón «que engendra y mata» (Mistral 2008: 136).

En la quinta estrofa Ifigenia es sólo una llama pura que avanza «volteando azules y dorados» (Mistral 2008: 136), y la imagen auditiva con la que inicia el poema se retoma al final, en el agudísimo grito de la madre dolorida frente a sus siervos y dirigido a los dioses, a los cuales espera conmover «si no son sus oídos conchas muertas/ y no es su pecho escudo como escarcha» (Mistral 2008:136). Este grito, como el de otras protagonistas mistralianas, según Peña (2007: 19), «refuses to follow patriarchal order, state law, family hierarchies and gender positions».

Al final, Clitemnestra advierte a Agamenón que lo ha expulsado de su vida y de su lecho; y esa expulsión se manifiesta por medio de negaciones: «No te vea yo más, no más yo duerma / tocándote las sienes; no más abras / estas mis puertas y arranques de los brazos / a Electra y Orestes para otra hoguera» (Mistral 2008: 136); «Yo no te vuelva a ver, Rey de los hombres, / no subas más las escaleras donde / en triángulo de luz jugaban nuestros hijos. / No me traigas tu gloria de timbales, ni tus carros crujiendo de trofeos [...]» (Mistral 2008: 136).

Por último, Clitemnestra se transforma en una figura que, sin saberlo, se dirige hacia el mar cargando las cenizas todavía ardientes de su hija (una elección material, porque sabemos que, en Eurípides, el cuerpo de Ifigenia desaparece del altar donde fue sacrificado) y jurando al culpable de la hoguera que las mismas se metamorfosearán en un fuego totalmente destructor:

y de esta brasa todos arderemos,
Agamenón hasta el último día:

tu palacio, tus mirtos, tus palomas,
con un rey de hombres y una reina loca (Mistral 2008: 138).

Clitemnestra, como muchas otras de la serie de «locas mujeres» mistralianas, queda desarraigada, expuesta a la intemperie del camino o en la orilla del mar, una condición a la que se aplicaban las palabras del coro en el *Agamenón* de Esquilo: «Necesario es que ya, privada de amigos, pagues represalias, golpe por golpe» (Esquilo 1986: 431).

El poema crea un personaje femenino que es el mismo del *Agamenón* de Esquilo donde se aplicaba la justicia divina para vengar la muerte de una doncella²⁰. Pero Gabriela Mistral coloca los hechos de su poema en el momento mismo del sacrificio de Ifigenia. Al elaborar la causa del siguiente episodio de la saga (causa que, en el *Agamenón* de Esquilo, Clitemnestra explicitaba *luego* de asesinar a su marido), muestra cómo el trauma de la muerte de Ifigenia provoca una metamorfosis en la madre al sentir ésta que su hija se está reencarnando en ella: «Siento como que va de mí subiendo / otra alma y que me viene como al árbol / otra carne y que las llamas / de Ifigenia me alcanzan y me visten» (Mistral 2008: 136).

Mistral se aleja también de otras tragedias porque en *Ifigenia en Áulide* la joven aceptaba su destino final e iba al encuentro del mismo en paz consigo misma y con el padre e, incluso, pedía a la madre que aplacase la ira contra su marido, así como se lo había ya pedido un mensajero (Eurípides: 1610). Mistral, en cambio, libera totalmente esa ira desentendiéndose del conflicto íntimo que sostiene al Agamenón de Eurípides. Mistral ignora, asimismo, la hipocresía que caracterizaba tanto al rey como a la reina en los textos teatrales de Esquilo y Eurípides; en Esquilo, Clitemnestra recibe con festejos a su marido, rey de la ciudad, sabiendo que lo ha de asesinar; en Eurípides, Agamenón, para poder sacrificar su hija a los dioses, la atrae junto a su madre a Áulide engañándolas con la idea de un matrimonio. Por lo tanto, si en las tragedias la causa del asesinato de Agamenón se complica con razones que van más allá del dolor de una madre, Mistral, en cambio, se concentra exclusivamente en el mismo.

²⁰ «expolían al que expolia y el que mata paga. Mientras permanezca en su trono Zeus, permanecerá –es ley divina– que el culpable sufra. ¿Quién podrá arrojar de esta casa esa semilla de maldición? ¡Esta estirpe está condenada a la ruina!». Esquilo 1986: 435-436.

2.2. «Casandra»

Este largo poema de 116 versos da voz a Casandra: «yo, Casandra de Ilión, a quien amaban/ los cerros y los ríos, los seres y las cosas» (Mistral 2008: 141). «Yo soy Casandra, la que, sin pedirlo, / todo lo supo y vino a su destino» (Mistral 2008: 142). Casandra aparece frente a las puertas de Micenas recordando su tierra, su gente, el día de su exilio y su despojo; un despojo que siente, asimismo, la tierra troyana cuando le arrancan ésta, una de sus hijas: «y cuando ya mis pies no la tocaron / la Patria, enderezada, dio un vagido / como de madre o hembra despojada, / grito de cierva o de viento herido» (Mistral 2008: 140). La psicología de la sacerdotisa de Apolo es, en el poema, compleja, porque si bien se afirma su situación real en la primera estrofa: «Viajé siguiendo a mi enemigo y dueño, / rehén y amante, suya y extranjera» (Mistral 2008: 140), en las sucesivas se demuestra como una mujer profundamente enamorada de Agamenón; de hecho, a su carro subió «temblando de amor y de destino / en brazos del que amé contra mí misma, / y contra Ilión [...]» (Mistral 2008: 140). Y sabe, además, que, después de ser asesinado, el rey seguirá amándola en el Hades.

Delante de las puertas de Micenas o del palacio del rey, Casandra empieza a predecir lo que nadie le cree; por lo tanto, para ella no hay portal que oculte lo que encierra, no hay presente que oculte lo que ocurrirá mañana. Con sus ojos de párpados siempre abiertos, con sus «ojos lúcidos» (Mistral 2008: 144), Casandra ve llegar a Clitemnestra, antes de que la reina realmente lo haga: «Todo lo sigo viendo, aquí, a tu puerta, / en tu luz y en tu aire de tu patria» (Mistral 2008: 142). Frente a las puertas «de hierro y de bronce» (Mistral 2008: 142), Casandra sabe el sitio y la hora de «esa muerte», la de Agamenón; escucha la llegada de los pasos de Clitemnestra, pronta a salirle al encuentro para beber un nuevo vaso de hiel, y la define con un epíteto —«la que ya apuró su primer sorbo» (Mistral 2008: 142)— referido a la muerte de Ifigenia. Casandra ve el cuerpo de Agamenón asesinado y vacío de sangre, y ve cómo la sangre del rey se escurre buscando a su concubina; por eso, se dirige a Clitemnestra diciéndole: «Ya vaciaste su cuerpo que era mío, y su sangre me anhelaba por las losas. / Ya estás bebiendo el cuerpo que detestas / y yo repaso el que me sabía» (Mistral 2008: 142)²¹. En

²¹ En la *Odisea* XI 405 y ss., el espectáculo de la sangre lo evidencia Agamenón al decirle a Odiseo: «[...] hubieras sentido grandísima compasión al contemplar aquel espec-

la sexta estrofa acaba esta visión: «No vale, ay, el bronce de la puerta/ para que yo no vea a la que viene/ por caminos de mirtos a buscarme/ ebria de odio y loca de destino» (Mistral 2008: 144). En la séptima, Casandra retoma su pasado y su identidad y describe su encuentro con Clitemnestra que en el presente la «rodea en ceñidura» (Mistral 2008: 144), aunque la sacerdotisa sabe que es la sangre del futuro muerto la que la ciñe. Sabe que Clitemnestra tuvo veinte años a Agamenón sin amarlo, mientras que ella lo amó enseguida cuando navegaba abandonando su tierra, cuando aspiraba «en la nave las esencias / por retener la Patria en puro aroma» (Mistral 2008: 144).

El encuentro de las dos figuras femeninas se produce y es como si se hallaran frente a frente²², como si compartieran algo que subraya el uso del gerundio: «Ya estamos ya las dos, ricas de púrpura²³ / y de pasión, ganadas y perdidas, todo entendiendo y todo agradeciendo / al Hado que sabe, une y salva» (Mistral 2008: 144). Esta imagen parece unir, por un momento, estas dos figuras que pronto se separarán, porque Clitemnestra ha dado orden a sus siervos de asesinar a la joven; un asesinato que la joven narra en un presente absoluto: «Ya me tumban tus sanguinarios siervos,/ ya me levantan en faisán cazado» (Mistral 2008: 146). Esta muerte no es vivida negativamente porque Casandra sabe que, así, recuperará Agamenón en el Hades; por eso, ahora, se dirige a él diciéndole «[...] ya voy, ya voy de vuelo» (Mistral 2008: 146).

Casandra en Mistral es completamente distinta de la de *Agamenón* de Esquilo o de *Las troyanas* de Eurípides: la de la chilena está llena de amor, mientras que en las tragedias prevalece la imagen de una insana, «Posesa por la deidad» (Esquilo 1986: 419); una «poseída por báquico delirio» (Eurípides 2005: 207) que amenaza con matar a Agamenón, con devastar su morada para castigarlo por haber asesinado a su padre y a su

táculo al ver cómo yacíamos en la sala alrededor de la cratera y de las mesas llenas, y cómo el suelo manaba sangre por todos lados. Oí la misérrima voz de Casandra, hija de Príamo, a la cual estaba matando, junto a mí la dolosa Clitemnestra; y yo, en tierra y moribundo, alzaba los brazos para asirle la espada».

²² A diferencia del *Agamenón* de Esquilo, donde el encuentro se produce con Casandra en lo alto de un carro y Clitemnestra de pie frente al mismo.

²³ En Esquilo, Agamenón se dirige a su palacio, en su entrada triunfal a Micenas, sobre una alfombra de púrpura. Aquí las dos figuras femeninas parecen estar vestidas con ricos mantos de púrpura que, en cierta forma, metaforizan la sangre futura.

hermano. Por eso, es interesante leer algunos párrafos de Sontag respecto de la locura («Un loco es alguien cuya voz no desea escuchar la sociedad, cuyo comportamiento es intolerable, debe ser suprimido», Sontag 1987: 78), para notar cómo, en «Casandra», Mistral deja de lado su versión de «mujer loca» que aparece en otras de sus poesías; esa versión la deja a los clásicos griegos para mostrar, en cambio, una vidente enamorada.

En *Agamenón* Casandra predice el asesinato del rey y su propia muerte; en *Las troyanas* hace algunas predicciones: sabe, por Apolo, que su madre no se irá con Odiseo pero morirá en Ilión; sabe que ella misma se unirá con Agamenón en el Hades. En cambio, la Casandra de Mistral, más que hacer predicciones, parece tener visiones anticipatorias. Pero si en Esquilo y en Eurípides, Casandra aparece en estado de delirio y llena de ira por haber sido destinada a quien asesinó a su padre, en Mistral este papel parece recubrirlo Clitemnestra, que, para la sacerdotisa, llega «ebria de odio y loca de destino» (Mistral 2008: 144).

3. CONCLUSIONES

Al utilizar la forma del poema largo Mistral mantiene un nexo con el mundo clásico, aunque la escritora elige segmentos que quedaron fuera de la cadena rapsódica: Clitemnestra habla *antes* de cometer su asesinato; Electra habla *luego* del asesinato cometido por Orestes e inducido por ella (Graña 2014).

Si la «tragicidad» de los héroes de la tragedia consistía en actuar con exceso a causa también de un arcaico origen divino, en contradicción con su naturaleza humana que muchas veces no les permitía alcanzar sus objetivos (Untersteiner 1991: 63-67), la chilena elige narrar el episodio de la saga desde un ángulo inusual, pues hace prevalecer un punto de vista divergente respecto al panteón elaborado en Grecia bajo el influjo de los aqueos, y en el que la potencia del hombre prevalecía sobre la de la mujer. En el poema «Clitemnestra» ese punto de vista se encarna concretamente en la apostasía contra el poder del hombre y de los dioses, y en esto su monólogo dramático diverge de los homéricos donde los soliloquios eran oraciones dirigidas a los dioses (Medda 1983: 17-18).

Las protagonistas de estos poemas largos acaban siendo mujeres sin patria, lo cual evidencia un nexo entre el dolor de las mismas y la auto-

biografía de Mistral²⁴. Además, a través de estas figuras vinculadas con la locura²⁵ por el dolor vivido, se pone en juego una compleja trama de vivencias íntimas de la escritora (el arraigo-desarraigo, la relación con la madre, el desaforado dolor por la muerte del sobrino-hijo, las propias creencias vinculadas con la reencarnación, y una reivindicación de género). Toda una serie de elementos no fácilmente transmisibles en razón de la imagen en la que Mistral había quedado cristalizada socialmente.

Pero estas figuras potentes, con un eros y una ira excedidos –que tan bien encarna Clitemnestra cuando mata, con la doble hacha, a su marido Agamenón en la tragedia griega, deben haber interesado a Mistral, además, por estar ligadas a un bagaje cultural antiquísimo, precedente incluso al de su expresión teatral y literaria; me refiero a la antigua cultura matriarcal mediterránea que giraba alrededor de Gea, la gran madre tierra generadora de vida y reproducida en muchas otras diosas imperiosamente deseantes²⁶. Mistral, al reescribir la tragedia clásica desde un punto de vista femenino, deja entrever aquella visión del mundo que logró subsistir desde el periodo prehelénico hasta Esquilo. Así, la Clitemnestra mistraliana, en su momento de máximo dolor, se inscribe y rescata los fundamentos arcaicos del mito porque evoca el reproche que Gea eleva a Urano por devorar a sus hijos²⁷.

²⁴ Algo sobre lo que ha indagado Rojo en los capítulos VIII y IX de su libro; por ejemplo, en *Poema de Chile*, la figura femenina que camina presenta algunos rasgos similares a los de Gabriela (se alude a un nombre ligado con el viento etc.); del mismo modo se sienten ecos autobiográficos en los poemas dedicados a la madre o algunos en los que la crítica encontró un fuerte vínculo con la muerte de Yin Yin. Rojo (1997: 352) ha dedicado un capítulo para hablar de la locura femenina en relación con Mistral, teniendo en cuenta las mayores aportaciones sobre el tema de la locura; concluye diciendo que «la locura mistraliana se asimila a tres perspectivas semánticas de sobra conocidas, que el vocablo ha acarreado de suyo desde siempre [...] Me refiero a la “exaltación del ánimo o los ánimos, producida por algún afecto o incentivo”, a la “privación del juicio o del uso de la razón [...], a la alucinación sustitutiva, complementaria [...] defensa que el individuo traumatizado produce para aliviarse con ello del espanto de sus sufrimientos».

²⁵ Hay que recordar que el tema de la locura había aparecido mucho antes de la serie «Locas mujeres» de *Lagar*, y siempre en estas tres versiones «la excesiva, la diferente, la alucinada». Rojo 1997: 381.

²⁶ Baste pensar en el rito del paredro –el invocado amante que muchas veces es también hijo y dios que pierde y retoma cada año ese poder viril que seduce a la señora divina.

²⁷ Mistral, en varias oportunidades, habla de la tierra madre y la denomina como «Pachamama» pero también con su nombre clásico: Gea; y Gea aparece en muchos de

Es evidente que Mistral se interesa por sagas que hoy han perdido su fundamento analógico para privilegiar los nexos causales del encadenamiento de episodios (Lotman-Minc 1985), sin embargo, la chilena, al insertarlos en el género poesía —que de por sí se basa sobre un funcionamiento ilógico, aquí evidente en las imágenes metafóricas, los símiles, las reiteraciones y los paralelismos— logra restaurar el principio analógico del mito. La Premio Nobel, por lo tanto, desde un *locus* mental americano logra una suerte de heroicización femenina mientras reescribe los personajes de las tragedias en los que transfigura o traduce su *pathos* personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2005) *Profanazioni*, Roma, Nottetempo.
- ALGANZA ROLDÁN, M. (2013) «Recados sobre Grecia y Roma, en la prosa de Gabriela Mistral», *Synthesis*, 20, 2013, 33-51.
- ALGANZA ROLDÁN, M. (2012) «Los clásicos de Gabriela Mistral», *Myrtia*, 27, 415-425.
- ANTELO, R. (2015) «La escritura rapsódica y la caída del sujeto», en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, I, 1, 4-24.
- BAKER, P. (1972), *Obdurate brilliance: exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville, University of Florida Press.
- BAÑULS OLLER, J. V. y MORENILLA TALENS, C. (2008) «Antígonas», *Debats*, 101, 79-89.
- BERNSTEIN, M. (1980) *The tale of the tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*, Princeton, Princeton University Press.
- BONACCORSI, N. y GARRIDO, M. (1999) «Antígona en Iberoamérica», en M. C. Álvarez Morán y M. R. Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del Congreso Internacional de Los Clásicos. La Tradición Greco-latina ante el siglo XXI. La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998*, Murcia, Universidad de Murcia, 271-280.
- CAMPUZANO, L. (2006) *Narciso y Eco: Tradición clásica y Literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial La Bohemia.
- CASTELLANOS, R. (1995) *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COACH, R. (2008) *Introduction a Gabriela Mistral, Madwomen. The Locas mujeres poems of Gabriela Mistral*, A bilingual edition. R. Couch (ed. / tr.), Chicago, The University of Chicago Press.

sus poemas y escritos en prosa. A ella adhiere la poetisa y, no sabemos si sabiéndolo o no, parece rescatar las figuras de mujeres griegas de la imagen que la tragedia les había adosado.

- DICKIE, M. (1986) *On the Modernist Long Poem*, Iowa, University of Iowa Press.
- ESQUILO (1993) *Agamenón*, en *Tragedias completas*, M. Fernández Galiano (introducción) y B. Perea Morales (introducción, traducción y notas), Madrid, Gredos.
- EURÍPIDES (1979) *Ifigenia en Áulide*, en *Tragedias III*, C. García Gual - L. A. de Cuenca - Prado (edición y traducción), Madrid, Gredos.
- EURÍPIDES (2005) *Las troyanas*, en *Tragedias II*, J. M. Labiano (edición y traducción), Madrid, Cátedra.
- FELL, C. (1989) *José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM.
- FIGUEROA, A. (2001) «Locas mujeres de *Lagar II* : 'Electra en la niebla'», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 17, 51-62.
- GRAÑA, M. C. (2006) «Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso», *Cuadernos americanos. Nueva época*, 117, 191-213.
- GRAÑA, M. C. (2011) «Entre la piedra y el agua: la "genericidad" de los poemas largos», *Cuadernos americanos. Nueva época*, 138, 65-97.
- GRAÑA, M. C. (2014) «Una reescritura y su traducción: 'Electra en la niebla' de Gabriela Mistral», *Orillas. Rivista di Ispanistica*, 3, 1-15. Consultado en: <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/>
- GRAÑA, M. C. (2009) «Megalópolis y formas poéticas extensas. El carrito de Eneas de Daniel Samoilovich», en M. L. Molteni. L. Scarabelli (eds.), *Los ojos en la ciudad. Mappe, percorsi e divagazioni urbane nella letteratura ispano-americana. Atti del Convegno di Milano 21 novembre 2007*, Milano, Asterión, 69-86.
- HOMERO (1946) *Obras completas* (Versión directa y literal del griego por L. Segalá y Estalella. Ed. ilustrada por J. Gil con 72 grandes composiciones de J. Flaxman), Buenos Aires, Joaquín Gil Editor.
- HUALDE PASCUAL, P. (2012) «Mito y tragedia en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos de Filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 22, 185-222. Consultado en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCG.2012.v22.39070
- LOTMAN, J. M.- MINC, Z. (2005) «Letteratura e mitologia» en Lotman J. M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (a cura di S. Salvestroni), Venezia, Marsilio, 201-224.
- LOTMAN, J. M.- USPENKIJ, B. A. (1975) «Mito-Nome-Cultura», en *Tipología della cultura*, Milano, Bompiani, 83-109.
- LOURAX, N. (1985) *Come uccidere tragicamente una donna*, Bari, Laterza.
- MEDDA, E. (1983) *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa.
- MISTRAL, G. (1991) *Lagar II*, Santiago de Chile, Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos. Biblioteca Nacional.
- MISTRAL, G., OCAMPO, V. (2003) *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, E. Horan y D. Meyer (intr. / notas), Buenos Aires, El cuenco de plata.
- MISTRAL, G. (2008) *Madwomen. The Locas mujeres poems of Gabriela Mistral*. A bilingual edition. R. Couch (ed. / trad.), Chicago, The University of Chicago Press.

- MISTRAL, G. (2002) *Recopilación de la obra mistraliana 1902-1922*, P. P. Zegers (ed. / intr.), Santiago de Chile, Consejo Nacional del libro y La lectura.
- MISTRAL, G. (2005) *Tala/Lagar*, Nuria Girona (ed.), Madrid, Cátedra.
- MOLLOY, S. (1991) «Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration», en Castro-Klarén, S., Molloy, S., Sarlo B. (eds.), *Women's Writing in Latin America: An Anthology*, Boulder, Co. Westview Press, 107-124.
- MORALES BENÍTEZ, O. (2002) *Gabriela Mistral: Su prosa y poesía en Colombia*, (I-III), Santafé de Bogotá, Convenio de Andrés Bello.
- ORTIZ-OSÉS, A. (1994) «Modelos hermenéuticos y mitológicos», *Revista portuguesa de filosofía*, 40, 3, 291-306.
- PAZ, O. (1990) «Contar y cantar (Sobre el poema extenso)» en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 11-28.
- PEÑA, K. P. (2007) *Poetry and the Realm of Public intellectual. The Alternative Destinies of Gabriela Mistral, Cecilia Meireles, and Rosario Castellanos*, Leeds, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- REYES, A. (1996) «Ifigenia Cruel, poema dramático» en *Obras completas. X Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 310-350.
- RODIGHIERO, A. (2013) *La tragedia greca*, Bologna, Il Mulino.
- ROJO, G. (1997) *Dirán que está en la gloria. . . (Mistral)*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- SCARPA, R. E. (1977) *La desterrada en su patria: Gabriela Mistral en Magallanes, 1918-1920 (I-II)*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- SCARPA, R. E. (1976) *Una mujer nada de tonta*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- SONTAG, S. (1987) *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa.
- TEJA, A. M. (2004) «Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia», *Revista del CESLA*, 5, 6, 237-273.
- UNTERSTEINER, M. (1991) *La fisiología del mito*, Milano, Bollati Boringhieri.
- VARGAS SAAVEDRA, L. (1978) *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. Consultado en <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/prolprosarel.html>
- VILLALOBOS, S. R. (1991) «Presentación. La poesía del valle y del lagar» en G. Mistral, *Lagar II*, Santiago de Chile, Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos. Biblioteca Nacional, 7-9.
- VON DEM BUSSCHE, G. (1991) «Prólogo» a G. Mistral *Lagar II*, Santiago de Chile, Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos. Biblioteca Nacional, 11-14.

FAUNOS EN LOS TRÓPICOS: MODERNISMO Y VIRILIDAD

RAFAEL HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad Estatal del Sur de Connecticut
hernandezr3@southernct.edu

Resumen – El modernismo representa un movimiento artístico que refleja la sociedad cambiante de finales del siglo XIX. Esta sociedad cambiante genera el primer movimiento cultural y artístico continental de importancia que intenta responder a la pregunta ¿cuál es el lugar de Hispanoamérica en el mundo occidental y cuál es la nueva función del poeta? Entre otros aspectos que señalan la modernidad del movimiento (como el urbanismo, la industrialización, el papel de la mujer), hay uno de particular importancia: la revisión de la masculinidad. Este ensayo se centra en tres textos que revisan la visión de la masculinidad y el arte a través de la imagen del fauno.

Palabras clave – modernidad, urbanización, virilidad, arte

FAUNS IN THE TROPICS: MODERNISM AND VIRILITY

Abstract – Modernism represents an artistic movement that mirrors the changing society of the late 19th century. This changing society produced the first cultural and artistic movement in Spanish America that asked what was this region's place in the Western World as well as what the poet's new function was. Among other issues that reveal the modernity of the movement, such as urbanization, industrialization, or the role of women, there is one of capital importance: the view of masculinity. This essay focuses on three texts that review the image of masculinity and art thought the figure of the faun.

Keywords – modernity, urbanization, virility, art

1. UNA NUEVA SENSIBILIDAD

En 1884, Manuel Gutiérrez Nájera publicó en la Ciudad de México un largo poema titulado «La duquesa Job». Este poema debió de sorprender a las clases ilustradas de la capital mexicana no sólo por su agilidad y frescura, sino por su aire desenfadado:

En dulce charla de sobremesa,
mientras devoro fresa tras fresa
y abajo ronca tu perro Bob,
te haré el retrato de la duquesa
que adora a veces el Duque Job (Nájera 2003: 116).

Lo anecdótico de la escena que describe la primera estrofa del poema, es enfatizado por la frivolidad del amigo comiendo fresas ávidamente mientras describe a su amada, y por la inclusión, cómica, del perro, de nombre inglés, dormitando. El *devorar* fresas y el mencionar a un perro con nombre extranjero hubiera sido de un prosaísmo imperdonable tanto para los poetas neoclásicos –quienes favorecían temas solemnes que si bien tomados de la mitología griega eran tratados con un estilo rebuscado y estilizado a tal grado que era evidente que se trataba de marmóreas presencias simbólicas de algo que se quería trascendente–, como para los románticos, quienes preferían la expresión de las emociones íntimas y «verdaderas», pero que por lo general no eran menos solemnes ni retóricos. La agilidad de los decasílabos y la rima AABAB y AABCCB alternada de los quintetos y sextetos es, igualmente, de una musicalidad escueta que anuncia una nueva poética y que complementa no sólo la soltura del poema sino la vivacidad de la vida moderna que describe.

Este poema tenía además de su aire ligero e imágenes prosaicas para el gusto de los eruditos, escenas de una franca sexualidad que para la sociedad decimonónica debió de haber parecido escandalosa:

No tiene alhajas mi duquesita,
pero es tan guapa, y es tan bonita,
y tiene un cuerpo tan *v' lan*, tan *pschutt*;
de tal manera trasciende a Francia
que no la igualan en elegancia
ni las clientes de Hélène Kossuth.

[...]

Ágil, nerviosa, blanca, delgada,
media de seda bien restirada,
gola de encaje, corsé de icrác!
Nariz pequeña, garbosa, cuca,
y palpitantes sobre la nuca
rizos tan rubios como el coñac (Nájera 2003: 117).

Que a su vez describen una vida urbana, desenfadada y cosmopolita:

Desde las puertas de la Sorpresa
hasta la esquina del Jockey Club,
no hay española, *yankee* o francesa,
ni más bonita, ni más traviesa
que la duquesa del Duque Job.

¡Cómo resuena su taconeo
en las baldosas! ¡Con qué meneo
luce su talle de tentación!
¡Con qué airecito de aristocracia
mira a los hombres, y con qué gracia
frunce sus labios –¡Mimí Pinsón! (Nájera 2003: 117).

Y que revelan no sólo el surgimiento de una clase media, sino de una presencia cada vez más evidente de la mujer en la vida pública:

Si alguien la alcanza, si la requiebra,
ella, ligera como una cebra,
sigue camino del almacén;
pero ¡ay del tuno si alarga el brazo!
¡nadie le salva del sombrillazo
que le descarga sobre la sien! (Nájera 2003: 117).

Pero quizás su rasgo más revelador es que, junto a ese cosmopolitismo y esa cotidianeidad anecdótica y erótica, el poema contiene imágenes de un espíritu claramente laico y burgués donde la mujer presenta un nivel de actividad poco usual en las culturas hispanas:

¡Y los domingos!...¡Con qué alegría
oye en su lecho el bullir del día

y hasta las nueve quieta se está!
 ¡Cuál se acurruca la perezosa,
 bajo la colcha color de rosa,
 mientras a misa la criada va!
 [...]
 Toco; se viste; me abre; almorzamos;
 con apetito los dos tomamos
 un par de huevos y un buen beefsteak,
 media botella de rico vino,
 y en coche juntos, vamos camino
 del pintoresco Chapultepec (Nájera 2003: 118-9).

Estos versos son de una franqueza inusitada y sin precedente en la poesía mexicana o aún hispanoamericana. Primeramente, el hecho de que la muchacha se quede en la cama los domingos hasta las nueve de la mañana es completamente escandaloso; luego, el que sea la criada, y no ella, quien vaya a misa, habla de una conciencia secular y de una mentalidad liberal. Igualmente, el que ella reciba a su amante en su aposento y que coman juntos, y de que en ningún momento haya mención alguna de familia, habla definitivamente del surgimiento de una nueva mujer independiente y autosuficiente, la cual, como indica el poeta en la segunda estrofa del soneto, no responde a los estereotipos folclóricos castizos o mexicanistas; no es aristócrata ni ha sido educada a la inglesa: «No baila Boston y desconoce [...] los placeres del *five o'clock*» (Nájera 2003: 116), ni se viste con la modista Madam Marnat, quien la conoce, sí, y la saluda «porque a casa de otra modista / desde temprano rápida va» (Nájera 2003: 116), es decir porque ella trabaja para otra casa de modas; además, esta nueva mujer parece estar en control de su sexualidad (anda por las calles, da sombrillazos a quien la toque y recibe a su amante en casa a solas). Finalmente, la mención de Chapultepec es importante en cuanto que señala un urbanismo que entonces se veía como sinónimo de modernidad¹. «Ciudad» y «nación estado» eran vistos como algo moderno, cosmo-

¹ La planeación de áreas urbanas verdes con parques y jardines era un proyecto fundamental para la sociedad mexicana de finales del siglo XIX. Ecologistas como Miguel Ángel de Quevedo y otros intelectuales y burócratas querían un México con un gran parque urbano como las capitales europeas. Chapultepec fue parte de ese proyecto aunque ya desde el imperio de Maximiliano se quiso revivir el antiguo bosque. No fue, con todo, sino hasta 1877, que se transformó en un parque moderno con la intervención

polita, en oposición a «lugar» que era visto como algo anticuado, local, provinciano².

Esta nueva clase y esta nueva mujer eran producto de la urbanización (modernización) y se iban haciendo cada vez más evidentes en México, Buenos Aires, Santiago, la Habana y, en general, en todas las capitales hispanoamericanas³. Pero si bien es verdad que con el tiempo ello se convierte en un cliché, conviene recordar que quienes inician y viven esta cultura son una minoría ilustrada y por demás circunscrita a las ciudades. Más aún, se trata de intelectuales que viven sobretodo en las grandes capitales como Madrid, México o Buenos Aires, las cuales estaban muy lejos de representar a todas las capitales hispanas, pues el proceso de modernización fue diferente en diferentes regiones. Aún así, la vida urbana y afrancesada de estas ciudades debió haber sido a la vez libresca y vivida, porque si efectivamente muchos poetas, artistas e intelectuales de entonces viajaron o pasaron tiempo en París, otros que no lo hicieron, por lo menos estaban al tanto de lo que se publicaba en la capital francesa. Y tanto unos como otros no habrían podido escribir de estos temas con naturalidad si la situación en sus metrópolis, con no ser la de París, no tuviera por lo menos cierta similitud con ella. Así, cuando Gutiérrez Nájera coloca a su amada en la capital mexicana y la pasea por la calle de Plateros⁴, la hace una joven independiente que trabaja para sustentarse a sí misma, que no va a misa y que sabe defenderse de la agresividad mas-

del ministro porfirista José Yves Limantour en lo que Wakild (2007: 121) ha llamado un proyecto de «naturalized modernity».

² Según Oakes (1997: 510), nuestra idea de identidad se relaciona más con «nación» que con «lugar» porque se supone más moderna. «Lugar» generalmente se asocia con comunidad y se supone regional, en oposición a «nación» que se ve como moderna y cosmopolita. Agnew (2011: 316) hace una distinción similar al hablar de «lugar» y «espacio», y al recordarnos que esta distinción ha sido central desde el siglo XVII y, por lo general, sirve para hablar de algo concreto, en los que se refiere a lo primero, y algo abstracto, en lo que se refiere a lo segundo.

³ Hablando de José Martí, Cruz 1992: 30, había ya mencionado que la visión de la mujer para los modernistas se basaba en una oposición entre la visión de la mujer tradicional (hispana y/o rural) y la mujer moderna (extranjera y/o urbana).

⁴ Al hablar de este poema, José Luis Martínez (Gutiérrez Nájera 2003: 10) menciona que no existe un antecedente de esta poesía que él llama «de lo cotidiano», pero menciona la similitud entre este poema de Nájera y la poesía de François Coppée; asimismo, menciona los comentarios de José Emilio Pacheco sobre la relación entre este poema y dos poemas de Alfred Musset.

culina que la asedia en la vía pública; está describiendo si no a una persona, ciertos rasgos distinguibles de una sociedad que está cambiando, que está *modernizándose*.

2. MODERNIDAD

Esta sociedad cambiante es precisamente la que genera una cultura –una sensibilidad se le ha llamado también o «un estado del espíritu»⁵–, que representa, tal vez, el primer movimiento cultural y artístico continental de importancia. Este movimiento intenta responder a la pregunta ¿cuál es el lugar de Hispanoamérica en el mundo occidental, décadas después de la consumación de la independencia de la mayoría de las naciones hispanoamericanas y ante el pasmo debido a las nuevas tendencias culturales y artísticas de Europa, que por primera vez llegan a las ex colonias directamente sin pasar por el filtro español? Como observa Iván A. Schulman (2002: 29), en general, se ha ignorado que el modernismo también presenta «una estrategia discursiva doble [que presenta] discursos de emancipación y narraciones de la nación y de la cultura nacional», los cuales ponen de manifiesto un deseo de crear naciones libres y modernas, anhelo evidente e inevitable desde «el momento en que los países del continente americano iniciaron el proceso de incorporarse a la civilización industrial de la burguesía decimonónica». Y aunque a finales del siglo XIX la mayoría de los países hispanoamericanos enfrentaban problemas sociales y políticos, mientras trataban de cimentar sus independencias y construir sistemas políticos y sociales que les ayudaran a avanzar como naciones autónomas, los intelectuales, artistas y escritores de la época intentaban sumergirse en –y medirse contra– los movimientos literarios del mundo occidental.

Según el crítico español José Olivio Jiménez (1985: 20), lo más destacado y lo más novedoso de los modernistas fue su «incorporación libre a la lengua castellana de las técnicas que se habían abierto paso, de modo más señalado en Francia, pero también [...] en las demás literaturas de Occidente». Hay, en general, en la literatura del fin de siglo pero, particularmente, en la literatura de los modernistas tempranos, un deseo cosmo-

⁵ Paz 1987: 129.

polita por conocer todas las literaturas del mundo para nutrirse de ellas. Y este cosmopolitismo es un rasgo del movimiento que también se ha señalado con insistencia, pero que va más allá de una simple recolección de frases, temas y objetos preciosos o de un interés superficial por lo exótico; pues, como señala Schulman, en esta apropiación ecléctica, los objetos y materias de la cultura europea eran retrabajados de una manera irónica, que no excluía la incorporación y el uso de discursos y temas americanistas que revelaban las marcadas diferencias entre los dos continentes (Schulman 2002: 12).

Al combinar todos estos elementos con sus propias culturas e idiosincrasias, los escritores modernistas reclamaban su lugar en el mundo occidental, incorporando sus culturas en –y, por ende, ensanchando la definición de– Occidente. Esta inserción de Hispanoamérica en Occidente nos hace occidentales, como han observado nuestros intelectuales y escritores desde entonces, aunque en las márgenes. O, como declara Octavio Paz, nuestra literatura es occidental y no importa si es o no reconocida enteramente como tal; la verdad permanece que, sin nosotros, la literatura occidental empobrecería⁶.

Aunque estas consideraciones son de suma importancia, quizás el rasgo más distintivo del Modernismo es su preocupación, si no obsesión, por la *modernidad*. Esta idea ha sido discutida prácticamente por todos los críticos que han escrito sobre el movimiento, quienes, por lo general, enfatizan los cambios que se venían dando en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX; cambios que van de una angustia existencial y un desencanto con el materialismo burgués prevalente de la época, hasta una fascinación con la nueva tecnología y las revolucionarias ideas presentadas por Marx, Darwin y Freud, cuya importancia comenzaba a recorrer Europa y acabaría por cambiar nuestra manera de pensar rotundamente. Sin embargo, estos cambios no eran sino la conclusión dramática de un proceso comenzado en el Renacimiento, con la era del humanismo burgués y la gran revolución de las letras y la ciencias que siguió a la Edad Media. Federico de Onís (Schulman 2002: 9) menciona que el fin del siglo era un periodo en el que se vivía una crisis universal de las letras y del espíritu; Olivo Jiménez (1985: 21) considera que los poetas modernistas vivie-

⁶ Octavio Paz escribe esto al evaluar la obra de Xavier Villaurrutia, pero creo que se aplica igual al Modernismo. Paz 1978: 74.

ron el vacío moderno, pero desde los nervios, y menciona cómo, ya desde Martí y Silva, se hablaba, respectivamente, de una «angustia existencial» (Jiménez 1985: 13) y «un fin de siglo angustioso» (Jiménez 1985: 19). Se trataba de darse cuenta por primera vez de que la modernidad era un arma de doble filo que había comenzado al rechazar una concepción teocéntrica del mundo, que, por un lado, confrontaba al hombre con el vacío dejado por la pérdida de aquello que Octavio Paz (1972: 220) identifica como un «complejo sistema de creencias que, para simplificar, se conoce como lo sagrado, lo divino, lo trascendente»; y, por otro, aceptaba con curiosidad, con cierta anticipación, incluso con gusto, lo fascinante de la nueva cultura.

Es decir, se trataba de un reconocimiento de la nueva era en que los poetas de finales del siglo XIX vivían, pero también denotaba un marcado interés por lo nuevo, por nuevas ideas, nuevas sensibilidades y nuevas maneras de expresión; en cierta forma podríamos decir que es tanto un intento por crear un movimiento como una invitación a unirse a éste, en cuanto que el sufijo *-ismo* denota lo mismo «doctrina» o «escuela», que «actitud», «tendencia» o «actividad». No es, pues, un accidente que el movimiento haya sido llamado precisamente *Modernismo*, puesto que indicaba un llamado de armas a formar el primer movimiento continental moderno, el que, en última instancia, utilizaría la lengua. Este movimiento, dado que estaba formado por poetas y escritores, pero sobre todo porque se opone a la modernidad vista exclusivamente como secularización y avance del materialismo burgués y el positivismo filosófico, como afirma Jrade (1998: 2), «ushered in fundamental shifts in the roles assigned to the poet, language, and literature».

3. FAUNOS EN LOS TRÓPICOS

Junto con estos aspectos mencionados que señalan la modernidad del movimiento, hay otro que me parece de particular importancia. Se trata de una revisión de la masculinidad y su lugar en la sociedad. Ya vimos al principio cómo la independencia y determinación de la duquesa Job señala un cambio en la sociedad mexicana que indica el incremento de una clase media secular y la presencia más persistente de la mujer en terrenos hasta entonces considerados estrictamente masculinos, incluyendo la

calle misma. Como se ha escrito en otra parte, la presencia de la mujer fue importante en el Modernismo y para los modernistas⁷. Pero el Modernismo sirvió también para revisar modelos de masculinidad y virilidad hasta entonces considerados inamovibles. Quizás el primer indicio es la insistencia en los nervios. Ya vimos cómo Olivio Jiménez señala este rasgo característico de los poetas, el cual resume perfectamente José Juan Tablada (Monsiváis 1966: 196) en estos versos:

El corazón desangra herido
bajo el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis por mis venas.

Las enfermedades de los nervios, neurosis o histeria, eran consideradas enfermedades típicas de las mujeres, y su apogeo se alcanza a fines del siglo XIX. Así, el hablar de los nervios señala modernidad, pero al hacerlo con respecto a los hombres habla también de un cambio de actitud. Con ello se cuestiona, o por lo menos se debilita, la idea de masculinidad; los modernistas, me parece, intentan asociar estas ideas con el arte como una manera de cuestionar también la cultura burguesa. Los cambios radicales en el papel asignado al nuevo poeta que menciona Jade son los que observa Comfort (2009: 27) en Rubén Darío y José Asunción Silva quienes, dice, «esconden su lado artístico, habitan espacios privados, adoptan rasgos feminizados, pertenecen a una minoría artística y se dan cuenta de las numerosas diferencias entre sí mismos y los demás hombres de la sociedad». Se trata pues de una desmasculinización de la poesía, que llevó a los poetas modernistas, según Ángel Rama, a ocultar su identidad, ya que «ser poeta pasó a ser una vergüenza» a fines del siglo XIX (Comfort 2009: 27). En una sociedad cambiante, no hay lugar para el poeta en el sentido tradicional.

Me interesa revisar, en el resto de mi ensayo, ejemplos de la imagen de sátiros y faunos presente en la obra de Rubén Darío, Amado Nervo y Efrén Rebolledo como ejemplos de la visión de la virilidad menoscabada modernista. La figura del sátiro griego, el acompañante de Dioniso, que era representado como hombre bestial y permanentemente en erección en la Antigüedad, pasó a la mitología romana confundida con la del fau-

⁷ Cf. Hernández Rodríguez 1997: 46-52.

no, espíritu de los bosques asociado con Pan y representado como mitad hombre y mitad cabra. A partir de entonces, en el mundo occidental, ambas figuras han sido consideradas como básicamente la misma, usando de manera alternativa e indiferenciada una palabra u otra para nombrar a la misma realidad. Es sobre todo durante el siglo XIX, y especialmente en la cultura decadentista francesa, que vemos un resurgimiento en el arte de esta figura con torso humano, cuernos de carnero, extremidades inferiores de cabra y tocando una flauta, con frecuencia llamada «sátiro», pero representando más bien a un fauno romano –mejor sería decir tal vez una combinación de ambos–. Es a través del decadentismo francés, pero también de la larga tradición pictórica del tema en Europa, que llega a Hispanoamérica, donde vemos imágenes similares en la escultura y el arte plástico del fin de siglo y, desde luego, en la poesía modernista. El ejemplo más obvio es el cuento «El sátiro sordo», aparecido en *Azul...*, de Rubén Darío.

Este sátiro claramente representa al artista burgués que carece de lo elemental para entender el verdadero arte. «El sátiro sordo» comienza de una manera prometedora, pues en un bosque magnífico cerca del Olimpo, un sátiro reinaba con el beneplácito de los dioses, quienes le habían dicho que fuese feliz y bribón, y le habían ordenado: «persigue ninfas y suena tu flauta» (Darío 1992: 75). La vida en la naturaleza y, sobre todo, la sensualidad y la música son los atributos que inmediatamente identifican al sátiro como el arquetipo del poeta. Un día, el sátiro escucha una música maravillosa y sale de su bosque a buscarla; así llega al Olimpo y sorprende a Apolo tocando el harpa, quien, furioso por la osadía del sátiro, lo castigó volviéndolo «sordo como una roca» (Darío 1992: 75). La ironía aquí es enfatizada por las maravillas de los trinos de los pájaros y los rumores del bosque que no pueden ser escuchados ya por el sátiro; ni siquiera los cantos del ruiseñor. El sátiro simplemente ignora tanta belleza auditiva y se centra en admirar una belleza más bien visual, pues «saltaba lascivo y alegre cuando percibía por el ramaje lleno de brechas alguna cadera blanca y rotunda» (Darío 1992: 75).

La vista como alternativa a lo auditivo, es decir la música de la poesía, presenta un contraste interesante porque, al final, es la vista la que vence al oído y ayuda al desenlace infeliz de la historia, pero también porque enfatiza un aspecto fundamental asociado con la masculinidad de una manera predatoria: la mirada lujuriosa que, a finales del siglo XIX, está

asociada con el *voyeur*. Incapaz de embelesarse con la música de las aves, el sátiro se deleita con bacantes danzando frente a él y sobre todo «faunos adolescentes, como hermosos efebos, que le acariciaban reverentemente con su sonrisa» (Darío 1992: 75). Esta oposición entre oír y ver es intencional, pues, dice Darío que, aunque no podía oír, el sátiro «gozaba de distintas maneras» (Darío 1992: 76). Este voyerismo es aún más perverso, pues raya en la pedofilia; pero lo que al poeta importa resaltar no es eso, sino la pasividad decadente del sátiro (artista burgués) que sólo contempla. En seguida, en un claro contraste entre la carne y el espíritu, Darío introduce en la historia la presencia del asno y la alondra, que, dice, vivían en perfecta simetría, pues de la selva enorme «tocaba a la alondra la cumbre; al asno el pasto» (Darío 1992: 76); es decir, lo elevado y lo terreno, el cielo y la tierra. Ellos eran los consejeros del sátiro.

El obvio contraste entre los dos es más evidente cuando nos enteramos de que el asno, que no había leído a Kant, era «algo filósofo» (Darío 1992: 76) y el sátiro lo consideraba gran pensador porque lo veía entre la pastura «moviendo las orejas con aire grave» (Darío 1992: 76) y llevando una vida apacible entre la hierba y los árboles. La vida en este bosque seguía así hasta que un día Orfeo, hastiado de los hombres, decidió huir de ellos y se fue al bosque del fauno. Le parecía que no había mejor lugar para él que la selva del sátiro que era «toda alegría y danza, belleza y lujuria» (Darío 1992: 77), donde el sátiro, borracho, «bailaba enfrente de sus faunos» (Darío 1992: 77). Esta orgía de placeres, música y vino le parecía a Orfeo el lugar ideal para la poesía; convencido de que el sátiro estaría de acuerdo, llegó hasta él con su corona de laurel y su lira de poeta y cantó. Cantó de los dioses, de la naturaleza, del vino, de «los senos de nieve tibia y las copas de oro labrado» (Darío 1992: 78). Cantó también de las fieras y la naturaleza, y los dioses, que escucharon el canto de Orfeo, se conmovieron de tanta belleza junto con todas las creaturas del bosque, a excepción del sátiro, que era sordo. Orfeo, finalmente, le dijo al sátiro que si le gustaba su canto se quedaría con él. El sátiro, con impotencia, miró a sus dos consejeros; la alondra se apresuró a cantar las maravillas de Orfeo y a tratar de convencer a su amo de que aceptara la oferta, pero, como el sátiro no escuchaba, volvió los ojos al asno quien «movió la cabeza de un lado a otro, terco, silencioso, como el sabio que medita» (Darío 1992: 80) y el sátiro, que no oía a la alondra, pero veía los gestos del asno, le dijo a Orfeo que no. La noticia llegó al Olimpo y los dioses rieron por lo absurdo de lo acontecido. Orfeo, por su parte, salió des-

ilusionado y dispuesto a ahorcarse. Aunque, concluye irónico, Darío (1992: 80): «No se ahorcó, pero se casó con Eurídice».

El cuento de Darío enfatiza, por un lado, la masculinidad del sátiro que pareciera menoscabada por la sordera, la cual logra manifestarse y reforzarse por el disfrute de otros placeres secundarios, en particular visuales, que lo colocan en una posición más bien pasiva. Enfatiza, además, la necedad del sátiro: como no logra entender la verdadera belleza de la poesía de Orfeo, desdeña al dios por hacerle caso a un asno. En este cuento, virilidad menoscabada y falta de apreciación artística van juntas. Es fácil imaginar a Darío y, por ende, al poeta modernista, identificándose con Orfeo, el verdadero poeta desdeñado por un ignorante y sordo patrón de las artes. La sordera del sátiro puede verse como código de las limitaciones –o impotencia– de éste en varios niveles: la pasividad que implica el ver solamente; el no poder escuchar; el tomar decisiones equivocadas por esta limitación; el no llegar a consumir el placer sexual que se queda simplemente en voyerismo. Y la decisión de Orfeo de casarse, como una abdicación de su potencial viril con tal de continuar con su arte. Para García Méndez (1995: 96), todos los artistas protagonistas de *Azul...* viven con una pasión obsesiva: la del arte, y concluye que «si en el artista hay dolor, ese dolor proviene de la realidad, de lo que no es arte».

Para Amado Nervo, en contraste con Darío y más de una década después, el sátiro sigue representando la virilidad y, de una manera indirecta, también al artista; pues es obvia la tradición que asocia sexualidad y arte, por un lado, y, por el otro, que la figura del sátiro, viejo en este caso, es el *alter ego* del poeta quien se ve a sí mismo como en declive tanto personal (la vejez) como artístico, y ello no puede ser más evidente que en la metáfora de la sexualidad –o mejor dicho de la virilidad–. El poema de Nervo se llama «El viejo sátiro» y se trata de un soneto de rima ABBA ABBA CCD EED que comienza con una estrofa que introduce al sátiro débil y triste en contraste con la naturaleza fértil y abundante, descrita como lujuriosa:

En el tronco de sepia de una encina
que lujuriosa lloración reviste,
un sátiro senil, débil y triste,
con gesto fatigado se reclina (Nervo 1985: 107).

Para luego, en la segunda estrofa, desarrollar la razón de esta tristeza:

Ya murió para él la venusina
estación, Afrodita no le asiste
ni le quieren las ninfas...; ya no existe
el placer, y la atrofia se avecina (Nervo 1985: 107).

El carácter sexual del poema es obvio en este cuarteto que aclara las razones de la tristeza del sátiro: no sólo está débil y fatigado, sino que su libido está en declive y es inminente la impotencia sexual. El abandono de las ninfas y Afrodita se debe a que ya ha pasado para él la estación de Venus, es decir, la primavera de su vida, y, peor aún, ha comenzado a sufrir los achaques de la atrofia senil en que hace que los órganos, particularmente el sexual, ya no funcionen con la misma fuerza.

A ello se debe que el sátiro se suma en un estado de *apatía* y desánimo que señalan una vida vacía y de tedio. La asociación entre potencia sexual y creación artística ha sido un tema antiguo en la cultura occidental, y lo mismo usamos el vocablo «fecundidad» para hablar de la procreación como de la creación artística. En este caso, dado que la potencia sexual está desapareciendo, suponemos que también la artística. Así, el sátiro se encuentra

Sin estímulos ya, sin ilusiones,
apoya entre los dedos los pitones,
encoge las pezuñas, con marasmo,

entrecierra los ojos verde umbrío,
y pasa por su rostro de cabrío
el tedio de una vida sin espasmo (Nervo 1985: 108).

Es estos dos tercetos con que concluye el poema, se reafirma el tema de la abulia, la indiferencia, y el aburrimiento de una vida que ya no es fecunda: «una vida sin espasmo», es decir, sin placer, ni pasión o creatividad. Esta vida es considerada menos masculina por pasiva y, por ende, una vida sin mucho sentido.

El uso de este tema, el de la falta de virilidad para referirse a la decadencia de una cultura, una sociedad o un periodo, es muy de la época⁸. En

⁸ Recordemos cómo ya los mismos modernistas habían sido acusados de poco viriles, precisamente por su decadentismo y por su preciosismo, como ya mencionaba antes.

este sentido, parecería que Nervo está indicando que el Modernismo, que fue todo creación y pasión en sus comienzos, estaba transformándose, con el tiempo, en un movimiento ñoño e impotente, ante el cual sólo quedaba a los poetas el tedio del sátiro. Sin embargo, también es posible leer este poema a la luz de los comentarios de Comfort (2009: 42), quien ve en Darío y Silva un rechazo a la masculinidad excesiva de sus predecesores, pues «ambos autores señalan el concepto de masculinidad y el funcionamiento del mercado como obstáculos al proyecto modernista», de ahí que no tengan problema con parecer débiles, afeminados y decadentes. En este sentido pareciera haber otra opción, por la que Nervo optará en la última etapa de su carrera poética: la búsqueda de la espiritualidad que rechaza los placeres de la carne como lo único que le da sentido a la vida y busca ensanchar al hombre, y el arte, en un terreno trascendente, una vez que los ímpetus de la carne han cesado. Puesto que «Afrodita no le asiste», el poeta elige crear poemas filosóficos y religiosos en una búsqueda espiritual.

Similar en el tema de los estragos de la edad, el poema «La vejez del sátiro» de Rebolledo es más explícito, sin embargo, acerca de la impotencia sexual como fuente de infelicidad e inevitable resultado de la edad; pero también es más directo acerca del carácter de artista del sátiro. De manera un tanto predecible, el soneto se divide claramente en un antes y un después de la vida del sátiro. Los dos cuartetos endecasílabos de rima ABBA ABBA de la primera parte del poema hablan de su carácter juguetón y artístico, por un lado:

Junto a los silvanos juguetones
animó las florestas sosegadas,
y enseñó a las sonoras enramadas
a repetir sus rústicas canciones (Rebolledo 1990: 27).

Mientras que por el otro, enfatiza su poder viril:

A la sombra de verdes pabellones
desfloró pudorosas hamadriadas
y corrió tras las ninfas espantadas
al par de los centauros garañones (Rebolledo 1990: 27).

Los tercetos (de rima CCD EDE) que complementan el soneto marcan claramente una división del poema: mientras los cuartetos representan un

antes, los tercetos representan un después; mientras que en los cuartetos los verbos en pretérito hablan de lo que era el sátiro, los tercetos hacen clara la condición presente de éste y comienzan con la palabra «Hoy»:

Hoy el soplo glacial de los inviernos
ha doblado las puntas de sus cuernos.
Su flauta de carrizo está muda,

y abrumado de años y congojas,
al mirar una náyade desnuda
suspira de impotencia entre las hojas (Rebolledo 1990: 27).

Las relaciones entre virilidad y arte son mucho más obvias en este poema que en los dos anteriores, pues en la primera parte menciona que el sátiro enseñó sus canciones a los bosques: era artista; y desfloró hamadriadas, tan garañón como los centauros; sin embargo, con la edad, como se ve en la segunda parte, ha llegado el fin también de ambas actividades: su flauta ahora está muda y suspira de impotencia ante la desnudez femenina. Como en los dos ejemplos anteriores, este soneto trata sobre la virilidad menoscabada, pero a diferencia de Nervo, que encuentra solaz en lo espiritual, Rebolledo no ofrece otra alternativa, excepto la contemplación resignada de la impotencia, y, a diferencia de Darío, «La vejez del sátiro» no critica la vulgaridad de la cultura burguesa ni ofrece comentarios sobre el arte o el artista: se presenta como una simple viñeta más bien anecdótica. Sin embargo, como menciona Xavier Villaurrutia (Rebolledo 1990: 13) en la introducción a *Poemas escogidos* de este poeta modernista tardío, «la apariencia de la poesía de Efrén Rebolledo puede ser en un principio [...] una colección de formas inertes», pero no es necesariamente así si consideramos su pasión erótica, la que salva a muchas de sus poesías de ser simplemente retóricas. Con esto, Rebolledo sería más radical que Nervo y que Darío, pues para él la potencia sexual y la potencia poética son lo mismo, y cuando se acaba una se acaba la otra.

Aunque diferentes, estos tres ejemplos coinciden en el uso de la figura del sátiro para hablar sobre la relación entre virilidad y creación artística, y para criticar la cultura precedente a la que el modernismo ve como caduca; es obvio para ellos que el mundo está cambiando y que el arte necesita cambiar también, y ello implica revisar el papel tradicional del

artista. La función del poeta es, por lo tanto, la de crear ese nuevo arte, pues los modernistas están convencidos de la capacidad transformadora de éste. Para ello no dudan en debilitar al poeta y en dejar que sea fecundado pasivamente al tomar influencias variadas en lo que pareciera un cosmopolitismo servil, que es en realidad «a manifestation of a complex and profound search, a search that led modernista writers to embrace diverse aspects of high culture from all corners of the globe with a heady enthusiasm» (Jrade 1998: 13-4). Crear un nuevo arte implica también para estos poetas entender de manera diferente al artista, y con ese fin están dispuestos a aceptar la etiqueta de débiles, impotentes, decadentistas, preciosistas, incluso histéricos y afeminados, lo que implica una debilitación del artista agresivo y macho de las generaciones anteriores, pero no de su potencial creativo. Por ello, Comfort (2009: 27), utilizando las ideas de Eve Kosofsky Sedgwick con relación al armario representado como la estructura simbólica que define la opresión de los homosexuales, piensa que algo similar sucedió con los poetas modernistas, pues «el escritor finisecular de América Latina también tiene que elegir entre una posición dentro o fuera del armario, también tiene que escoger entre ocultar o revelar su identidad estigmatizada de artista».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGNEW, J. A. (2011) «Space and Place», en J. A. Agnew y D. N. Livingstone (eds.) *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*, Londres, SAGE Publications, 316-30.
- COMFORT, K. (2009) «Masculinidad rechazada: El artista recluso y no productivo en Rubén Darío y José Asunción Silva», *Latin American Literary Review* 37. 73, 26-46.
- CRUZ, J. (1992) «'Esclava vencedora': la mujer en la obra literaria de José Martí», *Hispania* 75. 1, 30-37.
- DARÍO, R. (1992) *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA MENDEZ, J. (1995) «Azul... de Darío: textualización del culto a la belleza», *Caravelle* 64, 91-100.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, R. (1997) «El poeta en la Quinta Avenida: modernidad o el tropezamiento con el cuerpo femenino», *Latin American Literary Review* 25. 49, 43-61.
- GUTIÉRREZ NAJERA, M. (2003) *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ, J. O. (1985) *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.

- JRADE, C. L. (1998) *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*, Austin, University of Texas.
- MONSIVÁIS, C. (1966) *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales.
- NERVO, A. (1985) «El viejo sátiro», en *Spanish American Modernist Poets. A Critical Anthology*, Londres, Bristol Classical Press, 107-8.
- OAKES, T. (1997) «Place and the Paradox of Modernity», en *Annals of the Association of American Geographers*, 87. 3, 509-31.
- PAZ, O. (1972) *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, O. (1987) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, O. (1978) *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REBOLLEDO, E. (1990), *Poemas escogidos*, Xavier Villaurrutia (ed.), México, CONACULTA.
- SCHULMAN, I. A. (2002) *El proyecto inconcluso: La vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI Editores/UNAM.
- WAKILD, E. (2007) «Naturalizing Modernity: Urban Parks, Public Gardens and Draining Projects in Porfirian Mexico City», *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 23. 1, 101-23.

«RESPLANDORES» HELENOS EN EL CONDE DE VILLAMEDIANA: PRETENDER ALCANZAR EL SOL

ALICIA ESTEBAN SANTOS

Universidad Complutense de Madrid
aesteban@ucm.es

Resumen – Analizamos las influencias clásicas (los mitos) en los poemas del Conde de Villamediana (1582-1622), en cuya obra se evidencia su personalidad, sus obsesiones y vivencias a través de los mitos que menciona insistentemente, como, en especial, los de Faetón e Ícaro. Ambos se desarrollan en el cielo, ámbito preferido de nuestro poeta, símbolo de la impotencia del hombre. La idea de acercarse peligrosamente al «sol» suele referirse al anhelo amoroso, particularmente significativo y en consonancia con los datos de su vida. Cuadraría sobre todo con la insistente invocación a Amor, el dios Eros griego

Palabras clave – Conde de Villamediana, Poesía barroca, Mitos reflejando la personalidad del poeta, Faetón, Ícaro y Eros

HELLENIC «GLOWS» IN THE COUNT OF VILLAMEDIANA: TO PRETEND TO REACH THE SUN

Abstract – The present paper examines the Classical influences (myths) in the Count of Villamediana's poetry. In his works the count's personality, obsessions and life experience come to the fore through his insistent use of mythology, especially the myths of Phaeton and Icarus. Both are set in a celestial background, a preferred space for our poet as a symbol for man's weakness. The idea of getting dangerously close to the sun is normally associated to amorous desire, which is particularly significant if we take into account his biographical details. This use is especially pertinent to his insistence on calling upon Love, the Greek god Eros.

Keywords – Count of Villamediana, Baroque poetry, Myths in reflection of poet's personality, Phaeton, Icarus and Eros

1. INTRODUCCIÓN

1.1. *Vida y temperamento*¹

Juan de Tassis, Conde de Villamediana, es un poeta culterano, distinguido representante de la escuela de Góngora. Procedente de una familia de origen italiano, nació en 1582 en Lisboa, a donde sus padres habían acompañado a Felipe II. Pero poco más sabemos de sus primeros años. A fin del siglo –en 1599, con sólo 17 años– publica su primer soneto y, por otra parte, comienza ya su vida cortesana al servicio de Felipe III. En 1601 contrae matrimonio con D^a Ana de Mendoza, pero tras haber sido rechazado por otras damas, probablemente debido a su fama de conquistador y a sus escándalos. Apenas hay datos sobre su vida matrimonial.

En varias ocasiones salió al extranjero, recorriendo diversos países (Francia, Flandes, Italia), y se alejó de la Corte, por haber sido dos veces desterrado: la primera vez, en 1608, por jugador; la segunda, en 1618, por sus versos satíricos contra el Duque de Lerma y otros políticos de Felipe III. Pero en 1621, con la muerte de este último y la caída de sus ministros, Villamediana vuelve a la Corte y, entre otros cargos, obtiene el de gentil-hombre de la Casa de la Reina. Con todo, por poco tiempo le sonríe de nuevo la fortuna: en agosto de 1622 muere apuñalado.

De carácter extremo y turbulento: inquieto, atrevido (temerario y osado hasta el límite), apasionado, impetuoso, donjuanesco², atractivo, brillante, con ambiciones políticas, maldiciente, agresivo, ostentoso, despilfarrador, generoso, presuntuoso, arrogante..., su vida está plagada de amoríos, lances espectaculares, escándalos, fracasos y desengaños, destierros, ascensos gloriosos y descensos estrepitosos, misterios. Su muerte, en especial, asesinado en plena calle, es un misterio sin descifrar, sobre el que se ha escrito mucho y al que se han dedicado abundantes trabajos, no sólo de eruditos sino también de poetas, como Luis Rosales, entre otros. Relevante es el estudio que le dedicó Gregorio Marañón (1940). También ha inspirado novelas, como la de Néstor Luján, *Decidnos, quién mató al conde* (1987),

¹ Sobre su biografía nos dan útil información Cotarelo (1886), Alonso Cortés (1928), Marañón (1940: 67-116), Rosales (1964), Pérez Cuenca y de la Campa (1996), entre otros.

² Marañón (1940) ve en él el posible modelo real que inspirara al D. Juan Tenorio de Tirso de Molina.

la de Carolina Alonso Cortés –nieta de Narciso Alonso Cortés, uno de sus principales investigadores–, *Villamediana* (1983), o la de Fernando Fernán-Gómez, *Capa y Espada* (2001). Y ya en su época, inspiró innumerables poemas aludiendo a tan impactante tema (de Quevedo, Góngora, Lope de Vega, entre otros). Como señalan sus comentadores, su apasionante personalidad, desmesurada y contradictoria, su vida y, sobre todo, su enigmática muerte, han sido mucho más investigadas que su obra literaria, a la que, por desgracia, han eclipsado, y que cuenta con no muchos estudios, a pesar de la gran valía que se le reconoce generalmente.

1.2. *Obras*

Casi la totalidad de sus obras se editaron póstumamente. Aparecieron por primera vez en 1629. Sus obras comprenden:

– Poemas sueltos, fundamentalmente sonetos³: sacros, líricos, amorosos, fúnebres, satíricos; y composiciones de tipos diversos⁴.

Hay que señalar la gran importancia de sus sátiras políticas, género (el de la poesía satírica política) del que puede considerársele a él como el creador⁵; y resulta muy relevante además la cuestión, porque a su carácter tan hiriente y agresivo, a sus ataques contra los políticos más importantes, podría deberse su asesinato, cuya causa no quedó esclarecida. Así, según opinión de muchos, pudo haberle mandado matar el propio Conde Duque de Olivares, privado de Felipe IV, con quien probablemente rivalizaba en afanes políticos y en la privanza del rey. Villamediana atacó al Conde Duque con sus sátiras, al igual que antes había atacado virulentamente a los privados de Felipe III (como el Duque de Lerma)⁶. Es evidente que se granjeó muchos enemigos.

³ Cotarelo (1886: 219) destacaba sus sonetos como lo mejor de sus obras. Ruiz Casanova (1990) incluye 368 sonetos en su edición, de los que 193 son amorosos.

⁴ Ruiz (1990: 30ss.) da amplia información respecto a los diversos metros y estrofas –tanto italianos como tradicionales– empleados por Villamediana.

⁵ Según palabras de Cotarelo (1886: 322). O el «creador de la moderna poesía de protesta», según Rozas (1980²: 40).

⁶ Ruiz (1990: 56): «Las sátiras del conde ofrecen todo un friso de los vicios y corrupciones políticas de la corte en tiempos de Felipe III. Su tono es el de la denuncia inmediata, sin circunloquios ni alusiones veladas, sino con nombres, hechos y circunstancias concretas».

Por su calidad literaria, destacan, sobre todo, sus poemas amorosos, de gran sentimiento y espiritualidad, con una base neoplatónica⁷.

Tienen también la mayor relevancia sus poemas del exilio⁸ (entre los que destaca una extensa silva, *Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte*⁹), que rezuman amargura, desesperación y desengaño¹⁰ y son de carácter moralizante¹¹, de modo que se suelen encuadrar en el subgénero de la poesía de tema moral.

– Fábulas mitológicas: *Faetón*, principalmente, *Apolo y Dafne*, *La Fénix*.

– Prosas: algunas epístolas y obras mixtas, como *La Gloria de Niquea*, que es una pieza teatral.

Puesto que la vida de Villamediana transcurre hacia el final del Renacimiento y principios del Barroco, su obra participa del influjo de uno y otro. Como indica Ruestes (1992: XXV), él será un claro exponente de ese período de hondas transformaciones culturales y que sigue muy vinculado, a la

⁷ De Villamediana dice Rosales (1964: 158): «Es nuestro primer poeta del amor [...] En su lírica amorosa continúa la expresión delicada, profunda, translúcida de Garcilaso: la tradición de su espiritualidad. Su verso [...] está sostenido por el dolor». «Constituye, indudablemente, una de las cimas de la espiritualidad española» (Rosales 1964: 162). Ruiz (1990: 31s.) señala las diversas influencias que se advierten en estos poemas amorosos: «Villamediana presenta dos momentos bien diferenciados: uno, quizá hasta 1611 –fecha de su viaje a Italia–, en el que el autor trata el tema amoroso desde los presupuestos cortes y cancioneriles, [...] y un segundo en el que da entrada a los tópicos petrarquistas y neoplatónicos [...], junto a elementos clásicos, tanto horacianos como virgilianos». Mata-Induráin (2000: 641ss.) comenta la presencia de elementos neoplatónicos en la lírica amorosa del Conde de Villamediana, y analiza más concretamente algunos de sus sonetos. Dice Leopold (2002:1144): «Su lírica amorosa es especialmente de gran originalidad. Elíptica y [...] abstracta, carece de acontecimientos. Salvo en contadas excepciones, es el monólogo de un yo poético consigo mismo». Leopold aprecia la expresión de un amor homosexual, como también Weich (2002), entre otros.

⁸ De este *corpus* de poemas dice Matas Caballero (2004: 215): «su *Cancionero del desengaño* [...] refleja la expresión poética más personal y distintiva de su excepcionalidad literaria [...], porque, quizás, nadie como él ha sabido crear un cancionero poético del exilio».

⁹ Poema 162 en la ed. de Rozas (1969: 329). La analiza Costa (1990). De ella dice Matas Caballero (2004: 205) que, a su juicio, es el mejor poema que se ha escrito sobre el tema del destierro en la poesía española del Siglo de Oro, y él, por su parte, examina detenidamente el soneto *Al retiro de las ambiciones de la Corte* (132 en la ed. de Rozas 1969: 299).

¹⁰ Cf. Costa (1990: 249).

¹¹ Acerca del carácter moralizante como rasgo significativo y eminente en la poesía del Conde, cf. Cossío (1952: 464-6) y Ruestes (1992: XXXVIss.).

vez, al espíritu, temas y formas del Renacimiento, arraigados profundamente en la poesía cultista del Barroco; y será uno de los máximos representantes de la «nueva poesía» iniciada por Góngora. En su obra se advierten diferentes influencias¹²: en una primera época, más de Garcilaso y principalmente de Petrarca (en los poemas amorosos en especial); después (en sus fábulas mitológicas), de Góngora ante todo y de Giambattista Marino; y de Horacio, por otra parte, sobre todo en los poemas del destierro.

2. ESTUDIO DE SU OBRA: INFLUENCIA DE LA MITOLOGÍA

Respecto a lo que más nos interesa en este estudio, la influencia de los clásicos, el uso de la mitología en concreto, es muy importante. Así se evidencia principalmente en sus fábulas mitológicas¹³, al estilo de las del maestro (al modo en especial de *Polifemo y Galatea* de Góngora). Pero también en sus otros poemas de tema vario es frecuente la cita mitológica.

Lo es menos en los poemas amorosos de influencia sobre todo petrarquista. Apenas hay citas, aparte de las invocaciones constantes al Amor, con sus típicos atributos («alado», «flechador» y «ciego»). Pero en estos poemas, en todo caso, es significativa la alusión reiterada al mito de Ícaro.

Mucho más frecuentes son las citas en los poemas de mayor influencia gongorina. Encontramos en ellos, de continuo, los tópicos habituales: los personajes míticos sirviendo ante todo como metonimia y símbolo de cualidades o de fuerzas de la naturaleza, nombrados de forma explícita o bien a través de alusiones a datos del mito que sólo dejan adivinarlo, en ocasiones de manera algo oscura. Por ejemplo: numerosas tópicas menciones de Marte, bien como sinónimo de guerra, bien como el celoso matador de Adonis (mito reiterado en la época y quizás significativo para el poeta); o muy insistentes citas de Tetis para referirse al mar.

¹² Ruiz (1990: 27) indica: «El camino poético del Conde representa la síntesis de diversas corrientes poéticas que confluyen en el Siglo de Oro», y señala síntesis en lo formal, pues escribe tanto metros italianos (sonetos, etc.) como tradicionales (redondillas, etc.); síntesis temática, por la diversidad de temas que recoge, y síntesis de estilos y corrientes poéticas.

¹³ Han sido estudiadas en particular por Cossío 1952, Rozas 1969, Gutiérrez Arranz 1999 y 2001, Jakob 2006.

Reiteración, además, de otros muchos personajes, como Astrea –sinónimo de la Justicia– o las Parcas y su hilo fatídico. También, motivos míticos, como los álamos de Alcides (Hércules) o las hazañas de Hércules, el rapto de Europa (también se alude a Júpiter con frecuencia pero sin nombrarlo casi nunca), o Argos el vigilante, entre otros.

Pero si bien la cita mítica sirve muchas veces como elemento simbólico o como mero ornato poético, e incluso como juego de ingenio y muestra de erudición, otras veces también hay que interpretarlo como algo más profundo, reflejo –más o menos consciente– del mundo interior del poeta, de sus auténticos sentimientos y pensamientos, de sus más íntimas obsesiones.

2.1. *Personajes y temas recurrentes y significativos*

Destacan en particular algunos personajes y temas míticos: principalmente, Apolo, el Sol, al que encontramos con la mayor insistencia en los poemas de Villamediana: en especial en sus fábulas mitológicas, como protagonista de *Apolo y Dafne*, y también con papel fundamental en *Faetón*.

Y más que ningún otro, quizás, es mencionado Amor Cupido, personaje esencial en la fábula de *Apolo y Dafne*, quien desencadena la trama; y, por otra parte, con presencia constante en sus otros poemas, casi el único mitológico en los líricos amorosos. Así por ejemplo:

Si el ciego dios sus armas os ofrece,
misteriosa deidad oculta sea
la que lágrimas tiernas os merece.
Quien llorar sabe y con llorar granjea,
presa la voluntad de Francelisa,
con lo mismo que mata lisonjea.
Muerte que no escarmienta, cuando avisa,
antes es el despojo de una vida
aun no aceptada ofrenda, más precisa¹⁴.

¹⁴ Vv. 37-45 del poema 115 en la ed. de Rozas (1969: 196-8), escrito en tercetos. Resulta interesante también este poema porque trata del significativo tema de Francelisa. Cf. Rosales (1964: 23ss.) a propósito de Francelisa, y 31ss. el comentario de este poema en concreto.

O éste:

Cuerda el arco de Amor formaba en ellos
del pródigo despojo soberano,
y el ciego dios, como heredero ufano,
lince era volador para cogellos¹⁵.

Y, en fin, particularmente significativos se revelan el personaje de Faetón (mito reiterado en los autores de la época, y al que Villamediana dedica su fábula mitológica más importante), y el de Ícaro, con rasgos esenciales en común con el primero.

Aunque no de modo tan destacado, nos parecen también representativos los mitos de Adonis y de Narciso y, por otra parte, el de Jasón.

2.2. *La fábula de Faetón*

Mención aparte merecen, naturalmente, las fábulas mitológicas, entre las que la de *Faetón* es la más importante y extensa¹⁶ y que, por ello y por su tema, da base fundamental a nuestro comentario y es digna de alguna mayor atención. Las diversas historias narradas están tomadas de las *Metamorfosis* de Ovidio, parte de Libro I (desde v. 568) y del II (hasta v. 400); de un total de 611 versos ovidianos Villamediana se extiende a 1824. No obstante, el estilo y algunos motivos sueltos proceden de Góngora¹⁷, y la compleja estructura de la obra de Giambattista Marino (a la manera de su *Adonis*).

Estructurada de manera simétrica, deja en el centro el encuentro de Faetón con Apolo¹⁸. Aparte del tema principal, por el poema van desfi-

¹⁵ Vv. 5-8 del soneto 89 en la ed. de Rozas (1969: 169), analizado con detenimiento por Nicolás Rubio (1987).

¹⁶ De ella dice Rozas (1969: 30): «El empeño de Villamediana al escribir su Faetón es uno de los más ambiciosos de nuestra lírica barroca. Como en tantas empresas de su vida y obra quiso volar alto, quiso ser, como su héroe, un Apolo de nuestra poesía, y como en tantas ocasiones [...] fracasó noblemente». Y Gutiérrez Arranz (2001:13): «Se trata de la fábula más citada y más polémica de la época [...]. Su registro culto la hizo objetivo de comentario tanto por partidarios como por detractores en la polémica sobre el uso del cultismo».

¹⁷ Cossío (1952: 470) indica que, en esta fábula, pueden considerarse los caracteres de la escuela aún mejor que en el propio Góngora.

¹⁸ Rozas (1969: 30ss.), estudia la obra en profundidad y observa en esta «larga, compleja y difícil fábula» una «fuerte simetría y clara ordenación». Aprecia nueve partes: una

lando casi al completo todos los personajes de la mitología. Algunos porque protagonizan a su vez pequeños poemas dentro del mayor¹⁹. Tal es el caso de la ninfa Siringa y de Pan (estrofas 5-15), cuya historia, inicial, da paso, sin apenas vinculación, a otras que a su vez son meramente introductorias de la principal. Porque de la caña en que se metamorfosea Siringa forma Pan la flauta con la que Mercurio, su padre, duerme a Argos para liberar así a Io, que –perseguida por Juno celosa del amor de Júpiter y convertida en vaca– será, al final, madre de Épafo. Y es éste el responsable último de la tragedia que se avecina, al hacer dudar de su origen a Faetón y forzarle a pedir la prueba decisiva a su padre, Apolo-Sol. Así vemos cómo las historias se van concatenando o, mejor, formando escalones hasta llegar al meollo de la acción: el insensato y desastroso viaje de Faetón como conductor del carro del Sol.

Otros personajes aparecen ya de manera más accidental: muchos simplemente a modo de imagen, ornato, símbolo, etc. Otros son ornamentales también; pero adornos no en sentido literario sino físico y material, pues aparecen como representaciones plásticas que forman parte del esplendoroso palacio del Sol. Ahora, haciendo una *ékphrasis*, el poeta describe múltiples escenas míticas esculpidas o pintadas, que se ofrecen a la mirada de Faetón (vv. 313-640, estrofas 40-80)²⁰.

Otros personajes, en fin, ya en la segunda parte de la obra, intervienen realmente –aunque de manera secundaria– en la acción. Son los que pueblan los diferentes espacios en que se halla dividido ese universo arrasado por Faetón: el cielo, el mar, la tierra y el infierno.

Así pues, se incluyen otros muchos mitos con los que el poeta va retardando y adornando la acción principal –a modo de excursos, en

central (el encuentro de Faetón con Apolo) y otras ocho en correspondencia simétrica y proporcionada. También Gutiérrez Arranz (2001) analiza la fábula con detenimiento y, centrándose en la estructura (pp. 59ss.), señala algunas diferencias respecto a la propuesta por Rozas.

¹⁹ Como explica Gutiérrez Arranz (2001: 5), «Organización macrocósmica que engloba diversos niveles de fábulas menores que se explican mutuamente y, a la vez, sirven para explicar la historia central [...] Convierte, en ocasiones, mitos secundarios o incluso terciarios en auténticos motivos de la fábula central. [...] elementos esenciales para la configuración del universo mitológico».

²⁰ Gutiérrez Arranz (2001: 26ss.) indica que hay «una amplia serie de elementos importantes para la arquitectura de la fábula, porque Villamediana inserta en esa aparente *descriptio* todos y cada uno de los motivos esenciales que explican la trama central».

amplificación muy típica barroca— presentando un auténtico universo mitológico. En cuanto al tema central de esta fábula, es grato a los autores de la época²¹, probablemente por su valor de ejemplo moral: la desgraciada historia del hijo del Sol, que —con la mayor osadía, pretendiendo emular a su padre— consigue de éste guiar su carro durante un día, ocasionando así terribles desastres hasta ser fulminado por el rayo de Zeus. Por otra parte, la idea de volar y aspirar peligrosamente a ese ‘sol’, a ese ser superior, suele referirse en los poetas al anhelo amoroso. En todo caso, parece un mito especialmente significativo para Villamediana, semejante y confundido por él con frecuencia con otro reiteradísimo, el de Ícaro, revelador de sus más constantes obsesiones, al parecer²².

El sentido profundo y moral del mito ejemplifica el riesgo de subir demasiado alto y aspirar a lo inalcanzable²³; en definitiva, la *hybris*, la jactancia y la osadía del personaje que se siente capacitado para lograr lo más excelso, emulando y ocupando el puesto de los seres superiores. Pertenece éste al tipo de mitos que muestran el castigo de la insolencia del mortal que de una manera u otra aspira «demasiado alto», e intenta emular a los dioses, ascender a sus dominios (escalando el cielo²⁴) o superarlos de alguna manera, y siempre es castigado por ellos a causa de su *hybris* y desmesura: Gigantes, Belerofonte, Tántalo, etc. Y en la Biblia, los ángeles caídos. Pues bien, el propio Villamediana es ejemplo vivo y real de este tema mítico recurrente.

²¹ Gallego Morell (1961: 29-51) presenta la evolución histórica en su estudio del mito de Faetón en la literatura española.

²² Como hace notar Rozas (1969: 21ss. y 54ss.). Ya Gallego Morell (1961: 43s.) indicó: «Faetón —al igual que Ícaro— encierra para el Conde el simbolismo de picar alto, sus amores pueden muy bien explicarse así, con el vuelo de Faetón [...] Villamediana como Faetón también osó un peligroso y alto pensamiento». Cf. asimismo Ruestes (1992: XXXII).

²³ Faetón es símbolo también de la audacia en la empresa amorosa, «metáfora de todo amor imposible», como señala Gallego Morell (1961: 37).

²⁴ Como exactamente se dice en el v. 10 del soneto 60 en la ed. de Rozas (1969: 140): «el que escalar pretende en vano el cielo». De Armas (1982: 67) lo comenta: «*escalar* might refer to the Titans' war against the gods which Christian mythographers related to Lucifer's rebellion», y dice también que la escalada puede ser asociada a los funestos viajes de Ícaro y Faetón, «myths that are virtually ever-present in Villamediana's poetry».

2.3. *Paisajes del Universo*

Pero previamente –antes de vincular estrechamente la obra y el autor– observemos algunos rasgos de la poesía de Villamediana que parecen de interés en el análisis, tanto de la fábula de *Faetón* (ante todo, pues ofrece con evidencia todo un universo mitológico), como de los otros diversos poemas.

Gran parte de sus citas mitológicas son usadas como bellas imágenes para sugerir la descripción de paisajes en los diferentes espacios. Aunque tampoco faltan descripciones de paisajes de la tierra (en la superficie e incluso en sus adentros, los abismos infernales), son el cielo y el mar los ámbitos en donde –de manera alegórica– gusta preferentemente moverse nuestro poeta, porque le sirven para expresar mejor su sentir y sus inquietudes personales.

2.3.1. El paisaje del «cielo»

El cielo es el espacio infinito en donde se mueven los astros. El sol, mitológicamente, es representado, como es tópico, por Febo-Apolo, personaje citado de continuo y esencial en las dos principales fábulas de Villamediana, *Faetón* y *Apolo y Dafne* (e incluso en la tercera, *La Fénix*, el incendio del ave se produce a plena luz del sol, y el poeta da al Sol especial relevancia), así como es insistente en su obra la idea de luminosidad y de fuego²⁵. En cuanto a la luna, es representada por su hermana Diana (Febea, Delia, Cintia), mencionada también reiteradamente. Tampoco falta la otra hermana, la Aurora, a cuya leyenda se alude al llamarla «la esposa de Titón».

Y es allí, en el cielo, en donde el insensato mortal, que aspira a más de lo que le corresponde, intenta –inútilmente, por supuesto– volar, acercarse al sol.

Así ocurre en el mito de Faetón, desarrollado por nuestro poeta con la mayor amplitud en la fábula y también citado en otros pasajes. Y aún más exactamente reflejada la idea, si cabe, en el mito de Ícaro, al que recu-

²⁵ Cf. Rozas (1969²: 54ss.), Ruestes (1992: XXXIIs.), respecto a su concepción del amor. De Armas (1982) señala la relevancia no sólo de la luz y del fuego como claves poéticas de Villamediana, sino también, de manera equilibrada y contrapuesta, la de los otros elementos, más pesados –agua y tierra–, que considera ligados a la negatividad y presentados por el poeta con un tono de amonestación.

rre Villamediana una y otra vez, aunque, a menudo, en sutiles alusiones, sin nombrarlo. En algunos poemas amorosos en primera persona el poeta se identifica con Ícaro, al ser él mismo quien tiene alas de cera. Así, en este soneto²⁶:

De cera son las alas cuyo vuelo
gobierna incautamente el albedrío,
y llevadas del propio desvarío
con vana presunción suben al cielo.

No tiene ya el castigo, ni el recelo
fuera eficaz, ni sé de qué me fío,
si prometido tiene el hado mío
hombre a la mar como escarmiento al suelo.

Mas si a la pena, Amor, el gusto igualas,
con aquel nunca visto atrevimiento
que basta a acreditar lo más perdido,

derrita el sol las atrevidas alas,
que no podrá quitar el pensamiento
la gloria, con caer, de haber subido.

Y, en especial, en éste, en donde de manera explícita se nombra a Ícaro, así como a Faetón, en el mismo contexto, y se expresa la simbología que encierra²⁷:

No desconozco en vos, mi pensamiento,
para tanta razón, tanta osadía,
mas no siempre Fortuna ha de ser guía
de tan precipitado atrevimiento.

Ícaro en vano se fió del viento,
Faetón regir en vano el sol quería,
ventura, y no razón, vence porfía
sólo ventura no es merecimiento.

²⁶ Soneto 3 en la ed. de Rozas (1969: 79).

²⁷ Soneto 272 en la ed. de Ruiz (1990: 352).

No os turbe, pensamiento, en la subida,
del lastimoso ejemplo en la memoria,
ni en peligro mayor, menos ventura;

pues Fortuna que ayuda a la caída,
no os podrá quitar aquella gloria
de venir a caer de más altura.

También en la fábula de *Faetón* se alude a Ícaro, poniendo de manifiesto así, una vez más, la analogía entre ambos mitos (vv. 977-80):

Alas deshechas mira, cuyo vuelo
ardiente nombre impone a seno frío,
escalar presumiendo el alto cielo
poca cera con mucho desvarío.

La misma idea es sugerida cuando en otro soneto habla de una mariposa que se acerca demasiado a la candela, lo que recuerda a Ícaro²⁸:

Como la simple mariposa vuela,
que tornos y peligros multiplica
hasta que alas y vida sacrifica
en lo piramidal de la candela,

así del tiempo advierte la cautela
una pasión de desengaños rica,
y su inadvertimiento califica
las injurias que busca y no recela.

De semejante impulso que el alado,
cándido, aunque lascivo pensamiento,
a morir me conduce mi cuidado,

y me voy por mis pasos al tormento
sin que se deba el mal solicitado
los umbrales pisar del escarmiento.

²⁸ Soneto 22 en la ed. De Rozas (1969: 98).

Y, además, en otros contextos también, la idea del fuego y de la luz, y del Sol, que –como hemos dicho– es totalmente insistente en su poesía, y que aparece personificado por el dios Febo-Apolo. El sol y los astros son símbolo de la superioridad y, por ello, transferidos a la vida real, el poeta los emplea también como imágenes para designar a las personas elevadas, en especial al rey.

2.3.2. El paisaje del «mar»

Es asimismo importante como reflejo de su interior, pues muy a menudo se sirve Villamediana de la alegoría –tan tópica por otro lado– de navegar, simbolizando los avatares de la fortuna. Fortuna –abstracción o personificación, por lo demás, cara al poeta– particularmente adversa para él en ocasiones, a la que increpa amarga y apasionadamente, en especial en sus días de destierro y mayor desengaño en los que también se sirve con insistencia de la imagen del mar peligroso, incierto y engañoso. Símbolo de ese engaño son las sirenas, reiteradamente mencionadas, ellas y la atracción de sus falsas voces. Son temas muy tópicos, pero no por ello dejan de ser reveladores del auténtico sentir del poeta.

Como ejemplo, la *Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte* (vv. 21-24)²⁹:

Quédese adiós el reino embravecido,
que en mar que agitan ondas de embelecocos
conoceré el encanto por los ecos
y, aunque tarde, la voz de sus sirenas

Y el soneto *Al retiro de las ambiciones de la Corte* (vv. 9-11)³⁰:

Sirenas sean lisonja de su oído
que, adulterando a la razón las llaves,
cierren la puerta del mejor sentido.

²⁹ Poema 162 en la ed. de Rozas (1969: 329). Costa (1990) analiza detenidamente la *silva* y el *pasaje*.

³⁰ Soneto 132 en la ed. de Rozas (1969: 299). Cf. el estudio de Matas Caballero (2004: 215) sobre este soneto.

Y, principalmente, refiriéndose en concreto al amor (al igual que sucede a menudo con el vuelo por el paisaje del ‘cielo’). Así, la aventura –y desventura– amorosa, el lanzarse a la conquista de la amada, es comparable a los azares de enfrentarse al mar y a sus peligros, náufrago el corazón al azote de vientos y tempestades, barca a la deriva³¹.

Con frecuencia se hallan equiparadas, asociadas, ambas simbologías, la del vuelo y la del mar. Así en *Faetón* (v. 1121ss.), en expresa comparación a modo de símil homérico:

Cual nave que sin peso gobernada,
combatida del mar, del viento infido,
ve contra el cielo a Tetis conspirada,
en golfo incierto el norte ya perdido,
tal va la lumbre eterna mal guiada
del joven en su daño presumido.

En ocasiones incluso encontramos, además, la alusión a Ícaro y a Faetón casi fundidas, como en este soneto³²:

En pedazos deshecha nave rica
los escollos dejó desta ribera,
a que golfos discurrió velera,
ejemplo es grande, admiración no chica.

Quien sirve al mar peligros multiplica,
quien fía de peligros en qué espera;
vuelo que ya animó flexible cera,
cayendo su locura testifica.

Mal regida la luz, costoso es faro
el que pisando la región ardida
pudo precipitar tonante fragua,

³¹ Así, Mata-Induráin (2000: 647) dice del poeta que es «el náufrago que, no escarmentado de los peligros sufridos en anteriores ocasiones, se lanza a una nueva navegación amorosa».

³² Soneto 149 en la edición de Rozas (1980²: 316). Comenta Rozas: «Une los tópicos (obsesivos en él) de la nave, Ícaro y Faetón, como aviso de los peligros del hombre».

cuyo valor en su rüina aún claro,
entre llamas y ondas a alta vida
muerte de fuego dio, sepulcro de agua.

Mientras que en este otro soneto encontramos la cita mitológica de Escila y Caribdis³³:

Más cierto está en perderse el que procura
seguir, volando, vuestro pensamiento
que quien al bravo mar, al bravo viento
la vida entrega en barca mal segura.

Cuando más que ésa de constancia pura,
gobernada por vuestro entendimiento,
muestra ir a quien es, a salvamento,
señora, de la vela y de ventura.

Si vos regís las velas, ¿Qué aprovecha
que entre Escila y Caribdis peligrosos
bramen las olas alterándose en ellas?

Aunque sea la fortuna más deshecha,
impedir no podrán vientos furiosos
que pongáis vuestra barca en las estrellas.

Igualmente en otros pasajes nombra a Escila y Caribdis, tan representativas de los peligros del mar. En uno de ellos, en contexto religioso, pues gusta también el poeta de emplear tal alegoría para describir la fe, capaz de arrostrar riesgos y zozobras y de llegar al fin –tópico inevitable– a puerto seguro, como en otro poema con la referencia mitológica de Neptuno (vv. 5-11)³⁴:

Bajel de Dios no teme, aunque navega
los senos de Neptuno reservados;
cedan, pues, ya los vientos conspirados
a clara luz de fe, noche más ciegas.

³³ Soneto 49 en la ed. de Rozas (1969: 125).

³⁴ Soneto 113 en la ed. de Rozas (1969: 193).

Sabr  tomar en las borrascas puerto
 el que lleva por norte ardiente celo,
 en su fe, su esperanza, y Dios por
 guía.

Porque casi nunca falta, ornato y metonimia imprescindibles, la referencia al personaje o al mito representativo del mar. Así, innumerables veces, Tetis, sobre todo, y Neptuno; pero también Anf trite, Doris, Tritón, Nereo, Glauco, Proteo, y las colectivas nereidas, así como las –ya aludidas– sirenas «de voces engañosas» y Escila y Caribdis. Es decir, todo el elenco de divinidades que dominan los abismos marinos.

Y no sólo con los dioses en sus profundidades, sino que también hay que contar con los pobres navegantes de la superficie, los aventureros míticos que representan la otra cara de la moneda: el que sufre las inconstancias y furores de los señores del mar, en los que se ve reflejado el poeta. Y el prototipo, el marino favorito de Villamediana es Jasón ( porque también él tendió «demasiado alto» y fue finalmente castigado por la nieta de Helio, el Sol?), repetidamente nombrado o aludido.

Y, en fin,  no es al mar, al agua, a donde van a parar  caro y Faetón en su caída trágica desde el mismo cielo? Para que –al hundirse en las profundidades– resulte ésta aún más tremenda y abismal. Esos espacios –cielo y mar– opuestos, aunque análogos en su inmensidad, que, mitológicamente, son Urano y Ponto, hermanos hijos de la Tierra, Gea. Villamediana, como  caro y Faetón, ascendió a lo más alto (se dice que probablemente pudo haber llegado a privado del rey, en lugar de Olivares, y, en otros aspectos, le llamaban «el novio de la reina»), pero cayó estrepitosamente. Y antes de su asesinato también, en otras ocasiones, fluctuó del éxito al fracaso, del favor real al destierro.

2.3.3. El paisaje en la «tierra»

Nuestro autor asimismo describe con frecuencia paisajes campestres: el t pico *locus amoenus*, tema que no puede faltar en poesía, y menos en la de la época barroca. Y para este espacio, al igual que para los otros, sirven de símbolo o de imagen plástica y expresiva las referencias míticas: en primer lugar, los dioses –o mejor dicho, diosas–, como elemento femeni-

no de la tierra que personifican. Así, Ceres, preferentemente, como productora de las cosechas. Y las tópicas y primaverales Flora y Pomona, que sugieren la imagen del campo florido y exuberante.

En segundo lugar, la alusión reiterada a determinadas historias cuya acción transcurre –de manera esencial– en ámbito campestre, y que pinta por sí sola cuadros sugerentes, en imagen de la naturaleza. Favoritas de Villamediana son algunas muy usuales también en otros autores de la época: la de Adonis, nombrado o sólo recordado el tema por ciertos datos clave, «el celoso diente», «cerdosa fiera». Algunos sonetos, como el que sigue, son dedicados enteros al motivo de la muerte del bello joven y el consiguiente dolor de Venus³⁵:

Boca con boca Venus porfiaba
a detener el alma que salía
del desdichado Adonis, que moría
más herido del bien que acá dejaba.

El no poder morir ella lloraba,
no lloraba la muerte que veía;
Amor allí, mostró que no podía
ayudar a sentir lo que causaba.

Ella en brazos le tiene; quien los viere
igualmente llorar la despedida
apenas juzgará cuál dellos muere.

Mas la diosa mostró quedar vencida
del dolor tanto más cuanto más quiere
dar a Adonis el alma que la vida.

Especialmente grato le es el mito de Dafne –también tan reiterado en general–, al que no sólo dedica una fábula, *Apolo y Dafne* (o quizás dos, aunque la otra atribuida a él, *Dafne y Apolo*, es de muy dudosa autenticidad), sino frecuentísimas menciones en sus otros poemas. Análogo en parte a éste, el de Siringa, es narrado con amplitud en la introducción del *Faetón* (estrofas 5-15) y además da tema a un soneto entero.

³⁵ Soneto 270 en la ed. de Ruiz (1990: 350).

No faltan menciones a otros mitos significativos al respecto, como el de Narciso. Así, en el soneto³⁶:

De nuestras selvas el mejor Narciso,
o por lo bello o por lo enamorado,
de suerte no, de cristal sí animado,
quejoso he visto yo de un verde aliso:

Norte serás de hoy más, árbol de aviso,
en piélagos de llanto, en cielo airado,
de un firme corazón que, desamado,
dio experiencias de amor de cuanto quiso.

Huyan pastores, caminantes dejen
la estrecha senda, el infeliz camino,
que niega un ciego dios sin fe ninguna.

Y si no la huyeren, no se quejen,
pues les da luz y les conduce a tino
el peligroso error de mi fortuna.

Notemos que en todos estos mitos el personaje –aunque humano y no dios– es connatural al paisaje; es él mismo elemento del paisaje, pues su historia está estrechamente relacionada con una metamorfosis en una planta: Narciso se convirtió a su muerte en flor, y antes él se había doblado en cierto modo, siendo su otro yo el agua en la fuente (otro elemento imprescindible del escenario idílico). Adonis nació del árbol de la mirra, en el que se había metamorfoseado su madre, y él en sí simboliza el ciclo de las estaciones. Siringa, huyendo de Pan, pide auxilio y es convertida por los dioses en caña. En cuanto a Dafne, por igual motivo se transforma en laurel y, por otra parte, al estar vinculada a Apolo, que siempre es identificado con el Sol, logra que se amplíe y se tiña de luz el cuadro de la naturaleza, fundiéndose el paisaje en la tierra con el paisaje en el cielo.

³⁶ Soneto 77 en la ed. de Rozas (1969: 157). Leopold (2002) hace un detenido análisis del poema.

2.3.4. El paisaje «infernol»

Por fin, tampoco falta la descripción del último espacio, del mundo subterráneo, desarrollada en la variopinta fábula de *Faetón* a lo largo de 12 estrofas (estr. 173-184). Y este «imperio oscuro», «reino de tinieblas», «de ciegas cavernas», en donde discurren el Cocito y el Leteo, lo encontramos –por supuesto– poblado de las míticas criaturas del infierno o de mundos marginales: Proserpina, Plutón, Cerbero, Cíclopes, furias, hidras, gorgonas, arpías, etc.

Así pues, multitud de personajes míticos pueblan los diferentes espacios en que se halla dividido ese universo arrasado por Faetón: el cielo, el mar, la tierra y el infierno, representativos de la universalidad y de la diversidad de mundos que está a punto de destruir el hijo del Sol. De igual modo, los distintos espacios –cada uno con sus propias peculiaridades– son significativos en los poemas de Villamediana en general, al revelar de una manera u otra su yo íntimo.

3. EL MITO COMO REFLEJO DEL YO ÍNTIMO DEL POETA

Analizando las influencias clásicas en los poemas de Villamediana, apreciamos que el mito de Faetón parece especialmente significativo, semejante y confundido por él con frecuencia con otro mito reiterado, el de Ícaro, como ya ha sido observado por investigadores anteriores.

Además de estos dos personajes míticos, otros hemos ido viendo que son fundamentales, de cita insistente: principalmente Apolo, el Sol³⁷, que podemos pensar que, en muchas ocasiones, aparece como reflejo consciente o inconsciente de la importancia que tienen en la vida del Conde –político y poeta, hombre de puesto destacado en la Corte, al servicio de dos reyes sucesivos– personalidades tan elevadas como el rey (y la reina).

Y más que a ningún otro, quizás, menciona Villamediana a Amor Cupido, personificación del sentimiento que parece regir en mayor medida su turbulenta existencia y que suele llevarle casi sin remedio a la desgracia, probablemente hasta su último aliento. Quizás por ello, entre sus típicos atributos, nuestro poeta lo califica ante todo de «ciego». Amor,

³⁷ Cf. Gutiérrez Arranz (2001: 130-1 y 137ss.).

además de aparecer reiteradamente en sus poemas líricos diversos, es un personaje esencial en la fábula de *Apolo y Dafne*.

Añadimos otros personajes que creemos que también pueden tener una significación más profunda. Así, Adonis, que, más allá de lo que le corresponde como simple mortal, accede al amor de una diosa, y es a causa de ello, por celos, asesinado por mandato del dios «esposo» o amante de la diosa. Una vez más, queda patente el paralelismo con las posibles circunstancias del poeta que siente especial predilección por este mito.

Casi todos, en cualquier caso (en especial el mito de Ícaro y el análogo de Faetón, e incluso el también reiterado de Apolo enamorado de Dafne, que da tema a su otra fábula más importante), contienen en común la idea de la más terrible frustración: ¿en qué van a parar nuestros mayores anhelos al intentar alcanzarlos? En la muerte o la pérdida de lo que más se ama y se desea. Idea que también es esencial en el mito de Narciso (prototipo de la vanidad e insolente arrogancia, por otra parte: rasgos asimismo característicos del Conde). ¿Qué mayor anhelo de amor inalcanzable? Si el poeta, en otros casos, tiende ansioso a un sol inaccesible, en vuelo hacia el cielo, ahora –aún más insensato y osado si cabe– pretende, fascinado, abrazar su propio reflejo, en el agua (de nuevo, además, la similitud entre los opuestos). En el mito de Narciso el yo desdoblado es el equivalente al sol en el mito de Ícaro.

En cuanto a Jasón, el que Villamediana recurra con gran insistencia a este personaje (preferido con mucho a Ulises, el marino típico), tampoco nos parece casual. De nuevo observamos analogías con las circunstancias del poeta Jasón, desterrado, a través de los mares, en ambiciosa empresa al servicio de un rey, se lanza a un objetivo prácticamente imposible (una posesión del hijo del Sol). Lo logra, pero sin beneficio en realidad para sí mismo, pues queda frustrado en su propia aspiración. Aunque, por otro lado, se lleva como esposa a la hija de un rey (la nieta del Sol), a la que debe el éxito en su misión. Tras nuevo exilio, Jasón vuelve a tender «demasiado alto», al casarse con la hija de otro rey, ambicionando el poder. De nuevo, la más absoluta frustración y pérdida, y la muerte de los que más ama, pues es castigado a causa de su osadía precisamente por la nieta del Sol.

Aparte de los motivos mitológicos, otras repeticiones muy insistentes en sus poemas (como hemos podido comprobar en los ejemplos) resultan claves y evidencian sus más hondas inquietudes y vivencias y sus nada infundados presentimientos: así, en especial, *osadía*, *atrevimiento*; *pe- li-*

gro; Fortuna (personificada o no); *gloria / pena; desengaño; escarmiento*³⁸; *muerte*.

Volviendo a recapitular acerca de lo ya dicho sobre los mitos de Faetón e Ícaro, esenciales en los poemas de Villamediana, ambos se desarrollan en el ámbito del cielo, en donde gusta preferentemente moverse nuestro poeta. Allí, el desdichado mortal que aspira a más de lo que le corresponde intenta –inútilmente– volar, acercarse al sol (en aproximación física, como Ícaro, o por emulación y «usurpación de identidad», como Faetón), alcanzar lo inalcanzable.

La idea de acercarse peligrosamente a ese «sol», a ese ser superior, suele referirse en los poemas del Conde (al igual que en los de otros poetas de la época) al anhelo amoroso, siendo particularmente significativo en su caso y muy en consonancia –al parecer– con los datos de su vida y, en especial, de su enigmática muerte.

Hablemos ahora ya de su muerte, las circunstancias y posibles causas, tema que merece una atención especial³⁹: fue asesinado en la calle, apuñalado a traición (y de ello poco antes le habían advertido). ¿Por qué? Es un misterio sin resolver, alrededor del cual se tejió una leyenda, como es habitual en esos casos. Se dice –entre otros como principal motivo– que pudo ser por sus amores demasiado «encumbrados», por «haber puesto tan alto su pensamiento», hacia una dama cuya identidad no se conoce a ciencia cierta, pero que parece tratarse –muy probablemente– de la propia reina, Isabel de Borbón, o quizás de la amante del rey (Francisca de Távora o de Tabora), o de ambas incluso. Aquí vemos, al igual que en los mitos, la insolencia del mortal que intenta emular al ser supremo: el rey, el Sol; como Faetón. La opinión más difundida es que ésa fuese la causa de que lo asesinaran, quizás por mandato del propio rey Felipe IV, e instigado por Olivares. Con sospechas tan graves, ¿cómo no iba a haber una «conspiración de silencio» y una gran dificultad para desen-

³⁸ Ruestes (1992: XLIIIss.) comenta el gran interés que ofrece el tema del escarmiento en su «poesía moral», del destierro y desengaño. Dice Leopold (2002:1144): «Su lírica amorosa [...] es el monólogo de un yo poético consigo mismo, cuyas palabras claves son: *aviso, escarmiento, culpa* y *yerro*. El escarmiento, que se menciona en más de veinte ocasiones, es casi siempre rechazado [...] no muestra remordimientos ni contrición alguna [...] Además, califica su yerro siempre como peligroso».

³⁹ Alonso Cortés 1928, Rosales 1964, Gómez de Liaño 1990, entre otros, se centran en estudiar las circunstancias de su asesinato.

trañar el misterio y lograr con éxito las pertinentes investigaciones? Todo quedó en una especie de bruma y de especulaciones muy diversas. Como dijimos, también se achacó a odios políticos e incluso –aunque parezca tan contradictorio– a su homosexualidad, puesto que se vio envuelto en un proceso por sodomía, el «pecado nefando», después de su muerte⁴⁰, lo que –según algunos investigadores– pudo ser un recurso para desprestigiarle y, sobre todo, para desviar la atención sobre el extendidísimo rumor de su amor apasionado hacia la reina y de la consiguiente venganza real.

En todo caso, volviendo a la relación de su personalidad y los datos de su vida con su creación literaria (cuya coincidencia es quizás más fuerte que en ningún otro poeta, casi, diríamos, al modo de profecías⁴¹), esos tan «altos vuelos», ese aspirar a demasiado en el objeto de su amor parece ya una constante en su vida, puesto que encontramos alusiones en poemas de distintas etapas⁴², también explícitamente, sin recurrir ya a comparaciones ni a mitos simbólicos, mediante expresiones como: «la osadía / de haber puesto tan alto el pensamiento», «es tan glorioso y alto el pensamiento», «[...] por el suelo / sus alas [...] no acierta / el que se atreve a peligroso vuelo», «seguir, volando, vuestro pensamiento», o «tan peligroso y nuevo es el camino / por donde lleva Amor mi pensamiento», o «Luz del fuego feliz [...] logra en su eterna esfera el alto vuelo», o «ando tan altamente [...] mi amor [...] nunca por lo posible se enajena [...]». Así, este soneto⁴³, en que aparecen muchos de los temas clave de Villamediana:

Ando tan altamente que no alcanza
al sujeto la vista, sólo verse
puede por fe, y por fe comprenderse
aquella excelsa luz sin semejanza.

⁴⁰ Proceso a consecuencia del cual fueron condenados en la hoguera algunos de sus allegados. Cf., por ejemplo, Rosales (1964: 85s.). Algunos investigadores han apreciado, en efecto, a través del análisis de sus poemas amorosos, la expresión de su homosexualidad encubierta. Así, Leopold (2002) y Weich (2002).

⁴¹ Cf. Gómez de Liaño (1990: 165).

⁴² Dice Ruestes (1992: XXXII): «Otro de los temas recurrentes de su poesía amorosa es la concepción de la amada o del amor como luz, sol, altura [...] Aproximarse a esa luz o pretender levantar tan alto vuelo es un acto de soberbia, desvarío e imprudencia. De ahí que al enamorado [...] se le identifique con los personajes míticos de Ícaro o Faetón».

⁴³ Soneto 4 en la ed. de Rozas (1969: 80).

Ni un átomo de sombra de esperanza
a mi suerte jamás puede atreverse,
antes llegó mi amor a prometerse
en vivo fuego bienaventuranza.

Que sólo lo inmortal respeta y ama,
nunca por lo posible se enajena,
como no aspira a causa transitoria;

antes, si en la pureza de la llama
es la gloria lo acerbo de la pena,
no ha de poder faltarme en pena gloria.

O este otro soneto⁴⁴:

Es tan glorioso y alto el pensamiento
que me mantiene en vida y causa muerte,
que no sé estilo o medio con que acierte
a declarar el mal y el bien que siento.

Dilo tú, Amor, que sabes mi tormento,
y traza un nuevo modo que concierte
estos varios extremos de mi suerte
que alivian con su causa el sentimiento.

En cuya pena, si glorioso efeto,
el sacrificio de la fe más pura,
que está ardiendo en las alas del respeto,

ose el amor, si teme la ventura:
que entre misterios de un amor secreto
amar es fuerza y esperar locura.

Expresa a menudo un amor desesperado⁴⁵, consciente de que le conducirá al desastre, que no evita, sino que más bien atrae hacia sí. Menciona

⁴⁴ Soneto 25 en la ed. de Rozas (1969: 101).

⁴⁵ Mata (2000: 647) comenta: «En varios de estos poemas de trasfondo petrarquista y neoplatónico [...] la voz lírica analiza su estado anímico, en un ejercicio de profunda introspección, para descubrirse enajenado: es un sujeto que se encuentra mal consigo mis-

de continuo la muerte. Por unas razones y por otras (tanto por la pasión indebida como también por los ataques abiertos contra los poderosos), él se va labrando su propia ruina y parece consciente de ello. Es tanta su arrogancia y su temeridad que desafía constantemente el peligro. No muestra arrepentimiento⁴⁶ y, como evidencian ciertas frases que vimos, aún se ufana de su estrepitosa caída, consecuencia de haber logrado llegar a lo más alto; así, en el soneto 3 (en que claramente alude a Ícaro):

[...] derrita el sol las atrevidas alas,
que no podrá quitar el pensamiento
la gloria, con caer, de haber subido.

Y en el soneto 272:

[...] Pues Fortuna que ayuda a la caída,
no os podrá quitar aquella gloria
de venir a caer de más altura.

Ese amor desesperado, misterioso y prohibido, esa amenaza y peligro en que vive inmerso, podrían referirse también, por otra parte, al amor homosexual, como opinan algunos estudiosos⁴⁷. Considerables datos de sus poemas no se corresponden mal con ello: la expresión de un amor inconfesable, temerario, abstracto y sublimado, de insatisfacción continua; el fuerte influjo platónico; amadas idealizadas, inaccesibles, y no reales; incluso sus citas mitológicas más representativas: las obsesivas de Ícaro y Faetón, condenados al fuego (el del sol, el del rayo de Zeus). Esa muerte en el fuego ejecutada por la autoridad ¿no podría ser el temor a la hoguera de la Inquisición, en castigo a su osadía? Esos dos muchachos presuntuosos y desafiantes, Ícaro y Faetón, que –desoyendo los consejos de sus mayores y los dictados de la sensatez– sólo ansían satisfacer su deseo de probar la fruta prohibida. Son, además, los suyos, dos mitos de los pocos en que no se incluye para nada una historia de amor, de amor heterosexual, como es lo más habitual en los mitos.

mo, que huye fuera de sí, que está desterrado de toda esperanza, en estado casi de locura».

⁴⁶ Cf. nota 38.

⁴⁷ Cf. los análisis de Leopold (2002) y de Weich (2002).

Respecto a los otros personajes míticos de significativa mención que comentamos, Narciso es un claro ejemplo de amor homosexual⁴⁸, y otro joven ensoberbecido, insatisfecho y que, de otra manera, quebranta las normas y es castigado.

Apolo, por su parte, dios representativo como ninguno de la belleza juvenil masculina, imberbe y atlético (tipo *koûros*, como comprobamos en la iconografía), cuyas historias de amor, en general, son frustradas: amadas que le huyen y rechazan (no sólo Dafne, sino también Casandra, Coronis, etc.), y no tiene esposa. Además, dos de las historias más conocidas son homosexuales, con los jóvenes Jacinto y Cipariso, de trágico final.

En cuanto a Adonis, el bello adolescente amado por la diosa más bella, quizás recuerda su personaje y su historia a los de estos bellos jóvenes, Jacinto y Cipariso, amados por el dios más bello, con frustrado y trágico desenlace en todos los casos. Son amores transgresores –entre un dios y un mortal– y de gozo muy fugaz.

Otras circunstancias muy diferentes son las de Jasón; pero él también es un joven bello amado por una casi diosa (que lleva, en general, la iniciativa), y es transgresor.

Pero de entre las figuras mitológicas favoritas de Villamediana, la que más induce a pensar en la homosexualidad es Amor, el dios Cupido, el Eros griego (y se refiere al dios porque suele presentar sus atributos típicos), a quien invoca constantemente: a él y no a Venus Afrodita. En la «distribución» de funciones, Eros está más especializado en el amor homosexual –entre hombres– y Afrodita en el heterosexual; Eros es el dios en el contexto de los banquetes (y con total protagonismo en el *Banquete* de Platón, así como en el *Fedro*, que exaltan la homosexualidad); es el dios de la poesía lírica de expresión homosexual, como la de Anacreonte, que canta el amor a los muchachos y también a las mujeres. La imagen de Eros, por otra parte, es la típica del bello adolescente, del *erómenos* (el «amado» por el *erastés*, el «amante», el miembro maduro en la pareja de la pederastia).

Todos estos personajes en cualquier caso parece que tienen en común principalmente el presentar la imagen del adolescente o joven (propia del *erómenos*) y rasgos compatibles con una interpretación

⁴⁸ Cf. Leopold (2002: 1144ss.) y su detenido examen (1149ss.) del soneto *De nuestras selvas el mejor Narciso*.

homosexual⁴⁹. Así pues, especulando sobre los múltiples misterios que envuelven la personalidad y biografía de Villamediana, no resultaría descabellado pensar en la posible homosexualidad.

4. CONCLUSIONES

Señalamos en recapitulación algunos aspectos especialmente relevantes en la obra de Villamediana, según hemos ido indicando:

4.1. *Variedad temática y de tono*

Dentro de la variedad temática y de tono, sobresalen:

- Sus sátiras políticas (género del que se puede considerar creador), en ataque contra los políticos más importantes, cuyo carácter tan hiriente y agresivo podría ser causa –entre otras diversas que se consideran– de su asesinato.

- Sus poemas amorosos, de gran calidad literaria, llenos de sentimiento y espiritualidad, con una base neoplatónica. Expresa a menudo un amor desesperado y temerario, consciente de que le conducirá al desastre (que no evita, sino que más bien atrae hacia sí); un amor misterioso y prohibido, inconfesable; un amor abstracto y sublimado, de insatisfacción continua: amadas idealizadas, inaccesibles, y no reales; un amor de fuerte influjo platónico.

- Sus poemas del exilio, que rezuman amargura, desesperación y desengaño, de carácter moralizante, de modo que se suelen encuadrar en el subgénero de la poesía de tema moral.

- Sus fábulas mitológicas: *Faetón*, principalmente, *Apolo y Dafne*, *La Fénix*.

⁴⁹ Otro personaje de este tipo es Ganimedes. De Armas (2001: 445ss) ve en el prólogo de *La gloria de Niquea* referencias a Ganimedes, como mensaje oculto (clave para el asesinato del poeta), e indicio de deseos homoeróticos de Villamediana en relación con el propio rey Felipe IV.

4.2. *Contenido mitológico*

Centrándonos en el contenido mitológico:

– Gran parte de sus citas mitológicas tienen la función de sugerir la descripción de paisajes en los diferentes espacios (paisajes del universo): cielo, mar, tierra e infierno. Son el cielo y el mar los ámbitos en donde gusta preferentemente moverse nuestro poeta, porque le sirven para expresar mejor su sentir y sus inquietudes personales. Y más en particular, el cielo, en donde el insensato mortal que aspira a más de lo que le corresponde intenta infructuosamente volar, acercarse al sol. Así ocurre en los mitos de Faetón y de Ícaro, a los que recurre Villamediana con insistencia.

– Además de Faetón y de Ícaro, otros personajes mitológicos se evidencian como especialmente significativos: ante todo, Apolo y Amor. El dios Apolo-Febo se identifica con el Sol, en sus diversas e importantes facetas: luz y fuego, por un lado; por otro, objeto inalcanzable de máximas aspiraciones (el anhelo amoroso, principalmente), perseguido en osado y temerario vuelo; y por otro, símbolo de la superioridad, empleado para designar a personalidades tan elevadas como el rey (y la reina). En cuanto a Amor Cupido, con sus típicos atributos, es la personificación del sentimiento esencial en la vida de Villamediana.

– También encontramos otros personajes míticos de relevante mención: Adonis, Jasón, Narciso. De todos ellos –al igual que de Faetón e Ícaro, así como de Apolo, cuyas historias de amor, en general, son frustradas– el mito respectivo contiene en común la idea de la más terrible frustración y trágica pérdida.

4.3. *Mito y poeta: el mito como reflejo del yo del poeta*

Una y otra vez se hace patente en la obra de Villamediana el paralelismo entre el temperamento y las circunstancias personales del poeta y el mito por el que éste siente especial predilección. La coincidencia entre algunos hechos de su existencia y su creación literaria es quizás más fuerte que en ningún otro poeta, casi al modo de profecías, pues incluso parece vaticinar su propia muerte (dato obvio que ha llamado la atención de diversos investigadores). Se evidencia en especial en los mitos de Faetón e Ícaro,

claros ejemplos de la arrogancia y temeridad del mortal que desafía el peligro y que en su insolencia intenta emular al ser superior. Estos mitos son, además, símbolo de la oposición entre la impotencia del hombre y su ansia de volar y elevarse; oposición que siempre se resuelve en fracaso: ascensión y caída. De igual modo lo vemos también en la vida y en la enigmática muerte del Conde, cuya causa principal (según la teoría más extendida) se achaca a sus amores demasiado «encumbrados», hacia la propia reina, probablemente, lo que motivaría que lo asesinaran, quizás por mandato del propio rey Felipe IV e instigación de Olivares.

Pero además podemos vislumbrar en los mitos y temas recurrentes de su poesía otros significados (y, a su vez, otras causas supuestas para explicar su asesinato). Así, nos parece de gran interés el tema de su posible homosexualidad, que no se corresponde mal con algunos aspectos de sus poemas: la expresión de un amor temerario, abstracto, inalcanzable; el fuerte influjo platónico; incluso sus citas mitológicas más representativas. De los personajes favoritos de Villamediana, el que más induce a pensar en la homosexualidad es Amor, el dios Cupido, el Eros griego. Eros, especializado en el amor homosexual frente a Afrodita, es el dios en el contexto de los banquetes (y con total protagonismo en el *Banquete* de Platón, así como en el *Fedro*, que exaltan la homosexualidad) y es el dios de la poesía lírica de expresión homosexual. La imagen de Eros, por otra parte, es la típica del bello adolescente, del *erómenos*. Pero también los otros personajes que señalamos como especialmente significativos: Apolo, Narciso, incluso Faetón e Ícaro, no cuadran mal con una interpretación de homosexualidad. Todos estos personajes (incluidos ahora Adonis y Jasón) parece que en cualquier caso tienen en común el presentar la imagen del adolescente o joven (propia del *erómenos*).

Para finalizar con el tema esencial y clave, «el alto pensamiento», precisamente con él se inicia la importante fábula de *Faetón*: «[...] el peligroso y alto pensamiento [...] osadía, si no feliz, famoso atrevimiento» (vv. 1-4); ideas que viene a recoger en la última estrofa: «Cayó Faetón de la mayor altura [...] a sobrado valor faltó ventura, más no faltó a su muerte fama eterna [...]» (vv. 1817-20). Es decir, gran osadía (por emular a su padre, el Sol) que resulta desdichada y funesta, pero causante de fama eterna⁵⁰.

⁵⁰ Gutiérrez Arranz (2001: 14ss.) indica que «La idea de ‘fama’ aparece como síntesis, como el clímax de una gradación ascendente [...] En ningún momento la hazaña de

También Villamediana debe, en la mayor parte, su fama a su muerte. Exactamente como él dice en sus poemas acerca de Faetón, su atrevimiento, sus altos vuelos (y, quizás, su emulación del «Sol», el rey), provocaron su ruina, pero le dieron fama eterna. Aún hoy día en Madrid, en la plaza Mayor y alrededores –en el lugar en donde ocurrió–, se comenta a los visitantes el tremendo asesinato.

Al parecer, Villamediana se presentía un nuevo Faetón, un nuevo Ícaro, y ya desde siempre. Nuestra personalidad marca, en muchas ocasiones, nuestro destino, y los mitos, como es tópico pero muy real, son ejemplos universales de los comportamientos humanos. Quien se conduce como Faetón y como Ícaro suele acabar como ellos: precipitándose en caída vertiginosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO CORTÉS, N. (1928) *La muerte del conde de Villamediana*, Valladolid, Editorial: Imp. del colegio de Santiago.
- COSSÍO, J. M. de (1952¹) *Fábulas mitológicas en España*, Madrid [Ed. ISTMO 1998].
- COSTA, A. (1990) «Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana», *AISO*. Actas II, 245-254.
- COTARELO Y MORI, E. (1886¹) *El Conde de Villamediana*, Madrid [reimpr. Ed. Visor 2003].
- DE ARMAS, F. A. (1982) «The Four Elements: Key to an Interpretation of Villamediana's Sonnets», *Hispanic Journal* 4.1, 61-79.
- DE ARMAS, F. A. (2001) «The Play's the Thing: Clues to a Murder in Villamediana's *La Gloria de Niquea*», *Bulletin of Hispanic Studies* 78, 439-454.
- GALLEGO MORELL, A. (1961) *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1990) «Fábula de una muerte anunciada», en *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 165-176.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, L. (ed.) (1999) *Las fábulas mitológicas. Conde de Villamediana*, Kassel, Reichenberger.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, L. (2001) *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana*, Kassel, Reichenberger.
- JAKOB, J. (2006) *Villamediana's Fábula de Faetón*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.

Faetón aparece teñida de matices negativos». Y en la p. 69: «La fábula es fábula de la caída, pero sobre todo de la fama de la caída».

- LEOPOLD, S. (2004) «El mejor Narciso de nuestro bosque: homosexualidad como táctica en el petrarquismo del Conde de Villamediana», *AISO*. Actas VI, vol. 2, 1141-1154.
- MARAÑÓN, G. (1940) «Gloria y miseria del Conde de Villamediana», en *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 67-116.
- MATA INDURÁIN, C. (2000) «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro: dos sonetos del Conde de Villamediana», *Anuario Filosófico* 33, 641-653.
- MATAS CABALLERO, J. (2004) «Un comentario sobre la poesía del exilio del Conde de Villamediana: “al retiro de las ambiciones de la corte”», *EH. Filología* 26, 203-217.
- NICOLÁS RUBIO, C. (1987) «“Al sol Nise surcaba golfos bellos...”: Culteranismos, conceptismo y culminación de un diseño retórico en Villamediana», *Anuario de estudios filológicos* 10, 265-294.
- PÉREZ CUENCA, I. & DE LA CAMPA, M. (1998) «Otras noticias para la reconstrucción biográfica del Conde de Villamediana», *AISO*. Actas IV, vol. 2, 1211-1222.
- ROSALES, L. (1964) *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid [Ed. Gredos 1969].
- ROZAS, J. M. (ed.) (1969¹) *Villamediana. Obras*, Madrid, Castalia [¿1980?].
- RUESTES, M^a. T. (ed.) (1992) *Conde de Villamediana, Poesía*, Barcelona, Planeta.
- RUIZ CASANOVA, J. F. (ed.) (1990) *Conde de Villamediana, Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra.
- WEICH, H. (2004) «El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana», *AISO*. Actas VI, vol. 2, 1841-1849.

HOMERO EN QUEVEDO. NOTAS DE LECTURA*

FRANCISCA MOYA DEL BAÑO

Universidad de Murcia
fmoya@um.es

Resumen – Estas páginas pretenden mostrar el conocimiento que tenía Quevedo de la obra de Homero. La admiración que sentía el poeta español por el poeta griego explica que Homero tuviera una importante presencia en los escritos de don Francisco, en la prosa, como autoridad; en los versos, como estímulo del talento.

Palabras clave – Homero, Quevedo, tradición, traducción

HOMER IN QUEVEDO. PERSONAL READING

Abstract – These pages attempt to show Quevedo's knowledge of Homer's works. The Spanish poet's admiration for the Greek rhapsodist explains the influence of the writings of don Francisco. In prose as an authority, and in verse as a stimulus to talent.

Keywords – Homer, Quevedo, tradition, translation

* Este trabajo se inserta en los Proyectos FFI2014-59218-P (Ministerio de Economía y Competitividad) y 19382/PI/14 (Fundación Séneca).

No pretendemos más que ofrecer una panorámica general, incompleta, de algo que hemos podido descubrir en un contacto directo y prolongado con Quevedo y su biblioteca clásica¹. Esta panorámica se centra en los textos; con ellos se puede afirmar que entre los muchos autores griegos y latinos que don Francisco leyó, y que influyeron en su vida y en su obra, Homero fue, sin duda, uno de los más importantes, si no el más. Hablar de Homero en Quevedo es hablar del eco del más grande de los autores griegos en el autor hispano que más y mejor conoció la literatura clásica y posiblemente el que más admiraba y amaba a Homero.

No es nuevo lo que acabo de decir; lo saben los estudiosos, algunos de los cuales se han detenido en mostrar parcelas de la influencia de Homero en Quevedo; mas somos de la opinión de que todavía falta un trabajo de conjunto minucioso en el que se aborde la relación importante y singular que debió de tener Quevedo con Homero, o, de otra manera, en el que se manifieste cómo, cuándo y con qué fin se sirve nuestro autor del poeta griego. Nosotros nos limitamos a presentar reunidos, ordenados, y a veces glosados, unos «materiales» que muestran por sí mismos que don Francisco conoce y admira a Homero, y eso, desde muy joven².

Quevedo apenas tenía veinticuatro años cuando informaba a su admirado Justo Lipsio de que preparaba un libro destinado a la defensa de Homero. Así lo dice en la carta, la segunda, que le dirige desde Valladolid el 22 de noviembre de 1604³. En ella, tras elogiar a don Bernardino de Mendoza, traductor de la *Política* de Lipsio⁴, comunica al humanista belga que, siguiendo su parecer, ha decidido defender a Homero de las injurias de Escalígero, reconociendo que la ocasión se la ha dado el propio Lipsio, en concreto, lo que decía en sus Notas a Veleyo⁵. Lipsio contestó a esta

¹ Puede verse Moya del Baño 2014 y los trabajos de la autora sobre esta cuestión que se citan y aparecen en las Referencias bibliográficas.

² En los sucesivos apartados se van mostrando las menciones de Homero, citas de sus obras (en latín) con traducción o solamente traducidas; citas y resúmenes de las obras que se le atribuyen y poesía de tema homérico.

³ Esta carta y la respuesta de Lipsio se pueden leer, por ejemplo, en Roncero López 2000: 155-156.

⁴ *Los seys libros de las Politicas o Doctrina ciuil de Iusto Lipsio traducidos del latín al castellano* por don Bernardino de Mendoza, Madrid, Imprenta Real, 1604.

⁵ Cf. *C. Veleius Paternulus cum Animadversionibus* I. Lipsii, Lugduni Batavorum, ex officina plantiniana, apud Franciscum Raphelengium, 1591, pp. 10-12 *de Animadversiones*.

carta y su respuesta debió de aumentar los ánimos de don Francisco; le decía, entre otras cosas, que nada mejor podía hacer Quevedo que defender a Homero, y que nada para los estudiosos había más digno y grato.

Nada se sabe, sin embargo, de esta defensa de Homero de la que habla Quevedo, pero ya sólo el pensar en llevarla a cabo informa de que Quevedo conocía y, sobre todo, amaba la obra de Homero⁶. Mas son los escritos de Quevedo, como tratamos de mostrar en estas notas al hilo de la lectura de su obra, los que dan fe de que Homero lo acompañó durante toda su vida⁷. Lo suele citar en traducciones latinas y en su elegante castellano, cuando ofrece sus traducciones.

1. QUEVEDO CONOCE A HOMERO

Quevedo conoce a Homero, lo ha leído, tiene varias ediciones de sus obras⁸; lo admira y, al mencionarlo, suele acompañar su nombre de elocuentes juicios de valor⁹: «padre de las letras», «padre de la sabiduría y fuente de la doctrina», «océano que rebosó por arroyos todos los filósofos de Grecia, y dél lo imitaron otros muchos gentiles de los que pueden llamarse escritores de mayor nota y sabor»¹⁰, etc.

1.1. *Homero como autoridad*

Como no podía ser, pues, de otra manera, Homero está en la obra de Quevedo como autoridad. «Lo dice Homero» o «está en Homero» es lo mismo que decir: «es verdad». Así, los lectores de don Francisco se acercan a Homero cuando, por ejemplo, en el *Sueño del Juicio final*, en el Discurso que sitúa Quevedo tras la Dedicatoria al Conde de Lemos se lee:

⁶ Unas páginas sobre esta obra esperamos dar a la luz en breve.

⁷ Se encuentra en sus primeros escritos y, sin desaparecer nunca, también en los últimos, como veremos.

⁸ Cf. Moya del Baño 2014: 283-286 y 430-431.

⁹ Eran juicios que habían expresado autores como Aristóteles, Platón, Quintiliano, etc., y recogía Lipsio en sus mencionadas *Animadversiones*.

¹⁰ Cf. respectivamente *Anacreón* (Blecua 1985: 323); *La cuna y la sepultura* (Fernández Guerra 1859: 89) y *Providencia de Dios* (Fernández Guerra 1859: 181).

Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía; y en otro lugar, que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes o piadosas, o las sueñan reyes y grandes señores (FG: 125)¹¹.

Volveremos a encontrar a Homero para aclarar un texto de Séneca, en *Virtud militante*, «Soberbia. Tercera peste del mundo». Considera que Séneca (*De ira* 2.21) veía como causa de la ira la felicidad y la soberbia, y recuerda, a propósito, palabras que también leía en Séneca (*De ira* 3.3); en ellas el filósofo romano informaba que Aristóteles era defensor de la ira:

Como en los primeros libros dije, Aristóteles se muestra defensor de la ira y prohíbe que se arranque en nosotros. Dice es estímulo de la virtud, y que faltando queda el ánimo desarmado, y para los grandes hechos perezoso e inútil.

El texto lleva a Quevedo a tener que justificar a Aristóteles, que –considera– se ha confundido en los términos, pero que es seguidor de la sabiduría de Homero. Y dice:

Aquí el filósofo trató de la cólera, que como humor es muy necesario en el cuerpo humano; y llama ira a la cólera, a imitación y como discípulo del grande e incomparable Homero, que repetidamente dice de Aquiles cuando se airaba, que la ira le andaba encendiendo alrededor de las entrañas. Y como Homero a esta causa la tuvo por buena, haciendo la ira de Aquiles sujeto de su gran poema (en que propone cantar la ira de Aquiles), de aquí Aristóteles, que en todo le siguió como fuente de aquel saber, hizo esta defensa de la ira que Séneca refiere en el lugar citado (FG: 127).

Quevedo tiene que puntualizar. Aristóteles, siendo discípulo de Homero, no podía defender la ira. Lo que hace es, como Homero, mostrar los beneficios que lleva consigo «la cólera». Homero, pues, le da la razón. Pero más de acuerdo debe de estar Quevedo con Homero cuando vuelve a presentarlo como autoridad y afirma rotundamente: «así lo enseña Homero». Sucede cuando dice que la ira «es parto [...] del desprecio», en *Virtud militante*, en «La tercera Fantasma de la vida. Desprecio», poniendo el ejemplo de Aquiles:

¹¹ Citamos con FG las obras de Quevedo en la edición de Fernández Guerra 1859.

Porque la ira es parto fecundo del desprecio. Así lo dice Plutarco, libro de *Refrenar la ira*. Así lo enseña Homero en el principio de la *Ilíada*, pues dice que la ira perniciosa e implacable de Aquiles resultó de ver que Agamenón le despreciaba, quitándole a Briseida, que era el premio de sus vencimientos (FG: 150).

Hay más casos en que se manifiesta la autoridad que reconoce Quevedo a Homero: si él lo ha hecho, si él lo ha dicho, está bien. Y lo aprovecha para afirmar, en su «Defensa de Epicuro», que no puede reprochársele a éste que viera a los dioses como hombres, porque lo hacía también Homero, cosa que, sabe, no aprobaba Cicerón, al que –dice– «le espanta que Homero quisiese más pintar a los Dioses como hombres, que a los hombres como dioses»¹². Y, es más, de Homero ha aprendido dogmas Epicuro¹³; con la autoridad de Homero, que utiliza Quevedo en beneficio propio, respalda su defensa de Epicuro.

Estos ejemplos nos muestran la mirada respetuosa de Quevedo, la aceptación del magisterio de Homero en cualquier campo, y también su interesada utilización del poeta griego, cuya presencia será mayor cuando lo utilice como autoridad en su obra política.

1.2. *De cómo deben ser los reyes*

No es necesario decir que Quevedo es un escritor político, que se siente en condiciones y en la obligación de dar consejos sobre el buen gobierno. No está aislado en este campo, y Lipsio, tan influyente en España y tan admirado por Quevedo, le da la seguridad, y la autoridad de Homero la aumenta.

Ideas que Quevedo tiene muy claras, como el que los reyes deben servir a su pueblo y no aprovecharse de él, aparecerán sustentadas en la palabra de Homero, un importante aval que puede unir al más importante, el propio ejemplo de Cristo. Lo que decía Homero lo había hecho Cristo. Quevedo podía sustentarlo. Recordemos algunos textos:

¹² Cf. *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*, en Buendía 1958: 985. El texto aludido es: *Nec vero intellego, cur maluerit Epicurus deos hominum similes dicere quam homines deorum* (Cic. nat. deor. 1.90).

¹³ Así se lee en la misma obra, trayendo el testimonio de Sexto Empírico. Éste lo decía en sus *Adversus mathematicos*, capítulo 17.

En *Política de Dios*, parte primera, c. 10, dirá Quevedo que los Reyes son criados por Dios, lo que ya decía Homero y explicó muy bien Favorino¹⁴. Los reyes no pueden estar dormidos cuando llega el Señor:

Serán reprendidos y miserables los que hallare durmiendo; que los reyes son los primeros criados de Dios en más dignidad; y que habla con ellos, Homero lo dijo cuando los llamó *Diotrefees*, criados por Júpiter. Favorino interpreta esta voz: «Discípulos de Jove, discípulos de Dios». Lo propio es *Diotrofees*, que «enseñados»- ¿Pues cómo será rey quien no se mostrare enseñado por Dios, siendo esta su doctrina y su ejemplo, y mandando que velen y no duerman, y llamando bienaventurado solo al que hallare velando? (FG: 24).

Homero lo decía en *Il.* 2.196: θυμὸς δὲ μέγας ἐστὶ διωτρεφέων βασιλῆων, texto que no cita Quevedo, pero conoce, como muestra el término *Diotrefees*. Ciertamente haber sido criados, alimentados por Dios, implica para él una responsabilidad en relación a su pueblo¹⁵.

En *Política de Dios*, parte segunda, c. 3, recordará, como en otras ocasiones, que Homero deja claro que los reyes son pastores de su pueblo:

Los reyes son pastores de pueblos. El mantener a los pueblos y sustentarlos es uno de los principales cuidados de reyes. Por eso los llama Homero «pastores de los pueblos». Y lo que divinamente lo prueba es que Cristo, rey de la gloria, dijo que era pastor. «Yo soy buen pastor» (FG: 49).

Pero, como lamenta Quevedo: hay reyes que no cuidan a su gente, sino más bien se alimentan de ella (al revés que Cristo, que se ofrece para ser alimento). Así, con el respaldo homérico, en *Política de Dios*, parte segunda, c. 3, dirá:

Noticia tuvo la antigüedad de estos reyes comedores de pueblos. Homero lo refiere de Aquiles, este, príncipe de los mirmidones, y aquel (príncipe) de los

¹⁴ Se trata del DICTIONARIUM VARINI PHAVORINI CAMERTI, Nucerini Episcopi, magnum illud ac perutile multis variisque ex auctoribus collectum, totius linguae Graecae commentarium, Basileae, 1538.

¹⁵ En *Politica de Dios*, c. 10 insiste: «Los reyes son vicarios de Dios en la tierra, con ese nombre los llama Calímaco en el Himno a Jove, y Homero lo mismo. [...] El mismo Homero, Odysea III, los llama «Teotephres, instituidos por Dios» o (como Favorino lo declara) «discípulos de Dios»; porque en griego *trophé* es alimento del alma, como la leche de los niños y la comida del cuerpo. Bien lo enseña Cristo, Rey de los reyes, que tiene a los reyes por discípulos» (FG: 65).

poetas y filósofos. En el primero libro de la *Ilíada* trata de la grande peste que Apolo envió sobre el ejército de Agamenón, porque despreció a su sacerdote y le trató mal de palabra, amenazándole. [...]. Por la causa dicha, enojado Aquiles con el rey Agamenón, entre otros muchos oprobios que le dijo, le llamó *demovóros*, que se interpreta «comedor de pueblos». Todo el verso de Homero dice: «Rey comedor de pueblos, porque reinas entre viles» (FG: 49).

El verso de la *Ilíada* 1.231, que Quevedo cita traducido, dice: Δημοβόρος βασιλεύς, ἐπεὶ οὐτι δανοῖσιν ἀνάσσεις¹⁶.

Volverá a insistir Quevedo, basándose en la autoridad de Homero, en que los reyes son (o deben ser) pastores, vicarios de Cristo, etc. Y aporta traducido un texto (*Il.* 10.3¹⁷: «Mas a Agamenón Atrides Pastor de los pueblos no ocupaba el dulce Sueño»), diciendo que los reyes deben estar atentos a las necesidades de los pueblos, pues son sus pastores; que tienen una responsabilidad que deriva de haber sido criados por Dios (cf. FG: 64).

1.3. *De tiranos*

Más veces está presente Homero, puesto que en *Ilíada* y *Odisea* hay reyes y tiranos, tema predilecto de nuestro Quevedo. Recordaremos al «tirano» Polifemo en *La hora de todos*¹⁸. Conocía Quevedo muy bien los versos que le dedica Homero en *Odisea*¹⁹ y, a través de su mirada, se pueden contemplar diversos momentos en que se muestran las quejas contra los tiranos, haciéndose un retrato de ellos. Así leemos²⁰:

¹⁶ Tuvo presente el texto latino de Divus 1538 (*Populivocator rex, quoniam vilibus imperas*), pues «reinas entre viles» vierte *vilibus imperas*. En Hesus 1550: *o populi rex devastator Achivi*; en Spondanus 1583: *Populivocator Rex quoniam nullius pretii hominibus imperas*. Que a la vista tenía o recordaba el texto griego lo muestra el que traslada el término Δημοβόρος.

¹⁷ Parte, en esta ocasión, del texto de Spondanus 1583 (Verum non Atridem Agamemnonem pastorem populorum somnus tenebat dulcis).

¹⁸ Este texto lo reproduce Pallí Bonet 1953: 137.

¹⁹ *Od.* 9.181-445. En el ejemplar UCM BH FLL 12897 de la traducción de Divus 1538, que manejó, subrayó y anotó Quevedo, están subrayados algunos versos de este pasaje.

²⁰ Cf. Fernández Guerra 1852: 423.

Pasemos a las quejas contra los tiranos y la razón della. [...] Aristóteles dice que es más los que reciben beneficios que los que padecen castigos [...]. El tirano por soberbia y avaricia es fiera; por soberbia es demonio [...]. Nadie se conjura contra el tirano primero que él mismo: Por eso es más fácil matar al tirano que sufrirle. El beneficio del tirano siempre es funesto. A quien más favorece, el bien que le hace es tardarse en hacerle mal.

Luego aparece el nombre de quien los representa, y lo que hacía: (cf. *Od.* 9.252-293 y 343-345):

Ejemplo de los tiranos fue Polifemo, en Homero. Favoreció a Ulises con hablar con él solo, y con preguntarle supo sus méritos, oyó sus ruegos, supo su necesidad, y el premio que le ofreció fue que, después de haberse comido a sus compañeros, le comería a él, el postrero. Del tirano que se come los que tiene debajo, de su mano no espere nadie otro favor que ser comido el último. Quien te ha de comer después de todos, te empieza a comer en todos los que come antes...

Y continúa resumiendo el correspondiente pasaje de *Odisea* (9.347-370):

Ulises duraba en su poder, manjar, y no huésped. Detenerle en la cueva para pasarle al estómago más era sepultura que hospedaje. Ulises con el vino le adormeció; su veneno es el sueño. Pueblos, dadles sueño, tostad las hastas, sacadles los ojos; que después ninguno hizo lo que todos desearon que se hiciese. «Ninguno» decía el tirano Polifemo que le había cegado, porque Ulises con admirable astucia le dijo que se llamaba Ninguno. Nombrábale para su venganza, y defendíale con la equivocación del nombre: ellos disculpan a quien les da muerte, a quien los ciega. Libróse Ulises, disimulando entre las ovejas que guardaba. Lo que más guarda el tirano, guarda contra él a quien derriba.

2. CITAS DE HOMERO EN QUEVEDO

Homero está en Quevedo de manera más evidente cuando Quevedo le da la palabra, es decir, cuando ofrece citas de sus obras, casi siempre en traducción latina, como se ha recordado. Quevedo añade su traducción, por lo que el lector disfruta de las bellas versiones quevedianas que le acercan al texto; muchas de ellas eran las primeras traducciones modernas del poeta griego

al castellano²¹. A Quevedo le gustaba, sin duda, citar en griego²², pero las citas de Quevedo proceden de versiones latinas, que suele ofrecer y traducir. En *Anacreón castellano* tenemos varios ejemplos y vamos a verlos.

2.1. *De la belleza*

Los versos de *Il.* 2.671-673²³:

*Nireus etiam ex Simo ducebat treis naves aequales,
Nireus Aglaiae filius, et Charopi domini,
Nireus qui formosissimus ad Ilium venit.*

que en el castellano de Quevedo decían:

De Simo guía Nireo tres iguales naves, Nireo
de Aglaya y de Carope hijo, joven que fue entre todos
cuantos fueron a Troya el más hermoso (Blecua 1985: 267),

venían en apoyo de las ideas de Quevedo sobre la belleza; los sitúa en su comentario a la oda 2 y muestran que para él la belleza es común a mujeres y hombres.

2.2. *Homero desde la versión latina*

Cinco versos en traducción latina de Divus aparecen en el comentario a la oda 43 dedicada a la cigarra. Dirá Quevedo: «La cigarra, ahora sabandija desapacible y porfiada, fue antiguamente en gran precio por su voz y

²¹ En estos años solo existía la traducción al castellano de la *Ulixea* de Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II, Amberes 1556.

²² Cf. en *España defendida*, c. 4 (Roncero 2013: 131), una cita tomada de Aldrete 1606: 170: καὶ δὴ δοῦρα σέσηπε νεῶν καὶ σπάρτα λέλυνται (*Il.* 2.135), que traduce: «Los leños de la nave y los espartos se pudrieron» (la traducción de Quevedo tiene en cuenta la versión latina de Aldrete: *ligna quidem ratium et sparta putrescunt*).

²³ Texto tomado del sermo «Laus pulchritudinis» en *IOANNIS STOBAEI Sententiae ex thesauris graecorum collectae* [...] per Conradum Gesnerum [...], Parisiis, apud Martinum Iuuenem [...], 1552: 597.

música, aun antes de Anacreonte, como se ve en el padre de las letras, Homero», en *Il.* 3.149-153²⁴:

*Sedebant in populo senes in Scaeis portis,
senectute iam a bello cessantes, sed contionatores
boni cicadis similes, quae in silva
arbori insidentes, vocem dulcem mittunt.
Tales Troianorum ductores erant in turre,*

versos que llegan al lector también en la bella traducción de Quevedo, que, manteniéndose fiel a la letra, se ha permitido transmitir el texto homérico, adaptando a su manera parte de su contenido (cf. *senectute* y «cana edad»; *a bello* y «cuidado y peso de las armas»; *Troianorum ductores* y «generales frigios»).

Estaban a la puerta Scea sentados
los viejos, a quien era privilegio
la cana edad para que descansasen
del cuidado y el peso de las armas.
Mas por esto acertados consejeros,
semejantes en todo a las cigarras,
que dulce voz despiden en la silva
sobre un árbol sentadas: tales eran
los generales frigios en la torre (Blecua 1985: 323s.).

Y en el comentario a esta oda volverá Homero. Después de aclarar con diversos textos Quevedo por qué Anacreonte alaba tanto a la cigarra y su música, dirá que la cigarra, debido a su alimento, no tiene sangre, y que es por ello semejante a los dioses; lo cual, afirma, se ve en Homero cuando habla de la herida que Diomedes causó a Venus en la mano. El tener sangre o no tenerla –añade– es «por diferencia de hombre a Dios», *Il.* 5.339-342:²⁵

*Fluebat autem immortalis Deae sanguis,
humor qualis fluit beatissimis Diis,
non enim cibum comedunt neque bibunt ardens vinum:
ideo exsanguis sunt et immortales appellantur.*

²⁴ Texto de Divus 1538: 32r.

²⁵ Texto de Divus 1538: 53v.

Quevedo «completa» los términos («manjares de la tierra» para *cibum*; añade «indómito» a *ardens vinum*), pero se olvida de traducir el último verso:

Sangre de la inmortal diosa corría;
no sangre, mas humor, como conviene
que corra de los miembros de los dioses,
que ni comen manjares de la tierra,
ni beben vino indómito y ardiente (Blecua 1985: 325).

2.3. *Homero a través de la traducción de Quevedo*

Como se ha podido observar, Quevedo, en su *Anacreón*, ha presentado a Homero en versión latina y añadido su traducción. Pero hay casos en que Homero llega a los lectores sólo en la traducción de Quevedo. Se trata de pasajes preciosos, muy del gusto quevediano y, a la vez, de su público, el de su época y el de siempre. En el comentario a la oda 18, hablando del Cíclope y siguiendo, como informa, a Ateneo 11.1²⁶, dirá que éste bebió tres veces, mas, para mostrar el contexto en que se escuchan las palabras del Cíclope, acudirá a Homero²⁷, *Od.* 9.353ss.:

Recibióle el Cíclope, bebió, y luego
se alegró sumamente con el vino,
tornó luego a beber con sed ardiente.
—Dime tu nombre, amigo, porque quiero
con honesto hospedaje darte el pago. Aunque
también la tierra que habitamos los Cíclopes nos da
vino a nosotros de grandes uvas, y con ellas crecen

²⁶ Lo lee en ATHENAEI *Deipnosophistarum sive Coenae sapientum libri XV*, Natale de Comitibus veneto nunc primum e graeca in latinam linguam vertente [...], Lugduni, apud Sebastianum Bartolomaei Honorati, 1556.

²⁷ Quevedo tendría a la vista el texto de Divus 1538: 78v-79r: «*hic vero accepit ac bibit: exhylaratus est autem valde / Dulcem potum bibens, et a me petiit iterum: / Da mihi iterum libens, et mihi tuum nomen dic / Statim nunc, ut tibi dem hospitale quo gaudeas. / Etenim Cyclopibus fert feralis terra / Vinum ex grandi una depressum, et ipsis Iovis hymber augetur; / Sed hoc ex ambrosia et nectare est deductum. / Sic dixit: at illi rursus ego praebui nigrum vinum*».

las lluvias, que ellas mismas apretadas
le producen y manan por las cuestas;
pero este vino dulce que me has dado
es del ambrosía y néctar de los dioses.
Dijo el Cíclope; y yo del negro vino
le di otra vez (Blecua 1985: 291).

Y no desaprovecha Quevedo ocasión de seguir trayendo a sus páginas a Homero. Mencionará el regalo que Marón, sacerdote de Apolo, había hecho a Ulises y traducirá de nuevo, algo resumidos, los versos de *Od.* 9.201ss.²⁸:

Éste me honró con dones muy preciosos:
siete talentos de oro bien labrado
me dio, y de plata fina un vaso todo.
Y después doce cántaras de vino
incorruptible y dulce, cosa rara,
del cual nadie sino él sabía en casa,
y su mujer; pero cuando bebían
deste rojo licor dulce, a una parte
echaban veinte de agua (Blecua 1985: 291).

Seguirá Quevedo recordando que el Cíclope bebió tres veces, pero no se sabe si para emborracharse, bebió de vaso pequeño o grande; y Quevedo sigue acudiendo a los textos para explicarlo, pero ya no habla Homero. Sólo queda un verso traducido por Quevedo: «Mas el Cíclope preparó la cena matando a dos» (v. 344)²⁹. Gracias a la borrachera no siguió matando a los huéspedes. Hasta aquí las citas y traducciones de Homero en el *Anacreón*.

²⁸ En el texto de Divus 1538: 75v-76r: «*hic autem mihi praeuit inclyta dona: / auri quidem mihi dedit benefacti septem talenti: / Dedit autem mihi craterem totum argenteum: at postea / vinum in amphoris duodecim omnibus hauriens / dulce, incorruptibile, divinum potum: neque aliquis hoc / sciebat ex servis, neque ex ancillis in domo, / sed ipse, uxorque dilecta, promaque una sola: / hoc autem quando bibebant suave vinum rubrum / unum poculum implens, aquae viginti mensuras / infundebat*».

2.4. *Homero y Jeremías*

En *Lágrimas de Jeremías* también tiene Homero una presencia destacable como autoridad. Aparece por primera vez en el comentario a la letra «Daleth» (Blecua 1985: 379-380), en la que se hace mención de las puertas, ahora «puertas arruinadas». Quevedo dirá, apoyándose en diversos autores, que las «puertas arruinadas» está bien que se tomen por el «consejo» y la «judicatura», por ser costumbre hacerse en ellas los juicios; Jeremías, afirma, es quien lo dijo más claro, pues decir «los viejos de la puerta se fueron» (así estaba en el texto que traduce) es lo mismo que decir «los viejos del consejo se fueron». Y a Homero trae para apoyar a Jeremías diciendo: «Así, en la gentilidad, se ve en Homero que estaban las judicaturas y los jueces viejos a las puertas». El texto al que alude es *Il.* 3.148ss.³⁰:

*Quos inter gravis Vcalegon et fortiori olim
Anthenor, consulti ambo, rebusque gerendis
primores populi, sed tunc onerantibus annis
tractandis desueti armis. Hi Scaea tenentes
culmina, sermones variis de rebus habebant, etc.*

[...]

*Talis erat Troiani turba senatus,
in summo Scaea residentis culmine porta.*

Quevedo traducirá de modo algo diferente a como lo hace en el comentario del *Anacreón*. El texto que utilizaba tampoco es el mismo, pero aquí realiza igualmente una hermosa versión que, en una obra de temática muy distinta, vuelve a acercar a Homero a los lectores:

El grave Ucalegón estaba entre ellos,
y Antenor, que otro tiempo fue más fuerte,
los primeros del pueblo en el gobierno
y consejo y consultas de las cosas,
mas ya cargados de años, reservados
de las armas pesadas y sangrientas.
Estaban pues los dos en lo más alto

²⁹ En Divus 1538: 78: *Hic rursus duos corripiens praeparavit coenam.*

³⁰ Texto de la traducción latina de Hesus 1549: 76s. En ella son los vv. 215-219 y 223s.

de la Scea puerta, hablando en varias cosas.

[...]

Tal estaba la Junta del senado troyano,
que reside en lo más alto de la puerta Scea.

La autoridad de Homero es reconocida. «No puede hallarse lugar que más claro lo diga en la antigüedad», afirma Quevedo.

En el comentario de la letra «Samech» (Blecua 1985: 406-407) decía Quevedo que «pisar al enemigo después de muerto, fue siempre desprecio y venganza y ostentación lozana de vitoria». Y de nuevo acude a la autoridad homérica:

Así Homero, 6.64s., *Iliadae*, cuando los dos Atrides hermanos mataron a Adresto, dice: *Atrides autem calce in pectoribus evulsit fraxineam lanceam*,

texto que traduce Quevedo: «Mas Atrides, poniéndole los pies en los pechos, le arrancó la lanza de fresno». Y añade su glosa:

Y aunque diga algún sutil interpretador que esto era para hacer fuerza y sacar la lanza con que le había atravesado, bien se sabe que aún es común modo de hablar: «No he de parar hasta que le vea a mis pies».

Ésta es la última cita de *Lágrimas de Jeremías*...

Quevedo, como hemos vuelto a comprobar, utiliza varias veces en esta obra textos de Homero, y lo hace sirviéndose de versiones latinas distintas. Los ecos de Homero han pasado por la lengua del Lacio, pero Homero ha llegado a los lectores, que eran y son muchos, gracias a Quevedo y con las palabras de Quevedo.

2.5. También la *Batrachomyomachia*

No sólo conocía Quevedo la *Ilíada* y *Odisea*; también había leído la *Batrachomyomachia*³¹, por lo que, podemos afirmar, el pseudo Homero también está presente en Quevedo. En la Canción I, «Encarece la suma

³¹ He podido leer sus anotaciones marginales en la traducción de esta obra, de Aldo Manucio, editada junto a la que Divus hizo de la *Odisea* (1538). En la p. 214v, en el mar-

flaqueza de una dama» (BL 796³², vv. 1-10), en la que se justifica Quevedo ante la propia doña Notomía de cantarla, pese a ser una señora tan flaca; él explica: «Que de hombres es y de hombres importantes / el caer en flaquezas semejantes». Estos hombres importantes vendrían a ser Ovidio, Luciano o el propio Homero; de ellos menciona obras que se le atribuyen, poniendo de relieve que la pulga, la mosca o las ranas tenían más peso que doña Notomía, a quien él canta:

No os espantéis, Señora Notomía
que me atreva este día,
con esprimida voz convaleciente,
a cantar vuestras partes a la gente,
que de hombres es y de hombres importantes,
el caer en flaqueças semejantes.
La Pulga escribió Ovidio, honor Romano,
y la Mosca Luciano, Homero de las Ranas:
yo confieso, que ellos cantaron cosas de más pesso [...].

Otra tipo de presencia es la de la *Batrachomyomachia* en *La hora de todos o La fortuna con seso*. La lucha de ranas y ratones aparece cuando, al tratarse en la obra sobre las judicaturas, se arma un enorme revuelo: nadie se entiende porque hablan diversas lenguas y se mezclan en pendencias los letrados; había que sosegarlos y, diciéndose que el caso pedía consideración grande y debía diferirse a otro día, se recomienda, diríamos, «rezar» o, como se dice en el texto, que «entretanto se acudiese por el acierto a los templos sagrados». No pareció muy buena idea ir a los templos a pedir ayuda; no confiaban en absoluto en que los dioses se la concedieran: «En siendo necesario acudir a los templos, somos perdidos», decían unos, porque temían que les sucediera lo que a la lechuza, a la que, estando enferma, la zorra y la picaza le dijeron que no tenía remedio a menos que acudiera a los templos; la lechuza (como podía

gen del v. 50 (*et decipulam gemituosam, ubi dolosum existit fatum*, del que se subraya *decipulam*) se lee como traducción «cepo, ratonera»; en la página siguiente, 215, en el margen de los vv. 53s. (*Non comedo raphanos, non caules, non cucurbitas, / non betis viridibus pascor, neque apiis*), se lee «calabaza» y «acelga», también de mano de Quevedo, que traduce, respectivamente, *cucurbita* y *beta* (Ejemplar UCM BH FLL 12897).

³² Con BL nos referimos a Blecua 1999; con el número, al que ostenta el poema en su edición.

sucedérles a ellos) respondió que, si el remedio era ese, se daba por muerta, porque su sed tenía a los dioses a oscuras; ella se había bebido el aceite de las lámparas de sus templos y no había retablo que no tuviera sucio.

Para sustentar que no era buena idea lo de ir a los templos, como el ejemplo de la lechuza ponía de manifiesto, vendrá la mención de la *Batrachomyomachia*. Leemos así:

[...] se os acuerda a vosotros y a cuantos coméis de lo sagrado lo que Homero refiere de los ratones cuando pelearon con las ranas, que acudiendo a los dioses que los favoreciesen, se excusaron todos, diciendo unos que les habían roído una mano, otros un pie, otros las insignias, otros las coronas, otros los picos de las narices, y ninguno hubo que en su imagen o bulto no tuviese algo menos y señales de sus dientes (Fernández Guerra 1852: 424).

Homero, el pseudo Homero, es útil a Quevedo en esta obra «de ficción», de la que se extraen conclusiones: no van a conseguir la ayuda de los dioses³³.

2.6. *De la metempsícosis*

Antes de mencionar otro tipo de presencia, hacemos parada en un curioso e ingenioso lugar de *Providencia de Dios* (FG: 191). Hablaba Quevedo de la metempsícosis y no pudo encontrar otro ejemplo mejor para desacreditarla, ni más divertido, al menos a nuestro juicio, que éste. De alguna manera Homero vuelve a estar en la obra quevediana como autoridad. Quevedo piensa y quiere que le reconozcan que si es verdad (si lo fuera) que, después de muertos, volvemos de nuevo a la vida como animales, habrá que conceder forzosamente que ese reparto de las almas en este o aquel animal lo hace Dios teniendo en cuenta la vida anterior; es decir, el reparto divino tendría que ver con que Él quiera premiar o castigar los actos de la vida pasada a los que se les concede otra vida («Forzosamente», dice Quevedo, «concederán que la justicia que en premio o pena reparte

³³ Así se lee: «Aplicad ahora la conseja y veréis, ratones calvinistas, luteranos, hugonotes y reformados, en el cielo quién os ha de ayudar». Como es lógico, se armó una terrible «zacapella» que ya no tiene que ver con la *Batrachomyomachia*.

las almas a los animales y a las aves, es la de Dios»); con ello, y con el ejemplo de Homero, descalificará la metempsícosis. Dice así:

Examinemos si merece por su justificación ser de tal juez. Con ser blasfemia tan desvergonzada no ha de provocar mi averiguación a enojo, sino a risa; ha de entretener, no indignar. Tertuliano refiere de Hesíodo que Homero fue vuelto pavo (debiólo de leer en obras de aquel poeta, que no llegaron a nuestros tiempos) (FG: 191).

Y comenta:

ibien proporcionada remuneración, en pago de haber cantado mejor que todos arrebatando en suspensión el mundo, embutir aquella alma en un avechuchu que solo para graznar tiene voz! En vez de laurearle le empluman; y a aquel antepasado de toda la sabiduría de Grecia (de quien desciende la Academia y el Pórtico, peripatéticos y pirrónicos, a quien refiere Eliano en su *Varia Historia* que pintaban rebosando sciencia, y a todos los filósofos satisfaciendo la sed de doctrina con lo que de su vómito bebían) fue premio andarse por los terrones repelando yerbas o mendigando cucarachas y cuando más, dándose una hartazga de salvados. Tuvieron pleito muy reñido siete ciudades sobre cuál era la patria de Homero; y en satisfacción de su eminente ingenio, le hacen pájaro, por quien, a persuasión de la gula no delicada, sino fanfarrona, solo litigan el regatón y el dispensero sobre si irá al asador o al horno por diez u doce reales (FG: 191).

La lectura de este pasaje muestra con claridad que don Francisco ha querido entretener y hacer sonreír en una de sus obras más serias³⁴.

³⁴ Los textos aludidos (casi traducidos), que sí hablan de la seriedad del trabajo que vediano, son: TERT. resurr. 1.5: «*Satis est autem si non minor sententia Pythagorae, et Empedocles et Platonici, immortalem animam e contrario reclamant, immo adhuc proxime etiam in corpora remeabilem adfirmant, etsi non in eadem, etsi non in humana tantummodo, ut Euphorbus in Pythagoram, ut Homerus in pavum recenseantur*». Y AELIAN. var. hist. 13.22; trad. de Iustus Vulteius 1548 («*De Homeri templo, et simulacro*»): «*Ptolemaeus Philopator, extruens Homero templum, ipsum decore sedentem collocavit. Circumcirca vero iuxta simulacrum eas civitates posuit, quae Homerum sibi vendicant. Galaton pictor Homerum finxit evomentem, reliquos vero poetas ea, quae ipse evomisset, haurientes*».

3. HOMERO EN LA POESÍA DE QUEVEDO

En este recorrido por la obra de Quevedo ofrecemos una muestra de la presencia de Homero en su poesía. Las notas que en la primera edición de los poemas acompañan a un buen número de ellos³⁵ dan cuenta de la cantidad ingente de autores clásicos que se hallan detrás de sus versos, así como de los personajes literarios que cobran vida, muchas veces «nueva vida», en sus poemas. Son muchos y muy buenos los trabajos que se han dedicado a esta presencia de la Antigüedad clásica en los versos de Quevedo. En sus poemas no podían estar ausentes Aquiles, Ulises, Héctor, Agamenón y otras muchas figuras míticas a las que Homero, al nombrarlas, dio vida. Existían, pero él las hizo inmortales, y a la vez, confirió al mito la posibilidad de ser contemplado desde ópticas distintas, que es lo mismo que decir muchas cosas diferentes sin perder su esencia. Esas posibilidades pocos como Quevedo las aprovecharon para decir, con los mitos, lo serio y lo jocoso, lo sagrado y lo profano, o para hablar de realidades diversas³⁶.

El conocimiento que tenía Quevedo de la obra de Homero vuelve a dar razón de su presencia en sus versos³⁷. Recordaremos sólo unos ejemplos, que nos limitamos a glosar.

3.1. *La Ilíada*

El primero, el espléndido resumen de la *Ilíada* que se encierra en apenas un soneto. Su epígrafe reza: «Encareciendo las adversidades de los troyanos, exagera más la hermosura de Aminta»:

³⁵ *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las Nueve Musas castellanas* donde se contienen Poesías de D. Francisco de Quevedo y Villegas [...] que con adorno, i censura ilustradas, i corregidas, salen ahora de la Librería de don Ioseph Antonio Gonzalez de Salas [...]. En Madrid, lo imprimio [...] Diego Diaz de la Carrera, Año 1648, y *Segunda cumbre del Parnaso español de D. Francisco Quevedo y Villegas* [...] sacadas de la librería de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, colegial del mayor del Arçobispo de la Universidad de Salamanca [...]. En Madrid, en la Imprenta Real, Año de 1670.

³⁶ En esta panorámica personal omitimos las referencias a trabajos importantes que los posibles lectores conocen muy bien.

³⁷ Es bien sabido que en época de Quevedo, como en otras muchas, la mitología es materia común y fueron muchas las espléndidas obras que daban a conocer los mitos, y que no era preciso, como hoy tampoco lo es, leer a Homero ni a los clásicos para reescribir un mito. Sin embargo, D. Francisco, puedo afirmar, sí lo leyó.

Ver relucir en llamas encendido
 el muro que a Neptuno fue cuidado,
 caliente y rojo con la sangre el prado
 y el monte resonar con el gemido;
 a Xanto en cuerpos y armas impedido
 y en héroes, como en peñas, quebrantado;
 a Héctor en las ruedas amarrado
 y en su desprecio a Aquiles presumido;
 los robos licenciosos, los tiranos
 la máquina de engaños y armas llena
 que escuadras duras y enemigas vierte
 no lloraran, Aminta, los troyanos,
 si en lugar de la griega hermosa Elena,
 Paris te viera, causa de su muerte (BL 312).

Quevedo selecciona momentos fundamentales: comienza con el fin de Troya, aludiendo a su muro, que «a Neptuno fue cuidado» (el dios trabajó durante un año en su construcción junto a Apolo y Éaco), «reluce» por las llamas. Antes, la llanura, «el prado», que se extendía fuera de las murallas, había estado caliente y rojo, lógicamente por el choque de armas y la sangre de soldados, cuyos gemidos por el dolor de las heridas, la cercana muerte y la posible derrota ascendían a los montes.

Quevedo dice muy bien cosas sabidas, que él conoce bien, como que el Xanto o Escamandro estaba repleto de armas y de cadáveres de héroes que, como si fuesen peñascos, impedían su habitual discurrir; esto sucedió, sobre todo, cuando Aquiles quiso vengar la muerte de Patroclo. Quevedo recuerda, porque lo ha leído en la *Ilíada*, que el río se indignó contra Aquiles por haberlo llenado de cuerpos (cf. *Il.* 21.209-221).

También se detiene Quevedo en otro momento terrible: insiste en la indigna imagen de Héctor arrastrado por el carro al que iba amarrado, y en el talante inhumano de Aquiles, lleno de «desprecio», que «presumido» se jacta de su gloria (cf. *Il.* 22.391-403). No podrá olvidarse del robo de Briseida que, una vez cautiva, lo fue por segunda vez por el robo licencioso de Agamenón, aunque Quevedo podría quizá evocar ya el de Elena, sobre el que, sin referirlo, volverá. Y desde luego tiene que hablar de los tiranos, de Agamenón de modo especial, rey y tirano. Y por fin, lo que provocó la destrucción de Troya, el caballo de madera, una «máquina»

repleta de hombres con armas a los que expelle cuando lo introducen dentro de la ciudad. Después vendría el incendio.

Toda esa información, que comienza con «ver», tiene que esperar el verbo «lloraran» del segundo terceto, del que es complemento. Los troyanos no «lloraran» ver relucir, (ver) a Xanto, (ver) los robos; no «lloraran» –ahora se aclara el sentido del texto– si Paris, causa de la muerte de los troyanos, hubiera contemplado la belleza de Aminta en lugar de la de Elena. Aminta era, por tanto, para Quevedo tan hermosa o más que Elena, como se indica en el epígrafe. Ponderar la belleza de la amada, Aminta, ha llevado a Quevedo a recordar la guerra, una guerra que los troyanos no habrían llorado. La pregunta es ¿por qué? ¿Paris hubiese permanecido junto a ella? ¿No hubiese habido guerra porque Aminta no se hubiera ido con Paris? Como fuera, lo que deseamos destacar es el conocimiento de Quevedo de la *Ilíada*, y, por supuesto, su capacidad de seleccionar y traer a la mente, con pocas pero adecuadas palabras, un mundo lleno de evocaciones³⁸. Con la *Ilíada* ha construido un soneto de amor.

3.2. *La Odisea*

Quevedo, se sirve del mito con toda libertad, y lo volvemos a comprobar en el segundo ejemplo que hemos elegido, en el que recrea la figura de Tántalo que proporciona la *Odisea*:

Dichoso puedes, Tántalo, llamarte,
tú que en los reinos vanos cada día,
delgada sombra, desangrada y fría,
ves de tu misma sed martirizarte.

Bien puedes en tus penas alegrarte
(si es capaz aquel pueblo de alegría),
pues que tiene (hallarás) la pena mía
del reino de la noche mayor parte.

Que si a ti de la sed el mal eterno
te atormenta, y, mirando l'agua helada,

³⁸ Sobre este soneto, puede verse Roig Miranda 1990: 245-254. López Eire (2008: 1745) considera que la belleza de Aminta haría parecer justa la razón de tantos crímenes y sufrimientos.

te huye, si la llama tu suspiro,
 yo ausente, venzo en penas al infierno;
 pues tú tocas y ves la sombra amada;
 yo ardiendo, ni la toco, ni la miro (BL 294).

Tántalo aparece en *Odisea* 11.582-592. Ulises ha visto en el infierno a Tántalo, y recuerda sus grandes tormentos: el agua hasta el mentón, su sed insaciable que no alcanza el agua porque se le escapa; también los árboles frutales que se retiran cuando mueve hacia ellos su mano. Cuando es Quevedo, no Ulises, quien contempla a Tántalo, dice, de modo sorprendente, que puede llamarse «dichoso» (así comienza el soneto), aunque luego sepamos que sólo así lo juzga Quevedo. Pronto aparecerán sus sufrimientos, si bien alternan ambos estados de ánimo a lo largo de los versos. Con unas pinceladas lo retrata («delgada sombra»); lo sitúa en su contexto, en el infierno («los reinos vanos»), martirizado por la sed (nada dice de los frutos). Sin embargo, todavía puede alegrarse si compara sus sufrimientos con los de Quevedo.

Homero está en Quevedo inspirando, dando vida, a un soneto, en el que don Francisco pone lo mejor de su arte para cantar, como dice, «la pena mía», la del poeta enamorado que frente a Tántalo, que puede tocar y ver el objeto de su deseo (ve, desde luego, el agua y los frutos, y casi llega a tocarlos), no puede, por el contrario, contemplar su sombra amada. Sus sufrimientos son, pues, mayores que los de Tántalo.

3.3. *De Aquiles*

En el breve espacio que dedicamos a la poesía quevediana recordaremos también el conocido soneto que habla de Aquiles. No procede de Homero, pero no existiría sin Homero, y por eso, a nuestro juicio, es digno de mención en estas páginas:

Por más que el tiempo en mí se ha paseado,
 consumirme, Alexandro, no ha podido,
 que del cuerpo que en mí tengo escondido
 fuerças contra las tuyas he sacado.

Aquiles es quien yace sepultado,
y con silencio duerme noble olvido;
respeto las cenizas en que ha sido
su valeroso cuerpo desatado.

Rayo fue de la Guerra, a Troya espanto,
Júpiter tuvo miedo de su acero,
hasta que dejó el alma el frágil manto.

Dióle la eternidad el docto Homero.
No le llores de invidia; vierte llanto
de lástima de un hado tan severo. (BL 276)

Pone Quevedo ante nuestros ojos el encuentro de Alejandro con la tumba de Aquiles; Alejandro sentía, como es bien sabido, una profunda admiración por el héroe Aquiles y le envidiaba por haber tenido en vida un amigo de verdad y, tras su muerte, un heraldo que cantase su gloria³⁹; estos sentimientos se hicieron tópico en el Renacimiento⁴⁰, pero Quevedo conocía los textos clásicos y en especial lo que decía Cicerón en la defensa de Arquias⁴¹. En él se inspira.

Quevedo elige las palabras que la tumba dirige a Alejandro, un *viator* especial que se ha detenido ante ella. Quevedo logra un soneto bellísimo, repleto de hermosas imágenes; el tiempo, afirma la tumba, «se ha paseado por ella»; no ha logrado destruirla («consumirme», que evoca la pira en que se consumiría el cuerpo de Aquiles). La tumba personificada ha sacado fuerzas del cuerpo que esconde para vencer al tiempo. Sí, es Aquiles quien yace en ella durmiendo, «noble olvido», preciosa juntura, casi un oxímoron, pues «noble» implica la idea de ser conocido y lo que se conoce no está olvidado. Insiste el soneto en la idea de «muerte», pues habla de cenizas que hay que respetar y del cuerpo «desatado» del alma, pero siempre valeroso.

Su retrato en el terceto siguiente insiste en su valor; hasta Júpiter tuvo

³⁹ Cf. PLUT. Alex. 15.8-9; ARR. 12.1.

⁴⁰ Cf. Herrera 1996: 133, n. 46.

⁴¹ Cic. Arch. 24: «*Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! Atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset: 'o fortunate', inquit, 'adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveniris!' Et vere. Nam, nisi Ilias illa exstitisset, idem tumultus qui corpus eius contexerat nomen etiam obruisset*».

miedo de su acero; sin embargo, todo acabó con su muerte, cuando el alma abandonó su cuerpo, «frágil manto». Mas no murió del todo (dice la tumba personificada) gracias a la *Ilíada*, como Cicerón decía. Es Homero, el docto Homero, quien le dio vida eterna, idea que contrasta con el final triste, que invita a llorar y a lamentar la severidad del hado. A nosotros nos interesa volver a recordar lo que sabemos: Homero dio la vida a Aquiles, y Quevedo, consciente de ello, lo repite en su poesía.

3.4. *De Ulises*

Igual que Aquiles, Ulises era un personaje bien conocido por Quevedo; nuestro autor sabía de sus intervenciones en la guerra de Troya, de su navegación tras la misma y de los diversos episodios que protagoniza. Muchos de ellos aparecen en sus versos⁴². Valgan dos ejemplos: el de los vientos y el de las Sirenas.

Los vientos que Eolo guardó (*Od.* 10.19-20) para que Ulises pudiese poner fin a su errar, los compara a los suspiros que muestran el estado de su alma en el soneto *Exageraciones de su fuego, de su llanto, de sus suspiros y de sus penas* (BL 299, vv. 9-11):

Si las legiones todas de los vientos
 Guardar Ulises en prisión pudiera,
 Mis suspiros sin fin otros formaran.

El episodio de las Sirenas (*Od.* 12.1-200)⁴³ viene evocado en el poema que lleva de epígrafe *Conveniencia de no usar de los oídos, de los ojos, y de la lengua*, y comienza «Oír, ver y callar remedio fuera». Quevedo con sus remeros con los oídos taponados con cera también quiere navegar por el golfo de un mar «encanecido», adjetivo que no le viene del color de la espuma (*Il.* 4.428), sino de los huesos de los muertos que han escuchado las lisonjas (BL 84, vv. 5-8):

Hoy sordos los remeros con la cera,
 golfo navegaré que (encanecido

⁴² Sobre el Cíclope, cf. *supra*.

⁴³ Cf. López Eire 2008: 1725-1728.

de huesos, no de espuma) con bramido
sepulta a quien oyó voz lisonjera.

Y poco más sobre Ulises. Podríamos recordar, sin embargo, que a Ulises, como menciona Quevedo que dice Homero, se le llamaba «polimatía»⁴⁴, y que don Francisco se irrita cuando Montalbán en *Para todos* compara a Ulises con Cristo, pero también sabe que Ulises es prudente, como se mostró en el episodio de las sirenas, y que aprendió mucho en estos viajes no siempre felices. Pese a ser engañador, demonio, *serpens callidior*, su prudencia con los remeros, tapados con cera los oídos, sirve de ejemplo a Quevedo.

Por eso no debió de parecerle mal que Juan Pablo Mártir Rizo, en su *Defensa de la verdad que escribió D. Francisco de Quevedo Villegas, Contra los errores, que imprimió don Francisco Morovelli de Puebla*, dijese entre otras acerca de Quevedo lo siguiente:

Su ingenio es conocido por milagro de la naturaleza: gran juicio, gran capacidad, muchas letras, y entero conocimiento de las lenguas italiana, francesa, latina, griega y hebrea. Graduado por Alcalá en teología: Su librería es de los libros más preciosos que hay en todas las facultades, no mamotretos, como dice Morovelli. Y sobre todo tiene gran experiencia en los afanes del mundo, que es la mejor ciencia de los hombres; y así, Homero, cuando nos quiere proponer un perfecto varón en Ulises, nos advierte que había visto mucho. Pues ¿por qué no podremos sentir lo mismo de quien ha visitado toda Italia, Francia, España y gran parte de Alemania? (FG: cxxxiii).

Ulises viajó mucho, Quevedo también; nosotros nos hemos limitado a un rápido paseo. En él hemos ido viendo en nuestras sucesivas paradas que Quevedo es uno de los autores en los que los ecos de Homero son más

⁴⁴ En sus Apuntamientos leemos «*Ab Homero Ulysses semper dicitur polimatía, "varii et multiplicis animi"*» (FG: 505). Este «apunte» tiene que ver con la respuesta en *Perinola* de Quevedo a Pérez de Montalbán, que había establecido en su *Para todos* una comparación entre Cristo y Ulises. Le dice Quevedo: «Por ir con la fábula, hace a Cristo Ulises. Esta no es alegoría sino algarabía: no hiciera cosa tan mal sonante ni indecente un moro buñolero: Porque la persona de Cristo no se ha de significar por un hombre que los propios gentiles idólatras le llamaron engañador, embustero y mentiroso. Ya se ve en Homero que repetidamente le nombra lleno de engaños y engañador; y en Minerva le llama casador de chismes y embustes» (FG: 474).

numerosos y diversos. La ingente y variada obra de Quevedo da razón de ello.

4. A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

Y volvemos al principio. En nuestro recorrido por la obra de Quevedo hemos querido mostrar que nuestro autor conoce a Homero, lo admira, lo traduce, lo cita, lo colma de merecidos elogios, lo defiende, lo recrea. Homero le sirve como autoridad, y lo inspira. Quevedo dialoga, en conversación profunda, con el poeta griego, y lo hace con respeto y libertad, convirtiéndose, sin duda, en un precioso espejo del divino Homero⁴⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDRETE, B. DE (1606) *Del origen y principio de la lengua castellana o romance*, Roma.
- BLECUA, J.M. (ed.) (1985²) *Francisco de Quevedo, Obra poética*, vol. IV, Madrid, Castalia.
- BLECUA, J.M. (ed.) (1999²) *Francisco de Quevedo, Obra poética*, 3 vols., Madrid, Castalia.
- BUENDÍA, F. (1958⁴) *Don Francisco de Quevedo, Obras completas*, T. I, Obras en prosa, Madrid, Aguilar.
- CAMACHO ROJO, J.M.-GARCÍA GONZÁLEZ, J.M. (1993-1994) «La literatura griega en la obra en prosa de Francisco de Quevedo», *Florentia Iliberritana* 4-5, 109-124.
- DIVVS (1538) HOMERI omnium poetarum principis *Ilias*, Andrea Diuo Iustinopolitano interprete, ad verbum translata. [...] Lugduni, Vincentius de Portonariis.
- DIVVS (1538) HOMERI *Odyssea* Andrea Diuo Iustinopolitano interprete. EIVSDEM *Batrachomyomachia* ad verbum translata Aldo Manutio interprete. [...], Parisiis, in officina Christiani Wecheli.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A. (1852) *Obras de Don Francisco de Quevedo*, vol. I, Madrid, BAE.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A. (1859) *Obras de Don Francisco de Quevedo*, vol. II, Madrid, BAE.
- FINSLER, G. (1912) *Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe*, Leipzig-Berlin, Verlag von B. G. Teubner.

⁴⁵ Puede verse Moya del Baño 2006: 373-377.

- HERRERA, A. (1996) *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*, México, UNAM.
- HESSVS (1549) HOMERI *Iliados de rebus ad Troiam gestis libri XXIIII*, nuper latino carmine elegantiss. reddit, Helio Eobano Hesso interprete, Basileae per Ioannem Oporinum [...]
- HESSVS (1550) HOMERI *poetarum omnium seculorum longe principis, Ilias* [...] Latino carmine reddita, Helio Eobano Hesso interprete [...], Parisiis, apud Martinum Iuuenem.
- LÓPEZ EIRE, A. (2008) «El mito en Quevedo», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto* (J.M. Maestre Maestre et alii, eds.), vol. 4, Alcañiz-Madrid, 1713-1774.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2006) «“Con pocos pero doctos” Quevedo espejo de los clásicos», *Actas del XI Congreso de la Sociedad de la Sociedad española de Estudios Clásicos*, Madrid, 2006, vol. III, pp. 345-417.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2014) *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos. Las citas grecolatinas y la Biblioteca Clásica de Quevedo*, Murcia, EDITum.
- PALLÍ BONET, J. (1953) *Homero en España*, Barcelona, Filosofía y Letras.
- ROIG MIRANDA, M. (1990) «Quevedo et la guerre de Troie. Étude du sonnet “Ver relucir en llamas encendido”», *Mélanges offerts à Paul Guinard I*, Paris, 245-254.
- RONCERO LÓPEZ, V. (2000) *El Humanismo de Quevedo. Filología e Historia*, Pamplona, Eunsá.
- RONCERO LÓPEZ, V. (ed.) (2013) *Francisco de Quevedo. España defendida*, Pamplona, Eunsá.
- SPONDANVS (1583) HOMERI *quae extant omnia. Ilias, Odyssea, Batrachomyomachia, Hymni*, Poematia aliquot cum Latina versione [...] Perpetuis [...] in Iliada simul et Odysseam Io. Spondani [...] commentariis [...], Basileae, Eusebii Episcopi opera ac impensa.

INTERTEXTUALIDAD ONOMÁSTICA EN *LA PASIÓN SEGÚN ANTÍGONA PÉREZ* DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

SARA APONTE-OLIVIERI

Adelphi University
SAponte-Olivieri@adelphi.edu

Resumen – El presente artículo examina la tematización del nombre «Antígona» dentro de la pieza *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez con relación a su modelo antiguo, la *Antígona* de Sófocles. Eco intertextual por excelencia, algunas de las menciones del nombre de la heroína epónima encierran, en la pieza de Sánchez, referencias a la tragedia sofoclea. Estas referencias al hipotexto a través del nombre varían en tono y en contenido. Por un lado, el nombre simboliza, por momentos, varios ideales éticos y políticos; y, por otro lado, recibe adiciones (un apellido y un calificativo) que alteran el significado que la heroína identifica en él. Recuperado o alegado, interrogado o amainado, el nombre ‘Antígona’ canaliza lecturas divergentes de la pieza de Sófocles. A través de las tematizaciones del nombre, distintas recepciones de la pieza helena se integran a la diégesis de Sánchez, influenciando el desarrollo de la misma. Finalmente, estas tematizaciones constituyen los hitos más salientes de la disposición desdoblada y especular de la obra de Sánchez.

Palabras clave – tragedia, onomástica, intertextualidad, recepción

ONOMASTIC INTERTEXTUALITY IN LUIS RAFAEL SANCHEZ’S *LA PASIÓN SEGÚN ANTÍGONA PÉREZ*

Abstract – The present article examines various thematizations of the name ‘Antígona’ in Luis Rafael Sánchez’s play *La pasión según Antígona Pérez* (1968) in relation to its ancient model, Sophocles’ *Antigone*. As a quintessential intertextual echo, various mentions of the eponymous heroine’s name in Sánchez’s play contain references to the Sophoclean play. These references to the original vary greatly in terms of tone and content. On the one hand, the name symbolizes various ethical and political ideals at various moments and, on the other hand, elsewhere in the play, it receives additions (a last name and an adjective) that seek to alter the meaning the heroine identifies within it. Whether it is recovered and put forward or questioned and belittled, the name ‘Antígona’ channels conflicting readings of Sophocles’ play. Through these thematizations of the name, different understandings of the

Greek play merge with Sánchez's own diegesis, influencing the latter's development. In the end, these thematizations constitute the most salient marker of the play's twofold and specular structure.

Keywords – tragedy, onomastics, intertextuality, textual receptions

1. INTRODUCCIÓN

La *Antígona* de Sófocles posee «una abundantísima progenie» (Vilanova 1999: 138) compuesta de Antígonas de las más diversas épocas y geografías. Entre estas últimas, las latinoamericanas han proliferado desde la segunda mitad del siglo pasado, tal y como lo registran Gambon y Pianacci en recientes estudios. Gambon atribuye tan abundante presencia a la abrumadora situación histórica de un continente, en sus palabras, «plagado de Creontes» (2012: 219).

Es dentro de esta corriente que en 1968 aparece en las tablas la Antígona del dramaturgo, novelista y ensayista puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (Humacao, 1936). La pieza *La pasión según Antígona Pérez* instala a la Antígona de Sófocles dentro del marco político latinoamericano de mediados del siglo XX. En Molina, una república imaginaria encabezada por un dictador del mismo nombre, el Generalísimo Creón Molina, la heroína epónima sepulta los cadáveres de dos hermanos insurrectos, Héctor y Mario Tavárez, tras la muerte de éstos durante una tentativa frustrada de asesinato en contra del jefe del régimen. Los cadáveres de los hermanos habían sido expuestos insepultos en una plaza pública para servir de escarmiento. Antígona, hija de un disidente asesinado por el mismo régimen, toma y sepulta los cuerpos en oposición al decreto de Creón. A raíz de este acto, termina arrestada y confinada en los sótanos del dictador.

La acción dramática comienza poco después de la reclusión de la heroína, concluye con el fusilamiento de la misma y se estructura alrededor de una dinámica conflictiva o serie de combates que la oponen a cada uno de los demás personajes: a su madre Aurora, a Creón (en tres escenas), a Monseñor Bernardo Escudero, a Irene, amiga y antigua compañera de lucha y, finalmente, a Pilar, la primera dama de Molina. Escena tras esce-

na, cada uno de los personajes trata en vano de convencer a Antígona de que confiese el lugar de la sepultura a cambio de la indulgencia de Creón. En cada uno de estos combates, Antígona resiste a las amenazas y súplicas de sus antagonistas.

A lo largo de las décadas y desde diversas perspectivas, la crítica ha señalado varios puntos de ruptura y de continuidad entre la *Antígona* de Sófocles y la reescritura que Sánchez hace de la misma. Entre las rupturas que se señalan sobresalen: la transformación de la heroína epónima en una joven moderna de apellido Pérez, el cambio de una tiranía antigua en una dictadura de corte trujillista (como ha sido señalado por Ben-Ur, Fiet y Waldman, entre otros), y el abandono del motivo de la piedad familiar por aquél de la fraternidad política.

A pesar de estas variaciones, la filiación profunda entre la obra de Sánchez y su modelo sofocleo ha quedado claramente establecida en más de un aspecto, como, por ejemplo, la cita trastocada del verso 523 de Sófocles, detalle identificado anteriormente por Bosch (1999: 277) y Miranda (1998: 399-400), entre otros:

- PILAR: Antígona, nadie, nadie puede obligarte a que confieses; pero si tienes quien te ame, vive. Lo demás no importa.
 ANTÍGONA: Importa siempre que haya alguien en disposición de dar. Es el refugio que nos queda.
 PILAR: Pero dar vida, amor, nunca muerte.
 ANTÍGONA: La Primera Dama equivoca sus líneas y dice las líneas de Antígona.
 (Segundo Acto, Escena IV)

Además de esta cita, la heroína epónima sigue siendo el punto de continuidad más visible entre ambas piezas. Aunque para Ben-Ur (1975: 16-18) la *Antígona* de Sánchez sea una síntesis de Antígonas modernas anteriores (las de Anouilh, Cocteau y Brecht) y de la *Antígona* original, otros críticos privilegian la idea de una preponderancia de la figura sofoclea en el personaje de Sánchez y, por lo tanto, de una elaboración más cercana del clásico por el dramaturgo puertorriqueño. Sobre este punto, Waldman (1979: 405) destaca la estrecha similitud entre el perfil ético de la heroína latinoamericana y el de su modelo griego. Vilanova (1999: 139) y Dauster (cit. in Waldman 1979: 387) aducen la reproducción por Sánchez de un conflicto trágico insoluble y

su adhesión a «la forma clásica estricta: la confrontación de agonista con antagonista».

En esta misma línea de interpretación, Dauster (cit. in Wadman 1979: 383) caracteriza a Antígona Pérez como «un personaje trágico en el sentido más riguroso» por el «progresivo e inevitable proceso de autodescubrimiento» que ésta experimenta. Miranda (1998: 400-401) describe la cercanía de Sánchez a su modelo sofocleo a través de las alusiones escenificadas al original y la dramatización de la intertextualidad misma:

El mito se transpone en el espacio y en el tiempo para convertirse en máscara, no ya de heroínas de América Latina [...] sino de la América misma de los años sesenta, asolada por las dictaduras militares; sin perder nunca la perspectiva del hipotexto al que conscientemente se alude como medio de resemantizar el vínculo expreso en el hipertexto. Antígona Pérez no sólo sabe desenrañar la especificidad del personaje mítico que le da nombre, sino que no se le escapan las líneas de texto que a ella le corresponden a través de la versión sofoclea, al tiempo que asume la identidad del personaje en un peculiar proceso de anagnórisis y desvela su propia personalidad como actante unísona de una realidad y de una tradición literaria.

2. LA ONOMÁSTICA: DOS NOMBRES

Prolongando el análisis de Miranda, quisiéramos ahondar en la continuidad entre ambas piezas a través de uno de los elementos intertextuales de mayor relieve en la pieza examinada, a saber, el nombre de la heroína. En particular, quisiéramos detenernos en aquellas menciones en las que se vislumbran diferentes recepciones o lecturas de su modelo sofocleo.

La tematización del nombre de Antígona es particularmente pronunciada al comienzo de la pieza. En este prólogo metateatral –metalingüístico y extra-diegético según Brito (2013: 141)–, Antígona Pérez se dirige a los espectadores haciendo hincapié en su propio nombre:

Empecemos por donde se empieza siempre. Nombre, Antígona Pérez. Edad, veinticinco años. Continente, América. Color... (*Sonríe.*) No importa. Traigo una historia para los que tienen fe. Alguno advertirá: es demasiado joven para decir algo que merezca oírse. Cierto que soy joven. Pero esta juventud

del cuerpo ha sido acunada por la triste vejez del alma. ¡Poesía! Claro que poesía. Si tengo veinticinco años y voy a morir mañana.

Antígona Pérez deja que la mirada lisa recorra otra vez el sitio del público. Luego, con velada recriminación, argumenta:

¡Ah..., entonces que hable! (*Seca.*) Porque mi muerte se llama mañana. Porque a mi voluntad de vivir apenas si le quedan unas horas. (*Pausa.*) Sí. Quiero hablar. De los que crecimos en una América dura, América amarga, América tomada. De las generaciones, dolorosamente, estranguladas. Los periódicos han inventado una historia que no es cierta, los periódicos enfermos de fiebre amarilla. Una historia sin escrúpulos, maligna, improvisada con el afán de destruir mi nombre y mi reputación. Habrá, pues, dos versiones de una misma verdad. La mía. La de ellos. La mía es simple. Comienza con mi nombre, este Antígona tenso con el que satisfizo mi padre su inclinación a lo heroico. Sus amigos, militares igual que él, eran a admirarme. «Ven acá, Antígona pequeña, dónde están tus hermanos.» Yo miraba a mi alrededor, sonreía y no sabía qué decir. Porque no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos. Ni sabía que Antígona era la muchacha joven que se decide por la muerte. (Primer Acto, Escena I)

El punto de partida de la pieza reside en la identidad de su heroína y en su identificación con la heroína griega de quien hereda el nombre. «Su destino está predeterminado por el mito», como lo indica Villaverde (1993: 111). Como, además, señala Miranda (2008: 247-248), «la protagonista, encerrada en un calabozo [...], descubre y asume los deberes y riesgos que su nombre comporta», a saber, «tener hermanos y ser una joven que se decide por la muerte [...] las dos condiciones que [...] definen su nombre» (Miranda 1998: 396). Más detalladamente Waldman (1979: 448) arguye el mismo punto:

It is not for the Tavárez brothers that she dies [...] but rather, in the existential sense, to maintain her authentic self. The inherent symbolism in her name pertains here. She is doomed to fulfill the myth; to enact the destiny of that classical heroine who dies for a higher code than that of the state.

El nombre y su fuente sofoclea se articulan explícitamente como motor principal de la acción dramática. Dentro de este eco, sin embargo, se transforman tanto el significado como las implicaciones del nombre a

más de un nivel. La Antígona de Sánchez, «aunque de legítima filiación con la heroína clásica, enriquece el nombre griego con una significación auténticamente latinoamericana» (Miranda 1998: 404). Este enriquecimiento podría incluso entenderse como subversión del significado original. En lugar de vehicular el sentido etimológico de ‘Antígona’, del griego ἀντί- (anti-) y γονή (gonē), más o menos traducible por las expresiones *contra el engendramiento* o *contra la generación* –y propio de una heroína nacida bajo la maldición de una unión incestuosa–, el prólogo de la heroína de Sánchez le infunde a éste un valor matricial al identificarlo como vía de una verdad y, en términos dramáticos, como elemento generador de la diégesis.

Dentro de la cercanía radical al modelo clásico que comenzamos describiendo, se opera también un desplazamiento análogo de la estructura fraterna original definida por la rivalidad fratricida de Eteocles y Polinices, hermanos de la heroína mítica. En contraste, la fraternidad sanguínea de los Tavárez se mantiene intacta y se hace extensiva, bajo una forma política, a la heroína de Sánchez, hija única. De igual manera, la noción misma de destino se encuentra simultáneamente elevada y subvertida cuando el nombre recibido se presenta también como objeto de una elección, como elemento descifrado y activamente acogido por la heroína.

Dada la centralidad diegética del nombre ‘Antígona’ en todo su espesor intertextual, nos parece pertinente interrogar de qué manera las tematizaciones de éste, dentro de la escritura de Sánchez, encierran distintas posibles lecturas de la pieza de Sófocles. Detrás de la tematización del nombre, en distintos puntos de la trama, se disciernen acercamientos variados al legado trágico heleno así como al concepto mismo de «legado».

2.1. *El nombre en el prólogo: Dos ecos heroicos*

A través del motivo del nombre translucen en el prólogo tres distintas recepciones de la *Antígona* de Sófocles. En esta primera sección analizaremos dos de éstas, las cuales podríamos calificar como ‘heroicas’. La primera recepción traduce la actitud de la heroína de Sánchez hacia la diégesis protagonizada por su homóloga griega; la segunda, expresa la perspectiva de su padre sobre la misma; y la tercera, examinada en la sección siguiente, refleja la perspectiva de los amigos del padre sobre la obra.

Las distintas recepciones del texto sofocleo que articulan estas voces se presentan dentro de un marco intensamente politizado. La lectura de la heroína se revela como la más polifacética. Sobre esta lectura podemos comenzar por señalar el doble significado que reviste el término ‘nombre’. En torno a la doble acepción de éste, la heroína contrasta, por un lado, la posteridad de su reputación dentro del régimen que la apresa y, por otro lado, el ideal que identifica en su modelo griego. Al nombre entendido como reputación pasajera y manchada, tanto por la prensa como por la historia oficial, la heroína opone el nombre que le dio su padre y que Sófocles le dio a su heroína. En torno a estos significados concurrentes se articula, en las palabras de Miranda (1998: 396), un «contrapunto, de ascendencia sofoclea, entre la prensa, el discurso oficial más bien, manipulada por el poder militar de Creón, y la verdad de Antígona, su propia crónica»; contrapunto que «estructurará toda la obra y será clave sensible para la aprehensión de la dinámica de significantes y significados». A través de este contrapunto, el nombre heredado revela un doble parentesco o filiación: la herencia del heroísmo paterno y la herencia trágica helenica, la cual, al igual que el personaje que la encarna, representa un papel agónico, ante todo, contra una actualidad tiránica y, de forma secundaria, contra la arbitrariedad del presente.

De manera similar, la evocación que el padre hace del mito se sitúa en una perspectiva ético-política. La virtud del padre asesinado por sus principios, por su «inclinación a lo heroico», se manifiesta de manera simbólica a través de la elección del nombre de ‘Antígona’ para su hija. El nombre se califica como ‘tenso’, adjetivo altamente significativo que refleja la tensión propia del dilema trágico al igual que la concepción aristotélica de la virtud como firmeza y equilibrio. Tal gesto de transmisión de la referencia clásica forma parte del actuar político del genitor y dista de ser pasivo o superficialmente mimético. La acción del padre funciona en cierta medida como *mise en abyme* de la adaptación de Sánchez, y vendría a ser un acto igualmente político.

Al referirse a su homóloga griega, Antígona Pérez ampara su buen nombre y su verdad en la perennidad de la tradición trágica y en su tiempo mítico. Lo que podría calificarse, de entrada, como estético, genérico o formal, despliega una resonancia ética a imagen del aludido adjetivo «tenso». En efecto, el nombre ‘tenso’ de la heroína escuda y contiene una verdad que a su vez es calificada de ‘simple’, calificativo que,

como el anterior, remite en igual medida a ideales éticos y estéticos, es decir, tanto a los caracteres y acciones representados como a los modos de representación de los mismos. En efecto, la simplicidad atribuida a la verdad se manifiesta, a nivel retórico, a través de la sobriedad y concisión de palabra de la heroína, e igualmente a nivel de la coherencia y transparencia de su acción. Esta simplicidad retórica y ética contrasta, por su parte, tanto con los dobleces del régimen tiránico como con la flojedad dócil que éste induce en algunos personajes como Aurora, la madre de Antígona; o Fernando e Irene, antiguos amigos y compañeros de lucha política. Así, la ‘tensión’ y la ‘simplicidad’ se refieren tanto al contenido (ético, político) como a la forma (estética, retórica). Ligadas al nombre, ambas cualidades metaforizan la integridad del padre que lo transmite y de la hija que lo recibe.

En el nombre ‘Antígona’ se conjugan destinos y elecciones, perfiles éticos y voluntades políticas que toman como referente la pieza sofoclea. Las recepciones del hipotexto que Sánchez asigna a ambos personajes se reflejan en la acción de la pieza. Igualmente, en esta filiación deliberada que trazan los dos personajes hacia la tragedia sofoclea, la herencia trágica griega se convierte en sinécdoque de un legado griego más abarcador del cual son emblemáticos, entre otros elementos, el concepto de la democracia y algunas de las conceptualizaciones de la virtud más divulgadas en el pensamiento occidental, en particular la aristotélica. El hipotexto latente en el nombre y reinterpretado por los personajes genera en el texto de Sánchez ecos igualmente transformados de otros emblemas de la antigüedad griega susceptibles de fungir, en una lógica de recuperación contemporánea, como antítesis de la situación latinoamericana de mediados del siglo XX.

2.2. *Menciones equívocas y antagónicas del nombre*

Con los ecos heroicos y éticos que revisten el nombre en apertura de la pieza contrastan otras evocaciones de tono equívoco o antagónico. Como revela la heroína en su prólogo, su nombre provoca una pregunta de parte de los amigos de su padre, tercera entre las recepciones identificadas de la pieza sofoclea: «Ven acá, Antígona pequeña, dónde están tus hermanos».

La pregunta es equívoca y constituye, inicialmente, una fuente de perplejidad para la niña que desconoce el origen y las secuelas del nombre recibido, a la manera de un héroe trágico como Edipo, su padre en el mito original, abrumado por el desconocimiento de sí mismo y finalmente por la fuerza del hado. Esta alusión a la situación de Edipo y al mandato delfico de conocerse a sí mismo, se vuelve, sin embargo, pasajera y se reduce en la escritura de Sánchez, pues su Antígona discernirá y dictará su propio destino de manera totalmente lúcida.

La pregunta de los amigos se presta, por lo menos, a una doble interpretación. Por un lado, como prolepsis e incitación, la pregunta anuncia la obligación y la elección del lazo fraterno por la heroína. Junto a estos ecos anticipatorios figuran, simultáneamente, cierto grado de ironía — muy lejos de la socrática— y ciertos matices de burla que yacen fundamentalmente en la literalidad de contenido y en la levedad de tono de la pregunta. Por una parte, la dimensión anticipatoria de la pregunta hace eco a la capacidad que posee el texto o pieza teatral de interrogar a su lector o espectador. Por otra parte, el literalismo irónico de la pregunta sugiere lecturas en cierta medida someras y triviales de la tragedia clásica. La tematización del nombre en la pregunta de los amigos y el doble acercamiento al texto clásico encerrado en esta tematización preludian menciones subsiguientes que podríamos calificar como discordantes o conflictivas.

Esta tonalidad antagónica en la mención del nombre tiene varias secuelas a lo largo de la pieza. En esta vena se sitúa la fijación de la madre de Antígona, Aurora, con los apellidos ilustres heredados por su hija. Como ha sido ampliamente señalado por la crítica, el apellido lleva una carga simbólica importante en una pieza situada en la república de Molina, «un país donde todo está marcado con [el] apellido» del Generalísimo (Miranda 1998: 400). En la escena segunda del primer acto, «en el primer *agón* que ha de enfrentar Antígona» (Miranda 1998: 396), la madre lamenta el cautiverio de su hija insistiendo en la piel delicada, el origen distinguido y los apellidos de la misma:

AURORA: Antígona, Antígona... ¡Si tu padre estuviera vivo! Su Antígona pequeñita encerrada como una criminal..., como una mujer sin clase..., sin apellidos..., sin ... (*Con amor.*) Mi Antígona.

- ANTÍGONA: (*Tierna.*) Mamá, las mujeres que tú llamas sin clase, sin apellidos, tampoco merecen una condena injusta.
- AURORA: Tú no me entiendes, no, nunca me entiendes. Quiero decir que hay gente para todo, gente para quien estar en la cárcel no supone una afrenta, gente que no tiene mayor aspiración que la de comer tres veces al día. Tú no estás hecha para esos extremos. Es otra piel la tuya. Bien criada, celebrada por un escogido círculo de gente de primera, hija y nieta de militares, señalada por un apellido reverenciado en toda la República. ¡Nada menos que una Pérez y Santisteban!
- ANTÍGONA: Nada menos que un ser humano, mamá. Lo demás huelga. Los apellidos, los escogidos círculos de primera, son signos de una manera de ver el mundo que no es la mía.

Al igual que su hija, Aurora habla de destinos, de determinismos y de roles ligados a nombres, en este caso apellidos. En el parlamento de la madre, sin embargo, el apellido representa destinos desiguales e identidades excedentes a los que Antígona opone el ideal de fraternidad universal relacionado con su nombre de pila desde el principio de la pieza.

Una mención similar del apellido se repite en la escena séptima del primer acto cuando Monseñor Bernardo Escudero se dirige a la heroína por su nombre completo, «Antígona Pérez y Santisteban». A este saludo, tal y como lo hizo con los argumentos de su madre, Antígona da la siguiente réplica:

Evítese el Santisteban, Monseñor. Hace mucho, muchísimo tiempo que me pareció una majadería inventada por falsos orgullos y lo arranqué de mi nombre. A papá le parecía vulgar y prosaico el Pérez de su apellido y desempolvó un lejano parentesco con resonancia épica. Déjeme el Pérez común y manso que así me siento más en tierra.

La imagen de «sentirse en tierra» hace eco a la universalidad de la condición humana invocada en el diálogo con la madre. Las tensiones entre la significación del nombre de pila y las implicaciones divergentes de los apellidos marcan este intercambio con el eclesiástico, prolongando el debate con la madre. El «Pérez» no sólo actualiza y particulariza en un contexto latinoamericano a la Antígona prototípica e intemporal de Sófocles (Ford 2013: 92, Morfi 1982: 201), sino que, su carácter «común y

manoseado», acentúa el significado político que la reescritura de Sánchez, a través de la voz de la heroína, le infunde al nombre de pila.

Como antítesis del prosaico 'Pérez', el apellido 'Santisteban', con sus aspiraciones épicas, se juzga como superficial y carente de sustancia, capaz de diluir y eclipsar la transparencia y la solidez atribuidas al nombre mítico y a su heroísmo necesariamente trágico. Paradójicamente, este segundo apellido figura entre las elecciones onomásticas del padre. La heroína discierne entre ambos elementos heredados, reteniendo el 'Antígona' despojado de su significado etimológico y descartando completamente el 'Santisteban', a la manera de una lectura crítica de legados considerados como clásicos o ejemplares. En su posicionamiento frente al nombre y a los apellidos recibidos, el personaje manifiesta su juicio y voluntad de manera personal y política.

Otras menciones discordantes del nombre 'Antígona' se repiten en otros puntos de la pieza. Además de la añadidura de apellidos, aparece igualmente la añadidura del calificativo 'pequeñita' en tres momentos. Como ya hemos visto, el diminutivo surge en boca de los amigos paternos y de la madre, los cuales se dirigen a la heroína con un benévolo «Antígona pequeñita». El apelativo en ambas voces aminora la carga simbólica del nombre al mismo tiempo que cuestiona la identidad y el destino de la heroína.

Desde un ángulo abiertamente siniestro, el tercer personaje que se sirve de este calificativo es Creón Molina. En la escena tercera del primer acto, el dictador se dirigirá a su prisionera con el mismo, de manera hostil. El «Antígona pequeñita» despectivo que éste profiere busca extraer información de su víctima bajo amenaza de tortura. Es en esta escena, precisamente, cuando «culmina la asunción de la identidad» de la heroína «como Antígona» (Miranda, 1998: 396).

- | | |
|-----------|---|
| CREÓN: | Presión a la que tuvieron que recurrir los guardias. Debo abonar a su favor que llevaban tres noches en los sótanos sin cumplir la obligación que su superior les había impuesto, no por negligencia o ignorancia de su parte |
| ANTÍGONA: | (<i>Por debajo de Creón Molina.</i>) No por ignorancia. |
| CREÓN: | sino por esa obstinación tuya en callar lo que ahora, gustosamente, me vas a decir. Sin encono. Sin ira. Sin odios, Antígona pequeñita. |

Prolongando la aplicación del diminutivo al nombre, aunque en términos algo distintos, la primera dama de Molina ironiza la escena cuarta del segundo acto, sobre la posteridad del nombre de la heroína: «Morirás esta noche. Y para tu gusto en algún futuro lejano se dará tu nombre a una placita íntima». La relegación del nombre a un espacio reducido y aislado hace eco a la idea de una descendencia frustrada en continuidad con la etimología del nombre.

A pesar de sus diferencias, tanto el «Antígona pequeñita» de la madre y de los amigos como el del dictador, junto al comentario de la primera dama, están animados por una misma intención disuasoria: desviar a la heroína del destino que ésta lee en su propio nombre y de la recepción activa de la tragedia sofoclea que se encuentra latente en su interpretación. El apelativo enunciado por estas voces busca aminorar la magnitud del nombre calificado y, en última instancia, neutralizar el ideario del que éste se hace emblemático.

2.3. *El nombre al principio y al final*

Las menciones antagónicas del nombre se conjugan en un mismo patrón minorante a lo largo de la pieza. Con este patrón contrastan, marcadamente, las tematizaciones del nombre realizadas por la heroína en el prólogo y en su último parlamento, hacia el final de la pieza, donde declara:

Tendrás que matar no sólo a la muchacha irresponsable que enterró los cadáveres de sus amigos sino a todas las muchachas irresponsables que te saldrán al paso para jugarse la vida, la vida, Creón, que exige principios hasta a aquellos que insisten en negarlos. Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad. Las ideas no sucumben a una balacera ni retroceden desorientadas por el fuego de un cañón amaestrado. Ni recortan su existencia porque un tirano inútil decreta pomposamente su desaparición. (*Fogosa.*) Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga. (*Urgente.*) Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte. (Segundo acto, Escena V).

Si al comienzo el nombre posee un relieve fundacional y ontológico como punto de partida del drama que está por desarrollarse, en su tematización final, como «idea viva, obsesionante, eterna de la libertad», éste

se proyecta fuera del tiempo, hacia una especie de transcendencia reminiscente de la esfera platónica de las Ideas o el «eternismo» del que habla Ben-Ur (1975: 18). Constatamos, así, nuevamente la amplitud del imaginario heleno evocado a través del nombre.

Estas aperturas y cierres de la trama, contruidos en torno a la recepción y la transmisión de un nombre significativo y consecuente, enmarcan la dramatización de una lectura existencial (Waldman 1978: 209-212) de la tragedia sofoclea. El nombre con la etimología subvertida dicta y emblematiza un deber de fraternidad, imperativo justificado por el personaje como una especie de determinismo literario y, al mismo tiempo, como elección arraigada a su vez en una omnisciencia (Brito 2013: 141) derivada también de la literatura, del conocimiento de la pieza de Sófocles. Es precisamente a través de la trama que la Antígona de Sánchez responde a la pregunta irónica y alusiva de la niñez. El acto de resistencia política articulado en referencia a la heroína mítica se traduce, igualmente, en términos de una interpretación seria, justa y congruente de significados perennes y universales. La maldición sobre los labdácidas queda subvertida. Al engendrar una posteridad y una leyenda, la Antígona latinoamericana altera radicalmente el hipotexto antiguo que deliberada y explícitamente reinterpreta, completando y superando el gesto de homenaje del padre a la pieza griega. De manera análoga, el arraigamiento del texto y del personaje de Sánchez en sus precedentes sofocleos dista de resultar en una mimesis llana de éstos por parte del dramaturgo.

3. CONCLUSIONES

La trama de la tragedia griega se presenta explícitamente como motor de la acción dramática de su adaptación latinoamericana. *La pasión según Antígona Pérez* encierra en el fondo dos reescrituras de su modelo clásico: aquélla realizada por el autor y aquélla realizada por el personaje principal. La pieza alude igualmente a distintas posibles recepciones de su modelo sofocleo, entre las cuales sobresalen: en primer lugar, la elección de un nombre ilustre por un padre; en segundo lugar, la interpretación y realización deliberada de lo que éste nombre implica por la heroína que lo lleva, y más allá del universo de la ficción dramática; en tercer lugar, pero no menor, la innovación de un relato antiguo por un dramaturgo latino-

americano contemporáneo. Las tematizaciones contrapuestas del nombre Antígona, en sus vertientes agónicas y antagónicas, constituyen los hitos más salientes de la disposición desdoblada y especular de una obra que invita a lecturas de miras profundas, amplias y consecuentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEN-UR, L.E. (1975) «Myth Montage in a Contemporary Puerto Rican Tragedy: *La Pasión Según Antígona Pérez* (*The Passion According to Antigone Pérez*)», *Latin American Literary Review* 4.7, 15-21.
- BOSCH, M^a.C. (1999) «Antígona en Iberoamérica», en M^a.C. Álvarez Morán & R.M^a. Iglesias Montiel (eds.) *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio. Actas del Congreso Internacional 'Contemporaneidad de los Clásicos. La tradición greco-latina ante el siglo XXI, La Habana, 1-5 de diciembre de 1998*, Murcia, Universidad de Murcia, 271-280.
- BRITO Losso, E. (2013) «Aprisionamento e libertação: Duas Antígonas latino-americanas», *Revista Terceira Margem* 17.27, 131-167.
- DAVREU, R. «Antigone», *Encyclopædia Universalis* [en línea].
- FIET, L. (1976) «Luis Rafael Sánchez's *The Passion of Antígona Pérez*: Puerto Rican Drama in North American Performance», *Latin American Theatre Review*, Fall, 97-101.
- FORD, K. (2013) «Archiving Antigone on the Puerto Rican Stage: Luis Rafael Sánchez's *La pasión según Antígona Pérez*», en J. Duprey (ed.) *Whose Voice is This? Iberian and Latin American Antigones. Hispanic Issues On Line* 13, Fall, 82-98.
- GAMBON, L. (2012) «Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)», en A. López, A. Pociña, M^a. F. Silva (eds.) *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 217-226.
- MELO MENDOZA, D. (2011) «La Pasión según Antígona Pérez de Luis Rafael Sánchez: dramaturgia comprometida que reescribe la tragedia clásica», *Academia.edu*.
- MIRANDA CANCELA, E. (1998) «La importancia de llamarse Antígona en la obra de Luis Rafael Sánchez», en J. Vicente Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla, J. Redondo (eds.) *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante editori, 391-404.

- MIRANDA CANCELA, E. (2008) «Antígona y su versión en el Caribe hispano», *Letras Clásicas* 12, 237-250.
- MORFI, A. (1982) «El Teatro de Luis Rafael Sánchez», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.1, 189-204.
- PIANACCI, R. (2015) *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada.
- SÁNCHEZ, L. R. (1968) *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan, Editorial Cultural [2006].
- VILANOVA, A. (1999) «Nuevas Aproximaciones a las Antígonas Iberoamericanas», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 47.1, 137-150.
- VILLAVARDE, E. L. (1993) *An Intertextual Analysis of the Myth of Antigone in three Latin-American plays*, Washington D.C., The Catholic University of America.
- WALDMAN, G. F. (1979) *Luis Rafael Sánchez and the new Latin American Theatre*, New York, City University of New York.

EL MITO DE ULISES EN TORRENTE BALLESTER Y BUERO VALLEJO

LUIS IGLESIAS FEIJOO

Universidad de Santiago de Compostela
luis.iglesias.feijoo@usc.es

Resumen – El mito de Ulises se cultivó pronto en el teatro de la postguerra española. Tanto Torrente Ballester como Buero Vallejo lo abordaron por un interés que iba más allá de la recreación culturalista. Torrente, que no logró estrenar sus obras, publicó su recreación del tema odiseico movido por sus afanes intelectuales y para contribuir a la aparición de un teatro problemático de mayor nivel que el entonces existente. Buero Vallejo, por su parte, tras el éxito en 1949 de *Historia de una escalera*, estrenó *En la ardiente oscuridad*, un simbólico drama de ciegos, para abordar luego la historia de Ulises y Penélope. Este trabajo, que toma en cuenta el tratamiento del mito en otros estudios anteriores, intenta profundizar en los motivos que guiaron a ambos creadores, con la circunstancia de que la obra de Torrente fuera leída por Buero, sin que quepa, sin embargo, hablar de influencia sobre la suya, salvo para distanciarse de su tratamiento. Se aportan dos críticas olvidadas de Torrente a la obra de Buero y una entrevista con éste acerca de su drama.

Palabras clave – Ulises, tragedia, Torrente Ballester, Buero Vallejo

THE ULYSSES MYTH IN TORRENTE BALLESTER AND BUERO VALLEJO

Abstract – The myth of Ulysses was treated in Spanish Post-Civil War theatre. Torrente Ballester and Buero Vallejo took an interest in it for reasons that were not merely forms of culturalist recreation. Torrente –whose works were not performed during his life– published his adaptation of the *Odyssey* theme motivated by intellectual reasons. He also tried contributing to the birth of a troublesome theatre of a higher level than the existing one at that moment. On the other hand, after the success of *Historia de una escalera* in 1949, Buero Vallejo premiered *En la ardiente oscuridad*, a symbolic drama about blind people, and then dealt with Ulysses and Penelope's story. This article considers the treatment of the myth in previous studies and tries to explain the motives that guided both authors. Although Buero read Torrente's play, he was not influenced by it. In any case, Buero distances himself from Torren-

te's version of the myth. In addition, two forgotten reviews by Torrente of Buero's play and an interview with Buero about his drama are presented in this article.

Keywords – Ulysses tragedy, Torrente Ballester, Buero Vallejo

El mito es un lenguaje que atraviesa la historia del mundo occidental desde sus orígenes. Olvidadas pronto sus relaciones con el terreno religioso, pasó a ser un amplísimo archivo de temas y motivos que condensan la conducta humana en las más diferentes situaciones. De ahí que sirviese de cantera donde los artistas podían hallar planteadas cuestiones que deseaban desarrollar de un modo parcialmente novedoso. Tanto en el mundo clásico griego y romano como en las literaturas modernas desde la Edad Media, a ese acervo común se recurría en la seguridad de que, a la vez que se reconocía el relato antiguo, el público percibiría las variaciones introducidas por cada nuevo artífice.

Por supuesto, hay otras dimensiones presentes en el mito, filosóficas, simbólicas, psicológicas o culturales, de las que aquí prescindiremos por economía. Éstas no desaparecen cuando un pintor del Renacimiento o un poeta del Barroco osan crear su versión de un mito conocido, y, sin duda, es preciso indagar los motivos que en cada caso llevaron a aquellos creadores a inspirarse en tal o cual relato mítico. Pero ahora importa más reconocer que, en la época contemporánea, esa venerable riqueza ha ido desmoronándose poco a poco, de manera que apenas sobreviven pecios de un enorme naufragio. Acaso la incidencia romántica en la búsqueda de la originalidad *avant toute chose* esté en la raíz de esa pérdida, ayudada, con eficacia, por el desarrollo de sistemas educativos que hasta hoy mismo no cesan de orillar la conexión con las auténticas raíces del universo occidental. Sea lo que fuere, lo cierto es que apenas quedan aquí y allá los *disiecta membra* de un riquísimo tejido que cualquiera que desee moverse entre las creaciones culturales de los últimos dos milenios y medio ha de recuperar o reconstruir.

Esto no significa, por supuesto, que en los siglos XIX, XX o XXI no se halle la presencia de ese trasfondo mítico en un elevado número de aportaciones artísticas o literarias. Es así, sin duda, y nadie podría negarlo. Pero tampoco cabría disimular lo menguada que resulta esta conexión de compararla con épocas pasadas. No hay por qué elevar lamentos jere-

miacos ante tal panorama. Las cosas son así, gusten mucho o poco. Por ello, quizá sea más relevante echar la vista sobre algunos casos en que la recuperación mítica no es algo latente de manera oscura en recónditas alusiones al alcance de pocos, como, por caso, sucede con la referencia a Tiresias en *The Waste Land*, de Eliot. Se trata hoy de evocar la voluntad de dos escritores españoles que, en el transcurso de muy pocos años, apenas tres o cuatro, fijaron su atención en un mismo mito, el de Ulises y Penélope, para componer sendas obras de teatro, aunque con fortuna dispar en su recepción pública. Veamos ambos sucesivamente y tratemos de desentrañar su intención y sentido.

Gonzalo Torrente Ballester no fue un dramaturgo afortunado. Su pasión por el teatro procedía de una enorme y legítima ambición, y soñaba con devolver a la depauperada escena española algo de la altura y empeño que la había caracterizado en épocas pasadas. Pero sus esfuerzos resultaron baldíos. Ninguna de sus obras subió a las tablas, ningún estreno pudo ayudarle a ponderar qué defectos o limitaciones encerraban. Se ciñó a publicar hasta seis textos teatrales entre 1938 y 1946, pero la carencia que supone verlos vivir sobre un escenario le privó del necesario aprendizaje que implica que los personajes se convierten en personas al ser encarnados por los actores, a la vez que la dirección marca el ritmo que todo ello ha de tener, y advierte dónde el lenguaje acaso disuena al ser dicho desde el proscenio. Con lo cual, se aburrió y abandonó los afanes escénicos y a punto estuvo de dejar del todo el campo literario, al refugiarse en la crítica y el ensayo.

No fue así, por fortuna, pero ese despegue por el teatro propio no debe engañarnos: su producción teatral no es despreciable; más aun, en alguna ocasión se ha dicho (Iglesias Feijoo 1986 y 2001) que, en ella, cabe advertir mucho de lo que desarrollaría más adelante en novelas y relatos. Él creía ser un dramaturgo y quería serlo. Si en torno a ese mundo se movieron sus primeros afanes literarios y sus primeros libros publicados fueron varias de esas obras teatrales, cabe imaginar el dolor con que renunció a las ilusiones iniciales. Sólo muchos años después, en 1982, decidió recuperar, con nostalgia y algo de vergüenza no exenta de orgullo, aquellas obras en dos tomos, que acogieron igualmente unas cuantas hojas de sus diarios de trabajo, de un interés insólito, como veremos¹.

¹ Ya destacó el interés de estos diarios García Blanco 2012: 1-31.

El contacto con el mundo teatral, al que dedicó, asimismo, su primer libro de ensayos (*Siete ensayos y una farsa*, de 1942), se mantuvo luego durante más de una década por el ejercicio de la crítica en la prensa de los estrenos de cada temporada, muy fragmentariamente recogida en *Teatro español contemporáneo* (1957) y hoy mejor conocida por la labor de Pérez Bowie (2006: 63-107)².

Los tanteos primeros del joven aspirante a escritor vacilaban entre la forma teatral y la narrativa. El magma en ebullición que era la imaginación creadora del joven Torrente acumulaba asuntos que, a veces, cristalizaban en textos casi completos, pronto abandonados en favor de otros, pero, en ocasiones, no pasaban de ser unas cuantas cuartillas a las que no se les veía continuidad. La falta de experiencia le movía en bandazos de un tema a otro, de una forma a otra, y parece claro que, de los intentos teatrales, le quedó para siempre al escritor un gusto notable por los diálogos, que pueblan sus narraciones, e incluso algo más profundo en la concepción de estas últimas, que el propio autor subrayó en unas interesantes *Conversas* con Carlos G. Reigosa (1983: 134), al señalar que, en algunas de sus novelas, como la trilogía de *Los gozos y las sombras*, la manera de crear la realidad en la ficción es deudora de su afición teatral, pues el espacio no aparece en la narración por sí mismo, sino que está concebido como un escenario en el que se mueve el personaje.

La noble ambición del joven Torrente se elevaba sobre la base del rechazo del teatro comercial, que consideraba convencional y atrasado, el teatro propio del público del *Infanta Isabel*, como alguna vez dijo. Su anhelo era proponer un teatro digno, literariamente noble, que abordara el planteamiento de problemas hondos, y no de fruslerías vacuas o que se redujera a una retahíla de disparates supuestamente chistosos. Los argumentos se atropellaban en su imaginación, siempre en torno a dos o tres temas reiterados, que reaparecerían más adelante en su narrativa, por lo que, en esas comedias, hay en barbecho muchos indicios de lo que habría de escribir después. Despegado de una concepción vulgar del realismo,

² En estas páginas recoge una relación de las críticas teatrales escritas por el autor, pero no están todas; casualmente falta la que escribió del estreno de *La tejedora de sueños* de Buero, firmada Torrente, *Arriba*, nº 5982, 12 de enero de 1952, 11, así como una recensión conjunta de varias obras titulada «Torrente Ballester enjuicia seis estrenos» en *Correo Literario*, nº 42, 15 de febrero de 1952, p. 12. Se ofrecen ambas en apéndice.

intentaba un teatro del espíritu, que removiese las conciencias y dialogase con la inteligencia del espectador.

Los afanes estaban, sin embargo, muy por encima de las posibilidades. Los aludidos «Diarios de trabajo» dan cuenta de la desesperación que acomete al creador, incapaz de resolver cuestiones de construcción dramática; en marzo de 1942 se desahoga: «Reconozco que todas mis dificultades nacen de la falta de técnica». Podría desentenderse de la posibilidad de representación, pero él quiere estrenar, aunque no le sirven las formas convencionales: «No quiero resolver en el diálogo lo que puedo resolver en la acción. Es decir, no me sirve la técnica actual; necesito de otra, que no sé cuál es» (Torrente Ballester 1982: 2, 300-301). Haciendo y rehaciendo mil veces las mismas escenas, cambiando de personajes, objetivos y argumentos, todo se le acumula sin salida. O, para decirlo mejor, la salida es una continua frustración, que explota en julio del mismo año 1942: «Soy un puñetero fracasado. Ahora necesito elegancia para soportarlo y valentía para elegir sin titubeos el camino mejor, aunque me duela». Y con letras capitales concluye: «PORQUE NO SÉ ESCRIBIR TEATRO». Y prosigue: «Tengo que ser sincero y aceptar esta realidad: YO SÉ dialogar con más o menos gracia, pero lo que se dice “HACER TEATRO” NO LO SUPE NUNCA». Conclusión: «vamos a no tontear. ¿Qué se me pierde a mí en el teatro? ¿Por qué gastar mi ingenio —si lo tengo— y mi salud escribiendo comedias absurdas, con pretendida y no lograda profundidad, que luego no concluyo, o que concluyo mal, invalidando artísticamente ideas aceptables. ¿Por qué he abandonado mi verdadero camino, mi camino original, bueno o malo, para hacer cosas para las que no tengo disposición?» (Torrente Ballester 1982: 2, 309).

La desilusión es más que perceptible, pero no cristalizó en desgana. La alusión final a su «verdadero camino» permite aclararlo. Se trata de cultivar la crítica, el ensayo y el periodismo, pero a la vez, «como diversión, escribir novelas en prosa o dialogadas» (Torrente Ballester 1982: 2, 310). No era una vana ilusión; por entonces estaba enfrascado en la redacción de su primera obra narrativa extensa, *Javier Mariño*, que tenía acabada antes de fines de año, pues en carta a Dionisio Ridruejo de 9 de enero de 1943 le dice que está a punto de publicarse y ha ordenado que le envíen un ejemplar a Ronda, donde está confinado (Gracia 2007: 101). Aunque luego la salida se demoró un tanto, en agosto de 1943 vuelve a dirigirse al mismo corresponsal y le anuncia que ya tiene algunos ejemplares. La car-

ta encierra la más paladina confesión de parte: «Creo que representa un cambio muy considerable en mi orientación literaria, y a la vez un hito en mi carrera. Después de haberla escrito, perdí el gusto por el teatro» (Gracia 2007: 119).

La crisis tenía fundamento y al fin encontró su cauce normal de salida. Vista la situación en perspectiva, resulta evidente que Gonzalo Torrente Ballester era novelista y no dramaturgo. Su inmensa, inagotable capacidad fabuladora exigía el ancho campo de la novela, y no el más estrecho, complicado y difícil del teatro. Difícil, sobre todo, para quien no se resiste a rechazar los meandros de un argumento que deriva y se hace complejo, mientras el arte escénico exige concentración, condensación, estructura más rígida y arquitectura más visible.

Torrente no abandonó por completo el interés por la escena; en realidad, nunca lo haría. Pero como creador, desde la publicación de *República Barataria* en 1942, pasaron cuatro años hasta el último intento, precisamente la obra que hoy nos interesa, *El retorno de Ulyses*, cuyo colofón señala «junio de 1946». Es el canto de cisne con el que quedaron definitivamente atrás las ilusiones por ser dramaturgo. Y es curioso que resulte uno de sus más logrados intentos –la predilección de algunos se dirige más bien hacia *Lope de Aguirre*–. Al no conseguir que se pusiera en escena una obra de escasa complicación escenográfica, decidió guardar los trastos y pensar en otra cosa: «Si no logré jamás estrenar una pieza tan sencilla, ¿qué podrá esperarse de imaginaciones más complejas?» (Torrente Ballester 1982: 1, 11). Pero ya hemos visto que él mismo era consciente de que debía pisar otros terrenos. De ahí, sin duda, que las referencias a la obra sobre Ulises sean tan escasas en los diarios de trabajo.

Una de las más claras es la que, en enero de 1944, la vincula con el tema de Clavijo, que llevaba casi diez años dando vueltas en su cerebro. Se trataba de abordar motivos que le obsesionaban: el poder, el mito, su construcción y el contraste con la realidad, el enfrentamiento entre los hombres, etc. Fijó su atención en la antigua historia del regreso de Ulises a su reino, que ofrecía aspectos que pedían desarrollo menos convencional que el aportado por el texto homérico. Ya en la *Odisea* se insertan algunas reticencias sobre el comportamiento, por momentos muy poco gallardo, del héroe, pero el mito de Ulises trasciende la obra de Homero y, en otros tratamientos, el personaje parece poco más que un tramposo astuto y falso, capaz de múltiples engaños. Su actitud no es demasiado feliz en trage-

dias como *Áyax* o *Filoctetes*, de Sófocles, y en la *Biblioteca* de Apolo-doro queda igualmente muy mal retratado³.

Torrente Ballester no se preocupó demasiado por estas otras facetas del mito, que, sin embargo, sí atrajeron la atención de Buero Vallejo. A aquél le interesaba otro aspecto, centrado en lo desarrollado en los últimos cantos de la *Odisea* a partir del XIV, que relatan el regreso a Ítaca. La obra, dividida en un prólogo y dos actos, presenta el enfrentamiento entre la fama, la gloria popular o el mito, de una parte, y la prosaica realidad, de otra. Ése era el asunto central del frustrado Clavijo torrentino. La historia de Ulises ofrecía la posibilidad de poner en movimiento dos imágenes susceptibles de chocar en un enfrentamiento dramático: la del héroe partido veinte años atrás que vuelve al fin de la guerra de Troya, y la del hombre que retorna cargado de años y envejecido, y se plantea si luchar por encarnar ese mito que sabe falaz.

El prólogo presenta la duda de Penélope ante los pretendientes, pues ni quiere sacrificar su vida uniéndose a uno de ellos ni inmolarse en un sacrificio definitivo, a lo que es impulsada por la joven Korai, prometida de Telémaco. Éste consigue al fin hacerse oír del pueblo y los pretendientes, y todos aceptan el plazo de cinco años en que el joven heredero saldrá a buscar por los mares a su padre. La resolución viene inducida por las voces del Rapsoda ciego, que asegura, ante el respetuoso estupor de todos, que Ulises vive. Aquí comienzan a introducirse intromisiones del autor, movido por un irónico racionalismo, pues no es Apolo quien dicta la verdad de la situación de Ulises, sino que la voz es de la propia Penélope, que gira en torno al poeta invidente en un momento en que la escena está sola.

³ Ya se ha tratado esta cuestión en la edición de Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses* (1976: 44-45). La más reciente edición de estas obras es la 14ª, 2011, que no he tenido oportunidad de revisar. Sobre el tratamiento de los mitos griegos en el teatro español contemporáneo (y en concreto el de Ulises) en Torrente, Buero, u otros autores, hay una amplia y desigual bibliografía. Véanse, por ejemplo, entre los que me han sido accesibles, Vilches de Frutos 1983: 183-209 (menciona la obra de Torrente en una relación, pero no la analiza); Rogers 1984: 117-130; Lamartina-Lens 1986: 31-34; Harris 1988: 81-91; Franco Durán 1990: 313-321; de Diego 1990: 351-359; Gallardo López 1991: 241-257; Paulino 1994: 327-342; García Romero 1997: 513-526; Fernández Roca 1998: II, 345-349; García Romero 1999: 281-303; López Férez 2002: 104-138; Floeck 2005: 53-63; González Delgado 2006: 1-18; Villar Lecumberri 2013: 309-320, sobre todo, 311-314. En cambio, aunque considera el papel pionero de *La tejedora*, trata de otras obras Vilches de Frutos 2003: 11-24.

Del mismo modo, la reina sugiere a Mentor que se haga pasar por Palas Atenea para guiar a Telémaco en su viaje y le sirva de guía e instructor, lo que da pie a varios sarcasmos acerca de la pedagogía (46 y 48)⁴.

Queda muy claro desde el inicio el diferente modo de actuar de Penélope frente a los jóvenes Telémaco y Korai. Con todo, no es fácil asumir, como quiere Hennessy (2006: 171), que la pareja de adolescentes desee «someter la voluntad individual, el derecho individual, a la política de Estado», y que ello posea «una clara función de crítica política, una reivindicación del derecho de las personas a no ser sacrificadas por una mal entendida razón de Estado». Es posible que esta lectura haya tomado demasiado *sul serio* el espíritu no poco juguetón del autor gallego. Resulta evidente que hay bromas, ironías y sarcasmos salpicados por toda la obra, entre ellos la referencia anacrónica a la «razón de Estado» (21) o a la «alteración del orden público» (43), como más tarde a la «prosperidad industrial» (72), a la «iniciativa privada» (73) y a la «democracia» y la «libertad popular» (76).

No cabe obviar, desde luego, la existencia de alusiones a la actualidad, no ya española, sino a la conformación socio-política del mundo occidental en la era moderna. Ahora bien, algo diferente es descubrir «ironía política y crítica social» o aun «sátira política» (Hennessy 2006: 170) en planteamientos con los que más bien Torrente Ballester está *scherzando* sobre cosas muy serias, que no tenían, sin embargo, una lectura directa aplicada a la situación española de entonces. Lo que supone, sin duda, que no sea posible aceptar que en la comedia se encierre «un símbolo de su actitud en 1946 respecto al general Franco» (Ragué Arias 1993: 26)⁵. El proceso fue mucho más complejo; la crisis, hacia 1942, del grupo falan-

⁴ Cito por la primera edición: *El retorno de Ulyses*: Torrente Ballester, 1946, con simple indicación de la página. El texto incluido en el vol. 2 de su *Teatro* (Torrente Ballester, 1982), no tiene apenas variantes. Destaca que el nombre del héroe pasa a escribirse siempre Ulises, que con todo era ya la forma que aparecía en la primera edición en la cubierta, el lomo y la sobrecubierta. Las principales variantes son que desaparece el subtítulo «Comedia», el cambio de la frase «en esta tierra no le hay» (p. 22), que pasa a ser «en esta tierra no hay» (p. 119), y el paso a futuro del verbo en «no ignoras el día que es hoy y, sobre todo, el día que es mañana» (p. 84), que pasa a ser «el día que es hoy y, sobre todo, el día que será mañana» (p. 149). Otro cambio: «Así partió tu padre, contra mi voluntad, hace quince años» (p. 45), convertido en «hace diez años» en la 2ª ed, p. 129, parece un despiste de cajista. Ya lo advirtió Yamaguchi 2012: 186.

⁵ Con parecido simplismo señala, en la p. 27, que los tres pretendientes son «el demócrata socialista, el dictador tirano y el oportunista». Tampoco es muy sutil Agawu-

gista al que Torrente pertenecía llevó a varios de sus componentes a replantearse muchas cosas, de Ridruejo a Laín Entralgo, pasando por casi todos los demás. El propio Torrente ha reflexionado sobre la conversión en mito de la figura de José Antonio Primo de Rivera, el Ausente, así como de su utilización pública para fines que podrían ser discutibles. Ello estuvo latente en el trasfondo, pero de ahí no cabe deducir de manera mecánica una lectura de sátira o crítica política.

Al respecto, alguna vez ya se ha puesto de relieve la relación de ciertos empeños literarios del primer Torrente con su reflexión acerca de la figura del fundador de la Falange, de quien compuso una Antología, precedida de un Prólogo fechado en agosto de 1939. En él se avanza el carácter de «mito» que en tan poco tiempo ha adquirido su figura. Ya está ahí el enfrentamiento entre mito y realidad histórica (Primo de Rivera 1940: 9-11), y se insiste hasta la reiteración en muy pocas páginas en el «José Antonio mítico»; se afirma: «Tenemos, eso sí, muy cercano, el mito», se le nombra como el «Jefe espiritual y mítico», «un José Antonio mítico», «es ya algo más que el mito de la Falange: es el mito nacional de España», «la proyección mítica de su figura», así como ya se habla también del «Ausente», con mayúscula y entre comillas, y se asevera que el pueblo lo ve como el héroe, «un *héros* de tiempos pretéritos», y la mejor juventud española se refugió «en el hermoso mito de la ausencia»⁶.

Pero muchos años después, en la impagable conversación del autor con Carmen Becerra, él se extiende en este punto a propósito de *El retorno de Ulises*, cuyo tema define como «la diferencia que existe entre la realidad

Kakraba (1998: I, 243-246), que hace una lectura mecánica de la obra como alegoría, a la zaga de Labanyi (1989: 40-41), cuyos errores son palmarios: supone que la obra de Torrente se escribió durante la guerra o que a José Antonio Primo lo fusilaron en 1938. Las interpretaciones automáticas de la posición de Torrente respecto al Régimen de la época parecen derivar de una afirmación de Janet Pérez (1986: I, 437-446), que con mayor prudencia menciona que los casos de José Antonio y Franco fueron «probables móviles de su interés en la relación del hombre histórico con el mito elaborado por la historia» (439). Gracia (2004: 253), no asume que existan «rectificaciones crípticas de su falangismo». También es más prudente y matizado García Blanco (2010: 226-227), quien no cree que se dé «un proceso de traslación de la situación coetánea a un tiempo mítico para simbolizar, destripar y criticar la realidad».

⁶ Las referencias se encuentran en Primo de Rivera 1940: 12, 12, 19, 19, 20, 21, 19, 20 y 34. Sobre esta antología puede verse Trappe 2013: 114-116.

y el mito, hasta tal punto que el mito puede más que la realidad». Y añade (Becerra 1990: 52-53)⁷:

Y este tema procede de la experiencia, porque yo he visto en la realidad de una manera palpable, evidente: a) cómo se formaron los mitos de José Antonio y de Franco; b) cómo los echaron a pelear; c) cómo el de Franco pudo más que el de José Antonio. Es decir, yo tengo una experiencia directa del proceso de mitificación [...] Tú no puedes fiarte de la realidad porque siempre te engaña [...] Yo me doy perfecta cuenta, primero: de la diferencia entre el hombre y el mito; segundo [...] el mito inferior al hombre o a la inversa, y el hombre igual al mito. En el caso de Ulises el mito es superior al hombre [...] Sin embargo, el de José Antonio es más complejo [...] se incorpora un nuevo elemento al mito: es el Ausente.

Resulta claro, por tanto, que la preocupación por el mito no es una reconstrucción tardía y *a posteriori* por parte de Torrente; estaba ya en él en los años 40. No es difícil rastrear en el sustrato del tema de Clavijo la reflexión acerca de cómo se puede mitificar a un ser humano distanciándolo de su entidad real. Aunque la preocupación por este motivo sea en él anterior a 1936, sin duda se intensificó después de ese año y debe asumirse que no deja de estar en el trasfondo de varias de sus obras de entonces, entre ellas *El retorno de Ulises*. Pero no cabe hablar de una inferencia directa ni leer la comedia como una especie de obra alegórica. La dimensión del mito se extiende en el escritor mucho más allá de una circunstancia concreta; piénsese tan sólo en la trascendencia que tendrá el de don Juan en su obra posterior. No es una excusa para hablar de Franco o de José Antonio, ni mucho menos.

En nuestra comedia se produce el choque entre el hombre real, que es el Ulises envejecido y cansado, y el mito transmitido por poetas y rapsodas y convertido en dios por la gente⁸. Ése es el asunto central de los dos

⁷ Sobre esta cuestión ya se había extendido el autor en Torrente Ballester 1987: 131-142. Véase asimismo el testimonio de Ridruejo que transcribe Becerra (1996: 40). Sobre la elaboración del mito en Torrente véase Tietz 2013: 95-109, sobre todo 98-101.

⁸ Sobre las diferentes caras del personaje de Ulises véanse Lavaud 2008: 37-49, y Trecca 2012b: 163-182. El más detallado análisis de la obra se encuentra en el libro ya citado de García Blanco 2010: 208-230. Véanse también Winecoff 1965: 422-428, superado por ella en Pérez 1984, y, respecto a la obra dramática, en Pérez 2010: 2, 47-64. Es lástima que no dedique más espacio a nuestra obra Fernández Roca 2001: 159-193. Lo mismo cabe decir de G. Maestro 2001: 163-189.

actos, latente ya en el prólogo, cuando su hijo reprocha a su madre haber amado a un «fantasma» (62), no al guerrero real que combatió en Troya. Pero ese héroe es una construcción colectiva, contra la que no puede luchar el Ulises verdadero. Ese héroe se representa en la figura del tapiz que teje Penélope, y Ulises ni puede encarnarla ni, en el fondo, lo desea, porque no responde a su íntima verdad. Cuando, al fin, se vea capaz de tensar el arco, pero inseguro de su misión, y los pretendientes hayan decidido renunciar también y marcharse a sus tierras, Ulises queda sin rumbo ni destino. Su esposa no lo ha reconocido en principio, su hijo ni siquiera lo hace al final. Para ambos estaba muerto, aunque ella redescubre su amor por él. Cuando Ulises reconoce: «¡Soy un impostor!» (166), rechaza asumir la figura del tapiz: ése no es él, y sólo le queda seguir vagando por el mundo: «Caminar como hasta aquí, pero sin nombre y sin esperanza» (167). Mas no lo hará solo; la fiel Penélope lo acompaña y la obra acaba con la asunción del papel del héroe por Telémaco, que tensa el arco y dispara la flecha⁹.

La figura gloriosa del héroe en Homero ha bordeado la tragedia, de la que aquí habla Mentor en otro despliegue de ironía (150), pero Torrente no quiso entrar en ese terreno. De ahí que no haya matanza de pretendientes y que el desenlace sea suavemente nostálgico y desengañado¹⁰. El fracaso que supuso no haber tenido nadie interesado en estrenarla determinó en el autor el abandono definitivo de las ilusiones teatrales. Ya sabemos que su arte reflexivo, de notable altura intelectual y pleno de argumentos que llenaban su mente, halló otra vía para expresarse, aunque el reconocimiento tardara en llegar. Su voz no halló eco. Y abandonó el teatro.

Pero su último intento teatral no dejó de tener repercusión. Al poco de su publicación, el libro cayó en las manos de otro escritor en ciernes, Antonio Buero Vallejo, quien, tras diez difíciles años de guerra y posguerra, olvidó sus ilusiones de ser pintor y se centró en la escritura de obras teatrales. Sobre él pesaban graves experiencias, como la muerte del padre, militar, en los fusilamientos de Paracuellos, la contemplación de los desas-

⁹ Acaso el más fino análisis del personaje de Telémaco se halla en Lavaud 2001: 213-236. Sobre Korai (y los demás personajes), debe verse Plaza-Agudo 2011: 333-347.

¹⁰ Pero no cabe compartir la opinión de Gallardo López (1991: 254), que la califica de «obra amable, intrascendente, que no provoca inquietud ni revulsivo alguno», al compararla con la posterior obra de Buero. Ya se distanciaba de este enfoque Pérez Álvarez (2012: 137-162), un trabajo con buena revisión de la bibliografía anterior.

tres de la guerra en su función de sanitario con las Brigadas Internacionales, la detención y condena a muerte al terminar la contienda y la estancia de seis años en las cárceles franquistas, hasta salir en libertad en 1946.

El éxito fulminante e inesperado de su primer estreno, *Historia de una escalera*, en octubre de 1949, al haber obtenido el premio Lope de Vega, lo instaló de golpe en el mundo teatral y le permitió ver representadas sus obras por las mejores compañías de entonces. Tras *En la ardiente oscuridad*, en diciembre de 1950, subió a las tablas *La tejedora de sueños*, en enero de 1952. En ella se trata también de la espera de Penélope y el regreso de Ulises; pero la obra estaba gestándose ya unos años atrás. Desde la fascinación infantil por los personajes de los mitos griegos¹¹, ellos estuvieron siempre latentes en su mente, y entre los proyectos que desarrollaba a finales de los años cuarenta figuraba precisamente éste, ya casi con el título definitivo. A raíz de su primer estreno, en una entrevista del 6 de noviembre de 1949 declaraba: «El tema de Penélope me apasiona. Preparo con este tema una obra titulada “La tejedora de sus sueños”. Tengo fragmentos, pienso sobre ellos y los dejo dormir para la corrección próxima»¹². En enero de 1950 se recogía asimismo un suelto en que repetía el título inicialmente pensado: «Antonio Buero Vallejo prepara una nueva obra sobre el eterno tema de Penélope, que lleva por título *La tejedora de sus sueños*»¹³. El día del estreno afirmaba en otra entrevista: «Durante tres años fue para mí una obsesión. La concebí para un ensayo en un acto»¹⁴.

El impulso inicial se vio, de momento, congelado por las razones que él mismo indicó en el «Comentario» que acompañó su primera edición (Buero Vallejo 1994: II, 354):

¹¹ Cf., por caso, el dibujo fechado en 1934 titulado «El mundo de Homero» y reproducido en Antonio Buero Vallejo 1993, sin paginar; puede verse también en la cubierta e interiores de *El tiempo recobrado. La historia a través de la obra de Antonio Buero Vallejo* [reproduzco el título de la cubierta] (Buero Vallejo 2003); y asimismo, en las pp. 68 y 69 el cartel del estreno de la obra. Un análisis de ella puede verse, aparte de en la edición ya citada en la nota 3, en la monografía Iglesias Feijoo 1982. Con posterioridad debe señalarse Trecca 2012a: 65-109.

¹² Miguel Martín, «“Entrevistas en el acto”. Con Antonio Buero Vallejo», *La Hora*, segunda época, n.º 36, 6 de noviembre de 1949, 8.

¹³ En *Índice*, n.º 25, enero de 1950, 14.

¹⁴ «“La tejedora de sueños”, de Buero Vallejo, se estrena en el Teatro Español», *Informaciones*, 11 de enero de 1952.

Cuando, hace tres años, concebí esta obra, discurrí una disposición escénica bastante distinta de la definitiva, en la que Penélope tejería, sobre el sudario tensado en un gran telar y bien a la vista del público, una figura idealizada de Ulises arquero. Avisóme por entonces un amigo de la existencia de una de las comedias citadas en la autocrítica: «El retorno de Ulises», de Gonzalo Torrente Ballester. Fuime a la biblioteca del Ateneo y, lleno de miedo, pedí la obra, que me leí de un tirón. Es muy bella, pero su lectura me supo a rejalgar. Mi proyecto ya no servía. Torrente y yo habíamos coincidido en algunos detalles menores y en uno fundamental. En su comedia Penélope teje en el sudario, bien a la vista del público, una gran figura idealizada de Ulises.

La decisión inicial fue el abandono: «Decidí no escribir la obra». Pero meses más tarde, convencido de que si todo dramaturgo puede componer su Electra, también puede tener su Penélope, volvió sobre ella, cambió no pocas cosas del plan inicial, procurando apartarse lo más posible de la comedia de Torrente, «y el drama fue terminado en el verano de 1950» (Buero Vallejo 1994: II, 354). La recepción por parte de la crítica no fue unánime. Hubo bastante desconcierto y no pocas reservas. Algunas procedían de la hostilidad que su figura despertaba en determinados ambientes, y fue acusado de tergiversar el mito y de traicionarlo, como si los mitos fueran inmutables y tuvieran una sola cara. Otras reticencias fueron estéticas, como la del propio Torrente, que, tras reconocer su altura dramática y su noble empeño, cree que el último acto se despeña, «cargado de innecesaria ideología» y la emoción deja paso a baches de frialdad; es curioso anotar que el autor, interrogado por un periodista que se encargaba de una sección bastante tonta, titulada «La crítica, criticada», en la que los autores podían comentar lo que sobre ellos se había dicho, dedicó parte de sus respuestas a comentar algunas de las observaciones de Torrente¹⁵. En fin, entre los ambientes juveniles en los que se movía Alfonso Sastre causó perplejidad que un dramaturgo que parecía el estandarte de un teatro realista se escondiera en el mundo de los mitos. Por ello, consideraba la obra un error, propia para una «única sesión y en un “tea-

¹⁵ Torrente Ballester, «Teatro Español: Estreno de “La tejedora de sueños”», citada en la nota 2; José Antonio Bayona, «La crítica, criticada. Buero Vallejo y su Penelope. La tragedia, la mitología, el psicoanálisis y la función del coro», *Pueblo*, nº 3852, 22 de enero de 1952, 9. Pueden verse en apéndice.

tro de arte”», un «fallo» que «no le tomamos en cuenta»¹⁶. La confusión procedía del estrecho concepto del teatro social que defendía entonces Sastre y en el que, creía, militaba Buero.

Éste ubicó su revisión del mito en el terreno de lo trágico, que por entonces estaba desarrollando¹⁷. Para ello, tomó la figura de Ulises y la revistió de todas las características negativas que no faltaban en su trayectoria. Hizo de él el vengador que fulmina a los pretendientes, pero quiso también dar la vuelta a la visión tradicional de la pareja del héroe y su esposa, convirtiendo a Penélope en una mujer ya despegada de su amor por él, perdido durante la larga ausencia, mientras siente el despertar de una atracción sentimental por uno de los pretendientes, Anfino, presentado como el completo contrapunto de Ulises.

Las dificultades con las que luchaba Torrente para adecuar sus ideas a las fórmulas teatrales no existían en el caso de Buero Vallejo. Poseedor de una capacidad constructiva mucho mayor y una mejor intuición de la estructura de la obra teatral, propone al público un enlace de conflictos amorosos en los que juegan no sólo los dos esposos y el pretendiente, sino también Telémaco y Dione. Esta última es probable que debiera algo de su existencia al personaje de Korai en la comedia torrentina, y asimismo es posible que en ella hallase Buero la idea de tomar a Elena como contrapunto de Penélope: «¿Te refieres a esa Helena, por quien guerrearon en Troya? No es más que una mujer coqueta, decadente por la edad», se leía en *El retorno de Ulyses* (49), donde Penélope la definía así: «¡Es una mujer peligrosísima». Ahora en *La tejedora*, Ulises desvelará al final que la que causó la guerra de Troya ya no existe, porque no es la misma: «Un ser loco, frívolo, peligroso [...] Pero está fea, y vieja» (Buero Vallejo 1994: I, 179).

Es cierto que el dominio de la carpintería teatral facilitaba el desarrollo del teatro bueriano y su acceso al público, si lo comparamos con la impericia que amargaba a Torrente, aunque tampoco conviene exagerar: la obra estuvo en cartel sólo hasta el 17 de febrero, y las dos siguientes duraron aun menos: *La señal que se espera* apenas dos semanas, y *Casi un cuento de hadas* sólo diez días. Buero había triunfado con su primer

¹⁶ Alfonso Sastre, «Enero ha venido con mucho teatro», *Alcalá*, nº 1, 25 de enero de 1952, 18.

¹⁷ Se ha tratado últimamente la cuestión del desarrollo de su concepto de lo trágico en Iglesias Feijoo 2016: 75-95.

estreno, pero ello no garantizaba un éxito permanente. En verdad, visto a la distancia que dan los años, sin duda debe aceptarse que estas obras responden a un concepto del teatro que, empeñado en abordar temas trascendentes, se encarnaba en fórmulas teatrales algo convencionales, por más que desearan siempre superar el mero realismo descriptivo. El ansia simbólica de *En la ardiente oscuridad* puede ser un buen parangón de este viaje mítico por el mundo de los griegos. Pero todos estos dramas iniciales hacen bascular en exceso la intriga sobre los conflictos amoroso-sentimentales.

En el caso de *La tejedora*, ello sucede por el amor latente entre Penélope y Anfino, el interés por éste de Dione y, a su vez, el que por ella siente Telémaco. La voluntad de dar la vuelta a la inmutable figura de Penélope hasta hacer de ella casi una Clitemnestra abortada, implica el deseo de mostrar la poca fiabilidad de los mitos, pero sin duda, el que encarna mejor este aspecto es el personaje de Ulises. En la obra de Buero dista de ser el héroe que recupera su reino, sino que aparece como un hombre mezquino, un rufián y un cobarde, términos todos ellos dirigidos a él por su esposa en la escena final. Y en un amargo contrapunto, se eleva al momento el canto que glorifica a Penélope como la mujer constante que el espectador sabe que no ha existido. Se construye el mito de la fidelidad, pero éste es un engaño. Nada queda, sino «vivir... muriendo...», como termina Ulises su intervención en la obra (Buero Vallejo 1994: I, 184).

No ha existido la tragedia de Agamenón, que estuvo latente en toda la obra y es evocada alguna vez, mas el ámbito ha sido trágico. De la tragedia se hablaba en la comedia de Torrente y unas palabras de Korai parecen un resumen anticipado de la conclusión bueriana: «Presiento en el aire un aleteo de tragedia que me parece el remate más feliz de todo esto. Pero a veces los dioses realizan su venganza condenando a los hombres a un vivir vergonzoso y ridículo, mucho peor que la tragedia»¹⁸. Sólo que en el teatro bueriano no cabe echar la culpa a nadie más que a los hombres, y por ello se dice en la obra (Buero Vallejo 1994: I, 182):

-Así quieren los dioses labrar nuestra desgracia.

-No culpes a los dioses. Somos nosotros quienes la labramos.

¹⁸ Torrente Ballester 1946; 146; otras referencias en 150 y 160. García Blanco (2010: 211) observa bien todas las referencias metateatrales en la obra.

La aparente modernidad de la frase se remonta, sin embargo, a la *Odissea*, y Buero lo recordó unos años después en su ensayo sobre la tragedia, citando lo que dice Zeus al principio de la epopeya: «¡De qué modo culpan los mortales a los númenes! Dicen que las cosas malas les vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el Destino»¹⁹. Ése fue el campo en el que siempre deseó arraigar Buero Vallejo su indagación teatral, convencido de que la tragedia moderna es una continua reflexión acerca de la acción de los hombres sobre los demás, de manera que ninguna acción queda sin castigo, en cumplimiento de la antigua ley de la justicia poética. Aquí presentó, en un tiempo en que no era fácil como el de la España de los primeros años cincuenta, el caso del héroe militar que regresa para cumplir su venganza. No ha venido a traer la paz, sino la muerte. Asesina a los pretendientes, uno tras otro, e impone la versión oficial y canónica del mito, por mucho que sepa de su amarga mentira. Y esa será su última y definitiva derrota.

En fin, estos experimentos en torno al *ritorno d'Ulisse in patria*, por decirlo con el título famoso de Monteverdi, nos hablan sobre la vivacidad que el mito clásico puede aún tener en nuestros tiempos posmodernos, al menos si se pretende de él un tratamiento poco trillado y nada convencional. Ya no están los tiempos para recrear la felicidad del héroe, como había hecho Du Bellay; «Hereux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage» (*Poètes du XVI^e siècle* 1953: 458). No ha lugar: el camino puede ser largo, pero en él está la meta. Como explica el poema «Peregrino» de Luis Cernuda en su libro *La desolación de la Quimera* (Cernuda 1964: 353):

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas [...]
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

¹⁹ Homero 1943: 398; es la trad. de Luis Segalá Estalella que usó Buero; corresponde a *Odissea*, I.32-34. Citado por Buero Vallejo 1994: II, 640.

Y es que, como ya había avanzado Cavafis, Ítaca sólo le dio el viaje: «Aunque pobre la encuentres no hay engaño. / Rico en saber y en vida has comprendido / lo que tales Ítacas significan» (Cavafis 1964: 27). Los dos tratamientos dramáticos que hemos considerado muestran la virtualidad del mito para seguir hablando en la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAWU-KAKRABA, Y. (1998) «Myth and Martyrdom: Gonzalo Torrente Ballester's *El retorno de Ulises*», en *Mitos (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Zaragoza, Tropelías, I, 243-246.
- BECERRA, C. (1990) *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos.
- BECERRA, C. (1996) «El mito y su tratamiento teatral: Ulises y Tobías», *Problemata Teatralia*, 1, 29-41.
- BUERO VALLEJO, A. (1976) *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Luis Iglesias Feijoo (ed.), Madrid, Cátedra.
- BUERO VALLEJO, A. (1993) *Libro de estampas*, Mariano de Paco (ed.), s. l. [Alicante], Fundación Cultural CAM, sin paginación.
- BUERO VALLEJO, A. (1994) *Obra completa*, L. Iglesias Feijoo y M. de Paco (eds.), Madrid, Espasa Calpe.
- BUERO VALLEJO, A. (2003) *El tiempo recobrado. La historia a través de la obra de Antonio Buero Vallejo* [reproduzco el título de la cubierta], s. l. [Ciudad Real], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha-Caja Castilla-La Mancha.
- CERNUDA, L. (1964) *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAVAFIS, C. (1964) *Veinticinco poemas*, traducción Elena Vidal y José Ángel Valente, Málaga, Caffarena y León.
- DE DIEGO, F. (1990) «Espacio dramático e ideología en *La tejedora de sueños* de A. Buero Vallejo», en C. Cuevas García (ed.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 351-359.
- FERNÁNDEZ ROCA, J. Á. (1998) «Mito e ironía en *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester», en *Mitos (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Zaragoza, Tropelías, II, 345-349.
- FERNÁNDEZ ROCA, J. Á. (2001), «Los géneros dramáticos en Torrente Ballester», en J. Á. Fernández Roca y J. A. Ponte Far (eds.) *Con Torrente en Ferrol: un poco después*, Coruña, Universidade da Coruña, 159-193.
- FLOECK, W. (2005) «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX», en M. F. Vilches de Frutos (ed.) *Mitos e*

- identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam-New York, Rodopi, 53-63.
- FRANCO DURÁN, M. J. (1990) «Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*», en C. Cuevas García (ed.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 313-321.
- GALLARDO LÓPEZ, M. D. (1991) «Pervivencia del mito en tres autores actuales», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios latinos)* 1, 241-257.
- GARCÍA BLANCO, P. (2010) *Contra la placidez del pantano. El teatro de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- GARCÍA BLANCO, P. (2012) «Un dramaturgo entre bastidores. Los cuadernos de trabajo de Torrente Ballester», *La Tabla Redonda* 10, 1-31.
- GARCÍA ROMERO, F. (1997) «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *Analecta Malacitana* 20, 2, 513-526.
- GARCÍA ROMERO, F. (1999) «El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 9, 281-303.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2006) «Penélope/Helena en el teatro español de posguerra», *Stichomythia* 4, 1-18.
- G. MAESTRO, J. (2001) «Hacia una poética del teatro de G. Torrente Ballester. De la experimentación a la desmitificación», en J. Paulino y C. Becerra (eds.) *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense, 163-189.
- G. REIGOSA, C. (1983) *Conversas con Gonzalo Torrente Ballester*, Santiago, SEPT.
- GRACIA, J. (2004) *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
- GRACIA, J. (ed.) (2007) *El valor de la disidencia [Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo 1933-1975]*, Barcelona, Planeta. Se toma el subtítulo de la sobrecubierta, al no figurar en la portada.
- HARRIS, C. J. (1988) «La desmitificación de Penélope en *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres, Ulises? y *Ulises no vuelve*», en G. C. Martin (ed.) *Pennsylvania Foreign Language Conference. Selected Proceedings*, Pittsburg, Duquesne University, 81-91.
- HENNESSY, Ch. M. (2006) *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel.
- HOMERO (1943) *Iliada. Odisea. Himnos*, trad. Luis Segalá Estalella, Barcelona, col. Raíz y Rama.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1982) *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1986) «Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro», *Anthropos* 66-67, 61-66.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2001) «Gonzalo Torrente Ballester, escritor», en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 277-296.

- IGLESIAS FEIJOO, L. (2016) «*La señal que se espera y las arpas eólicas*», *Monteagudo*, Universidad de Murcia, 3ª época, 21 (monográfico «Antonio Buero Vallejo, en el primer centenario de su nacimiento»), 75-95.
- LABANYI, J. (1989) *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LAMARTINA-LENS, I. (1986) «Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, ¿*Por qué corres, Ulises?*, and *Ulises no vuelve*», *Estreno* XII, 2, 31-34.
- LAVAUD, J-M. (2001) «*El retorno de Ulises*. Un doble viaje iniciático», en J. Á. Fernández Roca y J. A. Ponte Far (eds.) *Con Torrente en Ferrol: un poco después*, Coruña, Universidade da Coruña: 213-236.
- LAVAUD, J-M. (2008) «*El retorno de Ulises*. Las identidades de Ulises», en C. Becerra y É. Guyard (eds.) *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Academia del Hispanismo, 37-49.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2002) «Influencias de la *Odisea* en Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo», en A. Ruiz Sola y B. Ortega Villaro (eds.) *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento. Actas de las I y II Jornadas de Tradición Clásica*, Burgos, Universidad de Burgos, 104-138 (soporte en CD-ROM).
- PAULINO, J. C. (1994) «Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica», *ALEC* 19, 3, 327-342.
- PÉREZ, J. (1984) *Gonzalo Torrente Ballester*, Boston, Twayne.
- PÉREZ, J. (1986) «La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, I, 437-446.
- PÉREZ, J. (2010) «El teatro de Gonzalo Torrente Ballester», en C. Becerra y M. Fernández-Cid (eds.) *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, s.l. [Madrid], Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 2ª ed., vol. 2, 47-64.
- PÉREZ ÁLVAREZ, D. «Sobre la Penélope de *El retorno de Ulises*: Entre la supervivencia política y la supervivencia personal», *La Tabla Redonda* 10, 137-162.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2006) *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel.
- PLAZA-AGUDO, I. (2011) «Mitos e identidad femenina en el teatro de Gonzalo Torrente Ballester: *El retorno de Ulises* (1946)», en C. Becerra (ed.) *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 333-347.
- Poètes du XVI^e siècle* (1953¹), Albert-Marie Schmidt (ed.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» [1998].
- PRIMO DE RIVERA, J. A. (1940) *José Antonio Primo de Rivera (Antología)*. Selección y prólogo de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Ediciones FE [Falange Española], col. Breviarios del Pensamiento Español.

- RAGUÉ ARIAS, M. J. (1993) *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- ROGERS, E. S. (1984) «Myth, Man, and Exile in *El retorno de Ulises* and *¿Por qué corres, Ulises?*», *ALEC* 9, 117-130.
- TIETZ, M. (2013) «*El golpe de Estado de Guadalupe Limón*: “mi segundo fracaso narrativo” y “mi primer tratamiento del ‘mito’ como tema poético”. La difícil integración del “mito” en una “novela de amor”», en C. Rivero Iglesias (ed.) *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt a. M., Vervuert, 95-109.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1946) *El retorno de Ulyses*, Madrid, Editora Nacional.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1982) *Teatro*, Barcelona, Destino, 2 vols.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1987) «Diversas formas del mito en mi obra», en Aurora Egido (ed.) *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 131-142.
- TRAPPE, U. (2013) «El tratamiento del mito en los primeros escritos de Gonzalo Torrente Ballester», en C. Rivero Iglesias (ed.) *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt a. M., Vervuert, 114-116.
- TRECCA, S. (2012a) *Silencios, ecos, voces. El proceso de dramatización en las reescrituras para el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- TRECCA, S. (2012b) «Sobre el tratamiento de los personajes homéricos en *El retorno de Ulises*, de Gonzalo Torrente Ballester», *La Tabla Redonda* 10, 163- 182.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1983) «Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española», *Segismundo* XVII, 1-2, nº 37-38, 183-209.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2003) «Identidad y mito en el teatro español contemporáneo», en S. Hartwig y K. Pörtl (eds.) *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Frankfurt a. M., Valentia, 11-24.
- VILLAR LECUMBERRI, A. (2013) «Los mitos griegos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester», en C. Rivero Iglesias (ed.) *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt a. M., Vervuert, 309-320.
- WINECOFF, J. (1965) «The Theater and Novels of Gonzalo Torrente Ballester», *Hispania*, XLVIII, 3, 422-428
- YAMAGUCHI, H. (2012) «Penélope y el poder de la imaginación: Reflexiones sobre *El retorno de Ulises*», *La Tabla Redonda*, 10, 183-205.

APÉNDICE

PRIMERA CRÍTICA DE TORRENTE BALLESTER. *Arriba*, nº 5982, 12 de enero de 1952, p. 11.

Teatros. Español: Estreno de «La tejedora de sueños»

[Ficha de la obra: reparto, escenografía, dirección...]

No estoy seguro de poseer elementos suficientes para el juicio de este drama de Buero Vallejo estrenado anoche en el Español, puesto que una indiscreta conspiración de toses, por otra parte inevitables, impidió la audición, no ya perfecta, sino mediana, cuando en una obra como esta, en que son tan fundamentales los matices, fuera necesario no perder ripio. ¿No será posible a nuestro público de estrenos guardar un silencio como el que guarda en los conciertos? Y, por otra parte, ¿cuándo nuestra policía de espectáculos se decidirá a la implantación de una medida, vigente ya hace tiempo en todo el mundo civilizado, que impide la entrada en el salón después de empezado el espectáculo?

Hecha esta advertencia, que es al mismo tiempo un desahogo, intento hilvanar unas cuantas líneas sobre «La tejedora de sueños», obra cuya perfección, importancia y jerarquía podrán discutirse, pero admitiendo previamente que pertenece, por su naturaleza, a un tipo superior de obras dramáticas, nobles en la factura y en el empeño, a que no estamos muy acostumbrados.

Buero Vallejo ha tomado esta vez su materia formal (perdóneseme el contrasentido) del acervo clásico: el mito de Ulises en los últimos momentos de su desarrollo le ha servido para montar sobre él un drama más específico y concreto: el de la soledad sentimental de Penélope, el de su fidelidad, que alcanza el clímax de su angustia en estos momentos en que unas cuantas cosas externas, referidas a los pretendientes y al marido que vuelve, convergen, se entremezclan y confunden su trama con la intimidad amorosa de Penélope. Como es habitual en este tipo de obras, sólo los sucesos aparentes, sólo los nombres y una cierta armazón teológica, pertenecen al pasado. Lo demás, así en palabras como en sentimientos y aun ideas, es actual y pretende ser universal.

El drama de Buero Vallejo tiene dos motivos fundamentales: el problema amoroso de Penélope y el modo que tiene Ulises de enmascarar su regreso. Infidelidad el primero para el sentir de Ulises; cobardía el segun-

do para el sentir de Penélope. El tema amoroso tiene su clímax en una escena del segundo acto, la mejor de la obra, en que María Jesús Valdés y el autor fueron aplaudidos; la segunda lo tiene en el tercer acto, en una escena de no tan acabada perfección, antes bien, fluctuante y a ratos confusa. Penélope se define gradualmente desde sus primeras intervenciones; Ulises, incógnito para los personajes del drama, lo es también para los espectadores, que nada saben de su carácter hasta el final, y esto que saben no es definitivo, pues queda en el aire una indecisión acerca de los motivos de su conducta, que pueden ser el honor, los celos o la guarda de su propio prestigio histórico. Y aunque lo que sabemos de Penélope es más y está más claramente expresado, la «ultima ratio» de su vida y de sus actos permanece igualmente inédita, al menos para mí. Estoy seguro de que ciertas palabras dichas en la segunda mitad del tercer acto desvirtúan la claridad de un perfil que hasta entonces se había trazado con seguridad.

Puede inferirse de esto que, de los tres actos, el segundo es el mejor. Encuentro el tercero largo, confuso, cargado de innecesaria ideología, y, a la postre, inútil. La distribución del material dramático está bien hecha, pero no bien ensamblada: la emoción se quiebra continuamente, viéndose obligado el espectador a recomenzar un camino varias veces, saltando por ciertas fisuras de frialdad que desvirtúan el efecto. ¿Obedece esto a un propósito deliberado del autor? Si es así, si pretendió someter al espectador a un juego contrapuesto de choques emocionales e intelectuales, sin que ninguno de estos matices predominase enteramente, lo encuentro equivocado, y creo, además, que la dosificación de lo intelectual no fue suficiente para producir el efecto deseado, quedando sólo las mencionadas fisuras. También en el lenguaje hay algo chocante, como ciertas palabras inadecuadas en un conjunto en que predomina el vocabulario noble y levantado, y, a veces, innecesaria acumulación de adjetivos para lograr un énfasis del que el drama puede perfectamente prescindir. Debo, sin embargo, decir que estas deficiencias o errores están compensados con momentos eficacísimos, de gran valor literario e incluso poético, y que, en general, el diálogo es apropiado y feliz.

Advertí al principio de la liviandad de mis conclusiones. Siempre un poco en el aire, estimo el drama estrenado ayer como el más ambicioso de la presente temporada, y el que se acerca más, en sus resultados, a las pretensiones del autor. Mentiría de tenerlo por un drama perfecto: le falta un «no sé qué» que se interpone entre el ánimo expectante y las figuras dramáticas, impidiendo identificarse con ellas. No es su lejanía histórica, no

son sus nombres ni sus pasiones, sino algo cuya consistencia ignoro, pero real y actuante. ¿Será acaso que el propio autor no vio del todo claro el problema de sus personajes? ¿Será que fluctuó entre el drama de pasiones y el de ideas? No lo sé, repito.

La interpretación fue, en general, buena, y, en momentos, excelente. Guillermo Marín, obligado a un papel más de gestos y actitudes que de palabras, dio, finalmente, brío y solemnidad a su intervención. María Jesús saltó fácilmente de la apasionada ternura al desgarró dramático, llevándose los aplausos de la sala. Muy bien Cándida Losada y Gabriel Llopart, y dignos, en general, los demás intérpretes. El escenario, los vestuarios, los movimientos escénicos, la concepción plástica, excelentes, si bien creo que la figura de Euriclea, la vieja agorera, no está bien vista, ni por el autor ni por el realizador. No tiene grandeza ni en las palabras ni en la presencia.

El público aplaudió, como dije, un parlamento de María Jesús Valdés, y al final de los tres actos, saliendo el autor al palco escénico infinidad de veces.

TORRENTE

SEGUNDA CRÍTICA DE TORRENTE BALLESTER. *Correo Literario*, nº 42, 15 de febrero de 1952, p. 12.

Torrente Ballester enjuicia seis estrenos

«La tejedora de sueños».— Que Buero Vallejo se haya enfrentado con un tema clásico de primera magnitud, como es el de Penélope; que lo haya hecho después de un concienzudo estudio analítico de las fuentes —y digo analítico, no en sentido erudito y crítico, sino como estos análisis pueden importar y servir a un poeta—; que haya metido naturalmente en los viejos personajes almas modernas, aunque preocupadas y angustiadas por problemas de todo tiempo, son muestras de la fina calidad artística del autor, de su honradez literaria, de las altas miras de su dramaturgia. Es indudable que los resultados prácticos de la empresa no han sido satisfactorios; que, por lo que sea, no se ha establecido entre el escenario y el público esa comunicación cordial que hace las obras inteligibles. Pero nada de esto rebaja la calidad del drama. He oído decir al autor que, con su obra, apunta al futuro, y que la hora de ganar bazas no le ha llegado. Deseo y espero que sea así. Entre tanto, queda «La Tejedora de los sueños» [*sic*] como participación españo-

la en esta corriente –no moderna, sino de siempre– avocada a la incorporación de viejos mitos a la vida y a las preocupaciones modernas.

«La Tejedora de sueños» sirvió a Luis Calvo, el ilustre crítico de *ABC*, para disertar sobre la condición trágica o dramática de la obra, y sobre qué sean lo dramático y lo trágico. Mi opinión se aproxima a la de Luis Calvo, pero donde hay dialéctica no hay tragedia. Y «La tejedora de sueños» es, ante todo, dialéctica. La cuestión es más amplia de lo que parece. ¿Es posible actualmente la tragedia? ¿Hay alguna fuerza histórica contra la que no quepa la dialéctica? Quien la descubra, señale y exprese habrá descubierto al drama –o a la tragedia– nuevas perspectivas. [Siguen las críticas de otras seis obras]

ENTREVISTA CON ANTONIO BUERO VALLEJO. *Pueblo*, nº 3852, 22 de enero de 1952, p. 9.

La escena animada. La crítica, criticada. Buero Vallejo y su Penélope. La tragedia, la mitología, el psicoanálisis y la función del coro

Esto de «La crítica criticada» es como una golondrina que va y viene, que se va y vuelve, que se mueve a su antojo en esta sección de «La escena animada». Se va cuando la cosa teatral está quieta. Vuelve cuando repican gordo. En estos últimos días se ha repicado gordo: hubo fiesta mayor en los teatros de Madrid por la calidad y casi por la cantidad de estrenos habidos.

Hoy nos encontramos con este autor afortunado que es Antonio Buero Vallejo, autor de «Historia de una escalera», de «En la ardiente oscuridad» y del reciente estreno de «La tejedora de sueños», que tan magistralmente interpreta en el Español, en su papel de Penélope, la joven y gran actriz María Jesús Valdés. Como la cosa lo merece, charlamos con Buero Vallejo para que nos diga su parecer acerca de la crítica que ha merecido su obra «La tejedora de sueños», obra esta de la que aún ayer en las páginas de «A B C» un artículo comentario del crítico teatral Luis Calvo²⁰.

²⁰ Se trataba de Luis Calvo, «Penélope y la tragedia», *ABC*, nº 13.315, 20 de enero de 1952, [7], artículo en el que niega en la obra «emoción trágica» y discute que se pueda dar de Penélope otra imagen que la que se encuentra en Homero.

CRÍTICA Y TRAGEDIA

- ¿Quiere usted decirme algo acerca de las críticas que ha merecido su «Tejedora de sueños»?

- Realmente no tengo gran cosa que impugnar esta vez a la crítica. La mayoría de los críticos han elogiado mi obra. Incluso las más desfavorables lo fueron sólo en detalles.

- ¿Entonces...?

- Le haré algunas modestas reflexiones. Todo dentro de mi gratitud en general a la comprensión y el aplauso de los críticos y sólo por el prurito de hilar delgado, a que esta sección de «La crítica criticada» parece invitar.

- Vamos al grano, señor autor. Veamos esas reflexiones.

- Algún crítico ha citado como objeción ciertos sentidos generales de confusión. Quedan imprecisos qué motivos pueden ser los que mueven a Ulises en su vuelta. El honor, los celos, la necesidad de salvar el prestigio ante la Historia... También la imprecisión de fondo. Coexistencia de tendencias pasionales e ideológicas en el contenido de la obra, patentizados en su diálogo final.

- ¿Y qué pasa con esto?

- Con arreglo a mi personal manera de entender el teatro moderno, ese anhelo de claridad y simplificación me parece opuesto al que el teatro actual debe hacer.

- ¿Por qué?

- Porque el hombre es un compuesto difícil de racionalizar. Y moverle por un motivo exclusivo es tópico, ya que generalmente se mueve por varios a un tiempo, cuya unión viva hay que dar.

- ¿Y usted intenta darla?

- Eso intento. Por la misma razón, y no es la primera vez que lo digo, pues lo expuse en el comentario a la edición de mi comedia «En la ardiente oscuridad».

- ¿Y era...?

- Que la unión viva, confusa si es preciso, entre lo pasional y lo ideológico me parece una constante conveniente para el teatro moderno. Es decir, para mi teatro, al menos. Quizá esté equivocado, pero pienso que es este uno de los aspectos dramáticos más importantes para el autor de hoy.

- ¿Otra vez he de preguntarle por qué?

- Porque el hombre es un ser misterioso y no claro. Porque el hombre actúa por pasiones que le racionalizan ideológicamente, y viceversa.

- ¿Pero, en definitiva, qué es lo que alcanza más interés para usted?

- Acaso la cuestión más objetada, de más interés para mí, es la del significado o definición de lo trágico. Sepa usted que, consiguiéndolo o no, yo busco hacer tragedia. Me defiendo de quienes me niegan esa significación en mi obra. Y esto no deja de ser paradójico y romántico en un momento en que, frente al público, me convendría tal vez más el aceptar el que no vengo a hacerla.

- ¿Puede usted decirme en dónde reside el problema de la tragedia teatral para el autor de hoy?

- Está, a mi juicio, y de manera esencial, en la sustitución del «fatum» externo a los personajes. Ya sea justiciero o caprichoso, al estilo griego, y que es el que le confiere la tremenda sensación de sus limitaciones, por el del hombre, como determinante auténtico de esas limitaciones. Todo esto dentro de las ya dadas y en sí indiferentes del tiempo y del espacio, por medio de la muy trágica condición de su libre albedrío.

- ¿Y no cree usted que en el fondo el problema es el mismo?

- Sí. Pero su enunciación moderna es asunto del más grande interés, y esto, a mi juicio, dista aún de estar resuelto, y la prueba es lo que a su alrededor se especula. También en el comentario a la edición de mi «Historia de una escalera» me atreví a expresarlo. En «La tejedora de sueños», con razón o sin ella, pretendo hacer, sobre un mito griego, tragedia a la moderna.

- ¿Le parece que pasemos a eso del psicoanálisis que alguien ha nombrado?

- No es asunto que me interesa demasiado desde el ángulo teatral.

- ¿Entonces no quiere decirme nada?

- Le diré que si esa ciencia se sirvió de la mitología para esclarecer complejos, la contrapartida de suponer complejos para esclarecer la mitología no es más que la cara moderna del mismo hecho esencial.

- A saber.

- El de que lo mitológico está lleno de las geniales intuiciones de los complejos del hombre.

- Así vamos a parar otra vez hacia la tragedia..., quiero decir hacia Penélope...

- Creo que mi Penélope es trágica por todas esas razones, y porque sin la efusión de sangre de la protagonista principal, la sangre de los otros, y de uno de ellos concretamente, catartiza, depura, a la en apariencia prudente y austera reina.

- ¿Y en dónde está todo esto?

- En el diálogo final de mi obra. Está cargado de encontradas razones que no pueden armonizarse. Pasa a través de esa sangre para llegar a la desesperanza, que es trágica. O a la infinita esperanza de ultratumba, que también es trágica, del matrimonio real, que ve definitivamente perdidas sus posibilidades de feliz armonía.

- Estamos hablando de la tragedia y no hemos nombrado al coro.

- Así es. Del coro no se ha hablado. Creo que el coro de las esclavas de «La tejedora de sueños» es un coro moderno, aunque menos trágico que el de los antiguos. Este era una especie de voz imparcial y colectiva, comentadora y expectante de los tremendos sucesos de los protagonistas principales.

- ¿Y su coro qué es?

- Mi coro, por estar dentro y no fuera de la acción, deja esa función al público y comenta, pero lo hace anárquicamente. Y cuando canta a su reina canta mentiras, como hacen casi todos los coros reales de la sociedad humana. Esto es otro asunto de interesante replanteamiento moderno. La función del coro en la tragedia actual.

- Quiero que me diga cómo conceptúa usted su obra «La tejedora de sueños».

- Creo que es, teatralmente, mi obra más escénica, no la más literaria.

FINAL

Lector, esta charla ha discurrido entre los actos de la representación, ayer, en el Español, de «La tejedora de sueños». He oído entre bastidores el diálogo de esta tragedia de Buero Vallejo. Y he sacado una conclusión. Es que la parte fuerte está, más que en otra cosa, en los celos, en la rabia, en el odio, en la inquietud que durante toda la obra siente Penélope, que es, en fin de cuentas, una mujer que lleva una espina clavada en el corazón. Esta espina se llama Elena de Troya.

José Antonio Bayona

EL RETORNO DE ULISES TRAS LA II GUERRA MUNDIAL

CARMEN RIVERO

Universidad de Münster
carmen.rivero@uni-muenster.de

Resumen – El presente artículo pretende mostrar, a partir del análisis de la obra de Gonzalo Torrente Ballester, *El retorno de Ulises*, la crisis del mito clásico presente en el discurso tanto filosófico como literario de los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial. De esta obra torrentina publicada en 1946, que, como veremos, sentará precedentes en el teatro español, así como de las reflexiones que el propio autor le dedica, se desprende una teoría del mito que desvela nuevas relaciones entre pasado y presente, y que trae consigo, en definitiva, una nueva concepción tanto de la Historia como del papel que el hombre debe desempeñar en ella.

Palabras clave – Ulises, mito clásico griego, tragedia, teoría crítica

ULYSSES' RETURN AFTER WORLD WAR II

Abstract – This article reveals, by way of an analysis of Gonzalo Torrente Ballester's work *El retorno de Ulises*, the crisis of this ancient myth in both the philosophical and literary discourse of the immediate post-World War II period. From this work, published in 1946, as well as from the reflections the author dedicated to it, a theory of the myth is derived, which sets precedents in the Spanish theatre and gives rise to new relationships between past and present, finally entailing a new conception of History and the role that human beings should play in it.

Keywords – Ulysses, Classic Greek Myths, Tragedy, Critical Theory

Decía Ortega y Gasset (2006: 121) allá por 1932 en un artículo para la revista berlinesa *Rundschau* que el siglo XX se caracterizaba por una relación conflictiva con el pasado clásico:

Creíamos ser herederos de un pasado magnífico y que podíamos vivir de su renta. Al apretarnos ahora el porvenir un poco más fuertemente de lo que solía en las últimas generaciones, miramos atrás buscando, como nos era habitual, las armas tradicionales; pero al tomarlas en la mano hallamos que son espadas de caña [...] y súbitamente nos sentimos desheredados, sin tradición, como recién llegados a la vida, sin predecesores. [...] Nuestra herencia consistía [...] en los clásicos [y] la crisis europea [...] puede diagnosticarse como una crisis de todo clasicismo. Tenemos la impresión de que los caminos tradicionales no nos sirven para resolver nuestros problemas.

La problemática relación de la Antigüedad clásica con el mundo contemporáneo se intensificará en el discurso filosófico europeo posterior a la II Guerra Mundial y se reflejará, entre otras cosas, en el tratamiento contemporáneo del mito clásico, que se asocia indisolublemente al poder para realizar, con ello, una crítica del presente. El mito de Ulises adquiere, en este sentido, especial relevancia tanto en el discurso filosófico europeo del siglo XX como en el teatro español con la obra de Torrente Ballester, *El retorno de Ulises*, que el propio autor reclama como pionera y con la que introduce la problemática del mito del discurso filosófico y literario europeo en la literatura española¹.

Ya en la Antigüedad clásica, Ulises había sido un personaje controvertido. Por un lado, estaba el Ulises homérico representante del ideal heroico que aparecía, por ejemplo, en el *Ayante* de Sófocles; y, por otro, el Ulises de Píndaro, del *Filoctetes* sofocleo y de las tragedias de Eurípides, en las que Ulises aparecía como el «villano sin escrúpulos para el que todo vale con tal de conseguir sus objetivos, que será también el Ulises de Virgilio» (García Romero 1999: 282). Los herederos de Troya no podían

¹ Cf. Adorno y Horkheimer 2012; Torrente Ballester 1990: 104. En cuanto a la introducción de la problemática del mito en el discurso literario europeo, Torrente Ballester toma, como modelo, a Jean Giraudoux (Torrente Ballester 1990: 75). Para más detalles, véase Rivero 2015: 65-78. Por otro lado, el tema de Ulises y Penélope se repetirá de forma recurrente con posterioridad a la obra de Torrente Ballester, tal y como muestran los estudios panorámicos de García Romero 1999: 281-303 o Floeck 2008: 77-88.

sino destronar al vil autor del engaño que trajo consigo la caída de la ciudad y alzar, frente a él, a su héroe nacional, Eneas.

Esta visión negativa del héroe reaparece en el capítulo que Adorno y Horkheimer dedican, en 1944, al astuto héroe homérico. En él lo presentan como paradigma de la razón instrumental, que ambos consideran característica de las sociedades capitalistas modernas. La «razón instrumental» se define como una razón de carácter técnico orientada a la obtención de los medios necesarios para la consecución de una meta que no es sometida a reflexión.

Este uso de la razón se proyecta, por ejemplo, para Fromm (1992: 42-43), en la construcción de misiles y armamento nuclear como medios de obtención de poder, sin tener en cuenta que estos mismos medios podrían conducir a la exterminación total del género humano. Se trata, además, según Karl Popper (1963: 358-359), de una razón de carácter científico-técnico, porque los conocimientos más profundos de, por ejemplo, la Física, no permiten saber a un científico, si es mejor construir un arado, un avión o una bomba nuclear: los fines le son previamente impuestos y lo único que hace es proporcionar las herramientas o los medios necesarios para que esos fines se cumplan.

Al emplear el Ulises homérico la astucia y el engaño para la consecución de sus fines, éste representa, para Adorno y Horkheimer (2012), el espíritu instrumental que determinará, posteriormente, la civilización occidental. Consideran a Ulises, en este sentido, una representación primigenia del *homo oeconomicus*, que encarna los principios de la civilización capitalista basada en la propiedad privada y en la inversión de capital como medio para la obtención de beneficios al margen de la ética.

En el relato de las hazañas de Ulises en la *Odisea*, prosiguen Adorno y Horkheimer (2012: 78), la razón siempre vence sobre los impulsos². De este modo, la razón instrumental no sólo proporciona los medios necesarios para el dominio de la naturaleza interna del hombre (en la medida en

² En la obra de Torrente Ballester, esta característica se proyecta en Telémaco, que educado a partir del paradigma del Ulises ideal, se queja de que «allí donde yo encontraba una emoción, quería Mentor que descubriese una enseñanza. ¡Qué pesadez de hombre!». Cuando Mentor trata de evitar, favoreciendo lo racional sobre lo sensual, que Telémaco se acueste con Calipso, Telémaco cree que no lo hace por proteger su pureza sino «porque él la hubiera deseado para sí» (Torrente Ballester 1982^b: 171). La razón se concibe, de este modo, de forma instrumental.

que supedita las pasiones a la razón) sino asimismo de la externa. A través de ella el hombre obtiene el dominio sobre la naturaleza (la astucia permite a Ulises vencer los peligros de una naturaleza amenazadora, como las tempestades con las que lo persigue la ira de Poseidón) y, asimismo, sobre los demás hombres (cuando emplea, por ejemplo, la argucia del caballo para la conquista de Troya). La razón instrumental proporciona los medios, en definitiva, para la obtención de poder.

La racionalidad instrumental de Ulises logra imponerse, además, a toda una serie de criaturas sobrenaturales. Con ella comienza, pues, un proceso de, en términos de Max Weber (1999: 9), *Entzauberung der Welt* o «desencantamiento del mundo» en el que el conocimiento científico acabará por anular toda fuerza misteriosa e imprevisible, volviéndolo todo calculable y controlable. En este sentido, Mentor hablará en *El retorno de Ulises* de una razón «que no admite misterios» (Torrente Ballester 1982b: 119).

Para Adorno y Horkheimer, la Ilustración pretendía librar al hombre del mito, tal y como lo define Blumenberg (2006: 9), como expresión del miedo del hombre ante la naturaleza, que, en consecuencia, desea controlar. Sin embargo, el dominio de la naturaleza por parte del sujeto ha acabado por invertirse en la edad contemporánea, según critican Adorno y Horkheimer, en un dominio de lo objetivo sobre el sujeto. La razón instrumental no ha llevado al progreso del hombre sino a una nueva forma de barbarie y esclavitud, en la que éste es dominado por las fuerzas económicas. Eric Fromm aporta, con su visión de la guerra de Vietnam, un claro ejemplo de esta idea; se trata de una guerra injusta e inmoral pero, sin embargo, necesaria para el mantenimiento del sistema económico americano. Para Fromm (1992: 34), esto es muestra de que el hombre pasa a servir a los intereses del sistema mientras el sistema ha dejado de servir a los del hombre, tal y como denunciaban Adorno y Horkheimer (2012: 43-49).

Torrente Ballester da expresión literaria a esta idea en su auto sacramental moderno³ *El casamiento engañoso*, que escribe al término de la Guerra Civil. Esta pieza de carácter alegórico, cuyo título rinde homenaje a Cervantes, trata sobre el desgraciado enlace matrimonial entre el

³ Comparte con el auto sacramental su estructura alegórica aunque en lugar de facilitar la comprensión de complejas cuestiones teológicas pretende desvelar la compleja estructura del mundo moderno.

Hombre y la Técnica, que hará que el hombre pierda la Libertad. En lugar de servir la máquina al hombre, el hombre acaba siendo esclavo de la máquina. La máquina produce sin parar y los productos deben ser consumidos, por lo que todas las dimensiones de la vida del hombre se verán orientadas a este fin. Leviathan, en clara referencia al monstruo bíblico asociado a Satanás, es en la obra «dueño de todo el dinero, promotor de todas las industrias y negocios, que tiene en su mano las palancas que mueven a la humanidad», no permite:

- | | |
|-----------|---|
| LEVIATHAN | [...] las antiguas diversiones [como soñar, por ejemplo, pues] no representan consumo. Tenéis que divertirlos como yo diga, con los objetos que fabrique para vuestra diversión. |
| CORO | Ya nos divertimos como tú quieres. Ya no tenemos más horas libres. Ya no podemos consumir más. |
| LEVIATHAN | Eso es una herejía. Siempre se puede consumir más. ¿No veis que la máquina produce y produce? ¿Qué voy a hacer del sobrante? Tenéis que consumirlo. |
| CORO | Lo consumiremos: todo lo que tú quieras. Hasta las horas del sueño son tuyas... No más sueño natural: dormiremos mecidos por tus narcóticos. |
| LEVIATHAN | Eso es un hablar razonable. El sueño normal es una claudicación para el hombre moderno. |
| CORO | Ya está transformada nuestra vida; ya no es más que un proceso económico; ya somos lo que tú quieres. ¿Qué hacemos ahora, Leviathan? |
| LEVIATHAN | Vivir. La máquina para vosotros, vosotros para la producción. Todo eso deja dinero y el dinero para mí. Con el dinero nuevas máquinas, nuevos productos. Es un proceso sin fin (Torrente Ballester 1982a: 194-195). |

En la razón instrumental de la que hace gala Leviathan y que promete, en la obra torrentina, el progreso del hombre a través de la técnica, reside la causa última de la barbarie moderna, en la que el hombre ha perdido su libertad para servir al sistema. Una idea similar aparece en *El retorno de Ulises*, cuando se presenta a uno de los pretendientes de Penélope, Anfimedonte, como «príncipe de los pueblos industriales» en los que la dignidad del hombre se ha rebajado a la de una máquina (Torrente Ballester 1982b: 184).

También en *El retorno de Ulises* el mito ha sido configurado, tal y como trataremos de mostrar en lo sucesivo, de acuerdo a los parámetros de la razón instrumental. La obra fue escrita en 1946 pero no se representó por primera vez hasta 1985 durante una sesión única en la Universidad de Salamanca (Paulino 1994: 340). La obra escenifica el regreso de Ulises a Ítaca. Mientras en el original homérico, Ulises vuelve disfrazado de viejo mendigo y, finalmente, es reconocido como héroe por todos tras declararse vencedor en la prueba del arco, en la obra torrentina el Ulises envejecido y con aspecto de mendigo que regresa a Ítaca es el Ulises real que contrasta con el mito que en torno a su figura ha forjado Penélope durante su ausencia:

PENÉLOPE	si llamas y se congregan súbditos y sirvientes no te reconocerán. Ellos te creen grandioso y soberbio y no pareces más que un hombre envejecido y fatigado, con los vestidos rotos, como un mendigo [...] Permanece en secreto hasta mañana. Te ocultaré y que el descanso devuelva el vigor a tu figura. Por la mañana, vestidas las ropas de guerra, el casco y la loriga resplandecientes, en la mano el escudo de bronce sonoro y la lanza poderosa, como un dios que baje a la tierra, serás el que ellos admiran y caerán a tus pies maravillados (Torrente Ballester 1982b: 162).
----------	--

Para crear el mito de Ulises, Penélope ha ordenado a intelectuales y poetas exagerar sus hazañas y ha inventado también la figura de Atenea para proteger su heroicidad bajo el manto de una diosa. La razón instrumental trae consigo un desencantamiento del mundo, resultante de la ausencia de poderes sobrenaturales, tal y como reproduce el siguiente diálogo entre Penélope y Mentor, a quien se encarga, como en la *Odisea*, la educación de Telémaco:

PENÉLOPE	él espera que Palas Atenea le acompañe en su viaje. ¡Insinúa, discretamente, que tú eres Palas Atenea!
MENTOR	Me obligas a una superchería vergonzosa porque Palas Atenea no existe [...]
PENÉLOPE	Yo duplicaré la paga y el éxito y el dinero te levantarán el ánimo. Con autoridad de diosa lo protegerás mejor de todos los peligros (Torrente Ballester 1982 ^b : 131).

El mito de Ulises es creado, de este modo, de acuerdo a los parámetros de la razón instrumental anteriormente descritos. En primer lugar, porque la razón proporciona los medios para la consecución de un fin previamente establecido al margen de la ética. Penélope establece como fin que Ulises o, en su defecto, Telémaco (Torrente Ballester 1982b: 117), conserve su poder en Ítaca y la razón le proporciona el medio adecuado para conseguirlo, aunque sea a costa del fraude y del engaño o en detrimento del bien común (Torrente Ballester 1982b: 119). El mito se conforma, de este modo, en su falsedad, al margen de la moral y se orienta a la obtención o conservación del poder.

Tanto Penélope como Eumeo instan a Ulises, arguyendo motivos políticos, a presentarse ante el pueblo de acuerdo a la imagen mítica que de él cuidadosamente han ido tejiendo, con la colaboración de intelectuales y poetas, aunque el mismo Ulises la describa como exagerada y falsa (Torrente Ballester 1982b: 162-175).

No es extraño, entonces, que sea Telémaco quien desvele la falsedad del mito de Ulises porque él mismo aspira al poder en Ítaca. Telémaco se lamenta en la pieza de «la sombra de su padre, una sombra que lo abruma y destruye su felicidad» (Torrente Ballester 1982b: 189), y revela entonces, de forma interesada, que las épicas hazañas de Ulises no son sino invenciones poéticas. La argucia del caballo de Troya, dice, así:

TELÉMACO habría avergonzado a cualquier guerrero digno. [Helena] me explicó que todo lo demás era pura invención y que si Calipso o Circe [...] aseguraban que mi padre era un gran hombre, lo hacían para justificarse de habersele entregado a la ligera y por compartir un poco de aquella gloria que ellas mismas habían inventado. Y si el gigante Polifemo y los Titanes proclamaban su heroísmo era por no pasar por la vergüenza de que alguien tan pequeño como Ulises los hubiera derrotado. Por eso te aseguré que mi padre no existió jamás. En efecto: no existió ese que has pintado sino un oscuro guerrero, bastante astuto [...] (Torrente Ballester 1982b: 170).

Telémaco desafía, entonces, a su padre a la prueba del arco, sabiendo que no podrá superarla. Ulises es, así, en la obra torrentina, derrotado por Telémaco, que se hace, de esta forma, con el trono de Ítaca. El propio

Torrente estableció la vinculación de *El retorno de Ulises* con el contexto histórico previo a la Guerra Civil. En esta obra, Torrente pretende, nos dice, ilustrar un proceso en el que puede apreciarse de forma palpable cómo se crean los mitos de José Antonio Primo de Rivera y de Franco y cómo del enfrentamiento de ambos, el de Franco sale victorioso (Torrente Ballester 190: 52, 179). Tanto Adorno y Horkheimer como Torrente vinculan, por tanto, el mito de Ulises con el presente: Adorno y Horkheimer con la II Guerra Mundial y Torrente Ballester con la Guerra Civil.

El interés de Torrente por el mito, núcleo de toda su trayectoria literaria, surge, con todo, de su propia experiencia personal; asiste a la aparición de los totalitarismos en Europa, a su culminación y a su desaparición y observa el papel que en todos ellos desempeña el mito. Torrente Ballester tiene doce años cuando Mussolini llega al poder, dieciocho cuando triunfa Stalin y veintitrés cuando Hitler se hace con el gobierno de Alemania. En todos ellos, el autor gallego ve procesos de mitificación que también tienen lugar durante la Guerra Civil (Torrente Sánchez-Guisande 2010: 9). Los historiadores, lamenta sin embargo, parecen no tener en cuenta esta relación entre mito e Historia. Eso les lleva a ignorar la mitificación de Primo de Rivera que, tras su muerte, es llevada a cabo contra Franco con resultados opuestos a los buscados: la mitificación de Primo de Rivera acabó por suscitar la de Franco (igual que en la obra la de Ulises, la de Telémaco), lo que despertó en él «una especie de celos disimulados, aunque explicables, ya que se configuraba un personaje que él, el general, no podría ser jamás» (Torrente Sánchez-Guisande 2010: 9-12).

La obra constituye, en último término, una crítica a los gobiernos de corte dictatorial. La mitificación de Ulises había traído consigo la grandeza de Ítaca, que ahora, dice la pieza torrentina, se conoce en todos los rincones del mundo. Ítaca es, por tanto, trasunto de una España marcada por la represión política y la censura ideológica y moral, que Torrente, tal y como indica Manfred Tietz, critica incisivamente (Tietz 1985: 5). El autor no sólo se dirige, con todo, a todos aquellos que, en nombre de la propia conveniencia y con el apoyo de los intelectuales, han forjado laboriosamente la construcción del mito para la obtención de poder sino también a la muchedumbre que se lo otorga. Es el pueblo de Ítaca el que, finalmente, deifica a Ulises, erigiéndole templos y estatuas, ofreciéndole devociones y situándolo por encima, dice, de los dioses más respetados (Torrente Ballester 1982: 145).

Lejos de ser las hazañas de Ulises una realidad histórica, éstas no constituyen sino una ficción épica hábilmente construida. Se produce, con ello, una identificación del discurso histórico con el poético. El mito no sólo puede adquirir el mismo valor que la verdad, para Torrente, sino incluso, en ocasiones, puede llegar a superarla. Torrente comprende la Historia, en este sentido, como una sucesión continua de mitificaciones y desmitificaciones.

Para Torrente, el siglo XX sólo admite el mito, por tanto, acompañado de la crítica al mito (Torrente Ballester 1990: 104). No se producen nuevas mitificaciones sin su correspondiente desmitificación. De lo contrario, tal y como señala posteriormente Barthes (1957: 235-257), el mito aboliría la complejidad de los actos humanos, suprimiría toda dialéctica y organizaría un mundo sin contradicciones y de feliz claridad que no sería, naturalmente, más que un engaño; para evitarlo, dice Barthes, el mito debe reconocerse como una impostura, debe deshacerse su deformación y desenmascarse, finalmente, su intención.

El análisis de *El retorno de Ulises* nos permite afirmar, con García Romero (1999: 302), que el Ulises contemporáneo ha descendido definitivamente de su pedestal heroico. Floeck (2005: 53-63) constata, de hecho, la desmitificación a nivel general del personaje de Ulises en el teatro español de la segunda mitad del siglo XX, salvo contadas excepciones, en favor de Penélope.

Sin embargo, tal y como advertía Ortega (2008: 359), el espíritu, para vivir, ataca su propio pasado e incluso lo niega pero no puede hacerlo sin, a la vez, mantenerlo vivo. En este sentido decía también Buero Vallejo (1994: 355) que

La destrucción de un mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito helénico, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea. Pero no hay, ni puede haber, en viva literatura, otra actitud de servicio a un mito cualquiera que su examen apasionadamente humano. La fría aceptación sin reservas del material antiguo sería lo peor que a ese material podría pasarle en el fondo de nuestros corazones.

La crisis del mito clásico no lleva, pues, a la ruptura con la herencia de la Antigüedad sino que le concede carta de actualidad, como clave de comprensión del mundo moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. (2012) *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Fischer [1944].
- BARTHES, R. (1957) *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.
- BLUMENBERG, H. (2006) *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- BUERO VALLEJO, A. (1994) «Comentario de *La tejedora de sueños*» en L. IGLESIAS FEIJOO y M. DE PACO (eds.) *Obra completa* II, Madrid, Espasa Calpe, 352-363.
- FLOECK, W. (2005) «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX», *Foro Hispánico* 27, 53-63.
- FROMM, E. (1992) *Humanismus als reale Utopie. Der Glaube an den Menschen*, Weinheim, Beltz.
- GARCÍA ROMERO, F. (1999) «Ulises en el teatro español del siglo XX», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)* 9, 281-303.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2008) «¿Qué es la filosofía?, Lección X» en J. ORTEGA Y GASSET VIII, Madrid, Taurus, 359-376.
- (2006) «Goethe desde dentro» en J. ORTEGA Y GASSET V, Madrid, Taurus, 109-250.
- PAULINO, J. C. (1994) «Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica», *ALEC* 19, 327-340.
- POPPER, K. (1963) «Utopia and Violence» en K. POPPER *Conjectures and refutations: the growth of scientific knowledge*, New York, Harper Torchbooks, 357-363.
- RIVERO IGLESIAS, C. (2015) «La guerre aura lieu: la actualidad del mito clásico en el teatro de Jean Giraudoux y Gonzalo Torrente Ballester» en M. ÁLVAREZ (ed.) *Actualidad de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 65-78.
- TIETZ, M. (1985) «La búsqueda de la identidad española en la obra de Juan Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester», *Iberoamericana* 2/3, 5-18.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1982^a) «El casamiento engañoso» en G. TORRENTE BALLESTER *Teatro* 1, Barcelona, Destino, 157-212.
- (1982^b) «El retorno de Ulises» en G. TORRENTE BALLESTER *Teatro* 2, Barcelona, Destino.
- (1990) *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Carmen Becerra*, Barcelona, Anthropos.
- TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, L. F. (2010) «Prólogo» en G. TORRENTE BALLESTER *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*, Madrid, Salto de Página.
- WEBER, M. (1994) *Wissenschaft als Beruf*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

EL LABERINTO DE CRETA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

ISABEL HERNANDO MORATA¹

Universidad de Santiago de Compostela
isabel_hernando86@hotmail.com

Resumen – El objetivo del artículo consiste en comprender la función y el significado del mito de Teseo y el Minotauro en el teatro español del Siglo de Oro. Una comedia de Lope de Vega y un auto sacramental de Tirso de Molina se titulan *El laberinto de Creta* y utilizan el mito como fuente, como también el auto de Calderón *El laberinto del mundo* y la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios*, del mismo autor. La leyenda mitológica se adapta en estas obras a los códigos culturales del siglo XVII español y se transforma para adecuarse a las características de los distintos subgéneros teatrales.

Palabras clave – Laberinto, Minotauro, teatro español del Siglo de Oro, comedias mitológicas

THE LABYRINTH OF CRETE IN THE SPANISH GOLDEN AGE THEATRE

Abstract – This article deals with the function and meaning of the myth of Theseus and the Minotaur in Spanish Golden Age Theatre. Lope de Vega's play and Tirso de Molina's *auto sacramental* are both entitled *The Labyrinth of Crete* and use this myth as a source. In addition, Calderón's *auto*, *El laberinto del mundo*, and the second act of *Los tres mayores prodigios*, by the same dramatist, are based on the myth. In these works, the legend is adapted to the cultural codes of the Spanish 17th century and transformed to conform to the characteristics of the different theatrical genres.

Keywords – Labyrinth, Minotaur, Spanish Golden Age Theatre, mythological plays

¹ La autora de este trabajo es beneficiaria de una ayuda para la formación postdoctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 (Plan I2C), 2014, modalidad A. Pertenece al Grupo de Investigación Calderón (GIC) de la Universidad de Santiago de Compostela, dirigido por Santiago Fernández Mosquera, que cuenta con una "axuda para a consolidación e estruturación de Unidades de Investigación competitivas" (ED431B 2016/014) de la Xunta de Galicia, que recibe fondos Feder.

«– ¿Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo–. El minotauro apenas se defendió». Así concluye el cuento de Borges «La casa de Asterión», en el que el monstruo cuenta su larga espera de un «redentor» (Borges 2014: 271). El mito del laberinto de Creta ha inspirado no sólo a escritores sino también a artistas de todas las épocas, desde los mosaicos romanos, como el de la villa del siglo IV hallado en Loigersfelder (Austria), a Rubens, autor del boceto «Dédalo y el Minotauro», y Picasso, que dedicó al tema una serie de dibujos². En el teatro español del siglo XVII esta criatura es aludida con valor metafórico en numerosas ocasiones: resulta célebre la comparación que establece Lope de Vega en el *Arte nuevo* entre su teatro y el «Minotauro de Pasífae», pues, igual que en el monstruo de Creta se confunden rasgos de hombre y toro, sus obras mezclan elementos de tragedia y comedia (Vega 2006: 141, vv. 174-176). Al final de la primera jornada de *La vida es sueño*, Clotaldo, envuelto en un mar de dudas, se pregunta: «¿Qué confuso laberinto / es éste, donde no puede / hallar la razón el hilo?» (Calderón 2006b: 42). Por otra parte, la hazaña de Teseo proporciona el argumento de varias piezas teatrales, de las cuales cuatro se estudiarán en este artículo: *El laberinto de Creta* de Lope de Vega; la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca; el auto sacramental, también de Calderón, *El laberinto del mundo*, y el auto de Tirso de Molina *El laberinto de Creta*. Asimismo, sor Juana Inés de la Cruz escribió una comedia basada, en parte, en esta historia, *Amor es más laberinto*, representada en 1667, y Juan Bautista Diamante, una zarzuela, de nuevo con el título *El laberinto de Creta*, publicada en la *Parte veintisiete* (1667) de la serie de *Escogidas*³.

Conviene recordar con brevedad el mito: Pasífae, mujer de Minos, rey de Creta, se enamora de un hermoso toro y, para satisfacer su deseo, pide

² El boceto de Rubens «Dédalo y el Minotauro», realizado para uno de los cuadros de la Torre de la Parada hoy desaparecido, data de 1636 y se halla en el Museo de Bellas Artes de A Coruña. Uno de los dibujos de la mencionada serie de Picasso es «Minotauro ciego guiado por una niña en la noche, 'Suite Vollard' 97» (1934).

³ Según Escudero y Oteiza (2013: 128, nota 2): «Todavía restan dos autos sacramentales más de idéntico título, ambos representados en Sevilla y documentados por Sánchez Arjona: el primero es de Juan Durán de Torres y se hizo para el Corpus del año 1642; el segundo es de Fernando Díez de Leyba y se montó en el Corpus de 1657 (al parecer no se conserva ninguno de los dos textos)». Además de Escudero y Oteiza, se aproximan a este mito en el teatro español del Siglo de Oro Tenorio (2005) y Swansey (2007).

consejo al famoso arquitecto Dédalo. Éste fabrica una ternera de madera que cubre con una piel vacuna, dentro de la cual se introduce la apasionada reina. El toro cree el engaño y de esta unión nace un ser medio hombre y medio toro, el Minotauro. Al enterarse de su nacimiento, el rey Minos manda a Dédalo que diseñe un edificio en el que encerrar al monstruo. El resultado de este encargo es el laberinto, una construcción tan complicada que quien entra en ella se pierde y es incapaz de encontrar la salida. El rey Minos exige a los atenienses, a quienes ha vencido en la guerra, que envíen cada cierto tiempo un grupo de jóvenes para alimentar a la horrenda criatura. En cierta ocasión uno de los condenados es Teseo, príncipe de Atenas. La hija de Minos, Ariadna, se prenda de él nada más verlo y le ofrece un ovillo para que, al penetrar en el laberinto, ate un extremo a la entrada y luego pueda regresar siguiendo el hilo que ha devanado. Teseo vence al Minotauro, consigue salir del laberinto y se fuga con Ariadna, a quien, sin embargo, abandona en una isla en el viaje de vuelta a Atenas⁴.

Éste es, a grandes líneas, el mito de Teseo y el Minotauro. Ahora bien, desde su remoto origen oral, estas historias presentan cambios y variantes, de las que dan cuenta las diversas fuentes griegas y latinas. Más alteraciones sufren aún en los siglos sucesivos, de manera que, por ejemplo, en algunos tratados de mitología del siglo XVI Teseo conoce en Creta a Ariadna y a su hermana Fedra, a quien prefiere. Es probable que los dramaturgos del siglo XVII leyeran a Ovidio en latín, pero también otros textos con versiones diferentes de la historia. Además, desde los «ovidios moralizados» de la Edad Media, la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio, del siglo XIV, y la *Mitología* de Natale Conti (1551), los mitos se presentaban entreverados de interpretaciones alegóricas y morales, que constituían un esfuerzo por comprender las creencias de los paganos desde la mentalidad cristiana. Mito y lectura alegórica van de la mano en los siglos XVI y XVII, como puede observarse en dos de los tratados mitológicos más leídos en este tiempo, la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585) y la edición de 1595 de *Las transformaciones de Ovidio en lengua castellana* de Jorge de Bustamante⁵. No hay que olvidar, en fin, que

⁴ Esta síntesis sigue Grimal (1989), entradas *Ariadna* y *Minotauro*. En nota de esta última se recopilan las principales fuentes antiguas del mito, de entre las que se pueden destacar Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, 3.1, y Ovidio, *Metamorfosis*, 8.152-182.

⁵ La primera edición de Bustamante se titula *Libro de Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filosofo Ovidio [...]*. No lleva fecha, pero se puede datar a prin-

el mito pudo llegar a los dramaturgos del XVII por otras vías tan variadas como los padres de la Iglesia, el romancero nuevo o las representaciones artísticas⁶. En suma, Lope, Tirso y Calderón reciben un mito ya glosado en clave moral, pero a ellos les compete adecuarlo a las posibilidades del teatro y a la mentalidad de los espectadores que acudirían al corral, la plaza o la fiesta palaciega.

La comedia *El laberinto de Creta* apareció publicada en la *Parte XVI* (1621) de Lope de Vega⁷. Las dos primeras jornadas se basan en el mito, mientras que la tercera surge en su totalidad del vivo ingenio de Lope. Al comienzo de la obra, Minos se vanagloria de haber conquistado Atenas, pero su alegría se ensombrece cuando un emisario le informa de la infidelidad de Pasífae y el nacimiento del Minotauro. Minos exige como tributo a los atenienses que cada año envíen diez hombres a Creta para ser devorados por el monstruo. Teseo es elegido por sorteo como víctima y se dirige a la isla con su criado Fineo. En Creta, Ariadna, enamorada de Oranteo, príncipe de Lesbos, lamenta que su padre quiera casarla con Feniso. Al llegar a Creta, Teseo despierta el interés de Ariadna que, de noche, lo visita con su hermana Fedra en la cárcel y le da un hilo de oro, tres panes envenenados y una maza. Por otra parte, Oranteo consigue que Minos le conceda la mano de su hija, pero ella y su hermana, disfrazadas de hombres, se fugan con Teseo después de que éste venciera al monstruo. Los tres desembarcan en la isla de Lesbos, y Teseo, que se ha enamorado de Fedra durante el viaje, abandona a Ariadna y a su criado. La tercera jornada se ambienta por entero en Lesbos, donde Ariadna vive disfrazada de pastor con el nombre de Montano. A la isla acude Oranteo quien, al ver al falso pastor, se sorprende de su parecido con Ariadna. Después de varios episodios de fiestas, equívocos y disfraces, la acción se resuelve cuando Teseo aparece en Lesbos para enfrentarse a Oranteo. A la isla, por

cipios del siglo XVI. Las citas de este trabajo siguen la edición ilustrada de Amberes, 1595, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, en la que se copian los comentarios que Antonio Pérez Sigler inserta en su traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio (1580), *Los quinze libros del Metamorphoseos*. Sobre ésta y otras versiones del siglo XVI de la obra del sulmonense, cf. Schevill 1913: 143-198 y 245-249 y Cossío 1998: 54-87.

⁶ Barrigón Fuentes (2000: 36-37) recuerda algunos romances del siglo XVI sobre este mito. Para la cristianización de la mitología y su recepción por Calderón, cf. Neumeister 2000: 73-102. Sobre la recepción de los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, resulta fundamental el clásico estudio de Seznec 1981.

⁷ Morley y Bruerton (1968: 347) la datan entre 1610-1615, probablemente 1612-1615.

azar –el desenlace resulta algo forzado– llega Minos, y los enredos concluyen felizmente con el desvelamiento de la identidad de Ariadna, que se compromete con su antiguo amante Oranteo.

Resulta evidente que una de las principales diferencias entre la comedia de Lope y el mito es la complicación de la trama amorosa mediante la introducción de Oranteo. Este personaje inventado permite, por un lado, que la intriga sea más compleja e interesante y, por otro, que la protagonista femenina, Ariadna, recupere su honra al casarse con él al final. Como observa Kidd (1999: 88): «Lope uses the principal incidents of Ovid's narrative to generate a chain of dishonor and vengeance typical of the *comedia*»⁸. En efecto, adquieren importancia los momentos del mito en los que, desde la perspectiva de un español del siglo XVII, se pierde el honor. Por ejemplo, Minos regresa victorioso a Atenas, pero tan apesadumbrado por el engaño de su mujer que exclama: «Echad esas banderas por el suelo / como conviene a un capitán sin honra» (fol. 139r)⁹. Fineo amonesta a su amo Teseo cuando éste revela que va a dejar a Ariadna en la isla: «Pero dejar a Ariadna, / esa es bajeza, señor, / indigna de tu valor / y una ingratitud villana» (fol. 146v)¹⁰. Fineo, el gracioso de la comedia, parece desempeñar una función distanciadora respecto al mito: además de juzgar a Teseo, se burla de Minos al llamarlo «Cominos» (fol. 142r), «Rey Minos o Menos» (fol. 154v) y al Minotauro lo denomina «Torihombre» (fol. 145r)¹¹.

Otros cambios de la comedia respecto a la leyenda también resultan de interés, como la ambientación pastoril de la tercera jornada –que se

⁸ Kidd (1999: 95) se percata además de que Oranteo suple el papel que en el mito le corresponde al dios Baco, que se apiada de Ariadna y la convierte en una constelación; cf. Martínez Berbel 2003: 174; Ferrer Valls (1996: 55) advierte que Lope suele inventar terceros en discordia en sus comedias mitológicas.

⁹ Todas las citas siguen la primera edición de la *Decimasexta parte de comedias* de Lope de Vega (fols. 133v-155r), modernizando la grafía. No se utiliza la edición de Menéndez Pelayo porque presenta numerosos errores: por ejemplo, la dedicatoria refiere «Tragedia» en lugar de «Tragicomedia»; cf. Vega 1966: 53.

¹⁰ Por otro lado, según Kidd (1999: 89): «Feniso's reaction [al relato de Minos del abandono de Cila] is indicative of the way in which Mino's actions would be judged according to the contemporary Spanish honor code».

¹¹ Martínez Berbel (2008: 66-67) observa que Fineo representa la forma de pensar de la sociedad áurea. La mofa de la mitología no es extraña en los graciosos del teatro del Siglo de Oro, como se detectará en otras obras analizadas en este trabajo; cf. Cristóbal 2002: 133.

encuentra también en algunas comedias mitológicas de Calderón (Cristóbal 2002: 127)¹²—. Pero se atenderá sólo a una cuestión más: cómo supera Lope el «reto» de representar la lucha de Teseo con el Minotauro en el laberinto con los escasos medios del corral de comedias. Antes de la pelea, Dédalo le ha enseñado a Minos un lienzo pintado con el laberinto y el Minotauro dentro. Es la primera vez que el rey de Creta ve al monstruo, situado «de aquesta plaza en medio» (fol. 139v). De este modo los espectadores tienen una idea de cómo son este espacio y la horrible criatura, que nunca aparece en las tablas. Más tarde, Oranteo se refiere a los «cercos intrincados [sic]» (fol. 140v) por los que se pierden los condenados a muerte. Fineo y Teseo aparecen luego a la entrada del laberinto, pero el miedoso criado no penetra en él. El héroe cuenta, al salir, cómo venció al monstruo y describe el laberinto: «entro / dando vueltas a mil calles / por infinitos rodeos; / cuando pensaba que estaba / del laberinto en el centro, / estaba más lejos dél / y cerca cuando más lejos» (fol. 145r). A pesar de que la fuente principal de Lope es la versión libre de las *Metamorfosis* de Jorge de Bustamante¹³, pudo inspirarse asimismo en Ovidio para esta imagen¹⁴. Además, como nota con agudeza Boadas (2016: 445):

Dado que esta imagen del laberinto no aparece en las fuentes literarias consultadas por el Fénix, es muy probable que se inspirara en la representación del mismo que aparecía en algunas fuentes iconográficas, como el grabado de Solis que acompañaba la edición de Bustamante, donde el laberinto era

¹² Cf. Ferrer Valls 2013: 178. Para un análisis detallado de las modificaciones de *El laberinto de Creta* respecto al mito, pueden consultarse Martínez Berbel 2003: 127-203 y Sánchez Aguilar 2010: 103-121.

¹³ Así lo consideran Kidd (1999), Martínez Berbel (2010) y Sánchez Aguilar (2010). En efecto, es evidente la proximidad del mito en la comedia de Lope con la versión de Bustamante 1595: fols. 118v-122r.

¹⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, 8.162-168 (Anderson 1993): «*non secus ac liquidis Phrygius Meandrus in undis ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque occurrensque sibi venturas adspicit undas et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum incertas exercet aquas, ita Daedalus inplet innumeras errore vias vixque ipse reverti ad limen potuit*»; traducción española de Fernández Corte y Cantó Llorca (2008: 91): «Igual que el frigio Meandro juega con su límpida corriente y con ambiguo curso refluye y fluye y, anticipándose a sí mismo, contempla las aguas que han de llegar más tarde, y, volviéndose a veces en dirección a sus fuentes, y otras hacia el mar abierto, arrastra unas aguas de rumbo incierto, del mismo modo Dédalo siembra de falsas pistas los innumerables caminos, y apenas pudo él mismo regresar a la entrada».

un espacio abierto y circular, con una plaza central rodeada por varias calles¹⁵.

La misma libertad en el empleo del mito se advierte en la fiesta de Calderón *Los tres mayores prodigios*, representada ante el monarca en el jardín del Buen Retiro la noche de San Juan de 1636. La puesta en escena resultó sorprendente, pues se utilizaron tres escenarios, en cada uno de los cuales se representó una jornada por una compañía teatral distinta¹⁶. En la loa, Hércules aparece desesperado porque el centauro Neso ha robado a su mujer Deyanira; Jasón y Teseo, amigos suyos, se comprometen a buscarlos, cada uno por una parte del mundo. En la primera jornada, Jasón se distrae de su objetivo en Colcos, donde se apropia del vellocino de oro y se fuga con Medea. Teseo es el protagonista de la segunda jornada; nada más llegar a Creta con su criado Pantuflo, socorre a dos damas desconocidas, Ariadna y Fedra, que huyen de un oso. Poco después entra en escena Lidoro, capitán de Minos encargado de llevar las víctimas al Minotauro, que está enamorado de Ariadna sin que ella le corresponda; Lidoro busca a dos presos dados a la fuga, pero decide prender en su lugar a Teseo y su criado. Ariadna y Fedra le pedirán ayuda a Dédalo para salvar al joven, y el arquitecto entrará en la cárcel donde Teseo espera su triste final para darle un ovillo de oro, una caja de polvos con los que dormir al monstruo y una daga. El héroe vence al Minotauro y, después de matar a Lidoro y desdénar a la enamorada Ariadna, se escapa con Fedra. En la tercera jornada, Hércules da muerte al centauro y consigue a Deyanira, aunque después el héroe se atormenta por haber perdido la honra. Deyanira se las ingenia para que él vista la piel del centauro, gracias a cuyas propiedades mágicas, piensa, recobrará su interés, pero el vestido está impregnado de veneno. Jasón vuelve con Medea y el vellocino de oro, y Teseo con el pellejo del Minotauro y Fedra, además de con Ariadna, a quien ha esclavizado después de batallar con el rey Minos en Calidonia. Llegan a tiempo para ver cómo muere Hércules, y su mujer, desconsolada, se arroja a una hoguera¹⁷.

¹⁵ Se refiere al grabado del fol. 121r; Boadas (2016: 443-444) señala que la narración de Niso enamorada de Minos al principio de la comedia también se inspira en el grabado de Solís.

¹⁶ *Los tres mayores prodigios* se imprimió en la *Segunda parte de comedias* de Calderón, publicada el año siguiente. Se cita por Calderón 2007.

¹⁷ Fernández Mosquera (2008) ofrece una interesante reflexión sobre el supuesto carácter trágico de esta obra. Un completo estado de la cuestión sobre la misma puede ver

Calderón inscribe la proeza de Teseo en una historia más amplia, la búsqueda del centauro y Deyanira, lo que da lugar a varios cambios respecto al mito. Teseo no llega a Creta como parte del tributo que Atenas debe pagar al rey Minos, de manera que el dramaturgo inventa la causa de su condena a ser devorado por el monstruo: el héroe y su criado se detienen a salvar a dos damas desconocidas y poco después los encuentra Lidoro, quien los arresta en lugar de los dos presos fugados. Otro cambio derivado de esta integración en una historia principal consiste en la aparición, al final de la tercera jornada, de Teseo con la piel del Minotauro y Fedra, paralela a la de Jasón con el vellocino de oro y Medea. No es fácil encontrar el motivo por el cual el vencedor del laberinto lleva consigo también a Ariadna como prisionera, pero tanto el pasaje del galán que acude en socorro de una dama desconocida como el paralelismo del final entre Jasón y Teseo son tópicos de la dramaturgia de Calderón¹⁸.

Calderón, como Lope, altera el mito sin demasiados remordimientos. Al igual que él, introduce nuevos personajes, como Lidoro, un tercero en discordia con menos papel que el Oranteo lopesco, pues Teseo lo apuñala en escena al encontrarlo con Ariadna¹⁹. Aquí también acompaña al héroe un gracioso que se burla del Minotauro, pues lo llama «Niñotauro» (1059)²⁰. Podría pensarse que entre ambas obras hay diferencias claras en

se en De Armas (2014: 104-105), quien argumenta que Calderón refunde a Lope en las dos primeras jornadas y exhibe su propia estética en la última y en la loa.

¹⁸ Por ejemplo, en *La dama duende*, también al comienzo, don Manuel protege a doña Ángela, a quien no conoce, de su perseguidor, cf. Calderón (2006a: 763-769). Los paralelismos en el teatro de Calderón son abundantes; sin ir más lejos, la primera y la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios* mantienen equivalencias entre sí: un héroe, Jasón o Teseo, se enfrenta a los monstruos que vigilan el vellocino de oro o al Minotauro, con la ayuda de mujeres, Medea o Fedra y Ariadna, cf. Watson (1971: 776), O'Connor (1988: 143) y De Armas (2014: 113). También son habituales en el dramaturgo los conflictos entre razón y pasión, motivo por el cual cobra importancia la duda de Teseo sobre a cuál de las dos hermanas llevar consigo, si a Fedra, a quien ama, o a Ariadna, por la que siente gratitud.

¹⁹ Resulta algo chocante la violencia de este Teseo calderoniano, que ya había matado a otro personaje también inexistente en el mito, Libio, nada más salir del laberinto.

²⁰ Otra característica común entre *El laberinto de Creta* y *Los tres mayores prodigios* es la importancia concedida al tema del honor, aunque en la fiesta calderoniana atañe fundamentalmente a la historia de Hércules; cf. Swansey (2007: 133) y, sobre todo, Edwards (1984), que compara esta comedia con *El pintor de su deshonra*. La edición que se sigue no indica versos, por lo que es obligado señalar entre paréntesis las páginas.

la puesta en escena, pues la de Lope se representó en los humildes corrales y, la de Calderón, en el jardín del Buen Retiro, con todas las posibilidades que brindaba la tramoya y la escenografía del suntuoso teatro de corte²¹. Pero tampoco en esta comedia se muestra en escena la batalla entre Teseo y el Minotauro. Pantuflo, que ha perdido el hilo y se ha quedado solo en el laberinto, da cuenta, sin ningún pudor, de los efectos de su miedo y los ruidos que llegan hasta él: «¿Bramiditos... y acercarse? [...] / ¡Ay!, que siento unas pisadas / que temblar la tierra hacen. / Si por estar esto oscuro / por el olor ha de hallarme, / aunque sea romo, harto olor / dejo para que me saque» (1070-1071). Se oyen también «dentro» gritos de Teseo; después reaparece «ensangrentado» (1071) y explica cómo superó al monstruo. Si en Lope el gracioso se quedaba a la entrada del laberinto, aquí Pantuflo y su amo están dentro, aunque la acotación no da más señal que «Vuelven a salir a oscuras, siguiéndose por el hilo de oro» (1068). El decorado verbal suple tan escasa información: Lidoro había presentado el laberinto como «viva / sepultura a una honra muerta» y aludido a las vueltas y revueltas de las calles (1053). También Teseo compara el laberinto con un sepulcro: «Son ataúdes las calles / angostas y de madera» (1069) y, cuando tropieza su poco valiente criado, le hace saber: «huesos de difuntos son / cuantos pisas, que estas calles / cimiterios pavorosos / son de uno y otro cadáver» (1070). Estas «imágenes de la muerte» no resultan infrecuentes en Calderón²², una muestra más de cómo imprime en el mito la huella de su propia dramaturgia.

Calderón utiliza este mito como argumento de otra obra, el auto sacramental *El laberinto del mundo*, escrito para las fiestas del Corpus Christi de 1654²³. Puede parecer contradictorio que en esta ocasión se emplee una historia pagana para exaltar la fe católica, pero los autos de tema

²¹ Sánchez Aguilar (2010: 111): «Lo más llamativo, en cualquier caso, es que Lope decidió omitir el clímax de la aventura de Teseo [...] Sucede que *El laberinto de Creta* era una comedia destinada a la representación en el corral, donde los medios escenográficos solían ser escasos».

²² Pueden observarse, por ejemplo, en el diálogo entre Muley y Fernando de la primera jornada de *El príncipe constante*; cf. Hernando Morata (2011).

²³ Tal fecha indica el autógrafo, como puede verse en Calderón (2015: 93), edición de la que proceden las citas de este trabajo. Este auto es posterior al de Tirso de Molina, pero se ha preferido no seguir en el análisis el orden cronológico para comentarlo a continuación de la comedia de su mismo autor. Sobre otros temas mitológicos en los que Calderón basa una comedia y un auto, puede consultarse Neumeister (2000: 98-99).

mitológico no son escasos²⁴. Ahora bien, la reinterpretación de la historia para dotarla de significado teológico, la importancia de la alegoría y los símbolos y otras características de este género teatral, como el uso de carros como escenario, conllevan cambios numerosos en el mito original. Conviene presentar un resumen sencillo del auto: en Creta viven Fedra, que representa la Verdad, y su hermana Ariadna, la Mentira, con su padre Minos, que simboliza el Mundo. En el laberinto habita un monstruo, a saber, el castigo derivado de la culpa original (debida al pecado cometido por Adán y Eva y con la que nacen todos los hombres). A la isla arriban al mismo tiempo dos carros: la galera del Mal, en la que el Furor lleva al Hombre prisionero para ser arrojado al laberinto, y la nave del Bien, en la que viaja Teseo, llamado en el auto «Teos»²⁵, es decir, «Cristo Redentor», para salvar al Hombre. Al héroe le acompaña Inocencia, que desempeña un papel similar al del gracioso de las comedias. Teseo libera al Hombre de la cadena de la Malicia (otro personaje simbólico), y es encarcelado en su lugar para ser arrojado al laberinto. Sin embargo, Fedra llega a la cárcel donde está prisionero –el tercer carro– y le proporciona los medios para enfrentarse al monstruo: un pan para adormecerlo, una pieza de cintas de nácar y una daga en forma de cruz. Teseo vence a la criatura y, finalmente, labra un edificio opuesto al laberinto –el cuarto carro–, un «alcázar / de la Iglesia» (203, vv. 1955-1956), y da su palabra de esposo a Fedra, la Verdad.

Como puede observarse, el empleo del mito en este auto sacramental es muy libre. En realidad, la interpretación de la vida como un laberinto tortuoso no es original de Calderón, sino que se encuentra ya en tratados mitológicos como el de Pérez de Moya²⁶. El dramaturgo aprovecha la

²⁴ La loa de *El laberinto del mundo* justifica el empleo del mito con palabras de san Pablo: «Dígalo el texto / de Pablo: Entre los Gentiles / asienta, que convirtieron / en fábulas las Verdades; / porque como ellos tuvieron / solo lejanas noticias / de la Luz del Evangelio / viciaron sin ella nuestra / Escritura, atribuyendo / a falsos dioses sus raras / maravillas»; cf. Calderón (1959: 1558). Sobre este aspecto, puede consultarse también Arellano (2001: 98).

²⁵ Ver nota 32.

²⁶ Pérez de Moya (1995: 485): «Por este labirinto quisieron los antiguos declarar ser vida del hombre intrincada e impedida con muchos desasosiegos, que de unos menores nacen otros mayores. O el mundo lleno de engaños y desventuras, adonde los hombres andan metidos». El laberinto del auto, en el que habita el monstruo de la culpa original, es aludido como: «el laberinto [...] de la vida» (95, v. 10).

cualidad de héroe de Teseo y su proximidad fonética con Teos para convertirlo en símbolo de Cristo. Ahora bien, no hay que olvidar que, en el mito, Teseo no evita la muerte de nadie sino que se salva a él mismo. En cualquier caso, Calderón demuestra gran habilidad para encajar los elementos del mito representados con la doctrina católica²⁷. Así, el monstruo no se identifica en ningún momento con el Minotauro, de manera que se abre la puerta para que pueda relacionarse con distintos monstruos bíblicos que simbolizan el pecado o el Mal: Verdad indica que «nadie dice sus señas» [las del monstruo] y luego refiere una larga lista de seres nombrados en las sagradas escrituras: «serpiente, Moisés la llama [...] David, basilisco y áspid [...] Pedro, rugiente león [...] hambriento lobo, Mateo» (vv. 758-787; las citas, entre vv. 758-764), aunque, al final, Teos lo identifica con la hidra (201, v. 1916)²⁸.

También en esta obra la batalla entre el héroe y el monstruo tiene lugar fuera de escena. Teos entra en el laberinto –aunque la acotación indica «Éntrase al carro de la cárcel» (193, v. 1794acot.); en cualquier caso, desaparece de la vista del espectador– acompañado de Inocencia²⁹. El resto de personajes que en ese momento ocupan el escenario principal escuchan «Dentro del carro ruido de terremoto» (194, v. 1833acot.), prodigio que luego se extiende a los cuatro carros. Minos se desmaya, el cielo se oscurece y, tras tan pavorosos portentos, aparece Teos «En una mano el pan y en otra la cruz» (200, v. 1897acot.). Es otro ejemplo de la destreza

²⁷ El valor simbólico de los personajes es desvelado en varias ocasiones: Fedra, después de explicar mediante una «falsa etimología» el significado de su nombre y el de Ariadna, concluye: «y no extrañará que aquí / en la alegórica escena / del laberinto del mundo, / Fedra, y Ariadna sean / la Mentira, y la Verdad» (114, vv. 271-275). Verdad le había dicho antes a Mentira: «Si llegas / a interpretar nuestros nombres, / para que dos luces tengan / dentro de una alegoría / divinas y humanas letras» (112, vv. 242-246). También Inocencia interpreta el nombre de Teos (129-130, vv. 570-577) y Verdad el de Creta (131, vv. 592-600). Escudero (2015: 11-17) comenta las falsas etimologías del auto.

²⁸ Este monstruo representa el castigo por la culpa original; ambos conceptos están vinculados, de manera que, cuando el héroe vence al monstruo, también acaba con la Culpa. Ésta sale del laberinto «vencida» (200, v. 1903) y Teseo cuenta cómo, al luchar contra el monstruo, «a cuyo horrible bramido / la Culpa acudió y la sierpe / en ella la presa hizo / con las bascas de la muerte» (201, vv. 1917-1920).

²⁹ Fedra había descrito antes el laberinto: «Su fábrica es tan oscura, / tan pavorosa y funesta, / que aún para espirar no tiene / más claraboya que el Etna, / intrincados sus espacios / están de tantas revueltas, / que ninguno que entra dentro / vuelve a encontrar con la puerta» (145-146, vv. 800-809).

de Calderón en la adaptación de la historia mitológica, pues mediante el terremoto revela a los espectadores que la lucha del héroe contra el monstruo equivale a la muerte de Cristo en la cruz, durante la cual tuvo lugar el mismo prodigio. Al clímax del mito le corresponde, en el auto, el momento culminante de la Redención de la humanidad.

También Tirso de Molina utiliza esta leyenda como argumento de su auto *El laberinto de Creta* (1638)³⁰: el rey Minos regresa a Creta y presume de su victoria sobre Mégara y Atenas, al tiempo que menciona el laberinto construido por Dédalo para encerrar al Minotauro. Sale a escena, después, un misterioso personaje, el Tudesco, interrumpido por Dédalo, quien pronuncia un elaborado elogio de Atenas y describe el lugar fabricado para el monstruoso ser. Llega después otro extraño individuo, el rey de Etiopía, dispuesto a conquistar la isla. Más adelante Ariadna encuentra a Teseo dormido y se enamora de él, por lo que le entrega un ovillo para ayudarle a salir del laberinto. Después de que Dédalo le explique a Minos que la nave en que ha llegado Teseo «de lejos nos trae el pan» (142, v. 961), el héroe y su criado Risel entran en el laberinto. Risel es perseguido por el Minotauro, una escena «entremesil» (Escudero Baztán y Oteiza 2013: 133) que recuerda los festejos populares con astados. El monstruo se va pero vuelve a salir con Teseo, que lo mata a la vista de los espectadores. Finalmente, aparece este personaje «en lo alto» (157, v. 1283acot), con un cordero y en un altar, para pronunciar una larga explicación de su naturaleza e instaurar el sacramento de la Eucaristía. Resulta curioso que Tirso acompañe el texto del auto con una «Explicación» en prosa, en la que presenta a los personajes del mito y expone detalles de la puesta en escena a modo de una memoria de apariencias. Tal vez esta aclaración estuviera dirigida a la compañía teatral que pondría en escena el auto, pues muestra la consciencia de su autor de que el mito no sería conocido por todos.

Tirso modifica el sentido de la victoria del héroe del mismo modo en que lo hará Calderón años más tarde: al derrotar al monstruo, Teseo no se salva a sí mismo, como en la leyenda, sino que redime a la humanidad. Ahora bien, los personajes del auto de Calderón son conceptos abstractos —el Furor, la Verdad, la Mentira, la Inocencia, la Malicia— que se vinculan

³⁰ En los dos manuscritos no autógrafos de la comedia aparece la fecha de 1638; cf. Arellano, Oteiza y Zugasti (2000: 72). Todas las citas siguen la edición de Molina (2000).

con habilidad al mito, mientras que Tirso introduce los personajes originales y les otorga un valor simbólico: Dédalo cuenta que fue desterrado de Atenas por sus engaños y corruptela (114-115, vv. 286-297) y halló refugio en Creta, «asilo de viciosos» (115, v. 300) y en su rey Minos, «todo engaños» (115, v. 304). De las palabras de Teseo se deduce que el rey simboliza al demonio (143, vv. 972-977). Ariadna le dice a Teseo: «Cuanto ves en mí es engaño [...] un monstruo soy de mentiras» (138, vv. 852-854)³¹. Tan enfática es la caracterización de estos personajes que Minos se alegra del adulterio de su mujer: «No me ofende a mí el error / de Pasife escandaloso, / antes me tiene gustoso, / pues más conmigo merece / aquel que más se entorpece / y llega a ser más vicioso» (110, vv. 153-158). También es claro el significado del laberinto, en el que entra quien peca por soberbia (119, vv. 446-453), mientras que el Minotauro se identifica con la herejía (118, vv. 402-405). Asimismo, se relaciona expresamente a Teseo con Cristo, pues se refiere a sí mismo como «hombre y Dios» (140, v. 899) y, en el largo parlamento final, desvela la etimología de su nombre, al tiempo que establece paralelismos entre las hazañas del héroe y la vida del Salvador (157-166, vv. 1284-1423)³². Como señalan Arellano, Oteiza y Zugasti (2000: 36): «en su moralización de la historia mitológica recoge Tirso aspectos habituales en las mitografías moralizadas de la época, de manera que el receptor justifica fácilmente la mayor parte de la simbología».

Resulta obvio que la trama y la construcción de la alegoría son menos elaboradas en Tirso que en Calderón. Como han observado Escudero y Oteiza (2013: 130): «La primera [forma de construcción de Tirso] es esencialmente acumulativa. *El laberinto de Creta* usa un tenue hilo conductor, la historia mitológica, para ir enlazando diferentes episodios de carácter autónomo». Este procedimiento es evidente al principio, cuando varios personajes llegan a la isla unos detrás de otros, entre ellos el Tudesco y el rey de Etiopía, ajenos a la leyenda clásica y cuyo significado ha

³¹ También se relaciona con los vicios Pasífae «que es lo mismo / que vil incontinenencia, / lascivia desbocada, / frenética torpeza» (115, vv. 314-317). Puede compararse cómo Tirso y Calderón emplean el episodio de la infidelidad de la reina cretense en sus respectivos autos: mientras el primero reproduce el suceso del mito, el segundo elabora una analogía entre la traición de la naturaleza humana al Esposo.

³² «Teseo tengo por nombre, / que si en Grecia *Dios* y *Theos* / es lo mismo, sincopado, / ser *Theos* lo que Teseo» (159, vv. 1304-1307). Puede verse también la interpretación del auto realizada por Barrigón Fuentes (2000).

desvelado a los críticos³³. También parece desequilibrar la trama el pasaje cómico de Risel en el laberinto por su longitud y por el tono, que contrasta notablemente con la seriedad del propósito del auto, la exaltación de la Eucaristía³⁴. Risel sale «temblando» a escena (146, v. 1053acot.) y describe el lugar en el que se encuentra; una vez más, la representación del laberinto se confía al decorado verbal: «¡Los dimoños inventaron / tantas calles y revueltas, / rodeos y encrocijadas, / atajos, ramblas y sendas! / Zampáronme dentro el bosque, / y en acuita de la puerta, / sin topar con su salida, / he andado más de tres leguas / como jumento de noria, / y después que el hombre piensa / que acaba con la espesura, / cátales en el medio de ella» (146, vv. 1054-1065)³⁵. Pronto sale el Minotauro, a quien el asustado Risel, que invoca a «San Escápame de aquí» (149, v. 1114), le dice de rodillas: «Yo jamás, señora bestia, / habré mal del Vino-en-tarros, / ni contra su monstruencia / dije chus ni mus jamás» (150, vv. 1139-1142). La escena se prolonga varios versos más; una acotación indica: «Acométele y huye por el tablado, y luego anda alrededor de un árbol que ha de haber, y el monstruo tras él dando golpes en el tronco» (151, v. 1165acot.). Risel se libra de la criatura, que reaparece poco después con Teseo. Finalmente, según otra acotación: «Cae el monstruo, húndese y salen llamas» (155, v. 1245acot.). Ésta es la única de todas las obras analizadas en las que puede verse en escena el monstruo y su lucha con Teseo.

Risel describe al Minotauro como medio toro de cintura para abajo y medio hombre la otra mitad (149, vv. 1118-1119), aunque también «De hueso trae los bigotes» (v. 1122), o sea, tiene cuernos. En la «Explicación», Tirso pide que este monstruo aparezca «de la cintura arriba hombre, con un casco en la cabeza semejante a la del toro, y dos cuernos por donde

³³ Puede verse a este respecto la introducción de Arellano, Oteiza y Zugasti (2000: 11-12). Escudero y Oteiza consideran que el Tudesco se opone a Minos y es por tanto «defensor del bien»; también el rey de Etiopía representa a las naciones del mundo enfrentadas al rey de Creta, de manera que «Tirso lo dibuja como otro paladín más del bien».

³⁴ Según Arellano, Oteiza y Zugasti (2000: 36), en el auto «las escenas cómicas están desligadas del resto y funcionan a modo de entremeses autónomos».

³⁵ Ya antes Dédalo había descrito el laberinto: «un laberinto formo / con infinitas sendas / de calles enlazadas, / de marañosas selvas, / de verdes descaminos / que, en medio el bruto de ellas, / por más que a la salida / le buscan leves vueltas, / al paso que más andan / más míseros se enredan» (118, vv. 420-429). También aquí se observa la posible influencia de las imágenes pictóricas del laberinto con plaza central. Tenorio (2005) ha abordado el tema, que merecería un estudio comparado con las fuentes empleadas por los dramaturgos.

arroje fuego; lo demás de toro, de manera que parezca sube la mitad del cuerpo sobre la otra mitad, como le pintan» (169). Las fuentes clásicas no determinan qué parte de la criatura es humana y cuál bovina: por ejemplo, Ovidio en las *Metamorfosis*, 8.156: «*monstri novitate biformis*» y, en el *Ars amatoria*, 2.24: «*Semibovemque virum, semivirumque bovem*». Similar es la descripción de Boccaccio (2011: 448) en su *Genealogia deorum gentilium*: «*medium hominem mediumque taurum*». Conti (2006: 525), en su *Mitología*, especifica que es un hombre con cabeza de toro. Bustamante (1595: fols. 121r-121v) refiere que «el medio cuerpo era de hombre y el otro medio de toro» y, Pérez de Moya (1995: 483), «el medio cuerpo de la cintura arriba era de hombre, y lo demás de toro». Esta imagen plasma Lope en su comedia, mientras que, en *Los tres mayores prodigios*, Calderón indica sólo que el monstruo es medio hombre y medio toro³⁶.

En suma, en estas cuatro obras los dramaturgos utilizan el mito con gran libertad. Lope inventa la tercera jornada de su comedia y Calderón introduce la historia de Teseo dentro de otra más amplia, la búsqueda del centauro y Deyanira. El mito se ajusta a los códigos morales del siglo XVII, de manera que la traición de Pasífae o el abandono de Ariadna constituyen episodios de pérdida de la honra, concepto fundamental de la comedia nueva. De otro lado, en los autos, la trama se convierte en alegoría de la salvación del hombre. Para representar el laberinto y la hazaña de Teseo con el Minotauro, Lope y Calderón emplean el decorado verbal, la ticoscopia y la relación de sucesos. Eran recursos a los que estaban acostumbrados y que les permitían no sólo ahorrar a las compañías teatrales las dificultades de una complicada puesta en escena, sino también encarecer, con la palabra, el peligro del lance y la espectacularidad del laberinto³⁷. Estas obras son un ejemplo más de la flexibilidad de los mitos para ser adaptados y reinterpretados, y también del ingenio de estos dramaturgos para convertirlos en argumento que deleitara a los espectadores de su época.

³⁶ Las representaciones varían en el arte antiguo, en los grabados –bien de los tratados mitológicos, bien de emblemas– y en cuadros como el de Rubens. Sobre la imagen del Minotauro en los libros de emblemas, cf. Díez Platas (2008). Sobre este asunto, puede consultarse asimismo Boadas (2016: 445-447).

³⁷ Sobre la funcionalidad de la ticoscopia en Calderón, cf. Fernández Mosquera (2002).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLODORO DE ATENAS (1999) *Biblioteca mitológica*, J. García Moreno (trad.), Madrid, Alianza.
- ARELLANO, I. (2001) *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- ARELLANO, I., OTEIZA, B. & ZUGASTI, M. (2000) «Introducción», en T. de Molina, *Obras completas. Autos sacramentales II. «El laberinto de Creta», «La madrina del cielo», «La ninfa del cielo»*, I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti (eds.), Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 71-75.
- BARRIGÓN FUENTES, M.^a del C. (2000) «La leyenda de Teseo y el laberinto en la obra de Tirso de Molina», en N. Castrillo Benito (coord.) *La herencia greco-latina en la lengua y literatura castellanas. Actas de las XIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, Burgos, Universidad de Burgos, 27-44.
- BOADAS, S. (2016) «Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega», *Hispanic Review* 84 (4), 427-458.
- BOCCACCIO, G. (2011) *Genealogy of the Pagan Gods*, J. Salomon (ed.), Cambridge (Massachusetts) / London, The I Tatti Renaissance Library, vol. I.
- BORGES, J. L. (2014) «La casa de Asterión», en *Cuentos completos*, Barcelona, Debolsillo, 269-271.
- BUSTAMANTE, J. de (1595) *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, Amberes, Pedro Bellerio. Ejemplar digitalizado de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000187259>
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2015) *El laberinto del mundo*, J. M. Escudero Baztán (ed.), Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2006a) *La dama duende*, en *Primera parte de comedias*, L. Iglesias Feijoo (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2006b) *La vida es sueño*, en *Primera parte de comedias*, L. Iglesias Feijoo (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1959¹) «Loa para el auto sacramental intitulado *El laberinto del mundo*», en *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*, Á. Valbuena Prat (ed.), Madrid, Aguilar [1967].
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2007) *Los tres mayores prodigios*, en *Segunda parte de comedias*, S. Fernández Mosquera (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- CONTI, N. (2006) *Mitología*, R. M.^a Iglesias Montiel y M.^a C. Álvarez Morán (trads.), Murcia, Universidad de Murcia.
- COSSÍO, J. M.^a de (1998) *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Itsmo, vol. I.

- CRISTÓBAL, V. (2002) «Notas de tradición clásica en los dramas mitológicos de Calderón», en J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 125-135.
- DE ARMAS, F. A. (2014) «*Los tres mayores prodigios*: alabanza y menosprecio del teatro mitológico de Lope de Vega», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 103-120.
- DÍEZ PLATAS, F. (2008) «“*Vulgando Minotaurum*”: La imagen de un monstruo escondido en los Emblemas de Alciato», en R. García Mahiques y V. F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura: La interpretación de las imágenes como historia cultural. Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Valencia, Generalitat Valenciana / Universitat Internacional de Gandía, vol. I, 537-548.
- EDWARDS, G. (1984) «Calderón's *Los tres mayores prodigios* and *El pintor de su deshonra*: The Modernization of Ancient Myth», *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (3), 326-334.
- ESCUDERO BAZTÁN, J. M. (2015) «Introducción», en P. Calderón de la Barca, *El laberinto del mundo*, J.M. Escudero Baztán (ed.), Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 9-73.
- ESCUDERO BAZTÁN, J. M. & OTEIZA PÉREZ, B. (2013) «El laberinto, motivo sacramental en Tirso y Calderón», *Anuario Calderoniano* Extra 1, 127-145.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (2002) «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en J. Pérez Magallón y J. M^a Ruano de la Haza (coords.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, Madrid, Castalia, 259-276.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (2008) «Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*», en F. A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (coords.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 153-179.
- FERRER VALLS, T. (1996) «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en J. J. Berbel Rodríguez (coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 47-64.

- FERRER VALLS, T. (2013) «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario Calderoniano* Extra 1, 163-189.
- GRIMAL, P. (1989) *Diccionario de mitología griega y romana*, F. Payarols (trad.), Madrid, Paidós.
- HERNANDO MORATA, I. (2011) « 'Entre los sueltos caballos' en *El príncipe constante*: la glosa de Calderón y su significado en la comedia », en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1117-1123.
- KIDD, M. (1999) «The Rules of Desire. The Rise of the *Comedia Nueva*, c. 1600-1636», en *Stages of Desire. The Mythological Tradition in Classical Contemporary Spanish Theater*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 63-123.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (2003) *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (2008) «Lope reelabora los mitos: tipología de personajes en tres comedias ovidianas del 'Fénix' », *Voz y letra* 19 (1), 55-77.
- MOLINA, T. de (2000) *El laberinto de Creta*, en *Obras completas. Autos sacramentales II. «El laberinto de Creta», «La madrina del cielo», «La ninfa del cielo»*, I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti (eds.), Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- MORLEY, S. G. & BRUERTON C. (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas*, Madrid, Gredos.
- NEUMEISTER, S. (2000) *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- O'CONNOR, T. A. (1988) «Los tres mayores prodigios», en *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio (Texas), Trinity University Press, 136-152.
- OVIDIO NASÓN, P. [Ovidius Naso, P.] (1903) *Amores. Epistulae. Medicamina faciei femineae. Ars Amatoria. Remedia Amoris*, R. Ehwald (ed.), Leipzig, Teubner, vol. I.
- OVIDIO NASÓN, P. (2008) *Metamorfosis*, J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca (trads.), Madrid, Gredos, vol. II.
- OVIDIO NASÓN, P. [Ovidius] (1993) *Metamorphoses*, W. S. Anderson (ed.), Stuttgart / Leipzig, Teubner.
- PÉREZ DE MOYA, J. (1995) *Philosophía secreta*, C. Clavería (ed.), Madrid, Cátedra.

- SÁNCHEZ AGUILAR, A. (2010) «*El laberinto de Creta*. La negación de la mitología», en *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 102-121.
- SCHEVILL, R. (1913) *Ovid and the Renascence in Spain*, Hildesheim, Georg Olms.
- SEZNEC, J. (1981) *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton, Princeton University Press.
- SWANSEY, B. (2007) «From Allegory to Mockery: Baroque Theatrical Representations of the Labyrinth», en I. Torres (ed.), *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, London, Tamesis, 128-138.
- TENORIO, O. (2005) «El laberinto en el Siglo de Oro», en C. Mata y M. Zugasti (coords.), *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, Pamplona, EUNSA, vol. II, 1613-1626.
- VEGA, L. de (2006) *El arte nuevo de hacer comedias*, E. García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra.
- VEGA, L. de (1621) *El laberinto de Creta*, en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- VEGA, L. de (1966), *El laberinto de Creta*, en *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero. Obras de Lope de Vega*, M. Menéndez y Pelayo (ed.), Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, tomo 190).
- WATSON, A. I. (1971) «Hercules and the Tunic of Shame: Calderón's *Los tres mayores prodigios*», en A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez (coords.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 773-783.

DIÓGENES Y ALEJANDRO MAGNO EN LAS TABLAS BARROCAS

ERIK COENEN

Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid
ewcoenen@ucm.es

Resumen – El anecdotario alejandrino tuvo cierto eco en la comedia nueva española, notablemente en *Las grandezas de Alejandro* (Lope de Vega), *La mayor hazaña de Alejandro Magno* (anónimo) y *Darlo todo y no dar nada* (Calderón de la Barca). El supuesto encuentro entre el rey macedón y el filósofo Diógenes de Sínope fue dramatizado tanto por Lope como por Calderón, con resultados que son examinados, evaluados y comparados en este estudio. Se prestará atención también a las fuentes manejadas y a la interpretación y presentación que del filósofo cínico llevaron a cabo los dramaturgos barrocos.

Palabras clave – Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, *Las grandezas de Alejandro*, *Darlo todo y no dar nada*

DIOGENES AND ALEXANDER THE GREAT ON THE BAROQUE STAGE

Abstract – The anecdotarium about Alexander the Great found its way into the Spanish *comedia*, notably in Lope de Vega's *Las grandezas de Alejandro*, the anonymous *La mayor hazaña de Alejandro Magno* and Calderón de la Barca's *Darlo todo y no dar nada*. The presumed encounter between the king of Macedonia and the philosopher Diogenes of Sinope was dramatized both by Lope de Vega and Calderón, with results which are examined, evaluated and compared in this paper, which also pays attention to the sources used and the interpretation and presentation of the cynical philosopher by the Baroque playwrights.

Keywords – Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, *Las grandezas de Alejandro*, *Darlo todo y no dar nada*

1. LAS TRES COMEDIAS ALEJANDRINAS

Narran todos los biógrafos de Alejandro Magno que, pasando el joven rey por Corinto, probablemente en el año 336 antes de Cristo, conoció al ya muy anciano Diógenes de Sínope y mantuvo con él una conversación memorable, que acabaría pasando a las páginas de no pocas colecciones de dichos y hechos históricos. Casi dos milenios después, se reproduce también sobre las tablas renacentistas y barrocas. El primero en llevarla a la escena fue John Livy, quien en 1580 o 1581 incluyó una versión muy libre, que apenas debe nada a las fuentes, en su anárquica comedia *Campaspe*¹. Unas décadas después, la comedia española supo apreciar mejor potencial escénico del diálogo entre el asombroso conquistador y el excéntrico filósofo.

Son tres las comedias españolas del Siglo de Oro protagonizadas por Alejandro Magno: *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega; *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, falsamente atribuida al mismo poeta pero de autoría hoy desconocida; y *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón de la Barca. La primera es episódica y fue sin duda concebida como una especie de «espejo de príncipes» dramático, y enlaza, a un ritmo trepidante, numerosos episodios de la breve vida del conquistador. La segunda, que con la tediosa mediocridad de sus versos difícilmente puede ser obra de un poeta de la talla de Lope², elabora el argumento, brevemente narrado por Plinio en su *Historia naturalis*, del triángulo amoroso entre Alejandro, la bella Campaspe –o Pancaspe, según algún testimonio³– y el pintor Apeles. Sin deber nada a esta comedia insulsa, la de Calderón parte del mismo argumento en lo que es una comedia palatina y festiva, concebida para la diversión de la corte en el cumpleaños de la joven reina Mariana, pero sin duda también para animar a Felipe IV, lúdicamente, a mantener una fidelidad matrimonial a la que no era muy dado.

¹ El texto más accesible es el incluido en A. K. McIlwraith, ed. (1969).

² El único testimonio antiguo conservado, manuscrito (BN MSS/15566), lleva al margen del título las palabras «De lope», pero en una letra distinta a la del resto del manuscrito y perteneciente a una época posterior, por lo que la atribución carece de autoridad. En cambio, los argumentos en contra de la autoría de Lope son, a mi juicio, abrumadores (ver Coenen, 2018).

³ «Pancaspe» es la variante preferida por la edición que seguimos aquí (ed. bilingüe y trad. de H. Rackham, 1952), pero Lope, Calderón y sus contemporáneos siempre escriben «Campaspe».

La historia de Alejandro, Apeles y Campaspe no sólo proporcionó a Calderón y al poeta anónimo su argumento principal, sino también a Lope un episodio de *Las grandezas de Alejandro*, y conviene empezar esbozándola. Alejandro, afirma Plinio, tuvo una concubina favorita y encargó a su pintor predilecto retratarla desnuda; pero Apeles, durante la ejecución de la obra, se enamoró de la bella Campaspe, y el rey mostró su magnanimidad al renunciar sus favores, ofreciéndosela a Apeles. Los motivos por los que, de todo el amplio anecdotario alejandrino, esta historia fuera la que más cautivó a los poetas dramáticos barrocos, son fáciles de entrever. Los triángulos amorosos siempre ejercen una atracción especial sobre la imaginación literaria, como atestigua la ficción universal de todos los tiempos. A esto se une que la anécdota en cuestión se ofrece como *exemplum*, irresistible para la mente barroca, de cómo el poderoso vence su pasión más fuerte. En este sentido, la «mayor hazaña de Alejandro Magno» –la renuncia a su concubina para que ella pueda serlo de Apeles– es análoga a «la más alta [victoria]» de Segismundo (*La vida es sueño*, v. 3257): su renuncia a Rosaura para que ella se case con Astolfo. Segismundo, recordamos, dice «vencerme a mí» con este acto (v. 3258), y del mismo modo el imperativo de «vencerse a sí» es repetido insistentemente en *La mayor hazaña de Alejandro Magno* y el propio Alejandro, en *Darlo todo y no dar nada*, recuerda que «la más alta / victoria es vencerse a sí» (vv. 1064-1065). Pero por más que la frase suene al Barroco español, ya Plinio se expresó en los mismos términos sobre el gesto del rey: «maior imperio sui nec minor hoc facto quam victoria alia, quia ipse se vicit» (*Hist. Nat.* xxxv, 86, la cursiva es mía). En fin, lo raro habría sido que no se hubiese dramatizado este episodio.

Ahora bien, si este episodio fue el preferido por los dramaturgos barrocos, un digno segundo lugar ocupa el encuentro entre Alejandro y el filósofo Diógenes el Cínico, omitido en la comedia anónima pero incluida tanto por Lope como por Calderón. Las fuentes clásicas principales son Plutarco (*Vidas paralelas: Alejandro y César*), Diógenes Laercio (*Vida de los filósofos*) y Cicerón en sus *Disputationes Tusculanae* (v. 32) y, por supuesto, lo recogen asimismo fuentes más cercanas a los dramaturgos barrocos como, especialmente, Pedro Mejía en su *Silva de la varia lección*.

2. *LAS GRANDEZAS DE ALEJANDRO*, DE LOPE DE VEGA

Si exceptuamos una brevísima intervención de Alejandro en el segundo acto, que sirve sobre todo para informar al público de su llegada al corazón del poder de Darío (II 126-145), el único soliloquio de *Las grandezas de Alejandro* es precisamente el que pronuncia el filósofo al salir a escena. Su aparición, pues, marca una única pausa reflexiva en la frenética sucesión de episodios. El soliloquio lo constituyen tres estancias –estrofa poco usada en la comedia nueva–, con claros ecos frayluisianos, y pretende sin duda asimilar las doctrinas de Diógenes con las del ascetismo cristiano (I 945-982)⁴:

DIÓGENES

Puro, divino cielo,
 libro donde se escribe
 la más alta y mejor sabiduría,
 al engañado suelo
 otras letras prohíbe
 de las que en ti se ven la noche y día;
 la divina armonía
 de tus esferas miro,
 tu sol, luna y estrellas,
 leyendo siempre en ellas
 la omnipotencia de tu autor, que admiro,
 pues todo cuanto encierra
 influyen a los hombres en la tierra.
 ¡Oh campos generosos,
 que con abierta mano
 me sustentáis de frutos diferentes;
 jardines siempre hermosos
 para el regalo humano,
 cubiertos de esos techos transparentes!
 A vos, hermosas fuentes,
 vengo con sed agora;
 no traigo vasos de oro,
 que el barro humilde esmalta y sobredora;

⁴ Cito por la edición de Menéndez Pelayo (1966: 333-390), modificando en algún lugar la puntuación. Manejo la versión digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

que en barro a beber viene
 quien es de barro y de quebrarse tiene.
 Vivan los altos reyes
 de púrpura vestidos;
 mortales son: no tengo que envidiallos:
 hagan, deroguen leyes,
 y tengan oprimidos
 reinos, provincias, mares y vasallos;
 sin armas, sin caballos,
 en estas soledades
 fui señor de mí mismo,
 del mar, del hondo abismo,
 pirámides, palacios y ciudades;
 que, aunque aforismo fuerte,
 no hay tal filosofar como en la muerte.

Los tópicos, conceptos y doctrinas a los que aluden las tres estrofas son de abolengo intelectual diverso, y en algunos de ellos seguramente no se hubiera reconocido Diógenes. La naturaleza es equiparada a un gran libro, cuya lectura es el único estudio digno para el verdadero sabio, y cuyo «autor» es un Dios único y omnipotente; a las esferas celestiales se les atribuye la armonía que afirmaban escuchar en ellas los pitagóricos; el mundo sublunar es evocado como un *locus amoenus* («campos», «jardines») a la manera renacentista; y todo está impregnado de un platonismo cristiano que considera la perfección de la naturaleza un pobre pero hermoso reflejo de la de su Creador. La lapidaria sentencia final no podría ser más barroca. La imagen más sorprendente la ofrecen, sin duda, ese mar, ese hondo abismo, esas pirámides, esos palacios y ciudades que el filósofo afirma llevar en su interior y que considera más difíciles de dominar que los sometidos por un Alejandro Magno.

Se trata, pues, de un ejercicio de sincretismo que permite acercar la figura del Cínico a esquemas y modelos más cercanos a Lope y su público. Si las hazañas de Alejandro han de servir de ejemplario al servicio del ideal del príncipe cristiano, la figura de Diógenes contrapone un ideal bien distinto pero, desde luego, no menos cristiano: el del ascetismo. Es, sin duda, para remarcar o hiperbolizar el modelo ascético que Lope refiere una anécdota recogida en una sola frase por Diógenes Laercio sobre su homónimo, según la cual el Cínico, «habiendo visto una vez que un

y a mí nada me desvela,
 porque no se me da nada
 que sea mía o no lo sea,
 más rico soy yo que vos.

O cuando Alejandro se enorgullece por la fama futura que le espera (vv. 1498-1509):

ALEJANDRO	La posteridad de una heroica fama eterna, ¿será vuestra o será mía?
DIÓGENES	Será mía y será vuestra.
ALEJANDRO	¿Cómo?
DIÓGENES	Como quien dijere que vino Alejandro a Grecia dirá cómo visitó a Diógenes en ella; con que en la historia vendremos a correr los dos parejas, vos por hacer la visita y yo por no agradecerla.

Y remata, con más filosofía (vv. 1510-1515):

DIÓGENES	Fuera de que, ¿qué me importa que fama o no fama tenga, si un aliento de la vida hoy calladamente suena más que después todo el ruido de sus trompas y sus lenguas?
----------	--

Alejandro acepta el argumento pero retoma el inicio del diálogo y la afirmación de Diógenes según la cual él no le trae nada (vv. 1521-1532)¹²:

¹² Entre las posibles fuentes, sólo Pedro Mexía relaciona esta anécdota con el debate sobre a cuál de los dos le falta más (véase la nota anterior): «Otros lo cuentan que, aviéndole Alexandre hecho el ofrecimiento dicho, estaba acaso Diógenes al Sol, y que dixo: “Lo que yo querría, Alexandre, es que te me quites delante y no me hagas sombra”» (I, 27, p. 404).

¿Quieres algo en mi partida
de lo poco que me queda?
Que hoy he dado a mis soldados
mi patrimonio y herencia.
Todos van enriquecidos
de oro, joyas, plata y piedras.
¿Quieres algo?

DIÓGENES

Que te quites
de este sol que me calienta;
que no me lo puedes dar
aunque Rey del mundo seas,
porque es Dios quien me le envía.

Esta respuesta de Diógenes procede de las fuentes, que la recogen todas con leves variantes⁷, si bien en ninguna versión consta, por supuesto, la alusión al Dios único que Lope desliza en sus palabras. Bastante fiel a las fuentes, en cambio, es el remate que da el poeta al episodio: el noble acompañamiento de Alejandro se queda espantado ante la irreverencia del filósofo («¿Ésta es la gloria de Atenas?», «¡Qué bárbaro!», «¡Qué villano!»), pero Alejandro se queda reflexionando y les avisa (I, 1030-1034)⁸:

⁷ La fuente clásica más cercana a la versión de Lope es sin duda Plutarco, quien narra que, en Corinto, «muchos políticos e intelectuales acudieron a darle la enhorabuena, por lo que Alejandro confiaba en que también Diógenes el sinopense hiciera otro tanto, ya que ambos se hallaban por entonces en Corinto. Mas Diógenes no le prestó la menor atención a Alejandro, sino que continuó con toda calma en el barrio de Cranio. De modo que fue el propio Alejandro quien acudió a visitarlo. Lo encontró echado al sol, y al ver Diógenes que se acercaba una gran masa de gente se incorporó un poco y miró la cara a Alejandro. Tras saludarse, Alejandro preguntó a Diógenes si necesitaba algo: “Una cosa bien pequeña –contestó–, apártate un poco, que me estás quitando el sol”» (Plut., *Alex* XIV, 2-4). Diógenes Laercio recoge más escuetamente que «Estando tomando el sol en el Cranión, se le acercó Alejandro y le dijo: “Pídeme lo que quieras”; a lo que respondió él: “Pues no me hagas sombras”» (Diog. Laert., «Diógenes», 12). Cicerón lo refiere así: «At vero Diogenes liberius, ut Cynicus, Alexandro roganti, ut diceret, si quid opus esset: “Nunc quidem paullulum”, inquit, “a sole”. Offecerat videlicet apricanti» (*Disp. Tusc.*, v, 32) Para la versión de Pedro Mexía, véase abajo, nota 11.

⁸ «Se cuenta que Alejandro, ante esta respuesta, quedó tan impresionado y admirado por la altivez, desprecio e independencia de espíritu de este hombre, que dijo a sus acompañantes, que merodeaban riéndose y haciendo burlas: ‘Pues yo, de no ser Alejandro, de buen grado me gustaría ser Diógenes’» (Plut., *Alex* XIV, 5). Diógenes Laercio se limita a señalar que «cuentan haber dicho Alejandro que ‘si no fuera Alejandro, querría ser Dióge-

ALEJANDRO No murmuréis de sus letras,
 porque en despreciarlo todo
 su divina virtud muestra,
 y de no ser Alejandro,
 ser Diógenes quisiera.

En lo dramático, la escena está diseñada para provocar el regocijo que despiertan, en cualquier público, las réplicas agudas e irreverentes lanzadas por el pobre al poderoso. En lo ideológico, permite a Lope contraponer el limitado poder de un «Rey del mundo» al ilimitado poder de un Dios único, y de este modo avisar de los límites del poder humano y enseñar humildad a los poderosos, de acuerdo con lo que debe de haber sido la finalidad didáctica de esta comedia.

3. *DARLO TODO Y NO DAR NADA*, DE CALDERÓN DE LA BARCA

Casi todo lo que está en el Diógenes de Lope está en el de Calderón, pero éste se propuso, además, integrar al filósofo en el argumento total de *Darlo todo y no dar nada*, adjudicándole incluso, como veremos, una inverosímil colaboración con Alejandro no avalada por ninguna fuente documental. Calderón introduce al filósofo como personaje nada más empezar la comedia, cuya acción se desarrolla, por cierto, en Atenas, donde el de Sínope pasó parte de su vida, pero que no parece haber sido el lugar real de su encuentro con Alejandro Magno. Allí llegan, en la escena inicial de la comedia, los ejércitos macedonios, cantando y exaltando a su comandante, y con su estrépito hacen salir a Diógenes de su tinaja. El ‘gracioso’ Chichón, soldado del ejército macedón en ese momento de la comedia, pregunta al filósofo por una fuente cercana⁹. De este modo, Calderón consigue preparar el terreno para insertar y adaptar la anécdota del niño que bebió con la

nes’» (Diog. Laert., «Diógenes», 8), y Pedro Mexía parece reelaborar la versión de Plutarco: «a la fin se partió dél, espantado de su ingenio y doctrina; y siendo reprehendido de sus privados, que se avía detenido mucho con un hombre que no le tractava como a rey, siendo tan baxo y tan pobre, respondiôles Alexandre: ‘Vosotros juzgáys esso así; pero dígoos, en verdad, que si yo no fuera Alexandre, holgara de ser Diógenes’».

⁹ El encuentro entre Chichón y Diógenes es examinado con detenimiento por Melchora Romanos en «Alejandro Magno y la ejemplaridad de la historia antigua» (Romanos 2002: 793-795).

Estas palabras finales acercan, como en Lope, el pensamiento cínico al cristiano, concretamente a la doctrina del *contemptus mundi*. Pero su función es también dramática, pues sirve para enlazar la escena con varios momentos de la acción posterior. Para empezar, el mensaje de Diógenes es lo que despertará la curiosidad de Alejandro hasta el punto de hacerle decidir visitarlo (vv. 410-413):

¹⁰ Cito por mi propia edición, que a fecha de hoy permanece inédita.

Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana. Siglos XVI-XXI · 261-276

quiere verme a mí, yo quiero
verle a él, por desengañado.

La visita se produce en la jornada segunda, cuando Chichón conduce al rey a la tinaja que habita Diógenes en la falda de un monte –no en un templo, como lo quiere la *Vida de los filósofos*–, acercando su figura, como ya había hecho Lope, al arquetipo del ermitaño cristiano. Diógenes se niega a salir hasta que amanezca, aduciendo que, a diferencia del sol, que le trae la luz todos los días, Alejandro no le trae nada. Sin duda, este inicio del diálogo fue concebido por Calderón en preparación para el célebre «No me quites el sol» de Diógenes, que se producirá al avanzar la escena, pero también en alusión a la dicotomía entre dar y no dar que da título a la comedia.

Una vez salido el sol y sentados los dos ante la tinaja, se entabla de nuevo una controversia dialéctica de sabor escolástico, que proporciona a las escenas con Diógenes un ambiente muy distinto del sugerido por el tono frayluisiano en Lope. Es una escena realmente deliciosa, en la que el rey se ve una y otra vez humillado por los argumentos del filósofo. Por ejemplo, cuando Alejandro le recuerda el recado que dio a Chichón (vv. 1472-1486):

ALEJANDRO	[...] vamos a saber de qué manera sois vos más dueño del mundo que yo.
DIÓGENES	Pues ¿no es evidencia que es más rico el que le sobra que el que le falta la hacienda?
ALEJANDRO	Claro está.
DIÓGENES	Luego si a vos sola una parte pequeña que os falta os trae desvelado, y no veis la hora de verla debajo de vuestro imperio,

¹² Entre las posibles fuentes, sólo Pedro Mexía relaciona esta anécdota con el debate sobre a cuál de los dos le falta más (véase la nota anterior): «Otros lo cuentan que, aviéndole Alexandre hecho el ofrecimiento dicho, estaba acaso Diógenes al Sol, y que dixo: “Lo que yo querría, Alexandre, es que te me quites delante y no me hagas sombra”» (I, 27, p. 404).

y a mí nada me desvela,
 porque no se me da nada
 que sea mía o no lo sea,
 más rico soy yo que vos.

O cuando Alejandro se enorgullece por la fama futura que le espera (vv. 1498-1509):

ALEJANDRO	La posteridad de una heroica fama eterna, ¿será vuestra o será mía?
DIÓGENES	Será mía y será vuestra.
ALEJANDRO	¿Cómo?
DIÓGENES	Como quien dijere que vino Alejandro a Grecia dirá cómo visitó a Diógenes en ella; con que en la historia vendremos a correr los dos parejas, vos por hacer la visita y yo por no agradecerla.

Y remata, con más filosofía (vv. 1510-1515):

DIÓGENES	Fuera de que, ¿qué me importa que fama o no fama tenga, si un aliento de la vida hoy calladamente suena más que después todo el ruido de sus trompas y sus lenguas?
----------	--

Alejandro acepta el argumento pero retoma el inicio del diálogo y la afirmación de Diógenes según la cual él no le trae nada (vv. 1521-1532)¹²:

¹² Entre las posibles fuentes, sólo Pedro Mexía relaciona esta anécdota con el debate sobre a cuál de los dos le falta más (véase la nota anterior): «Otros lo cuentan que, aviéndole Alexandre hecho el ofrecimiento dicho, estaba acaso Diógenes al Sol, y que dixo: “Lo que yo querría, Alexandre, es que te me quites delante y no me hagas sombra”» (I, 27, p. 404).

ALEJANDRO Para que a escuchar no vuelva
que no vengo a traeros nada,
¿qué queréis que mi grandeza
os dé?

DIÓGENES Con que no me quite,
mi vanidad se contenta.

ALEJANDRO ¿Con que no os quite?

DIÓGENES Sí.

ALEJANDRO Pues
decidme, porque lo sepa:
¿qué es lo que yo os quito?

DIÓGENES El sol,
que va tomando la vuelta.
Y así, pasaos aquí, no
me quitéis, por vida vuestra,
lo que no me podéis dar.

Ante la insistencia del rey, el filósofo le pide que le haga una flor como las que abundan en el campo, encargo para el que Alejandro ha de confesarse impotente. Diógenes remacha (vv. 1547-1568):

Pues ¿qué hay que os desvanezca,
si vuestro poder no basta
a hacer una inútil yerba
que da el prado tan de balde
que la pace cualquier fiera,
que cualquier ave la pica
y la aja cualquiera huella?
Id con Dios; y a los que estudian
las desengañadas ciencias [...]
no vengáis a hacerles pruebas
de qué quieren o qué estiman;
que no hay que estimen ni quieran,
sino solos desengaños.

Nótese, de nuevo, el afán sincretista que le permite a Calderón armonizar las doctrinas de Diógenes –fuesen las que fuesen, puesto que las fuentes documentales abundan más en anécdotas que en exposiciones filosóficas– con, en este caso, la doctrina barroca del desengaño.

Diógenes se despide del rey con un nuevo reto (vv. 1569-1581):

Y porque mejor se vea
cuál es más rico tesoro,
la majestad o la ciencia,
ya que la primera huisteis,
vaya la segunda apuesta:
a cuál necesita antes,
o yo de vuestras riquezas,
o vos de mis ciencias.

ALEJANDRO

Yo *Levántase.*

quiero, porque no parezca
que ambas apuestas rehúso,
entrar satisfecho en ésta
de que nunca necesite
de vos.

El reto, que no procede de ninguna fuente documental, ha sido concebido por Calderón para enlazar esta escena con otras, del último acto, en las que de nuevo Alejandro tendrá que confesarse vencido por Diógenes. Mencionemos, antes de analizar estas escenas, la reflexión de Alejandro después de la despedida, reflexión que, como en Lope, parece seguir directamente a Plutarco (vv. 1585-1597):

EFESTIÓN

¿Posible

es que has tenido paciencia
para sufrir este loco?

ALEJANDRO

Mal, Efestión, le afrentas;
que si hubiera de dejar
de ser quien soy, y estuviera
en mí elegir lo que había
de ser, ten por cosa cierta...

EFESTIÓN

¿Qué?

ALEJANDRO

...que, no siendo Alejandro,
ser Diógenes quisiera.

EFESTIÓN

En los bronce de la fama
vivirá en el mundo eterna
esa sentencia.

En la jornada tercera, Calderón, uniendo hilos, incorpora a Diógenes en la acción central de *Darlo todo y no dar nada*. Apeles, preso de un deseo desbocado que sería imprudente y peligroso revelar a su poderoso mecenas, pierde el juicio. Alejandro, a su vez, confesándose incapaz de descubrir la causa de la locura de su protegido, solicita la ayuda del sabio, que de este modo gana la apuesta: en efecto, el rey necesita las ‘ciencias’ del filósofo antes que éste las ‘riquezas’ de aquél. A partir de este momento, Diógenes se convierte en personaje dramático autónomo, desvinculando ya de la persona histórica que le da nombre. Observa el comportamiento de Apeles, identifica los síntomas y concluye, cual médico medieval, que el paciente padece «desordenado amor». El rey le encarga indagar más en su condición, y Apeles revela inadvertidamente al filósofo la identidad de su amada y la lealtad para con Alejandro que le obliga a callársela. La información enfurece a un Alejandro repentinamente celoso, quien amenaza con descargar su venganza tanto sobre Apeles como sobre el mismo Diógenes. Éste, sin embargo, le recuerda su primera apuesta y señala que, si él es dueño de sus pasiones, Alejandro es esclavo de las suyas. Si esto es así, arguye (vv. 3810-3817):

DIÓGENES

[...] ¿Cuál será más poderoso?
¿Yo, que mando a quien te manda,
o tú, que sirves a quien
me sirve a mí? Con tan clara
consecuencia, logra ahora
mi muerte, pero, al lograrla,
¡mira quién eres, pues eres
esclavo de mis esclavas!

Alejandro, como Segismundo con Rosaura a sus pies (*La vida es sueño*, vv. 2982-2991), piensa en lo que dirá de él la fama venidera si se deja llevar por su pasión (vv. 3830-3837):

ALEJANDRO

[...] Pues no ha de ser, no ha de ser;
que no ha de decir la fama
que dijeron a Alejandro
de Diógenes las canas:
«¡Mira quién eres, pues eres
esclavo de mis esclavas!»

sin que tratase enmendar
de sus defectos la causa.

Y, como Segismundo con Basilio a sus pies, concluye (v. 3838):

Alza, Diógenes, del suelo.

Palabras que, como las análogas de *La vida es sueño* («Señor, levanta», v. 3241), anuncian la solución de los conflictos de la obra, que, en este caso, permite a Diógenes hacer lo que anhela, que es volver a su tinaja.

Sospecho que la apropiación que hace Calderón de la figura de Diógenes sea el motivo principal de la marginación que ha sufrido esta magnífica comedia desde el siglo XIX. La exigencia de fidelidad –si no a realidades históricas y biográficas ya imposibles de recuperar, al menos a la versión que ofrecen las fuentes documentales– impone sus criterios a la crítica literaria, máxime tratándose de figuras tan veneradas como son los filósofos de la Antigüedad clásica. Pero desde un punto de vista artístico, la manera en que Calderón incorpora a Diógenes en la estructura dramática de esta comedia, no como un elemento pegadizo sino como un elemento orgánicamente integrado en el tejido de la acción, fundiendo dos anécdotas tan desemejantes y procedentes de fuentes distintas –la de Apeles y Campaspe, y la de Alejandro y Diógenes– es realmente admirable.

En resumen, tanto Lope como Calderón llevan a cabo una selección en el anecdotario en torno a Diógenes, y adaptan, tal vez, apenas conscientemente, la imagen heredada del filósofo de acuerdo, por un lado, con el interés dramático que pretenden suscitar con sus intervenciones, y, por otro, con los modelos de hombre sabio más reconocibles y estereotipados para sus contemporáneos. Lope creó de esta manera la mejor escena de *Las grandezas de Alejandro*, y Calderón, no sólo unas escenas dignas de *Darlo todo y no dar nada*, sino también un elemento imprescindible de la arquitectura dramática de esta comedia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Fuentes primarias

- ANÓNIMO, *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, BN MSS/15566.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada*, ed. de Erik Coenen, Fankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, en preparación.
- CICERÓN (1927) *Tusculanae disputationes / Tusculan Disputations*, ed. bilingüe con trad. de J. E. King, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- DIÓGENES LAERCIO (2003) *Vidas de los filósofos ilustres*, trad. de José Ortiz Sainz, Barcelona, Omega.
- McILWRAITH, A. K. (1969) *Five Elizabethan Comedies*, Londres, Oxford University Press.
- MEXÍA, P. (1989) *Silva de varia lección*, I, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra.
- PLUTARCO (2003) *Vidas paralelas*, trad. de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza.
- PLINIO (1952) *Historia naturalis / Natural History*, ed. bilingüe y trad. de H. Rackham, vol. IX, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- VEGA, Lope de (1966) *Las grandezas de Alejandro*, en *Obras de Lope de Vega*. Vol. XIV. *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas.

b) Estudios citados

- COENEN, E. (2017) «La atribución a Lope de Vega de *La mayor hazaña de Alejandro Magno*», *Anuario Lope de Vega*, 23, 347-365.
- JATZIEMANUIL GIGANTES, M. (2006) «*Las grandezas de Alejandro* de Lope: entre la historia y la ficción», *Anuario Lope de Vega*, 12, 153-158.
- ROMANOS, M. (2002) «Alejandro Magno y la ejemplaridad de la historia antigua», en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, I, Kassel, Reichenberger, 793-795.

ULISES, JASÓN, ENEAS Y EL MITO DE DON JUAN: LA «HIPÓTESIS GRECOLATINA» Y LA OBRA DE CLARAMONTE

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

Universidad de La Coruña
alfredorodriguezlopezvazquez@gmail.com

Resumen – Se plantea la explicación del primer texto que desarrolla el mito de Don Juan (*Tan largo me lo fiáis*, 1617) y su variación (*El burlador de Sevilla*, 1630) como una obra en dos fases, debidas ambas a Andrés de Claramonte, dramaturgo de fuerte componente cultural clásico. Claramonte construye todas sus obras a partir de esquemas míticos procedentes de la tradición grecolatina y usa con mucha frecuencia motivos de composición basados en Ulises, Jasón y Eneas como héroes ambiguos, que incorporan siempre la matriz dramática de ser seductores que abandonan a sus amantes (Circe, Calipso, Medea y Elisa Dido), como lo es Don Juan Tenorio. Frente a la hipótesis tradicional que atribuye la obra a Tirso de Molina y sostiene que es una obra con mensaje teológico, proponemos la interpretación del mito a partir de la mitogenia culta en los tres seductores fugitivos clásicos de la tradición helénica. Verificamos esa persistencia de las figuras de Ulises, Jasón y Eneas en media docena de obras de Claramonte fechables desde 1604 hasta 1620.

Palabras clave – Don Juan Tenorio, Claramonte, Ulises, Jasón, Eneas

ULYSSES, JASON, ENEAS, AND THE MYTH OF DON JUAN: THE «GRECO-LATIN HYPOTHESIS» AND THE WORKS OF ANDRÉS DE CLARAMONTE

Abstract – We consider the explanation of the first text that develops the myth of Don Juan (*Tan largo me lo fiáis*, 1617), and its variation (*El burlador de Sevilla*, 1630) as a work in two stages, both by Andrés de Claramonte, a playwright with a strong Classical cultural background. Claramonte constructs all his plays from mythical schemes coming from the Greek and Latin tradition, and uses motifs and tropes stemming from Odysseus, Jason and Aeneas as ambiguous heroes that always incorporate the theatrical matrix of seducers who abandon their paramours (Circe, Calypso, Medea and Elisa Dido), a character trait that we can see in Don Juan Tenorio. Against the traditional hypothesis that attributes the play to Tirso de Molina and claims that the work has a theological component, we propose an interpretation

of the myth based upon the scholarly mythogenesis of the fugitive seducer from the Hellenic tradition. We verify the presence of Ulysses, Jason, and Aeneas in half a dozen plays by Claramonte, datable to the period 1604-1620.

Key Words – Don Juan Tenorio, Claramonte, Ulysses, Jason, Aeneas

1. LA ATRIBUCIÓN A TIRSO DE MOLINA Y LA HIPÓTESIS ALTERNATIVA

Las propuestas y estudios sobre la creación del mito de Don Juan pueden resumirse en dos hipótesis, en principio incompatibles. La hipótesis tradicional, a la que llamaré «hipótesis teológica», sostiene que la obra fundadora del mito corresponde a un texto perdido, compuesto por el fraile mercedario Tirso de Molina, en torno a 1612-1615, que el dramaturgo habría vendido a Andrés de Claramonte; éste habría modificado ese texto perdido para transformarlo en una variante llamada *Tan largo me lo fiáis*. A continuación, tras la muerte de Claramonte en 1626, el texto habría llegado a manos del empresario y actor Roque de Figueroa, que lo habría vendido a un editor sevillano, Manuel de Sandi, que lo habría hecho imprimir a nombre de Tirso de Molina en la imprenta de Francisco de Lyra. Para avalar esta hipótesis falta por demostrar documental y teóricamente cómo Tirso de Molina habría escrito en esos años que pasó en Estercuel y Toledo, una obra ajena a su estilo y dramaturgia habitual y a sus usos léxicos, y muy distinta de los «dramas de comendadores»¹ que caracterizan al Tirso del período 1612-14. El mito de Don Juan no corresponde al modelo de «drama de comendadores», sino al de «drama de seductores», que tiene características diferentes y ajenas al teatro de Tirso. Dicho de otro modo: la atribución del *Burlador* a Tirso de Molina carece de base documental y se fundamenta únicamente en aceptar un

¹ Básicamente las dos partes de la *Santa Juana* y *La Dama del Olivar*. Las dos partes de la *Santa Juana*, de las que hay autógrafo de Tirso y que se editan en su *Quinta Parte*, se acaban convirtiendo en tres por el reajuste que hace una compañía, mezclando pasajes de ambas para obtener un texto interpolado y repetitivo, que ha sido editado por Xavier A. Fernández, advirtiendo de todos los problemas de transmisión y también de la dependencia de estas obras primerizas de Tirso de las «comedias de comendadores» de Lope, muy especialmente del *Peribáñez*.

entramado de conjeturas *ad hoc* propuestas para justificar el hecho de que la obra no aparece en ninguna de sus cinco partes de *Comedias*, ni corresponde a la dramaturgia habitual de Tirso, ni el propio Tirso la da como suya en ningún documento.

La hipótesis opuesta, a la que llamaré «hipótesis grecolatina» establece que la versión original es la que se representa en Córdoba en agosto de 1617, a cargo de la compañía de Jerónimo Sánchez, que tiene también en su repertorio una obra de Claramonte, *El secreto en la mujer*. Entre 1617 y 1626 (fecha de la muerte del dramaturgo murciano afincado en Sevilla) esa comedia sobre Don Juan Tenorio vuelve a representarse en Nápoles, con el título *Il convitato di pietra* en 1625 y 1626, por las compañías de Francisco Hernández Galindo y de Pedro Ossorio. La transmisión del texto hasta la fraudulenta edición sevillana de 1630, se ha hecho, conforme a la propuesta de Rogers (1977)², refrendada por estudios posteriores de Ruano de la Haza, a través de una serie de actores que pasan a la compañía de Roque de Figueroa entre 1626 y 1630. Todos los puntos de esta hipótesis están avallados documentalmente y refrendados filológica y teóricamente. A partir de aquí, la «hipótesis grecolatina» permite sustentar una explicación del mito de Don Juan como una derivación de tres figuras míticas anteriores,

² Vale la pena citar *in extenso* las líneas que dedica Rogers (1977: 14) a este problema: «As we have seen, *TL* [*Tan largo*], where is not cut, is probably closer to the original. With its cuts, its correct versification and scanty stage-directions, *TL* probably derives from the original through a written tradition. Probably through successive printings it has been cut and tidied for the reading public, and then attributed to a famous living playwright in the hope of increasing the sales. *B* [*Burlador*] with its insertions and inaccuracies and its detailed stage-directions is probably the version reconstructed from memory by theatre people. Three different sorts of people might have been trying to piece together a play from memory: the playwright himself (if he had sold his manuscript to a company and later wanted to publish the play in book form); a company of actors wanting to revive the play after their copies (or their company) had disintegrated; a *memorion*, or professional memory-man employed by another company to attend their performances and pirate their plays». De las tres posibilidades evocadas por Rogers, la segunda ha sido demostrada a partir de un hecho evidente: el cotejo de los pasajes de Catalinón entre *TL* y *B* muestra un porcentaje de coincidencias muy superior al de los demás personajes. Dado que el papel de Catalinón está a cargo del *gracioso*, parece que Juan Bezón, el gracioso de la compañía de Roque de Figueroa debe de haber transmitido la última fase textual, en compañía seguramente de su mujer «la Bezona». Esto es compatible con la posibilidad de que el propio autor haya modificado la obra para vendérsela a otra compañía pasados los cinco años de rigor del primer contrato con Jerónimo Sánchez, es decir, a partir de 1622.

Ulises, Jasón y Eneas, que son mencionadas repetidamente en las obras de Claramonte, autor que, por otra parte, evidencia un absoluto dominio de la lengua latina y una admiración declarada por autores clásicos como Homero, Virgilio, Séneca, Apuleyo y Terencio³. Además de haber tratado temas históricos del siglo XIV en los que la familia Tenorio (Juana y Diego, en la época de Pedro I, hijo de Alfonso XI) es protagonista principal, con el mismo carácter de personajes malévolos e intrigantes. No sabemos el conocimiento que podía tener Claramonte de la lengua griega, pero sí tenemos buenas muestras de su acabado dominio de la latina y de su exhaustivo conocimiento de Horacio y Ovidio, a los que podía citar de memoria, como hace en el *Prólogo al lector* de la *Letanía moral*:

Y por otro tanto se movió el poeta Horacio a decir en su primera epístola: *Pectore verba puer nunc te melioribus offer, quo semel est imbuta recens servabit odorem testa diu*. Por esto pienso que será de algún provecho a la república con su devoto entretenimiento y de utilidad a sus hijos. Bien sé que habrá algún Momo Español que diga de sus versos, lo que dice Horacio en su segundo libro: *Scribimus indocti, doctique poemata passim*. Mas él con los demás maldicientes tendrá lugar en el infierno, pues por lo mismo casi dijo Ovidio en el cuarto de sus Metamorfosis. *Mille capax aditus & apertas undique portas &c.*

2. DON JUAN COMO VARIANTE DEL MITO DEL SEDUCTOR CLÁSICO

La «hipótesis grecolatina» establece que el texto común de *Tan largo me lo fiáis* (1617) y *El burlador de Sevilla* (1630) corresponde a una urdimbre dramática derivada de la *Odisea*, las *Argonáuticas*⁴ y la *Eneida*. En

³ En *De lo vivo a lo pintado*: «rompa la Andria su silencio / y el Eunuco, y con Platón / Séneca» (Claramonte 1858: 545). En *El secreto en la mujer*: «Pánfilo: Borrico, que al amante / ansí Apuleyo le llama» (vv. 402-3). En la *Letanía moral*: «que tanto le debe a Homero / como a sus hechos Aquiles» (Claramonte 1613). Prácticamente lo mismo dice sobre Eneas y Virgilio en la misma *Letanía*: «y aunque Troya se abrasara / quién se acordara de Eneas / si un Virgilio no cantara» (Claramonte 1613: 382). En el colofón de la *Letanía moral* se lee «diciembre de 1612», pero la cubierta pone «1613». Esto prueba que la obra ya estaba terminada en imprenta al final de 1612, aunque lleve la fecha de 1613. Suscribo esta última fecha en las referencias bibliográficas.

⁴ No se trata de citar a Jasón, Medea o Tifis. En la *Letanía moral* se resume «a lo divino», en una quintilla, el episodio de Fineo y las Arpías en las *Argonáuticas*: «Junta

estas tres obras clásicas se repite el mismo principio del seductor que abandona a sus conquistas amorosas huyendo por mar. El verdadero epítome de esta figura es Eneas, causante del suicidio de la reina Elisa Dido. Episodio que Claramonte debía conocer muy detalladamente, en función de la siguiente cita de *El gran rey de los desiertos* (vv. 108-110): «Digo, señor, que te sigo, / *per tot discrimina rerum* / como el poeta lo dijo». Esos dos versos, sin mención del origen de la cita ni del enigmático «poeta», no pueden pasar desapercibidos: se trata del episodio inicial de la *Eneida*, en que Eneas está relatando a Dido su huida de Troya⁵. La referencia a la huida de Eneas llevando a hombros a su anciano padre, Anquises, es precisamente la primera imagen que tendremos en *El burlador* desde el punto de vista de la futura seducida, la pescadora Tisbea, que nos cuenta así el naufragio del barco en la costa: «Un hombre al otro aguarda / que dice que se ahoga: / gallarda bizzarría, / en los hombros lo toma, / Anchises le hace Eneas / si el mar está hecho Troya» (vv. 566-571). Estos seis versos son comunes a las dos versiones, *Tan largo me lo fiáis* (vv. 485-90) y *El burlador de Sevilla*, por lo que es seguro que son obra del autor del drama, y no de un refundidor o transmisor ajeno a la creación original.

Y la mención de Don Juan como Eneas está lejos de ser casual, porque todo el episodio de la seducción y abandono de la pescadora Tisbea está continuamente esmaltado de menciones a la *Eneida*: «Parecéis caballo griego / que el mar a mis pies desagua, / pues venís formado de agua / y estáis preñado de fuego» (vv. 692-695), el fuego de Troya, manifestado a través del episodio del Paladión, la suprema argucia de Ulises. El desenlace del episodio nos confirma, en la cínica réplica de Don Juan a su criado, que el burlador o «garañón de España» se limita a repetir o emular la conducta de Eneas:

tus sucias Arpías / que profanando las mesas / de Dios, las noches y días / comen fantásticas presas / de caducas herejías» (1612: 319-20). El episodio de Fineo y las arpías corresponde al *Liber IV* del poema épico *Argonautica* de Valerio Flaco, inmediatamente anterior al episodio de la muerte del piloto Tifis, al comienzo del *Liber V*. En la obra de Claramonte no es una mención aislada a Fineo, sino el desarrollo, en clave alegórica cristiana, de ese episodio, lo que evidencia un conocimiento completo de la obra de Valerio Flaco.

⁵ «*Per varios casus, per tot discrimina rerum / tendimus in Latium; sedes ubi fata quietas / ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae*» (Canto I, vv. 204-6.)

DON JUAN: Por Tisbea estoy muriendo,
que es buena moza.
CATALINÓN: ¡Buen pago
a su hospedaje deseas!
DON JUAN: ¡Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago! (vv. 987-991)

En filigrana de esta mención a Eneas como precursor y aval de la conducta de Don Juan, está Ulises, pero estaba también Jasón, en los versos en los que Catalinón imprecaba a los héroes de la nave *Argo*: Jasón, el héroe, y Tifis, el piloto: «Maldito sea Jasón / y Tifis maldito sea» (vv. 616-7). La mención a Tifis, personaje muy poco habitual de los dramaturgos del siglo XVII (inexistente en las obras de autoría segura de Tirso) es constante en la obra de Claramonte⁶. Y esto sólo se entiende en alguien que conozca muy bien el relato de Valerio Flaco, donde Tifis aparece varias veces en el Libro I, es importante en los avatares del Libro II (la seducción de Hipsípila por Jasón en la isla de Lemnos) y muere al comienzo del Libro V. En Claramonte, lo encontramos ya en una obra cuyo estreno está documentado en 1604, *El nuevo rey Gallinato* (Comedias, 1983: 229): «y por primer argonauta / cobre nombre inmortal Tifis⁷», y lo volvemos a encontrar en *Púsoseme el Sol, salióme la Luna*, de la misma época que *El burlador / Tan largo*, sobre la leyenda de Santa Teodora de Alejandría: «Tifis leyes puso al mar / inexorable y soberbio». La repetida mención a Tifis delata a un lector minucioso de las *Argonáuticas*, que menciona a un personaje episódico pero relevante, más allá de los protagonistas de la historia amorosa, Jasón y Medea. Que en todo caso reaparecen también en la estrofa en la que Tisbea, en el tercer acto de *El burlador*, se queja de su desgracia:

⁶ Probablemente Claramonte conoce la historia de Jasón y los argonautas en la versión latina *Argonautica* de Valerio Flaco, que editó, en Alcalá en 1524, Lorenzo Balbo, a cargo del impresor Miguel de Eguía; o incluso en la edición toledana *Argonáuticas* de Alfonso de Ayllón, en 1553, en Juan de León. Tanto Toledo como Alcalá son ciudades en donde sabemos que Claramonte representó muy frecuentemente hacia 1615. No es probable que conociera el griego como para leer el texto de Apolonio de Rodas.

⁷ En esta alusión a Tifis aparece en filigrana el pasaje de Valerio Flaco en el *Liber I*: «*Peruigil Arcadio Tiphys pendebat ab astro / Hagniades, felix stellis qui segnibus usum / et dedit aequores caelo duce tendere cursus*» (*Argonautica*, I, 480-482).

¡Maldito el leño sea
 que a tu amargo cristal halló camino
 y, antojo de Medea,
 tu cáñamo primero o primer lino
 aspado de los vientos
 para telas de engaños e instrumentos! (vv. 2285-2290).

La figura de Jasón, como las de los otros dos seductores helénicos, Ulises y Eneas, es ambigua: por una parte es el héroe que captura el vellocino de oro (gracias a Medea), y por otra parte es quien seduce y abandona primero a Hipsípila (Libro II) y más tarde seduce a Medea, a la que abandonará (en la tragedia de Eurípides) por una mujer más joven y mejor situada, como es la princesa de Corinto. El texto de Valerio Flaco termina con la muerte cruel de Apsirto, el hermano de Medea, pero la historia posterior de Jasón y Medea está en Eurípides, autor citado también por Claramonte. En sus obras, además de Tifis, Ifis, Apsirto, Orión y otros personajes de las *Argonáuticas*, alude de forma constante a Jasón en tanto que seductor de Medea, relacionándolo con el engaño. Es el caso de *El secreto en la mujer* (Claramonte 1887: 6), representada el mismo año de 1617 por la misma compañía de Jerónimo Sánchez que representa *Tan largo me lo fiáis*. En esta obra Ursino intenta seducir a Clavela, esposa de Lelio; su reflexión es inequívoca:

Estas son de Clavela
 las ventanas y puertas de mi gloria
 y el cielo donde vuela
 en nubes de esperanza mi memoria.
 Llegad, para que sea
 esta noche el Jasón de esta Medea.

3. LA DRAMATURGIA DE CLARAMONTE Y SU BASE GRECOLATINA

Por lo tanto, en los seductores fugitivos, tan frecuentes en el teatro de Claramonte, siempre va a aparecer el referente helénico de Jasón, como aparece en la historia de Don Juan Tenorio. No falta el tercer seductor fugitivo, Ulises, presente en *Tan largo me lo fiáis* y también en la variación *El burlador de Sevilla*, más allá de la mención indirecta al aludir al

«caballo griego». En la loa a Sevilla del *Tan largo* aparece mencionado el episodio de las sirenas: «Y en su margen más sirenas / que engendra el mar en sus Sirtes, / con quien no hay sordas orejas / ni hay ingeniosos Ulises» (vv. 1058-1061). En la loa a Lisboa de *El Burlador* se alude a la mítica fundación de Lisboa «que el Tajo sus manos besa / que es edificio de Ulises, / que basta para grandeza, / de quien toma la ciudad / nombre en la latina lengua / llamándose Ulisibona» (vv. 888-894). Y en un pasaje de *El gran rey de los desiertos* una reflexión de Eudipo, el héroe y seductor de Silene, aúna a dos amantes seducidas por Ulises con la víctima de Jasón: «Si estuviera aquí Calipso / Circe o Medea, forzando / los infernales ministros, / atrás no volviera un paso» (vv. 134-137). Las referencias a Ulises y el episodio de las sirenas estaban ya en una obra de Claramonte (1983: II) de la que constan repetidas representaciones en 1604, *El nuevo rey Gallinato*:

Recostarme quiero, en tanto
que vuelven mis camaradas;
no es mucho que duerma Ulises
a las voces regaladas
de las sirenas marinas
cuando el mar jónico pasa. (vv. 758-763)

Las referencias a Ulises, Jasón y Eneas son constantes en las obras de Claramonte e incluyen siempre el aspecto de seductores que se sirven del engaño y que provocan, como en el caso de Eneas, la tragedia en la seducida abandonada, el tema de Elisa Dido. En cuanto a ese elemento oscuro del seductor, en el caso de Ulises hay un interesante apunte en otra obra de Claramonte, *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto*, en donde el artero y traidor Nuño de Ferreira, preguntando por su antigua novia, ahora casada con don Jorge de Ataíde, se expresa en estos términos: «dime, amigo, cómo queda / la sirena de este Ulises» (vv. 389-390). Este Ulises es el privado del nuevo Rey, que va a aprovechar su privilegiada posición para urdir un doble engaño: ordenar el asesinato alevoso de Jorge de Ataíde, so capa de un ascenso como gobernador en Goa y conseguir que Brianda de Silva, ya viuda, se case con él. El que Nuño de Ferreira se presente como un nuevo Ulises no es un timbre de gloria; es el Ulises en su aspecto tenebroso, mientras Jorge de Ataíde será el astuto

Ulises que recupera a su Penélope/Brianda, urdiendo una añagaza superior. Aunque el auténtico Ulises es Diego Alfonso Das Mariñas, que se presenta como «otro Ulises» ante Nuño Ferreira y en realidad actúa como un Ulises protector de Jorge de Ataíde, al desvelarle la trama y ayudarle a urdir la contra-añagaza. En el desarrollo de la intriga (Claramonte 1993) volvemos a ver el tema de Elisa Dido y Eneas, al aludir el gracioso y desvergonzado Pití a su situación similar a la «viuda de Cartago»:

¿Ella la historia no oyó
de la viuda de Cartago,
por quien hoy de sangre es lago,
que Virgilio la glosó? (vv. 1839-1842)

A lo largo del texto, en su tercera jornada, se vuelve a aludir indirectamente a Ulises al nombrar a Penélope (el tema de Brianda, que espera el regreso de Jorge, acechada por un poderoso pretendiente) y también a Eneas, al presentarse la propia Brianda como «la viuda de Siqueo» (v. 2643). En este caso, en la versión resistente de Elisa Dido, viuda llorosa de Siqueo. El entretejido de imágenes, alusiones y motivos grecolatinos en este drama heroico es incluso superior al que vemos en *Tan largo me lo fiáis*; me limitaré a indicar someramente las referencias con el verso concreto: «Paladiones preñados» (v. 23), «Tántalo de Portugal» (v. 76), «la sirena de este Ulises» (v. 390), «no adorne su frente Baco» (v. 411), «el reino, seré otro Acestes» (v. 527), «sepultura las Nereidas» (v. 592), «Júpiter contra su nave» (v. 688), «Bóreas y el loco pavón» (v. 690), «que la ambición le dio la muerte a Midas» (v. 735), «oh, Marte riguroso» (v. 805), «otro Ulises en servirte» (v. 963), «en blanco coral las Parcas» (v. 1014), «sed Penélope, pues sois» (v. 1039), «Orfeo, con el tañer» (v. 1425), «del infierno y Anfión» (v. 1427), «de Tebas el muro hacía» (v. 1430), «la historia de Bruto y Porcia» (v. 1497), «a la guerra parte Bruto» (v. 1500), «Ay, cómo Porcia bien dice» (v. 1513), «Fuese Bruto, y en la guerra» (v. 1524), «Bruto ha de ser y yo Porcia» (v. 1539), «enemigos, si soy Porcia» (v. 1576), «azote y Parca de enemigas vidas» (v. 1609), «de la viuda de Cartago» (v. 1840), «que Virgilio la glosó» (v. 1842), «querer un Homero ser» (v. 1871), «a Penélope ha excedido» (v. 2269), «de este portugués Diomedes» (v. 2274), «a Penélope y a Porcia» (v. 2311), «viva inmortal como el Fénix» (v. 2312), «ya, si Artemisa comió» (v. 2371), «más que Artemisa soy yo» (v. 1373), «soy la viuda de Siqueo» (v. 2463).

Parece bastante obvio que Claramonte construye sus personajes en función de características de personajes grecolatinos: Brianda es una nueva Penélope; Nuño Ferreira, el Ulises pérfido; Das Mariñas el Ulises astuto y amigo, y Jorge de Ataíde, el Ulises que regresa a por Penélope; los temas o motivos ocasionales se pueden asumir con referencia a personajes como Tántalo, Midas, Orfeo, Anfión, Acestes o Diomedes. Un dramaturgo que compone de esta forma (y *El ataúd*, por métrica, es anterior a *Tan largo me lo fiáis*) va a elaborar una historia dramática medieval, la de Don Juan Tenorio, privado de Pedro I el Cruel, conforme a los patrones de construcción grecolatinos. Están citados expresamente Homero y Virgilio, ya que se habla de Ulises y de Elisa Dido. En este caso no se habla de Ovidio, que sí aparece en varias otras obras de Claramonte, ni de Terencio, cuyo personaje Pánfilo, de la *Andria*, se ha trasladado a *El secreto en la mujer*, con el mismo nombre, y con el guiño cultural de hacer llamar «Lelio» al protagonista, como el nombre del protector romano de Terencio. En todo caso hay un dato cuantitativo en *El ataúd* que es perfectamente objetivo: hay 33 versos con referencias grecolatinas; en algunos versos hay más de una y en otros hay referencias repetidas. En conjunto, el uso claramontiano corresponde a una cita grecolatina cada cien versos. ¿Cuál es el uso del autor de *Tan largo me lo fiáis* [TL] y *El burlador* [B]? Las citas grecolatinas, detalladas por versos son, en TL: «porque, aunque con más ojos que Argos vivan» (v. 165), «discúlpenme Troya y Grecia» (v. 224), «Anchises le hace Eneas» (v. 489), «si el mar está hecho Troya» (v. 490), «Maldito sea Jasón» (v. 529), «y Tifis maldito sea» (v. 530), «Parecéis caballo griego» (v. 589), «Necio, lo mismo hizo Eneas» (v. 739), «con la reina de Cartago» (v. 740), «diciendo en ellas: Senatus» (v. 998), «*equae virtutis iustitiae*» (v. 999), «*legibus Augustus*, que es» (v. 1000), «fue de Hércules fundación» (v. 1014), «pero después Julio César» (v. 1026), «que engendra el mar en sus Sirtes» (v. 1059), «ni hay ingeniosos Ulises» (v. 1061), «el Coloso, honor de Rodas» (v. 1154), «briosas, altivas, Circes» (v. 1221), «Paladiones preñados» (v. 1226), «para la beldad Esfinge» (v. 1231), «una Troya que se abrasa» (v. 1706), «venga el Coloso de Rodas» (v. 1810), «ved que hay romanas Emilias» (v. 2106), «y hay Lucrecias vengativas» (v. 2108), «sois vos la Europa hermosa» (v. 2267). Las citas del *Burlador* no coincidentes con TL (la loa a Lisboa, frente a la loa a Sevilla y algunas modificaciones en el texto), son: «adonde Neptuno reina» (v. 736), «que quedara corto Apeles» (v. 755), «es edificio de

Ulises» (v. 815), «hecho otra Troya en las llamas» (v. 989), «que después que faltan Troyas» (v. 990), «el Héctor de Sevilla» (v. 1085), «César con el César fui» (v. 1129), «Troya de mi cabaña» (v. 2127), «antojo de Medea» (v. 2133).

En conjunto, combinando las dos loas y la diferencia de versos en el monólogo de Tisbea, más algunas modificaciones menores en pasajes, sobre un total de algo más de 3000 versos tenemos 25 en TL y 9 en los pasajes divergentes: un total de 34, aproximadamente uno de cada cien versos. Parece un índice muy fiable de usos grecolatinos. ¿Cuántos ejemplos hay en *Deste agua no beberé*, la obra en la que Claramonte trata sobre Juana y Diego Tenorio? Siguiendo el mismo procedimiento de cotejo que hemos usado para el *Burlador/Tan largo* el cómputo es éste: «que imitando al de Diomedes» (v. 19), «donde un tiempo a Apolo Pitio» (v. 29), «a Atlante deja vencido» (v. 118), «brotando Dafnes de murta» (v. 119), «pues si te diere Tesalia» (v. 159), «si a Virgilio» (v. 176), «Fernando que los Elíseos» (v. 178), «que así Cleopatra sería» (v. 266), «que es razón que Hércules sea» (v. 324), «donde vos soys Deyanira» (v. 325), «ni la maravilla Ausonia» (v. 392), «Herifele pienso ser» (v. 503), «Júpiter es y el alma me ha abrasado» (v. 561), «mayor fuego que en Troya ha de encenderse» (v. 576), «contigo nuevo Tarquino» (v. 759), «imitando a Lucrecia» (v. 762), «de honor a su virtud, aunque Laudamia» (v. 894), «si por ti fue mujer, mujer fue Lamia» (v. 896), «mas yo Júpiter seré» (III, v. 21), «y si él en Flegra es gigante» (III, v. 23), «como a Atlante mis pies» (III, v. 337), «honor de Porcia y Lucrecia» (III, v. 994).

La segunda jornada es de extensión bastante breve, con lo que la obra tiene un total de 2715 versos (algo menos que los 3000 versos que solían tener las comedias), para 22 citas grecolatinas. Es decir, una cita cada 123 versos. Se trata de un dramaturgo que tiene un porcentaje de uso de citas grecolatinas similar al que presentan *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*.

Siguiendo esta hipótesis grecolatina hay que plantearse cómo encaja el otro gran componente del mito de Don Juan: la Estatua del Comendador. Para ello conviene detenerse en las *Argonáuticas* y en el interés de Claramonte por el viaje de Jasón, al que alude de forma constante en casi todas sus comedias. Veamos, por ejemplo, el siguiente pasaje de *El nuevo rey Gallinato* (Claramonte 1983):

y saliéndose de Colcos
 Jasón, convertido en Argos,
 y de los mares amargos
 sufra bárbaros remolcos;
 invente la nave Ifis
 como la zampoña y flauta
 y por primer argonauta
 cobre nombre inmortal Tifis. (vv. 279-286)

Tanto Ifis como Tifis reaparecen en otras obras de Claramonte, especialmente Tifis. En *Púsoseme el sol, saliome la luna* están ambos: «ha de ser Ifis egipcio / cuando tú Anajarte seas» (vv. 719-720), y «Tifis leyes puso al mar / inexorable y soberbio» (vv. 151-2); y volvemos a encontrar a Tifis en *El Tao de San Antón*: «a Jasón, metido en Colcos / Tifis, Dédalo, Eristeo⁸, / y otros insignes pilotos» (vv. 330-2). Y en la historia de los argonautas hay un elemento que tiene que ver con la Estatua del Comendador. ¿Qué es lo que hay en las *Argonáuticas* que tenga que ver con una estatua animada que combate contra un hombre? El gigante de bronce Talos⁹, que vigila la llegada de intrusos a la isla de Creta. Robert Graves (1985: 303) resume así el episodio de Apolodoro (I, 9, 26):

Dirigiéndose hacia el norte, los argonautas llegaron a Creta, donde les impidió desembarcar Talos, el centinela de bronce, creación de Hefesto, quien apedreó el *Argo* según su costumbre. Medea llamó amablemente al monstruo y le prometió hacerlo inmortal si bebía cierta poción mágica, pero era una bebida que producía el sueño y, mientras Talos dormía, Medea le quitó el clavo de bronce que taponaba la única vena que le corría desde el cuello hasta los tobillos. De ella brotó el licor divino, un líquido incoloro que le servía de sangre, y el monstruo murió.

⁸ Hay discrepancia entre las dos versiones de esta obra. Es posible que «Eristeo» sea un error de transmisión por «Ergino», que es el nombre del piloto que sustituyó a Tifis en la nave *Argo*. De hecho ya el nombre de Tifis se transmite erróneamente como «Titís» en *TL* y como «Tisis» en *B*.

⁹ En este caso el episodio de Talos no aparece en Valerio Flaco, cuya obra está inconclusa y sólo llega hasta la muerte de Apsirto. Es importante porque es gracias a Medea como los argonautas y Jasón pueden salvar a esta especie de Polifemo bronceo. La historia de Talos viene en el Libro IV de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

Las estatuas clásicas suelen ser de mármol, como es el caso de Galatea, la estatua animada creada por Pigmalión o la estatua que se venga de los atletas que no le pagan a Simónides por su oda; la insistencia de Claramonte en hablar de las hechicerías de Medea y también de Jasón y el viaje de los argonautas, hace muy plausible que la estatua animada del Comendador sea también de índole grecolatina y esté inspirada por Talos, sin descartar un cruce con otras estatuas animadas de la tradición helénica. Un ejemplo notable de hasta qué punto Claramonte conoce minuciosamente la historia de los argonautas está en su mención a Apsirto, hermano de Medea, mencionado por Claramonte en *La infelice Dorotea*. El rastreo en el CORDE no registra ningún ejemplo con la grafía «Apsirto» y tan sólo 2 con la grafía «Absirto»: uno en una obra primeriza de Lope de Vega, *Carlos el perseguido*, fechada en 1590 en el manuscrito Gálvez, y la otra en la primera parte del *Parnaso Antártico*, de Diego Megía de Fernangil, publicada en Sevilla en 1608. Salvo esa precoz mención de Lope, ningún dramaturgo parece haberse ocupado del hermano de Medea y su trágica historia. En todo caso esto nos confirma que Claramonte conocía al dedillo las *Argonáuticas* y que es más sólido relacionar a la Estatua del Comendador con Talos, enviado de Hefesto, que con las conjeturas sobre calaveras en cementerios que se han propuesto para tratar de relacionar a Tirso con la Estatua del Comendador. La atribución a Claramonte permite además ahondar en algunos aspectos estilísticos de deuda con Homero y Virgilio, tanto en la *Odisea* como en la *Eneida*, hasta ahora desatendidos por la crítica académica. Es el caso de sintagmas N+Adj., constantes en la obra de Claramonte y que reaparecen en *Tan largo/Burlador*. Son sintagmas que podemos encontrar ya en el Canto I de la *Odisea*, donde se habla de las «cóncavas grutas» (I, 15) donde Calipso retiene a Ulises, fórmula que se repite en otro pasaje del mismo canto (I, 73), o como la imagen del «mar espumante». Son las que reencontramos en versos como «la espumosa orilla del mar de Italia» (TL, 120-121) o «los cóncavos hondos del mar» (TL, 395-396).

En consecuencia, el mito de Don Juan no debe analizarse en términos teológicos y post-tridentinos, sino en términos de una construcción mítica derivada de componentes asociados a las figuras de Ulises, Jasón y Eneas y a la clara y decidida admiración de Claramonte por la obra de Homero, Virgilio y Apolodoro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLARAMONTE, A. (1613) *Letanía Moral*, Sevilla, Matías Clavijo.
- (1858) *De lo vivo a lo pintado*, en *Dramáticos Contemporáneos a Lope de Vega*, BAE, vol. XLIII, edición de R. Mesonero Romanos.
- (1887) *El secreto en la mujer*, Sevilla, Imprenta Gironés y Orduña.
- (1983) *Comedias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- (1985) *Púsoseme el sol, saliome la luna*, Kassel, Reichenberger.
- (1991) *El secreto en la mujer*, Madrid y Londres, Támesis.
- (1993) *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto*, Madrid y Londres, Támesis.
- (2008) *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, Madrid, Cátedra.
- (2010) *La estrella de Sevilla. El gran rey de los desiertos*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ, X. A. (ed.) (1988) *Las dos versiones dramáticas primitivas del Don Juan. El burlador de Sevilla y convidado de piedra y Tan largo me lo fiáis. Reproducción en facsímil de las ediciones princeps*, Madrid, Revista Estudios.
- GRAVES, R. (1985) *Los mitos griegos*, vol. 2, Madrid, Alianza.
- HOMERO, (2000), *Odisea*, Madrid, Biblioteca Básica Gredos, José Manuel Pabón (trad.).
- RÍO TORRES-MURCIANO, A. (2015) «Ediciones españolas de Valerio Flaco», *Ianua classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, vol. III, 443-450.
- ROGERS, D. (1977), *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, London, Grant & Cutler y Tamesis Book.
- TIRSO DE MOLINA (1970) *Obras*. II. Tomo CCXXXVI, BAE, Madrid, Atlas.
- (1988) *La Santa Juana. Segunda Parte*, Kassel, Reichenberger.
- (Atribuido a) (2016) *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, vigésimo tercera edición actualizada.
- VALERIUS FLACCUS, C. (1724) *Argonauticon libri octo cum notis integris Carionis, Vossii, Hensii*, Leiden, Samuel Luchtmans, in quarto. Notas de P. Burmann.
- VIRGILIO MARÓN, P., *La Eneida*, libro I, Madrid: Gredos, 1990.

PRESENCIA PLATÓNICA EN *EXAMEN DE MARIDOS* DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

YSLA CAMPBELL

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
yslacampbell@live.com

Resumen – La idea platónica del Eros, desarrollada en *Lisis*, *Banquete* y *Fedro*, es una influencia tan importante para Alarcón que se convierte en fuente del *Examen de maridos* desde la decisión de la protagonista de llevar a cabo un concurso para elegir marido (*Ban.*), a partir de un rechazo hacia el amor –perspectiva que coincide con el pensamiento de Lisias expuesto en *Fedro* sobre conceder amores a la persona que no ama–, hasta entrar en un conflicto entre este sentimiento y la razón. Además, vemos aplicados o dignos de censura, en los personajes, los consejos que Sócrates ofrece en *Lisis* respecto a la conducta que debe seguir el enamorado.

Las acciones de los antagonistas, el Conde y doña Blanca, muestran algunos conflictos señalados por Lisias cuando se entablan relaciones basadas en el amor. Asimismo, se observan ciertas pruebas amorosas ascendentes, de acuerdo con la propedéutica de Diotima (*Ban.*): doña Inés evoluciona de examinar los aspectos visibles a observar la conducta y el ingenio; por su parte, el Marqués inicia su enamoramiento a través de la percepción sensorial, pero luego habla de «las alas del amor» que harán volar su entendimiento, potencia del alma, por la reminiscencia de la belleza contemplada en el ámbito celeste (*Fed.*). Aunado a esto, el debate se produce desde el enfoque de Lisias, por un lado, y de Sócrates, por otro. De tal forma, el desenlace manifiesta el error de la doña Inés, ya que termina casada con quien ama, ideal platónico que también se expresa en la *República*.

Palabras clave – Alarcón, *Examen de maridos*, Platón, Eros.

PLATONIC PRESENCE IN *EXAMEN DE MARIDOS* BY JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Abstract – The Platonic idea of Eros developed in *Lisis*, *Banquet* and *Phaedrus* is such an important influence for Alarcón that it becomes the source of his play *Examen de maridos*. This is evident starting with the female protagonist's decision to try her suitors so as to choose a husband (*Symp.*). Steaming from the rejection of true love –a perspective aligned with Lisias' thought as presented in *Phaedrus*

about granting amorous expressions to the unloved being—, followed by the conflict between feelings and reason. In addition, the counsels offered by Socrates in *Lisis*, regarding the behaviour that the lover should demonstrate, are either applied or condemned through the main characters.

The actions of the antagonists, the Count and doña Blanca, show some essential conflicts pointed out by Lisis when relationships based on pure love are maintained. Likewise, certain ascending love tests are observed, according to Diotima's pro-paedeutic (*Symp.*): Doña Inés goes from examining the visible aspects to observing behaviour and cleverness. With respect to the Marquis, he begins to fall in love through sensitive experience, but later talks about his «wings of love» that will make his intelligence soar, power of the soul, from the reminiscence of the beauty contemplated in the celestial sphere (*Phae.*). In addition to this, the debate takes place from Lisis' approach, on the one hand, and Socrates' standpoint on the other. Thus, the outcome manifests the error of doña Inés, who ends up married to someone she loves, a Platonic ideal that is also expressed in the *Republic*.

Key words – Alarcón, *Examen de maridos*, Plato, Eros.

Además del Neoestoicismo, en *Examen de maridos* (Alarcón: 2016) se manifiesta la influencia de la filosofía platónica del Eros¹ que, como es sabido, Platón aborda en *Lisis*, el *Banquete* y *Fedro*². Diversas ideas y acciones desarrolladas en la comedia tienen vínculos estrechos con algunas concepciones del ateniense. Así, aunque se ha señalado que las citas de diversas autoridades en el debate son «lugares comunes» (Profeti 2016: 140), sin descartar la posibilidad de que en ciertas ocasiones sea así, trataré de demostrar que en este caso no lo son³.

¹ Hay que recordar que el término «Eros» se aplicaba indistintamente al amor y a la amistad. Ver el extraordinario trabajo de Gómez Robledo (1993: 376). María Angélica Fierro ha escrito un artículo sumamente interesante que escapa, por el momento, a mi intención, «La teoría platónica del éros [*sic*] en la *República*» (2008).

² Frente a las interpretaciones ligeras o viciadas sobre el homosexualismo platónico, es preciso considerar las ideas y conducta del filósofo planteadas por Alcibíades en el *Banquete*, cuando éste pretende gozar de sus favores sensuales: «Así, pues, sabed bien, por los dioses y por las diosas, que me levanté después de haber dormido con Sócrates no de otra manera que si me hubiera acostado con mi padre o mi hermano mayor» (219d). Asimismo defiende la ley natural en *Leyes*; al respecto afirma Gómez Robledo: «La única institución sólida, en el esquema político de las *Leyes*, es la pareja heterosexual, permanente y fecunda» (1993: 420).

³ Tampoco lo son las referencias del estoico cordobés Séneca, cuya influencia filosófica se encuentra en varias obras del autor novohispano: *La cueva de Salamanca*,

Para ubicar filosóficamente el análisis es necesario partir de la concepción metafísica de Platón, la cual radica en distinguir entre el cuerpo y el alma, el mundo terrenal y lo eterno: «el primero de estos componentes es el medio; el otro, el fin» (Zeller 1968: 148). El filósofo plantea que el alma se conforma de tres esencias: la indivisible, la divisible y una combinación de ambas. Mediante dichas partes invariables el alma accede al conocimiento, cuestión que expone en *Timeo* (*Tim.* 37a-c). Al respecto Robin (1967: 283) ofrece una explicación breve y clara:

le mouvement par lequel l'âme connaît, Platon nous la montre en effet entrant tantôt en contact avec l'indivisible, qui est appelé le rationnel (τὸ λογιστικόν); tantôt avec le divisible, identifié avec le sensible; et ce processus donne lieu dans le premier cas à l'intuition intellectuelle (νοῦς) et à la science, dans le second cas à l'opinion et à la sensation.

Una vez asentado este punto medular de la filosofía platónica, recordemos que en *Lisis* el filósofo aborda el tema de la amistad/amor y ofrece algunos consejos sobre la conducta que debe seguir el enamorado⁴. En lo que se refiere al *Banquete* y *Fedro*, sostiene Abbagnano (1994: 91):

El *Banquete* considera sobre todo el objeto del amor, esto es, la belleza, y procura determinar los grados jerárquicos de ésta. El *Fedro*, por el contrario, considera sobre todo el amor en su subjetividad, como aspiración hacia la belleza y elevación progresiva del alma al mundo del ser, al cual la belleza pertenece.

En *Fedro*, si bien la confrontación de los discursos sobre el amor del sofista Lisias y la réplica de Sócrates –ofrecida en su segunda participación– parece ser la fuente alarconiana del debate entre el Marqués y el

Ganar amigos, *La amistad castigada*, entre otras a las que he dedicado diversos estudios: «Trasfondo estoico en la obra dramática de Juan Ruiz de Alarcón» (2012: 29-35), «El dueño de las estrellas y *La amistad castigada*: dos dramas de privanza extremos» (2015: 55-64), «El poder y la privanza: las propuestas de Alarcón» (2016: 201-219), «Solución alarconiana a la cuestión de la privanza: el neoestoicismo en *Ganar amigos*» (2017: 69-82), entre otros. Al respecto es una gran aportación el libro de Jules Whicker, *The plays of Juan Ruiz de Alarcón* (2003).

⁴ Es preciso notar que en este diálogo Platón esboza ciertas distinciones entre el amor y la amistad.

Conde, hay otros elementos fundamentales que, desde el inicio, permiten relacionar la comedia con el platonismo⁵, como veremos.

La acción –derivada del voluntarismo que caracteriza a la protagonista doña Inés– de someter a distintos pretendientes a un examen de méritos para casarse, dado que no desea hacerlo por amor –en señal de obediencia al testamento de su padre–, es el núcleo de la intriga. El punto de vista de la dama queda claro en el comentario del gracioso Ochavo sobre este –que denomina– «disparate»: «Declara que amor con ella / no es mérito, y solo valen, / para obligar su albedrío, / propias y adquiridas partes [...]» (vv. 231-234)⁶. La perspectiva de la Marquesa coincide con el planteamiento socrático expresado en el *Banquete* respecto a que al carácter bueno y estable «quiere nuestra costumbre *someter a prueba* bien y convenientemente, para así complacer a los unos y evitar a los otros» (*Ban.* 183c [cursivas mías]). De tal forma, en primer término, la decisión de realizar el concurso posee una resonancia platónica.

Asimismo, la renuncia de la dama al afecto remite a la idea de Lisias sobre el amor; comenta su discípulo Fedro: «dice que hay que complacer a quien no ama, más que a quien ama» (*Fed.* 227c)⁷. Tal es el fundamento de doña Inés al refutar al Conde: «Corta hazaña es por amor / conquistar una mujer; / ilustre vitoria es ser / por méritos vencedor. / De mí os ha de hacer señor / la elección, no la ventura» (vv. 851-856). Observamos, pues, que, como el sofista, la Marquesa no desea establecer un vínculo marital nacido de la afición⁸ y, al convocar al certamen, lo manifiesta públicamente.

⁵ Aunque la protagonista afirma que saber griego hace a los hombres pedantes, eso no implica que Alarcón desdeñara el conocimiento de la filosofía helena. Recordemos que en el debate final entre el Marqués y el Conde, al lado de Séneca, el dramaturgo cita a Aristóteles y a Platón. Ahora bien, las relaciones de la comedia con el platonismo no significan una compenetración filosófica de grandes vuelos. Es decir, llegar a la contemplación de la Belleza en sí. Sin embargo, hay puntos de coincidencia que se presentan como motivos dialécticos que conducen al desarrollo de la acción.

⁶ Las citas a la comedia respetan las grafías y la fonética.

⁷ El discurso es leído por Fedro a Sócrates en las orillas del río Iliso.

⁸ Para el apasionado Conde, tal concepción, en consonancia con la idea platónica de la ley natural que, desde su perspectiva, debe regir el mundo amoroso, atenta contra la naturaleza, de ahí que pregunte a la protagonista: «¿Posible es, cruel, que intentes, / contra leyes naturales, / que sin amor te merezcan / y que sin celos te amen?» (vv. 247-250). Basado en una parte práctica y normativa del comportamiento, para el personaje la actitud de doña Inés atenta contra el fin de la naturaleza humana: alcanzar la felicidad. De tal modo considera que la conducta de la dama es transgresora y, por tanto, inmoral. Sin

Consciente de que el matrimonio implica perder la libertad (vv. 56-57)⁹, la dama despliega su autonomía movida por el razonamiento, pues considera que, de ese modo, el vencedor del examen superará a los demás. De nuevo su concepción coincide con la de Lisias, quien afirma: «los que no aman, y que son dueños de sí mismos, prefieren lo que realmente es mejor» (*Fed.* 232a). El punto de partida de tal argumentación es que los amantes, al predominar la satisfacción física sin conocer la interioridad del ser amado (*Fed.* 232c), se arrepienten una vez que han alcanzado su objetivo sensual; mientras que quienes obran racionalmente no se retratan (*Fed.* 231a). En la comedia, la protagonista sostiene una idea similar; dice a su enamorado Conde: «Amar por inclinación / es propia comodidad. / Si presa la voluntad / del deseo, se fatiga / porque el deleite consiga, / del bien que pretende nace; / y quien su negocio hace, / a nadie con él obliga» (vv. 823-830). Para ella entregarse por amor es fácil y cómodo, pues no implica cuestionamiento moral alguno, de ahí que cuando el amante se mueve por la pasión sensual, una vez que ha alcanzado la posesión, se hastía. Desde la perspectiva de Platón estos reparos hacia el amante son benéficos; aconseja Sócrates: «Así, oh Hipotales, es preciso dialogar con el amado, rebajándole y haciéndole de menos, y no, como tú, inflándole y deshaciéndote en halagos» (*Lis.* 210e).

Por otra parte, hay que considerar que el Eros platónico tiene dos facetas sobre las que Dodds (1960: 203) explica:

Porque Eros está francamente arraigado en lo que el hombre comparte con los animales, el impulso fisiológico del sexo [...]; pero Eros suministra asimismo el impulso dinámico que lleva al alma adelante en su búsqueda de una satisfacción que trascienda la experiencia terrena.

Por añadidura, en sus versos, doña Inés responde a una de las preguntas de Sócrates planteadas en *Lisis* (212b y ss.) sobre el nexo amistoso

embargo, el interrogante sobre la ley natural que rige el amor resulta cuestionable en un periodo donde se concertaban los matrimonios por conveniencia.

⁹ Es una tendencia a identificar el concepto de libertad con una condición personal que, en el estoicismo, consiste en disponer de sí. La libertad aumenta en la medida en que se descartan los falsos bienes y se siguen los verdaderos cuando el razonamiento lleva al hombre a controlar las pasiones. La libertad supone, expresa Séneca: «poseer el máximo dominio de sí mismo. Es un bien inestimable llegar a la propia posesión» (*Lib.* IX 75. 18).

entre el amante y el amado. Desde la perspectiva de la Marquesa, ser amada no la obliga a sostener amistad alguna –aunque no habla de animadversión–, con lo que toma una posición respecto a la aporía platónica.

Las acciones del amante desdeñado, el Conde, responden a una caracterización en la que el personaje se distingue mediante actos reprobados por Platón: en la conquista amorosa no se comporta conforme a los consejos de Sócrates a Hipotales en *Lisis* (210e). A lo largo de la comedia, las reacciones del Conde ante el rechazo de la amada son las que Lisias repudia en los enamorados: por un lado, sacan a relucir las dificultades por las que han pasado en el cortejo¹⁰; por otro, son terriblemente celosos (*Fed.* 232a-d). En el primer acto, al enterarse del examen, el personaje reclama a doña Inés llevar dos años pretendiéndola en secreto para no deshonorarla y haber velado en sus balcones (vv. 781-790), por lo que se declara «despreciado y celoso» (v. 796). Supone, además, que debido a su sufrimiento –aunque la dama lo ignoraba– es merecedor de una distinción: «Cuando por amante no, / por mí, ¿no merezco yo / ser con vos más venturoso?» (vv. 798-800). Recordemos que en el mito platónico expuesto en la réplica de Sócrates sobre las tres partes del alma, el auriga gobierna un caballo bueno y otro malo. Cuando este último predomina, se cree merecedor de algún tipo de gozo por las penalidades pasadas, de modo que lo reclama al auriga (*Fed.* 256a). De tal forma, el Conde, guiado por el caballo negro, exige una recompensa.

Lisias, por otro lado, sostiene que quienes han cambiado de amor «llegarán a hacer mal incluso a los que antes amaron» (*Fed.* 231c-d)¹¹. Tal es el caso del Conde, quien, al no recibir una respuesta afectuosa de Inés, se vuelve vengativo: hasta que culmina la comedia desea mostrar su desprecio a la dama. Así, engañado sobre el amor de doña Blanca, estima el desafío al torneo como una forma de castigar la crueldad de la protagonista. En apóstrofe, amenaza: «(yo haré que tu confianza, / si el cielo me da vitoria, / donde espera mayor gloria, / me dé a mí mayor venganza)» (vv. 1651-1654). Incluso ya en el desenlace, al triunfar, piensa en el debate: «(Agora, que ya puedo / ser tu esposo, he de vengarme, / y ha de ser un acto mismo / fineza para el Marqués, / y para ella desprecio)» (vv. 2949-2953). De

¹⁰ Si al arrepentimiento los enamorados «añaden las dificultades pasadas, acaban por pensar que ya han devuelto al amado, con creces, todo lo que pudieran deberle» (*Fed.* 231b).

¹¹ Esta idea la repite Sócrates en su discurso paródico (*Fed.* 241b-c).

esta forma, el alma del Conde –movida por su parte sensible–, como un auriga mitológico irracional deja avanzar al caballo negro hasta desbocarlo, pero no por amor sino por represalia.

Al comienzo del certamen, en el acto segundo, aunque se siente agraviado por la dama, divulga su intervención en la contienda publicitándola en un cartel del que comenta Beltrán: «y desafía por él / a todo ilustre ejercicio / de letras y armas a cuantos / al examen se han opuesto» (vv. 1413-1416). Posteriormente, creyendo en el engaño de Beltrán, que doña Blanca lo ama, en el tercer acto evidencia su interés por ella con enigmas y colores en el torneo. Cuando termina la competencia, comenta Ochavo sobre las acciones del Conde: «en balcón blanco, que al del alba imita, / blanca urna en que los premios deposita» (vv. 1991-1992). El ahora enamorado de doña Blanca le explica sus «colores, divisas y libreas», y revela las incógnitas de su deseo (vv. 2315-2327). Ante dichas actitudes hay que recordar la amonestación de Sócrates: «—¡Ridículo, Hipotales! ¿Antes de haber vencido compones y cantas tu propio encomio? [...] El que entiende de amores, querido, no ensalza al amado hasta que lo consigue, temiendo lo que pudiera resultar» (*Lis.* 205d-e). El recato y la prudencia ante quien se ama son fundamentales para el filósofo ateniense, pues implican un dominio racional.

La antagonista doña Blanca tiene una reacción similar con el Marqués don Fadrique al enterarse de que participa en el examen. No hay que olvidar que cuando tuvieron una relación amorosa, y el galán carecía de bienes y título, éste fue rechazado; mas una vez que recibe el mayorazgo, la dama lo busca y le profiere una serie de reclamos. No obstante, la diferente posición social de ambos que implica la herencia imposibilita el matrimonio. Igual que el Conde, doña Blanca pasa del amor –o el interés– a ser la mayor adversaria de su antiguo enamorado; expresa a solas: «¡Por los cielos, inconstante, / ya que tu agravio me obliga, / que has de llamarme enemiga, / pues no me estimas amante!» (vv. 657-660). De ahí que urda un enredo para apartarlo de doña Inés: disfrazada de criada pretende vender unas joyas de su señora a la Marquesa para contarle falsos defectos sobre don Fadrique con el fin de desinteresarla radicalmente: le comenta que tiene una fuente, que padece halitosis y es murmurador; a los defectos físicos suma uno de carácter moral. De esa manera la antagonista piensa haber logrado sembrar «la discordia» (v. 1200). En la artimaña de doña Blanca encontramos también una coincidencia con las ideas de Lisias,

quien afirma que los enamorados buscan desligar a quien aman del trato con los demás (*Fed.* 232c).

Como sabemos, Platón eleva el Eros a un plano ético, donde la intención o la capacidad anímica del amante es la que permite calificar la moralidad del amor. Si bien para Sócrates el planteamiento de Lisias es un sofisma, pues sólo contempla el lado negativo del amor –el sensible– y no aquél en el que se disfruta tanto del cuerpo como del alma (o sólo de ésta), tanto el Conde como doña Blanca realizan actos motivados por la venganza, lo que los define como seres pasionales y, por tanto, inmorales. De tal forma, el mítico caballo perverso arrastra a los personajes/aurigas hacia lo más bajo del mundo terrenal.

Ahora bien, con independencia de que la filosofía platónica sobre el amor, desarrollada en el *Banquete*, se traduzca en el «deseo de poseer siempre el bien» (*Ban.* 206b) y en «la generación y procreación de lo bello» (206e) –pues así el hombre participa de la inmortalidad–, a quienes son fecundos según el alma les corresponde toda clase de virtud (*Ban.* 209a), que, tanto en el mundo trascendente como en el terrenal, es lo óptimo.

Con este antecedente filosófico, veamos la caracterización del Marqués don Fadrique. Desde su aparición, Alarcón lo presenta como un personaje que obra con rectitud en su relación amorosa con doña Blanca y el padre de ésta. Explica los motivos de su alejamiento de la dama y satisface a su amigo el Conde. Asimismo, en su relación a doña Inés, aunque no considera que sus costumbres sean santas, dice: «son tales, que los más buenos / me procuran por amigo» (vv. 1297-1298). Es este sentido, tiene en una elevada estimación la amistad del Conde y, como Sócrates, pondera este tipo de relación fraternal por encima de los falsos bienes (*Lis.* 211e). Por otro lado, en sus vínculos con otros miembros de la sociedad, Alarcón le otorga un prominente sentido de responsabilidad que lo distingue de otros miembros de su estamento: paga a sus acreedores¹², es decir, cumple su palabra. Así pues, desde el inicio, el Marqués se caracteriza como un personaje cuyo comportamiento corresponde al *ethos* aristocrático.

En lo que se refiere a su conducta como enamorado, es prudente, pues cuando decide participar en el certamen, señala a Ochavo: «Pero quíerote advertir / de que nadie ha de entendello / hasta salir vencedor, / porque si

¹² Es de sobra conocido que la nobleza no pagaba las deudas contraídas, pues lo consideraba una distinción estamental.

quedo vencido, / no quiero quedar corrido» (vv. 583-587). Idea que luego repite al Conde llamando dicha actitud una «prevención», a la que define como «prudente» (vv. 1519-1520). Contrario a la conducta indiscreta del Conde, el Marqués parece seguir los consejos socráticos ofrecidos a Hipotales.

Ahora bien, desde la perspectiva de Platón captamos la belleza terrenal por la vista, definida como «[el] más claro de nuestros sentidos, [...] la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan» (*Fed.* 250d)¹³. La reacción del Marqués al ver por vez primera a la dama es muy elocuente; se pregunta: «¿De una vista, niño ciego, / dejas un alma rendida? [...] / ¡Loco estoy!» (vv. 1463-1467). El galán advierte la belleza de doña Inés por los ojos, que son el «camino natural hacia el alma» (*Fed.* 255c), lo que significa la reminiscencia de la belleza –recordemos que el amor asciende en espiral hacia la espiritualidad–. Al mismo tiempo, como expresa el personaje, ha recibido el divino don de la locura o «manía», que de ninguna manera es un estado mental negativo en la filosofía del ateniense.

Para Platón hay cuatro tipos de delirio otorgados por los dioses: profético, catártico, poético y erótico. De estos considera que «la locura erótica [...] es la más excelsa» –corresponde a Afrodita y Eros– (*Fed.* 265b). Así pues, la visión del Marqués lo lleva al recuerdo de la verdadera belleza y al delirio amoroso¹⁴. Si este vínculo entre la comedia y el platonismo pudiera parecer una interpretación extralimitada, nos encontramos con que, además, la remembranza plantea al personaje la posibilidad de volar¹⁵. Sobre el certamen de ingenio propuesto por la dama para despejar sus dudas, debidas a la creencia en las falsas fallas del Marqués, entre su inclinación y su deber, éste expresa: «¡Ay, mi bien! / que no lo siento / porque me causa temor, / que en las *alas* de mi amor / volará mi *entendimiento*» (vv. 2129-2132 [cursivas mías]). Dado que para Platón la vista liga a la percepción del momento –dada su limitación inmediata por la

¹³ En el *Timeo* escribe: «dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento» (47c).

¹⁴ Locura o delirio emanado por los dioses no implica un alejamiento de la inteligencia.

¹⁵ Según Platón (*Fed.* 251b), el enamorado, al reconocer la belleza visualmente, «se calienta con un calor que empapa, por así decirlo, la naturaleza del ala, y, al caldearse, se ablandan las semillas de la germinación que, cerradas por la aridez, les impedía florecer; y, además, si el alimento afluye, se esponja el tallo del ala y echa a florecer desde la raíz, por dentro de la sustancia misma del alma, que antes, por cierto, estuvo toda alada».

recepción sensible—, pero la trasciende, al enamorado empiezan a brotarle alas y deseos de volar. Explica Sócrates que la mejor forma de entusiasmo —estar «enamorado»— es la erótica, y define:

aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo (*Fed.* 249d)¹⁶.

En palabras de Gómez Robledo (1993: 425), la belleza «es el incentivo que despierta la reminiscencia, el agente reconstructor de la estructura alada del alma». De tal forma, el retorno al mundo supra celeste sólo es posible «por medio del vuelo amoroso» (Gómez Robledo 1993: 439). Ante el reconocimiento de su constitución alada, el Marqués desea elevar su entendimiento, potencia del alma¹⁷; pues el poder natural de las alas, sostiene Platón (*Fed.* 246d), «es levantar lo pesado, llevándolo hacia arriba, hacia donde mora el linaje de los dioses». Hay que especificar que para el filósofo, si bien la vista es un don divino, a través de ella no percibe la mente (*Fed.* 550d). En tal sentido explica Sócrates a Alcibíades: «La vista del entendimiento, ten por cierto, empieza a ver agudamente cuando la de los ojos comienza a perder su fuerza» (*Ban.* 219a).

En torno a la relación del mundo terrenal y el eterno, Nestle (1961: 176) afirma sobre el *Banquete* que la belleza para Platón es «el punto de contacto de lo suprasensible con lo sensible», y que el encuentro se da «en la belleza del mundo [...], y en la belleza externa e interna del hombre, esto es, en la forma física y anímica». Concepción que también se encuentra en la *República*, donde el filósofo afirma que la coincidencia de la belleza del alma y el cuerpo es lo más extraordinario, pues se unen ambos mundos; expresa:

No creo que, aun cuando el cuerpo esté en condiciones óptimas, su perfección beneficie al alma; pero en el caso inverso un alma buena, por medio de su excelencia, hará que el cuerpo sea lo mejor posible (*Rep.* III. 402d)¹⁸.

¹⁶ Me parece oportuno citar la traducción que presenta Gómez Robledo (1993: 425): «A la vista de la belleza de aquí abajo y acordándose de aquella otra que es la verdadera, el alma toma alas».

¹⁷ Covarrubias 1993 (s. v. Entendimiento).

¹⁸ En este sentido, los defectos físicos del personaje jamás superarán su valor interior, como señala también Séneca, quien afirma: «el alma no se mancilla por la deformidad del cuerpo, sino que es el cuerpo el que se embellece con la hermosura del alma» (*Lib.* VII 66. 4).

Ahora bien, la caracterización de doña Inés es, como en todo carácter, variable. Al principio del examen, la dama analiza sólo aspectos físicos. Cuando don Juan intenta darle un papel a Beltrán, éste responde: «A ella dad los memoriales; / porque informarse procura / de la voz, la compostura, / y las partes personales / de cada cual por sus ojos» (vv. 405-409). Mediante el conocimiento sensorial, descarta o elige a quienes considera aptos. Con esta base, la protagonista excluye a dos pretendientes: a uno por sus expresiones verbales y a otro por el timbre de voz. No obstante, Ochavo la alerta de los errores y engaños que pueden padecerse al analizar únicamente lo visible (vv. 446-484), sin considerar los atributos interiores. Tal advertencia juega una importante función dramática, pues lleva a doña Inés a plantearse otro aspecto que debe examinar.

En el *Banquete*, a través de la mítica sacerdotisa Diotima de Mantinea, Platón habla del proceso que lleva a iniciarse en el amor: especifica que si bien hay que partir de la belleza física, es necesario alcanzar tres grados más en la experiencia amorosa. En el segundo peldaño se produce un desapego del amor individual respecto a las apariencias exteriores, lo que conduce a un principio que se dirige a la espiritualidad: el reconocimiento de la belleza en cualquier persona. El tercer nivel radica en considerar más valiosa la belleza del alma que la del cuerpo, atendiendo a las normas de conducta, las leyes y el conocimiento, ante las cuales la belleza corporal resulta insignificante (*Ban.* 210b-d).

En la comedia podemos observar dos acciones en doña Inés: primero, como se ha señalado, sólo analiza los aspectos físicos en un examen generalizado; no obstante, luego también contempla la conducta de los pretendientes, resultado de su pensamiento. De tal forma, después de la advertencia del gracioso, la Marquesa considera la parte del alma que constituyen las normas de comportamiento de las cuales ha hablado la mítica Diotima en su propedéutica del amor. Esta nueva perspectiva es causa de que se borren del libro quienes tienen malos hábitos: los presuntuosos, el jugador, el pleitista, los caballeros cuyos apelativos remiten a la religión o a la villanía, el mercader despilfarrador o mezquino, el iracundo, etcétera, pues sus acciones responden a vicios, a formas de actuar extremas.

En el segundo acto se presenta el primer encuentro de la protagonista con el Marqués. Ante la relación efectuada por el personaje, de las propias cualidades, la dama formula una serie de cuestionamientos en los que cri-

tica sus méritos. Basada en el engaño de doña Blanca, su valoración inicial sobre el pretendiente es considerarlo «presuntuoso»; otra objeción la funda en que sea él mismo quien habla de sus atributos, lo cual el galán acepta, pero argumenta que, debido a su deber de presentarse, le es obligado hablar de sus méritos en forma de relación, pero nunca de alabanza o prueba, pues es a ella a quien le toca emitir un juicio de valor. Lo oportuno de sus respuestas lleva a la protagonista a dudar de los defectos del personaje; por ello exclama en aparte: «[...] ¡Cielos santos! ¿Es posible / que tales faltas esconda / tal talle, y no corresponda / lo secreto a lo visible?» (vv. 1383-1386). Los méritos enumerados y lo que aprecia visualmente, la conducen a cuestionar los desperfectos del Marqués e inclinarse por él. La conducta firme del galán al declarar sus obras, a su vez, le permite apreciar rasgos de su belleza interior y, por momentos, la lleva a olvidar sus inconvenientes. Tal parece que sigue el consejo de Diotima respecto a que el amante «debe considerar más valiosa la belleza de las almas que la del cuerpo, de suerte que si alguien es virtuoso de alma, aunque tenga un escaso esplendor, séale suficiente para amarle» (*Ban.* 210b).

Sin embargo, doña Inés se debate en un conflicto interior entre lo visible y los valores que deduce de las palabras y actitud del Marqués, y las intrigas de doña Blanca, que no le permite entregar su amor plenamente, pues desea cumplir su objetivo de casarse por méritos y no por amor. Esto motiva que, para aplazar su decisión, disponga realizar un debate de ingenios, sobre el cual argumenta al galán: «Si iguales / los méritos corporales / a los del alma juzgáis, / erráislo; y se precipita / la que así no se recata; / que con el alma se trata, / si con el cuerpo se habita» (vv. 2122-2128). La dama parte de la doble constitución del ser humano: el cuerpo y el alma, a la que privilegia. Así, entre los conceptos de «habitar» y «tratar» establece una radical distinción: se vive físicamente con la pareja, pero el conocimiento del alma proviene de una relación que se establece fuera de la materialidad. Asimismo, la convivencia es corporal y efímera, pues la belleza externa se deteriora con el paso del tiempo; pero la comunicación de las almas, producida por la beldad interior, es permanente. No cabe duda de que la dama ha evolucionado respecto a su valoración inicial de los pretendientes. Ahora doña Inés ve más allá de la apariencia, dado que, sin proponérselo, ha seguido directrices platónicas que la llevan a una lucha interior ocasionada tanto por el delirio amoroso como por el examen imparcial que decidió. De ahí que su intención de cumplir con el testamento, interpretado como casarse

por los méritos del elegido y no por amor, la limite para dejarse llevar por la locura erótica. Esta indefinición permite considerar que las ideas de Lisias no han dejado de gobernarla, estrategia dramática con la que Alarcón mantiene al espectador en suspenso.

A pesar del conflicto interno de la Marquesa, podemos considerar que ambos amantes han captado el proceso, señalado por Diotima de Mantinea, de iniciar la relación amorosa por la belleza corporal; no obstante, tanto la dama como el galán han podido trascenderla (*Ban.* 210a-c). En la primera fase, el Marqués avanza de la belleza de doña Blanca a la de doña Inés. En el caso de ella, aunque conoce las intenciones pasionales del Conde y el interés de sus pretendientes, ascenderá sin pasar por la intermediación afectiva de otros hombres bellos.

Recordemos las ideas de Diotima respecto a que, al considerar más valiosa la belleza de las almas, el amante «debe contemplar la belleza que reside en las normas de conducta y en las leyes [...]. Después de las normas de conducta debe conducirlo a las ciencias» (*Ban.* 210c-d). Doña Inés, de acuerdo con este planteamiento, luego de analizar el comportamiento del Marqués —entre otras cosas su valor y habilidad en el torneo—, añade un examen de ingenios, elemento superior del mismo tercer peldaño. La protagonista propone un debate sobre el amor, «una de las cosas discutibles», según el filósofo ateniense (*Fed.* 263c). Presenta como pregunta la elección matrimonial óptima: «si la mano debo dar / al que tengo inclinación, / aunque defetos padezca, / o si me estará más bien / que el que no los tiene, a quien / no me inclino, me merezca» (vv. 2654-2659). De tal forma, cada contrincante debe argumentar respuestas que se oponen; la Marquesa propone una *disputatio* (de acuerdo con el método de la Escolástica). La solución al problema, en sus dos vertientes, corresponde a la definición de Sócrates sobre su discurso y el de Lisias: «En cierta manera los dos eran contrarios. El uno decía que había que complacer al que ama, y el otro al que no» (*Fed.* 265a).

Sin haber elegido tema, ya que primero lo hizo el Conde, la argumentación del Marqués atenta contra su amor, pues radica en plantear una serie de ideas sobre preferir al galán perfecto, aunque no sea amado, debido a que, en virtud de su cordura «previene lo venidero» (v. 2703). Sócrates niega esta conclusión: «No es cierto el relato, si alguien afirma que estando presente un amante, es a quien no ama, a quien hay que conceder favores, por el hecho de que el uno está loco y cuerdo el otro» (*Fed.* 244a).

El desvarío amoroso es un don divino que se otorga para mayor fortuna, y la divinidad posee una mente que «se alimenta de un entender y saber incontaminado» (*Fed.* 247d). Al respecto, es conveniente recordar que Gómez Robledo (1993: 427) precisa que ninguno de los cuatro delirios «lleva consigo la abolición de la inteligencia».

La base del razonamiento del Marqués es que el «amor nace de hermosura / y es hermoso lo perfeto» (vv. 2706-2707), en consecuencia, aunque no exista inclinación afectiva alguna, necesariamente brotará el amor. Por el contrario, el amante imperfecto terminará aborrecido.

Por su parte, el Conde, rechazado por la protagonista, defiende la idea de que el amado, aunque tenga defectos, debe ser elegido sobre el galán perfecto. Su elección del tema se debe a que sabe que la dama prefiere al Marqués y está al tanto de las mentiras malintencionadas sobre éste. Por venganza y paradójicamente sigue la idea platónica, pues Sócrates propone al sofista escribir que hay que favorecer a quien se ama: «Por eso aconsejo a Lisias que, cuanto antes, escriba que al que ama, más bien que al que no ama, es a quien, equitativamente, hay que otorgar favores» (*Fed.* 243d).

El procedimiento que sigue el contrincante radica en ir rebatiendo cada uno de los argumentos del Marqués con una muestra de erudición en la que cita, entre otros hombres ilustres y míticos, al filósofo ateniense: «Séneca y Platón dijeron / que el amor no es racional / que halla en el daño provecho, / y halla dulzura en lo amargo» (vv. 2789-2792). Si se atiende a la primera respuesta de Sócrates (*Fed.* 339-340) al discurso de Lisias, observamos que, como el sofista, sólo habla de los males del amor, y de que quienes pretenden un gozo superficial persiguen el placer más que el bien, motivo por el cual se presentan situaciones perniciosas, es decir, que encuentran deleite a pesar del sufrimiento.

No obstante, después de desechar su primer discurso, al que califica de disertación tan vulgar como la propuesta de Lisias, pasa a la réplica y sostiene que en la mayor elevación del amor los defectos no importan, pues lo trascendente es la belleza del alma. Recordemos el texto ya citado de la *República*: «No creo que, aun cuando el cuerpo esté en condiciones óptimas, su perfección beneficie al alma; pero en el caso inverso un alma buena, por medio de su excelencia, hará que el cuerpo sea lo mejor posible» (III 403d).

La exposición del Conde es reconocida públicamente como la mejor, de ahí que doña Inés por este triunfo deba contraer matrimonio con el

ganador. En un acto congruente con su planteamiento inicial, la protagonista se muestra decidida a dar la mano al vencedor, con lo que, en su interior, acepta el fracaso de su delirio amoroso. Si bien, en la filosofía platónica «voluntad y apetito son, pues, dos fuerzas diferentes» (Capelle 1958: 243), debemos reconocer que doña Inés no se ha movido nunca por la sensorialidad sino por el amor al Marqués. Pero, decidida a ser consecuente con el certamen, no da marcha atrás. Es el Conde, quien de común acuerdo con el Marqués, la rechaza y le brinda la posibilidad de casarse enamorada con su amigo, de quien finalmente se sabe que carece de los defectos que se le adjudicaron.

De acuerdo con la filosofía platónica del Eros, en primera instancia doña Inés se equivoca al malinterpretar la obediencia paterna basándose sólo en los méritos exteriores. Por otro lado, si tomamos en cuenta las consideraciones retóricas de Platón en *Fedro*, la dama parte de una falsa premisa: El perfecto debe ser amado. El silogismo de Inés la llevaría al fracaso: El hombre perfecto es mejor marido. / El Conde es perfecto. / El Conde es mejor marido. De tal modo, el planteamiento de Lisias, con el que ha coincidido doña Inés, es improcedente, pues la conclusión no corresponde a la idea inicial de la protagonista: El amante no debe ser amado. / El Marqués es amante. / El Marqués no debe ser amado. Se constituyen dos silogismos falsos de los que parte doña Inés, en torno a los cuales se desarrolla el conflicto de la comedia.

En tanto que Platón sostiene que las imperfecciones del ser querido pueden pasar desapercibidas o formar parte del amor, el silogismo sería: El amado es imperfecto. / El Marqués es imperfecto. / El Marqués es amado. Lo cual también es sofístico en la comedia, dado que los defectos atribuidos al personaje son falaces. Doña Inés, a pesar de su objetivo perseverante, sólo debía dejarse llevar por el delirio amoroso, pero entonces Alarcón no habría escrito esta maravillosa comedia.

Respecto a las acciones veleidosas de algunos personajes, que como aurigas fueron dominados por el caballo oscuro que gravita hacia la tierra, Alarcón los destina a un peor final, tales son los casos de los vengativos doña Blanca y el Conde. Por lo tanto, en su finalidad dramática, que no se aleja de un principio ético, el dramaturgo los reúne como pareja.

Si el neoestoicismo satisfacía al novohispano, dado que es factible que su deformación física pudiera motivar su interés en la búsqueda de la belleza interior, no es errado plantear que la idea platónica del Eros es una

influencia tan importante que se convierte en fuente de esta comedia: es preferible un alma bella en un cuerpo imperfecto. Concluyo con las palabras de Nestle (1961: 195): «La filosofía de Platón es un gran intento de enlazar lo racional con lo irracional, lo sensitivo con lo suprasensitivo, [...] y lo humano con lo divino».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. (1994) *Historia de la filosofía*, Barcelona, Hora, vol. I.
- CAMPBELL, Y. (2012) «Trasfondo estoico en la obra dramática de Juan Ruiz de Alarcón», en Debora Vaccari (ed.) *Rumbos del hispanismo en el cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, vol. IV, 29-35.
- (2015) «El dueño de las estrellas y *La amistad castigada*: dos dramas de privanza extremos», en Ysla Campbell (ed.) *Alarconiana. Estudios sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 55-64.
- (2016) «El poder y la privanza: las propuestas de Alarcón», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, 201-219.
- (2017) «Solución alarconiana a la cuestión de la privanza: el neoestoicismo en *Ganar amigos*», en Ysla Campbell, Édgar Valencia (eds.) *Alarconiana IV. Estudios sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 69-82.
- CAPELLE, W. (1958) *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos.
- COVARRUBIAS, S. de (1993) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla.
- DODDS, E. R. (1960) *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente.
- FIERRO, M^a A. (2008) «La teoría platónica del éros [sic] en la República», *Diánoia* 53, 60. En línea: www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttex&pid=SO185-24502008000100002
- GÓMEZ ROBLEDO, A. (1993) *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México.
- NESTLE, W. (1961) *Historia del espíritu griego*, Barcelona, Ariel.
- PLATÓN (2011a) *Lisis*, en *Platón. Diálogos*, Emilio Lledó (trad. y ns.), Madrid, Gredos, t. I, 87-117.
- (2011b) *Banquete*, en *Platón. Diálogos*, Marcos Martínez (trad. y ns.), Madrid, Gredos, t. I, 693-795.
- (2011c) *Fedro*, en *Platón. Diálogos*, Emilio Lledó (trad. y ns.), Madrid, Gredos, t. I, 768-841.
- (2011d) *República*, en *Platón. Diálogos*, Conrado Egges Lan (trad. y ns.), Madrid, Gredos, t. II, L. III, 78-118.
- (2011e) *Timeo*, en *Platón. Diálogos*, Emilio Lledó (trad. y ns.), Madrid, Gredos, t. II, 801-878.

- ROBIN, L. (1967) *La pensée hellénique des origines a Épicure*, Paris, Presses Universitaires de France, 177-383.
- RUIZ DE ALARCÓN, J. (2016) *Examen de maridos*, Maria Grazia Profeti (ed.), en Ysla Campbell (dir.), *Colección Obras Dramáticas Completas de Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, vol. 20.
- SÉNECA, L. A. (2000) *Epístolas morales a Lucilio*, Ismael Roca Meliá (intr., trad. y ns.), Madrid, Gredos, t. I.
- WHICKER, J. (2003) *The plays of Juan Ruiz de Alarcón*, Woodbridge, Tamesis.
- ZELLER, E. (1968) *Fundamentos de filosofía griega*, Buenos Aires, Siglo Veinte.

LOS GATOS LITERARIOS: DE LA FÁBULA DE ESOPPO A DOS CUENTOS DE LUIS SEPÚLVEDA

PANAGIOTIS XOUPOLIDIS

Universidad Aristóteles de Tesalónica
pxouplid@gmail.com

Resumen – La figura de Esopo, fabulista arquetípico de la cultura helénica antigua, constituye, sin duda, un elemento predominante de la cultura occidental moderna. Representante heleno del género –conocido como «parábola», o «alegoría», con raíces en las tradiciones antiguas egipcias e indias–, legó al mundo literario de tradición greco-latina los recursos para la incorporación de elementos imprescindibles como el antropomorfismo de personajes animales, y la construcción de analogías entre la naturaleza y la sociedad humana a través del uso de estereotipos sociales. El carácter simbólico, didáctico y moralista de una serie de textos atribuidos al cuentacuentos esclavo forma un núcleo importante de la cultura popular, en la mayoría de los casos, de transmisión oral. Desde la época de las fábulas esópicas varios autores del mundo hispano usaron la fábula de animales para revelar aspectos de las sociedades en las que vivían utilizando los personajes de animales antropomórficos como metáforas del comportamiento humano de su época en la creación de un discurso crítico que se apodera de la naturaleza para interpretar el mundo humano. La elección del personaje antropomórfico del gato como protagonista incorpora plenamente el papel del estereotipo, debido al perfil social y cultural fácilmente reconocible. Desde el punto de vista comparativo de la imagen literaria, se analiza cómo la esencia simbólica y la figura antropomórfica de los personajes estereotípicos de los gatos se nutren de la herencia de Esopo. El público lector de los cuentos de Luis Sepúlveda *La historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* e *Historia de Mix, de Max y de Mex* percibe los caracteres literarios como estereotipos nacionales, son ejemplares representativos de una categoría «helena», son gatos «griegos».

Palabras clave – Esopo, gato, fábula, Luis Sepúlveda

LITERARY CATS: FROM THE FABLES OF AESOP TO TWO TALES OF SEPÚLVEDA

Abstract – The figure of Aesop, archetypal fabulist of Ancient Greek culture, constitutes, without any doubt, a significant element of modern Western culture. Greek representative of the genre –known as «parable» or «allegory», with roots in the Ancient Egyptian and Indian traditions– bequeathed to the literary world of

Greek-Roman tradition the means for the incorporation of important elements, such as the anthropomorphism of animal literary characters and the construction of analogies between Nature and human society. The symbolic, didactic and moral character of a series of texts attributed to the slave fable-teller forms an important nucleus of popular culture, transmitted orally, in the majority of cases, through the ages. Since the era of the Aesop's fables a variety of authors from the Spanish speaking world used animal fables to reveal aspects of the societies in which they lived, using the anthropomorphic animal characters as metaphors of the human behavior of their times in the creation of a critical discourse that appropriates Nature to interpret the human world. The selection of the anthropomorphic literary character of the cat as a protagonist fully incorporates the function of the social stereotype because of the easily recognizable social and cultural profile. From the comparative point of view of a literary image I discuss how the symbolic essence and the anthropomorphic figure of the stereotyped characters of the cats are inspired by Aesop's legacy. In Luis Sepúlveda stories «The story of a seagull and the cat who taught her to fly» and «The story of Mix, of Max and of Mex». Literary cat characters are perceived by the reading public as national and social stereotypes, they are models representing a «Hellenic» category, they are «Greek» cats.

Keywords – Aesop, cat, fable, Luis Sepúlveda

El objetivo del presente artículo es demostrar la intertextualidad de la obra esópica en el valor intercultural diacrónico de la imagen del personaje literario antropomórfico del gato en relación con los estereotipos sociales y nacionales.

Se podrían redactar numerosos estudios, en diferentes ámbitos científicos, sobre el proceso a través del cual el gato alcanzó lo simbólico y formó así una imagen alegórica propia, en varias civilizaciones, desde la Antigüedad hasta nuestros días. La figura del gato siguió el itinerario de la fábula y del cuento de animales, a través de la alegoría, para delinear facetas de la sociedad que se consideraban dignas de transmitirse, a través del discurso (oral o escrito), a las nuevas generaciones. La elección del gato como personaje central de los cuentos, es la elección de un animal que se registra en la conciencia de la mayoría de los pueblos como arquetipo. El bagaje cultural de este arquetipo, aunque varía entre culturas, siempre reivindica su relación particular con lo misterioso y lo imprevisible, complementado con la capacidad de metamorfosis. El comportamiento salvaje de inherente sexualidad del felino, por una parte, y la inti-

midad y cercanía del animal doméstico, por otra, crean una mezcla explosiva capaz de expresar desde los más íntimos hasta los más subversivos sentimientos, una vez las características incorporadas en un personaje literario.

1. EL ANIMAL ANTROPOMÓRFICO

En las diferentes culturas las enseñanzas morales y didácticas fundamentales se han transmitido, durante milenios, mediante las fábulas de animales. Por lo tanto, se trata de una práctica común, dado que, según Daston & Mitman (2005: 4)

los seres humanos suponen un acorde de pensamientos y sentimientos entre ellos y un número sorprendente de animales; además, utilizan los animales para simbolizar, dramatizar e iluminar aspectos de su experiencia y de su imaginación.

En el mundo moderno y tecnológicamente avanzado, el público está hambriento de historias de animales, sólo que la fotografía, el cine, la televisión y la red, con una percepción diferente del individuo, han transformado la forma de narración. Es un fenómeno cotidiano que imágenes impresionantes de animales tengan un gran éxito en el ámbito publicitario porque, como afirman Daston & Mitman (2005: 6), «la edad, la raza, la clase y la cultura no intervienen en la identificación y en el deseo de adquisición». Todo ello contribuye en la consolidación del «antropomorfismo», que, según Asquith (1984: 138) vendría ser el «atribuir experiencias mentales humanas a los animales». El antropomorfismo parece tener sus raíces en la capacidad humana de autoconciencia, o, como dice Sherpell (2005: 123), «en el conocimiento de ser una persona, entender y prever el comportamiento de los demás».

En la Literatura Infantil y Juvenil [LIJ], como en la literatura para adultos, el antropomorfismo se define como la atribución de características humanas a animales u objetos en una narración. Según Lukens (1999: 52), «a los niños no les resulta difícil atribuir características antropomórficas a los animales y aceptarlos como personajes verosímiles en el marco de una historia fantástica». Estas creencias antropomórficas relacionadas

con los animales son características de la primera edad escolar, en la cual las lecturas más comunes son cuentos y fábulas de animales.

En consecuencia, este tipo de textos desempeña una función doble: por una parte, sobre la base de las creencias antropomórficas preexistentes, estructura una narración con el objetivo de atraer a los lectores que compartan y acepten dichas creencias, de transmitir mensajes sociales y de crear un ambiente de comunidad sobre temas ideológicos centrales. Por otra parte, alimenta la percepción antropomórfica de los animales valiéndola mediante la recepción de fábulas, de cuentos, y de la LIJ en general, en la era moderna.

1.1. *La imagen del animal*

Ortiz Robles (2016: 2) sostiene que «los animales tal y como los conocemos son un invento literario» y, tomando como punto de partida los estudios de la imagen o *imagología* el pensamiento relacionado con los animales se puede investigar crítica y sistemáticamente en su expresión literaria como una de las más profundas y duraderas ideologías culturales. Según Dubino *et. al.* (2012: 2), «el conocimiento que obtenemos a través de los animales textuales, puede, a su vez, despertar intereses interdisciplinarios». Este artículo gira en torno de un tema fundamental para la Literatura Comparada: el estudio, no de la «animalidad» en sí, sino de la animalidad como imagen, como forma literaria. La representación se podría analizar en la convención de su subjetividad, variedad y contradicción. Por lo tanto, la *imagología* aplicada en este artículo pretende analizar un discurso que refleja una práctica social. Las características atribuidas a un animal incorporan elementos sociológicos y antropológicos vinculados a las especies animales. El marco cultural con el que se articulan estas imágenes es una práctica discursiva, de modo que, el nivel de representatividad no se considera estadísticamente, sino intertextual e interculturalmente. La *imagología* analiza un grupo determinado de características y habilidades atribuidas que pertenecen al «imaginario colectivo», siguiendo la definición de Leersen (2007: 27). Así, afirmar que el gato es un animal, no es imaginario, por ser verificable. Sin embargo, decir que el gato es infiel e independiente, no es una constatación, forma parte del imaginario colectivo.

En general, el discurso imaginario, primero distingue un animal de la humanidad como diferente o interesante, y luego, articula o sugiere para él una motivación moral y de psicología colectiva sobre ciertos elementos que se definen social y nacionalmente. Según Leersen (1992: 281-292), «el discurso imaginario presta especial atención a la explicación de las diferencias culturales a través de los personajes». La observación podría aplicarse a las diferencias relacionadas con las particularidades de las especies animales de un determinado marco cultural. Especialmente, en el caso del gato, se establece un intertexto de representación concreta del animal como forma y se va imponiendo la tradición de esta forma, diacrónicamente, siguiendo ciertos vínculos históricos. La vigencia de dicha tradición se puede matizar en cuanto a la intensidad, resonancia o desaparición en cada forma textual concreta.

1.2. *El gato como personaje antropomórfico*

El uso del gato como personaje literario antropomórfico constituye un elemento especialmente interesante en los textos de la LIJ por diferentes motivos: en primer lugar, es una práctica discursiva arraigada en la Antigüedad, en las fábulas de animales en diferentes ámbitos culturales, desde el Egipto Antiguo y la India; en segundo lugar, está vinculada de manera predominante con la alegoría; en tercer lugar, es una práctica trascendental de la percepción antropomórfica del gato que estructura un sistema de creencias interculturales; por último, mantiene, diacrónicamente, una dimensión pedagógico-didáctica combinada con una tendencia crítica hacia el marco social al que pertenece. Según Espinosa (1946: III, 242):

Los cuentos europeos que podemos llamar esópicos [...] son en su mayor parte de origen clásico y oriental. Muchos de ellos vienen directamente de fuentes esópicas clásicas, difundidos en la Edad Media por clérigos y maestros que sabían latín, y los contaban para divertir o para satirizar las costumbres de su tiempo. Los cuentos esópicos pueden aprovecharse para satirizar la sociedad humana en todas las épocas por su carácter humano universal. En sus formas métricas llamadas fábulas las colecciones latinas de la Edad Media eran conocidas bajo los nombres de Aviano, Rómulo y Fedro, al lado de Esopo, y todas ellas llegaron a popularizarse de una manera extraordinaria. Pero todas estas versiones de origen latino medieval tienen su raíz en fuentes orientales

mucho más antiguas, cuentos de animales venidos de India y Persia por intermedio de versiones griegas, judías y árabes. Éstas llegaron a Europa durante la Edad Media por Bizancio, por Italia y Grecia, y más tarde por España, con los árabes.

Asimismo, utilizan el proceso de construcción de estereotipos en dos niveles: primero, atribuyendo al gato ciertos rasgos estereotípicos que sirven para el desarrollo de la narración y sus objetivos ideológicos; y segundo, atribuyendo a ciertos tipos de personalidades humanas determinadas características gatunas, fomentando así una percepción concreta del gato. En la interrelación de estos dos ejes, se introducen creencias antropomórficas sobre el gato y creencias zoomórficas sobre las personalidades humanas en la conciencia lectora. Es decir, se familiariza a los lectores con prácticas literarias antropomórficas, mientras se difunden estereotipos sobre el gato. Especialmente, a los pequeños lectores, a los que se inculcan modelos de comportamiento a través del proceso de la identificación con los personajes.

2. LA HERENCIA ESÓPICA

Las fábulas atribuidas a Esopo parecen tener origen oriental, y nos remontarían a la antigua Mesopotamia. Se trata de tradiciones, en gran medida orales, sin autoría, constantemente ampliadas y enriquecidas, donde los animales desempeñan el papel del protagonista de pequeñas historias edificantes. La propia existencia histórica del autor no garantiza la paternidad de las obras que circulan bajo su nombre, dado que la colección de fábulas que se le atribuían estaba abierta a interpolaciones y cambios. Demetrio de Falero sería el responsable de la primera antología de fábulas esópicas en el siglo IV a. C. Según Alvar, Carta y Finci (2011: 234), «la versión de Demetrio de Falero pervivía todavía en el siglo IX para perderse a continuación». En la época bizantina y en el Occidente medieval abundaron tanto imitadores de Esopo, como responsables de varias antologías y versiones. En este panorama hay que considerar la influencia de las fábulas orientales de origen indio, que llegaron a Bizancio y a Occidente con la expansión de la cultura árabe. En la época medieval, los valores éticos se quedaron inscritos en los bestiarios o en el fabu-

lario tradicional. La obra de Esopo sólo fue conocida en la Edad Media de forma indirecta y no hay información alguna comprobada sobre la vida del autor. Sin embargo, «en el siglo XIII aparece una *Vida* del fabulista, obra del monje bizantino Máximo Planudes (1260- 1330)» (Alvar, Carta y Finci 2011: 237), prueba de un vínculo significativo entre el mundo griego y el latino de la Edad Media. En cuanto a España, según postulan Alvar, Carta y Finci (2011: 233), «el año 1482 se publicó en Zaragoza el libro del *Ysopete historiado*, y en 1489, aparecía otra vez en Zaragoza una nueva edición del libro por Johan Hurus».

Durante el Humanismo, el éxito de las fábulas esópicas en la educación escolar y la influencia que tuvieron en la tradición posterior se podrían atribuir, no sólo al lenguaje sencillo y directo empleado en el relato, sino además a la moraleja que aparece al final de cada fábula, y al hecho de que, durante siglos, fue texto de base para el estudio de la gramática. Por otro lado, las fábulas esópicas se explotaron de forma didáctica en las universidades por sus posibilidades simbólicas. Aunque durante el Siglo de Oro no existía un interés especial por las colecciones de fábulas en verso, en la Ilustración la fábula inspiró un renacimiento del folclore nacional en muchos países europeos. Como punto de referencia de los fabulistas modernos sirvió la obra *Cuentos y relatos en verso* del francés Jean de La Fontaine que se publicó en París en 1668 que, junto con *Los cuentos* de Perrault (1697) –entre ellos «El gato con botas»– reivindicaba la literatura moderna y nacional inspirándose en lo humilde y en las raíces clásicas. En el siglo XVIII, el apoyo de los pensadores reformadores que defendían la función utilitaria y ética de la poesía, fomentó la frecuente reedición de los autores clásicos convirtiendo la fábula en uno de los géneros poéticos preferidos. Mayans y Siscar (1760: s./p.), consideraba que «[Esopo] enseñó la Filosofía Moral, la Economica, i la Politica; viniendo assi a suceder, que sus fábulas son la Filosofía de los niños».

Samaniego se encontraba entre los imitadores de La Fontaine en España y fue un hombre entregado al proyecto ilustrado que introdujo la fábula siguiendo los pasos del maestro francés con su propio ingenio creador. En el «Prólogo» de sus *Fábulas*, declara Samaniego (1781: 178), «después de haber repasado los preceptos de la fábula, formé mi pequeña librería de fabulistas; examiné, comparé y elegí para mis modelos, entre todos ellos, después de Esopo, a Fedro y La-Fontaine».

3. EL GATO ENTRE LA FÁBULA Y EL CUENTO

Según Beristáin (1995: 207) el termino «fábula» se define como:

Apólogo, es decir, breve narración en prosa o en verso, de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja. Se trata pues de un género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general (parábola). En la fábula puede haber tendencia realista pero, también, en muchos ejemplos, se da rienda suelta a la fantasía, por lo que aparecen como protagonistas los animales y los objetos, alternando y dialogando con los seres humanos o entre sí (apólogo).

Aunque en la fábula de animales la crítica social es de suma importancia, según Beristáin (1995: 173), «los elementos predominantes constituyen normas de vida, consejos de supervivencia, directos o indirectos, para la persona normal y corriente». Es decir, los animales, como seres naturales, aparecen como constantes que funcionan como modelos o puntos de reflexión para una comprensión global del mundo. Según Adrados (1979: 203-204), «en la fábula griega el papel de punto natural de referencia es el elemento característico de cada planta o animal».

El gato mantiene con la fábula una relación estrecha que se evidencia en pinturas murales desde el siglo XIV a. C. hasta el siglo VII d. C. en el antiguo Egipto, donde era muy popular la fábula de la guerra entre los gatos y los ratones, que describe y explica la enemistad entre las dos especies. Según datos históricos, el gato se domesticó por primera vez en Egipto, por consiguiente, tanto las fábulas hindúes como las griegas probablemente tenían sus orígenes en aquella área geográfica. Asimismo, la influencia egipcia se puede detectar en sus resonancias en la literatura árabe, y más tarde en la europea.

En el espacio geográfico y cultural heleno, la influencia egipcia podría haber fomentado elementos nativos preexistentes, mientras resultaría decisiva para especies no endémicas, como el gato. Se puede concluir que, a pesar de la evolución de elementos y motivos comunes de manera paralela e independiente en varios períodos históricos, según observa Adrados (1979: 346-347), «en las fabulas abundan huellas familiares interculturales».

3.1. *El gato en las fábulas esópicas*

Entre las fábulas atribuidas a Esopo en las ediciones en castellano entre 1547 y 1845 aparecen tres en las que el gato desempeña el papel de protagonista: fábula (v) «La raposa y el gato» (Esopo 1546: 70-71, Esopo *et. al.* 1607: 196-198, Esopo 1787: 190-192, Esopo 1815: 190-192, Esopo 1845: 174-175), fábula (iv) «El gato y el gallo» (Esopo 1546: 91, Esopo *et. al.* 1607: 248-249, Esopo 1787: 239-240, Esopo 1815: 239-240, Esopo 1845: 206-207), y fábula (vii) «Los ratones y el gato» (Esopo 1546: 92-93, Esopo *et. al.* 1607: 253-254, Esopo 1787: 243-244, Esopo 1815: 243-244, Esopo 1845: 214-215). De éstas, la fábula (v) aparece en la recopilación de fábulas de Esopo denominadas «extravagantes», y las fábulas (iv) y (vii) en la recopilación de fábulas de Esopo atribuidas a «la translación (o traducción) de Remicio (o Remigio)». En la fábula (v), el gato aparece hablando con una zorra (raposa), la cual presume de sus habilidades y conocimientos, mientras tacha al gato de ignorante. El gato, humilde y prudente frente a la astucia de la zorra, consigue, al final, escaparse de dos perros subiéndose en un árbol, mientras la zorra, presumida, cae presa de los perros y muere. La imagen del gato en esta fábula es la imagen positiva de un animal capaz y prudente sobrepasando en habilidad el símbolo, por excelencia, de la astucia: la zorra.

En la fábula (iv), el gato está decidido a matar al gallo pero busca excusas para hacerlo, justificación que el gallo procura negar con argumentos. Al final, el gato mata al gallo sin hacer caso a sus palabras. La imagen del gato es negativa, es la imagen de un cazador sin piedad que ejerce su poder sobre los demás sin razón aparente más que sus instintos salvajes. En la fábula (vii), aparece el motivo familiar de las fábulas hindúes y egipcias según el cual el cazador finge estar muerto para acercarse a su presa, los ratones, pero fracasa. Es un motivo común y diacrónicamente estable que introduce el modelo del *embaucador* para el gato, concepto introducido por Jung (1954: 239-240). Según Abrams (2005:24), «el embaucador es un personaje literario que utiliza su astucia y elocuencia para conseguir sus objetivos, derrotando o engañando a los otros personajes en una historia».

3.2. *El gato en la fábula bizantina*

En la tradición grecolatina de la fábula es muy común el tema del gato-médico o del gato que finge estar muerto para cazar gallinas o ratones. En la época bizantina la mayoría de las veces las fábulas de animales tienen su origen en la tradición antigua. Sin embargo, según Adrados (1979: 524):

En la fábula «El gato negro», de Nicéforo Grégoras (s. XIV d. C.), aparecen elementos combinados de la tradición egipcia con el tema del gato-monje de la tradición hindú que consigue estafar y cazar la perdiz y la liebre, marcando probablemente el origen del tema occidental medieval del cazador disfrazado de religioso o monje.

3.3. *El gato en la fábulas medievales occidentales*

Durante la Edad Media la presencia de los animales como símbolo es significativa debido a la influencia del *Fisiólogo*, predecesor de los bestiarios medievales, y el *Bestiario* como género popular. Según Flores (2000: 9-10), «el núcleo del *Fisiólogo* y de la tradición de los *Bestiarios* es la posición moral, la interpretación de los animales como símbolos de verdades morales y metafísicas»; asimismo, «en estas historias los animales sirven de metáforas del comportamiento humano de la época y a través de ellas se pueden detectar las inquietudes sociales, las influencias políticas y el punto de vista de los autores sobre la sociedad» (Flores 2000: 12), ya que «el discurso se apodera de la naturaleza cuando los autores interpretan el mundo de los animales para conseguir sus objetivos» (Flores 2000: XIII). Además, según Salisbury (2000: 49), «aparte de las representaciones de los animales como reflejos de los seres humanos, las [dos] obras revelan que los animales de este género literario impusieron un valor determinado a los animales reales».

3.3.1. *Un caso especial: El libro de los gatos*

El fabulario *El libro de los gatos* constituye un caso especialmente interesante en la tradición medieval de la fábula en la península ibérica. De autor

anónimo, los investigadores lo han podido vincular con la traducción del latín de otra obra anterior: *Parabola* o *Fábulas* del fraile inglés Odo de Cheriton. La traducción española lleva el extraño título *El Libro de los gatos*, totalmente diferente del original latino, hecho que ha dado pie a debates y teorías entre los estudiosos. Lacarra (1986: 21) considera que:

Una posibilidad es que hubiera un cambio a causa de un error del copista que sustituyó una palabra desconocida a nosotros con la palabra *gatos*, mientras otra atribuye un supuesto sentido metafórico al término *gatos*, referencia a los clérigos¹ de dudosa fama que se critican en la obra.

Según Armijo Canto (1995: 243):

En nuestro texto, el «gato» como símbolo del diablo aparece en dos exempla: XI. «Enxiemplo de los mures» y XVI. «Enxiemplo del mur que comió el queso»; y asociado al Mal, a la oscuridad, lo encontramos en tres exempla: IX. «Enxiemplo del gato con el mur», que simboliza a los religiosos codiciosos, amigos del diablo, LV. «Enxiemplo de los mures con el gato», a los religiosos corruptos, miedosos, y XXXVI. «Enxiemplo del león con el gato», a los hombres pecadores que dan las almas a los diablos, dicen suciedades y son codiciosos, borrachos y cometen el pecado de la gula.

En relación con las dos historias restantes Armijo Canto (1995: 243) observa:

En los otros dos exempla que tratan de «gatos», encontramos que este animal, que ha estimulado siempre la imaginación de la gente y ha creado infinidad de mitos, folclor, leyendas y cuentos de hadas, es un «comodín» literario, el escritor lo acomoda según sus deseos. En el exemplum XL. «Enxiemplo de la gulpeja con el gato», simboliza a los hombres simples, buenos, sinceros, verdaderos y justos. A los que sirven a Dios. Y en el LVI. «Enxiemplo del mur que cayó en la cuba», al «gato» lo utiliza solamente como ejemplo. No simboliza como en los otros exempla a ningún religioso, ni gran señor, ni ciudadano.

Las *Fabulae* de Odo de Cheriton criticaban la corrupción de la clase religiosa del s. XIII, de modo que *El Libro de los gatos* se podría conside-

¹ Posible relación intertextual con el gato-monje de la fábula bizantina de Nicéforos Grégoras.

rar una crítica rigurosa de la decadencia moral y teológica de la Iglesia católica en la España del siglo siguiente.

3.4. EL GATO EN EL SIGLO DE ORO

Aunque durante el Siglo de Oro no existía un interés especial por las colecciones de fábulas en verso, en 1627 en la obra *Sueños de discursos de verdades* de Francisco de Quevedo aparece el romance «Cabildo o consultación de los gatos» donde once gatos pertenecientes a diferentes categorías, según la condición social de sus dueños, dialogan en un tejado. Los gatos antropomórficos de este poema tienen las características propias de la condición social de sus dueños, algunos aparecen maltratados y todos parecen tener vicios aprendidos de los humanos. Según Aceveda (1995: 84):

Destaca así, la identificación de lo felino con lo humano y la puesta en «escena» de modo burlesco de los vicios, estamentos y gentes de la sociedad española del seiscientos.

Asimismo, aparece en 1634, dentro de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, la obra *La Gatomaquia* de Lope de Vega un poema épico burlesco protagonizado por gatos antropomórficos como la bella dama felina Zapaquilda, el galán felino Micifuf y el gato malo Marramaquiz. En esta obra los gatos antropomórficos desempeñan el papel de estereotipos basados en la tipología de los caracteres del teatro lopesco.

Los gatos de Quevedo y de Lope de Vega verifican la transcendencia de la herencia de la fábula esópica de gatos en el Siglo de Oro español a otros géneros y son casos especialmente interesantes e importantes. Dejo el estudio más pormenorizado de ambos para otra ocasión.

3.5. *El gato en las fábulas literarias españolas*

En la tradición española de las fábulas literarias de animales, en la obra de Félix María Samaniego (1745-1801), famoso por sus *Fábulas en verso*

castellano (1781), aparecen varias fábulas con un gato entre los protagonistas: (Libro I: XX) «La águila, la gata y la javalina» (1781: 37-39) (Libro III: VII) «Congreso de los ratones» (1781: 94-95); (Libro V: I) «Los ratones y el gato» (1781: 150-153), y (Libro V: XVI) «La gata muger» (1781: 176-177). En la fábula (I: XX) aparece una versión del tema del *embaucador*, donde el gato, con su astucia, engaña a dos animales para cazarlos, y en la fábula (III: VII) –donde se puede detectar la influencia de la fábula de La Fontaine «El gato y los ratones»–, el gato se presenta como animal doméstico útil, cazador feroz de roedores. En la fábula (V: I) destaca la relación intertextual con la fábula de Esopo «Los ratones y el gato» como hipotexto, donde la figura del *embaucador* proviene directamente del tema semejante de la tradición de las fábulas orientales. En la fábula (V: XVI) se hace referencia a la capacidad de transformación del gato que establece el vínculo cultural entre la sexualidad femenina y la gata a nivel estereotípico. El posible hipotexto de esta fábula se puede encontrar en «Venus y la gata», fábula atribuida a Esopo, donde resuena la influencia del culto egipcio antiguo de la gata, a través del sincretismo de la diosa griega del amor Afrodita con la diosa egipcia de la fertilidad Bastet. Sin embargo, esta última no aparece en las ediciones en castellano revisadas, aunque Martín García (1996: 118-119) incluye una fábula con el mismo título en el estudio *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos* como referencia a la obra de Jerónimo de Alcalá Yáñez Rivera (1563-1632).

En la obra de Tomás de Iriarte (1750-1791) –que debe su fama a la publicación de las *Fábulas literarias* (1782)–, el gato, en forma de animal antropomórfico, aparece en la fábula (XXI) «El ratón y el gato» (1782: 46-47), en la que el ratón intenta engañar al gato para evitar su muerte pero no lo consigue porque el gato es más astuto. En esta fábula, Iriarte (1782: 46) hace referencia directa a Esopo:

Tuvo Esopo famosas ocurrencias,
¡Qué invención tan sencilla!, ¡qué sentencias!...
He de poner, pues que la tengo á mano,
Una fábula suya en Castellano.

Al final es el mismo Iriarte quien ha engañado al lector haciéndole pensar que la fábula era de Esopo cuando, en realidad, era suya, desempeñando él mismo el papel del *embaucador* en una fábula de gatos (1782: 47):

-¿Qué tal, señor Lector?- La fabulilla
 Puede ser que le agrade, y que le instruya.-
 Es una maravilla:
 Dixo Esopo una cosa como suya.-
 Pues mire Usted: Esopo no la ha escrito;
 Salió de mi cabeza -¿Con que es tuya?-
 Sí, señor Erudito:
 Ya que antes tan feliz le parecía,
 Critíquemela ahora porque es mía.

Además, aparece la fábula (XLII) «El gato, el lagarto y el grillo» (1782: 92-93), donde el personaje gatuno combina una personalidad inteligente y refinada con instintos salvajes, probablemente representación de un estereotipo humano de la clase burguesa, semejante al modelo del protagonista del «Gato con botas» de Perrault.

3.6. *El gato en la fábula de animales en Hispanoamérica*

En el ámbito literario hispanoamericano, se registran tres fábulas de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1872), con el gato en el papel de protagonista: la fábula (VIII) «Los consejos de la rata» (Salinas 1918: 19-20), la fábula (XXXIII) «La gata y la mona» (Salinas 1918: 99-101), y la fábula (XXXIV) «El gato y el ratón» (Salinas 1918: 102-104); se incluyen en la colección *Fábulas del Pensador Mexicano*, editada por Miguel Salinas en 1918, donde se recopilaron una serie de fábulas que se publicaron en el periódico *El Pensador Mexicano* que editó Lizardi en 1812. En la fábula (VII), una rata vieja y moribunda aconseja a su hijo (Salinas 1918: 19-20):

[...] guárdate del Gato viejo
 que siempre en la chimenea,
 holgazán y descarado,
 se solaza y se calienta.
 Uñas tiene, y las esconde
 con la malicia más negra;
 ve más que un lince, y los ojos
 entorna, encapota y cierra;
 está siempre murmurando

para que digan que reza;
 pero no hay tal, este bicho
 afecta mucha modestia,
 y es el pilllo más infame
 que en el mundo el sol calienta.
 Témele mucho, hijo mío,
 manéjate con cautela,
 porque cuando menos pienses,
 entonces tu vida acecha;
 y si consigue que caigas
 en sus uñas, no la cuentas.
 Es hipócrita el tal Gato;
 y esos viles tienen ciencia
 para dañar cuando halagan,
 para matar cuando besan.

La imagen del gato, según la descripción de la rata moribunda, corresponde al modelo del *embaucador*, atribuyendo al gato características semejantes al del gato-monje de la tradición oriental, del gato de la fábula (vii) «Los ratones y el gato», y a las del *Libro de los gatos*. En el intertexto de la figura del gato, según la descripción de la rata, predominan, por una parte, los instintos salvajes del gato y su habilidad cazadora como elementos animales y, por otra parte, la capacidad de engañar que se le atribuye a través del elemento antropomórfico del hipócrita que finge rezar para cazar a su presa. En la fábula (xxxiv), aparece otra vez el motivo del *embaucador* en la figura del gato que intenta, sin éxito, engañar al ratón fingiéndose ser su amigo para cazarlo. La imagen del gato es negativa, como se puede entender por la palabras del ratón (Salinas 1918: 104):

¿Cómo no has de ser malo, si eres Gato?
 Te comiste a mi padre,
 lo mismo hiciste con mi pobre madre;
 y en tus dientes y manos
 perecieron también mis dos hermanos:
 el mayor y el más chico,
 mas yo no te daré por el hocico,
 que si por ti he quedado
 huérfano y solo, estoy escarmentado.

En la fábula (xxxiii), la imagen de la gata es positiva frente a la de la mona, que, a través de la alegoría, representa el estereotipo de la persona que critica fácilmente, por vanidad, a los demás sin tener habilidad propia alguna. Desde este punto de vista, la capacidad cazadora del gato constituye un rasgo valorado de este animal doméstico por ser útil en el hogar humano. Además, en la obra de Fernández de Lizardi aparece una referencia directa a Esopo y sus fábulas de animales en la fábula (xxvi) «Esopo y los animales», donde Esopo, conocedor de la lengua de los animales, conversa con ellos sobre las características especiales de cada uno, las ventajas y desventajas de su condición, en un diálogo que juega con los estereotipos humanos atribuidos mediante la alegoría (Salinas 1918: 75-79).

Asimismo, el gato aparece en «Los animales en Cortes» y «La gata y el loro» (Mendizábal y Zubialdea 2011: s./p.) en la obra *Fábulas Políticas y Militares* (1815) de Luis de Mendizábal, bajo el nombre de Ludovico Lato Monte, de San Luis Potosí (México). Además, se detecta la influencia fuerte de Esopo en la fábula «Esopo entre ladrones y alguaciles». Según Lorente Medina (2011: 126):

Su argumento, bastante previsible, presenta al león en su tradicional papel de rey de los animales que, urgido por las múltiples quejas de sus vasallos, decide convocar a Cortes a todos, a razón de tres diputados por especie animal. [...] El rey firma el decreto y concluye el congreso entre grandes aplausos. Pero en la salida el ratón ve que el gato, su enemigo, lo mira con ademán severo y «aún uñas tiene, / y predominio sobre mi mantiene».

La imagen del gato es la del cazador que, por naturaleza, tiene el poder de dominar sobre especies que jerárquicamente se consideran sus presas, como el ratón. De este modo, personifica la figura estereotípica, a través de la alegoría, de las clases social y políticamente altas en el régimen monárquico de la época.

Finalmente, la fábula (viii) «Los gatos» aparece en la obra *Fábulas* de Mariano Lorenzo Melgar Valdivieso (1790-1815), poeta peruano; recopilación de textos que se publicaron en varios diarios del Perú (Melgar Valdivieso 2010: s./p.). En esta fábula unos gatitos, uno blanco, otro negro y otro manchado discuten sobre la jerarquía del poder en la familia; en lugar de unirse por la causa común, la supervivencia ante la amenaza del perro que les está persiguiendo. La fábula introduce la figura

del gato como ser social y político, que, a través del antropomorfismo, utilizando la riña de los gatos de diferentes colores como alegoría de los enfrentamientos políticos, para concluir en la moraleja (Melgar Valdívieso 2010: s./p.):

Si a los gatos al fin nos parecemos,
paisanos ¿esperamos otra cosa?
¿Tendremos libertad? Ya lo veremos...

Para Lorente Medina (2011: 107-132), «la influencia de Samaniego e Iriarte resulta aparente en la obra de Lizardi y, especialmente, en Mendi-zábal». En la obra de los fabulistas hispanoamericanos de ese periodo, tanto las técnicas como los objetivos literarios de los autores se incorporan al marco de la utilidad política y social del género didáctico mediante el uso alegórico de animales antropomórficos. Por consiguiente, se comprueba la tradición vigente de la crítica social a través de fábulas protagonizadas por gatos antropomórficos que representan personas con aspecto físico y comportamiento determinados, una práctica literaria común desde la Antigüedad hasta la Ilustración por la facilidad de adaptación del gato literario al marco de las condiciones sociales y políticas. El gato literario tiene la habilidad de metamorfosis, la capacidad de engañar a los demás para conseguir sus objetivos, y las ventajas de su naturaleza animal que entre misterio, instinto y flexibilidad constituyen el modelo estereotípico perfecto de supervivencia. El recorrido del gato por los textos antiguos hasta la modernidad, siguió un camino paralelo al del animal que acompañó al ser humano en su trayectoria histórica desde el Egipto antiguo, por la Grecia antigua, Roma, la península ibérica y, de ahí, al continente americano.

4. LA RESONANCIA DE LA TRADICIÓN DE LOS GÁTOS ANTROPOMÓRFICOS EN LOS GATOS NEOGRIEGOS DE SEPÚLVEDA

La Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) representa un emergente y variado campo de estudio. Sus obras desempeñan el papel de transmisor de valores, ideas y prácticas culturales a las nuevas generaciones con todo su amplio abanico de subgéneros. El espacio común entre la LIJ y los cuen-

tos infantiles de la tradición oral y de las fábulas es la aparición de personajes animales antropomórficos. En la LIJ los ejes ideológicos de la historia se incorporan a través de elementos textuales concretos, los personajes actúan y se comportan según sus creencias y su ideología, por lo tanto, la estructura del significado y de la trama de la historia dependen de su acción. Por consiguiente, en la elección del personaje protagonista resuena la intención del autor de enfocar su atención en los valores relacionados con el gato. En las obras de LIJ, la diferencia en la apariencia externa –el poco usual y extraño aspecto externo– no determina sólo la condición mental y moral del personaje, sino también la identidad particular, ofreciendo pistas para el entendimiento de situaciones cotidianas y nociones establecidas, y definiendo la única, diferente y especial manera por la que uno puede existir, mediante la cual se puede percibir un sistema de instituciones y costumbres, un contrato social.

4.1. *La identidad neogriega de los gatos de Sepúlveda en*

La Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar

Zorbas, el protagonista en la primera historia de Sepúlveda (1996: 19, 20, 22, 26, 33, 69, 70, 123, 128, 130, 131 y 138), es un «gato negro, grande y gordo». Dotado de un nombre intertextual e internacional, está reconocido como estereotipo griego a través del personaje de la novela de Kazantzakis (1969) y de la película de Kakoyannis (1964).

Zorbas es un personaje anticonvencional capaz de conseguir la subversión deseada, ser la «madre» de la joven gaviota: «Empollar no había sido fácil para el gato grande, negro y gordo» (Sepúlveda 1996: 70); ni enseñarle a volar: «Vas a volar. Todo el cielo será tuyo –maulló Zorbas» (Sepúlveda 1996: 135). La selección de la blanca hembra del pájaro del mar es excepcional y calculada. La pandilla de gatos decide llamarla «Afortunada», mientras su salvador es un felino peludo y negro que odia el agua; es el símbolo de mala suerte, como le dice su propia madre: «Hay humanos que creen que los gatos negros traen mala suerte, por eso, hijo, no salgas del canasto» (Sepúlveda 1996: 23).

El protagonista de Sepúlveda mantiene las cualidades gatunas de la tradición esópica en las fábulas en español por ser antropomórfico, subversivo y con capacidad de transformación, en este caso no externa sino

interna: de cazador a madre de un pájaro, de símbolo de mala suerte a símbolo de buena suerte. Además, aunque el texto pertenece a otro género y no sigue las normas de las fábulas tradicionales (no aparece ninguna moraleja), respeta la función de inculcar valores a los jóvenes lectores, esta vez a través de un personaje marcado con una identidad de connotación neogriega que se advierte ya desde el nombre.

Bubulina es una gata blanca y negra, mascota del poeta. Quizás resulta poco reconocible al despreocupado lector porque es el nombre de una heroína de la Revolución Griega. Bubulina es la que ayudará a Zorbas en el primer vuelo de Afortunada: «Bubulina era una bonita gata blanquinegra, [...] -¿El humano de Bubulina? [...] ¡Un poeta!» (Sepúlveda 1996: 119).

La única gata de la historia, primero, lleva el nombre de una heroína de la Revolución Griega, de ahí que el personaje pueda considerarse alegórico. Segundo, aparece como encarnación del mito sexual de la gata por ser la más deseada entre los gatos del puerto, mientras que, al mismo tiempo, desempeña el papel de la gata del poeta, que recuerda la imagen de las gatas de los poetas franceses del siglo XIX, la mujer como musa del poeta. Y por último, proyecta un modelo femenino independiente y rebelde, una heroína revolucionaria que todos los gatos respetan y desean, pero nadie puede conquistar. Es un modelo para Afortunada, la joven gaviota, y sólo «el hombre de Bubulina», el poeta, sabe el secreto del vuelo, el secreto poder de las palabras que hacen que vuele el alma a través de la poesía.

4.2. *La identidad griega en el personaje gatuno de la Historia de Mix, de Max y de Mex*

El gato Mix es el protagonista de la segunda historia de Sepúlveda (2012: 8): «Mix creció. Se convirtió primero un gato joven de piel negra en la espalda y blanca en el pecho, y más tarde en un gato adulto, fuerte y vigoroso». Según la descripción de su amigo Max, que vive con él en un piso en Múnich, y de otros es: «un gato de perfil griego» (Sepúlveda 2012: 9, 12, 16, 27 y 30). Mix se queda ciego y encuentra en Mex: «el ratón mexicano» (Sepúlveda 2012: 13, 17 y 18), un amigo inesperado. Mex, se describe a sí mismo como mexicano: «En efecto, soy lo que se dice un ratón guapo, señor gato, muy guapo, suave y tibio. Soy un ratón mexicano y con mis hermanos vivía en un piso más abajo» (Sepúlveda 2012:

17). En este ratón mexicano Mix encontrará un amigo para compartir todo lo mejor en su vida, una amistad entre animales siempre enfrentados: «Mix vio con los ojos de su pequeño amigo y Mex se hizo fuerte con el vigor que emanaba su amigo grande» (Sepúlveda 2012: 30).

En términos de aspecto físico, el personaje antropomórfico del gato Mix se describe dotado de un perfil griego, un elemento en el que se hace más hincapie con la ilustración que acompaña el texto, donde se compara con perfiles de imágenes de guerreros griegos de la Antigüedad clásica. Al mismo tiempo, se le suprime un elemento fundamental de su naturaleza felina que siempre predomina en la imagen cultural gatuna: es ciego. Es de perfil griego y ciego, como Homero. En términos literarios, su característica más misteriosa e intrigante para la imaginación humana, la mirada mágica y la capacidad de visión nocturna, se convierten en su defecto. Este sentido perdido es el motivo de su relación contradictoria con un ratón que viene a servir como ayudante y mejor amigo. La naturaleza felina salvaje desaparece con la pérdida de la mirada del cazador, lo hace más humano y hace que alcance la amistad perfecta, ver con los ojos del animal-enemigo. El gato griego y ciego puede mirar el mundo a través de la mirada del ratón mexicano, puede mirar con los ojos de su víctima natural. En función de la supervivencia mutua, la unión del griego con el mexicano, del felino con el roedor, del cazador con la presa, llega a ser la expresión perfecta de la amistad, la convivencia en mutuo respecto a la vida que amplifica las posibilidades de vivir en paz con la naturaleza a través de valores humanos universales. El gato griego y el ratón mexicano se unen en una equilibrada contradicción de amistad profunda entre enemigos naturales. Esta unidad de animales enemigos se percibe como unidad de culturas entre lo griego y lo hispano, unidad en tradición y en diferencia. En el mundo al revés de la historia cada naturaleza convive en su unidad con lo opuesto, no hay supervivencia para el gato sin el ratón ni para el ratón sin el gato porque el gato protege y alimenta al ratón, mientras el ratón es el guía del gato ciego.

4.3. *La tradición esópica de subversión y metamorfosis en los personajes gatunos de Sepúlveda*

El gato antropomórfico, que aparece en el papel de protagonista en ambos cuentos de Sepúlveda, sigue la tradición de las fábulas esópicas con

finés didácticos y moralizadores. Sin embargo, estos objetivos no se consiguen con una técnica literaria convencional, sino introduciendo la imagen tradicional del gato como animal doméstico imprevisible, cazador de roedores y pájaros, el gato negro símbolo de mala suerte, la gata del poeta y la mujer-gata de las fábulas. Los gatos antropomórficos de Sepúlveda son estereotipos, según la tradición esópica, para conseguir un objetivo muy claramente elaborado: engañar deleitando a los pequeños lectores. La imagen literaria del gato de Sepúlveda es la del *embaucador* moderno, es un animal que juega con su papel estereotípico, como gato juguetón que es. Aunque sigue siendo el animal de las fábulas tradicionales, porque forma un estereotipo nacional y socialmente reconocible, al mismo tiempo carece de instintos salvajes por ser noble y civilizado. El gato de Sepúlveda no sólo engaña por no ser un felino feroz, sino que engancha al pequeño lector por ser la imagen de la maternidad, cuando Zorbas; la imagen de la feminidad, cuando Bubulina; y la imagen de la amistad, cuando Mix. Sepúlveda alcanza una meta multidimensional en su empresa de subvertir al personaje comodín del gato. La subversión a la que se atreve el autor constituye una característica de las obras infantiles de las últimas décadas, donde el acto literario de la subversión del estereotípico personaje antropomórfico se atreve a sugerir puntos de vista distintos de los de la ideología y la práctica comúnmente establecidas. Eso se hace posible por la naturaleza del animal, su carga cultural establece un personaje capaz de ser convencional y subversivo, salvaje y tierno, negativo y positivo a la vez; un personaje que está dotado de misterio y magia, capaz de lo imposible, acorde en su contradicción, que mantiene el equilibrio entre la naturaleza felina y la cultura humana en tanto personaje literario.

En estos dos personajes gatunos antropomórficos, protagonistas de las dos obras, está incluido el elemento de la identidad griega, son construcciones cargadas de significado que sólo pueden percibirse como griegas. El gato antropomórfico trasciende, así, las fronteras de la naturaleza a través de la metamorfosis literaria para residir en el núcleo de la cultura, de tradición helena y de expresión hispana. El gato esópico en las manos de Sepúlveda es un subversivo gato griego que habla español: «No hablo, maullo, pero en tu idioma. Sé maullar en muchos idiomas- indicó Zorbas» (Sepúlveda 1996: 124), y un ciego gato griego que sabe «que los amigos de siempre comparten lo mejor que tienen» (Sepúlveda 2012: 30).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEREDA, A. (1995) «La “Consultación de los gatos” de Quevedo: Relaciones con Lope de Vega y el teatro menor de la época» en *El escritor y la escena* (Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez, México), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, recuperado de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-consultacion-de-los-gatos-de-quevedo-relaciones-con-lope-de-vega-y-el-teatro-menor-de-la-epoca/>
- ALVAR, C., CARTA, C., FINCI, S. (2011) «El retrato de Esopo en los *Isopetes*: Imagen y texto», *Revista de Filología Española*, XCI (2), 233-260.
- ARMIGO CANTO, C. E. (1995) «El Mal en la Literatura Medieval: el Libro de los gatos», en *Palabra e imagen en la Edad Media* (Actas de las IV Jornadas Medievales), México, UNAM, 239-246.
- ASQUITH, P. J. (1984) «The inevitability and utility of anthropomorphism in description of primate behavior», en Harré, R. & Reynolds, V. (eds), *The meaning of primate signals*, Cambridge, Cambridge University Press, 138-176.
- BERISTÁIN, H. (1985) *Diccionario de Retórica y Poética*, México, D.F., Porrúa, 1995.
- DASTON, L., MITMAN, G. (eds.) (2005) *Thinking with animals: New perspectives on Anthropomorphism*, New York, Columbia University Press, 121-133.
- DUBINO, J., RASHIDIAN, Z., SMYTH, A. (eds.) (2014) *Representing the Modern Animal in Culture*, New York, Palgrave Macmillan.
- ESOPHO, *La vida y fbulas del clarissimo y sabio fabulador Ysopo : nueuamente emendadas; Exemplario, en el qual se contienen muy buenas doctrinas, debaxo de graciosas fabulas*, [Anuers, Juan Steelsio, 1546-1547], recuperado de Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000105033&page=1>
- ESOPHO, *La vida y fabulas del Esopo : a las quales se añadieron algunas muy graciosas de Auieno, y de otros sabios fabuladores*, [Leyden, Oficina Plantiniana, 1607] recuperado de Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081964&page=1>
- *Fabulas de la vida del sabio y clarísimo fabulador Isopo : con las fabulas y sentencias de diversos autores: ahora de nuevo corregido, y enmendado, con las anotaciones*, [Madrid, Espinosa A./ Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1787 -1799], recuperado de Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171586&page=1>

- *Fabulas de la vida del sabio y clarísimo fabulador Isopo : con las fabulas y sentencias de diversos y graves autores ...*, [Madrid, López y Hermano, 1815] recuperado de Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081101&page=1>
- *Fábulas de Esopo, filósofo moral, y de otros famosos autores : arregladas a la última ortografía de la academia, mejoradas y añadidas en esta nueva edición*, [Barcelona, Piferrer J. F. 1845], recuperado de Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084751&page=1>
- ESPINOSA, A. M. (1946) *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC.
- FLORES, N. C. (ed.) (2000) *Animals in the middle ages*, New York/ London, Routledge.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2001) *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Vicens Vives.
- JUNG, C. G. (1954) «Acerca de la psicología de la figura del trickster» en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (Obra completa), Volumen 9/I, 239-240.
- KAZANTZAKIS, N. (1946) *Víos ke politía tu Alexi Zorbá [Zorba el griego]*, Atenas, Ediciones Kazantzakis, 1969.
- LACARRA, M^a. J. (1986) «El *Libro de los gatos*: hacia una tipología del *enxiemplo*», en VV.AA., *Formas breves del relato (Coloquio, febrero de 1985)*, Zaragoza/ Madrid, Universidad de Zaragoza/ Casa de Velázquez, 19-34.
- LEERSEN, J. (2007) «Imagology. History and Method» en Beller, M. & Leersen, J. (ed), *Imagology-The cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam/New York, Rodopi B.V., 17-32.
- (1992) «Image and reality» en Leersen J. & Syndram K.U (eds.) *Europa provincia mundi: Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty- fifth birthday*, Amsterdam, Syndram, 281-292.
- LORENTE MEDINA, A. (2011) «Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica hispanoamericana (con unos ejemplos mexicanos)», en *Philologia Hispalensis* 25, 107-132.
- LUKENS, R. J. (1999) *A critical handbook of children's literature*, New York, Longman.
- MAYANS Y SISCAR, G. (1760) «Don Gregorio Mayans y Siscar a los Lectores de las Fábulas de Esopo» en Mayans y Siscar, G. (ed.) & Abril, S.P. (trad.) *Aesopi, Fabulae latine atque hispane scriptae*, Valencia, Lucas, J. T, s.p.
- MARTÍN GARCÍA, F. (1996) *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MELGAR VALDIVIESO, M. (1827) *Fábulas, poesías y yaravies*, [Paco Apaza, E.A. (ed.), Lima, Reedipca, 2010].

- MENDIZÁBAL Y ZUBIALDEA, L. DE (1821) *Poesías Varias y Fábulas Políticas y Militares de Ludovico Lato-Monte*, [U. K., Kessiger Publishing, 2011].
- ORTÍZ ROBLES, M. (2016) *Literature and Animal Studies*, New York/London, Routledge.
- ADRADOS RODRÍGUEZ, F. (1979) *Historia de la fábula greco-latina*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- SALINAS, M. (ed.) (1918) *Fábulas del Pensador Mexicano*, México, Universidad Popular Mexicana, recuperado de Biblioteca de México:
http://bibliotecademexico.gob.mx/coleccion_sep/libro_pdf/13000026466.pdf
- SALISBURY, J. E. (2000) «Human animals of Medieval Fables», en Flores, N.C. (ed.), *Animals in the middle ages*, New York/London, Routledge, 49-65.
- SAMANIEGO, F. M. (1781) *Fábulas en verso castellano: para el uso del Real Seminario Bascongado*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País/ Benito Monfort, Valencia, recuperado de Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091372&page=1>
- SEPÚLVEDA, L. (1996) *La Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*, Barcelona, Tusquets.
- (2012) , *Historia de Mix, de Max y de Mex*, Barcelona, Espasa.
- SHERPELL, J. A. (2005) «People in Disguise: Anthropomorphism and the Human-Pet Relationship» en Daston, L. & Mitman, G. (eds.) *Thinking with animals: New perspectives on Anthropomorphism*, New York, Columbia University Press, 121-135.

LA REESCRITURA DE LOS MITOS CLÁSICOS EN EL MICRORRELATO ESPAÑOL DEL SIGLO XXI

RAQUEL VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ

Universitat de Barcelona
raquel_velazquez@ub.edu

Resumen – La reescritura de los mitos clásicos constituye para los escritores de microrrelatos una práctica habitual con la que hacer frente a la economía narrativa por la que se caracteriza la minificción, con sus necesarios procesos elípticos y su forzosa condensación. Resulta evidente que recurrir a las reminiscencias y ecos de otras obras (con sus propias historias, personajes, sentidos e interpretaciones) carga al hipertexto resultante de parte de los motivos que el hipotexto contenía. Este trabajo se ocupa del análisis del microrrelato español del siglo XXI con el fin de determinar cómo se eligen, actualizan, reescriben y desautomatizan los distintos *topoi* helénicos. En el proceso, nos detendremos en el papel cooperativo del lector en la generación del sentido; propondremos una posible clasificación dual de los microtextos hipertextuales; y examinaremos los procedimientos más habituales de la reescritura mínima, entre los que se cuentan la focalización interna y la humanización del mito, que alcanza, en ocasiones, el más puro prosaísmo.

Palabras clave – microrrelato español, intertextualidad, reescritura, mito clásico griego

THE REWRITING OF THE CLASSIC MYTHS IN THE SPANISH MICROSTORIES OF THE 21ST CENTURY

Abstract – The rewriting of Classical myths constitutes a common practice for writers of microstories, in order to deal with the narrative economy that characterizes minifiction, with its necessary ellipsis and its unavoidable condensation. It is obvious that resorting to the reminiscences and echoes of other works (with their own histories, characters, meanings and interpretations) loads the resulting hypertext with some of the motifs contained in the hypotext. This paper addresses the analysis of the Spanish microstories of the 21st century in order to determine how the different Greek *topoi* are chosen, updated, rewritten and disautomatized. In the process, we will dwell on the cooperative role of the reader in the generation of meaning; we will propose a possible dual classification of hypertextual microtexts; and we will also examine the most common mechanisms of minimal rewriting, including internal focalization, and the humanization of the myth, which at times reaches the purest prosaism.

Key words – Spanish microstory, intertextuality, rewriting, Classic Greek Myth

1. MICRORRELATO Y REESCRITURA

En «El texto como escritura-lectura» (1969), incluido en el primer volumen de *Semiótica*, Kristeva recordaba las acepciones que el verbo «leer» tenía para los antiguos, entre las que se contaban «“recoger”, “recolectar”, “espiar”, “reconocer las huellas”, “coger”, “robar”». «Leer» estaba vinculado, por tanto, –en opinión de Kristeva– a la idea de «una participación agresiva, una activa apropiación del otro», mientras que «escribir» podía ser concebido como «el “leer” convertido en producción» (2001: 236). En su reflexión subyacen dos claras figuras agentivas. En primer lugar, el escritor, inevitable productor de reescrituras, heredero y asimilador de la tradición, que se adentra en procesos de intertextualidad en el sentido más amplio del término (la *transtextualidad* de Genette). En segundo lugar, el lector activo y colaborativo, del que se espera que actúe como un «lector modelo» (Eco 1979), y cuente con la suficiente competencia literaria e intertextual¹ para completar los vacíos y descifrar las conexiones que oculta más o menos superficialmente el texto. De no reconocer estos enlaces implícitos, tal y como afirma Martínez Fernández (2001: 141), «el mecanismo intertextual no existiría propiamente; mejor sería decir que permanece muerto o mudo a la espera de su activación por futuros lectores».

Las ventajas de la transtextualidad en general, y de la hipertextualidad en concreto –de acuerdo con la terminología de Genette (1989a)– son claras para el microrrelato, dada su reducida extensión, que obliga a necesarios procesos elípticos y a una forzosa condensación². Elaborar un texto breve a través de una reescritura, actualización, o traslación, con la superposición de niveles que ésta supone, constituye una de las variantes más altamente fructíferas y sugestivas de esta forma narrativa. El escritor toma un mito, un personaje de ficción, una obra literaria como base, como *hipotexto*; y a partir de él crea un nuevo texto (*hipertexto*) que tendrá una conexión más o menos fuerte, o dependiente, con la fuente, y permitirá enriquecer con nuevas lecturas el original, lejos de una mera copia o imitación, o de «la abominación del clon» que censura Merino (2007: 217). Recurrir a las reminiscencias y ecos de otras obras (con sus propias historias, personajes, sentidos e interpretaciones) carga al hiper-

¹ Cf. «el concepto de competencia textual se enriquece con el de competencia *intertextual*». Martínez Fernández (2001: 20).

texto resultante de parte de los motivos que el hipotexto contenía. El escritor confía en que la formación del lector complete las *elipsis*, los sentidos del original que no ha explicitado, y pueda así restaurar en su lectura el diálogo mantenido entre el texto primitivo y su reescritura³, cooperar en la generación de sentido⁴.

Si bien los escritores tienen en mente, en general, un lector culto que sabrá responder a sus expectativas, reconociendo aquellos textos dormidos en la reescritura y hallando satisfacción en el proceso⁵, se advierte una tendencia a reelaborar temas, mitos, o textos que son suficientemente conocidos para el receptor como para que la lectura enriquecida pueda ser

² Como subraya Ródenas (2008: 6), en el microrrelato «se manifiesta en su máximo rigor y productividad lo que podría denominarse “ley semiótica de la condición necesaria”, por la cual todo signo formante de un discurso debe cumplir la condición de ser imprescindible para la plena eficacia expresiva de ese discurso».

³ El hecho de que el lector desteeja esas redes fuera del hipertexto (en algunos casos, ya desde el título, antes de iniciar la lectura) facilita que en los microrrelatos intertextuales lo que se calla cuenta lo mismo que lo que se escribe. Aparicio (2008: 8), cultivador él mismo de los textos que él denomina «cuánticos», va más allá al defender que «lo que no está a la vista pesa mucho más que lo que está».

⁴ Lo desarrolla de forma diáfana Ródenas (2008: 7), cuando sostiene: «el lector, siguiendo un principio tácito de cooperación comunicativa, tiende a reducir el grado de indeterminación del texto, efectuando suposiciones, inferencias, tendiendo puentes causales o consecutivos; de este modo, cuanto menos sea la irresolución, menor será también el esfuerzo participativo del lector. Y, tratándose de una relación de proporcionalidad directa, cuanto más incompleto sea el mundo ficcional, mayor implicación será precisa por parte del lector, aun cuando éste siempre pueda limitarse a una lectura somera o literal —empobrecida, por tanto— del texto». Idea que encontramos también, entre otros, en el crítico Fernando Valls (2002: 10), quien afirma que las características inherentes al microrrelato hacen de él «un género idóneo para el lector activo y curioso, al que se le supone, además, una cierta cultura literaria». De igual modo, Mars Checa (2002: 17) destaca la necesidad de esta colaboración dinámica del lector de minificción: «su naturaleza elíptica lo convierte en trabajoso para el lector, que debe estar abierto y receptivo a los guiños del autor, a las sutilezas narrativas y a la lectura entre líneas».

⁵ Cree Aparicio (2006: 495) que al abarcar el lector todo lo que hay tras esa gran elipsis, siente un palpito: «Y ese palpito de lo que está en el relato, sin estar, despierta su sonrisa, una sonrisa de satisfacción y de complicidad con el autor». De la misma manera, Merino (2007: 211), en las reflexiones en forma de microrrelato que incluyó en *La gloria de los fugitivos* sobre el género «(16. De acoplamientos)», tenía claro que «Los mejores microrrelatos son los que toman tanto como dan: ellos se fortalecen con la memoria del lector, y él se regocija con la nueva apariencia del mito: un toma y daca tan perfecto y satisfactorio como una buena cópula».

activada con más frecuencia. El cultivador de reescritura mínima aspira así a que el lector traspase la estructura superficial del texto (aun inteligible), y alcance los niveles de significación más profundos (Martínez Fernández 2001: 40; Quintana Docio 1990: 182). Por ello, los mitos traídos con mayor continuidad a nuestra contemporaneidad serán aquellos que, por haber calado con más fuerza en nuestra cultura, han dejado restos en el lenguaje común a través de metáforas y frases hechas que aluden directamente al mito de que son originarias: «oír cantos de sirenas», «vivir una odisea», «dormir en brazos de Morfeo», «estar hecho un Hércules», «el hilo de Ariadna», «ser un narcisista», «la tela de Penélope», etc. A diferencia de otras traslaciones que necesitan de un bagaje cultural más amplio para ser decodificadas, aquellos mitos (tanto de la tradición mitológica greco-latina como bíblica) que se han fosilizado en el lenguaje no necesitan de un lector especialmente erudito.

2. MODOS Y PROCEDIMIENTOS DE LA REESCRITURA DEL MITO

El análisis de la reescritura mitológica revela la existencia de dos grandes grupos, categorías o tipologías de textos hipertextuales en el microrrelato español. Esta clasificación, extrapolable, asimismo, a otros géneros, viene delimitada por las distintas relaciones que en los procesos de reescritura se establecen entre el hipertexto (o texto actualizado o reescrito), y su hipotexto (o texto primigenio). Concretamente, la categorización dual propuesta está determinada por el mantenimiento o, por el contrario, el desplazamiento, de las coordenadas espacio-temporales en que se contextualizan las historias, motivos, personajes o episodios que se reescriben.

Por un lado, hallamos aquellos hipertextos que están anclados en el tiempo y el espacio de su hipotexto; es decir, que han fijado y conservado las coordenadas espacio-temporales originales. En esta primera tipología de producciones hipertextuales, el escritor completa, amplía, omite, corrige o transforma el mito original, pero lo hace viajando al tiempo y al espacio del hipotexto, sin perjuicio de que puedan realizarse, como veremos, mínimas incursiones en la realidad extratextual del lector.

Por otro lado, se dan asimismo aquellos hipertextos que se han desprendido y liberado del tiempo y el espacio de su hipotexto; es decir, que han desplazado las coordenadas espacio-temporales hacia la contempora-

neidad. En esta segunda categoría, el escritor aprovecha la universalidad del mito, y la idea del eterno retorno, para ofrecernos nuevas actualizaciones contemporáneas del mito que, aun repitiendo el modelo original (comportamientos, aciertos y errores, hazañas, relaciones, etc.), no comparten su misma identidad referencial.

La elección de un tipo u otro de reescritura determinará, obviamente, lo fuerte o débil que es la conexión que mantiene el hipertexto con su hipotexto, o el grado de autonomía que presenta la nueva creación respecto de la fuente original.

1.1. *La reescritura que completa, amplía, omite, corrige o sobrescribe el mito original, respetando las coordenadas espacio-temporales primigenias*

El mito clásico está rodeado de tanta penumbra que el autor actual se ve tentado de verter un poco de luz sobre aquél, cubriendo los continuos silencios que lo envuelven. El escritor contemporáneo cubre las constantes *elipsis* que afectan a un tiempo transcurrido, pero no referido; a razones o motivaciones no explicitadas; a desenlaces no detallados, o a prehistorias de los personajes nunca relatadas. En ocasiones, el autor focaliza su reescritura no en cubrir los silencios, sino en ofrecer alternativas a la previa realidad del mito que guarda en su memoria el lector. Se nos abren otras ventanas de lo real y se nos permite el acceso a la vida, en otros universos paralelos, de esos personajes literarios o legendarios, cuyas historias empezaron, se desarrollaron, o concluyeron de forma diferente a como las conocemos.

Esta versatilidad del mito griego y la libertad interpretativa que lleva consigo es lo que aprovechan los escritores contemporáneos para actualizar el mito, ofreciendo una lectura renovada cuyo principal objetivo es la desautomatización. De la Colina (2004: 17) nos ofrece en «De Eurídice» las «verdaderas» razones por las que Orfeo se giró para mirar a su esposa, a pesar de las claras advertencias. Moyano (2011: 14) nos brinda una especie de precuela del mito del Minotauro en «Origen del mito», mucho antes de vivir encerrado en su laberinto. Freire (2003: 53 y 123) ensaya finales alternativos, una de las transformaciones más frecuentes y generalizadas en la reescritura mitológica: Ifigenias que no son salvadas y sustituidas

por un ciervo en el último momento, sino que yacen muertas en el altar mientras su padre agita las manos ensangrentadas; o Ariadnas que salen del laberinto con el hilo en una mano y la cabeza del monstruo en la otra sin que nadie sepa nunca que fue Ariadna la heroína y no el extranjero que le había prometido huir con ella⁶.

Estos procesos básicos de ampliación, omisión, y alteración con los que el escritor de microrrelatos enriquece, reelabora o reinventa el mito, al tiempo que desvela, con su reescritura, lecturas que estaban ocultas en el trasfondo original, se acentúan con el uso de uno de los recursos más sugerentes de la reescritura mínima posmoderna. Nos referimos al cambio de focalización de la historia, que, en el caso del microrrelato contemporáneo, está ligado a la humanización, o incluso vulgarización y prosificación, del héroe mítico.

La modificación del punto de vista narrativo adoptando una focalización interna fija, con un narrador intradieético (Genette 1989b), permite –en tanto que estrategia de desautomatización– romper el horizonte de expectativas del lector que está familiarizado con una «versión» del relato, heredada culturalmente. Transfiriéndole al personaje esa voz que en principio no le fue concedida en el texto original, los escritores de microrrelatos le otorgan asimismo la oportunidad de apropiarse del espacio textual para que –tomando la palabra– lleve a cabo su refutación. Es la intención que mueve a «Ulises» cuando se cuela en la actualización posmoderna de Olgoso (2009: 24). El microrrelato ya se inicia siguiendo la distintiva fórmula de juramento («Yo, el paciente y sagaz Ulises») revelando desde el comienzo su voluntad de autoafirmación, de rebeldía y, al mismo tiempo, de confesión de la verdad, que desmentirá la «versión», «hoy sobradamente conocida» –afirma el personaje– de Homero. Para hacer posible el juego metafictivo creado por Olgoso, quien convierte a su protagonista en el Ulises-persona (real) que se distancia del Ulises-personaje (ficcional) elaborado en la *Odisea* homérica, Olgoso estructura su microrrelato a partir de la comparación en paralelo de las dos vidas opuestas (y atemporales). Por un lado, accedemos a la crónica contada por «el bardo ciego de Quíos, un tal Homero» (Olgoso 2009: 24) –declara el narrador–, patente en el discurso del protagonista a través de los conocidos atributos y epítetos con los que se le nombra en la *Odisea*: «pacien-

⁶ «Las voces 9» y «Dentro del laberinto 9», respectivamente.

te y sagaz, famoso por su lanza, urdidor de engaños» (Olgoso 2009: 24)⁷. Por otro lado, nos acercamos a la biografía del Ulises aparentemente veraz que desea hacer partícipe al lector de que «las cosas no sucedieron de tal modo», que las aventuras con las que Homero «persuadió al mundo» (Olgoso 2009: 24) fueron puro cuento, y que él nunca regresó a Ítaca. Con el final de su relato, Olgoso aún da una vuelta de tuerca más, añadiendo el ingrediente humorístico al hipertexto, pues, con su discurso, Ulises no sólo realiza una corrección de sus verdaderos atributos, sino de los de la propia Penélope, que dejará de ser también la fiel, «prudente» y «discreta»⁸ esposa de la tradición: «Con seguridad tildarán mi proceder de cobarde, deshonesto e inhumano: no conocen a Penélope» (Olgoso 2009: 24).

La misma función comunicativa y conativa presente en el relato de Ulises, quien dirige su confesión, en todo momento, a un lector colectivo buscando una reacción y, en cierta manera, su aprobación, la hallamos nuevamente en la reescritura del mito de Narciso de Andrés Neuman, titulada significativamente «Testamento de Narciso» (Neuman 2000: 24-26). Convertido ya en flor, Narciso –también en primera persona– rememora su existencia de hombre, caracterizada por la vanidad y el amor a sí mismo, y reclama igualmente, a la manera de Ulises, el espacio textual para declarar las motivaciones reales tras su historia⁹. En este

⁷ Entre los epítetos con los que se nombra a Ulises en la *Odisea* de Homero se encuentran: «sagaz, astuto y en ardid fecundo», «un héroe que en prudencia/ puede parangonarse a las Deidades», «harto ingenioso», «el más sensato, / el más devoto y fiel de los mortales», «cauto», «el más suspicaz» (Homero 1851: 21, 265, 117, 25, 382, 382).

⁸ «Prudente» y «discreta» son los dos epítetos que acompañan más a menudo el nombre de Penélope en la *Odisea*.

⁹ Se accionan en ambos casos procedimientos de transmotivación, de acuerdo con terminología de Genette. Se proporcionan las motivaciones que el hipotexto no ofrecía. Cf. «La sustitución de motivo, o *transmotivación*, es uno de los procedimientos mayores de transformación semántica. Como otras prácticas ya estudiadas, puede tomar tres formas de las que la tercera no es más que la suma de las otras dos. La primera es positiva; consiste en introducir un motivo allí donde el hipotexto no lo implicaba, o, al menos, no indicaba ninguno: es la *motivación* simple, tal como la hemos visto funcionar en la ampliación, y por ejemplo en *José en Egipto*: respuesta, decía Thomas Mann, a la cuestión ¿por qué? –¿por qué Putifar provoca a José?, ¿por qué José la rechaza?–. La segunda es puramente negativa; consiste en suprimir o eludir una motivación original: es la *desmotivación*, tal como la hemos entrevisto en *Hérodias*, donde el lector no prevenido no entiende muy bien por qué Salomé reclama la cabeza de Iakob. La tercera procede por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de

caso, la refutación que realiza el propio personaje de su historia individual no afecta a los hechos que el lector conoce de la misma, y que el mismo Narciso admite, sino a las razones que pueden, como mínimo, aclarar y justificar el conocido desenlace, y ayudarle, quizá, a conseguir la redención. Con su testamento, Narciso pretende evitar las malinterpretaciones en las que desemboca no conocer la totalidad de la historia, los silencios de la misma, que son precisamente los que aprovecha Neuman (2000: 24-25) para elaborar su microrrelato:

El mundo lleva una eternidad juzgándome, y empiezo a acostumbrarme y aun a comprender sus opiniones. Sin embargo, hay cosas que, modestamente, no debieran omitirse al contar una historia; cosas que, por no ser esenciales, pueden cambiar el final de una historia, y a veces el principio. Pero déjenme explicarles.

El discurso de Narciso, irónico para el lector, por lo narcisista de las justificaciones, procura en realidad conseguir la benevolencia y comprensión del interlocutor. Aunque su intención era amar a los otros, y valorar sus virtudes, ¿cómo hacerlo estando rodeado de la vulgaridad y brutalidad de Roma? A los otros habría que culpar. Desencantado de los demás, no le quedó otra salida que amarse a sí mismo y la belleza que él representaba. Por ello, en el final de su testamento pide algo de justicia para su memoria: «[...] que se escuche mi último deseo: no se nos culpe a las flores de los crímenes que cometa la fealdad» (Neuman 2000: 26).

La sirena de Esteban Erlés (2012: 143-144)¹⁰ nos ofrece una nueva impugnación en primera persona de la mitología asociada a su especie, pronunciada desde su trágica condición de desplazada y desubicada, sin apenas recuerdo de un pasado glamuroso que ya sólo aparece en sueños. Capturada y condenada –fruto de las modas– a sobrevivir en una piscina, la protagonista que inicia su relato con la reafirmación «Soy una sirena» nos desvela, no obstante, un discurso que dará sentido *a posteriori* al

(re)motivación (por una motivación nueva): *desmotivación + remotivación = transmotivación*» (Genette 1989a: 410).

¹⁰ Aunque perteneciente a un volumen de 1976, es interesante mencionar como mínimo «Circe» de Agustín Bartra, mito que también reclama su voz para pedirle en primera persona a Ulises que se quede (Valadés 1976: 65).

título: «Bienes muebles». Su existencia anterior (la mitológica) de bailes sincronizados con sus hermanas, de largas horas subida a una roca peinándose con un trozo de coral (2012: 143), quizá no es más que «una memoria inventada» por sus dueños para responder a la imagen de la tradición. La sirena de Esteban Erlés apenas conserva un enorme recuerdo azul de su pasado, y ella misma reconoce como otra leyenda «eso de que nuestro canto paraliza el alma y anula la voluntad» (2012: 144). Poco queda ya, pues, de las sirenas a las que se enfrentó Ulises, recordadas además por lo misterioso y monstruoso de su condición en *Historias naturales*¹¹, y en multitud de reescrituras posteriores. El prosaísmo en el que ha caído la criatura en otro tiempo exótica, libre, y objeto de atracción, llega, en el microrrelato de Esteban Erlés, a límites trágicos y fatales, convertida en un simple bien mueble, al que sus dueños ya miran con hastío. El mito cae al suelo, asumiendo una condición vulgar, común, lejos de la excepcionalidad con la que nos la cantaron los clásicos, pero contrayendo un protagonismo que no tenía en los hipotextos de los que procede.

La traslación que realiza Tomeo (2014: 114) de Polifemo nos sitúa el mito en su cotidianeidad. De forma concisa, Polifemo nos resume los datos básicos del mito que ya Góngora reescribió en su *Fábula de Polifemo y Galatea*: cíclope gigantesco, con un solo ojo en mitad de la frente, vista privilegiada desde la montaña siciliana, y enamorado (con posterioridad a su presencia en la *Odisea*) de la nereida Galatea. No nos propone, pues, este microrrelato, una rectificación de la historia que el lector conoce de Polifemo, sino una problemática de carácter tragicómico

¹¹ Sirva como ejemplo el capítulo «Tritons. Syrènes (monstres marins)» de la obra del tratadista francés Auguste Debay que, publicada en 1845, vio más de veinte ediciones (y contó asimismo con su correspondiente traducción al español: Barcelona, Jané Hermanos, 1874): *Histoire des Métamorphoses humaines et des monstruosités* (en ediciones posteriores recibió el título de *Histoire naturelle de l'homme et de la femme depuis leur apparition sur le globe terrestre jusqu'à nos jours. Race humaine primitive. Ses métamorphoses en races-types et variétés de race suivie de L'histoire des monstruosités humaines*). Allí, Debay (1845: 125), antes de ofrecer al lector distintos testimonios de naturalistas que en sus respectivas *Historias naturales* dejaron constancia de los avistamientos de estos seres mitológicos, nos recuerda: «Si Homère, Hérodote, Démosthènes, Plin, Pausanias, Appian, Ovide, Athénée ont prétendu que l'empire de Neptune cachait une race de Syrènes, les modernes, François Massarin, Fulgose, Petrus Gillius, Georges Trapezuntius, Théodore Gaza, Conrad, Kircher, Bartholin, etc..., tous hommes de mérite et de réputation, ont soutenu l'opinion des anciens».

(implícita en el título «El pene de Polifemo»), que nos ofrece el lado más humano del monstruo, por voz del monstruo mismo:

Me llamo Polifemo. Posiblemente hayan oído hablar de mí. Soy un cíclope gigantesco y sólo tengo un ojo en mitad de la frente, pero mi vista es prodigiosa y desde la cima de una montaña siciliana puedo distinguir cómo galopan los jinetes africanos al otro lado del mar. No protesto, pues, por tener un solo ojo. Lo que más me fastidia es no poder yacer con la bella Galatea, de la que estoy locamente enamorado, por culpa de mi descomunal pene, excesivo para cualquier hija nacida de mujer.

Son numerosos los microrrelatos españoles vehiculados a partir del rechazo a la versión de Homero, concebida exactamente como una versión, que no se corresponde necesariamente con la vivida por los propios personajes. Esta elasticidad del mito permite a los escritores amplificar, continuar o variar situaciones, motivaciones, o valores unidos tradicionalmente a la historia mitológica, dando la voz, en el proceso, a su propio protagonista. Se trata de una estrategia o procedimiento que ya había aprovechado con acierto en los años sesenta Marco Denevi para los microrrelatos de sus *Falsificaciones* (1966). Allí proponía el escritor argentino la «Traducción femenina de Homero», texto en el que recuperaba, en estilo directo y de la boca de su protagonista, la verdadera tragedia de Andrómaca, indignada con la versión homérica:

[...] Que el viejo Homero cuente la historia a su manera. Yo daré mi versión. Yo, que la he vivido. Yo, una pobre mujer desdichada. Primero, recuerdo, fue la prohibición de salir de la ciudad. Después tuve que pedir escudos, coger sandalias, fabricar flechas hasta que las manos se me llagaron. Después, vendar heridas que sangraban y supuraban y enterrar a los muertos. Después escasearon los víveres y nos alimentábamos de ratas y raíces. Después perdí a mi marido y a mis hijos. Después el ejército invadió la ciudad y abusó de mí y de mis hijas. Por fin el vencedor me hizo su esclava» (Denevi 1984: 281)¹².

¹² En «Antígona, o la caridad», recién muerto Edipo, Denevi (2006: 34) ofrece igualmente el monólogo interior de Antígona, quien sola, madura y fea, se lamenta de haber perdido los mejores años de su vida dedicados a cuidar a su padre, viejo y ciego. En ocasiones, el papel de restaurador de la verdad del mito lo adopta un narrador en primera persona que desea entregar al mundo la versión fidedigna de los hechos, siempre distinta a la que el lector conoce. Ésta es una de las estrategias más recurrentes de la reescritura míni-

Cediéndole la voz al personaje, el escritor elige mostrar en lugar de contar, en una dicotomía clásica, ofreciéndole al lector la historia sin intermediarios, y facilitando el presente más vivo e inmediato del personaje, hecho que contribuye a afianzar la condición de universalidad y atemporalidad del mito.

Como advertimos con anterioridad, esta focalización interna que convierte al personaje en agente de su propia reescritura va estrechamente conectada a la tendencia a humanizar al mito, difuminando sus rasgos heroicos o divinos. En la mayor parte de las ocasiones, esta humanización no resulta, sin embargo, neutra, sino que desemboca en la exhibición de una imagen del mito vulgar, degradada, y prosaica.

Ya tuvimos ocasión de ver, al analizar el procedimiento de la focalización en *Ulises ensayada* por Ángel Olgoso, cómo mediante el recurso de la desvalorización, definido por Genette (1989a: 432, 459), Olgoso hace bajar del pedestal en que la tradición homérica mantiene a Ulises y Penélope, centrando su reescritura en el lado más oscuramente humano del mito, y refutando su condición de pareja ejemplar y ejemplarizante¹³. Se trata de un procedimiento muy recurrente en las reescrituras, que han sabido aprovechar antes que Olgoso otros escritores, y en otras latitudes. Es conocida la actualización que lleva a cabo Monterroso (1991: 21) en su microrrelato «La tela de Penélope o quién engaña a quién», donde la motivación para tejer de Penélope no tiene que ver con la voluntad de mantener su fidelidad, sino con el deseo de pasar sola largas temporadas; y los viajes de Ulises, cansado de tanto tejido, surgen de la necesidad de buscarse a sí mismo, como si de un hombre posmoderno en crisis se tratara. Con estos movimientos de transvalorización, tal y como concluía

ma de Denevi. En «La verdad sobre Medusa Gorgona», perteneciente al volumen *El jardín de las delicias* (1992), el narrador inicia su refutación aludiendo a las causas que explican la corrupción de la verdad del mito: «Anterior a la escritura, el mito depende de la memoria de los hombres. Pero la memoria de los hombres es frágil y colma los agujeros del olvido con imposturas fantasiosas. Así es como Medusa, una especie de Cenicienta, terminó transformada en un monstruo. Mi paciente investigación le devolverá ahora sus verdaderos rasgos» (Denevi 2005: 35).

¹³ En su introducción a la antología de microrrelatos de tema mitológico, Serrano Cueto (2015: 16) determina cómo Ulises y Penélope han sido objeto de múltiples reescrituras, que el prologuista explica por «la intención de muchos autores de arrebatarse a la pareja la imagen ejemplarizante legada por la tradición: él trasunto de la astucia y la sagacidad; ella, de una fidelidad conyugal inquebrantable».

Genette (1989a: 459) analizando la reescritura de James Joyce, «Ulises y accesoriamente Penélope, son destituidos de su grandeza heroica pero, de rechazo, quedan investidos de un “espesor” de humanidad común (egoísmo, ternura, cobardía, imaginación, etc.) que depende de otro sistema de valores». Rubén Abella lo pone en práctica en el microrrelato «La travesía», recreación de la partida de Jasón y los argonautas. El héroe pierde por un momento su valor heroico y accedemos a su lado humano, emocional, que lo presenta como nunca se le hubiera mostrado en la tradición: con miedo a la soledad, con terror al futuro lejos de su tierra, con la seguridad de no poder regresar y, sobre todo, con la tristeza de tener que separarse de su madre. En unas pocas líneas, Rubén Abella nos ofrece el Jasón íntimo, silenciado en el hipotexto, en los momentos del inicio y el final de la travesía en la nave *Argo*, elidiendo toda la travesía en sí; focalizando la historia en las emociones del hombre Jasón ante la separación con la que se inicia el relato («Desde popa Jasón advirtió con horror cómo aumentaba la distancia entre él y su madre»), y ante el reencuentro con la madre: «Lloró sin consuelo durante toda la travesía, hasta que, una eternidad después, el barco del estanque tomó tierra, y su madre lo cogió en brazos y, apretándolo contra el pecho, lo calmó con besos y susurros» (Abella 2010: 73).

La forma breve del microrrelato, donde el escritor cuenta con un espacio muy limitado para sorprender al lector y darle una reescritura con sabor nuevo, la transtextualidad aflora en multitud de ocasiones vinculada, en efecto, a estos procesos de transvalorización, mediante los cuales, por un lado, se rehúye la parte virtuosa y ejemplar del héroe para destacar lo común y vulgar de su naturaleza; y, por otro lado, se destaca, contrariamente, la parte más humana del monstruo, que aflora no desde el horror, sino desde la mirada compasiva del autor. Estos procesos de modificación de los atributos que identifican a los personajes mitológicos según la tradición clásica, llegan a veces a tales extremos que el mito aparece rodeado del prosaísmo y la degradación más lastimosa y trágica, que busca la total desmitificación. Así ocurre con el intertexto que Manuel Moyano titula precisamente «Desmitificación», en el que las sirenas, como proponía Esteban Erlés en «Bienes muebles», aparecen desposeídas de su excepcionalidad, y humanizadas hasta la degeneración más absoluta. Del mismo modo que el «kraken» (monstruo marino de la mitología escandinava) perdió su condición misteriosa y enigmática cuando se cap-

turó lo que resultó ser simplemente un calamar gigante, así ocurrió con la primera vez que apareció una sirena enganchada en las redes de un arrastrero:

La carne fofa, los pechos caídos, su fealdad era tal que ningún marinero podría haberse enamorado nunca de ella. Además, por mucho que se obstinase en demostrar lo contrario, tenía una forma horrible de cantar (Moyano 2011: 81).

La belleza y el canto, atributos excepcionales asociados a la imagen clásica de la sirena, desaparecen aquí, produciendo la desmitificación que promete el título, y convirtiendo al ser único y singular en infame criatura degradada. Por su parte, Olgoso (2007) nos proporciona, aún de forma más trágica, la cotidianeidad de la vida de las sirenas en «Los bajíos». Acercarse al ser mitológico permite ver el lado fatal y nefasto de una existencia que está lejos de ser glamurosa:

Se untan con pomadas para cicatrizar las terribles grietas que deja en su piel la humedad constante y reblandecedora. Frotan sin piedad sus uñas con estropajos y perfuman su cuerpo con artemisa y lavanda para enmascarar el hedor a pescado. Toman infusiones con miel para suavizar sus destrozadas cuerdas vocales. Pero el efecto es poco duradero: ningún emplasto las libra del dolor de garganta, de las profundas estrías, del sabor submarino a algas que prevalece sobre cualquier empeño.

Tampoco la estampa (sólida en el imaginario del lector) de unas sirenas que pasan horas prolongadas sobre la roca, cautivando con sus cantos los barcos que se atreven a acercarse, encuentra paralelo en la existencia dramática que nos pinta Olgoso. Descritas como trabajadoras con largas jornadas laborales, viviendo en un entorno inhóspito, resistiendo los embates de las olas, las tormentas, y «el gemido agónico de los ahogados», las sirenas parecen forzadas a cumplir sus tareas por obligación atávica, «sin discutir la índole de su tarea». El «espesor» humano que Olgoso destaca de la criatura mitológica las hace poseedoras de sueños y esperanzas, aunque la imposibilidad de realización de dichos sueños aumenta la sensación de penosa amargura. Tras esa apariencia física decadente, las sirenas de Olgoso se nos descubren:

llorando en silencio, soñando con subir a bordo y escapar lejos de estos bajíos, surcar las aguas crestadas de blanco hacia no importa qué país, perderse tierra adentro en un bosque de hayas, en un desierto quemado por el sol salvaje, en una atronadora ciudad, en las herbosas laderas de una montaña¹⁴.

De la pluma de Miguel Ángel Zapata, el hipogrifo, otro híbrido mitológico de origen más incierto, recibirá un tratamiento similar al aplicado a la sirena. El autor de *Baúl de prodigios* (2007) fragua la desautomatización –practicada, como veíamos, por Moyano, Esteban Erlés y Olgo– a partir de la concentración de la mirada sobre la faz más sombría y fatídica del monstruo. El hipogrifo protagonista de su microrrelato «Nada», lejos de la imagen de figura legendaria y maravillosa de costumbre, emerge como un animal deforme con problemas identitarios¹⁵. Sin ser completamente león, caballo o águila, despierta la risa de las gacelas cuando quiere actuar como rey de la selva, no puede cabalgar con naturalidad, y no puede echar a volar; sólo le queda –domesticado como está– la compasión de su dueño, con la que ni siquiera cuenta. De tanta cotidianidad envuelve Zapata (2007: 36) al monstruo, que éste se tiñe de gris, al desleírse en la normalidad más sombría y anodina¹⁶, dándonos esa imagen trágica del hipogrifo de «alma de esquizoide melancólico», que suaviza de forma clara lo espantoso. De ahí que el trabajo a nivel discursivo –especialmente en el plano léxico– sea fundamental para vehicular las distintas visualizaciones, y para lograr la ruptura de los tópicos de la tradición:

Y aquí estás tú, águila y caballo y león y ninguno de ellos, chillando una disculpa avergonzada que nadie quiere oír, quieto como un ogro de piedra.
Y aquí estoy yo, fingiendo sordera crónica y acariciando tiernamente tu lomo peludo e inútil o tu pico obsoleto o el plumaje que pesa plomo, como se acaricia a un autista, a una epidermis cercada por ortigas (Zapata 2007: 37).

¹⁴ No así en las sirenas de Freire (2003: 4 y 99), que mantienen su atributo de maldad, y su objetivo de ahogar a los marineros incautos, a veces bostezando ante ello. Cf. «El agua 4» y «Los cuentos 1».

¹⁵ Como comenta Serrano Cueto (2015: 22) en su introducción a *Después de Troya*: «En el caso de los microrrelatos, la fauna es fácilmente reconocible: gorgonas, harpías, esfinges, hidras, sátiros, sirenas, unicornios, grifos... No pocas veces estos seres son la excusa ficcional que permite a los autores explorar el lado irreal y absurdo del ser humano».

¹⁶ Cf. Velázquez (2017), donde se estudia con detalle el fenómeno de «monstruosidad cotidiana», que constituye uno de los ejes vertebradores de la escritura de Miguel Ángel Zapata.

Lo monstruoso, o lo malvado, o lo terrorífico de las criaturas mitológicas asociadas a atributos negativos reside, en el fondo, en la mirada que le dirige el autor. Y es justamente el surgimiento de una nueva mirada –ya sea a través de aquel que observa, ya sea a través del «yo monstruo» que toma la palabra– la que permitirá ver o entender al monstruo desde una aproximación compasiva, ridícula o grotesca, trágica o dramática pero, en definitiva, humanizadora¹⁷.

Es el tipo de aproximación que nos propone «Origen del mito», de Manuel Moyano. Aunque el lector conoce que el híbrido con cabeza de toro viene de cornear hasta la muerte a sus progenitores, ese lado monstruoso y criminal queda minimizado por la tragedia que arrastra su existencia y por la toma de conciencia de la misma: «He sabido por mis padres que usted les aconsejó matarme. [...] Debieron hacerle caso» (Moyano 2011: 14). En la misma línea, Espido Freire se sirve igualmente, en sus reescrituras mínimas, de procesos de revalorización, que –como señala Genette (1989a: 432)– consiste en atribuir al mito, «por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y/o “simpático”, en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto». En sus *Cuentos malvados* (2003) la autora plantea, entre otras, una nueva revalorización del minotauro. Si bien por el carácter del volumen anunciado en el título, domina el lado terrorífico del mito (sirenas que bostezan aburridas viendo cómo se ahogan jóvenes agonizantes, o minotauros que antes de devorar a la séptima de las doncellas de «grandes ojos asustados», a quien ha reservado para el postre, la calman y juegan con ella¹⁸), Freire nos muestra también en otras composiciones el lado humano de aquél. Así ocurre con algunas de las actualizaciones del minotauro en la sección «Dentro del laberinto», como en la número 8, donde el héroe se pregunta si la muerte del monstruo era necesaria, a pesar de haber mostrado éste una actitud compasiva:

Sostén mi mano. ¿No ves el abismo? Caeré al abismo sin tu mano. Y el monstruo me tendió la mano, me sostuvo, e incluso me dejó recuperar el

¹⁷ Está en la misma línea de aquellas reescrituras bíblicas que recuperan a personajes denostados por la historia, como el traidor Judas, de quien se intentan entender, por ejemplo, las razones de su traición. Acercándose a sus sentimientos y su tragedia, se revaloriza al «malvado del cuento».

¹⁸ «Los Cuentos 1» y «Dentro del laberinto 5», respectivamente (Freire 2003: 99 y 119).

aliento. ¿Crees que hice bien? ¿Crees que era realmente mi deber matarlo? (Freire 2003: 122)¹⁹.

Los procesos de transvalorización descritos, por medio de los cuales tanto el héroe como el monstruo son prosaicamente humanizados, no son exclusivos de esta primera tipología de textos hipertextuales. Como sucede con la estrategia de la focalización interna, que coadyuva precisamente a acentuar esa humanización, se trata de vías de imaginación que parecen definir los caminos por los que transita la reescritura mínima²⁰ del siglo XXI.

1.2. *La reescritura que elabora replicantes del mito original, desplazando las coordenadas espacio-temporales a la contemporaneidad*

En los microrrelatos analizados, todos ellos muestras pertenecientes a la primera de las categorías de textos hipertextuales que proponíamos al inicio de este trabajo, hemos podido comprobar cómo sus creadores se mantenían, por lo general, dentro de las coordenadas espaciales y temporales en las que se desarrollaba el mito original. Sin embargo, otras veces, el escritor elige traspasar esas barreras espacio-temporales y sitúa al mito en la contemporaneidad, acercándolo a la realidad extratextual del lector. Las reescrituras resultantes de esta elección se engloban bajo una segunda tipología de textos hipertextuales; aquella que traslada los elementos identitarios del mito original a la contemporaneidad, como si en un tiempo y un espacio distintos hubieran nacido de nuevo, otro Ulises, otra Ariadna, otro Morfeo, etc., replicantes del modelo original. En efecto, como dejaría escrito Monterroso (1991: 87) en su microrrelato «La sirena inconforme», «el tiempo es terco y pasa y todo vuelve».

¹⁹ [En cursiva en el original]. David Roas convertirá la actualización del mito de la captura del minotauro por parte de Teseo en la representación de la más anodina escena doméstica, bajo el título precisamente de «Mitología doméstica». De este modo, se baja nuevamente a los héroes de su pedestal para enraizarlos en la problemática más humana: «Tras dos horas de ausencia, Teseo apareció por la puerta del Laberinto. Parecía cansado. Se sentó junto a su amada y le dijo, feliz: -¿Lo creerás, Ariadna? El minotauro apenas se defendió [NOTA DEL AUTOR: Copyright J. L. Borges, «La casa de Asterión», en *El Aleph* (1949)] -Bueno -respondió Ariadna-, ahora sólo falta ponerle la vacuna del moquillo y listos...» (Roas 2012: 25).

El carácter universal del mito, y, en consecuencia, su actualidad y permanencia, explica la afición de los escritores contemporáneos a reescribir los mitos clásicos también desde esta segunda tipología, y es lo que nos permite contar con un extenso *corpus* textual de actualizaciones del mito en forma de reescritura mínima. Como recuerda Herrero Cecilia (2006: 69),

la actividad de reescritura o de reformulación de los mitos ancestrales «literarizados», de los mitos literarios y de los temas míticos a lo largo de la historia literaria de las diversas culturas, constituye un reconocimiento del poder de identificación y de fascinación que los mitos ejercen sobre los lectores de todas las épocas porque en ellos perciben respuestas ejemplares a ciertos interrogantes de carácter permanente.

La atemporalidad que rodea al mito favorece que éste pueda desprenderse con facilidad de las coordenadas espacio-temporales en las que está circunscrito originalmente, para adaptarse al espacio y al tiempo de la escritura, y la lectura, del nuevo texto, donde ayude a abordar las nuevas o viejas problemáticas del ser humano. Las palabras que Merino (2014: 47) –maestro en el arte de la revitalización del mito– dejaba escritas en su volumen *La trama oculta* redundan en esta idea:

Creo que los mitos están presentes dentro de nosotros –buscamos el Vello de Oro, que puede tener cualquier forma o sustancia, descubrimos a nuestro Adán o nuestra Eva y disfrutamos de nuestro Edén particular, sufrimos a nuestras Circes, a nuestras Harpías y a nuestros Polifemos...–.

Este valor universal del mito²¹ es aprovechado por Rubén Abella (2010: 12) para la reelaboración actualizada del mito de Electra, del que se sirvió Jung para aludir a la versión femenina del «complejo de Edipo». En

²⁰ En Velázquez, (2018) se proponía el sintagma «reescritura mínima» para hacer referencia a los procesos de hipertextualidad que se dan en el seno del microrrelato. En aquel artículo («La reescritura mínima de actualización fantástica en la obra de José María Merino») se planteaba igualmente una categorización con un segundo nivel que daba cuenta de la actualización fantástica, o no fantástica, en que podía desembocar el texto hipertextual.

²¹ Freud entendió bien esta universalidad del mito cuando recurrió a la mitología griega para explicar y dar nombre a muchos de los aspectos centrales de su teoría psicoanalítica.

su microrrelato, sólo el título anunciador y la línea final sirven como anclajes para la identificación, pues la traslación aparece muy diluida y está mediatizada más por el psicoanálisis que por el mito clásico original. La abuela le pregunta a su nieta de seis años, que juega inocente con recortes de revista, qué quiere ser de mayor. Enternecida por la respuesta de la niña («Yo de mayor quiero ser mamá»), la abuela le pregunta por el número de hijos que le gustaría tener. Surge, entonces, la *punch line* final, que introduce el ingrediente humorístico en la reescritura, y que enlaza con el título «Electra»: «—A mí los hijos me traen sin cuidado —contesta en un tono didáctico, como si ella fuese la abuela, y la abuela una niña—. Yo lo que quiero es dormir con papá».

En «La vuelta a casa», de Merino (2007: 66-67), la recuperación de los ecos del mito del regreso a Ítaca por parte de Ulises se realiza en paralelo, de manera que Ulises y el protagonista del microrrelato de Merino están unidos por la similitud de sus odiseas (acentuadas por el lenguaje que las compara: «hechizos con malas mañas», «cantos seductores»), pero el texto de Homero o la vida de Ulises no se cruzan con el personaje de Merino, como ocurría en el hipertexto de Ángel Olgoso²². El Ulises de «La vuelta a casa» (que no es nombrado como tal) es un preso al que el director de la cárcel le cede la voz para que cuente su historia a los visitantes del pabellón de los condenados a cadena perpetua donde se encuentra. El lector cooperativo llevará a cabo los enlaces entre el relato de Homero y el de Merino: viaje, victoria de adversarios, visita de varios confines, hechizos, cantos seductores, mujer que espera, hijo que se marcha sin decir adónde, telar en el piso de arriba. Sólo los finales para los dos protagonistas difieren, a pesar de la exclamación final del director que equipara a los personajes, y constituye el punto de conexión: «*menuda odisea*», un uso metafórico traspasado a nuestro lenguaje cotidiano precisamente por la fuerza del mito.

La misma idea de eterno retorno odiseico que caracteriza al ser humano —y de la que se sirvió con maestría Joyce— se recupera, también en

²² Cf. «Ulises» (Olgoso 2009: 24). Asimismo, vale la pena al menos mencionar (se trata de un cuento, y no un microrrelato) la propuesta de actualización del mito odiseico del escritor David Roas. *Elegido para la gloria* (Roas 2010: 125-133), que tiene en cuenta asimismo la reescritura de Joyce, narra la historia de su protagonista, llamado Ulises, que vive con la esperanza de adecuar su vida a tan épico nombre, algo que lejos de conseguir lo convierte en un infeliz.

paralelo, sólo rozando el mito, en el «Ulises» revisitado que elabora Millás (2011: 761-762). La constatación de los numerosos anuncios publicitarios que bombardean cada día al hombre contemporáneo es vista a través de la mediación de los versos de Ángel González²³ (...) referidos a los cantos de sirena que tentaron a Ulises desde el palo de su nave. A partir de esta idea, y estableciendo una comparación entre literatura y realidad posmoderna, Millás (2011: 762) muestra otro ejemplo más de pervivencia de los ecos helenos en la cultura occidental:

Si miras alrededor, verás otros Ulises atados, como tú, al palo de un libro. Solo que esto es un autobús y no una nave, y que en lugar de regresar a Ítaca vuelves a la oficina. Cómo no caer, aunque sea un instante, en la tentación de escuchar lo que dice la sirena de Calvin Klein, de Mango, o de Winston, que te susurra al oído obscenidades cancerígenas. Veintidós mil anuncios, 2000 al mes, unos sesenta al día. No hay héroe capaz de resistirlos ni Penélope que los aguante.

Federico Fuertes Guzmán sigue esta tendencia a reconocer mitos clásicos en la vida contemporánea cuando traslada el mito de Ariadna y el minotauro a la consulta de un dentista («Hilo dental»), donde se mantienen los elementos básicos del tema mítico (la presencia de Ariadna, hilo que parece no acabarse nunca, y monstruo encerrado), aunque los protagonistas permanezcan ajenos a la historia ocurrida con anterioridad. Ocupado en la boca de esta nueva Ariadna, el dentista se distrae de pronto al ver «la punta de un hilo blanco que sale de la garganta». Como si se tratara de un nuevo Teseo, y la boca de Ariadna un laberinto,

Las manos del doctor tiran y tiran y la chica puede sentir cómo la punta del hilo sale al exterior. Es blanco y no demasiado grueso. Le hace cosquillas en el fondo de la garganta. El dentista tira y tira y los dos parecen asustados. [...] Más hilo, cada vez más hilo que el dentista va depositando a sus pies. Cuando el hilo se acaba el dentista acerca el oído a la boca y siente un escalofrío. Se escucha el mugido de la bestia que se acerca lentamente, dispuesta a salir del encierro (Andrés-Suárez 2012: 463)

²³ Se trata de los versos 28-33 pertenecientes al poema «Civilización de la opulencia», recogido en *Tratado de urbanismo* (1967): «No menos dulces fueron las canciones / que tentaron a Ulises en el curso / de su desesperante singladura, / pero iba atado al palo de la nave, / y la marinería, ensordecida / de forma artificial, / al no poder oír mantuvo el rumbo» (González 1998: 208-209).

Lo que nos presenta Olgoso con «En el lagar» (2007) constituye una pequeña variante de esta segunda categoría de textos hipertextuales, manteniéndose en terreno fronterizo, puesto que si bien las coordenadas espacio-temporales han cambiado para el mito que protagoniza el relato de Olgoso, dicho mito mantiene el mismo referente; de alguna manera ha cruzado las barreras temporales y ha conseguido alcanzar la contemporaneidad. El episodio mítico trasladado es la muerte de Medusa, la Gorgona con cuya vida acabó Perseo. Aunque el lector accede, en un primer momento, a lo que parece ser un caso policíaco (la investigación del inspector Cedrán), propio del género de la novela negra, el autor va diseminando pistas desde el inicio, a través del léxico cuidadosamente seleccionado, que van preparando al lector para reconocer a esa mujer que parece venida de otro tiempo:

Las mejillas hundidas le otorgaban un aire de reticencia natural ante los extraños, aunque no desmentían del todo una antigua belleza. [...] Sus ojos estrangulaban. Y [...] parecía estar muy lejos de ese lugar, como si su presencia no fuese más que un rescoldo de olivos milenarios o un ánfora con arcaicas aguas salobres.

La mujer resulta ser Euríale, la hermana de Medusa, cuya muerte a manos de Perseo ha intentado vengar desde entonces, en una eterna y trágica espera. Cuando Euríale muestra al inspector la cabeza decapitada de Medusa con la capacidad de convertir en piedra al que la mirara, el inspector pasa a ser una víctima más del deseo de venganza de Euríale, que aún busca a Perseo «llena de odio y de rabia, para bañar sus cabellos en la sangre fresca del héroe».

Merino (2007: 59-60) aún nos ofrece un nuevo giro con su actualización del mito de Andrómeda encadenada, justo antes de ser salvada precisamente por Perseo con la cabeza de la Medusa. No la voz sino su mirada es lo que permite en el microrrelato de Merino tener la perspectiva femenina de este episodio mitológico. En *Andrómeda*, la normalidad y cotidianeidad de una mujer despertándose cuando aún su marido permanece dormido se transforma en un relato escalofriante que se adentra en las fronteras de lo fantástico, cuando la mujer descubre que el espejo refleja la habitación de una manera no mimética. En la cama puede ver el bulto de su marido, pero cuando se acerca no ve su propia imagen, sino «una

faz ajena, de ojos despavoridos». El marido se despierta con una «voz extrañamente silbante», y a través del espejo ve cómo se levanta de la cama aquella «figura escamosa», de «enorme cabeza de reptil». Merino nos ofrece con su microrrelato un ejemplo de actualización fantástica del mito clásico, uno de los procedimientos con los que cuenta el escritor para dar una lectura nueva a su reescritura. En él juega con la posibilidad del cruce de fronteras entre la realidad y el sueño, la posible existencia de universos paralelos que pueden llegar a encontrar un medio de conectarse, el traspaso de las fronteras temporales, la posible premonición que supone que el monstruo de la Andrómeda moderna pueda interpretarse metafóricamente como su propio marido, etc. Es la incertidumbre lo que da un sabor renovado a esta revitalización fantástica del mito.

En el microrrelato «El pastor y la luna», de 2013 (en Serrano Cueto 2015: 110-111), el mallorquín Fernando Aínsa propone una nueva reelaboración del mito de Selene y Endimión, focalizada en el personaje protagonista, que toma la palabra. El escritor propone una revitalización de la leyenda mítica, una especie de nueva reconstrucción de los hechos narrados por Hesíodo, que propicia que pasado y presente se entrecrucen, a través de los distintos anclajes que los unen y los separan. Los elementos vertebradores del mito que nos permiten reconocerlo a pesar de las variaciones son el pastor, Selene, el sueño, y la presencia de Hesíodo como narrador del mito. Las variaciones surgidas de la conexión con el tiempo presente son el nombre real del pastor, Rafael, al que llaman Endimión «desde que Hesíodo contó mi historia en el bar del pueblo» (Serrano Cueto 2010: 110); la localización espacial de Oliete, y el pantano de la Foradada; así como la perra (y no el perro del mito) Diana (en alusión a la asimilación que hicieron los romanos entre Selene y Diana)²⁴.

²⁴ Estos anclajes básicos, que pueden aludir a los personajes, las situaciones por ellos vividas, sus motivaciones, o el contexto en el que sucede la historia, son indispensables para que el lector lleve a cabo las oportunas asociaciones. Están presentes en todas las reescrituras y se relacionan con el concepto de «fidelidad diegética» propugnado por Genette. El narratólogo francés mencionaba los nombres de los personajes o cualquier otro signo de identidad como signos infalibles de la necesaria fidelidad diegética del hipertexto respecto a su hipotexto. Al mismo tiempo reconocía que las posibles modificaciones no tenían por qué impedir la identificación del mito, como ejemplificaba la reescritura de James Joyce, donde «la acción cambia de marco, y los personajes que la sostienen cambian de identidad: Ulises se convierte en Leopold Bloom [...]» (Genette 1989a: 379).

Aínsa retoma la universalidad definitoria del mito para mostrar una nueva repetición con la misma Selene y con un nuevo pastor, casi un doble o replicante de Endimión, como refleja la fusión gramatical que se establece cuando el pastor afirma «que Hesíodo contó mi historia en el bar del pueblo».

La presencia de unos mínimos componentes del mito original que permitan al lector su reconocimiento da, paradójicamente, libertad al creador de la reescritura para enriquecer el texto con la suma de la lectura primigenia y la revisita renovada. La traslación del mito a un contexto espacial y temporalmente contemporáneo es fruto, justamente, de esta emancipación parcial que pone en práctica el escritor. Su grado de emancipación será, por otra parte, directamente proporcional a la labor de cooperación del lector. En «La barca de Caronte», de Juan Pedro Aparicio (2006: 135), por ejemplo, tan sólo en el título reside la clave para la asociación y, por tanto, para la interpretación textual. Ensayando esta presencia implícita del mito, el autor deja al lector culto que vincule la referencia al mito de Caronte del título con el autocar que lleva al narrador y a otros pasajeros hacia un avión (trasunto del Hades) que, por una discusión en cabina, parece condenado a una próxima muerte colectiva²⁵.

Además de unos anclajes esenciales, el léxico connotativo será de igual modo fundamental para que el lector lleve a cabo las convenientes asociaciones. Ángel Olgoso, uno de los escritores actuales de microrrelatos que mayor dominio demuestran sobre el léxico, nos ofrece una muestra clara con «Manos que ven». En este caso, el protagonista del relato tiene un papel más colaborativo en el proceso de identificar a tres ancianas absortas en sus labores de costura en un pueblo turístico con las tres *moiras* griegas (las parcas latinas) que controlaban el hilo de la vida de los hombres y, por tanto, su destino. Después de una primera alusión a través del título, que recuerda la ceguera con la que se solía representar a las tres criaturas míticas, el narrador en primera persona elabora el paralelismo, que decide no compartir con su acompañante, quien sólo ve a tres inocentes ancianas:

Querría decirle que forman un aparte con el tiempo, con el mundo, que la inmemorial habilidad de sus dedos es una manifestación de lo sagrado, que

²⁵ El avión mismo podría considerarse también el trasunto de la barca de Caronte.

esos movimientos tienen algo de arácnido, de inconvencional y que no prevén el desconsuelo cuando urden los destinos. Querría decirle que mientras una hila, otra devana y la última corta la hebra de la vida de los hombres (Olgoso 2009: 71).

Asimismo, el equilibrio entre la resistencia del mito y su flexibilidad y movilidad²⁶ contribuye a los cruces genéricos que pueden tener lugar en el seno de la reescritura mínima. En efecto, es esta adaptabilidad que sustenta el mito la que permite a los escritores que revitalizan la tradición clásica en el espacio mínimo del microrrelato cruzar el mundo sobrenatural y maravilloso que presentan las historias mitológicas con otros géneros literarios. La posibilidad de trenzar el mundo mitológico con una literatura realista, fantástica, de terror, comprometida, o con la parodia, por ejemplo, está claramente facilitada por la nueva contextualización espacio-temporal del tema mítico que hemos determinado para un tipo de reescrituras contemporáneas. Así, la actualización fantástica que ensaya José María Merino con «Andrómeda», o el cruce del mundo mitológico con el género policiaco que propone Ángel Olgoso en «En el lagar» no son muestras aisladas, sino ejemplificación de una línea ensayada con frecuencia por los escritores de microrrelatos publicados en este siglo. «Morfeo», de Zapata (2007: 76-77), constituye un caso representativo, tanto de traslación de los rasgos identitarios del mito a la contemporaneidad, como de trasvase genérico que, en este microrrelato, enlaza el mundo sobrenatural del relato mítico con la literatura de terror. La presencia de Morfeo es de carácter implícito, y basada especialmente en la huella que ha dejado el dios de los sueños en el lenguaje cotidiano. El Morfeo clásico, que se encargaba de inducir los sueños, se convierte aquí en un psicópata, que con naturalidad y serenidad explica la cotidianidad del sueño inalterable y eterno que vigila cual Morfeo, y que ha provocado –asesinándola– en Claudia. El trabajo con el léxico ayudará a desvelar que la dormilona Claudia del principio del relato, es una pobre víctima que lleva quizá muerta varios días, vigilada por un monstruo que parece no entender (incapaz de sentir amor o culpa) que ya nunca despertará:

²⁶ Cf. el sustancial trabajo de mitocrítica de Pierre Brunel (1992: 79 y 80), *Mythocritique*: «Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte», y «rien n'est moins fixé que le mythe».

[...] me mantengo a su lado cual ángel guardián y la acaricio suavemente; sentado en la cama, acaricio sus manos frías y huesudas, esos pómulos suyos que se le adhieren a la piel cuando se excede en sus profundas siestas, pómulos prominentes y ásperos. Arrojo con delicadeza la extrema escualidez de su cuerpecillo inerte, esa calidad ósea que persiste y paladea su deleite onírico en una inmovilidad tozuda, rígida, diría, intentando alejar y sin éxito de ella el soplo gélido del invierno de aquí fuera (Zapata 2007: 76).

Estos trasvases genéricos que se producen en la reescritura helénica, cuyo análisis detenido sería objeto de estudio de otro trabajo²⁷, muestran una vez más la ductilidad y elasticidad que definen el mito, y que explican la asiduidad con que los ecos helénicos resurgen en la reescritura mínima.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Escribía Millás (2011: 505) que «la historia de la literatura es la digestión infinita de sí misma», y que «si uno fuera un lector lo suficientemente perspicaz, vería en el estómago de cada obra restos de las obras anteriores que le sirvieron de alimento».

Toda la literatura se inserta en una tradición y bebe de ella, aunque el escritor ni siquiera sea consciente, en ocasiones, de haber recurrido a las fuentes. Como defendía Lautréamont, pues, «el plagio es necesario», y existen intertextualidades y deudas más explícitas que otras. No obstante, en la reescritura de la que nos ocupamos en este trabajo, el escritor no sólo desea revelar sus deudas con la tradición clásica, sino que espera que el lector las rastree y reconozca, con el fin de que su nuevo texto se cargue

²⁷ Son múltiples los microrrelatos que podríamos traer a colación para ejemplificar estas mezclas de fronteras genéricas. «Descensus ad inferos» de Roas (2007: 52), recrea el viaje al Hades en una fusión de mito, literatura de terror, y parodia. Merino (2007: 167-168) propone una lectura desde el compromiso en la reescritura del mito de Gerión y Hércules en «Vivienda inhabitable». La literatura fantástica aparece representada en la reescritura de tema mitológico a través de uno de sus motivos más revisitados, el motivo del doble, unido, como resulta fácil de adivinar, al mito de Narciso, objeto de frecuentes reescrituras, muchas veces desde a lectura humorística. Las versiones «De Narciso», de De la Colina (2004: 35), o «El rival», de Roas (2007: 23) son sólo dos ejemplos de esta fusión.

de valores añadidos. Para ello, debe existir una serie de amarres de presencia obligatoria que ayuden a identificar el mito que emerge de forma más o menos visible, a pesar de las variaciones a que le somete el autor de la reescritura. Estas variaciones y modificaciones son, en cierto modo, igual de obligatorias, ya que es lo que permite que puedan existir aún la originalidad y la novedad en los procesos de transtextualidad. Como recuerda Herrero Cecilia (2006: 73) parafraseando a Brunel, «el deber del escritor es hacer escuchar su propia voz “sobre las voces de los demás”».

La existencia de estas variantes a las que se somete al mito en la reescritura mínima nos ha permitido proponer una posible categorización dual que recoge los dos resultados más frecuentes de textos hipertextuales: por un lado, aquellos textos que mantienen una mayor conexión con el mito original, conservando su identidad referencial y las coordenadas espacio-temporales en las que se desarrollaron sus vivencias; y por otro lado, aquellos textos que se liberan de dichas coordenadas para situar al mito (la universalidad del mismo) en un nuevo espacio y un nuevo tiempo que el lector puede reconocer como propios. Las distintas variantes que presenta la reescritura del microrrelato español en el siglo XXI, están unidas, sin embargo, por un mismo hilo conductor, la clara tendencia a la desmitificación del héroe y la criatura maravillosa procedente de la tradición clásica. Desprendiéndose de los amarres y los lastres de la versión oficial, dando voz a aquel que nunca la tuvo, y echando mano de la complicidad del lector (que se convierte en conexión última entre la tradición helénica y la contemporaneidad española), en la reescritura mínima el héroe se nos muestra más hombre que nunca, a veces incluso más prosaico que nunca. Ahí reside, fundamentalmente, la nueva voz del mito revisitado en el siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLA, R. (2010) *Los ojos de los peces*, Palencia, Menoscuarto.
 ANDRÉS-SUÁREZ, I. (ed.) (2012) *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, Madrid, Cátedra.
 APARICIO, J. P. (2008) *El juego del diábolito*, Madrid, Páginas de Espuma.
 — (2006) *La mitad del diablo*, Madrid, Páginas de Espuma.
 BARTRA, A. (1976) *El libro de la imaginación*, Edmundo Valadés (ed.), México, Fondo de Cultura Económica.

- BRUNEL, P. (1992) *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, Presses Universitaires de France, Écriture.
- DEBAY, A. (1845) *Histoire des Métamorphoses humaines et des monstruosités. Stérilité. Impuissance. Procréation des sexes. Calligénésie*, París, Moquet-Libraire-Éditeur. Traducción al español de su vigesimoprimera edición: Debay, A (1874) *Historia del hombre y de la mujer desde su aparición sobre el globo terrestre hasta nuestros días. Raza humana primitiva. Sus metamorfosis en razas, tipos y variedades de raza, seguido de la Historia de las monstruosidades humanas*, Barcelona, Jané Hermanos.
- DE LA COLINA, J. (2004) *Muertes ejemplares*, México, Colibrí, Secretaría de la Puebla.
- DENEVI, M. (1984) *Obras Completas*, t. 4, Buenos Aires, Corregidor.
- (2005) *El jardín de las delicias*, Sant Adrià del Besòs, Thule Ediciones.
- (2006) *Falsificaciones*, Montcada i Reixac, Thule Ediciones.
- Eco, U. (1993 [1979]) «El lector modelo», en *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 73-95.
- ESTEBAN ERLÉS, P. (2012) *Casa de muñecas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- FREIRE, E. (2003) *99 Cuentos malvados*, Madrid, Suma de Lectura.
- GENETTE, G. (1989a) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus [*Palimpsestes*, París, Editions du Seuil, 1962].
- (1989b) *Figuras III*, Barcelona, Lumen [*Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972].
- GONZÁLEZ, Á. (1998) *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.
- HERRERO CECILIA, J. (2006) «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çédille. Revista de estudios franceses*, 2, 58-76, disponible en <http://webpages.ull.es/users/cedille/dos/herrero.pdf> [15/09/2016].
- HOMERO (1851) *La Odisea*, Antonio de Gironella [trad.], Barcelona, Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorch.
- KRISTEVA, J. (2001⁴) «El texto como escritura-lectura», *Semiótica 1*, 2 vols. [París, Editions du Seuil, 1969], Madrid, Editorial Fundamentos, 235-239.
- MARS CHECA, A. (2002) «El cuento perfecto», en F. Valls y R. Martín (coords.) *El microrrelato en España, Quimera*, 222, nov., 12-17.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001) *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- MERINO, J. M. (2007) *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2014) *La trama oculta*, Madrid, Páginas de Espuma.
- MILLÁS, J. J. (2011) *Articuentos completos*, Barcelona, Seix Barral.
- MONTERROSO, A. (1991) *La Oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Anagrama.
- MOYANO, M. (2011) *Teatro de ceniza*, Palencia, Menoscuarto.
- NEUMAN, A. (2000) *El que espera*, Barcelona, Anagrama.

- OLGOSO, Á. (2007) *Astrolabio*, Granada, Cuadernos del Vigía.
- (2009) *La máquina de languidecer*, Madrid, Páginas de Espuma.
- QUINTANA DOCIO, F. (1990) «Intertextualidad genética y lectura palimpséstica», *Cas-tilla: Estudios de Literatura*, 15, 169-182.
- ROAS, D. (2007) *Horrores cotidianos*, Palencia, Menoscuarto.
- (2010) *Distorsiones*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2012) *Intuiciones y delirios*, Lima, Micrópolis.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2008) «Contar callando y otras leyes del microrrelato», en F. Valls (coord.), *El microrrelato en España: tradición y presente*, *Ínsula*, 741, sept., 6-9.
- SERRANO CUETO, A. (ed.) (2015) *Después de Troya*, Palencia, Menoscuarto.
- TOMEIO, J. (2014) *El fin de los dinosaurios*, Madrid, Páginas de Espuma.
- VALLS, F. (coord.) (2008) *El microrrelato en España: tradición y presente*, *Ínsu-la*, 741, sept., 6-9.
- y MARTÍN, R. (coords.) (2002) *El microrrelato en España*, *Quimera*, 222, nov., 10-44.
- (2002) «El microrrelato español: el futuro de un género», en F. Valls y R. Martín (coords.), *El microrrelato en España*, *Quimera*, 222, nov., 10-11.
- VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, R. (2017) «La monstruosidad cotidiana en los baúles de Miguel Ángel Zapata: tradición y experimentación», en VV.AA., *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Madrid, Aluvión Editorial, 307-320.
- VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, R. (2018) «La reescritura mínima de actualización fantástica en la obra de José María Merino», Á. Encinar y A. Casas (eds.), *El gran fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, Madrid, Visor, 15-32.
- ZAPATA, M. Á. (2007) *Baúl de prodigios*, Granada, Traspies.

LA MITOLOGÍA GRIEGA EN LA MINIFICCIÓN HISPANA INTERTEXTUALIDAD Y DECONSTRUCCIÓN

KONSTANTINOS PALEOLOGOS

Universidad Aristóteles de Salónica
kpaleologos@itl.auth.gr

Resumen – La minificción se considera, aunque no sin ciertas reticencias teóricas y metodológicas, un género literario relativamente nuevo, cultivado en Hispanoamérica y España por insignes autores. Uno de los rasgos distintivos más importantes de la minificción, además de la extrema brevedad, la densidad sémica, la narratividad o la abstracción, es la intertextualidad, entendida ésta como el empleo de personajes, situaciones o historias que proceden de otros textos, literarios o no (novelas, mitos, cuentos infantiles, noticias, etc.). Éste es un procedimiento que dicho género literario utiliza para ganarse la complicidad del lector con el aprovechamiento de textos de gran capacidad evocativa. No obstante, muchas veces la minificción hace una lectura de carácter subversivo y deconstruccionista del texto con el que mantiene relación, en un intento, tan propio de la narrativa hiperbreve, de reescritura irreverente e irónica. En el presente artículo, nos ocuparemos de la presencia de la mitología griega en la minificción hispana e intentaremos detectar y analizar esta «lectura» irreverente, humorística y deconstruccionista a la que hacemos mención.

Palabras clave – minificción, minicuento, intertextualidad, mitología griega

GREEK MYTHOLOGY IN HISPANIC MINIFCTION INTERTEXTUALITY AND DECONSTRUCTION

Abstract – Minifiction is considered, although not without some theoretical and methodological objections, a relatively new literary genre, cultivated in Hispanic America and Spain by distinguished authors. One of the most important distinctive features of minifiction, apart from extreme brevity, semiotic density, narrativity or abstraction, is intertextuality. Intertextuality is understood as the use of characters, situations or stories which come from other texts, literary or not (novels, myths, fairy tales, news, etc.). This is a procedure used by this literary genre to gain the complicity of the reader by using texts of great evocative capacity. However, the short narration often makes a subversive and deconstructive reading of the text with which it relates, in an effort, so typical of hyperfiction, to irreverently and ironically rephrase the ori-

ginal story. In this article, we will deal with the presence of Greek mythology in the Hispanic minifiction and we will try to identify and analyze this irreverent, humorous and deconstructive «reading» which we mentioned earlier.

Keywords – minifiction, hyperfiction, intertextuality, Greek mythology

*Las historias de la literatura acaso
sean una historia de la influencia*
Guillermo Samperio

La Hélade te obliga a escribir (poéticamente)
Carlos Vitale

1. INTRODUCCIÓN

La minificción se considera, aunque no sin ciertas reticencias teóricas y metodológicas, un género literario relativamente nuevo, cultivado, en Hispanoamérica y España, por insignes autores de la talla de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Eduardo Galeano o José María Merino, entre otros. Uno de los rasgos distintivos más importantes de la minificción, además de la extrema brevedad, la densidad sémica o la narratividad, es la intertextualidad, entendida ésta como el empleo de personajes, situaciones o historias que proceden de otros textos, literarios o no (mitos, novelas, cuentos infantiles, noticias, películas, canciones, etc.). Éste es un procedimiento que dicho género literario utiliza para ganarse la complicidad del lector y, así, ahorrar espacio textual (puesto que de esta manera se adentra en «terrenos» conocidos por la inmensa mayoría de los lectores y es de gran capacidad evocativa). No obstante, en la mayoría de los casos la minificción hace una lectura de carácter paródico, subversivo y deconstruccionista del texto del que se nutre, en un intento, tan propio de la narrativa hiperbreve, de reescribirla irreverente e irónica.

En el presente ensayo, nos ocuparemos de la presencia de la mitología griega en la minificción hispana, desde Rubén Darío hasta nuestros días,

e intentaremos detectar y analizar esta «lectura» irreverente, humorística y deconstruccionista a la que hemos aludido.

2. HISTORIA DE LA MINIFICCIÓN

Circula como una especie de chiste en el microcosmos de la Teoría de la Literatura –que no siempre se distingue por su sentido de humor ingenioso– que para que una novela tenga éxito debe contener necesariamente los siguientes ingredientes: sexo, infidelidad, misterio, sangre, una pizca de religión y héroes de alto estatus social. De acuerdo con esta «receta», la novela más «completa» sería la siguiente: «¡Dios mío!, exclamó la marquesa, mi marido me va a matar: estoy embarazada y no sé de quién...». Con razón se preguntarán ustedes, ¿es posible que exista una novela de tan sólo dieciocho palabras? La respuesta es, por supuesto, no. La narración telegráfica de las aventuras de la marquesa no pertenece a ningún género literario, es una broma de dudoso gusto, pero, nos ayuda a dilucidar la diferencia entre la novela y la narrativa hiperbreve que no es tanto de tamaño sino de intención: la novela es un vasto universo, su ambición es –incluso en el caso hipotético de que no superara las dos líneas– incluirlo todo; al contrario, los textos minificcionales (y como tales entendemos, en este ensayo, relatos que no superan las 250 palabras) en su forma ideal no incluirían nada, lo dejarían todo a la imaginación del lector¹.

En español, la narrativa hiperbreve recibe en nuestros días multitud de nombres: minicuento, minirrelato, microrrelato, minificción, nanocuento, cuento mínimo, cuento en miniatura, textículo, cuentínimo (según neologismo del escritor mexicano Jorge F. Hernández), etc. Esta multiplicidad viene a subrayar la dificultad para los estudiosos –Andrés-Suárez (2008: 16) habla de «asignatura pendiente»– a la hora de ponerse de acuerdo sobre un término comúnmente aceptado que identifique el género de la minificción². Una explicación convincente acerca de este fenómeno

¹ Éste es, por ejemplo, el caso del minicuento del escritor mexicano Guillermo Samperio «El fantasma», donde sólo se da el título y nada más.

² Dificultad presente en la mayoría de los idiomas y culturas. Pensemos, por ejemplo, que en inglés se emplean, entre otros, los términos: micro story, fast fiction, snap fiction, tiny tales, short short story, flash fiction, minute stories, sudden fiction, etc.

podría ser la planteada por el y poeta argentino, autor de minicuentos, Carlos Vitale (2014), quien hace referencia al comprensible deseo de muchos autores de sobresalir de la «masa»: «Cada día», sostiene Vitale, «surge un nombre nuevo, como si cada creador quisiera tener su propio subgénero dentro del género». Por su parte, el escritor y académico José María Merino (2008: 5) asocia la variedad de denominaciones con la versatilidad del género: «Seguramente hay tantas denominaciones como escritores, porque sin duda dentro del pequeño formato hay muy diferentes tipos de textos, como si lo manejable del tamaño invitase a la libertad creativa, a la falta de convención, a la dificultad del canon».

Toda la variedad de términos anteriormente mencionada trata de definir no tanto la ficción de lo breve (en cuanto a número de palabras) y fugaz (en cuanto a la sensación que deja la lectura de un texto de estas dimensiones), sino la narrativa de lo abstracto, es decir, la narrativa que pide, casi exige, la participación activa de un lector competente, para que sea en esencia él el que vaya a (re)crear el relato basándose en la historia absolutamente elemental que le ofrece el autor del minicuento.

El microrrelato es, como afirmaba Fernando Valls, «un nuevo género literario» (2009: 12), cuyo arraigo y acomodo en el sistema literario se ha hecho evidente en las últimas décadas. No obstante, no hay que perder de vista que la narrativa breve o hiperbreve viene del pasado, no es un fruto de nuestro tiempo: «En realidad el microrrelato existe desde que se inventó la escritura», señalaba el escritor español Manuel Espada (2014), y es verdad que, con fines narrativos o didácticos, la minificción nos es conocida desde Hesíodo, Esopo o Heráclito de Éfeso –que, según Guillermo Samperio, «podría estar en cualquier antología moderna de microficción» (2008: 574) –, para pasar, a continuación, a los cuentos orientales, la paradoxografía (desde el siglo IV a. C. hasta el siglo III de nuestra era: Antígono de Caristo, Apolonio, Heráclito y otros), Apolodoro, Luciano de Samosata, los escritores latinos (Cicerón, Petronio y otros), Plutarco y, más tarde, Boccaccio, los textos ascéticos de la teología medieval, etc. Desde mediados del siglo XIX y aún más intensamente desde inicios del siglo XX, se pueden detectar ejemplos de narrativa hiperbreve en la producción literaria de muchos países, principalmente de habla hispana, francesa o inglesa, a veces como «una variante del poema en prosa, de Nerval, Baudelaire y Rimbaud» (Valls 2010: 18). Algunos de los principales representantes de este género fueron Edgar Allan Poe, Howard Love-

craft, Rubén Darío, Vicente Huidobro, Rabindranath Tagore y otros.

A medida que avanza el siglo XX, la narración hiperbreve se enriquece con las aportaciones de autores europeos y americanos importantes: nos referimos a autores de la talla de Antón Chéjov, Franz Kafka, Thomas Bernhard, Jorge Luis Borges, Ambrose Bierce, Julio Cortázar, Ernest Hemingway, John Updike y muchos otros. A partir de la década de los '90 del siglo XX y en adelante, la producción y la popularidad de la narrativa hiperbreve (ya había empezado a emplearse el término «short short story» en inglés y su equivalente en español, «microrrelato») se ha disparado en todo el mundo occidental a niveles jamás imaginados, «como consecuencia de la velocidad de nuestra vida y el imperio de la brevedad en las comunicaciones –sms, blogs, correos electrónicos, estética *zapping*, videoclips–» (Noguerol 2009: 11-12). Es indiscutible que en la gran difusión del microrrelato han desempeñado un papel catalizador las nuevas tecnologías: «Es sabido que Internet ha acabado convirtiéndose en el lugar más adecuado para la difusión del microrrelato [...], al menos como una primera instancia de divulgación», sostiene Valls (2012: 10). Hay centenares de sitios web que se ocupan del microrrelato, dando, tanto a escritores jóvenes y desconocidos (en la mayoría de los casos) como a autores ya consagrados, la posibilidad de llegar a un gran número de lectores. Tanto es así que una parte considerable de la producción de minicuentos no llega jamás a editarse en formato papel.

En la actualidad, se editan antologías de minicuentos, se organizan concursos internacionales, se celebran congresos, se convocan premios, se escriben tesis doctorales; en pocas palabras, se ha creado toda una «industria» cultural alrededor de este género, una «industria» que no siempre promueve la calidad, ya que en muchos casos refuerza, de manera falaz, la idea de que la escritura de un minicuento es empresa fácil, sin especiales dificultades, a la que se puede dedicar cualquiera. Y es precisamente una de las principales teorías de la literatura española contemporánea, Irene Andres-Suárez, la que trata de refutar esta idea engañosa acerca de la supuesta simplicidad del género, haciendo hincapié en el hecho de que «en cualquier caso, el microrrelato es un género literario extremadamente difícil y tan refinado y exigente como la poesía, pues ambos están contruidos con precisión casi milimétrica y aspiran al desnudamiento extremo y a la esencialización del lenguaje» (2010: 13).

3. LA MINIFICCIÓN HISPÁNICA

El cuento hiperbreve hispánico, con ambiciones literarias, aparece a finales del siglo XIX, principios del siglo XX, coincidiendo con el auge del Modernismo hispanoamericano. Como sostiene Vitale (2014):

a pesar de que el texto breve hunde sus raíces en la noche de los tiempos (pensemos en otras formas de expresión de algún modo relacionadas, como los aforismos, los proverbios, las máximas, el cuento tradicional, los epitafios o las fábulas), es lícito decir que el cuento breve, con ambición narrativa o literaria, surge en lengua española a principios del siglo XX.

Entre los egregios escritores que cultivaron dicho género distinguimos al nicaragüense Rubén Darío, al venezolano José Antonio Ramos Sucre y al chileno Vicente Huidobro.

A medida que avanza el siglo XX, la narración hiperbreve en español experimenta un extraordinario florecimiento, sobre todo en España, Argentina y México; Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Julio Torri, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Augusto Monterroso, Julio Cortázar, Eduardo Galeano y muchos otros, dan a este género un impulso tal que no sería exagerado afirmar que cambiaron el curso de la minificción a nivel mundial.

Si quisiéramos detenernos en ciertas fechas-clave del minicuento hispánico habría que empezar por 1888, año en el que se publica el primer libro hispano que incluye relatos mínimos (además de poemas); se trata de *Azul* de Rubén Darío. En 1925, de acuerdo con uno de los mayores concedores (y cultivadores) de la minificción, el chileno Juan Armando Epple (2008: 134), se edita la primera colección de relatos breves en España, *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna, creador de las tan célebres greguerías. En 1949, aparece en Latinoamérica el primer libro compuesto exclusivamente de relatos mínimos: *Varia invención* del mexicano Juan José Arreola. En 1953, Borges y Bioy Casares editan el monumental *Cuentos breves y extraordinarios*, todo un hito de la minificción³.

³ No obstante, hay que subrayar que, en este libro, Borges y Bioy Casares presentan como minirrelatos fragmentos de textos mayores; esto va en contra de la naturaleza del minicuento tal como lo entendemos hoy, puesto que, no hay que olvidarlo, el minicuento es una estructura cerrada, un texto completo, ajeno al fragmentarismo.

En 1981, la profesora de origen cubano afincada en EE.UU. y pionera en el estudio del microrrelato Dolores M. Koch, publica, en el número 30 de la revista *Hispanamérica*, el primer texto teórico en español sobre el minicuento titulado *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso* (primera aparición del término «microrrelato» en el ámbito hispano). Por último, en 1991, Epple emplea por primera vez el término «microcuento» en su *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*.

Tres revistas literarias dedicadas al cuento y al microrrelato, mucho antes de que este último se pusiera de moda, desempeñaron un papel importante en la consagración y el florecimiento del género, principalmente en América Latina, en la segunda mitad del siglo XX: la más antigua de ellas es la mexicana *El cuento* (fundada por el escritor Edmundo Valadés), que tuvo una larga vida de tres décadas: desde 1964 hasta 1994, año en que murió su fundador (a partir de 2000, la revista que había creado Valadés se ha transformado en revista electrónica que, bajo el título *El Cuento en Red*, se dedica a la teoría y práctica de la ficción breve). En 1980 apareció en Colombia la revista *Ekúóreo* (dirigida por Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer), dedicada exclusivamente a la difusión de la minificción. Actualmente, la revista *Ekúóreo* dejó el formato papel (el último número salió en 1992) para mudarse a la red; la edición cibernética se llama *e-Kuóreo*. Por último, en 1986, la revista *Puro cuento* (dirigida por Mempo Giardinelli), se publicaba en Buenos Aires; tuvo corta vida, puesto que su trigésimo sexto y último número salió en otoño de 1992.

El cambio de soporte de algunas de las revistas literarias más importantes de Latinoamérica, y la creación de blogs especializados como «Internacional minicuentista» en Argentina o «La nave de los locos» de Fernando Valls en España, coincide con el florecimiento del microrrelato. Hoy en día, el desarrollo que ha experimentado la minificción en los países de habla hispana es impresionante; como afirmaba Valls (2008: 10):

el despliegue del microrrelato [...] ha sido –primero– discreto; pero luego, podría decirse que espectacular, dado el número y la calidad media de los libros que se publican por autores de diversas edades y generaciones.

4. ACERCA DEL MICRORRELATO Y GÉNEROS AFINES

Tras el repaso histórico, y antes de intentar definir las principales características del microrrelato, consideramos preciso ocuparnos de dos cuestiones cruciales: la primera tiene que ver con la autonomía o no de este género literario y, la segunda, cuestión afín a la anterior, atañe a las «relaciones de vecindad» que mantiene, según estudiosos y lectores, con otros géneros, literarios o no, como los anuncios publicitarios, los chistes, las pintadas, los artículos periodísticos, las parábolas, las fábulas, el miniteatro, la poesía en prosa, los haikus, los aforismos, las greguerías, el cuento infantil o, sobre todo, el cuento.

En 2012, la editorial Cátedra, en su colección «Letras hispánicas», presentaba, en edición de Irene Andres-Suárez, la *Antología del microrrelato español (1906-2011)* con el subtítulo: «El cuarto género narrativo» (tras la novela, la novela corta y el cuento); y es verdad que en las últimas décadas la mayoría de los críticos españoles e hispanoamericanos (con Edmundo Valadés, David Lagmanovich, Lauro Zavala, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls, Graciela Tomassini, Violeta Rojo, Francisca Noguerol Jiménez, Henry González Martínez o Clara Obligado a la cabeza) han considerado la minificción como «una nueva forma genérica surgida en el proceso evolutivo experimentado por el cuento a partir del Modernismo» (Calvo Revilla 2012: 19-20) o como una «nueva categoría textual» (Noguerol 2009: 12). Por otra parte, no faltan voces, como las de Enrique Anderson Imbert, David Roas o Francisco Álamo Felices, que sostienen que el microrrelato no posee un estatuto genérico propio sino que se trata «de una forma extrema y experimental del cuento» (Roas 2010: 13). Quizás más cerca de la verdad se halle Luisa Valenzuela (2008: 597) cuando afirma que

el microrrelato más que un género es un retazo. O mejor una muestra: ese pequeño recorte que nos llevamos de la tienda para darnos perfecta cuenta de la pieza entera. Se trata de un verdadero holograma de los géneros literarios en su conjunto, porque es sólo un trocito mínimo pero los contiene a todos.

Como se deduce de la poética definición de Valenzuela, el microrrelato no tiene «problemas de vecindad» sólo con el cuento. El poeta argentino Carlos Vitale (2010), por ejemplo, encuentra relaciones de parentesco

entre la narrativa hiperbreve y la prosa poética, y su compatriota Clara Obligado (editora de dos antologías señeras de relatos hiperbreves hispanos, esto es, *Por favor, sea breve* y *Por favor, sea breve 2*), en su prólogo al primer volumen de la antología, subraya enfáticamente la versatilidad que caracteriza este género, es decir, la facilidad con la que se apropia de las características de otros géneros y que adapta a sus necesidades:

[los relatos hiperbreves] recorren todos los géneros, todas las técnicas; se apoyan en otros textos, tejen vínculos con otras formas: son juego, poema, sentencia, bestiario, chiste, novela, fábula, y hasta aviso clasificado. Todo vale cuando se trata de ganar tiempo (2001: 9).

Sin embargo, el escritor peruano, afincado en Sevilla, Fernando Iwasaki (2011) insiste en la autonomía del microrrelato, rechazando tajantemente cualquier relación de la narración hiperbreve con todas las expresiones textuales anteriormente mencionadas:

Un microrrelato tiene que contar una historia, por lo tanto, puede tener tramas, atmósferas y personajes. Más bien, lo que de ninguna manera puede ser un minicuento son los aforismos largos, los poemas en prosa, los chistes desarrollados y las divagaciones proto-filosóficas.

Con Iwasaki coincide otro escritor de microrrelatos, Manuel Espada (2014), al afirmar que el microrrelato es una narración sucinta que no guarda ninguna relación con «las citas, los aforismos o los chistes». Si bien es verdad que las fronteras entre el minicuento y otras manifestaciones textuales, literarias o no, son borrosas, también es verdad, como sostiene Valls (2008: 23) que «a la luz de las teorías recientes, hoy podemos leer textos narrativos breves del pasado, difíciles de encasillar (se les llamaba poemas en prosa, historias, viñetas, fábulas, caprichos...) como microrrelatos». En otras palabras, la divulgación actual de los minicuentos ha tenido como consecuencia la integración en el género de la minificción de textos antiguos de difícil clasificación.

Para las primeras décadas del siglo XXI, el microrrelato es, según la mayoría de los estudiosos, «un género literario autónomo con sus propias reglas» (Andres-Suárez 2012: 28). Pero ¿cuáles son estas «reglas»? ¿cuáles son esas características propias del microrrelato? Roas (2010: 13-14) sostiene que éstas se pueden discernir en cuatro categorías de rasgos, a saber: dis-

cursivos (narratividad, hiperbrevedad, concisión), formales (trama no muy compleja, personajes-tipo, tiempo y espacio apenas trazados, final sorprendente, importancia del título), temáticos (intertextualidad, ironía/parodia), y pragmáticos (exigencia de un lector competente/activo).

En el presente estudio que investiga la relación del microrrelato con la mitología griega, nos interesan los rasgos temáticos, esto es, la intertextualidad y la ironía/parodia; no obstante, antes de entrar en materia, examinaremos también, aunque sea brevemente, el resto de los rasgos:

a) Narratividad: como sostienen Martín y Valls (2002: 10) «las concomitancias del microrrelato con el poema, la fábula, el aforismo, el artículo o incluso el mensaje publicitario son a veces evidentes, pero éste exige algo que no siempre aparece en textos como los mencionados: la narración de una historia». El microrrelato, por tanto, es un texto esencialmente narrativo, esto es, un texto que cuenta una historia partiendo de una situación determinada y llegando a otra distinta.

b) Brevedad: es, sin lugar a dudas, una de las señas de identidad del microrrelato, aunque no existe un acuerdo sobre el número máximo de palabras. Según Vitale (2010), «un minicuento puede tener 5 palabras, como mi “Epitafio” (“Vine, vi y me fui”), o 200, los límites son muy discutibles». La verdad es que hay variedad de puntos de vista en lo concerniente a los límites superiores de brevedad en el microrrelato hasta tal punto que «cada escritor determina lo que considera *cuento*, lo que es un *cuento breve*, y lo que es un *microrrelato*» (Lagmanovich 2005: 23). Esta «disparidad» de opiniones ha llevado a Fabián Vique en su *Decálogo del perfecto minificcionista* (2010) a escribir (en el tercer mandamiento) de modo minicuentista, es decir, irónico: «No te pongas límites. Pero, si tu minificción sobrepasa las 50.000 palabras, piensa que ya es hora de ir buscándole un remate».

c) Concisión: más que la brevedad, lo importante en un microrrelato es la concisión, la intensidad expresiva, el desnudamiento extremo. Como subraya enfáticamente David Lagmanovich: «el criterio no debe ser el de *poner menos palabras*, sino el de *no poner palabras de más*» (2006: 41). Con el teórico argentino coincide el escritor español, uno de los máximos cultivadores del minicuento, Juan Pedro Aparicio (2008: 493): «[En el minicuento] Lo que no está a la vista en el texto pesa más que lo que está».

d) Trama simple: como hemos señalado anteriormente, el minicuento relata una historia; pues bien, la trama de esta historia carece de comple-

alidad estructural y está llena de vacíos o silencios que «son tan importantes como [el silencio] en la música o como lo es el vacío en el lienzo o en la escultura» (Andres-Suárez 2010: 51).

e) Personajes / tiempo / espacio apenas trazados: el minicuento, como género narrativo que es, debe contener unos ingredientes obligatorios, es decir, personajes (incluyendo al narrador), espacio y tiempo, pero todo eso apenas trazado, extremadamente condensado, por falta de espacio verbal pero también por falta de intención. Como señala Manuel Espada (2014):

los escenarios son limitados, uno o dos, y las acciones también son escasas. Las descripciones de los personajes, que también tienen que ser pocos numerosos, tienen que ser muy sucintas. No quiere decir que se trata de un género esquemático, ni mucho menos, sino que confía mucho en el bagaje cultural del lector.

f) Título: por su propia naturaleza, el título es un paratexto que tiende a la eliminación de redundancias, máxime cuando se trata del título de un microrrelato cuya extrema brevedad y «carencia de elementos accesorios, exige una mayor minuciosidad en la construcción del título, si se quiere conseguir que éste cumpla correctamente con su función» (Pujante Cascas 2008: 259), que es intrigar al lector e incitarlo a la lectura del minicuento. Más que en ningún otro género literario, el título en la minificción constituye una «provocación» que intenta potenciar la ambigüedad semántica del texto.

g) Final sorpresivo: al igual que el título, la conclusión de un texto literario es un «rasgo estructural importante» (Lagmanovich 2006: 117). El final de un microrrelato, sea abierto o cerrado, tiene que ser sorprendente y abrupto, dejar al lector con ganas de volver a leer el minicuento una y otra vez. Veamos cómo describe sus finales uno de los mejores minicuentistas españoles, Ángel Olgoso (2013):

Quizá en mis últimos libros lo sorpresivo se ha hecho más sutil, la estocada se ha suavizado, pero siempre he sentido debilidad por los finales inesperados –siempre que sean coherentes–, pues esos giros incisivos, esas apoteosis, esas minúsculas implosiones, permiten amplificar el sentido, resolver o multiplicar el conflicto planteado y, sobre todo, reversibilizar el relato, releerlo en sentido inverso a la luz de ese final que no dejará indiferente al lector»

h) Lector competente/activo: todo «texto», desde una conversación callejera hasta una escultura, desde la lista de las compras hasta una película, requiere de un «lector» competente que pueda descifrarlo. En el caso de la minificción, este lector capacitado, como ya hemos visto, es absolutamente necesario porque «es habitual que un minicuento oculte una larga novela con tramas y subtramas, pero hay que saber encontrarla» (Vitale 2010). El minicuento requiere por lo tanto a un lector que sea capaz, a partir de la chispa inicial del minicuento, de rellenar los «silencios» del texto original.

Hemos dejado para el final los rasgos temáticos, esto es, la intertextualidad y la ironía/parodia. La primera tiene que ver con la presencia en un texto de marcas (personajes, situaciones, historias, etc.) que proceden de otros textos –Roas (2010: 17) habla, con razón, de necesaria y obligada vinculación de todo texto con otros textos–. La ironía, la parodia o, incluso, el humor negro, por su parte, tienen que ver con la revisión satírica de textos que forman parte de la tradición (literaria o no).

Como apunta Fernández Urtasun (2012: 76), «es un recurso habitual de los microrrelatos presentar variaciones o textos alternativos sobre historias ya conocidas por el lector». Según Andres-Suárez (2010: 79), por otra parte, los autores siguen esta estrategia con el fin de acortar el volumen del minirrelato (puesto que introducen en su obra elementos conocidos por la generalidad de los lectores que no requieren de mayor análisis). Un minicuento que tiene como héroe, por ejemplo, a Ulises, a Don Quijote o a Blancanieves, que parodia la mitología griega, la *Biblia* o las *Mil y una noches*, transmite al lector una enorme cantidad de imágenes e información sin la necesidad de muchas palabras, puesto que se trata de héroes y textos conocidos que han calado hondo en el imaginario colectivo. No obstante, como ya hemos señalado, los autores de la minificción, a la hora de emplear textos de la tradición literaria, lo hacen con un «afán por desautorizar los relatos trágicos o heroicos con versiones subjetivas y pragmáticas» (Fernández Urtasun 2012: 77).

5. LA MITOLOGÍA GRIEGA EN LA MINIFICCIÓN HISPÁNICA

Cuando, en 1916, murió el primer autor hispano que incluyó microrrelatos en un libro suyo, la palabra «microrrelato» todavía no se había inven-

tado. Hablamos, por supuesto, del mítico Rubén Darío, del creador nicaragüense (mejor dicho: universal) del Naturalismo hispanoamericano y de su libro *Azul*, editado en el lejano 1888. Pues bien, la presencia de la Grecia clásica en esta primera obra hispánica que contiene minificción es muy significativa: campesinos como «toscos héroes», bellas ninfas, la Venus de Milo, todo un abanico de personajes mitológicos que Darío utiliza para potenciar el carácter exótico y sensual de su obra.

Al año de la muerte del nicaragüense, en 1917, aparece el primer minirelato en lengua española, en este caso de un escritor mexicano, que constituye un ejercicio de reescritura de un mito griego, entendido aquél como «un procedimiento ampliamente usado en la literatura de los siglos XX y XXI, que vuelve a los textos y a los mitos clásicos con la intención de narrarlos de otra manera» (Lagmanovich 2006: 127). Nos estamos refiriendo a la composición de Julio Torri, «A Circe»: el narrador de este minicuento es Ulises (el nombre no se menciona en ningún momento, es el lector entendido el que tiene que deducir cuál es el personaje anónimo que dialoga con Circe), pero un Ulises nada heroico, «resuelto a perderse», dispuesto a sucumbir al canto y al encanto de las sirenas. Sin embargo, y ahí está la ironía del relato, el curso «normal» de la historia no se altera: Ulises seguirá su viaje, pero no porque se hiciera amarrar al mástil para resistir al llamamiento de las sirenas, como nos ha contado el «mentiroso» Homero, no; simplemente no hubo tal llamamiento, no hubo canto, no hubo heroísmo...

El minicuento de Torri sigue siendo, un siglo después de su aparición, uno de los más famosos y citados de este género. No obstante, a nuestro entender, plantea también uno de los principales problemas que afrontan los autores, a veces sin darse cuenta, a la hora de recurrir a los mitos de la Grecia clásica para reescribirlos en clave de microrrelato: se ven «obligados» a escribir poéticamente, y la prosa lírica no es precisamente narrativa. Veamos, a modo de ejemplo, el primer párrafo de «El reino del Minotauro (octava sombra)» del malagueño Rafael Pérez Estrada:

Es la ciudad de la desolación y el desamparo; en ella, en número infinito se alzan las torres herméticas de lo imposible. Son torres truncadas por su base. Solitarias y sin sombra, claman por un cielo lejano e indiferente. La ciudad está trazada como un gélido pensamiento urbanístico de ciegas contradicciones...

Estilo recargado: demasiadas florituras literarias, demasiados adjetivos para que pueda considerarse un (verdadero) minicuento.

Hay que llegar hasta la década de los '60 y a un libro clásico, *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, una de las figuras más grandes de la minificción hispánica, para encontrar una colección entera de minificciones que reescriben, de manera satírica, mitos de diversas procedencias con una intención puramente narrativa. De la ironía y del humor desacralizante del escritor guatemalteco no se salva casi nadie: Aquiles, Epicuro, el Ave Fénix, Homero, el rey Midas, y otros. Su Ulises, por ejemplo, en «La tela de Penélope, o quién engaña a quién», es un tipo aburrido con problemas psicológicos que, cada dos por tres, «se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo», concediendo a Penélope toda la libertad del mundo para coquetear con sus pretendientes (por no hablar de su Homero, un dormilón que no se enteraba muy bien de la vida secreta de sus personajes).

Como se deduce de lo hasta ahora dicho, los autores de minicuentos muestran una especial predilección por la *Odisea*, justamente porque con «esta epopeya comienza en Occidente la larga tradición de la literatura de viajes maravillosos» (Serrano Cueto 2015: 14). De innumerables minicuentos que presentan una imagen alternativa y rompedora de los héroes homéricos, merece la pena detenernos en una Circe harta de un Ulises insulso a quien termina por echar de su isla (en «Rehabilitación de Circe» del chileno Diego Muñoz Valenzuela) o en un Ulises jugador del Hércules Club de Fútbol que tiene (¡qué original!) problemas con su mujer (en «[Ulises Selfa]» del español Pablo Albo).

Si la *Odisea* lleva la voz cantante como fuente de inspiración de los minicuentistas en su intento de desautorizar el discurso canónico de los mitos, la *Ilíada* tampoco se queda atrás. Helena, por ejemplo, es una figura mítica que se reinventa con mucha frecuencia; basta recordar «Orillas del Escamandro» del mexicano José Emilio Pacheco, que sostiene que tanta guerra y tantas muertes no sirvieron de nada puesto que Helena sólo existió «en la imaginación de un poeta ciego»; o «Helena» de la argentina Alba Omil que presenta a una mujer guapísima, eso sí, pero ávida de sangre.

Son innumerables los personajes de la mitología griega que aparecen, de manera explícita o implícita, «deformados» a causa de la aproximación herética, casi vitriólica, llevada a cabo por los escritores de los minicuen-

tos hispanos: Teseo y el Minotauro, Jasón y Perseo, Sísifo, Prometeo, los dioses (Zeus, Atenea, Poseidón, etc.). Hay tal cantidad de microrrelatos, que una editorial importante como la palentina Menoscuarto (editorial pionera en la publicación de antologías y estudios relacionados con la minificción) publicó, en 2015, la antología *Después de Troya*, exclusivamente con microrrelatos hispánicos de tradición clásica (edición de Antonio Serrano Cueto). En ella podemos encontrar, por ejemplo, a un Ícaro con alas metálicas, víctima de un asesinato jamás aclarado (en «Historia» del colombiano Jairo Aníbal Niño) o a un «mediocre» Narciso, «sin espejos, sin agua, sin posibilidad alguna donde reflejarse» (en «Nuevas versiones y más fidedignas de la Antigua» Grecia del mexicano René Avilés Fabila).

Si es verdad que existe una preferencia clara por los personajes míticos que hemos enumerado en los párrafos anteriores, tampoco faltan referencias a «personajes secundarios» como Caronte, el barquero infernal, que en «La barca de Caronte», del español Juan Pedro Aparicio, cambia de medio de transporte pasando a un, a todas luces más moderno, avión; como la peculiar Electra/Abigaíl, del también español Rubén Abella, una niña decidida a «ser mamá», para... «dormir con papá»; o, por último, como el torpe Atlas del venezolano Rigoberto Rodríguez (en su «Cataclismo») que, extenuado por su titánico quehacer, se carga todo un continente.

«Yo me considero un discípulo de Apolodoro, Hesíodo y Esopo», afirmaba en 2011 Fernando Iwasaki, otro minicuentista «irreverente», mostrando con esta afirmación su respeto hacia los grandes maestros, cuyos textos la minificción «adora» desacralizar, porque, como señalaba Noguerol (1996: 51), la parodia que ejercen los minirrelatos no es nada más que un «virtuosismo intertextual, [...] un reflejo del bagaje cultural del escritor [de microrrelatos] por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia)».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLAMO FELICES, F. (2010) «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas», en David Roas (comp.) *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 209-229.

- ANDRES-SUÁREZ, I. (2008) «Prólogo», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 11-21.
- ANDRES-SUÁREZ, I. (2010) *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- ANDRES-SUÁREZ, I. (2012) «Introducción», en Irene Andres-Suárez (ed.), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 21-107.
- APARICIO, J.P. (2008) «Poética cuántica», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 491-495.
- CALVO REVILLA, A. (2012) «Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad», en Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 15-36.
- EPPLÉ, J.A. (2008) «Orígenes de la minificción», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 123-136.
- ESPADA, M. (2014) «Entrevista a Danái Tachtará», en <https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2014/01/10/manuel-espada-mia-synenteyksi-sto-istologio-planodion-istories-bonsai/>.
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2012) «Reescrituras del mito en los microcuentos», en Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 75-90.
- GONZÁLEZ, J. (1998) «Lo físico del cuento pequeño, pequeño, pequeño», en Joseluís González (ed.), *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 14-19.
- IWASAKI, F. (2011) «Entrevista a Konstantinos Paleologos», en <https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/category/συγγραφεις/2-2-σε-αλλες-γλωσσες/iwasaki-fernando/>.
- LAGMANOVICH, D. (2005) «El microrrelato en nuestra cultura», en David Lagmanovich (ed.) *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 9-33.
- LAGMANOVICH, D. (2002) *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- MARTÍN, R. & VALLS, F. (2002) «El microrrelato español: el futuro de un género», *Quimera* 222, 10-11.
- MERINO, J.M. (2008) «Miniprólogo», en Carlos Vitale *Descortesía del suicida*, Barcelona, Candaya, 5-7.
- NOGUEROL, F. (1996) «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía* 46, 1-IV, 50-66.

- NOGUEROL, F. (2009) «Palabras galvanizadas», en Clara Obligado (ed.) *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, Madrid, Páginas de Espuma, 11-20.
- NOGUEROL, F. (2010) «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», en David Roas (comp.) *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 77-100.
- OBLIGADO, C. (2001) «Prólogo bonsái», en Clara Obligado (ed.) *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de Espuma, 9-10.
- OLGOSO, Á. (2013) «Entrevista a Nancy Angeli», en <https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/category/συγγραφεις/2-2-σε-αλλες-γλωσσες/olgoso-angel/>.
- PUJANTE CASCALES, B. (2008) «Minificción y título», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rinas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 245-259.
- ROAS, D. (2008) «El microrrelato y la teoría de los géneros», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rinas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 47-76.
- ROAS, D. (2010) «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en David Roas (comp.) *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 9-42.
- SAMPERIO, G. (2008) «El halcón de la ficción breve lee páginas clásicas», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 569-580.
- SERRANO CUETO, A. (2015) «El legado de Grecia y Roma», en Antonio Serrano Cueto (ed.) *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica*, Palencia, Menoscuarto, 11-34.
- VALENZUELA, L. (2008) «Salpicón de reflexiones personales», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 591-610.
- VALLS, F. (2008) *Soplando vidrio*, Madrid, Páginas de Espuma.
- VALLS, F. (2010) «Microrrelatos: entre la red y el libro», en Fernando Valls (selección) *Los microrrelatos de La nave de los locos*, Granada, Cuadernos del Vigía, 13-24.
- VALLS, F. (2012) «Pirañas de agua salada», en Fernando Valls (edición) *Mar de pirañas*, Palencia, Menoscuarto, 9-25.
- VIQUE, F. (2010) «Decálogo del perfecto microficciónista», en <http://delasavesquevuelan.blogspot.gr/2010/11/decalogo-del-perfecto-microficciónista.html>
- VITALE, C. (2010) «Entrevista a Planodion – Historias Bonsái», en <https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/09/05/carlos-vitale-sinenteyksi-sto-planodion-istories-bonsai/>.
- VITALE, C. (2014) «Breve panorama del microrrelato en español», en <http://konstantinos-paleologos.blogspot.gr/2014/04/carlos-vitale-breve-panorama-del.html>.

APÉNDICE

MINICUENTOS INSPIRADOS EN LA MITOLOGÍA GRIEGA Y MENCIONADOS EN EL
TEXTO, POR ORDEN CRONOLÓGICO DE SU EDICIÓN

A Circe

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

JULIO TORRI, México (1917)

La tela de Penélope, o quién engaña a quién

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.

AUGUSTO MONTERROSO, Guatemala (1969)

Historia

Ayer por la tarde fue extraído de las antiguas aguas del Mediterraneo el cuerpo petrificado de Ícaro. Al ser colocado sobre la cubierta del barco, sus alas metálicas, limpias y poderosas, lanzaron una erupción de luz cuando fueron tocadas por el sol de los venados. Se sospecha que la afirmación de que Ícaro usaba alas de cera, fue propalada por sus asesinos.

JAIRO ANÍBAL NIÑO, Colombia (1977)

Orillas del Escamandro

Atravesaron en hondas naves el mar. Desembarcaron a orillas del Escamandro y durante diez años mantuvieron el sitio de la ciudad. Tras miles de combates y muertes penetraron en Troya mediante un ardid y la tomaron a sangre y fuego. Buscaron por todas partes a Helena. Al no encontrarla comprendieron que la causante de la guerra sólo había existido en la imaginación de un poeta ciego.

JOSÉ EMILIO PACHECO, México (1990)

Helena

Salió del huevo con cuerpo de mujer y gracia de ave.

Por cada uno de sus poros cantaban la vida y la hermosura sus triunfos y sus goces.

En el fondo de sus ojos claros, esperaba una montaña de guerreros muertos.

ALBA OMIL, Argentina (1998)

Nuevas versiones y más fidedignas de la antigua Grecia

Al pobre Narciso lo ponen en un lugar sin espejos, sin agua, sin posibilidad alguna donde reflejarse; así le salvan la vida, lo destinan a la fealdad de la vejez y a una historia mediocre.

A Teseo lo encierran en el laberinto donde aguarda rabioso Minotauro y no le permiten ningún ovillo de hilo. Está condenado a muerte. Ariadna tendrá que conformarse con otro héroe menos espectacular.

A Penélope le impiden tejer y, consecuentemente, destejer. Ya sin terapia y sobre todo sin Ulises, quien la engaña con Circe, se desquicia y tiene que consultar Freud.

RENÉ AVILÉS FABILA, México (1998)

Cataclismo

Se dice que Atlas, hincado sobre las rodillas y extenuado bajo el peso de la tierra, apoyó la esfera en uno de sus hombros. En el punto de contacto, la Atlántida desapareció bajo las aguas.

RIGOBERTO RODRÍGUEZ, Venezuela (2004)

La barca de Caronte

Iba en autocar hacia el avión. Le pareció notar aprensión en los pasajeros que le rodeaban. Subió la escalerilla hasta la puerta delantera y miró al interior de la cabina. Había dos hombres en mangas de camisa. Notó que habían discutido y advirtió la gravedad de sus semblantes. Inventó una excusa y se bajó del avión.

JUAN PEDRO APARICIO, España (2006)

El reino del Minotauro (Octava sombra)

Es la ciudad de la desolación y el desamparo; en ella, en número infinito se alzan las torres herméticas de lo imposible. Son torres truncadas por su base. Solitarias y sin sombra, claman por un cielo lejano e indiferente. La ciudad está trazada como un gélido pensamiento urbanístico de ciegas contradicciones.

Las torres sin puertas ni ventanas, parecen temer el peso de las nubes, que sugieren desde sus formas férreas la milagrosa imposibilidad de lo ingrátido. En cada torre, un reloj repite inexacta la hora, y sobre cada torre, un mirlo azul metálico da la única e inexplicable nota de color a esta ciudad silenciosa.

Pronto verás huir –me dijeron– a la mujer de la desesperación. La blanca levedad de su cuerpo quizá te distraiga del drama que desgarrar su abandono. Teme sus labios, pues en ellos toda dulzura se hace negra y acre.

Al poco, tal si fueran señales a la entrada de un laberinto griego, hallé unas huellas de labios impresas en las bases de las torres, y deseando dibujarlas, temeroso como estaba, me abstuve.

En el caminar llegué hasta la orilla de un mar inacabable. Su lejanía infinita la formaban bloques de asfalto y hormigón que crujían terribles al entrecuchar al modo de las olas. En su centro, un buque herrumbroso custodiaba el orden lineal de todas aquellas torres. Conocí entonces el poder del Mar Seco.

Cuando pensé en huir, un muchacho luminoso me contuvo: No lo hagas –me advirtió–, éste es el Reino del Minotauro, y mi señor desea jugar contigo una partida de ajedrez.

Y supe que de nuevo me hallaba en los días de Cnossos.

RAFAEL PÉREZ ESTRADA, España (2006)

Rehabilitación de Circe

La preciosísima Circe estaba aburrida de la simplicidad de Ulises. Si bien era fogoso, bien dotado y bello, la convivencia no daba para más. Solía convertirlo en perro para propinarle patadas, y él sollozaba y le imploraba perdón. Lo transformaba en caballo para galopar por la isla de Ea, fustigándolo con dureza. Lo transmutaba en cerdo para humillarlo alimentándolo con desperdicios. Volvía a darle forma humana para hacer el amor, y volvía a fastidiarse con su charla insulsa. Por fin lo expulsó del reino, le restituyó su barca y sus tripulantes y lo dotó con alimentos para un largo viaje. “Vete y no vuelvas”, ordenó con voz terminante al lloroso viajero, “y cuenta lo que quieras para quedar bien ante la historia”. Después sopló un hálito mágico para hinchar la vela de la embarcación.

DIEGO MUÑOZ VALENZUELA, Chile (2007)

Electra

Hilaria levanta los ojos de la labor y observa risueña cómo Abigaíl, su nieta de seis años, se entretiene recortando una revista.

—Y dime, vida mía, ¿tú qué quieres ser de mayor? —le pregunta.

Abigaíl aplica pegamento al reverso de una modelo en bikini y aplasta el recorte contra un folio en blanco.

—Yo de mayor quiero ser mamá —responde, sin ningún asomo de duda. Enternecida, Hilaria retoma la labor.

Al cabo de un rato, vuelve a levantar la vista.

—¿Y cuántos hijos vas a tener, cielo?

Abigaíl termina de recortar un adonis con chaqué y lo fija junto a la modelo en bikini.

—A mí los hijos me traen sin cuidado —contesta en un tono didáctico, como si ella fuese la abuela, y la abuela una niña—. Yo lo que quiero es dormir con papá.

RUBÉN ABELLA, España (2010)

[Ulises Selfa]

Ulises Selfa. Jugador del Hércules Club de Fútbol en la temporada 85-86. Ese era el único cromó que le faltaba. Tenía todos los demás de ese álbum. Tenía veinte álbumes de cromos completos de veinte temporadas consecutivas. Solo le faltaba Ulises Selfa, delantero centro, máximo goleador del campeonato en su año. Solo uno.

Y mira que lo había buscado. En el kiosco, en el rastro, en corrillos, en anticuarios. Pero aquel último cromó parecía habérselo tragado la tierra. Para algo había hecho la editorial solo un cromó del jugador, para que hubiera que buscarlo.

Pasaba las tardes de su jubilación escudriñando el mundo, buscando el cromó.

El cromó único, solo ese le faltaba, en algún sitio tenía que estar.

—Tranquilo, cariño, lo encontrarás —le consolaba su mujer a menudo mientras valoraba si era ya el momento de entregárselo o todavía era mejor regalo su ausencia.

PABLO ALBO, España (2011)

EL ACERVO PLATÓNICO EN *MEMORIAS DE LETICIA VALLE* (1945) DE ROSA CHACEL

NINO KEBADZE

Universidad de Massachusetts Boston
nino.kebadze@umb.edu

Resumen – Este trabajo analiza las raíces platónicas de la representación de Leticia Valle, la protagonista de una de las novelas más canónicas de Rosa Chacel –*Memorias de Leticia Valle* (1945)– como sujeto erótico-filosófico; una identidad radicalmente innovadora y difícilmente conciliable con la noción de la mujer imperante en la España de la primera mitad del siglo XX. Para ello, Chacel recurre a los diálogos platónicos del *Banquete* y el *Fedro*. Además de equiparar a Leticia con la figura de Eros (como filósofo o amante de la belleza), Chacel homologa a Leticia con la definición del alma que aparece en el *Fedro*: un alma que es vidente y, por tanto, conocedora de formas bellas. La imagen de Leticia que ofrece Chacel, invocando estos dos diálogos platónicos, corresponde al sujeto erótico-filosófico concebido como: a) amante de la belleza en sí; b) que, por consiguiente, busca (el contacto con) las cosas bellas; es decir, con las manifestaciones materiales, sensibles o intuitivas de dicha belleza ideal; y c) que anhela conocer, proceso que en Platón es equivalente a recordar y reconocer.

Palabras clave – Chacel, Platón, Leticia Valle

PLATO'S LEGACY IN ROSA CHACEL'S *MEMORIAS DE LETICIA VALLE* (1945)

Abstract – This paper examines Platonic roots in the depiction of Leticia Valle, the protagonist of one of Rosa Chacel's most canonical novels –*Memoirs of Leticia Valle* (1945)– as an erotico-philosophical subject; a depiction that represents a radical and innovative departure from the views that prevailed about women in Spain during the first half of the 20th century. To do so, Chacel resorts to Plato's *Symposium* and *Phaedrus*. In addition to associating Leticia with the figure of Eros (as a philosopher or lover of beauty), Chacel homologizes her with the definition of the soul found in *Phaedrus*: a soul that has seen and consequently has knowledge of beauty as such. Drawing on these Platonic dialogues, Chacel is able to conceive Leticia as an erotico-philosophical subject: a) one who is a lover of beauty; b) who, as a result, seeks (contact with) beautiful things, that is, tangible, felt, or intuited manifestations of beauty as such; and c) longs for knowledge, which in Plato is equivalent to recollection and recognition.

Keywords – Chacel, Plato, Leticia Valle

La mujer que no se alimente de todos los filósofos, de todos los sabios que en el mundo han sido –con humildad y adhesión discipular– no tiene derecho a la vida –a la vida intelectual, se entiende–. La mujer que trate de cultivar en su obra su exquisita feminidad es un ser impotente y más exactamente, necio.
(Chacel 1980: 544)

En su artículo de 1927 titulado «La elección en amor», José Ortega y Gasset (2013: 141) señala que:

[f]ue Platón quien conectó para siempre amor y belleza. Sólo que para él la belleza no significaba propiamente la perfección de un cuerpo, sino que era el nombre de toda perfección, la forma, por decirlo así, en que a los ojos griegos se presentaba todo lo valioso. Belleza era optimidad¹.

Unas líneas más abajo, Ortega reproduce la famosa definición del amor como «afán de engendrar en la belleza» (Ortega 2013: 141), reiterando, en el acto, su convicción de que «en nada como en nuestra preferencia erótica se declara nuestro más íntimo carácter» (Ortega 2006: 188)². En esta preferencia *erótica* sitúa Ortega la diferencia radical entre su noción de hombre y de mujer: al hombre corresponde el ser amante de lo bello, que es la actitud propiamente filosófica. ¿Y a la mujer?

Para justipreciar la voz narrativa de Rosa Chacel, escritora de vanguardia y discípula de Ortega, y anticipando la tesis de este trabajo, me permito hacer una cita extensa de la elección que Ortega atribuye a la mujer. La mujer, dice,

tiende más bien a eliminar los individuos mejores [...] y manifiesta un decidido entusiasmo por la mediocridad. [...] Este es el hecho que la observación apronta [...]. ¿Quién sabe si a la postre conviene este despegue de la mujer hacia lo mejor? Tal vez su papel en la mecánica de la historia es ser una fuerza retardataria frente a la turbulenta inquietud, al afán de cambio y avance

¹ Se trata de una serie de seis artículos publicados en el diario *El Sol* entre 1926 y 1927.

² Cf. «Para una psicología del hombre interesante» publicado dos años antes (1925) en la *Revista de Occidente*.

que brota del alma masculina. [...] La tendencia general de los fervores femeninos parece resuelta a mantener la especie dentro de límites mediocres, a evitar la selección en el sentido de lo óptimo (Ortega 2013: 175-176).

Si aceptamos el postulado de Ortega, podemos inferir el carácter femenino y éste, cualesquiera que sean sus dotes, está en clara contraposición con el carácter masculino. Es más, hay en esta descripción una manifiesta incompatibilidad entre el carácter de la mujer y la disposición filosófica que estriba en ser amante de lo bello o, para ser más precisos, de la belleza en sí. A esta supuesta incompatibilidad entre el ser mujer y el ser filósofo responde la segunda novela autobiográfica de Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, cuya escritura se data de 1937³.

En su ensayo «Diferencia y diferendo: la cuestión de las mujeres en filosofía», Françoise Collin (2000: 320) observa cómo «la filosofía ha sido, durante mucho más tiempo que cualquier otra disciplina, un espacio masculino [...]», y que «las pocas mujeres filósofas del siglo XX, anteriores al feminismo, no abordaron el problema de los sexos»; aquí, en lugar de excepciones, tendríamos que señalar a Rosa Chacel, como, en efecto, lo han hecho en sus muy conocidos estudios Roberta Johnson, Shirley Magnini, Susan Kirkpatrick y Carol Maier; o, en sus más recientes estudios, Carmen Morán Rodríguez y Elena Laurenzi; entre otros. El ensayo que suele citarse como muestra de este compromiso intelectual de Chacel es «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», publicado por la *Revista de Occidente* en 1931. Es también el primer ensayo en el que Chacel expone su concepción del *eros* remontándose a Platón, y el esbozo de su libro ensayístico *Saturnal* (1972) en el que Chacel dedica un capítulo entero a la exégesis del *eros*, tomando, como punto de partida, el ya citado diálogo de amor, el *Banquete*. Pese a las continuidades que se dan entre estos escritos y la novelística de Chacel, continuidades generalmente advertidas, su índole filosófica aún queda por analizar. Este trabajo procura paliar parcialmente esta laguna.

Entre los estudios dedicados a *Memorias*, podemos destacar dos vertientes que en cierto modo se complementan: una, que examina el personaje de Leticia en términos de la ruptura con las convenciones literarias y patriar-

³ Véase el «Estudio preliminar» de Morán Rodríguez 2010: 50. La paginación de todas las citas textuales en adelante remite a esta edición de *Memorias*.

cales –invirtiendo la representación tradicional de mujer, como amada y víctima, seducida en tanto que engañada–; y la otra, que aborda la relación entre Leticia y su maestro en clave de confrontación simbólica entre Chacel y Ortega. En estas páginas, propongo un nuevo ángulo de aproximación a *Memorias*, que analice al personaje de Leticia como sujeto erótico-filosófico; una identidad radicalmente innovadora y difícilmente conciliable con la noción de la mujer imperante en la España de la primera mitad del siglo XX.

Para retratar a su narradora-protagonista de once años como sujeto filosófico, o más precisamente, erótico-filosófico, Chacel recurre a los diálogos platónicos del *Banquete* y el *Fedro*. Además de equiparar a Leticia con la figura de Eros (o amante de la belleza), Chacel homologa a Leticia con la definición del alma que aparece en el *Fedro*: un alma que es vidente y, por tanto, conocedora de formas bellas. La imagen de Leticia que ofrece Chacel invocando estos dos diálogos platónicos corresponde al sujeto erótico-filosófico concebido como: a) amante de la belleza en sí; b) que, por consiguiente, busca (el contacto con) las cosas bellas; es decir, con las manifestaciones materiales, sensibles o intuitivas de dicha belleza ideal; y c) que anhela conocer, proceso que en Platón es equivalente a recordar y reconocer.

Antes de profundizar en el análisis propiamente dicho de *Memorias de Leticia Valle*, quisiera volver a la interpretación orteguiana de Platón que sirve de referencia a Chacel. «En el vocabulario platónico», escribe Ortega (2013: 82, 141-142):

«belleza» es el nombre concreto de lo que más genéricamente nosotros solemos llamar «perfección». Formulada con alguna cautela, pero ateniéndonos rigurosamente al pensamiento de Platón, su idea es ésta: en todo amor reside un afán de unirse el que ama a otro ser que aparece dotado de alguna perfección. Es, pues, un movimiento de nuestra alma hacia algo en algún sentido excelente, mejor, superior⁴.

Leticia, el personaje «ontológicamente autobiográfico» de *Memorias* (Magnini 1987: 26), busca y reconoce lo «bello» en el sentido aquí desve-

⁴ En estos ensayos Ortega, además, hace eco de la teoría de valores del fenomenólogo Max Scheler. De nuevo, para Ortega, la elección, el sistema de preferencias de cada uno, su *ordo amoris* (Scheler), «descubre» el carácter del sujeto, su capacidad para «reconocer» lo valioso, y por tanto, su «ser radical». Quisiera reconocer mi deuda de gratitud con Roberta Johnson por haberme resaltado la importancia de Max Scheler para la formación filosófica de Chacel.

lado de perfección, excelencia y optimidad. Sin embargo, mientras Ortega afirma que esta búsqueda de lo bello en sí corresponde al filósofo hombre, Chacel atribuye esta misma característica a la joven narradora de 11 años⁵ que busca la excelencia (y, por tanto, lo bello) en su vida cotidiana:

Yo no era modesta ni trabajadora, ni me desvivía por aprender, y sin embargo no me encontraba a gusto con las gentes hasta que las llevaba al terreno de aquellas cosas que sabían mejor que yo; si no, no les sacaba substancia. [...] Ver cepillar una tabla al carpintero, ver al carnicero separar con el cuchillo el hueso de la carne; cuando lo hacían con verdadera maestría me producía una admiración y un bienestar que no podía expresar más que diciendo: «Eso es hacer las cosas como Dios manda». Cuando descubrí que la maestra era capaz de hacer aquellos primores ya tuve de qué hablar con ella (107).

Al presentar a Leticia como amante de la belleza en sí, que la busca y reconoce en todas sus manifestaciones, Chacel, además, le atribuye la capacidad de manifestar *eros* hacia su maestro, don Daniel; o, dicho de otro modo, esta condición de Leticia la capacita para enamorarse de y enamorar a don Daniel, cuyo nombre de profeta veterotestamentario y cuyo puesto de archivero de Simancas parecen abarcar todo el tiempo y toda una herencia cultural: «Si así consideramos a la conquistadora», escribe Chacel, aludiendo precisamente a los dones de Leticia en un breve ensayo sobre *Memorias*:

tenemos que dar homóloga grandeza al conquistado y a lo largo de los años en que Leticia vive en mi mente, el maestrillo rural crece y alcanza a nada menos que el custodio del Archivo de Indias, en la preciosa y magnífica Simancas (Chacel 1989: 15).

Como nos lo adelanta su título, *Memorias* es una obra de reminiscencia (y, por antonomasia, de aprendizaje) en la que el recuerdo de Leticia se remonta al «(tiempo que casi todos olvidamos) y esa solidez de memoria», observa Luis Antonio de Villena (1988: 12) en su prólogo a la novela, «es

⁵ La edad de Leticia corresponde a la segunda infancia o a la edad de «puericia». Chacel sitúa en esta época el «momento de pureza» en cuanto a «la acción metafísica del eros»: es el período «en que el individuo posee sus facultades y opciones, no latentes, sino manifiestas y enteramente desenvueltas, pero aún no menguadas por ningún choque real, no plegadas a ningún condicionamiento. [...]». Cf. «Esquema», 1931: 474.

signo inequívoco no de una madurez precoz, sino de algo similar a una madurez innata». Y en efecto, entre los dones sobresalientes de Leticia, la memoria es el don que más se destaca a nivel textual así como paratextual: «Siempre tuvo una memoria fuera de lo normal» decreta una de sus maestras al escucharla recitar los cuatrocientos cuarenta y ocho versos de un poema que Chacel hace elegir a Leticia (218; 240)⁶; «Se trata de una niña que tiene casi absoluta memoria de lo que han sido sus primeros años de vida» asevera Villena (1988: 12) en el antes citado prólogo. Esta madurez innata, esta sugerencia de conocimiento previo, este papel trascendente de la memoria, son de claras resonancias platónicas porque, como veremos en seguida, no se trata de mero recordar lo vivido sino de vivir para recordar y reconocer las verdades, las esencias, vistas previamente⁷.

Uno de los primeros recuerdos de Leticia es el ideal del amor representado en la unión y contacto con su madre:

recuerdo que yo estaba con ella en la cama, debía ser en el verano, y yo me despertaba y sentía que la piel de mi cara estaba enteramente pegada a su brazo, y la palma de mi mano pegada a su pecho. Por muchos años que pasen, no se me borrará este recuerdo [...]. Todo el mundo, todos más o menos, habrán sentido una cosa así, pero si la han sentido, ¿por qué no hablan de ello? Claro que yo tampoco he hablado nunca, pero cuando los otros hablan, yo busco entre sus palabras algo que deje traslucir que lo conocen, y nunca lo encuentro. Se ve que no han empezado por ahí; hablan de otras cosas. Hablan del amor de las madres, de cosas que hacen o que dejan de hacer, y yo siempre digo en mi fondo: el amor era aquello (87-88).

Leticia busca esa unión, como la esencia misma de la acción amorosa según el recuerdo que trae desde la (casi pre-)infancia; el recuerdo que es un conocimiento tácito en acecho de una posibilidad de ser revivido –un conocimiento que se activa a través del reconocimiento–.

Tal conocimiento de lo que en la novela representa la esencia del amor le permite a Leticia a la vez percibir la falta y desear remendarla en su trato con don Daniel⁸:

⁶ *La Carrera* de José Zorrilla.

⁷ A lo largo de la obra, Chacel conjuga las teorías platónicas y fenomenológicas de conocimiento como reconocimiento, siendo la fenomenología el ambiente filosófico en el que se desenvuelve.

Lo que pasaba era que la parte de su personalidad que entraba en juego en el trato diario conmigo era tan limitada y yo entreveía en él tal grandeza, que me era difícil resignarme a no participar más que de aquello (261).

El deseo de «participar» en todo lo que representa «grandeza» –desde los tiempos del profeta Daniel hasta más allá del tiempo presente– es parte de la misma disposición (erótico-filosófica) que Chacel atribuye a su protagonista y, mediante la insistencia en su carácter autobiográfico, a sí misma⁹.

Pasada la mitad de la novela se da una bella *mise en abyme* que apoya y avanza nuestra interpretación. Se trata de una escena donde Leticia descubre precisamente el famoso (y ya mencionado) mito sobre el alma que, en el diálogo platónico, Sócrates comparte con Fedro a orillas del Iliso¹⁰. El suyo es un acto de lectura motivado por afán de conocimiento, que engendra el proceso de auto-identificación y auto-comprensión. Dicho de otro modo, la sensación de conocimiento, o más bien de reconocimiento que registra Leticia en sus impresiones, nos permite observar la correspondencia entre su alma¹¹ y el alma cuya excelencia radica en lo visto y recordado:

Lo que comprendí al fin enteramente fue la descripción de dos caballos que tiraban del carro del alma. Sus fisonomías se destacaban de las páginas como uno de esos cuadros que se salen del marco [...]. Yo no sabía dónde había visto ya todo aquello y realmente puedo asegurar que no lo había

⁸ Con esta interpretación quiero cimentar la representación de Leticia como Eros, hijo(a) de Penía (pobreza, falta, carencia) –por tanto, aquel que busca, anhela– y de Poros (recurso) –aquel que encuentra medios para aplacar el anhelo. En breve, Leticia es el sujeto erótico-filosófico –aquel cuyo movimiento es determinado a la vez por la conciencia de carencia y la facultad (o medio) para ir supliéndola mediante la *anamnesis* e impulso creador–; en efecto, la relación erótica en *Memorias* no es otra que la que acabamos de describir y, por tanto, mucho más multifacética de lo que se suele suponer.

⁹ «Puedo decir, ahora por mi cuenta, que la imagen [...] ocupa un lugar dilecto en la mente de Leticia, es decir, en la mía». Véase Chacel 1989: 15.

¹⁰ Chacel pone en las manos de Leticia el primer tomo de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez y Pelayo, quien dedica su primer capítulo a la «Doctrina estética de Platón».

¹¹ Esta sustitución del «yo» de Leticia por su «alma» tiene su precedente textual en el pasaje donde la narradora chaceliana designa sus vivencias como «aventuras de mi alma» (259).

visto nunca; [...] era como una visión celestial, pero si estaba en el cielo debía encontrarse en el distrito que correspondía exactamente a la provincia de Valladolid. Me parecía haberlo visto siempre pintado en nuestro cielo como en el techo de uno de esos salones importantes donde hay jueces y magistrados (199-200).

Y un poco más adelante:

Yo había visto alguno, no sé si en la Universidad o en el Ayuntamiento. [...] y [...] había pensado que así tenían que ser las salas donde se administrase la justicia. No sé por qué, desde el quicio de aquella puerta, había visto aquella palabra con un trazo noble, porque era una de las que yo abominaba de ordinario. Siempre que oía a los demás: «Esto es justo, esto no es justo», yo me decía: «Bastante me importa a mí de vuestra justicia». En cambio, bajo un techo así, la veía enteramente de otro modo. [...] Leí muy poco más y me parecía que lo había leído todo (200).

Como es sabido, las almas, en el mito del *Fedro*, se dividen según el grado de visión o conocimiento adquirido, siendo el alma que ha visto más, la del filósofo; es aquí donde se ve la nueva funcionalidad del mito como referente: Leticia, al entusiasmarse con la visión celestial, se identifica y se hace identificar con el alma que ha visto más y, por ende, con el alma del filósofo. Pero, además, los pasajes antes citados nos permiten imaginar cómo es que Leticia no sólo se entusiasma por la lectura, por la visión del alma, sino que mediante su narración muestra poseer el alma que sabe contemplar y que tiene memoria de las esencias, que es amante de la belleza. Por ello, la imagen que Leticia traza de sí misma no es otra que la del alma amante, consciente de su carencia y movida por el afán de conocer y participar en las esencias.

La tensión de la trama, sin embargo, no se deriva de esta auto-imagen sino de su percibida incompatibilidad con el hecho de ser mujer, o, dicho de otro modo, de la contradicción entre la imagen de Leticia como sujeto filosófico y la supuesta incapacidad femenina para tales labores:

Me encontraba tan ridícula con mis pretensiones que no se fundaban en nada. [...] Bien estaba para sentarme al lado de la maestra, con mis cincuenta tirabuzones cayendo sobre el bordado y mis brazos como patas de araña estirando la hebra, pero en aquel despacho por donde jamás habría pasado nada

semejante a mí... Discípulos sí, sin duda, pero chicos; bárbaros si se quiere, pero no esto, esto que era yo (134).

Esta «imposibilidad» o divergencia que Leticia constata entre su modo de ser y las expectativas establecidas, se ve cifrada en el calificativo de «lo inaudito» que dentro del mundo novelesco recibe la historia de Leticia y que es adoptada por ella en un acto de desafío de ser «lo que no podía ser».

Aquí, a modo de conclusión, quisiera detenerme en la última escena de la novela que hace destacar el contraste entre la imagen que de Leticia tienen sus parientes, y la imagen que de sí proyecta Leticia a lo largo de la narración. Mientras que los primeros la consideran víctima y partícipe involuntaria de sus circunstancias y, por lo tanto, un ser poco consciente y poco responsable, la narradora pre-púber se presenta como un ser altamente consciente, un sujeto amante (o erótico), y un partícipe cognoscente. Tan contradictorias son estas imágenes que en esta escena final de la novela, curiosamente, Leticia permanece invisible hasta que ella misma escoge salir desde su *no-escondite*... Volviendo a las raíces helenas de *Memorias*, existe una relación etimológica entre las palabras «idea» y «ver»¹². Para poder ver, hace falta una idea (aspecto, forma o apariencia), y la idea de lo que es Leticia (el modo de ser que representa Leticia) resulta tan ajeno, tan «inaudito» que, efectivamente, no la ven: «Y no se daban cuenta de que lo que no podía ser estaba detrás de la butaca» (280).

A la luz del análisis de estas páginas, el correlato de «lo que no podía ser», de «lo inaudito» es la disposición erótico-filosófica que los filósofos, coetáneos de Chacel, en gran medida negaban a las mujeres. Me permito insistir en lo innovador de este personaje chaceliano y de una voz narrativa que persiste a lo largo de la obra novelística y ensayística de Chacel: sólo hay que recordar este telón de fondo, esta coyuntura histórico-cultural cuyo valor hermenéutico es la tensión que dentro de la novela se plasma —una tensión entre la imagen que de sí proyecta Leticia y la supuesta incompatibilidad entre el sujeto femenino y el sujeto filosófico—. Sólo así, vista como una respuesta a las doctrinas que ponen en tela

¹² «La visión, como acto del más característico de los sentidos, es un motivo central de la cultura griega y, por supuesto, de Platón. *eîdos*, palabra esencial del platonismo, está etimológicamente unida a (*F*)*ideîn* (lat. *videre*), que significa “ver con los propios ojos”». Cf. *Fedro* 1997: 354, nota 70.

de juicio la capacidad femenina para la labor filosófica, o como una refutación a las posturas que reducen a la mujer a la condición de objeto amado y de conocimiento, podemos alcanzar las posibilidades interpretativas de *Memorias* cuya protagonista a la vez cristaliza la definición del filósofo que ofrece Platón en el *Banquete* y *Fedro* y adopta como suyo el apelativo con que los demás designan su caso «inaudito».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHACEL, R. (1980) «Comentario a un libro histórico», en A. Rodríguez Fischer (ed.) *Obra completa*, vol. IV, *Artículos II*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid/Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, 1993, 531-551.
- (1931) «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», en A. Rodríguez Fischer (ed.) *Obra completa*, vol. IV, *Artículos II*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid/Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, 1993, 447-476.
- (C. MORÁN RODRÍGUEZ, ed., introd. y guía de lectura) (2010) *Memorias de Leticia Valle*, Madrid, Vervuert [Buenos Aires, Emecé, 1945].
- (1989) «Rosa Chacel. Mi experiencia sobre Leticia Valle», en *1939-89: Medio siglo de literatura en España. República de las Letras* 2, 14-18.
- COLLIN, F. (2000) «Diferencia y diferendo: la cuestión de las mujeres en filosofía», en G. Duby y M. Perrot (dirs.) *Historia de las mujeres en occidente*, vol. V, *El siglo XX*, Madrid, Taurus, 319-357.
- MAGNINI, S. (1987) «Women and Spanish Modernism: The Case of Rosa Chacel», *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 12, 17-28.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2010) «Estudio preliminar», en R. Chacel *Memorias de Leticia Valle*, Madrid, Vervuert, 11-80.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2013) *Estudios sobre el amor*, J. L. MOLINUEVO (introd.), Madrid, Edaf.
- (2006) «Para una psicología del hombre interesante», en *Obras completas*, (Fundación José Ortega y Gasset, ed.) vol. V, Madrid, Taurus, 182-194.
- PLATÓN (1997) *Diálogos*, C. GARCÍA GUAL, M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, E. LLEDÓ ÍÑIGO, (trad., introd. y notas), vol. III, *Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos.
- VILLENA, L. A. de (1988) «Introducción», en R. Chacel *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Círculo de Lectores, 7-19.

EL CRITICÓN COMO REFLEJO DEL MITO PLATÓNICO DE LA CAVERNA EN EL MUNDO CRISTIANO DE LA MODERNIDAD TEMPRANA: INTERTEXTUALIDAD E IDEOLOGÍA¹

NIKÓLAOS MAVRELOS

Universidad Demócrito de Tracia
nmavrelo@helit.duth.gr

Resumen – Desde las primeras páginas del famoso texto de Baltasar Gracián se evidencia un reflejo de la filosofía platónica a través de la famosa *alegoría de la caverna*, que presenta nuestro autor como una narración autobiográfica del héroe. Es de sumo interés que Gracián haga referencia a Platón de un modo casi directo, aunque sin mencionar el nombre del filósofo; lo hace sólo después de haber hecho uso del mito. El modo de transformar y adoptar otros elementos más del mundo antiguo es también de recalcar, considerando, además, que el famoso *Debate de los Antiguos y los Modernos* está muy cercano (comenzará unos años después). Mi trabajo se limitará al reflejo del mito y su combinación con elementos contemporáneos del escritor, todo esto bajo la perspectiva del ambiente de la *Modernidad Temprana*. Es decir, mi objetivo no es tanto mencionar todos los textos o mitos reflejados en *El Criticón* –existen varios estudios sobre el tema–, sino interpretar el empleo de dicha materia en el mundo *moderno* (término muy en boga en el siglo XVII). Pretende ser un viaje a través de la fantasía del mundo antiguo y de la Edad Media hacia la realidad moderna del siglo siguiente, la Ilustración.

Palabras Clave – Platón, mito de la caverna, Gracián y Morales, Modernidad Temprana

EL CRITICÓN AS A REFLEXION OF THE PLATONIC MYTH OF THE CAVE WITHIN THE FRAME OF THE CHRISTIAN WORLD OF EARLY MODERNITY: INTERTEXTUALITY AND IDEOLOGY

¹ Debo dar las gracias a cuatro amigos: principalmente a Itziar Montoya, por haber leído el texto y por haberme ayudado a elaborarlo; también a José Hilario Goenaga Garricano, por su ayuda. Con respecto a los temas relacionados con la filosofía platónica y el mundo clásico, debo agradecer a Elías Yiorgulas y Orestes Karavás por sus observaciones.

Abstract – From the first lines of Baltasar Gracián's famous text it is obvious that there exists a reflection of the Platonic philosophy, the famous *allegory of the cave*, which our author adopts as Andrenio's autobiographical narration. An interesting element of the text is that the writer does not mention Plato directly, till after the end of the aforementioned autobiographical narration. The way he also transforms and adapts other elements of the ancient world is very interesting, taking under consideration the forthcoming *Battle between the Ancients and the Moderns*, which will start some years after our text. Trying to read the novel through the perspective of the so called *Early Modernity*, our paper will only focus on the reflection of the aforementioned myth and its osmosis with elements contemporary to our writer. Our objective is not to trace all the intertexts or myths of *El Criticón* –as various studies already exist–, but only to interpret the use of the ancient texts in the *modern* world (a term much in use at the end of the 17th century). Rather it is a journey of the writer through the ancient and medieval fantasy towards the modern reality of the coming century, the Enlightenment.

Keywords – Plato, Myth of the Cave, Gracián y Morales, Early Modernity

Leyendo la «Introducción» de Santos Alonso² en la edición de nuestro texto, sorprende que el editor no considere alegóricos los tres primeros capítulos («Crisis» I-III), cuando la presencia de una alegoría de segunda mano es más que obvia. Gracián utiliza el alegórico mito de la caverna de Platón (*La República* 514a–517a), tal vez para explicar sus ideas de un modo más comprensible. Este estudio se centrará, principalmente, en el diálogo intertextual con Platón a lo largo de las tres primeras «Crisis» de la primera parte; al mismo tiempo, se investigará la relación de este texto gracianesco con otros fragmentos de la *República*. No se intentará rastrear, en estos tres capítulos, toda relación con las obras de Platón, sino sólo las referencias (directas o indirectas) a obras como *Timeo*, *Critias*, etc. Aparte del mito, como elemento del contenido, los elementos técnicos más fácilmente rastreables son: a) la forma dialógica, ampliamente utilizada por el filósofo, y b) el nombre propio de uno de los héroes, Critilo, que recuerda a Critias o a Crátilo. Un elemento estructural muy interesante es cierta forma circular que se registra en la novela con varias reminiscencias del mito de la

² Como dice Santos Alonso en su «Introducción» (Alonso 2007¹⁰: 35): «Con excepción de las Crisis I, II y III de la primera parte, cuando Critilo encuentra a Andrenio [...], todas las demás contienen al menos una alegoría».

caverna platónica, al principio, y con el mito de la «Cueva de la Nada» (Parte III, Crisi XVIII), al final. Esta estructura circular se podría interpretar como una alegoría del tiempo y de lo que significa en nuestra obra.

Si bien no se intentará, aquí, examinar toda la novela, es necesario mencionar que el diálogo con Platón, y especialmente con la *República*, se percibe no sólo en estas tres «Crisis» sino a lo largo de todo el texto. Muy interesantes son las referencias de Gracián a las lecturas que debe hacer un hombre sabio (Parte II, Crisi IV)³: la *República* platónica, en contraste al *Príncipe* de Maquiavelo, y la *República* de Bodino:

la primera muy artificiosa, sin defecto alguno ni quiebra, pero más para vista que platicada [=practicada]; y dixerón todos era la *República* de Platón [...] - Este Príncipe del Maquiavelo y esta República del Bodino no pueden parecer entre gentes (Gracián 2007¹⁰: 376-377)⁴.

Llama la atención que ésta sea la primera vez que Gracián escribe directamente el título de la obra platónica⁵.

Antes de empezar nuestra lectura de la obra, conviene recordar que, en la segunda mitad del siglo XVII, Platón y otros filósofos (y escritores) griegos antiguos formaban parte del centro de interés de los sabios europeos. Es un periodo marcado por el famoso *Debate de los Antiguos y los Modernos* y con la nueva *crítica* de Spinoza. Según Israel⁶, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, los filósofos intentan reevaluar la antigüedad y su filosofía. Además, la interpretación de Platón es diferen-

³ Este tipo de catálogo de obras que un erudito debe leer, es común en otros escritos de la época, como por ejemplo, en la novela griega moderna *Φιλοθέου Πάρεργα* de Nikólaos Mavrocordatos, príncipe de Moldovalaquia, escrita entre 1716 y 1718 (Mavrocordatos 1989). Es interesante que el escritor de dicha novela, dentro de la cual rastreamos influencias de Platón, valorara *El Criticón*, y uno de los funcionarios de la corte de su hijo Constantinos fuera el primer traductor al griego moderno de la novela de Gracián, en 1754.

⁴ Las páginas indicadas entre paréntesis a lo largo de este trabajo, remiten a la edición crítica de Santos Alonso. Además, a la hora de citar partes del texto gracianesco se sigue, fielmente, la transcripción del mismo editor (Gracián 2007¹⁰).

⁵ En las tres primeras «Crisis» no hay ninguna referencia directa a Platón, aparte de una a un filósofo (pág. 69), que puede ser él. Sólo después de la tercera Crisi, cuando la narración autobiográfica correspondiente al mito está ya terminada, encontramos una referencia directa a Platón como «el divino» (pág.109).

⁶ Para la reevaluación de Platón y la filosofía griega antigua en general, véase Israel 2006: 411-413, 419 y 488-489.

te de aquella del Renacimiento⁷ y su *República* es, por supuesto, una obra central en este diálogo intertextual. Alejándose de la metafísica, la filosofía política de Spinoza en su *Tratado teológico-político* (1670), y la «ola» del espinosismo, prefiere antes a Platón que a Aristóteles.

La presencia de Platón, y especialmente la del mito de la caverna, en Gracián, no es novedad en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII⁸. Podríamos, por ejemplo, mencionar al deísta Jean Le Clerc, que con su *Ars Crítica* (1696) ofrece una excelente interpretación de los mitos antiguos (Israel 2006: 424-425) o, mucho después, G. Vico con su interpretación radical en la *Scienza Nuova* (1725). Como *El Criticón* se publicó antes de las dos obras anteriormente mencionadas, podríamos considerar la presentación gracianesca del mito platónico como profética, sin olvidar, desde luego, de que se trata de un texto literario. Lo más importante es que, como afirma Israel, con Spinoza empieza a formarse la ideología de la *Modernidad*; así, es muy significativo, que, además de la ya mencionada relación intertextual con Platón, durante todo nuestro texto aparezca la comparación de los dos mundos (Antiguo-Moderno), aunque las partes de la narración y los comentarios sobre el segundo son más largos y detallados, lo que indica una preferencia indirecta.

Dentro de los márgenes del cuadro que se acaba de describir, la metamorfosis del mito platónico ofrece la oportunidad (en otra comunicación o monografía) de intentar rastrear el diálogo intertextual en toda la novela. Podría también ser una oportunidad de añadir datos o perspectivas en el cuadro de los cambios en la teoría política y cultural de España durante la segunda mitad del siglo XVII.

⁷ Véase el interesante análisis de Jonathan Israel sobre este tema (Israel 2006: 413-425). Es característica la afirmación de Israel: «It may be because twentieth-century historians were themselves long reluctant fully to acknowledge the pervasive influence of Renaissance occultism, and the preoccupation with such arcane sources as the *Hermetica*, Orphism, Pseudo-Dionysius (*Corpus Dionysiacum*), Cabbala, Chaldaic Oracles, and the *Oracula Zoroastris*, as well as the belief that Homer, Plato, Virgil, and other ancient poets and philosophers were divinely inspired with *Prisca theologia* and ‘contain hidden allusions to Christianity’, that there has been a general lack of appreciation of the importance of the new text criticism of the Early Enlightenment» (419).

⁸ El uso de la alegoría es interesante porque indica también un diálogo con obras precedentes a *El Criticón*, como las de Scaliger (*De emendatione temporum*, 1583) o Casaubon (*De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI*, 1614). Pero aquí no tenemos espacio suficiente para trazar estas relaciones.

Y habiendo aclarado todo lo anterior, pasamos al dialogo con Platón siguiendo la narración en modo lineal. Desde las primeras páginas, encontramos un tema común con las novelas antiguas: el naufragio; además, se registran varios tópicos del barroco, como el *memento mori*⁹ o el papel de la fortuna en la vida¹⁰. Tras un largo discurso proverbial, Gracián empieza a tratar el tema del «lenguaje» como indispensable para la vida y su percepción; pone énfasis en la importancia del «hablar» y la «conversación» como «hija del discurso, madre del saber», porque «por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente» (69). Esta última oración es la primera alusión a la dialéctica y a las ideas de Platón. Según Gracián, en este punto de la narración, es necesaria la combinación de la Sabiduría Práctica («lo necesario», «lo presto») y la Sabiduría Estética («lo gustoso») (69). Es interesante subrayar que Gracián utiliza dos palabras-clave de la dialéctica platónica, «Crisi» (en vez de «capítulo») y el nombre del héroe: «Critilo», ambas conectadas con el juicio («κρίσις») y, por lo tanto, con el conocimiento o la sabiduría. Estos elementos sumados a la percepción de la sabiduría que expone nos remiten a las ideas platónicas sobre la dialéctica y el lenguaje/idioma (*Fedro*), y a su efecto en el alma o la mente (*Teeteto*)¹¹. Pero, a diferencia de Platón, Gracián insiste en la importancia del texto escrito, en contraposición a la opinión platónica a favor del discurso oral dialógico (*Fedro*)¹².

⁹ Sobre el tema dice el narrador: «Parecíale a la muerte teatro angosto de sus tragedias la tierra y buscó modo cómo triunfar en los mares, para que en todos elementos se muriese» (66).

¹⁰ El héroe exclama: «¡Oh suerte, oh cielo, oh fortuna!, aun creería que soy algo, pues así me persigues» (67).

¹¹ Según afirma Gracián: «Comunícase el alma noblemente produziendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es probablemente el conversar» (69).

¹² Otro punto cercano a la filosofía platónica es la importancia que tiene –según Gracián– el lenguaje en la capacidad crítica de la mente. Véase la anteriormente mencionada *nueva crítica* de los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII, que, hacia finales de este último, tiene su cénit en la filosofía de Emmanuel Kant. Aparte del término «Crisi» y el nombre Critilo, ya mencionados, en este punto el narrador pone énfasis en «lo juicioso» (69), recordándonos no sólo el título del diálogo *Critias*, sino también el tema del diálogo *Clitofonte*, que ahora sabemos que no es de Platón, pero en el siglo XVII se consideraba original. En este último diálogo, el escritor se concentra en la capacidad crítica como instrumento para distinguir lo justo de la injusticia. El continuo comentario de Gracián sobre lo justo y los reyes, o el estado de naciones, en todo el texto, nos recuerda a *Timeo* y el contraste entre la rica y corrupta Atlántida y la pobre pero justa Atenas.

Aunque Gracián opta por describir la «educación» de Andrenio por Critilo con un breve párrafo (69-70), este punto de la narración es muy importante, porque el narrador insiste en que el idioma y el diálogo son dos elementos fundamentales no sólo para conocer el mundo sino además para que Andrenio se conozca a sí mismo; idea que nos remite al diálogo platónico *Fedón*. La narración autobiográfica de Andrenio corresponde al mito platónico. Nuestro héroe describe su vida en la caverna hasta el momento en que aprende un idioma, vida que queda casi exclusivamente representada en la forma de diálogo con Critilo.

En esta narración autobiográfica podemos rastrear similitudes y diferencias con Platón. Una diferencia entre el mito original y su adaptación en nuestro texto es que, en éste, no hay muchas personas, mientras que en la *República*, no hay sino sólo un hombre y muchos animales, lo cual expresa la situación bestial del personaje fuera de la sociedad humana, tema que será común en el siglo XVIII. En nuestro texto, la alegría que la educación da al hombre consiste en conocer no sólo su propia casa (el mundo) sino también a los otros seres humanos¹³.

Otra diferencia importante es que, en el mito original, la persona es liberada por otra persona o fuerza externa, casi metafísica. Al contrario, el héroe gracianesco recibe otros estímulos, todos naturales, sin ninguna faceta metafísica. Lo primero es que tiene, dentro de sí, el «ímpetu de conocimiento» del mundo externo y la «curiosidad» de conocer lo desconocido¹⁴. El segundo motivo natural, aunque externo, es que los animales le traen cosas actuando «libremente» (71), e indicándole cómo podría salir. Es muy interesante que, al final, sean las bestias las que le dan una idea de cómo es la libertad:

Pero lo que más me atormentaba era ver que aquellos brutos, mis compañeros, con estraña ligereza trepaban por aquellas iniestas paredes, entrando y saliendo libremente siempre que quierían, y que para mi fuessen inaccesibles, sintiendo con igual ponderación que aquel gran don de la libertad a mí solo se me negase (71-72).

¹³ El cambio del mito platónico como contraste entre el grupo de prisioneros y un individuo solo (Andrenio) es característico de la nueva filosofía (de los Modernos), la cual enfatiza al individuo y no al grupo; un tema que me propongo desarrollar en otro trabajo.

¹⁴ Como cuenta el héroe: «me salté de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento [...] que revolviendo sobre mí comencé a reconocirme haziendo una y otra reflexión sobre mi proprio ser» (71).

Otro motivo o estímulo externo es activado por otro sentido, el oído, dado que el héroe escuchaba voces y ruidos de fuera, que «eran muy diferentes de las de los brutos que de ordinario oía, y el deseo de ver y de saber quién las formaba» y no poder conseguirlo le traía «a extremos de morir»; en el mito platónico también hay estímulos parecidos (*República* 515b). Durante la primera fase en la caverna, los prisioneros de Platón podían ver sólo simulacros o fantasmas (*República* 516a-b) y Andrenio «confusas vislumbres»¹⁵ y «vozes [...] impressas en el ánimo» (72). Es obvio que, en lugar de la causa casi metafísica del original, aquí el primer tipo de estímulo es un impulso interno, y el segundo, uno externo, pero ambos naturales (lógicos y reales) gracias a la libertad y el conocimiento.

En ambos mitos tenemos el contraste entre la «luz» y las «tinieblas», como en el movimiento cultural del Iluminismo, que aparece unos años más tarde. Pero, además de este contraste literal-externo entre luz y tinieblas (como incapacidad de ver), observamos también lo metafórico-interno, dado que «las interiores tinieblas del ánimo desmentían las exteriores del cuerpo», por mucho que, de vez en cuando, Andrenio, como los prisioneros de Platón (*República* 515a), viera algunas «confusas vislumbres». Además, Gracián añade un tipo de contrastes entre la ausencia de hablar en la caverna, con la capacidad de aprenderlo después, y la sustitución del «hablar exterior» con soliloquios que son interiores: «Qué de soliloquios hacía tan interiores, que aun este alivio del hablar exterior me faltaba» (72). Así, destacamos una diferencia más, pues Andrenio tiene la capacidad de generar soliloquios que indican el impulso interior para liberarse, en contraste con los prisioneros de Platón, que sólo ven e imaginan en modo pasivo.

En este mismo punto de la narración (72), Andrenio nos informa que intentaba salir escalando por las rocas como los animales, pero físicamente no podía (70-71), de modo que sólo la voluntad (causa interna) de liberarse no era suficiente, porque las capacidades físicas del ser humano son limitadas. Entonces, el modo de liberarse es finalmente natural y externo, se explica de forma lógica (como se explica un terremoto) y no una fuer-

¹⁵ Toda la frase es característica de su situación: «A los principios no sentía tanto aquel penoso encerramiento, antes con las interiores tinieblas del ánimo desmentía las exteriores del cuerpo, y con la falta de conocimiento disimulaba la carencia de la luz, si bien algunas veces brujuleaba unas confusas vislumbres que dispensaba el cielo, a tiempos, por lo más alto de aquella infausta caverna» (71).

za metafísica, como en Platón. Es evidente que Gracián, alejándose de Platón en este sentido, elige motivos o causas que están todos basados en la lógica de los albores de la *Modernidad*. El equilibrio entre una opinión muy radical, como la de Spinoza poco después, y una opinión cristiana católica tradicional, queda claro que, cuando el narrador nos informa (inicio de la Crisi Segunda) que el Artífice o Criador controla la naturaleza y los fenómenos (74-75). El uso moderado de la conexión entre fenómenos de la naturaleza y Dios como «Hazedor»¹⁶, que sigue la lógica cartesiana, se refiere a fenómenos explicables lógicamente a través de la observación de la «Máquina del Mundo» (72) Esta misma explicación es que usarán los deístas.

Empezando la segunda Crisi, Gracián cambia la focalización de la persona al Mundo como Máquina, y hace un paréntesis al mito platónico para presentar brevemente una especie de cosmología cristiana¹⁷, dejando a Dios mismo hablar, con una impresionante ironía, contra la arrogancia de los humanos. Dios insiste que es necesario usar principalmente la lógica: «Pero entiende, ¡oh hombre! [aquí hablando con él], que esto ha de ser con la mente, no con el vientre» (75).

Continuando la narración en forma de diálogo, Andrenio representa la experiencia de sus «ojos» y su «corazón» (76), proyectando la conexión entre visión (estímulo externo) y sentimientos (estímulo interno). Es muy interesante ya que se trate de una descripción *desfamiliarizante*¹⁸ de la Naturaleza, dado que el héroe la ve por primera vez. Como explica Critilo, la mayoría de la gente tiene los «ojos del ánimo cerrados» y no ve:

Entramos todos en el mundo con los ojos del ánimo cerrados y cuando los abrimos al conocimiento, ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas

¹⁶ Platón usa esta misma palabra para Dios en su descripción cosmológica en *Timeo*. En el texto es «constructor» (τεκταινόμενος: 28c6), «creador de artífices» (δημιουργός: 29a3) el cual «construyó» (συνέστησεν: 29e1). Véase la edición crítica griega de *Timeo* de V. Kalfas (1995: 75-83).

¹⁷ Las similitudes del cristianismo con las obras de Platón o los dichos neoplatónicos son muchas pero aquí no nos ocuparemos del tema.

¹⁸ El termino *ostranénie* (остранение) de los formalistas rusos es el más apropiado para describir la noción gracianesca. En español se traduce como «extrañamiento», en Fokkema & Ibsch (1992: 33-34). Cabe preguntarse si puede ser traducido como *desfamiliarización*, término que preferimos y usamos aquí, por ser más cercano al sentido de la palabra rusa.

que sean, no dexa lugar a la admiración. Por esso, los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente (77).

Al contrario, Andrenio pasa de la esclavitud a la libertad con el deseo de conocer y, por eso, lo ve «con novedad y con advertencia» (77), aunque la sola transición de una situación a la otra sería suficiente para ser feliz y mirar con otros ojos el mundo como el «primer hombre» (77)¹⁹. Usando la palabra «ánimo», podríamos decir que conecta la visión (estímulo externo) con el alma (estímulo interno) y no distingue entre alma y corazón (estímulos internos); al contrario, Platón hace referencia sólo a la visión del alma. Gracián identifica la visión del alma o corazón, como experiencia *desfamiliarizante*, con la «reflexión», capacidad atribuida inmediatamente después sólo a los sabios o filósofos, como categoría limitada de hombres, para los cuales cita un elogio parecido a lo que Platón expone en la *República*²⁰. Para Gracián sólo «los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo» (77).

En su narración, Andrenio menciona al Sol divino y su poder (78), que corresponde al Sol platónico que «coordina» todo lo que vemos alrededor y es «la causa para todo» (*República* 516c)²¹; Gracián se acerca a Platón conectando la sabiduría y el conocimiento con la luz. Por otro lado, se puede señalar el énfasis platónico en la necesidad de tener cuidado con la luz, por si nos llega mucha luz y de repente nos deja ciegos; se necesita mucho ejercicio para poder acostumbrarse, poco a poco, a la luz y verla sin miedo (*República* 515e-516b).

Siguiendo este camino y adaptándolo a su época, Gracián separa el día (o la noche), en sentido literal, del «día» (o de la «noche») del conocimiento, o sabiduría e ignorancia (en sentido metafórico), para enfatizar la

¹⁹ La idea de la transición de una situación a otra, por mucho que sea de la luz a las tinieblas, es un estímulo para sentir feliz. Véanse *República* 518a.

²⁰ Véanse, por ejemplo, 474b-480a, 581d-e, 582c, 582e, 586e.

²¹ Como poco después hay una frase para el filósofo que «nació para ver el sol» (79), Santos Alonso repite, en una nota, la información de Romera-Navarro que el filósofo es Anaxágoras; pero no hemos encontrado ningún fragmento de los que hay en la edición de Diels & Kranz que pudiera corresponder a esta frase, ni Romera-Navarro o Alonso nos dan alguna referencia bibliográfica.

necesidad de ambos extremos, y se analiza la oposición en un diálogo entre los dos héroes. Para Andrenio el día es nacimiento y la noche la muerte (79), pero Critilo responde que la noche tiene un lado muy bueno. Según Critilo, los que consideran la noche «fea y desaliñada» o inútil, son «impropios hombres» con «vulgar ignorancia» (79), olvidando que, mientras dura, ellos descansan durmiendo para poder aguantar el trabajo del día siguiente; el mismo héroe concluye que «si el día executa, la noche previene» (80).

Podríamos resumir diciendo que Gracián nos ofrece un denso complejo de ideas presentadas de forma literal o metafórica. Según Andrenio y la mayoría de la gente ignorante, el día es la luz o la vida, y la noche las tinieblas y la muerte. Al contrario, según Critilo, la interpretación de los símbolos es totalmente *desfamiliarizante*: a) la noche con sus tinieblas (literalmente) simbolizan la luz de la sabiduría (metafóricamente), dado que durante la noche los filósofos piensan mejor y producen sus obras, planeando así el futuro, y b) el día con su luz (literalmente) es el momento en el que trabaja la mayoría de la gente, que vive en las tinieblas de la ignorancia (metafóricamente), para hacer realidad los planes de los filósofos. Este continuo cambio entre día y noche como la llave para que funcione bien la «Máquina del Mundo», nos recuerda, una vez más, la *República* (517a-518e y 519d-520b).

Siguiendo la misma lógica, Critilo le explica a Andrenio que no hay armonía absoluta en la naturaleza, porque la enorme variedad «nunca enfada el mirarlo»²². Es decir que, como los cambios, la variedad no es nada aburrida, especialmente para un sabio filósofo como Critilo. Algo parecido encontramos en la *República*, como hemos ya mencionado, con respecto al cambio entre día y noche (*República* 517a-518e)²³.

²² En este momento de la narración, hallamos nuevamente el contraste entre los «sabios» y el «vulgo»: «Deste modo, se nos hace cada noche nuevo el cielo y nunca enfada el mirarlo: cada uno proporciona las estrellas como quiere; a más de que en esta variedad natural y confusión grave parecen tanto más que el vulgo las juzga innumerables, y con esto queda como en enigma la suprema asistencia, si bien para los sabios muy clara y entendida» (81).

²³ El movimiento de la luz hacia las tinieblas presupone que el individuo haya adquirido la sabiduría, es decir, la capacidad de mirar «lo bueno» (*ἀγαθόν*: *República* 519c). Por eso, Sócrates propone que los sabios vayan de nuevo hacia las tinieblas para ayudar a los que todavía están en la cueva. Cuando Glaucón le contesta que le parece injusto, Sócrates explica que es necesario para la sociedad (*República* 519b8-520a5). En este sentido

El contraste entre el Sol y la Luna que sigue, coincide con esta ideología. Ambos cuerpos celestes disponen de luz, pero el Sol tiene luz propia, al contrario de la Luna, que la tiene prestada del Sol. Jugando entre el sentido literal y el metafórico o los géneros gramaticales de las palabras, la femenina Luna depende del masculino Sol, relación que hace más complicado el juego entre los símbolos y los sentidos metafóricos de las palabras. Aunque la Luna es dependiente, no es menos importante porque «aquella hermosa reina de las estrellas, presidente de la noche, substituta del sol, y no menos admirable [...] tiene a medias el mando con el sol» (82). En la *República*, el Sol está nominado como el «rey de lo visible» (509d), pero no hay referencia directa a la importancia de la Luna, como la que encontramos en *Timeo* (38a-39e), donde se conectan los dos cuerpos celestes con el tiempo que pasa, igual que como termina la segunda Crisi, con el cambio entre Sol y Luna o día y noche, ambos necesarios (82). Poco después, el héroe decide ocuparse en «empleos materiales»²⁴, haciendo un puente con la Crisi siguiente; esta última frase coincide con la frase platónica «al pasar de esta contemplación divina a la de los miserables objetos que nos ocupan» (*República* 517d en Platón 1872: 51-91). Esta transición tiene una conexión exacta con Platón unas líneas antes (*República* 517b-c) con la transición de la luz a las tinieblas. En la versión personalizada de la caverna, el héroe de Gracián deja el cielo no para regresar a la caverna sino para admirar la «hermosa naturaleza», como el título de la tercera Crisi. Así, tenemos una extensión del mito, como paréntesis, con una larga descripción de la tierra y sus maravillas.

Desde las primeras líneas de la tercera Crisi, el narrador ataca agudamente la inútil curiosidad del hombre y sus «niñerías en la novedad» (84), cuando quiere hasta engalanar la naturaleza. El narrador se refiere a los que rechazan todo lo que es viejo, por mucho que pueda ser grande, sólo porque no es nuevo. A este tipo de hombres los considera vulgares:

Pero está ya muy vulgarizada, que nos suspenden las cosas, no por grandes, sino por nuevas; no se repara ya en los superiores empleos por conocidos, y

«bajar», en Platón, no puede tener un sentido positivo como ejercicio para tener más sabiduría, sino un modo en que los sabios ayuden a la mayoría de la gente.

²⁴ Según sus palabras: «traté de descender a la tierra, obligándome la asistencia del cuerpo a faltar al ánimo, abatiéndome de la más alta contemplación a tan materiales empleos» (83).

así andamos mendigando niñerías en la novedad para acallar nuestra curiosa solicitud con la extravagancia (84).

Como todavía no ha empezado el *Debate de los Antiguos y Modernos*, este punto es muy importante y Gracián lo presenta abiertamente como idea central. En el cénit del Barroco, es normal ocuparse de la persistencia de la tradición y obsesionarse con la novedad; esta actitud se manifiesta contra la obsesión clásica por las reglas. Sin embargo, por muy barroco que sea Gracián, es preponderante su rechazo a este tipo de actitud extrema (de obsesión con lo nuevo en detrimento de las reglas), como rechaza también la obsesión clásica hacia la armonía geométrica y absoluta.

Conectando la actitud hacia todo lo nuevo (¿o también lo viejo?) con la capacidad de tener un juicio correcto y de «buen gusto», volvemos a entrar en el terreno de la crítica nueva, que aparecerá poco después. La capacidad de tener un juicio correcto se atribuye a los sabios o a los filósofos, los únicos que, también según Platón, pueden «ver la luz del sol» sin problemas, o la realidad, con modo *desfamiliarizante*, y reevaluarla. Aquí Gracián considera a los filósofos capaces de reevaluar a los Antiguos, lo cual será, como hemos mencionado, el objetivo principal de muchos filósofos de finales del siglo XVII: «Redimen esta civilidad del gusto los sabios con hazer reflexiones nuevas sobre las perfecciones antiguas, renovando el gusto con la admiración» (85). En lugar de «imitar» la naturaleza como los clasicistas, Gracián deja a su héroe describirla con una perspectiva nueva y *desfamiliarizante*, la del primer hombre –o la del filósofo– que estima la belleza natural como «centro de hermosas variedades» (85). Insistiendo en la variedad (y lejos de la simetría monótona) se aleja muy claramente de lo clásico. Aunque esta variedad es para Andrenio muy agradable y la goza aguzando sus sentidos, acepta que los sentidos son incapaces de percibir una variedad tan grande o «laberinto de prodigios» (86).

En este punto, lo más importante es que la variedad y cantidad de objetos visibles y tangibles sea considerada como «asunto de la divina providencia» y la única manifestación de la existencia del Creador para los hombres. Esta opinión es una prueba más para demostrar que la metafísica de Gracián es más lógica y moderada como concepción. También es muy interesante el contraste que vemos entre Dios como idea y su manifestación en devenir sensible, que nos recuerda a *Timeo* (27d6–28a1 y

52a-b), aunque en el diálogo platónico se distinguen de la ilusión, que es negativa (52b-c)²⁵. En líneas generales, podemos rastrear hasta este punto del texto una obsesión del escritor con el equilibrio entre los extremos, entre lo ideal y lo material, en palabras de Critilo: «no seas tú uno de aquellos que frecuentan cada año las florestas, atentos no más que a recrear los materiales sentidos, sin emplear el alma en la más sublime contemplación» (87). La noción gracianesca del gusto y el placer elevado (la idea misma de lo sublime) es muy cercana a aquella de la *República* (476b-d y 479a)²⁶.

Andrenio describe la naturaleza refiriéndose a todos sus sentidos, lo que podría relacionarse, *mutatis mutandis*, con la fase inocente de la condición espiritual humana o de civilización, según la filosofía del Iluminismo tardío de Kant (*Crítica del Juicio* §41). Mencionando la palabra «Dios» por primera vez aquí, Gracián enfatiza que Él mantiene la armonía, integrando el elemento cristiano a la descripción. La fase siguiente es la ruptura con la armonía total, cuando el héroe entiende que ya está solo y sin protección frente a la naturaleza antinómica²⁷, y sigue invocando a Heráclito sobre el tema de la acción y la contra-acción: «todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos: uno contra otro, exclamó el filósofo» (91).

Aún más interesante es que no sólo (re)presenta anticipadamente el *Debate entre los Antiguos y los Modernos*, sino una «batalla» también entre varios representantes de los mismos Modernos:

Los elementos que llevan la vanguardia comienzan a batallar entre sí... De lo natural passa la oposición a lo moral; [...] En la edad, se oponen los viejos a los moços; en la complexión, los flemáticos a los coléricos; en el estado, los ricos a los pobres; en la región, los españoles a los franceses; y assí, en todas las demás calidades, los unos son contra los otros. Pero qué mucho, si dentro del mismo hombre, de las puertas adentro de su terrena casa, está más encendida esta discordia (91).

²⁵ Para las cualidades sensibles de los cuerpos y sus efectos al alma, véase *Timeo* 61c-68d.

²⁶ La referencia al tema del ejercicio del alma y del cuerpo al mismo tiempo, sin dejar ninguno de los dos, nos recuerda las ideas platónicas en *Timeo* (§ 88-90).

²⁷ Muy parecido, *mutatis mutandis*, a un héroe romántico, nuestro héroe dice: «Aquí, sobre esta roca, a mis solas y a mi ignorancia, me estaba contemplando esta armonía tan plausible de todo el universo, compuesta de una tan estraña contrariedad» (91).

Es muy avanzada la idea de Gracián del futuro, con sólo unos elementos modernos dominando para sustituir los viejos elementos, porque sostiene que los demás desaparecerán. Aparte de la «batalla» exterior, Critilo menciona también la interior del hombre contra sí mismo, pasando así de lo natural a lo moral. Esta «batalla» interior entre «razón» y «apetito», como la describe Gracián, parece acercarse a la teoría platónica sobre el alma (*Timeo* 69c-70e). Aunque es cierto que la lucha continua y las contradicciones en la vida del hombre son temas dominantes en las obras del Barroco.

Por otro lado, la siguiente referencia a la ruta circular del tiempo, o la vida en general (92-93), con el cambio entre día y noche, muerte y vida, con el dominio final de la armonía, se acerca a la filosofía de Heráclito. Por eso, no es casual que Dios aparezca mencionado como «Moderador», es decir, el que asegura la armonía final con todo y las contradicciones en la vida. La segunda vez que Gracián usa la palabra «Dios», y además cuatro veces seguidas (94-95), junto a la frase «infinita sabiduría» en referencia a Él, se refiere a la indispensable necesidad de todos los hombres, en todo el mundo y en todos los periodos, de creer en Él; es la señal más importante de que se está acercando una opinión muy avanzada, la cual encontraremos pocos años después en las obras de Spinoza²⁸:

Es muy connatural –dixo Critilo– en el hombre la inclinación a su Dios, como a su principio y su fin, ya amándole, ya conociéndole. No se ha hallado nación, por bárbara que fuesse, que no haya reconocido la divinidad (pág. 95).

Es cierto que la metafísica de Gracián se presenta, en sentido moderado, parecida a la «metafísica» de los deístas, especialmente cuando observa que Dios es invisible y por ende es difícil conocerlo: «No se ve, pero se conoce; y, como soberano Príncipe, estando retirado a su inaccessible incomprehensibilidad, nos habla por medio de sus criaturas» (95). En cierto modo, podríamos suponer que se trata de una ironía indirecta de la metafísica cristiana, porque Gracián acompaña una referencia a Job con otra a Hermes Trismegisto y a Filón el Judío²⁹. De esta manera hace un puente para conectar esta Crisi con la siguiente.

²⁸ Según Spinoza, es natural que cuando el hombre tiene problemas piense en Dios. Cf. Israel 2006: 96-97.

²⁹ Unos años más tarde, el gran ataque a la metafísica comenzará con un ataque a Hermes Trismegisto (Israel 2006), convirtiendo esta referencia de Gracián en profética

Para concluir podríamos decir que Gracián, utilizando y cambiando el mito platónico, nos presenta una variedad de ideas en modo bipolar. Empezando con la idea de liberación, tenemos estímulos internos o externos, naturales/lógicos y metafísicos/ideales. El Mundo está representado como terreno del debate entre extremos, los cuales (re)presenta como parejas de ideas, con los contrastes entre luz y tinieblas, día y noche, sol y luna, sabiduría e ignorancia. Lo más importante es la armonía entre estos extremos, como la armonía que debe existir entre la sabiduría del mundo antiguo y del mundo nuevo, un debate que se desarrollará pocos años después.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, S. (2007¹⁰) «Introducción», en B. Gracián, *El Criticón*, Santos Alonso (ed.), Madrid, Cátedra.
- FOKKEMA, D. & IBSCH, E. (1992) *Teorías de la literatura del siglo XX*, G. Domínguez (trad.), Madrid, Cátedra.
- GRACIÁN, B. (2007¹⁰) *El Criticón*, Santos Alonso (ed.), Madrid, Cátedra.
- ISRAEL, J. (2006) *Enlightenment contested. Philosophy, Modernity and the Emancipation of man 1670-1752*, Oxford, Oxford University Press.
- KALFAS, V. (1995) «Εἰσαγωγή [=Introducción]» en Platón, *Timeo*, V. Kalfas (intr., trad. y notas), Atenas, Polis.
- MAVROCORDATOS, N. (1989) *Les loisirs de Philothée*, J. Bouchard (intr., trad. y notas), Athènes et Montréal, Association pour l' étude des Lumières en Grèce et Les Presses de l' Université de Montréal.
- PLATÓN (1872) *Obras completas de Platón*, vol. 8, Madrid, Medina y Navarro.

y, al mismo tiempo, irónica. Pero es necesario tener en consideración que Hermes no es siempre el símbolo de la metafísica, también lo es de las Letras y las Bellas Artes, como Creador, en el mismo modo que Platón describe a Thoth en *Fedro*.

CALUMNIA Y VITARUM AUCTIO: DOS OBRAS DE LUCIANO TRADUCIDAS POR SANCHO BRAVO DE LAGUNAS¹

GERMÁN REDONDO PÉREZ

Instituto Universitario Menéndez Pidal
(Universidad Complutense de Madrid)
german_836@hotmail.com

Resumen – En este trabajo se estudia la repercusión que *Calumnia* y *Vitarum auctio*, dos obras de Luciano de Samósata, tuvieron en la literatura española áurea. En primer lugar, se presenta cada una de estas piezas delimitando sus rasgos principales y concretando sus traductores en lengua latina durante el periodo de reincorporación de Luciano a la cultura occidental. A continuación, se detallan las versiones castellanas que empezaron a circular por la Península Ibérica en el s. XVII. Finalmente, se analizan las traducciones de *Calumnia* y *Vitarum auctio* realizadas por Sancho Bravo de Lagunas, las primeras en castellano que se publicaron de ambos textos.

Palabras clave – Luciano de Samósata, traducción, literatura española de los Siglos de Oro, Sancho Bravo de Lagunas

CALUMNIA AND VITARUM AUCTIO: TWO WORKS BY LUCIAN OF SAMOSATA TRANSLATED BY SANCHO BRAVO DE LAGUNAS

Abstract – The main subject of this work is the repercussion that Lucian of Samosata's *Calumnia* and *Vitarum auctio* had in the literature of the Spanish Golden Age. First of all, each of these texts are introduced by the delimitation of their principal

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto FFI2015-63703-P, *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico*, Ana Vian Herrero (IP1) y María Mercedes Fernández Valladares (IP2), Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid). Parte de este trabajo deriva del estudio más amplio sobre las dos traducciones de Sancho Bravo de Lagunas que se recoge en mi tesis doctoral, aún inédita, titulada *Imitación y traducción de Luciano en dos escritores áureos: Bartolomé Leonardo de Argensola y Sancho Bravo de Lagunas (ediciones críticas y estudios)*; se puede acceder a su contenido íntegro desde el repositorio virtual de la Universidad Complutense de Madrid: <http://eprints.sim.ucm.es/37108/>.

features and the specification of their translators to the Latin language during the reincorporation of Lucian into the Western literature. Then, the Castilian versions that appeared in the Iberian Peninsula during the 17th century are detailed. Finally, we shall analyse the translations of *Calumnia* and *Vitarum auctio* undertaken by Sancho Bravo de Lagunas, the first Castilian versions of these texts to be printed.

Keywords – Lucian of Samosata, translation, literature of the Spanish Golden Age, Sancho Bravo de Lagunas

1. TRADUCCIONES AL LATÍN

Es un hecho probado que la influencia de Luciano de Samósata, uno de los autores en lengua griega más importantes de todos los tiempos, ha sido decisiva en la creación de varias obras capitales de la literatura occidental. Gracias a la conservación de sus textos en el Imperio de Oriente y al posterior intercambio cultural entre el Renacimiento italiano y Bizancio, varias generaciones heredaron un legado literario que se manifestaría a través de motivos temáticos, recursos o personajes unas veces imitados y otras directamente trasplantados de la obra del samosatense. Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, Jonathan Swift o Julio Verne son ejemplos de escritores que, en diferentes siglos, adaptaron de manera magistral la obra de Luciano a algunas de las principales lenguas europeas.

Entre los opúsculos más conocidos de Luciano se encuentran las dos piezas que ahora nos ocupan: *Calumnia* y *Vitarum auctio*.

Calumnia es un discurso retórico de carácter moralizante dotado de una seriedad muy poco común en las obras del autor. Esta singularidad incluso llegó a plantear algunas dudas sobre el verdadero responsable de la pieza, si bien la crítica actual acepta ampliamente la autoría de Luciano². En *Calumnia* se examinan las razones que originan la murmuración, el ámbito donde ésta aparece con mayor facilidad y los tres actantes principales que, al modo de las comedias griegas clásicas, protagonizan el hecho difamatorio, a saber: el calumniador, el calumniado y el que escucha la delación. Para ello, Luciano se sirve, en primer lugar, de la écfrasis, un recurso retórico habitual en la segunda sofística con el que se intentaba

² Cf. Lucien, II, 1998: 137 y Luciano, I, 1996: 228.

describir una obra pictórica –aunque también otros objetos– de la manera más precisa posible buscando su evocación nítida³. En el caso de este texto, la écfrasis se centra en la representación del personaje alegórico de la Calumnia supuestamente pintada por el efesio Apeles como respuesta a la difamación orquestada por un pintor rival. Este artificio retórico, tan empleado en textos donde predomina, como en *Calumnia*, el discurso epidíctico, se utiliza en la pieza de Luciano para ejemplificar, desde una perspectiva general, qué es la difamación, acometiendo después su análisis detallado mediante la referencia a casos concretos extraídos de la historia o de la literatura. Todo ello tiene la intención de persuadir al receptor del mensaje –en este caso el lector– con un planteamiento expositivo y orientado a una enseñanza moral que deja al margen el humor o la ironía propios de otras obras de Luciano.

El propósito claramente moralizante de esta pieza armonizaba con los gustos del lucianismo cuatrocentista, por lo que no es de extrañar que este opúsculo fuera uno de los más traducidos entre los textos de Luciano que se volvieron al latín durante el Renacimiento. La primera traducción latina, obra de Guarino de Verona, se puede fechar en torno a 1405; muy probablemente el humanista italiano la llevó a cabo en Constantinopla bajo la supervisión de su maestro y anfitrión Manuel Crisoloras⁴. Lapoda Castiglionchio traduciría por segunda vez al latín la *Calumnia* entre 1434 y 1438 (Marsh 1998: 35); en esta versión, según Lauvergnat-Gagnière (1988: 68), se aprovechará el contenido moral de la pieza para hacer una defensa explícita del papa Eugenio IV. En 1460 se puede fechar la tercera traducción del opúsculo (Deligiannis 2006: 213 y 214); es obra de Francesco Griffolini di Arezzo, discípulo de Guarino y del gramático Teodoro Gaza. Frederic Kreussner la imprimió de manera exenta en Nuremberg en el año 1475, dando lugar así a la primera edición de *Calumnia*⁵. En 1494 se publicará, formando parte de la colección luciana que recopiló

³ Aunque se han publicado numerosos trabajos sobre este recurso retórico, véase el de Webb (2009) para obtener una perspectiva amplia sobre su significado e importancia en la Antigüedad. Asimismo, léase el capítulo que Bompaigne (2000: 707-735) dedica a la écfrasis en su ya clásico trabajo.

⁴ Cf. Marsh 1998: 21, Zappala 1990: 37 y Lauvergnat-Gagnière 1988: 26.

⁵ Cf. Lauvergnat-Gagnière 1988: 28 y n. 2017 de su apéndice bibliográfico. Para los datos relativos a las siguientes ediciones de *Calumnia*, siga consultándose el trabajo de esta autora, en especial la sección bibliográfica mencionada.

Benedetto Bordone e imprimió Simon Bevilaqua en Venecia, la cuarta versión latina, aunque en este caso se desconoce su traductor. Ya en 1518 se imprime en Leipzig la traducción del reformista alemán Philipp Melanchthon, la más difundida desde que en 1528 se incorporara a la antología de obras de Luciano editadas por Erasmo y Moro. En 1530 se publica en la ciudad de Amberes, junto con otros textos de Luciano, la traducción de Rumoldo Stenemola, y en ese mismo año se imprime de manera exenta la de Rodolfo Agricola en Lovaina. En 1538 la traducción de Melanchthon se incorporaría a las celeberrimas *opera omnia* de Luciano editadas por Jakob Moltzer «Mycillus» e impresas en Frankfurt por Christian Egenolff. En 1563 se reutilizará ese mismo texto latino de Melanchthon para las *opera omnia* de Cognatus y Sambucus impresas en Basilea. En 1589 se publica de manera exenta la traducción de Gregorio Fabricius, sin datos del responsable ni del lugar de impresión, y en 1595 ve la luz la última versión latina de *Calumnia* publicada en el siglo XVI, traducida por Joanne Caselio e impresa por Jacobus Lucius en la ciudad alemana de Helmstadt. Ya en el siglo XVII se vuelve a imprimir la traducción de Melanchthon formando parte de las antologías herederas de «Mycillus», a saber, las *opera omnia* de Bourdelotius (París, 1615) y Benedictus (Saumur, 1619).

En este periodo comprendido entre la temprana recepción de Luciano en la Italia renacentista y la última gran recopilación de obras completas herederas de la edición de Moltzer, es decir, la fase de mayor difusión de Luciano en Europa, se pueden contabilizar hasta nueve traducciones latinas diferentes, lo que da buena cuenta del interés que despertó este texto entre los lucianistas de ese periodo. Si consideramos que la mayoría de traducciones llegó a imprimirse, incluso de manera exenta, podemos también concluir que la fortuna editorial de la pieza fue notable. Además, a las colecciones de *opera omnia* en latín hay que sumar la exitosa antología de traducciones al italiano realizadas por Niccolò da Lonigo, o Leonicensino, que se publicó en Venecia en 1523 con sucesivas reediciones, donde también se puede leer la *Calumnia*.

Respecto al diálogo *Vitarum auctio*, si bien su difusión no es equiparable a la que tuvo el texto retórico *Calumnia* durante los siglos XV, XVI y XVII, tampoco le va a la zaga en cuanto a la atracción que suscitó entre aquellos que se interesaron por los textos de Luciano. A diferencia de *Calumnia*, *Vitarum auctio* no ofrece un mensaje orientado de manera

unívoca por el autor hacia una opinión objetiva, sino que se sirve de diferentes puntos de vista –tantos como personajes intervienen en el diálogo– para mostrarnos, una vez más, su paródica perspectiva del complejo mundo de la filosofía griega. Ésta, por otro lado, es una técnica habitual en los diálogos de Luciano. Con ella se superponen diferentes visiones, y a veces múltiples planos y espacios ficcionales, para ofrecer una panorámica, caracterizada en numerosas ocasiones por marcados rasgos humorísticos, con la que el lector puede extraer sus propias conclusiones. Además, hay que señalar que no se trata de una obra de juventud, como muy posiblemente lo es *Calumnia* (Lucien, II, 1998: 137), sino que recoge toda la experiencia adquirida por Luciano en la escritura de diálogos a lo largo de su trayectoria como creador.

El diálogo *Vitarum auctio* se encuentra relacionado con otros textos de Luciano donde se analizan y cuestionan diferentes planteamientos filosóficos o literarios. Uno de ellos es, según Jacques Bompaire, el diálogo *Bis accusatus* (Lucien, IV, 2008: 57 y 58). En esta obra de marco asambleario, entre otros insólitos juicios, Luciano, bajo su *alter ego* «Sirio», se defiende de las acusaciones vertidas por «Diálogo», quien se queja de haber sido ultrajado cuando el samosatense convirtió lo que antaño fue un género prestigioso y apto para exponer ideas elevadas en una mezcla informe y grata para las masas. En opinión de Bompaire (*ibid.*), el estilo de ambos textos es muy diferente, pues la disección de las ideas que se produce en *Bis accusatus*, aun manteniendo el humor, se lleva a cabo de manera más pausada y reflexiva que en *Vitarum auctio*, donde predomina el estilo rápido y desenfadado; no obstante, el desarrollo argumentativo de los dos es muy parecido, así como su construcción de los personajes, por lo que se pueden establecer similitudes a nivel estructural entre ambas obras.

Con respecto al ataque a los filósofos, lo encontramos, con diferentes grados de virulencia, a lo largo de toda la obra de Luciano, aunque resulta más evidente en *Piscator*, *Necyomanteia*, *Icaromenippus* o los *Dialogi mortuorum*, donde, mediante el sarcasmo, se ridiculizan los diferentes sistemas de pensamiento filosófico de la Antigüedad.

En *Vitarum auctio* se subastan al mejor postor las vidas de los representantes más destacados de las principales escuelas filosóficas: Pitágoras, Diógenes, Aristipo, Heráclito, Demócrito, Sócrates, Epicuro, Crisipo, Aristóteles y Pirrón de Élide. A través de una sucesión de diferentes cua-

dros dialógicos en los que cada filósofo expone las bondades de su pensamiento al comprador, se hace un repaso de todos los tópicos atribuidos a sus respectivas escuelas, enfatizando la mayoría de las veces su absurdo.

Con este desfile de personajes, que, según Bompaire (Lucien, iv, 2008: 59), se encuentra próximo a la Comedia Antigua, se presentan varios comportamientos estereotipados con los que se ridiculiza a los filósofos. De este modo, Pitágoras insiste, ante la estupefacción de su posible comprador, en la necesidad de guardar silencio durante cinco años para purificar el alma antes de comenzar el aprendizaje; Diógenes aconseja a quien podría adquirirlo en la subasta que se muestre impertinente, soez y malhablado para ganarse el respeto de los demás; Aristipo aparece tan borracho que ni siquiera puede vender sus saberes; Sócrates jura por el perro y el plátano como si fuera lo más sagrado y Crisipo se presenta como un prestidigitador que maneja el sofisma a su antojo.

Todas estas características hacen que *Vitarum auctio* sea uno de los diálogos donde mejor se mezclan lo cómico y lo didáctico, algo que no pasó desapercibido entre los traductores de Luciano durante el Renacimiento. Las diferentes versiones latinas que se sucedieron desde la introducción de sus textos en Italia a través de Bizancio así lo acreditan.

La traducción latina más temprana que se conoce de este texto es obra de Rinuccio da Castiglione, se puede fechar con posterioridad a 1438 (Lauvergnat-Gagnière 1988: 32). En 1470 Georges Lauer publica en Roma la primera antología de opúsculos de Luciano en latín; en esta primitiva recopilación de textos del samosatense, que también incorpora alguna pieza espuria, se incluye la segunda traducción del diálogo, es decir, la que se atribuye a Cristóforo Persona y que ya se había publicado antes, si bien en el mismo año, junto con otra de sus traducciones, a saber, la de *Cataplus sive Tyramus*, también de Luciano (Lauvergnat-Gagnière 1988: 44). Esta traducción de Persona es la primera que se imprime. En 1498 el impresor Jakob Thanner publica de manera exenta en Leipzig el diálogo *Vitarum auctio*; se trata de una versión latina que, según Lauvergnat-Garnière (1988: Bibl., ns. 2033 y 2034), puede ser la de Rinuccio o la de Cristóforo Persona. En 1519 Johann Schott imprime en Estrasburgo una nueva traducción latina del texto, en este caso realizada por Nicolas Bérault, humanista francés coetáneo de Erasmo. Y ya en 1530, Christian Egenolff publica en Estrasburgo por primera vez la traducción de Martinus Bolerus «Brettanus»; esta traduc-

ción es la que ocho años más tarde se incorporará a las *opera omnia* editadas por «Mycillus» y publicadas también por Egenolff en Frankfurt. Como ocurre con la traducción de *Calumnia*, la versión latina de Bole-
rus editada por Jakob Moltzer «Mycillus» se popularizaría gracias a la gran difusión que tuvieron tanto esta antología como sus herederas, es decir, las de Cognatus-Sambucus (1563), Bourdelotius (1615) y Benedictus (1619)⁶.

Según lo dicho, parece significativo que esta pieza, al igual que *Calumnia*, sea una de las primeras en traducirse e imprimirse tras la llegada de los textos de Luciano a Italia desde Bizancio. De hecho, la traducción latina de este diálogo, impresa por Lauer en 1470 con el *Tyrannus*, es la primera edición que se conoce de los textos de Luciano, lo que dice bastante de la importancia de este diálogo en la recepción occidental de las obras del samosatense.

2. TRADUCCIONES AL CASTELLANO

En España, sin embargo, habría que esperar mucho más para disponer de estas dos piezas vertidas al castellano. Tendrían que pasar más de dos siglos desde la *Calumnia* de Guarino de Verona, fechable en 1405, hasta que Juan de Aguilar Villaquirán tradujera en 1617 por primera vez al castellano *Vitarum auctio* y *Calumnia*; ambas piezas, a las que titula *Almoneda de las vida de los filósofos* y *Oración que trata de la calumnia y falsa acusación* respectivamente, formarían parte de su extensa colección de opúsculos de Luciano traducidos a la lengua castellana. No obstante, aunque ésta es una de las recopilaciones más importantes de los Siglos de Oro, se mantendrá inédita hasta la edición moderna a cargo de Teodora Grigoriadu que vio la luz en el año 2010⁷.

⁶ Para todas estas ediciones, véase el apartado bibliográfico de Lauvergnat-Gagnière ya citado.

⁷ Edición que forma parte de su tesis doctoral «*Las obras de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente*. Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio», accesible desde el repositorio virtual de la Universidad Complutense de Madrid: <http://eprints.ucm.es/10598/>. Aparte del estudio introductorio de esta tesis, véanse sus trabajos de 2003, 2006 y 2011 para conocer más sobre testimonios y traductores de la obra de Luciano en lengua castellana.

Antes de que terminara el siglo xvii se tradujo tres veces más el texto retórico *Calumnia* y una el diálogo *Vitarum auctio*. De mediados de dicho siglo son las traducciones de *Calumnia* realizadas por Tomás de Carlebal y Miguel Batista de Lanuza. El primero, según se dice en el manuscrito datado en el siglo xvii que reproduce esta traducción, se sirve de una versión latina hecha a partir de un texto griego⁸; recibe por título *Que no se debe creer fácil y temerariamente a las calumnias y chismes*. Como la de Villaquirán, no se publicó en su época, y aún hoy permanece inédita. Vives Coll (1959: 42) dice de esta traducción que «sin ser parafraseada, flojea y es libre». A Miguel Batista de Lanuza, protonotario de Aragón, se le atribuye la versión castellana titulada *Tratado de que no se ha de dar crédito con facilidad a los émulos y calumniadores*. Según su editor moderno, J. Ignacio Díez Fernández (2006: LXI-LXXIV), Batista de Lanuza ajusta la obra de Luciano al nuevo contexto político y social en el que se ubica. Al modo de los manuales de educación de príncipes, tan en boga en esos años, esta versión está destinada, entre otros, a jueces y mandatarios, que son quienes, a la postre, tienen que evitar las trampas del calumniador para no verse afectados por esta traba moral en sus decisiones. Además, según señala Díez Fernández (*ibid.*), en la adaptación de Batista de Lanuza también podría estar presente el rechazo aragonés por la Inquisición, así como, en su calidad de letrado, una crítica a un sistema judicial que demandaba una reforma.

Por tanto, se puede apreciar cómo la instrumentalización del opúsculo retórico *Calumnia*, dado su elevado contenido moral, no es algo raro entre sus traductores. Ya lo habíamos visto en la versión latina con la que Lapoda Castiglionchio defendía al papa Eugenio iv en el siglo xv. Este aspecto también tendrá una importancia destacada en la segunda traducción castellana de *Calumnia*, que fue la primera y única en imprimirse en su época, razón por la que merece una atención especial⁹. Se publicó en Lisboa en 1626 con el título *Discurso de Luciano «Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración»*. Esta versión castellana se atribuye de manera manuscrita –con letra que parece ser del s. xvii– a un desconocido Sancho Bravo de Lagunas en un ejemplar conservado hoy en la Biblioteca Nacio-

⁸ Madrid. Nacional, Mss. 8252, f. 50.

⁹ Aunque esta segunda traducción al castellano no se distancia en exceso del texto original, como la primera, no puede afirmarse que siga la versión de Juan de Aguilar Villaquirán, entre otras razones de tipo textual, porque la de Villaquirán nunca llegó a publicarse y únicamente ha llegado un manuscrito hasta nuestros días.

nal de España¹⁰. La dedicatoria del texto únicamente se encuentra firmada por «El intérprete». Sí figurará su nombre completo en la siguiente traducción que publique, a saber, la versión castellana de *Vitarum auctio*, que se imprime en Madrid en 1634 con el título *Almoneda de vidas*¹¹. Menéndez Pelayo (1952: I, 245 y 246) se preguntaba en 1874, atendiendo al lugar de publicación del *Discurso*, si este traductor podría haber sido portugués. No obstante, la única información que se conoce sobre Sancho Bravo de Lagunas es la que se puede extraer de los paratextos de estas dos piezas, pues no se ha conservado ningún otro documento donde se haga referencia a la actividad profesional o literaria del traductor.

3. LAS TRADUCCIONES REALIZADAS POR SANCHE BRAVO DE LAGUNAS A TRAVÉS DE SUS PARATEXTOS¹²

El *Discurso de Luciano «Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración»* está dedicado a don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de

¹⁰ Este testimonio, donde se lee la atribución manuscrita, está encuadernado junto con un ejemplar de *Almoneda de vidas* (Madrid, 1634), traducción castellana del diálogo de Luciano *Vitarum auctio* firmada, esta vez sí, por «Don Sancho Bravo de Lagunas». Ambos ejemplares se compilan en un volumen de la BNE con signatura R/5040. Existe otro ejemplar más de la edición lisboeta de 1626, en este caso incompleto, que conserva en sus cuatro únicas páginas de texto las apostillas marginales que le faltan al ejemplar encuadernado en R/5040; este ejemplar, también de la BNE, está catalogado con la signatura VC/1117/118. Además de estos dos ejemplares de la única edición del *Discurso de Luciano «Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración»* (Lisboa, 1626), se han localizado dos testimonios manuscritos, igualmente custodiados por la BNE: Mss. 2844 y Mss. 8811. El primero es copia del impreso, el segundo copia el manuscrito 2844.

¹¹ En la imprenta de Francisco Martínez. Existen dos ejemplares de este impreso en la Biblioteca Nacional de España [R/5040 (2) y R/16912], uno en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela (FOLL 257 13), otro en la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander (R-VI-5-94) y uno más en la Biblioteca Pública de Toledo (SL/2169). Este diálogo también se encuentra en los manuscritos 2844 y 8811 de la BNE que se han citado –como ocurre con el *Discurso*, el primero es copia del impreso y el segundo lo es a su vez del manuscrito 2844– y en el volumen facticio Mss. 3917 –que también copia del impreso–.

¹² Para el estudio de los paratextos y su relación con los elementos literarios, sociohistóricos y editoriales de las obras que enmarcan, véanse los trabajos de Cayuela (1996 y 2000), el volumen monográfico coordinado por Arredondo, Civil y Moner (2009) y la recopilación de estudios que abordan la materia desde diferentes prismas, editada recientemente por Carvajal González (2016).

Olivares. En las líneas que componen la dedicatoria, el traductor subraya la relación de amistad que guardaba con don Baltasar de Zúñiga, tío por vía materna del Conde Duque y uno de los principales responsables del ascenso político del valido. De sus palabras se infiere que pudo ser algún tipo de sirviente bien considerado, tal vez un secretario, que quizá, como interpreta Zappala (1990: 142), fuera religioso, pues se refiere a un breviario que parece leer de manera insistente cuando don Baltasar se interesa por los libros de su huésped. Dice el traductor¹³:

Hallándome en Aranjuez en mayo de 1622 huésped de don Baltasar de Çúñiga, mi señor, que Dios haya, como la merced que Su Excelencia me hacía y estrechez de amistad con que me trataba era tanta, estendíase hasta querer saber qué libro había traído conmigo para los ratos que me vacasen del breviario (Redondo Pérez 2016: 541 y 542).

Duda que aclara a su señor dando lugar a unas palabras muy esclarecedoras sobre la visión que se tenía de Luciano ya bien entrado el siglo XVII:

Díjele que un tomo griego de Luciano, autor igualmente apacible en las burlas que docto en las veras. Admiróse Su Excelencia de la segunda parte deste juicio y díjome que se holgaría de satisfacerse della con que le tradujese en romance algo de lo serio que había en aquel cuerpo (Redondo Pérez 2016: 542).

Don Baltasar, tras leer el trabajo terminado, señala la conveniencia de su lectura entre personas con una alta responsabilidad política, y además aconseja al traductor que publique el texto, lo que de nuevo vuelve a darnos una idea del propósito educativo y moralizante que se veía en esta obra de Luciano. Dice este intérprete recogiendo las palabras de don Baltasar de Zúñiga:

y dejando aparte por excesivamente favorable la censura que hizo de la versión y sus circunstancias, de la obra me certificó no haber visto en escritor

¹³ Las citas de los paratextos que siguen proceden de la edición que se indica entre paréntesis tras cada una de ellas. Se han adoptado unos criterios de edición modernizadores que han evitado la intervención en la fonética original o en cualquier otro elemento que pudiera tener relevancia para el estudio diacrónico de la lengua presente en estas obras. El lector interesado encontrará los criterios específicos en Redondo Pérez (2016: 391-394).

alguno otra más a propósito para ministros mayores, ni aun para todo género de personas públicas, y que formaba de Luciano un nuevo y diferentísimo conceto, y diome más a entender que se holgaría de volver a leerla impresa (Redondo Pérez 2016: 542).

Asimismo, el propio traductor parece servirse del contenido moralizante de la obra para ejemplificar una calumnia experimentada por él mismo. Primero insinúa en su dedicatoria que, tras la muerte de su señor y mecenas, tuvo que defenderse de una acusación por una posible falta de limpieza de sangre. Dice el traductor:

¡Caso y cosa fatal!, que, como debía a este ínclito dueño mío en su vida confianças íntimas y esperanças de grandísimos beneficios, aun en su muerte le viniese a deber desengaños, no de menos valor estos que aquellos, si bien para hacérmelos mayores y justificarlos desenterraba abuelos sepultados y resucitaba memorias muertas ya de puro olvidadas en el mismo tiempo que otros deudores míos muy obligados morían por sepultarme vivo (Redondo Pérez 2016: 543).

Después, relaciona sus vivencias personales con la motivación para publicar el texto que antaño tradujera y que no decidió dar a la imprenta a pesar de los consejos de su señor, viéndolo en esta ocasión a la luz de la experiencia, es decir, de su propia calumnia:

revolviendo estos días varios papeles para irlos disponiendo y sacando en limpio, encontré con el discurso que dije de Luciano y, apartándole, le leí una vez y otra contentándome de cada una más, porque de nuevo descubro en él grandísimos secretos que no alcançaba cuando le traduje, ni alcançara si no me hubieran después los desatinos del tiempo ocasionado mayor perspicacia. Con que la obra me pareció dignísima de, sin más dilación, salir a luz (Redondo Pérez 2016: 544).

De los paratextos de esta obra se puede extraer otro detalle más que ayuda a entender la recepción de Luciano en aquellos años. Según se indica en la portada, este opúsculo se tradujo «de griego en vulgar», algo que el intérprete confirma en la dedicatoria cuando, como hemos visto antes, asegura que está leyendo «un tomo griego de Luciano», de donde versiona «en romance algo de lo serio que había en aquel cuerpo», es decir, la

Calumnia. Sin embargo, esta afirmación es muy cuestionable, ya que no se han encontrado elementos lingüísticos que prueben una traducción directa de un testimonio griego. Por otro lado, sí existen convergencias evidentes entre el texto castellano y la versión latina de Melanchthon. Si además tenemos en cuenta la gran difusión que alcanzó la traducción del alemán gracias a su inclusión en el corpus de las *opera omnia* de Moltzer, resulta razonable pensar que el traductor castellano se pudo servir de esta versión latina. En el hecho de afirmar que la traducción se realizó partiendo de un texto griego pueden haber intervenido dos factores determinantes: por un lado, el prestigio que concedía traducir directamente del griego, algo que no todos los letrados de la época eran capaces de hacer; por otro, como ya afirmaba Zappala (1990: 142), el posible deseo de no revelar el nombre del traductor latente tras esta versión castellana, es decir, el de un reformador alemán tan prominente como Philipp Melanchthon.

No esconde ni el nombre del traductor que le inspira ni el suyo propio en la siguiente versión castellana de Luciano que publica: la del diálogo *Vitarum auctio* que Sancho Bravo de Lagunas titula *Almoneda de vidas* e imprime Francisco Martínez en Madrid en el año 1634. Ésta es la segunda traducción del diálogo de Luciano, por orden cronológico, después de la que Juan de Aguilar Villaquirán realizara en 1617. Además, al igual que el *Discurso de Luciano* «*Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración*», es la primera versión castellana de la obra en publicarse. Y como ocurre en el *Discurso*, el traductor dedica el texto al Conde Duque de Olivares¹⁴.

Se trata de una versión muy fiel a la traducción latina de Martinus Bolerus «Bretanus» que se incluyó en las *opera omnia* de Luciano editadas por Moltzer en 1538. Aquí es el mismo responsable del texto castellano quien menciona el nombre de su predecesor y modelo. Señala el traductor:

Su variedad y belleza, apartada con la distancia de la lengua en que quedó escrito, descubrió Martín Bolero, su primero intérprete, volviéndole de griego en latín, que me dio aliento para traducirle en castellano (Redondo Pérez 2016: 567).

¹⁴ Tampoco en este caso parece que se siga la traducción de Juan de Aguilar Villaquirán por las mismas razones que ya se han expuesto en la nota 9.

En esta traducción se recoge plenamente la comicidad del original, reflejando, de modo fidedigno, la sátira de los filósofos que lleva a cabo Luciano en su obra. De nuevo, los paratextos de la traducción ofrecen algunos detalles sobre la manera en que se veía al samosatense en la época. Un ejemplo de ello es otra vez la dedicatoria, donde se dice que esta obra la «compuso y graduó el festivo y picante ingenio de Luciano» (*ibid.*).

El marcado tono burlesco del diálogo, en oposición a la seriedad del discurso, se vuelve a poner de relieve en el argumento que precede al texto. Sancho Bravo de Lagunas refleja así una vez más la perspectiva que se tenía de Luciano –por otro lado fluctuante a lo largo de los siglos– detallando de manera valorativa el contenido de esta pieza en particular:

El argumento deste diálogo se colige aun del mismo título. En él se burla Luciano de los filósofos, refiriendo casi todas sus opiniones y escudriñando lo ridículo de sus setas. Así finge venales sus costumbres y que Júpiter, a usança de mercader, las pone en venta. Y como los mercaderes cuando venden esclavos, animales y mercaderías, proponen la calidad y precio de cada cosa, así Luciano, con esta traça y mayor libertad, trata, esplica y ríe costumbres y opiniones, y casi toda la vida de los filósofos (Redondo Pérez 2016: 568).

La *Almoneda de vidas* de Sancho Bravo de Lagunas supone el acceso de un amplio número de lectores a un Luciano lúdico que aún seguía teniendo cabida en la sociedad del siglo XVII. No obstante, es necesario recordar que mantiene, si bien en tono de parodia, rasgos de carácter didáctico, y que precisamente el objeto de esa parodia no afecta a las cuestiones sensibles del momento. Por ello, esta traducción es interesante para observar cuál era el Luciano no exclusivamente moral que mejor encajó en la sociedad de aquellos años.

4. CONCLUSIONES

Estas dos versiones castellanas realizadas por Sancho Bravo de Lagunas son una muestra de cómo Luciano de Samósata pervive en un momento histórico que, después de Trento y la deriva erasmista que había tomado su legado literario durante la primera mitad del siglo XVI, consideraría peligrosas sus obras, no dejándose de ver con cierto recelo todo lo relacio-

nado con este autor. Si bien los jesuitas siguieron utilizando sus textos en la enseñanza del griego y del latín, y se publicaban todavía sus traducciones, no correrían la misma suerte sus imitaciones, que en muchos casos sufrieron la censura mediante expurgos o prohibiciones totales.

Tal vez esta consideración negativa de Luciano que aún tenía cierto sector del moralismo católico en el siglo XVII –aunque también del protestante– pudo haber influido en el hecho de que el *Discurso de Luciano «Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración»* se imprimiera en Lisboa y no en Castilla, algo que, como ya se ha visto, hizo pensar a Menéndez Pelayo en un posible origen portugués del traductor. Al respecto, es importante subrayar que esta traducción se publicó en 1626, un año después de que la Junta de Reформación del Consejo de Castilla acordara, con la promulgación en 1627 de una pragmática que recogía y ampliaba lo decretado dos años antes, la prohibición de imprimir mayoritariamente comedias, aunque también otros textos pertenecientes a géneros diversos que se consideraran dañinos para la moral¹⁵. Por tanto, dada la situación personal en la que, según se deduce de su dedicatoria, se llegó a encontrar Sancho Bravo de Lagunas, así como el tema principal del texto, esto es, la calumnia y su posible vínculo con el secreto de acusación, junto a la autoría de Luciano, pudieron hacer que el traductor publicara de manera anónima su obra en Lisboa.

Este aspecto parece que no afectó a la publicación de la *Almoneda de vidas*, pues en este caso, aparte del fin de la prohibición justo en el año en que se imprimió la obra –a saber, 1634–, se recoge la cara más desenfadada de Luciano mediante la excelencia literaria de un diálogo que no toca directamente ningún tema delicado.

En resumen, no es desdeñable que sólo en unas cuantas décadas se llegara a traducir hasta cuatro veces al castellano un opúsculo retórico que empezó a volverse en esta lengua ya bien entrado el siglo XVII, como tampoco es casual que únicamente una de estas traducciones, la atribuida a Sancho Bravo de Lagunas, se llegara a publicar y además lo hiciera fuera de Castilla. Tampoco es superfluo el hecho de que, en esta primera mitad del siglo XVII, un diálogo con tanto éxito en el *Quattrocento* como *Vitarum auctio* por fin se vertiera a la lengua castellana desde que se empe-

¹⁵ Sobre esta prohibición, véanse los trabajos de Jaime Moll (1974 y 1979) y Anne Cayuela (1993).

zaran a traducir las obras de Luciano en la Península durante el reinado de Juan II de Castilla.

De todo ello podemos concluir que estos dos textos se adaptaron perfectamente a la nueva sociedad post-tridentina: en el caso del discurso retórico, retomando la perspectiva moralizante del lucianismo cuatrocentista que recobró importancia a finales del siglo XVI, y en el caso del diálogo, aprovechando la gran calidad literaria del Luciano cómico y lúdico que no entraba en conflicto con asuntos polémicos. Estas obras son, en definitiva, una muestra de cómo las letras hispánicas recibieron a Luciano después de su gran eclosión en los textos castellanos de la primera mitad del siglo XVI, y, en síntesis, un buen ejemplo del interés que aún seguía despertando la literatura griega durante los Siglos de Oro una vez rebasados los años centrales del Renacimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREDONDO, M. S., CIVIL P. Y MONER M. (eds.) (2009) *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BOMPAIRE, J. (2000) *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, Las Belles Letres; Torino, Nino Aragno Editore [1ª ed. Paris, E. de Boccard, 1958].
- CARVAJAL GONZÁLEZ, H. (ed.) (2016) *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CAYUELA, A. (1993) «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 29, 2, 51-76.
- (1996) *Le paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Droz.
- (2000) «De reescriptores y reescritura. Teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del siglo de Oro», *Criticón* 79, 37-46.
- DELIGIANNIS, I. (2006) *Fifteenth-Century Latin Translations of Lucian's Essay on Slander*, Studia Erudita I, Pisa/Rome, Gruppo Editoriale Internazionale.
- GRIGORIADU, T. (2003) «Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII-XVII)», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 13, 239-272.
- (2006) «Francisco de la Reguera: un traductor más y único continuador de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos* 16, 181-193.
- (2010) «La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente». *Manuscrito 55 de la biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*,

- Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral accesible en línea: <http://eprints.ucm.es/10598/>.
- (2011) «*Libro terzero de las Historias Verdaderas de Luciano, escritas en lengua castellana por don Francisco de la Reguera, natural de Valladolid: estudio y edición de la única continuación literaria de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro*», *Criticón* 113, 119-151.
- LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, C. (1988) *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVII^e siècle. Athéisme et polémique*, Genève, Droz.
- LUCIANO, *Obras, I* (1996) Andrés Espinosa Alarcón (trad.), José Alsina Clota (intr.), A. Martínez Díez (rev.), Madrid, Gredos.
- LUCIANO DE SAMÓSATA (2006) *Diálogo de los letrados vendibles y Tratado de émulos y calumniadores*, José Ignacio Díez Fernández (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias, Dpto. de Educación, Cultura y Deporte; Teruel, Instituto de Estudios Turoleses.
- LUCIANO DE SAMÓSATA, Sancho Bravo de Lagunas (trad.), et al., *Discurso de Luciano. Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración y Almoneda de vidas*, BNE, Mss. 2844, s. XVIII, ff. 129r-162r. Reproducción disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000116717#>
- LUCIANO DE SAMÓSATA, Sancho Bravo de Lagunas (trad.), et al., *Almoneda de vidas*, BNE, Mss. 3917, s. XVII, ff. 130r-148v. Reproducción disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012528#>
- LUCIANO DE SAMÓSATA, Tomás de Carlebal (trad.), et al., *Que no se debe creer fácil y temerariamente a las calumnias y chismes*, BNE, Mss. 8252, s. XVII, ff. 50r-60v. Reproducción disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000056645>
- LUCIANO DE SAMÓSATA, Sancho Bravo de Lagunas (trad.), et al., *Almoneda de vidas y Discurso de Luciano. Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración*, BNE, Mss. 8811, s. XVIII, ff. 1r-43v. Reproducción disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000042437#>
- LUCIANO DE SAMÓSATA, *Discurso de Luciano. Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración*, Sancho Bravo de Lagunas (trad.), Lisboa, Pedro Craesbeck (impr.), 1626, BNE R/5040 (1) y BNE VC/1117/118.
- LUCIANO DE SAMÓSATA, *Almoneda de vidas. Diálogo de Luciano traducido en vulgar*, Sancho Bravo de Lagunas (trad.), Madrid, Francisco Martínez, 1634, BNE R/5040 (2); BNE R/16912; BUSC FOLL 257 13; BMP R-VI-5-94 y BPT SL/2169.
- LUCIEN, *Œuvres, II* (1998) Jacques Bompaigne (ed. y trad.), Paris, Les Belles Lettres.
- LUCIEN, *Œuvres, IV* (2008) Jacques Bompaigne (ed. y trad.), Paris, Les Belles Lettres.
- MARSH, D. (1998) *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1952-1953) *Biblioteca de traductores españoles*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), CSIC, Santander, Aldus, S. A. de Artes gráficas, 2 vols.
- MOLL, J. (1974) «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española* LIV, 201, 97-103.
- (1979) «Por qué escribió Lope *La Dorotea*», 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2, 7-11.
- REDONDO PÉREZ, G. (2016) *Imitación y traducción de Luciano en dos escritores áureos: Bartolomé Leonardo de Argensola y Sancho Bravo de Lagunas (ediciones críticas y estudios)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral accesible en línea: <http://eprints.sim.ucm.es/37108/>.
- VIVES COLL, A. (1959) *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever-Cuesta.
- WEBB, R. (2009) *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate Publishing Limited-Burlington, Ashgate Publishing Company.
- ZAPPALA, M. O. (1990) *Lucian of Samosata in the two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica.

«LOS LIBROS DE CABALLERÍAS, DE QUIEN NUNCA SE ACORDÓ ARISTÓTELES»: CERVANTES, LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES Y LA CRÍTICA DE LA FICCIÓN

ANNA BOGNOLO

Universidad de Verona
anna.bognolo@univr.it

Resumen – El género caballeresco del Renacimiento español, representado por libros como el *Amadís de Gaula* (1508) o el *Palmerín de Oliva* (1512), se desarrolló en el cauce de la tradición medieval independientemente de cualquier regla clásica. En el Renacimiento italiano, con el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, surgió la discusión crítica sobre el *romanzo* en verso y en prosa, que comprendía obras como el *Orlando Furioso* de Ariosto y la novela caballeresca española. Este debate debió interesar profundamente a Cervantes que, en los años más candentes de la polémica, vivía en la península italiana. Los conceptos de unidad y verosimilitud de la *Poética* se interpretaron según las exigencias estéticas y morales de la época. Sin embargo, cabe preguntarse sobre el significado original de los principios aristotélicos y sobre cómo los entendió Cervantes, a la luz de la práctica de la escritura novelesca coetánea y de su propia meditación, especialmente sobre los libros de caballerías. El trabajo repasa la interpretación de algunos fragmentos aristotélicos, los conceptos de la *Philosophía antigua poética* del Pinciano y algunas páginas clave del *Quijote* de Cervantes, con una crítica al concepto del realismo.

Palabras clave – Libros de caballerías, Aristóteles, Alonso López Pinciano, Cervantes, verosimilitud, ficción, realismo

«LOS LIBROS DE CABALLERÍAS, DE QUIEN NUNCA SE ACORDÓ ARISTÓTELES»: CERVANTES, ARISTOTLE'S *POETICS* AND THE CRITIQUE OF FICTION

Abstract – The Spanish Renaissance romances of chivalry, represented by books such as *Amadís de Gaula* (1508) or *Palmerín de Oliva* (1512), developed from their medieval roots regardless of any Classical rule. In the Italian Renaissance, with the rediscovery of Aristotle's *Poetics*, arose a critical discussion about verse and prose *romanzo*, which included works such as Ariosto's *Orlando Furioso* and the Spa-

nish chivalric novel. This debate surely concerned Cervantes who, in the years of the controversy, lived on the Italian peninsula. The concepts of unity and verisimilitude of the *Poetics* were interpreted according to the aesthetic and moral demands of the time. However, scholars are still debating about the original meaning of the Aristotelian principles and about how Cervantes interpreted them, considering the practice of contemporary novel, and his own meditation on romances of chivalry. This work reviews the interpretation of some Aristotelian fragments, the concepts of Pinciano's *Philosophía antigua poética* and some key pages of Cervantes's *Don Quixote*, with a critique of the concept of realism.

Keywords – Romances of chivalry, Aristotle, Alonso López Pinciano, Cervantes, verisimilitude, fiction, realism

1. INTRODUCCIÓN. LA FICCIÓN ANTES DE LAS REGLAS

El género caballeresco del Renacimiento español, representado por libros como el *Amadís de Gaula* (1508) o el *Palmerín de Oliva* (1512), se desarrolló en el cauce de la tradición medieval independientemente de cualquier regla clásica. En el Renacimiento italiano, con el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles —desde su edición aldina (1508), su traducción al latín (Valla 1498, Pazzi 1536, Maggi 1550 y Riccoboni 1579) y al italiano (Segni 1549), y con los primeros comentarios (Robortello 1548, Castelvetro 1570 y Piccolomini 1572)—, surgió la discusión crítica sobre el *romanzo* en verso y en prosa, que comprendía obras como el *Orlando Furioso* de Ariosto y la novela caballeresca española, debate que debió interesar profundamente a Cervantes que, en los años candentes de la polémica, vivía en la península italiana. Los conceptos de unidad y verosimilitud de la *Poética* se interpretaron según las exigencias estéticas y morales de la época. Fueron importantes, sobre todo, los tratados de Giraldi y Pigna (1554), así como la larga meditación de Bernardo Tasso (el *Amadigi* 1560) y de Torquato Tasso (*Discorsi* de 1562 y 1587). Sin embargo, cabe preguntarse sobre el significado original de los principios aristotélicos de unidad y de verosimilitud y sobre cómo los entendió Cervantes, a la luz de la práctica de la escritura novelesca coetánea y de su propia meditación sobre ella.

El tema no es nuevo, desde el libro de E. C. Riley (*Teoría de la novela* 1962) mucho se ha escrito sobre las ideas de Cervantes y sobre su lectura de las poéticas del Renacimiento, sobre todo de la *Philosophia antiqua poetica* del Pinciano (1596). Repasar algunos fragmentos aristotélicos puede ayudarnos a echar luz sobre lo que, a mi manera de ver, es un verdadero equívoco de cierta crítica cervantina. Las ideas de Cervantes sobre temas como la verosimilitud, la unidad y la variedad, la relación entre poesía e historia, se pueden comprender, en su base aristotélica solamente si se parte de una operación previa: leer a Aristóteles prescindiendo de las deformaciones de la vulgata corriente. La *Poética* se considera, habitualmente defensora del Clasicismo en cuestión de unidad y verosimilitud; pero esta idea, generalmente difundida, nace de aplicar una interpretación posterior que coincide con el núcleo del Clasicismo europeo del siglo XVIII y se confunde, más tarde, con la idea de Realismo del siglo XIX y sus interpretaciones nacionalistas, y no corresponde con la interpretación de la Italia renacentista a la que se adhirió Cervantes, y aún menos con la intención original de Aristóteles según la filología actual. Es importante, pues, alejarse de la idea consabida y transmitida de modo acrítico que hace de Aristóteles el legislador absoluto de la «unidad» y de lo «verosímil», adoptando una interpretación menos simplificada y más moderna¹.

2. ARISTÓTELES

En el pensamiento aristotélico, a este respecto, me parece indispensable subrayar tres puntos centrales: primero, la importancia del principio de conexión interna a la trama; segundo, la superioridad de la poesía respecto a la historia; tercero, la posibilidad de incluir en la obra lo irracional y lo maravilloso. Vamos a desarrollar estos puntos.

¹ Para el texto español de la *Poética* me baso en la edición de García Yebra 1988; cito según la convención internacional y señalo la p. de la trad. abreviando GY. Concuerdan con esta interpretación los comentarios de los editores recientes que he podido consultar: las ediciones de Gallavotti 1999, Lanza 1987, Paduano 1998, Zanatta 2004, Guastini 2010. Se puede ver ahora la *editio maior* de Gutas y Tarán 2012; la ed. de la trad. de Segni 2015; los comentarios de Castelvetro 1978-1979 y de Robortello 2016. Útiles son los ensayos de Zanatta 2001 y Cardullo 2007.

El pensamiento de Aristóteles y su reivindicación del valor de la poesía hay que colocarlo, ante todo, en el ámbito de la polémica antiplatónica, que lleva a privilegiar la técnica de construcción del arte más que el problema de su relevancia ontológica. La poesía no tiene que responder a la «verdad» de lo que dice, sino conformarse a criterios internos de perfección artística (Zanatta 2004: 8). Concretamente, en la tragedia y en la épica, el requisito imprescindible es la composición: la disposición de las partes en relación motivada con el todo. «El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida» (1450^a 15, GY 147). La imitación se centra en la acción humana: el poeta no es poeta porque compone versos, sino porque trata acciones: o sea *mythos*, fábulas, como decían en el Renacimiento, donde es necesario que la estructura de la trama tenga una organicidad y una coherencia². Cuando Aristóteles dice «La fábula es [...] el principio y como el alma de la tragedia» (1450^a 35, GY 149), se refiere justamente a la lógica del relato; la fábula debe tener inicio, medio y fin, y un cuerpo de dimensión abarcable con la memoria: «la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo» (1451^a 35, GY 157). La unidad se funda en una acción compuesta por las partes necesarias y bien relacionadas; por eso los cuentos episódicos son los peores, y Aristóteles polemiza contra la falsa unidad de las narraciones que se concentran en la vida de un solo personaje (como sería una *Heracleida* o una *Teseida*).

Esta importancia de la consecución lógica de los eventos, basada en la verosimilitud y la necesidad, es la razón de la vocación universal del arte poética: la poesía es universal porque se refiere no a hechos aislados, sino a lo que le pasa, en general, a los hombres y lo cuenta según su misma

² «Fábula» traduce García Yebra: «Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos» (1450^a 5 GY 146). Sin embargo hoy en día sería más oportuno traducir *mythos* como *trama*, término que adopta Paduano (1998) en su trad. italiana. En la definición de Lanza (1987: 69) el relato es una «struttura consequenziale governata dalla necessità o, in subordine, dalla probabilità, che è come dire dalla verosimiglianza». Della Volpe (1954) insiste sobre el carácter de necesidad con el intento de corregir la interpretación de Aristóteles de la anterior tradición idealista de Spingarn, Trabalza y Valgimigli. Sobre relato y *mythos*, cfr. Fusillo (1986).

coherencia interna. En esto radica la supremacía de la poesía que es «más filosófica y elevada que la historia»: el poeta es superior al historiador por la capacidad de motivación lógica y de generalización en que se funda su arte, un proceso de categorización racional que supera lo particular (Paduano 1998: XV-XXIV). La distinción tan conocida entre el poeta y el historiador, donde el uno «dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder» (1451^b 5, GY 158), se funda en que la historia describe vicisitudes que accidentalmente han coincidido en un determinado periodo de tiempo; mientras la poesía se ocupa de una acción abstracta y coherente, motivada internamente a partir de las circunstancias que la rigen³; la relación con el referente en el mundo real pasa a un segundo plano⁴. Lo verosímil y lo necesario no son otra cosa que esos hilos conductores de la intriga que dan unidad lógica al relato a través del conocimiento de lo posible y general. En el pensamiento de Aristóteles la historia resulta pues desprestigiada porque registra meramente los hechos ocurridos fortuitamente; mientras la poesía, al repudiar su dimensión accidental, triunfa sobre ella por su construcción del relato, donde la relación causal manifiesta orden y coherencia, diversamente del caos de la pura sucesión cronológica (Zanatta 2004: 9)⁵.

³ «En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular» (1451^b 5, GY 157). Para Aristóteles la imagen artística alcanza el conocimiento de lo universal y la poesía es comparable con una ciencia filosófica en su profundo valor cognoscitivo, educativo y moral, como destacan Cardullo (2007: 138) y Zanatta (2004: 459-61).

⁴ Como aclara Zanatta (2004: 463, 465), «l'oggetto della poesia non è il reale ma il possibile, colto o sotto il profilo della necessità o verosimiglianza [...] la possibilità è la verità dell'azione poetica» y «la poesia è vera perché è la conoscenza del possibile». Son esclarecedores los comentarios de Zanatta 2004 sobre la verdad y falsedad en poesía (468) y sobre lo universal y lo verosímil (474-481).

⁵ Debe estar motivado también el nudo central de la trama, el momento de la peripecia donde se concentran las tensiones que nos inspiran piedad y terror, que se resuelven después en el desenlace: las pasiones deben ser justificadas y conectadas a la solución, sin que nada resulte mecánico y añadido de fuera, sino implicado en la coherente cadena lógica de la trama (1452^a 22-24 y 1455^a 16-17). El interés por algo sorprendente, que se produce de improviso y contra toda expectativa, debe surgir de los hechos mismos; en esto se funda la unidad, la coherencia y la implicación lógica de la fábula. Sin este momento intenso no hay historia; además, la sorpresa y la admiración producen placer, porque lo maravilloso es placentero.

Esto comporta la subestimación de la relación referencial directa y hace que en la obra se puedan incluir también hechos irracionales y maravillosos. Por ejemplo, unas descripciones con detalles equivocados se pueden admitir, porque se trata de un error «externo al arte»: no es grave no saber que la hembra del ciervo no tiene cuernos, respecto al no saber imitarla con el dibujo (1460^b 31-32). Se pueden aceptar hechos increíbles, si se quedan en los preliminares de la obra (la «máquina» fuera del drama: 1454^b 2-5), o si se aderezan de manera que entren a formar parte de la fábula sin crear desarmonía, con la condición de que el relato resulte creíble por lo bien compuesto y ligado. Lo maravilloso es un ingrediente fundamental de las obras; sin embargo, es un elemento más apto y fácil de aceptar en la épica (en esto se diferencian tragedia y epopeya): «Es preciso incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa» (1460^a 10, GY 222). Finalmente, los buenos poetas pueden mentir y hacer aceptable hasta lo absurdo, si lo saben decir razonablemente con arte: «las cosas irracionales [...] serían evidentemente insoportables en la obra de un mal poeta; pero [...] [el buen poeta como Homero] encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores» (1460^a 35-1460^b 2, GY 224). Por eso, el poeta tiene que procurar que no haya nada de ilógico, hasta el punto que «se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble» (1460^a 25, GY 223). «En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble [...] porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil» (1461^b 10, GY 233).

En la *Poética*, evidentemente, prevalece la implicación recíproca entre fábula, unidad, verosimilitud, necesidad lógica y credibilidad, mientras pasa a un segundo plano la relación referencial, entendida como vinculación puntillosa con lo histórico-factual. El poeta domina filosóficamente la historia y puede, lícitamente, hacer creíble lo imposible y justificar hasta lo maravilloso en nombre de una verdad universal superior. Aristóteles no es un defensor de las unidades y de la registración fotográfica de hechos empíricos, sino que defiende la relevancia, la autonomía y la dignidad de la literatura como específica experiencia humana (Padua-no 1998: X).

3. EL PINCIANO

Lo que Cervantes conoce de Aristóteles le viene de la discusión crítica del Renacimiento italiano sobre el *romanzo*, donde los libros de caballerías y los poemas como el *Orlando Furioso* de Ariosto constituyeron el eje de la discusión; se llegó incluso a afirmar que el *Quijote* fue una novelización de este debate (Blasco 2005). Si es verdad que los términos y los conceptos que utiliza Cervantes dependen, en gran medida, del idioma crítico italiano, éste, sin embargo, no puede considerarse como un monolito, sino que se desarrolló en diacronía a través de muchos conflictos que habría que saber detectar para resolver muchas ambigüedades. En el debate italiano, la *Poética* de Aristóteles se interpretó según las exigencias estéticas y morales de la época, alejadas, en parte, del original dictado aristotélico, y las reglas de Aristóteles se hicieron normativas porque se prestaban a ser utilizadas por bandos contrapuestos de literatos: los que justificaban la libertad del *Orlando Furioso*, y los que querían fundar una nueva épica a la altura de las circunstancias de la contrarreforma⁶.

La crítica cervantina (desde los beneméritos estudios de Canavaggio 1958, Riley 1962 y Forcione 1970) ha establecido con certeza que Cervantes conocía la tratadística italiana, sobre todo a través de la *Philosophia antiqua poetica* de Alonso López Pinciano (1596, ed. de Carballo Picazo 1953) que fue la destilación y el resumen de esta discusión. Las ideas del Pinciano ofrecen un conjunto de conceptos de base aristotélica, que, sin embargo, no tienen el mismo sentido del original⁷. Se trata de un diálogo de varias voces y es natural que haya unas opiniones contrapuestas, pero la discusión no produce una síntesis sino que desemboca en dualidades de conceptos contrarios que se definen mutuamente en una tensión binaria, sin que se encuentre un terreno de negociación central. Por ejemplo, la diferencia entre poesía e historia se funda banalmente en el hecho de que la historia repite y la poesía inventa, muy lejos del concepto aristotélico de universalización de los hechos humanos. Resumo aquí las conclusiones de un trabajo de análi-

⁶ Los antiguos estudios de Spingarn 1899 y Weinberg 1961 se han renovado con las investigaciones de Hempfer 1987, Javitch 1991, Grosser 1992, Rozsnyói 2000, Sberlati 2001, Jossa 2002, Sacchi 2006, Kappl 2006, Morace 2012, Lines y Refini 2014 y Di Santo 2016. Disponemos de las eds. de *I romanzi* de Pigna 1997 de los *Discorsi* de Giraldis Cinzio 1999 y 2002. En español, Weinberg 2003.

sis donde examiné los conceptos de *imitación*, *verosimilitud* y *fábula* (Bognolo 1989).

En el sistema semántico del Pinciano, la condición básica que eleva la literatura respecto a la historia es la invención, concebida como la producción de algo nuevo creado por el artista. El poeta, como un dios creador, engendra su obra de la nada, a diferencia del historiador, que copia la realidad y se limita a ser un componedor: «el poeta es inventor de lo que nadie imaginó, y el historiador no haze más que trasladar lo que otros han escrito»; «el poeta escribe lo que inventa y el historiador se lo halla guisado. Assí que la Poética haze la cosa y la cría de nuevo en el mundo» (I, 265)⁸. A pesar de ser un lugar común aristotélico, la contraposición sufre una torsión de significado que enfatiza la creatividad del poeta.

En el centro del sistema del Pinciano, están los conceptos *imitación* y *verosimilitud*, que, por un lado, son atraídos por el polo de la imaginación, la potencia que finge imágenes nuevas y, por el otro, del arte, el saber práctico y racional que ofrece reglas y límites. Básicamente, el significado de *imitación* es el más obvio de reproducción de objetos reales, pero está fuertemente relacionado con la distinción entre Poesía (que imita) e Historia (que no lo hace): «no la prosa y el metro diferencian a la historia de la Poética, sino porque ésta imita y aquella no; porque si la obra de Heródoto se pusiese en metro, y la de Homero en prosa, no por esso dexaría de ser éste poeta y aquel histórico» (I, 203-4)⁹. La imitación poética no es una copia de lo verdadero sino la capacidad de crear un objeto nuevo, que no depende inmediatamente de lo real. Para el Pinciano, la Poesía transforma artísticamente la realidad: paradójicamente, imitar acaba siendo sinónimo de inventar.

Lo mismo se puede decir de la *verosimilitud*, entendida básicamente como reproducción exacta de la realidad: «como el retratador es más perfecto quanto más haze semejante el retrato a la cosa retratada, assí lo será el poeta quanto la obra hiziera más verosímil» (I, 239). Pero el poeta debe ser admirable, y es necesario compaginar lo verosímil con la admiración:

⁷ La bibliografía dedicada al Pinciano es escasa: Atkinson 1948, Canavaggio 1958, Shepard 1962, Forcione 1970, Lara Garrido 1982 y Bognolo 1989. La ed. de López Pinciano 1998 no es comentada. Obra de referencia fundamental sobre este tema: Riley 1962.

⁸ Todas las citas vienen de López Pinciano 1953.

⁹ La expresión es de matriz aristotélica (compárese con la cita en nota 3) pero el significado es ya distinto.

«Assí que el poeta de tal manera deve ser admirable que no salga de los términos de la semejança a verdad» (II, 62).

En suma, el tratado del Pinciano resulta un agregado débil que cristaliza los términos en un sistema bipolar de instancias antitéticas. Respecto al método de Aristóteles, que tenía una fuerte cohesión sistemática anclada a su especulación filosófica, el Pinciano no funda un sistema, sino que propone un conjunto de libertades limitadas por unas reglas que oponen un dique a exageraciones y tendencias a la desintegración. En este contexto, es evidente que los conceptos de *unidad* y *verosimilitud* ya no son los de Aristóteles, cuyo sistema se ha disgregado. La idea más interesante del Pinciano es que el poeta es superior al historiador, por el valor positivo de la invención en el amplio espacio de lo posible; pero el Pinciano no supo y no pudo ofrecer un sistema armónico porque resumió un debate en movimiento, sujeto a presiones ideológicas por parte de diversas corrientes que se distinguían no sólo por ser más o menos conservadoras, sino porque algunas atendían a criterios estéticos y otras a morales, o tomaban partido por diferentes intereses académicos locales¹⁰. Es muy probable que Cervantes fuese inspirado no únicamente por Pinciano, sino por Tasso; y además, últimamente, Hempfer (2004) ha sugerido una relación con Giuseppe Malatesta.

Son argumentos a los que no se puede hacer justicia en tan breve espacio. Aquí quiero solamente avanzar un par de consideraciones relativas a la actitud de Cervantes respecto a dos temas candentes de la *Poética* aristotélica y de sus interpretaciones renacentistas: la *unidad* y la *verosimilitud*, que parecen las carencias imperdonables de los libros de caballerías.

4. CERVANTES Y LOS BUENOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Cervantes nunca expresó sus presupuestos teóricos de manera directa, e indudablemente el problema de interpretar su pensamiento es arduo y puede parecer una imprudencia abordarlo. Mucho se ha escrito sobre el tema desde Américo Castro (1925) en adelante. Pero en la práctica de la fic-

¹⁰ Por ejemplo, Sberlati (2001) pone en evidencia la tensión entre cenáculos literarios, poder académico y preeminencia lingüística entre Florencia, Padua, Ferrara y Venecia.

ción cervantina, que surge libre, experimental e irónica, se pueden detectar dos actitudes clarísimas en tema de unidad, coherencia y verosimilitud: por un lado, la crítica de ciertas ficciones como los libros de caballerías, por sus defectos artísticos y por una imaginación demasiado fácil y espectacular; por otro lado, el sarcasmo contra los pedantes y los eruditos¹¹.

Me limito a unas pocas indicaciones ya conocidas. Si es verdad que los libros de caballerías son continuamente el blanco de la sátira cervantina, ya desde el escrutinio de la biblioteca (*Quijote* I.6) es evidente que hay algo en ellos que merece salvarse. Más adelante, en el diálogo con el ventero, el cura anuncia que podría dictar leyes para escribir un libro de caballerías ideal, con reglas y excelencia poética (I, 32):

Y si me fuera lícito agora y el auditorio lo requiriera, yo dijera cosas acerca de lo que han de tener los libros de caballerías para ser buenos, que quizá fueran de provecho y aun de gusto para algunos; pero yo espero que vendrá tiempo en que lo pueda comunicar con quien pueda remediallo.

El cura encuentra el momento cuando conversa con el canónigo de Toledo (I, 47), el cual, después de confirmar su desprecio hacia las ficciones caballerescas, confiesa haber tenido la tentación de escribir un perfecto libro de caballerías: tiene escritas más de cien hojas, que ha hecho leer a sus amigos cultos y discretos consiguiendo su aprobación; pero no ha seguido escribiendo, por miedo de agrandar más a los necios que a los sabios, y para no sujetarse «al confuso juicio del desvanecido vulgo». Con esto, quiero recalcar esta imagen de personas cultas que intentan escribir libros de ficciones agradables y correctas, como lo hacían en Italia varios literatos comprometidos con la discusión neo aristotélica y como, en definitiva, lo hizo también Cervantes durante toda su vida, desde *La Galatea* al *Persiles*¹².

¹¹ Sobre la teoría literaria de Cervantes, cfr. el repaso de Montero Reguera (1987) y el apartado correspondiente en la ed. del *Quijote* de la RAE 2015. Entre los libros útiles sobre estas cuestiones, además de Riley 1962, destaco: Gilman 1989, Blasco 2005, Gómez Canseco 2005, Montero Reguera 2005, Martín Morán 2009 y Zoppi 2016.

¹² Sobre los literatos italianos que intentan renovar el género, son importantes los estudios de Sacchi 2006, de Bernardo Tasso escribiendo el *Amadigi*, de Giovan Battista Giraldis con su *Hércules* y de Trissino y Alamanni; además del Pinciano con su *Pelayo*.

En el famoso diálogo entre el cura y el canónigo, Cervantes, en primer lugar, critica el disparate, que no puede deleitar¹³. Pero, en segundo lugar, no intenta desterrar la mentira sino hacerla creíble (I, 47):

tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.

Esta idea tan contradictoria de una mentira verosímil nos enseña a considerar los conceptos de *verosimilitud* e *imitación* de manera menos simple¹⁴. También Cervantes critica la ficción caballeresca por su falta de unidad y advierte el riesgo de la desarmonía y de la monstruosidad: el intertexto aristotélico y horaciano es evidente (*Poética*, 1459^a 20 GY 215; *Epístola a los Pisones*, vv. 1-13):

No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada.

¿Qué hay de bueno entonces en los libros de caballerías? Su flexibilidad, el campo abierto en que extenderse, la facilidad que ofrece el género para contener muchas posibilidades literarias, en definitiva, lo que los renacentistas admiraban en Ariosto, su variedad:

¹³ «Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías. [...] Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desahorados disparates [...]» (I, 47).

¹⁴ La discusión sobre este punto ha producido una bibliografía inabarcable, que en buena parte coincide con la general sobre la teoría literaria de Cervantes; me limito a señalar Miñana 2002. Sin embargo, sobre la verdad en el *Quijote*, siguen siendo válidos Parker 1948 y Predmore 1953.

Con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado, etc.

Es un catálogo amplio y conocido, con el cual el poeta, dotado de estilo apacible y de ingeniosa invención, «compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida» con que pueda «enseñar y deleitar juntamente». Basta recordar la última importantísima frase, que ha sido siempre interpretada como un manifiesto del arte cervantino, que reivindica esa potencia de la ficción en prosa que puede competir con el género más alto de poesía, la épica:

porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso.

Dicho esto, la cuestión de lo verosímil se discute y se aclara en el capítulo siguiente, donde don Quijote defiende el placer de la lectura de imaginación sin distinguir si Amadís es un héroe fingido o el Cid lo es verdadero; al contrario, se obstina en considerar las novelas fingidas más interesantes que la historiografía, como hacía el ventero en los diálogos anteriores (I, 32). No hace brecha en don Quijote el buen sentido del canónigo, que al final se queda callado sin replicar, sinceramente admirado por sus «concertados disparates». Es importante evitar identificar la actitud de Cervantes con la del cura y del canónigo, cosa que ha hecho alguna vez la crítica cervantina: toda la obra de Cervantes se opone a una idea tan represiva de la ficción. Cervantes propone una regulación y una renova-

ción, pero no teme en absoluto que alguien crea que los libros de caballerías sean verdaderos tanto como lo piensa don Quijote; en ningún momento Cervantes quiere seriamente desterrar los libros de caballerías por miedo de que alguien se confunda. En su libro, quien se confunde está loco o es pobre de espíritu y cultura como el ventero¹⁵; lo normal, que Cervantes presupone en su lector implícito, es que se distingan perfectamente los planos de lo verdadero cotidiano y de lo fingido literario, que nadie tenga miedo a la ficción, y que todos se puedan divertir, como, por ejemplo, Dorotea o la duquesa, que saben mucho de libros de caballerías. No hay que interpretar las declaraciones explícitas de querer acabar con la máquina de los libros de caballerías como voluntad de aniquilar totalmente la imaginación literaria¹⁶. En Cervantes «raro inventor», no queda rasgo de la desconfianza platónica hacia la ficción; en cambio, el ideal cervantino de armonía se acerca más al principio aristotélico de la coherencia formal que hemos aclarado antes¹⁷. El mundo del *Quijote* es un mun-

¹⁵ En opinión del Pinciano (I, 170) es figura cómica el lector que, retirado a leer el *Amadís* para llamar el sueño, se desmaya de dolor al enterarse de la muerte del caballero. Ejemplo de ingenuidad que merece tutela, es la de los indios, objeto de reiterados decretos reales (de 1531, 1543 y 1555) que impedían la exportación de «romances de historias vanas» a tierras americanas, cfr. Leonard 1953.

¹⁶ «Asimilar la sátira cervantina a los ataques de los moralistas del quinientos contra la imaginación romancesca es, a primera vista, imprudente, y como veremos, en gran medida falso» y «el Quijote es también, indirecta y sutilmente, una crítica de las condenaciones doctrinales de la imaginación inverosímil» (Martínez Bonati 1995: 42 y 193). Hay que recordar que el coloquio entre el cura y el canónigo (I, 48) termina a favor de la institución de un censor real para promover los mejores libros de caballerías como literatura de «honesta pasatiempo» y «lícita recreación»: una autoridad «que examinase los libros de caballerías que de nuevo se compusiesen, sin duda podrían salir algunos con la perfección que vuestra merced ha dicho, enriqueciendo nuestra lengua del agradable y precioso tesoro de la elocuencia, dando ocasión que los libros viejos se escureciesen a la luz de los nuevos que saliesen, para honesto pasatiempo, no solamente de los ociosos, sino de los más ocupados, pues no es posible que esté continuo el arco armado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación». Con Guijarro Ceballos 2007 y Lucía Megías y Sales Dasí 2008, opino que nuestro problema epistemológico nace de un conocimiento literario insuficiente de la literatura caballeresca. A partir de los beneméritos libros de Mancing 1982, Williamson 1984, Eisenberg 1987 y 1995, mucho queda por hacer; estudios recientes como Cacho Blecua 2009-2010 abren caminos.

¹⁷ Coincido totalmente con las observaciones de Pozuelo Yvancos 1993 y 2011. Sobre la imagen de Cervantes competente en teatro clásico y teoría aristotélica contra la vieja de «ingenio lego», alega argumentos García López 2015: 21.

do de ficción repleto de otros mundos de ficción; con las debidas matizaciones, creo que se puede sostener que, más que la referencia empírica a los hechos representados, priman las convenciones de estilo de los géneros que componen el tejido interno y, sobre todo, la mirada metapoética general que sostiene irónicamente el cuadro.

5. LA NOCIÓN DE REALISMO

También me parece que hay que revisar una larga línea de interpretación cervantina que confunde el concepto de verosimilitud con la corriente del Realismo; que la idea de verosimilitud en su acepción renacentista nada tenga que ver con el Realismo, todavía no se ha aclarado bastante en la crítica cervantina, porque muchos influyentes escritores y críticos del pasado crearon malentendidos al respecto. El Realismo es un concepto que, en los siglos XIX y XX, produjo muchas confusiones, alterando la comprensión de ciertas obras de Cervantes y dio origen a desviaciones e inquietudes, por ejemplo, sobre cómo podía el genio realista del *Quijote* haber escrito la idealista *Galatea* y más adelante haber vuelto al desordenado y prerrealista *Persiles*; la misma disyuntiva mal puesta entre idealismo y realismo creó rigideces al plantear la cuestión de las fechas de las *Novelas ejemplares*: ¿«romance to novel» o «novel to romance»? (El Saffar 1974, Blasco 2013)¹⁸. En suma, el realismo es un concepto que hay que rechazar por anacrónico y no apto para explicar la obra cervantina, porque es una idea que pertenece a una visión del mundo del siglo XIX (Bruck 1982).

Creo que en la historia de la novela occidental se ha producido una sobrevaloración del Realismo: se ha concebido una especie de narración teleológica que hace que todo converja hacia la novela realista del siglo XIX, y que cualquier obra de los siglos anteriores, para ser considerada significativa, tenga que mostrar signos de ser una anticipación de aquella fase madura. Se ha subestimando, en cambio, la tradición de los libros de caballerías que, considerados medievales y superados, fueron marginados del canon ya desde muy pronto. Durante mucho tiempo el *Quijote* fue

¹⁸ Al respecto, Miñana (2002: 15) habla de «razonamiento inexacto» y de «una serie de prejuicios contra parte de la novela corta».

interpretado con distorsiones, pidiéndole que fuese distinto de lo que era, justamente porque se quería demostrar que estaba en el origen de la novela moderna. Especialmente en España, fue el nacionalismo patriótico del siglo XIX que hizo que se valorase positivamente sólo la literatura realista, apreciada porque conforme con el espíritu del pueblo español. En la visión de Menéndez Pelayo, que heredaba la de Agustín Durán, la verdadera literatura caballerescas española estaba formada por la épica y los romances vinculados a la realidad de la historia nacional; mientras los libros de caballerías artúricos y afrancesados, «ajenos al genio español», se veían como una versión degradada, falsa y degenerada de la épica auténtica (Close 2005, cap. III y Cacho Blecua 2007).

La idea de la interpretación simbólica del *Quijote*, que viene del romanticismo alemán y dura hasta nosotros, de que el personaje de don Quijote representa lo ideal y Sancho lo real, y de que don Quijote representa la Poesía y Sancho la Historia, don Quijote lo universal y Sancho lo particular, concepción repetida con varios enfoques y matices desde Schelling a Madariaga, desde Toffanin a Américo Castro, desde Unamuno hasta Ortega, es una metáfora engañadora que traiciona a Aristóteles, cuyo concepto de *universal* y *particular* no se puede entender de esta manera. Es un discurso complejo que sabios cervantistas han afrontado en largos ensayos, como lo ha hecho Anthony Close recorriendo lúcida-mente el camino de estas ideas en su libro sobre *La concepción romántica del Quijote*¹⁹. Podríamos añadir otras contraposiciones propias de la corriente exegética romántica, más o menos legítimas, como la oposición entre lo épico y lo cómico (es evocativa la famosa imagen de Castro 1925-1972: 30 que comenta el «despeñarse del ideal por la vertiente de lo cómico»), el contraste irónico entre el martirio sublime y la caída en lo grotesco, la divergencia entre el anhelo ilusionado y la vulgaridad de lo cotidiano, entre nobleza del héroe y vileza de la cruda realidad. Sin embargo, reducir don Quijote y Sancho a símbolos de lo ideal y de lo material significa mermar radicalmente el sentido de la obra; igualmente equivocado es interpretarla, en términos extraliterarios, como representación excelsa de un supuesto carácter nacional o de raza castellana que viene de la Edad Media y culmina en el Siglo de Oro. No tiene que ver con Cervantes la interpretación agónica de Unamuno, que contrapone «el alma del pue-

¹⁹ Véase, sobre todo, Castro 1925-1972: 30-46 y Riley 1962: 179 ss.

blo» insuflada en un escritor a la mediocre realidad circunstante, si bien en este simbolismo dual la interpretación romántica alcanza su madurez (Close 2005: 192-196)²⁰.

El *Quijote*, afirma Félix Martínez Bonati (1992, 1995: xv), «es criatura de otra naturaleza, su forma es más complicada que la forma de la novela moderna» porque «nunca erige una imagen realista de la vida, [...] no permite una construcción realista de sus figuras y sucesos» sino el estilo de la imaginación cervantina es «discontinuo, irregular, y casi siempre intrínsecamente adulterado, impuro»²¹. Fuera ya del lastre doctrinal del Romanticismo y del Realismo, se puede evitar sobreponer concepciones tan lejanas, y se puede sugerir que el tomar con simpleza conceptos tan relevantes y discutidos como los aristotélicos, adolece de superficialidad; se puede afirmar rotundamente que no solamente Aristóteles entendía de otra manera la imitación y lo verosímil, la historia y la poesía, sino que la entendían diferentemente Cervantes, el Pinciano y los comentaristas del siglo XVI.

6. CONCLUSIONES

Mi intención era la de refutar la idea simplona de verosimilitud que se tiene cuando se piensa que Cervantes ataca los libros de caballerías por inverosímiles, como si Cervantes fuese un moralista ciego a los valores de la literatura de ficción. El problema no son los imposibles en sí mismos, los golpes y los encantamientos increíbles, como tampoco lo eran para Aristóteles. El problema son los malos poetas. Cervantes condena los libros de caballerías porque fingen mal, de manera ingenua, improvisada, incoherente, vulgar, comercial y poco creíble. Más allá de la coartada de la sátira de los libros de caballerías, que es también una idea genial que abre un mundo de posibilidades, la intención de Cervantes era hacer *buenos* libros de ficción, con la receta del canónigo: libros de honesto entreti-

²⁰ Más interesante es la interpretación freudiana de Gargano (1988) del *Quijote* como gigantesca formación de compromiso donde el mundo ideal de la ficción caballeresca representa el componente regresivo.

²¹ Del importante libro de Martínez Bonati (1992, 1995) que concibe su propuesta de interpretación del *Quijote* como despliegue y contraste de diferentes regiones de la imaginación, cf. sobre todo 5 ss., 167-207, 241-254.

miento, exentos de disparates, para todos los públicos. Cervantes ironiza sobre la discusión de la *Poética*; no solamente la conoce bien, sino que bromea con ella y la invierte con su parodia. Pensamos, a la luz de lo que hemos dicho, en la conocida reticencia sobre el nombre de don Quijote y en las cabriolas lógicas que circundan la declaración inicial de Cervantes al respecto (I, 1):

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada (que en esto hay algunas diferencias en los autores que deste caso escriben), aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijana. Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.

Es evidente que una afirmación como ésta no puede tomar en serio los dogmas de los preceptistas de la verosimilitud, ni el respeto de una precisa relación referencial. Al contrario, Cervantes la rechaza a través de la parodia de los pedantes, que quieren saber cómo se llamaba don Quijote y quieren conocer todas las nimiedades, como atestigua la burlesca figura de Cide Hamete Benengeli, a la vez meticuloso historiador y mentiroso musulmán, que toma nota puntual de todas las palizas (Wardropper 1984 y Zoppi 2016). En el *Quijote*, ya desde el prólogo, la sátira es protagonista, no sólo la sátira contra los malos libros de caballerías, sino aquella también contra los pedantes que, con el detallismo de la erudición, quieren desterrar la ficción. La verosimilitud es una cuestión de congruencia y de credibilidad en armonía con la opinión del lector²², con el cual el narrador crea una relación de libertad y complicidad a espaldas de los eruditos averiguadores de minuciosas autoridades bíblicas o históricas (Bognolo 1998).

Los libros caballerescos, no siendo previstos en el canon de los autores antiguos, están fuera de las reglas: el *Quijote* declara ser «una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad» (*Quijote* I, *Prol.*). Pero, con estas palabras, Cervantes, que inicia con aludir a ellos, se desli-

²² «Conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía», Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 10, inicio.

za hacia *su* libro, que resulta exento de las mismas necesidades, porque ni siquiera el *Quijote* requiere reglas y notas eruditas. Es más: «Sólo tiene que aprovecharse de la *imitación* en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere» (*Ibidem*). Bastará

procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla (*Quijote* I, *Prol.*)

El *Quijote* es pues un libro de ficción que critica a otros libros de ficción, pero se asimila a ellos por el hecho de ser tierra de nadie²³. Cervantes ostenta una soberana ironía al rescatar su espléndida ficción de los vínculos del dogmático respeto de lo verosímil, exhibiendo su libertad como autor y dando libertad al lector. A la luz de lo que se ha dicho, las palabras que aluden a los conceptos de *imitación* e *invención*, que he subrayado, pueden ser interpretadas como un elogio a la creatividad de una inteligente, proporcionada y armónica ficción narrativa²⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATKINSON, W.C. (1948) «Cervantes, el Pinciano and the *Novelas Ejemplares*», *Hispanic Review*, 16, 189-208.
- BLASCO, J. (2005) *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- BLASCO, J. (2013) *Estudio preliminar*, en M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, J. García López (ed.), Madrid, Real Academia Española.

²³ Rico (1990: 142) recuerda que Baltasar Gracián comprendía los libros de caballerías y el *Quijote* en el mismo conjunto. Gracián afirmaba que el trabajo de Cervantes había sido «dar del lodo en el cieno y [...] querer sacar del mundo una necedad con otra mayor» (*Criticón* II, 1), y consideraba a Don Quijote el arquetipo de «todos los ridículos andantes que en *El discreto* exhortaba a combatir» (Rico 1990: 142).

²⁴ Agradezco a Cecilia Graña su alegre compañía y su atenta lectura.

- BOGNOLO, A. (1989) «L'immaginazione regolata. *Imitación, verosímil, fábula* nella *Philosophía Antigua Poética* di Alonso López Pinciano», *Studi Ispanici*, 101-127.
- BOGNOLO, A. (1998) «'Desocupado lector': il contratto di finzione nel prologo del primo *Quijote*», in *Atti della V Giornata Cervantina*, Padova, Unipress, 19-36.
- BRUCK, J. (1982) «From Aristotelean mimesis to 'bourgeois' realism», *Poetics* 11(3), 189-202.
- CACHO BLECUA, J. M. (2007) «Novelas de caballerías», en R. Gutiérrez y R. Borja (dirs.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Universidad de Cantabria, 133-223.
- CACHO BLECUA, J. M. (2009-2010) «El mundo caballeresco en *El Quijote*», en *Des-tiempos.com. Caballerías* 23, 104-148.
- CANAVAGGIO, J. (1958) «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos* 7, 13-107.
- CARDULLO, R. (2007) *Aristotele: profilo introduttivo*, Roma, Carocci.
- CASTELVETRO, L. (1978-1979) *Poetica d'Aristotele: vulgarizzata e sposta*, W. Romani (ed.), Roma, Laterza.
- CERVANTES, M. (1997) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, C. Romero Muñoz (ed.), Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, M. (2015) *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (ed.), Madrid, Real Academia Española.
- CLOSE, A. (2005) *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica.
- DELLA VOLPE, G. (1954) *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza [*Opere*, Roma, Editori Riuniti, 1973, V, 103-190].
- DI SANTO, F. (2016) *Genealogia della mimesis: fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, ETS.
- EISENBERG, D. (1987) *A study of Don Quixote*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.
- EISENBERG, D. (1995). *La interpretacion cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía literaria.
- EL SAFFAR, R. (1974). *Novel to romance: a study of Cervante's "Novelas ejemplares"*, Baltimore J. Hopkins U.P.
- FORCIONE, A.K. (1970), *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press.
- FUSILLO, M. (1986) «Mythos aristotelico e recit narratologico», *Strumenti critici* 3, 381-392.
- GALLAVOTTI, C. (1999) Aristóteles, *Dell'arte poetica*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2015). *Cervantes. la figura en el tapiz*, Barcelona, Ediciones de Pasado y Presente.
- GARCÍA YEBRA, V. (1988) *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos.

- GARGANO, A. (1988) *Introduzione* a E.C. RILEY, *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino.
- GILMAN, S. (1989) *The novel according to Cervantes*, Berkeley, University of California press.
- GIRALDI CINZIO, G. (1999) *Discorso dei romanzi*, Bologna, Millennium.
- GIRALDI CINZIO, G. (2002) *Discorsi intorno al comporre / rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, S. Villari, Messina (ed.), Centro interdipartimentale di studi umanistici.
- GÓMEZ CANSECO, L. (2005) *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis.
- GROSSER, H. (1992) *La sottigliezza del disputare. Teoria degli stili e teoria dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, Nuova Italia.
- GUASTINI, D. (2010) *Aristotele, Poetica*, Roma, Carocci.
- GUIJARRO CEBALLOS, J. (2007) *El Quijote cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GUTAS, D. y TARÁN, L. (2012) *Aristotle Poetics: editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries*, Leiden, Brill.
- HEMPFER, K. W. (1987) *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag [trad. it.: *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004].
- HEMPFER, K. W. (2004) «Il dibattito sul romanzo nel Cinquecento italiano e la teoria dei 'libros de caballerías' nel Don Quijote» en F. Gernert (ed.), *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca, Universidad-Semyr, 53-65.
- JAVITCH, D. (1991) *Proclaiming a classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton University Press, Princeton. [Trad. it.: *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999].
- JOSSA, S. (2002) *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci.
- KAPPL, B. (2006) *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin, de Gruyter.
- LANZA, D. (1987) *Aristotele, Poetica*, Milano, Rizzoli.
- LARA GARRIDO, J. (1982) «Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano», *Revista de Literatura* 44, 5-56.
- LEONARD, I. (1953) *Los libros del Conquistador*, México, FCE.
- LINES, D. y REFINI, E. (2014) *Aristotele fatto volgare: tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa, ETS.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1953) *Philosophía Antigua Poética*, a cura di A. Carballo Picazo, Madrid, Editorial, 3 vols.

- LÓPEZ PINCIANO, A. (1998) *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M y SALES DASÍ, E. (2008) *Libros de caballerías castellanos*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- MANCING, H. (1982) *The chivalric world of Don Quijote: style, structure and narrative technique*, Columbia, London, University of Missouri press.
- MARTÍN MORÁN, J. (2009) *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992) *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, Ithaca-London, Cornell University Press [trad. esp. *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995].
- MIÑANA, R. (2002) *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Newark, Juan de la Cuesta.
- MONTERO REGUERA, J. (1997) «El Quijote y su teoría literaria» en *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MONTERO REGUERA, J. (2005) *El Quijote durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- MORACE, R. (2012) *Dall'Amadigi al Rinaldo: Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- PADUANO, G. (1998) Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza.
- PARKER, A.A. (1948) «El concepto de la verdad en el Quijote», en *Revista de Filología Española* 32, 287-305.
- PIGNA, G. B. (1997) *I romanzi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- POZUELO Y VANCOS, J. M. (1993) *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- POZUELO Y VANCOS, J. M. (2011) «Mimesis», en C. Alvar (dir.) *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid Castalia, vol. VIII.
- PREDMORE, R. (1953) «El problema de la realidad en el Quijote», *NRFH* 7, 489-498.
- RICO, F. (1990) «Las dos interpretaciones del Quijote», en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral.
- RILEY, E. C. (1962) *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, [Teoría de la novela en Cervantes, Taurus, Madrid, [1966] 1989.
- ROBORTELLO, F. (2016) *Comentario a la Poética de Aristóteles. In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, J. Bermúdez Ramiro (ed.), Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones.
- ROZSNYÓI, Z. (2000) *Dopo Ariosto: tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo.
- SACCHI, G. (2006) *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale.
- SBERLATI, F. (2001) *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni.

- SEGNI, B. (2015) *Poetica d'Aristotile: tradotta di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et accademico fiorentino*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- SHEPARD, S. (1962) *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid.
- SPINGARN, J.E. (1899) *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York [trad. it. *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari 1905].
- WARDROPPER, Bruce W. (1984) «Don Quijote: ¿ficción o historia?», en G. Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Madrid, Taurus, pp. 237-252.
- WEINBERG, B. (1961) *A history of literary criticism in the Italian renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2 vols.
- WEINBERG, B. (2003) *Estudios de poética clasicista: Robortello, Escaligero, Minturno, Castelvetro*, Madrid, Arco.
- WILLIAMSON E. (1984) *The Half-Way House of Fiction* (1984), *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.
- ZANATTA, M. (2001) *La ragione verosimile: saggio sulla Poetica di Aristotele*, Cosenza, LPE.
- ZANATTA, M. (2004) Aristotele, *Retorica e Poetica*, Torino, UTET.
- ZOPPI, F. (2016) *Risa, sonrisa, ironía en el Quijote: burlas de acción y burlas de palabra*, Vigo, Academia del Hispanismo.

EL TÓPICO DE LA *LAUS URBIS* Y LOS *COLOQUIOS* DE BALTASAR DE COLLAZOS: TRADICIÓN, SÁTIRA Y CRÍTICA SOCIAL*

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

Fundación Ramón Menéndez Pidal-Instituto Universitario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid
sarasanc@ucm.es

Resumen – El tópico de la *laus urbis* o «elogio de ciudad» tiene como origen la literatura epidíctica de la Antigüedad, con autores como Isócrates, Hermógenes o Luciano de Samosata. Las bases de su configuración quedan establecidas en diversos textos y se mantendrán, con pequeñas diferencias, a lo largo de los siglos. Este trabajo pretende mostrar cómo Baltasar de Collazos, autor de unos *Coloquios* publicados en Lisboa en 1568, se sirve del modelo existente y recoge todos los elementos característicos del tópico para subvertirlo y utilizarlo de acuerdo a la finalidad concreta de su obra. Para ello, se determina cuáles de esos elementos son mencionados por autores y tratadistas helenos y se analiza de qué manera estos rasgos están presentes en otras obras posteriores y en el propio texto de Collazos, haciendo una mención especial al papel que tanto Luciano de Samosata como el español conceden a la presencia del «extranjero» en el encomio.

Palabras clave – Diálogo, *laus urbis*, Luciano, Baltasar de Collazos

THE TOPIC OF *LAUS URBIS* AND *COLOQUIOS* OF BALTASAR DE COLLAZOS: TRADITION, SATIRE AND SOCIAL CRITICISM

Abstract – The *laus urbis* topic originates in the epidictic literature of Antiquity, with authors like Isocrates, Hermogenes or Lucian. The bases of its configuration are established in different texts and they will remain until the 16th century with slight changes. This paper tries to show how Baltasar de Collazos, author of the

* Trabajo realizado en el marco del proyecto *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* del Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM), FFI2015-63703-P. Entidades financiadoras: Programa Estatal de Fomento de la investigación científica y técnica de excelencia del MINECO 2016-2018 y Fondos FEDER. IP: Dra. Ana Vian Herrero y Dra. Mercedes Fernández Valladares.

Coloquios, published in Lisbon in 1568, uses this model with all the characteristic elements of the topic, so as to subvert it. In order to do so, the elements that are mentioned by Greek authors and writers, are established and analyzed as regards how this elements are present in other later works, including Collazos' text. Emphasis is placed on the special role that both Lucian of Samosata and the Spanish author confer to the presence of the "foreigner" in this encomium.

Key Words – Dialogue, *laus urbis*, Lucian, Baltasar de Collazos

La *laus urbis* es el tópicos que consiste en la alabanza o encomio de una ciudad. De larga tradición clásica, en la Edad Media castellana resurge, en parte, como derivación de la recurrente *Laus Hispaniae*: ciudades como Sevilla, Córdoba o Barcelona, y más tarde Madrid, verán cantadas sus virtudes tanto en latín como en castellano, en prosa o en verso. A lo largo de este trabajo se observará cómo el tópicos se desarrolla en los *Coloquios* de Baltasar de Collazos (1568), y su relación con las características establecidas por la epidíctica clásica.

Si bien los primeros tratados de retórica no prestan demasiada atención al elogio de ciudad como forma independiente (ni Aristóteles ni la *Retórica a Alexandro* lo recogen entre los temas objeto de elogio), queda patente su cultivo a través de la obra de algunos de los autores del siglo IV a. C. (sin olvidar ejemplos literarios notables, como los homéricos, entre otros). Así, el *Panegírico* de Isócrates supone una clara alabanza de la ciudad de Atenas en contraposición con la de Esparta. Es cierto que se refiere a la ciudad como entidad o grupo, no tanto en términos geográficos, pero los elementos de que se sirve para su elogio (cuyo objetivo es mostrar la superioridad de Atenas frente a Esparta para dirigir una posible alianza de pueblos griegos) coinciden en parte con algunos de los que reflejarán los teóricos posteriormente: origen noble de la ciudad, bienes que posee y logros de sus habitantes¹. En este caso, resulta válida la precisión de Ruth (2011: 9) en relación con la ausencia del tópicos en Aristóteles:

Although this omission may seem uncharacteristic of an author so extraordinarily inclined toward commentary on the physical world, it may in fact

¹ Guzmán Hermida (1979: I, 205-213). Otro elogio de Atenas se recoge en términos similares, pero más directamente confrontado con Esparta, en el *Panatenaico* (Guzmán Hermida 1980: II, 201-268).

be in keeping with his tendency to consider the city more as a community of people rather than a concrete assemblage of hills, buildings and the like.

De hecho, parece que el ejemplo de Isócrates invalida en cierto modo otra afirmación de Pernot (1993: I, 24) sobre que «Si l'on ajoute que 'Aristote et la *Rhétorique à Alexandre* ignorent la *polis* comme objet d'éloge, il est clair que l'éloge des cités ne fait pas partie des tâches de l'encomiaste à l'époque classique»². El hecho de que estos dos tratados no hagan referencia explícita al elogio o encomio de ciudad como uno de los posibles temas de la epidíctica no quiere decir que no exista o que en la práctica sea rechazada esta variante, se trata más bien de una imprecisión. A ello contribuye igualmente la mención a diferentes encomios (no conservados) que recoge el mismo Pernot: Rodas, Cnossos o Creta, ligados, probablemente a leyendas o historias locales.

Es necesario advertir que, en realidad, si nos atenemos a la literalidad de los teóricos, no será hasta la *Institutio oratoria* de Quintiliano cuando se refleje el elogio de ciudad como una forma posible de la epidíctica (Gerhard Hortet 2006: 256-259): la alabanza de una ciudad, indica, es en buena parte semejante a la de una persona, ya que igualmente deben encomiarse sus orígenes, su descendencia (en este caso sus ciudadanos) y las distintas partes o cualidades que le confieren honor y dignidad. Pero ello no difiere en demasía de los aspectos recogidos por Isócrates, lo que muestra que Quintiliano únicamente teoriza sobre una práctica común en la época, ya presente en los textos griegos y en algunos precedentes romanos (como Cicerón).

No obstante, y para no incidir ahora en el debate sobre cuál es el origen teórico del elogio o encomio de ciudad, conviene centrar el análisis en la producción de la Segunda Sofística, en la que se observará el verdadero florecimiento del tópico, ya que, en palabras de Reche Martínez (1991: 10), «en última instancia, será el género epidíctico el que lo impregne todo». No en vano, en un momento en el que el poder del Imperio limitaba el de las *polis* griegas, éstas utilizarán el encomio para ponderar las bondades propias y, en algunas ocasiones, promocionarse frente a las demás.

² Especialmente interesante es el análisis que Pernot lleva a cabo de las repercusiones de la ambigüedad terminológica empleada por Aristóteles, y cómo los autores posteriores reflejan su dependencia de la *Retórica* al mismo tiempo que tratan de concretar la división genérica y las definiciones allí planteadas (cf. Pernot 1993: I, 25-42).

El estudio y la práctica del encomio o elogio figura entre los ejercicios habituales de retórica incluidos comúnmente bajo el término general de *progymnasmata*. Dentro de éste, el elogio de la ciudad aparece ya reflejado, por ejemplo, en Hermógenes (Tarso, c. 160 d.C.), quien señala que

a partir de esos aspectos [señalados para el caso del elogio de personas] también podrías emprender sin dificultad el encomio de una ciudad. Dirás, en efecto, con respecto a su origen, que sus habitantes son autóctonos; con respecto a su crianza, que por dioses fueron criados y, con respecto a su educación, que por dioses fueron educados. Examinarás, como si de un hombre se tratase, qué tal es la ciudad en sus costumbres, qué tal en su constitución, qué ocupaciones practicó y qué empresas llevó a cabo (Reche Martínez 1991: 191).

Estas mismas partes, con ligeras variaciones, son las que aparecen también en los ejercicios de Teón y Aftonio, dos de los nombres más conocidos de los *progymnasmata*; si bien, no ejemplifican literalmente con el encomio de la ciudad, sino que se limitan a señalar el proceso del elogio de la persona y comentar que éste puede aplicarse también a animales, cosas o lugares.

Aparte de estos «manuales» prácticos, los tratados de retórica de esta etapa ya hacen con frecuencia referencia al elogio de ciudades. Entre éstos, destacan especialmente los atribuidos a Menandro el Rétor o de Laodicea (s. III d. C.), cuya influencia se aprecia en discursos y panegíricos ya desde el s. IV (Gascó 1996: 18-19). En el primero de los tratados precisa el autor que son objeto de alabanza tanto las regiones como las ciudades. Mucho más concreto que sus predecesores, dirá sobre el encomio de ciudad que «Las alabanzas de ciudades son mezcla de los capítulos sobre regiones y de los referidos a los hombres. Así, de los referidos a regiones hay que tomar la situación; el origen, las acciones y las actividades, de los referidos a los hombres» (Gascó 1996: 115). El desarrollo de las formas de llevar a cabo esta alabanza se contiene en los libros II-III de este primer tratado, donde dirá, entre otras cosas, que cualquier circunstancia, buena o mala, puede ser digna de alabanza, incluso las regiones estériles, secas y arenosas:

Basta, pues, para encomiar el que sea posible encontrar un argumento de defensa incluso para tales paradojas [...] si fuera estéril o poco productiva, eso mismo habría que tomarlo como motivo de encomio, diciendo que necesaria-

mente sus habitantes practican la filosofía y son fuertes de carácter (Gascó 1996: 115-117).

En cuanto a las acciones y actividades, indica que debe alabarse a las ciudades en relación a su régimen político, sus logros en cultura y arte, o su forma de educación. A ello hay que sumar la conducta de sus habitantes y sus virtudes (valentía, justicia, templanza y sabiduría). Es decir, que los encomios de ciudades deben contener una serie de elementos básicos: situación, orígenes, régimen político, hechos y virtudes de sus ciudadanos y edificios o monumentos reseñables.

Pero no sólo encontramos estas ideas en los tratados teóricos, en palabras de Pernot (1993: I, 178-216), «Dans les discours proprement épidiectiques, la cité est omniprésente»; y ello se refleja igualmente en los discursos de autores como Elio Arístides, Dion de Prusa o Luciano de Samosata. Sus obras parten de una serie de *topoi* o lugares comunes que, en su mayor parte, coinciden con los señalados por Menandro³.

De entre estos autores, es necesario destacar levemente la figura de Luciano, porque presenta tres características clave a la hora de entender el texto de Collazos: su inclusión en el diálogo literario, su tratamiento satírico del tópico y la importancia del personaje extranjero como justificación del elogio. Tanto en *Filosofía de Nigrino* como en *Anacarsis*, Luciano presenta una alabanza de la ciudad de Atenas a partir del comportamiento de sus ciudadanos. En el primero, la alabanza de la moderación ateniense en contrapunto con el culto al lujo y a la apariencia romana servirá para mostrar la crítica al comportamiento de Luciano, más propio de un romano, según se deduce de sus propias palabras. En el caso de *Anacarsis*, Solón trata de mostrar las bondades del sistema de educación ateniense, que prepara a sus ciudadanos para las diferentes circunstancias de su vida. Parte del punto de vista de que la ciudad la constituyen sus ciudadanos y, por tanto, hay que ocuparse de ellos cultivando tanto su alma como su cuerpo, lo que les preparará para la convivencia virtuosa en paz y para su defensa en tiempo de guerra. En ambos casos, el foco del elogio se sitúa, por tanto, en los logros de sus habitantes, aunque no exclusivamente. Es decir, se trata de elogios que no reúnen todos los elementos que se señalan como habituales en el tópico, no obstante, el diálo-

³ Cf. Pernot 1993: I, 178-216.

go satírico lucianesco gozará de enorme éxito durante todo el siglo XVI, especialmente a partir de su recuperación por parte de Erasmo, lo que lo convierte en uno de los modelos más interesantes para la comparación con la obra de Baltasar de Collazos.

A la tradición lucianesca debe sumarse también la latina y medieval del encomio o *laus urbis*, que seguramente conocía Collazos de forma más cercana. En el ámbito cristiano (siguiendo el modelo bíblico, donde la alabanza de Jerusalén, por ejemplo, se conjuga con la crítica y condena de otros emplazamientos como Babilonia), los Padres de la Iglesia se servirán de este tópico para ejemplificar el ideal de ciudad cristiana⁴. En cambio, en la tradición de la literatura latina no se cultivará de una forma tan sistemática hasta el siglo IV. Pueden encontrarse significativos ejemplos en autores como Cicerón, Virgilio, Horacio y Ovidio, entre otros, pero sus continuadores no parecieron interesarse por este modelo. Será a partir del *Ordo urbium nobilium* de Ausonio cuando se retome y se popularice de nuevo, para transmitirse así a la literatura medieval europea, que, no obstante, le dará desde fechas tempranas una visión cristiana al elogio: «bishops and saints replaced the emperors who had formed the subjects of classical-era panegyrics [...]. Accordingly, an encomium of Naples appears as the first chapter of a life of the city's Bishop Athanasius» (Ruth 2011: 93-94).

Primero en latín y más tarde también en romance (aunque sin abandonar la lengua de Virgilio, como era habitual) los autores medievales van a seguir el modelo de Menandro y, especialmente, el del *De laudes urbium*, un anónimo del siglo octavo que recuerda en muchas ocasiones al texto griego, pero que tuvo una mayor difusión en la Europa de los siglos VIII-XV. De acuerdo con esta preceptiva, los elementos que suelen aparecer en el encomio de ciudad siguen siendo la descripción y alabanza de su fundación y fundadores, su situación privilegiada y, cada vez más, las bondades de sus ciudadanos y su estilo de vida particular (este último aspecto será objeto de descripciones más detalladas y pormenorizadas con el objetivo de hacer prevalecer la población no sólo sobre otras ciudades contemporáneas sino sobre ella misma en anteriores periodos históricos).

Las ciudades que aparecen con más frecuencia en este tipo de textos durante la Edad Media y el primer Renacimiento son italianas, sobre

⁴ Pensemos, entre otras, en la Ciudad de Dios de san Agustín.

todo Roma y Florencia⁵, aunque se encuentran también significativos ejemplos sobre poblaciones francesas, inglesas y, por supuesto, hispanas. Sin entrar con detalle en estas obras, sí conviene mencionar que el elogio de ciudades, y más concretamente de Sevilla, aparece, por ejemplo, en la *Primera Crónica General*, la *Crónica del Moro Rasis*, la epístola *De laudibus Ispalis* de Alfonso de Palencia o la *Historia de Sevilla* de Luis de Peraza. Respecto a esta última, como señala Quesada (1992: 3), «la imagen que se difunde a través de la descripción y la historia de estas ciudades, [sic] se mueve entre el panegírico y la presentación de una República ideal»⁶, una idea que mencionaba ya Curtius pero referida a los panegíricos de países. Los elementos del encomio incluidos en estos títulos serán los mismos que se han señalado con anterioridad, los mencionados por Menandro, aunque también se observa una mayor atención a aspectos como la independencia jurisdiccional o la importancia comercial, presentes en algunos casos en la tradición clásica y retomados ahora como muestra de la influencia humanística y la evolución social del momento⁷.

Con estos modelos como referencia, Baltasar de Collazos, autor palentino asentado en Sevilla⁸, construye un elogio de la ciudad andaluza que, si bien respeta los elementos canónicos, será necesariamente comprendido en términos satíricos. En los *Coloquios*, presenta a tres interlocutores (Antonio, Dionisio y Fabián) que, a lo largo del texto, van a debatir sobre las penurias del modo de vida que siguen: el de fingirse caballeros sin serlo. Mientras Fabián se mostrará contento y satisfecho con ella, y dispuesto a tolerar sus miserias, Antonio se planteará seguir otro camino y Dionisio se presentará como una de las posibles alternativas, pues la ha dejado para darse a la penitencia. Así, partiendo de este asunto, los personajes se moverán por la Sevilla de la época para dar una imagen crítica y satírica de la sociedad de su tiempo, pero a partir del Coloquio XI se les unirá un

⁵ Autores como Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti o Piccolomini se encargarán de revitalizar y renovar el género durante el *Quattrocento* italiano (siguiendo el modelo de la Segunda Sofística) e influirán posteriormente en el resto de Europa (cf. Ruth 2011: 195-219).

⁶ Véase también Curtius 1976: 228-229.

⁷ Para un mayor detalle sobre los elementos del encomio presentes en estas obras y algunas otras, puede verse Sánchez Bellido 2013: 208-220.

⁸ Hasta su marcha a Perú en 1569. Para más detalles sobre la biografía del autor, véase Sánchez Bellido 2013: 21-49.

nuevo interlocutor, Don Jorge⁹, caballero flamenco que servirá de contrapunto a los tres españoles.

Como ocurría en los diálogos de Luciano, la visita del extranjero, que viene sólo por ver España, da pie a una comparación, en este caso, entre la grandeza del imperio español y el romano. Afirma el flamenco sobre España que:

A nadie le puede parecer sino bien, pues los romanos la tenían por una de las mejores provincias que ellos poseían [...]. Hase trocado la suerte, porque así como los romanos antiguamente eran señores de mucha parte del mundo y le mandaban, ni más ni menos son ahora los reyes de España, y en todos cabos mandan y son señores españoles (Sánchez Bellido 2013: 405).

Se trata de una idea común en la época, ya que quienes deseaban ensalzar un pueblo o nación, a menudo recurrían a la comparación con el Imperio romano, que pasa a constituir el ideal de República. Y si Roma, como capital del Imperio, es el modelo de ciudad (algo que se observa no sólo en las comparaciones que aparecen en diferentes textos, sino en los numerosos elogios que le dedicaron diferentes autores a lo largo de los siglos), Sevilla será el nuevo modelo dentro del imperio español, dada su importancia económica a lo largo de todo el siglo XVI por su relación con la llegada del oro y plata de Indias. No obstante, se trata de un modelo confuso, que se identifica con Babilonia, ciudad de pecado, en lugar de Roma. De forma semejante a como ocurría con el *Nigrino* de Luciano, la imagen que se desprende de la ciudad a partir del texto no será positiva en ningún caso, aunque la técnica que utiliza el palentino (también extraño en cierto modo entre los sevillanos) será distinta a la del autor heleno: si Luciano empleaba el elogio de Atenas y la crítica de Roma para reflejar de modo satírico la personalidad del Luciano interlocutor, Collazos empleará el elogio para criticar la propia ciudad y a sus habitantes, incluidos los protagonistas de la obra.

En este caso, la encargada de realizar el elogio será Úrsula, una nueva interlocutora que se une a la conversación cuando los acompañantes de Don Jorge deciden llevarle a casa de ésta como «una de las famosas cosas

⁹ Se escribe «Don» con mayúscula por considerarlo parte integrante de su nombre y las implicaciones que en el texto supone esto (cf. Sánchez Bellido 2013: 162-173).

que en Sevilla hay que ver» (Sánchez Bellido 2013: 409), casi como Luciano visitaba a Nigrino para escuchar su filosofía. Pero esta maestra es una cortesana, aparentemente ya retirada, que narra a los caballeros cómo se ganaba la vida engañando a los hombres con tretas que, en ocasiones, recuerdan a las de las futuras pícaras del siglo XVII. Pues bien, una vez terminada su historia, y como quien ha visitado diferentes lugares a lo largo de su vida itinerante (como el Anacarsis de Luciano), Úrsula será quien establezca que:

Sevilla me ha parecido el mejor pueblo y el mejor pedaço de tierra y más abundante de todas las cosas que hay en la cristiandad, y que ella sola puede vivir sin que la entre cosa ninguna de ningún reino estrangero, lo cual no puede hazer ninguno de los pueblos grandes que hay en Italia y Flandes y Alemaña y Francia, sino que antes della se proveen todos estos reinos que he dicho de muchas cosas, y todas las que dellos a ella van o vienen son acesorias y extraordinarias, y que se podría pasar sin ellas sin hazerle falta ni echarlas menos (Sánchez Bellido 2013: 431).

Esta idea, establecida como *propositio*, que aparece con asiduidad en diferentes textos de alabanza de la ciudad de Sevilla (anteriores y posteriores a los *Coloquios*)¹⁰, tiene que ver con la identificación de la supremacía de la ciudad por medio de la fertilidad que asegura el abastecimiento y, a su vez, proporciona los medios para el dominio jurisdiccional. Son precisamente éstos los argumentos que expone Úrsula: la abundancia de sus productos (trigo, cebada, vino, aceite, carnes y pescados) es tal que no sólo garantiza la vida en la región, sino que puede servir a otros pueblos que a menudo comercian con ella. A esto debe sumarse el dinero, que, gracias a las Indias, corre fluidamente por Sevilla, y el comercio, que favorece la entrada de otros bienes (eso sí, no necesarios para la conservación de la vida), así como el movimiento de gentes de diferentes lugares.

A ello se añade la idea de que Sevilla está en el mejor emplazamiento posible, que Úrsula defiende a partir de un aparente argumento de autoridad:

Y he hallado por experiencia que dezía verdad un ciudadano de Sevilla, que tenía unas casas muy buenas en cal de Francos, y en otras cosas de que las ala-

¹⁰ Cf. Sánchez Bellido 2013: 213-220.

baba, decía que estaban en el mejor puesto del mundo [...]. Decía él que, de las tres partes en que los matemáticos dividen esta zona, o quinta parte del mundo que habitamos y de que tenemos noticia, que son África y Asia, Europa, es común opinión, y así lo escriben muchos auctores muy graves, principalmente Plinio en el libro tercero de su *Natural historia*, que Europa es lo mejor, y lo mejor de Europa es el Andaluzía, y lo mejor del Andaluzía, Sevilla, y lo mejor de Sevilla, cal de Francos (Sánchez Bellido 2013: 432).

Si se observa con atención el argumento, la fuente de autoridad de Plinio es sólo secundaria, puesto que el referente principal de Úrsula no es el autor latino, sino el «ciudadano de Sevilla», a quien ella le otorga la credibilidad. Además, el texto de Plinio está evidentemente tergiversado, puesto que él en realidad no señala que Andalucía sea lo mejor de Europa.

El único que parece percatarse de esta circunstancia es Antonio, quien responde irónicamente: «A esa cuenta no andaba fuera de camino y buen tercero tenía en vos para ayudárselas a vender bien [las casas]» (Sánchez Bellido 2013: 433). En cambio, Fabián toma como buena la información ofrecida por su interlocutora y le anima a que continúe describiendo las bondades de la ciudad. Así, pasa ella a mencionar la abundancia de iglesias, monasterios, conventos y hospitales que constituyen monumentos y construcciones de interés. Igualmente, se subraya la extensión de la ciudad y de su dominio jurídico: «tiene en todo este término setenta y tres pueblos suyos jurisdicción, y todo mero mixto imperio, poniendo todos los oficios de justicia dellos» (Sánchez Bellido 2013: 434).

Se recogen, de este modo, todos los *topoi* habituales en los elogios, según lo visto anteriormente, a excepción de la narración de la fundación que, en este caso, se limita a la mención de la reconquista de la ciudad por Fernando III y no a la leyenda que la hace nacida de Hércules. Esto se justifica en realidad por la importancia que quiere dársele al rey santo, capaz de vencer a los musulmanes, por encima de los mitos paganos (algo que se refleja en otros momentos de la obra).

Se trata, por tanto, de una *laus urbis* no muy distinta formalmente a las habituales. El desarrollo del tópico sigue las pautas canónicas, pero el punto de partida es lo que desestabiliza la argumentación. ¿En qué grado puede estimarse como válido el elogio proveniente de un personaje ya desautorizado moralmente durante el discurso previo? Es obvio que este monólogo de Úrsula no puede aislarse de su anterior intervención, desti-

nada a mostrar su modo de vida. En realidad, el argumento base para su opinión respecto a la importancia de Sevilla no es otro que la abundancia de riquezas y de tráfico de gentes de diversos lugares¹¹. Es decir, la misma razón que había esgrimido para decantarse definitivamente por esta ciudad como lugar para ejercer su profesión, de acuerdo con el consejo de su madre:

Que me estuviese queda en esta riquísima ciudad de Sevilla, que es la hornaza a donde se viene a fundir y juntar todo cuanto oro y plata se saca en cuantas minas hay descubiertas en todas las Indias y Nuevo Mundo y Sierra Morena, y que se debían tener por locos los que dexan a Sevilla y van a Chile a buscar oro, o a los que por ver mundo se van a Italia o a Flandes, pues no hay más mundo que ver habiendo visto a Sevilla (Sánchez Bellido 2013: 408-409).

Sevilla se muestra a lo largo de los coloquios protagonizados por Úrsula como el lugar más propicio para el engaño. Una ciudad tan grande que resulta fácil pasar desapercibido, con tanta gente principal que cualquiera puede infiltrarse entre ellos sin destacar, y lo que es más importante, el lugar donde confluyen quienes traen el oro de Indias y quienes comercian con ello en Europa, personajes de paso, a quienes una vez engatusados no volverá a encontrar. ¿Dónde, si no en Sevilla, podría una mujer que ha estado en la cárcel y ha sido condenada por estafa volver a ejercer con la libertad de que ella hace gala? Su fama puede haber pervivido entre los habitantes de la ciudad, pero no lo suficiente como para que ella no pueda ganarse de nuevo el pan según su antiguo proceder. En resumidas cuentas, la alabanza de Sevilla en boca de la *hetaira* invierte su valor y es utilizada por el autor para subrayar su crítica a los personajes ociosos que

¹¹ Ya intuyó el problema Peinador Marín (1993: 775), quien se preguntaba: «¿Por qué es ella quien lo realiza [el elogio] y por qué cierra su relato así? [...] No considero casual el que sea una cortesana enriquecida en Sevilla (gracias, en última instancia, a la inmoralidad de sus gentes) la encargada de ensalzarla». Sin embargo, le otorga un valor excesivo a la influencia de la fuente aretiniana, seguramente porque no advierte que el modelo que sigue Collazos es, en realidad, el de la versión española de Xuárez. Para Ana Vian (2004: 1437), el elogio de Úrsula es utilitario porque «canta la abundancia, los bienes comestibles, la riqueza y la mercadería», lo que hace de ello una inversión paradójica. Está en lo cierto con respecto a la inversión y la paradoja, pero también es cierto que los elementos resaltados por la interlocutora durante la alabanza son los habituales, como se ha visto a través de los ejemplos anteriores.

en ella se camuflan y sobreviven (es decir, los habitantes que, según lo visto anteriormente, debían encomiarse en los elogios).

El mundo de Úrsula es un mundo moralmente al revés y la ejemplaridad invertida es la adecuada para pintar la decadencia de una sociedad envilecida. Una cuestión de opciones. Úrsula es el personaje ideal para encarnar ese antiejemple, y goza por tanto de toda la autoridad moral que la historia del diálogo y la paradoja lucianesco-aretiniana le confieren. [...] sólo desde la paradoja moral se entiende la defensa de la ciudad en boca de Úrsula. Ella es la *auctoritas* de la vida real (Vian Herrero 2005: 1438-1439).

Se trata, por tanto, de una crítica generalizada a la ciudad no por sí misma, sino por el tipo de personaje que en ella encontraba cobijo. Así, Antonio, al salir de casa de Úrsula, dice:

No ha sido malo el sermón que desta habemos oído, pues, si queremos, harto provecho se nos puede seguir dél a nosotros y a todos los que le oyeren, para aquellos que andan metidos en estas cosas apartarse dellas y a los que no las han probado, guardarse y alabar a Dios por ello (Sánchez Bellido 2013: 436).

De estas palabras se desprende que el lector no debe quedarse con la anécdota del pasaje y su significado primero, sino con la verdad que se esconde tras ello. No es que Sevilla no merezca los elogios que otros le dedicaron. El mismo Don Jorge expresa en alguna ocasión su maravilla ante la grandeza de la ciudad y su catedral, por ejemplo. Este elemento, presente en todas las descripciones laudatorias de la época, era y debía ser motivo de orgullo, y aparecía frecuentemente comparado con la toledana, al igual que en los *Coloquios*:

no he visto, y dudo que en el mundo hay otro edificio mejor de grande y bien traçado, y todo cuanto en él hay, tan a propósito y compás como esta iglesia, que yo no hallo que le falte cosa alguna para ser obra muy acabada y perfecta, porque, aunque la de Toledo es muy estremada cosa, está muy baxa y ahogada de casas y otros edificios que a ella están arrimados, pero ésta, tan esenta y tan airosa y en tan buen sitio y con otras muchas particularidades, paréceme que, como Dios no críe otros juizios de hombres más acendrados que los que agora hay, estáis seguros los de Sevilla de que se haga en todo el mundo otra cosa más acabada que esta iglesia es (Sánchez Bellido 2013: 403).

Es decir, que el autor reserva los juicios de valor positivo para el personaje menos marcado moralmente. Mientras que sabemos que Fabián, Antonio (y el mismo Dionisio, aunque haya dejado esa vida) o Úrsula son elementos marginales de la sociedad, que viven a costa del fingimiento y el trabajo ajeno, de Don Jorge sólo sabemos que fue soldado, al igual que Antonio, y que alguna vez pasó penurias (lo cual no era extraño en el frente), pero no su modo de vida, por lo que no hay motivo para poner en tela de juicio su honra.

Así pues, a lo largo de los *Coloquios*, y especialmente en el decimo-séptimo, se contrasta la imagen de grandeza y dominio de España con la de Sevilla, la ciudad que podría ejercer por sí misma de capital del Imperio, dado su potencial social y económico y que, sin embargo, se ha convertido en el centro de acción de personajes marginados, ociosos y amorales. Se contrapone la visión externa y tradicional, pero superficial, de Don Jorge, a la cruda y real de Úrsula por medio de un tópico conocido y manejado por el lector para camuflar la crítica y la sátira del pasaje.

No obstante, el mensaje final es en cierto modo positivo, ya que será este momento el que marque la decisión de enmienda de Antonio, quien afirma «que yo ya me quiero salir fuera de la orden, no quiero ser más juguete o entremés en el mundo para que se rían de mí, quiero dexas que neceen otros y reírme yo» (Sánchez Bellido 2013: 437). En definitiva, la inversión del tópico sirve en este caso para mostrar una realidad de la sociedad española que, de forma interna, supone el escarmiento de Antonio y el punto de inflexión del texto. De este modo, al igual que ocurría en *Filosofía de Nigrino*, la sátira es la herramienta que permite modificar el punto de vista del interlocutor y hacerle patente sus errores.

Así, podemos concluir que Collazos, conocedor del tópico de la *laus urbis*, lo utiliza de acuerdo a los cánones establecidos por la tradición, pero con una intencionalidad opuesta a la de la mayor parte de autores precedentes (no sólo griegos, sino también latinos e hispánicos de época medieval y renacentista), siguiendo la línea del diálogo lucianesco, enormemente difundido entre los humanistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CURTIUS, E. R. (1976) *Literatura europea y Edad Media latina*, M. Frenk Alatorre y A. Alatorre (trans.), México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GALLEGO MONTERO, J. (2011) *Edición crítica y estudio de los Diálogos de apacible entretenimiento de Gaspar Lucas Hidalgo*, Madrid, Universidad Complutense.
- GASCÓ, F. (ed.) (1996) MENANDRO EL RÉTOR, *Dos tratados de retórica epidíctica*, M. García García y J. Gutiérrez Calderón (trans.), Madrid, Gredos.
- GERHARD HORTET, C. (ed.) (2006) QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Sobre la enseñanza de la oratoria. Libros I-III*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUZMÁN HERMIDA, J. M. (ed.) (1979) ISÓCRATES, *Discursos*, Madrid, Gredos.
- (1980) ISÓCRATES, *Discursos*, II, Madrid, Gredos.
- PEINADOR MARÍN, L. J. (1993) «Construcción y significado de los *Colloquios* de Collazos», en M. García Martín (ed.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, vol. 2, Salamanca, Universidad de Salamanca, 769-76.
- PERNOT, L. (1993) *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vols., Paris, Institut d'Études Augustiniennes.
- QUESADA, S. (1992) *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- RECHE MARTÍNEZ, M. D. (ed.), TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO (1991) *Ejercicios de Retórica*, Madrid, Gredos.
- RUTH, J. S. (2011) *Urban Honor in Spain: the Laus Urbis from Antiquity Through Humanism*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press.
- SÁNCHEZ BELLIDO, S. (2013) *Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral disponible en eprints: <<http://eprints.ucm.es/23811/1/T35043.pdf>>
- VIAN HERRERO, A. (2004) «El relato de Úrsula en los *Coloquios* de Baltasar de Collazos (1568): diálogo narrativo y paradoja moral», en P. Civil (coord.) *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, vol. 2, Madrid, Castalia, 1427-1443.
- (2005) «Úrsula de los *Colloquios* de Baltasar de Collazos (1568) y las tradiciones literarias de la interlocutora y la pícara», en *Por discreto y por amigo: mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 453-470.

LA *PAIDEIA* ANTIGUA Y LA ADAPTACIÓN DE LOS COLOQUIOS ESCOLARES EN MÉXICO: FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR¹

VIRGINIA OPRISA

Instituto Universitario Menéndez Pidal.
Universidad Complutense de Madrid
voprisa@ucm.es

Resumen – El humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar es el primer autor de coloquios escolares en el Nuevo Mundo. Publica sus siete *Diálogos*, en latín, junto a las veinticinco *Exercitationes Linguae Latinae* de Juan Luis Vives, en 1555, en México, en la imprenta de Juan Pablos. Atendiendo a varios criterios, los coloquios salazarianos se pueden dividir en dos grupos. Los primeros cuatro *Saltus; Ludus sphaerae per anulum ferreum; Obeliscorum seu ligneorum pyramidularum ludus; Pilae palmariae ludus*, escritos en España antes de 1550, versan sobre la educación de los jóvenes, sobre sus quehaceres diarios, sobre los juegos, etc. La *παιδεία* de Platón o, más tarde, de Quintiliano, llega hasta la literatura renacentista, pero se ve ahora desde una perspectiva renovada. Los tres coloquios que escribe en México, después de 1551, *Academia mexicana; Civitas Mexicus interior; Mexicus exterior*, introducen una novedad en el (sub)género: el tema americano, haciendo uso del tópico *laus urbis* (la grandeza de la ciudad de México). Los diálogos didácticos de Cervantes de Salazar, además de seguir de manera directa a Erasmo y a Vives, beben, de manera indirecta, de obras tan antiguas como las de Platón, Aristóteles, Luciano de Samósata, Cicerón, Terencio, etc.

Palabras clave – humanistas, coloquios escolares, *παιδεία*, *laus urbis*

THE ANCIENT *PAIDEIA* AND THE ADAPTATION
OF PEDAGOGICAL *COLLOQUIA* IN MEXICO:
FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* del Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM), FFI2015-63703-P, Entidades financiadoras: Programa Estatal de Fomento de la investigación científica y técnica de excelencia del MINECO 2016-2018 y Fondos FEDER. IP's: Dra. Ana Vian Herrero y Dra. Mercedes Fernández Valladares.

Abstract – The Toledo humanist Francisco Cervantes de Salazar was the first author of pedagogical *colloquia* in the New World. He published his seven *Dialogues* in Latin, together with the twenty-five *Exercitationes Linguae Latinae* by Juan Luis Vives, in Mexico (Juan Pablos impr. 1555). According to various criteria, Salazar's *colloquia* can be divided into two groups. The first four, *Saltus; Ludus sphaerae per anulum ferreum; Obeliscorum seu ligneorum pyramidularum ludus; Pilae palmariae ludus*, which were written in Spain before 1550, deal with the youth's education, daily chores, games, etc. Plato's παιδεία, or later on Quintilian's work, which influenced the Renaissance literature, were seen from a renewed perspective. The next three *colloquia*, which he wrote in Mexico after 1550, *Academia mexicana; Civitas Mexicus interior; Mexicus exterior*, bring in a novelty in the (sub)genre: the American theme, taking advantage of the use of the *laus urbis* elegy (the grandeur of Mexico city). In addition to directly following Erasmus and Vives, Cervantes de Salazar's didactical dialogues drew indirectly from works as ancient as those of Plato, Aristotle, Lucian of Samosata, Cicero, Terence, etc.

Key words – humanists, colloquia, pedagogical, παιδεία, laus urbis

El humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar tiene una gran importancia en la etapa de adaptación del modelo dialógico de tipo *colloquios escolares* en la literatura hispanoamericana, concretamente mexicana, a mediados del siglo XVI. Más conocido por su papel de comentarista y de editor literario de los *Diálogos* de Juan Luis Vives, merece ser más estudiado por ser escritor de diálogos didácticos, algunos de gran valor artístico.

Destacaré ahora sólo los acontecimientos que tienen que ver con el mundo académico y artístico-literario en el que se forma como futuro escritor de diálogos didácticos, y no otros aspectos controvertidos de su biografía².

Nace en Toledo c. 1514 y muere en México en 1575. Es un humanista de dos mundos, según sus biógrafos. Su personalidad y su bagaje cultural-

² Para la cronología de su vida cf. García Icazbalceta 1875: VII-XXV; Millares Carlo 1986: 19-39; O'Gorman 1982: XIII-XXV; Baranda 2012: 47-50; González 2014: 235-257 y otros. Para la bibliografía sobre la vida del autor y sobre los *Diálogos* cf. Oprisa (2016: 1-5) BDDH269 en Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico [en línea]. <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH269/francisci-cervantis-salazari-toletani-ad-ludovici-vivis-valentini-exercitationem-aliquot-dialogi-en-commentaria-in-ludovici-vives-exercitationes-linguae-latinae/> [29/06/2016]

artístico se forjan gracias al humanista y moralista Alejo Venegas, su maestro, y a los estudios en la Universidad de Salamanca. En 1539 viaja a Flandes, acompañando al licenciado Girón y conoce a Juan Luis Vives, con quien traba amistad y cuyo libro *Familiarium Colloquiorum Formulae, sive Linguae Latinae Exercitatio* compra allí y se trae a España en 1540. Trabaja como secretario de cartas latinas para el cardenal García de Loaysa, presidente del Consejo de Indias, teniendo así la oportunidad de enterarse del funcionamiento del Nuevo Mundo. Pero en ningún momento pierde el contacto con el mundo literario. Traduce y publica, en 1544, la *Introducción a la sabiduría* de Vives. En 1546 muere el cardenal y se encuentra desamparado y sin trabajo. Por un breve periodo es catedrático de retórica en la Universidad de Osuna. Ya en 1551 lo hallamos en México. Llega allí con fama de excelente latinista. En 1553 lee en latín el discurso inaugural de la Universidad de México. Nombrado maestro de retórica, necesita un libro de texto para sus alumnos y, como se había traído de España los *Diálogos* de Vives en 1555³, decide publicarlos.

A mediados del siglo XIX, el estudioso Joaquín García Icazbalceta recibe del librero José María Andrade un ejemplar mutilado de dos colecciones de diálogos. La primera lleva el título escrito a mano «Commentaria in Ludovici Vives *Exercitationes Linguae Latinae* Mexici, apud Joannem Paulum⁴ Brisensem. 1554». Contiene los veinticinco diálogos de Vives y los comentarios de Pedro Mota y los del propio Cervantes de Salazar. La segunda empieza en el fol. 228, lleva su propia portada impresa y contiene los siete diálogos originales salazarianos: «Francisci Cervantis Salazari Toletani, ad Ludovici Vivis Valentini exercitationem,

³ Oprisa (2016: 5, n. 14) anota «Al carecer de portada los dos únicos ejemplares conocidos tradicionalmente, se viene adoptando como fecha de impresión la que figura tanto en la portada interna, correspondiente a los diálogos de Cervantes de Salazar, como en el colofón general del libro, con la precisión del mes y del día: 6 de noviembre de 1554. No obstante, González (2012: 38-39 y n. 60) demuestra que el libro se publicó ya bien avanzado el año 1555, pues en el diálogo *Academia Mexicana* Cervantes de Salazar elogia abiertamente al arcediano del cabildo, Juan Negrete, de quien dice que «el año pasado fue rector de la universidad» y está documentado que éste empezó a enseñar teología el 28 de abril de 1555». BDDH269 en Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico [en línea] <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH269/francisci-cervantis-salazari-toletani-ad-ludovici-vivis-valentini-exercitationem-aliquot-dialogi-en-commentaria-in-ludovici-vives-exercitationes-linguae-latinae/> [29/06/2016]

⁴ A título de curiosidad, Juan Pablos de Brescia es el primer impresor de México.

aliquot *Dialogi*». Hasta en la década de los 60 García Icazbalceta pensó que era el único ejemplar, pero se le comunica la existencia de otro ejemplar trunco que sólo contenía los coloquios de Cervantes de Salazar. En 1875 ese estudioso decide publicar sólo los últimos tres, los escritos en México. El libro lleva como título *México en 1554*⁵.

1. LOS COLOQUIOS ESCOLARES EN EL RENACIMIENTO

En el siglo XVI, los renacentistas rescataron y renovaron el diálogo⁶, uno de los géneros de prestigio en la Antigüedad, cultivado por Platón, Cicerón y Luciano de Samósata, por citar a algunos. Es una forma excelente para discutir y comunicar problemas de un amplio campo del saber: teología, medicina, educación, etc. Este último es un tema muy común y muy antiguo. Todas las épocas se preocupan por la educación. La *παιδεία* de Platón⁷ o, más tarde, de Quintiliano, llega hasta la literatura renacentista, pero se ve ahora desde una perspectiva renovada. La encontramos en ensayos, en opúsculos, en tratados, en diálogos didácticos y, especialmente, en coloquios escolares. Como (sub)género estos últimos nacen en el Renacimiento⁸ y se consolidan ya en la tercera década del siglo XVI. Dichos coloquios se escriben en latín y, muchos de ellos, no son más que un instrumento lingüístico para practicar el idioma como lengua viva. Por ese motivo, sus autores, la mayoría profesores de retórica, necesitan renovar los métodos medievales de la enseñanza del latín, necesitan de un léxico latino nuevo

⁵ García Icazbalceta (1875: 7-17; 71-83; 255-259) lleva a cabo un extenso estudio de estos tres diálogos con notas muy detalladas.

⁶ Vian (2010a: XIII-CCCII) da una completa introducción sobre los *Diálogos españoles del Renacimiento*, con una muy detallada cronología y bibliografía actualizada. Otros estudios: Gómez: 1988 y 2000; González (1999: 58, n. 70) ofrece una lista de autores (desde 1970 hasta 1999) que se ocupan del estudio de los diálogos renacentistas, incluidos los didácticos (n. 72). Los más destacados (y los más antiguos) Massebieau (1878) y Bömer (1897-1899).

⁷ Ballén Molina (2010: 36) comprueba que el tema pedagógico se da en Platón en varios diálogos: *Hippias*, *Laques*, *Cármides*, *Menón*, *Teeteto* y establece que hace una filosofía de la educación en *República*, *Protágoras* y *Leyes*.

⁸ Calero (1994: 7-20) reúne los datos de la historia de los coloquios escolares de Massebieau (1878) y Bömer (1897-1899) y alista unos diecisiete autores desde 1480 hasta mediados del siglo XVI.

para una vida nueva y sobre todo para una ideología nueva. Los contenidos tienen que ser relativos a la vida diaria de un niño, a las principales actividades de un joven, a sus estudios, a sus juegos, en definitiva, a su educación, incluso a sus vivencias personales y a sus sentimientos. Compartimos con Vian (2009: 446) la definición de los coloquios escolares vistos como «una representación más o menos estilizada de las actividades de la tradición educativa de colegios, escuelas, universidades, etc.».

Los coloquios escolares en Europa se escriben durante casi un siglo, desde 1480 hasta 1570. Massebieau (1878: 107) establece que los coloquios escolares hunden sus raíces en la tradición clásica⁹ como toda la literatura occidental. Es más, fija como fuentes directas: primero los *Hermeneumata Pseudodositheana*¹⁰, manuales de aprendizaje de griego para los latinos y de latín para los griegos, del siglo III d. C., en su apartado *De conversatione*, dedicado a los diálogos para la conversación coloquial; y segundo, el *Manuale scholarium, qui studentium universitates aggredi ac postea in eis proficere intituunt*, de autor desconocido, publicado en 1481, en Estrasburgo, y utilizado en todas las universidades alemanas¹¹ en el siglo xv.

Los renacentistas no citaron o no reconocieron la deuda a esa tradición, y la erudición decimonónica aún la ignoraba, hasta que, como indica Massebieau (1878: 50-51), A. Boucherie encuentra un manuscrito del siglo ix de la Escuela de Medicina de Montpellier, una colección de palabras y diálogos en griego y latín, atribuida a Julio Pollux (s. II), que se publicó, en 1872, con el título *Ἑρμηνεύματα (καὶ) καθημερινή ομιλία* (editada por primera vez, en 1517, por el alemán Beatus Rhenanus, sólo la parte final *καθημερινή* como apéndice). Massebieau apunta que Vives conoció este texto y le sirvió como modelo sobre todo en los primeros tres o cuatro diálogos¹². Es decir, los griegos utilizaron estos «diálogos escolares» para el aprendizaje del latín, y no cabe duda de que los humanistas los conocieron o pudieron conocerlos.

⁹ «Tout le trésor de la bonne antiquité greque et latine sera répandu avec une profusion intelligente».

¹⁰ Chambré 2014: [en línea] <http://lca.spip.ac-rouen.fr/spip.php?rubrique24> [29/08/2016]

¹¹ Uno de los primeros autores de diálogos escolares fue P. Niavis. Publicó muy temprano varias colecciones de diálogos, tal como, *Dialogus parvulis scholaribus ad latinum idioma perutilisimus* (1489).

En otras palabras, pese a la importancia del diálogo en la Edad Media, los antecedentes medievales a la tradición de los coloquios escolares apenas se conocen, según Massebieau (1878: 52)¹³. El libro y repertorio más reciente de Cardelle de Hartmann (2007), *Lateinische Dialoge 1200-1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium* tampoco da indicaciones.

1.1. *El lugar de Cervantes de Salazar en el elenco de los dialoguistas didácticos*

El primero que elabora una suerte de parlamentos entre escolares, pero sin interés por la educación moral, sino simplemente por el buen latín, es P. Mossellanus en *Paedologia* (1517) que se imprimió más de sesenta veces. Al año siguiente fue Erasmo el que en verdad patentó el género por darle ese toque cada vez más vinculado a la moral y a la literatura, a la ficción. Los diálogos que en 1518 salen como tradicionales *formulae*¹⁴, en 1522 se convierten en «coloquios del todo nuevos, más extensos y vivos [...] unos cuantos tocando temas escolares, como cinco *lusus pueriles* [...]. Pero los más se abrieron al debate sobre candentes problemas políticos, de paz y guerra o de moral y de religión» y más todavía en la edición de 1533, según afirma González (1999: 60). En ese periodo el género cobró papel de vehículo de propaganda y polémica; era una moneda cuyas dos caras

¹² Massebieau (1878: 51) y lo recoge también Vian (2000: 184, n. 5) «y en un tercero –un manuscrito de Hemónimo de Esparta, de la Biblioteca Nacional de París, que también publica Boucherie, el *Peri kazemerines omilías –De cotidiana locutione–* sólo conservan los diálogos: éste contiene, [...] la jornada de un niño: se levanta, se asea, va a saludar a sus padres, va a la escuela, etc. Este último se editó en Lovaina en 1517 para enseñar a hablar griego y, seguramente, Vives lo usa en 1536».

¹³ «Mais, s'ils n'ont pas été directement imités de l'antiquité, ne doivent-ils rien au moyen âge? Le premier de ceux que nous connaissons et qui date de 1480, n'aurait-il pas été précédé de plusieurs autres? Certainement on peut supposer qu'il y a eu avant la Renaissance toute une série de colloques scolaires dont le dernier terme serait alors le manuel de 1480 qui a conservé tant de traits de la physionomie du moyen âge. Mais cette série [...] a été ou ignorée ou dédaignée de nos auteurs du XVI^e siècle.»

¹⁴ *Familiarium colloquiorum formulae, et alia quaedam, per Des. Erasmus Roterodamum* (título que el dialoguista holandés cambiará constantemente según vaya ampliando el abanico de temas).

servían para la literatura y para la ética y las costumbres. Tuvo un gran éxito pero cada edición que sacaba se apartaba progresivamente del objetivo principal que era la enseñanza del latín. Sin embargo, hubo muchos otros autores que escribieron diálogos cuyos temas trataban lo relativo a la escuela, los juegos, las costumbres, e incluso las reglas morales, la geografía, etc.; entre ellos hay nombres célebres como H. Schottennius, J. Philologus, M. Corderius.

A mediados del siglo XVI los coloquios escolares viajan¹⁵ al Nuevo Mundo con Cervantes de Salazar que comenta y edita los *Diálogos* de Vives y añade otros siete propios. Según confiesa en la dedicatoria, los escribe «en beneficio de la juventud estudiosa», con «el deseo de profundizar el estudio de la lengua latina»¹⁶, pero, cabe mencionar, con claro enfoque moralizador. Atendiendo a criterios externos, como el tiempo y el lugar de escritura, e internos (de la obra): la materia que trata/el contenido, el lenguaje artístico, la caracterización de los personajes, etc., se dividen en dos grupos: uno de cuatro diálogos, escritos antes de 1550, en España, sobre los juegos (ampliando así a los de Vives, siguiendo a la vez el modelo de Erasmo), y otro de tres diálogos, escritos antes de 1555, en México y sobre México.

2. FUENTES DIRECTAS E INDIRECTAS. ENTRE LO ANTIGUO (PLATÓN, ARISTÓTELES, CICERÓN, TERCENIO, ETC.) Y LO MODERNO (ERASMO, VIVES)

A mediados del siglo, los coloquios escolares ya contaban con más de dos décadas de éxito. Por tanto, el análisis de las fuentes de los diálogos de cualquier autor de esta época puede resultar muy difícil debido al hecho de que cada uno de ellos presenta un entramado bastante denso de recursos intertextuales. En el caso del diálogo renacentista en general (no en el subgénero escolar), Vian (2010a: xxxv), tomando como criterio el comportamiento argumentativo, establece que pueden «discriminarse, no sin cruces entre ellas» dos grandes líneas: «una reúne a Platón, Aristóteles y Cicerón junto a Plutarco; la otra a Luciano y algunos textos afines con el *Grilo* de Plutarco o la *Apocolocyntosis* de Séneca».

¹⁵ González 2014: 235-257; Losada 1986: 158-167.

¹⁶ Cervantes de Salazar dedica sus diálogos «Al muy Ilustre y muy cumplido Señor Don Fray Alonso de Montufar». Cf. García Icazbalceta 1875: 4-5.

Los diálogos de Cervantes de Salazar, además de seguir de manera directa a Erasmo y a Vives¹⁷ (no sin modificarlos, ampliarlos o adaptarlos no pocas veces), están repletos de elementos grecolatinos que se escapan del corsé de cualquier paradigma. Es imprescindible analizar cada pasaje para rastrear esas características. Si en el caso de los autores latinos se puede pensar en citas directas porque era un excelente latinista, en el caso del griego sólo podemos decir que lee a través de Vives y de las traducciones latinas, misceláneas de citas, etc. A pesar de que en la biblioteca de Cervantes de Salazar se han encontrado varios libros en griego, no parece dominarlo lo suficiente¹⁸.

A través del diálogo, una forma literaria tan prestigiosa desde la Antigüedad clásica y tan exitosa en su época, Cervantes de Salazar trata el tema de la educación en los primeros cuatro diálogos –*Juegos españoles del siglo xvi*¹⁹– dedicados a los juegos juveniles, y los escribe a imitación de Vives según declara en la dedicatoria. En la Europa renacentista la literatura sobre los juegos está muy en boga, y esto tiene que ver, sobre todo, con los *Coloquios* de Erasmo. Publicados en 1518 / 1522 y concebidos para la práctica del latín (muchos de ellos dedicados a niños), se refieren a la vida escolar, como antiguamente los textos aristotélicos que plasman imágenes de la vida en el colegio. Gaos (1959: 55) afirma que estos cuatro diálogos de Cervantes de Salazar presentan bastante interés ya que «nos llevan a considerar el sentido del juego, y de la literatura de juegos en la pedagogía del Renacimiento». Es un tema muy serio y muy antiguo, que

¹⁷ En la dedicatoria de sus *Diálogos* reconoce la influencia de Vives, pero no la de Erasmo. Además, en la crítica, ya desde la década de los 80, se ha establecido incluso en qué diálogos se ve la huella del escritor roterdamense. Gómez (1988: 134) afirma que el humanista toledano «imita a tres de los *Colloquia* de Erasmo anteriores a la refundición de 1522: *Pila*, *Ludus sphaerae per anulum ferreum* y *Saltus*».

¹⁸ González (2014: 251) habla de un inventario de 389 entradas; muchos autores latinos, más prosa e historia que poesía. Autores griegos también, pero ninguno de ellos en griego, ni Aristóteles ni Platón, lo que hace que su competencia en griego sea dudosa.

¹⁹ O'Gorman 1982: 131- 161 –«Apéndice primero. Cuatro diálogos latinos que F. Cervantes de Salazar escribió en España e imprimió en México en 1554. En *México en 1554 y Tímulo imperial*. Versión de Vicente Gaos»– que los tradujo en 1949 para su tesis doctoral inédita, defendida en la UNAM. La segunda traducción existente, «Los juegos», la ofrece Varela, en 1954. Luis Islas García, el autor del estudio preliminar, afirma que es «la primera» dado que la de Gaos no se publicó. O quizás sea porque no tiene conocimiento de ella. Cito para los primeros cuatro diálogos por la versión de O'Gorman.

se desarrolla a la par con el tema de la educación. Asunto de madurez en Platón²⁰ que lo trata, además de en *La República*, en *Las leyes* donde, en el libro VII, habla de las reglas del juego y del premio, de la recompensa del ganador²¹. También Vives lo trata en sus *Diálogos*, obra de madurez publicada poco antes de morir. La función del juego evoluciona a lo largo de la historia de la educación. Platón en su *República*, libro III, considera que una buena educación se obtiene a través del juego y lo relaciona con las buenas maneras y con el comportamiento cívico. Se sabe desde Quintiliano que los jóvenes pueden aprender jugando y viceversa. En el diálogo *Obeliscorum seu ligneorum pyramidularum ludus*, Marinus (Marino) le aconseja a Alcázar (Alcázar) que «para no odia, en lugar de amar, las letras, hay que dar cierto descanso a la labor literaria» (1875: 147). Recordamos que Cicerón desarrolla la noción de *otium cum dignitate*. A partir de Erasmo el juego posee carácter utilitario, práctico. A continuación, Vives considera *ludus* al mismo tiempo «juego y escuela» y *ludi magister* es «el maestro del juego». Los niños de Vives, al volver de la escuela, juegan a tirar al hoyo, a los tejos de varios colores, a las cartas, a las letras, a la pelota, a las tabas, a los dados, etc., que son juegos (y deportes) antiquísimos²². Platón en su *República*, libros VI y VII, nos habla del juego con fichas, de juegos de palabras, del voleo de concha y de muchos otros. Cervantes de Salazar amplía el abanico de los juegos pero, al mismo tiempo, extrema el carácter moralista de los mismos. Los juegos siempre respetan normas estrictas que los niños acatan gustosamente. Acerca de la índole normativa de los juegos de niños escribe ya Platón en su *República*, IV, 425a: «debemos proveer a nuestros hijos de juegos sujetos a normas; puesto que si el juego se desenvuelve sin normas y los

²⁰ Según Jaeger (1945: 326) «El problema del juego debió de preocuparle [a Platón] en su vejez (en *Las leyes*) con mayor intensidad que nunca»; Gaos 1959: 81.

²¹ En el Libro VII, 793d-794c: Educación de los tres a seis años a través del juego, pero también en las *Leyes* I, 643b-d, donde el protagonista Ateniese ve el juego como instrumento de la educación: «debe intentar volver los placeres y deseos de los niños a través de juegos hacia la meta que ellos mismos alcanzarán cuando hayan madurado».

²² Calero (1994: 25, 28) hace una selección de los diálogos dedicados a los juegos: Diálogo VI. *Vuelta a casa y juegos infantiles* (gua, 'juego del hoyo', pares y nones, tabas, tejos de varias colores), o el XXI. *El juego de los naipes o de cartas*. Sobre el papel que desempeñaron los deportes y los juegos de pelota en la educación de hombres y mujeres en la antigua Grecia (pero también en Roma), remitimos al artículo de García Romero (2014: en prensa).

niños también, será imposible que de estos crezcan hombres esforzados y con afecto por el orden». La educación a través del deporte, de los juegos por su cargado carácter moralista se ven en Vives, en el *Diálogo* XXII, *Las leyes del juego*. Al menos seis deben regular todo el proceso lúdico: ¿cuándo hay que jugar?, ¿con quién hay que jugar?, ¿a qué juego?, ¿con qué apuesta?, ¿cómo?, ¿durante cuánto tiempo se juega? Para Vives y luego para Cervantes de Salazar, tal como se había visto en Platón, es imprescindible, como afirma Calero (1994: 50), «la integración del juego en el proceso educativo para promover la salud, las buenas condiciones físicas y el desarrollo intelectual y socio-psicológico». Los protagonistas salazarianos juegan a salto a pies juntos o a trepar peldaños de una escalera, el juego de bola a través de un aro o el juego de bolos, pero nunca a las cartas, porque estaba prohibido.

En los diálogos de este grupo se repite el mismo esquema conversacional: dos, por lo general, niños²³ —ya los encontramos desde Erasmo— (Morales y Mata en *Saltus*; Garcesius (García) y Motta en *Ludus sphaerae per anulum ferreum*) o más personajes (Gaitanus (Gaitano), Biverus (Bivero), Manricus (Manrique), Mendoza, jóvenes nobles en *Pilae palmariae ludus*) se van a un lugar lejos de casa, que puede ser una finca fuera de la ciudad o simplemente «un espacio despejado y llano» (1982: 141). Son protagonistas jóvenes, niños, incluso, de poca importancia social e histórica, como algunos de Luciano de Samósata, modelo indudable para Erasmo. En la conversación, conforme a Vian (2010a: XXIV; 2010b: 247-269), reina la cooperación entre interlocutores, y los conflictos se solucionan gracias a la ética. Es más, Garcesius (García) y Motta en el *Ludus sphaerae per anulum ferreum* se dan ventaja uno al otro. Les une «la amistad, la *urbanitas* y el respeto de los iguales» (Vian 2010a: XLVIII). Se acaba el juego y, por ende, el diálogo, porque a los niños los llaman sus madres por ser la hora de comer (Garcesius (García) del *Ludus sphaerae per anulum ferreum*) o los jóvenes tienen que volver a sus tareas (Alcázar (Alcázar) del *Obeliscorum seu ligneorum pyramidarum ludus* vuelven a sus lecturas porque lo reclaman las musas).

²³ Aparecen desde Platón, *República* III 5, pero no como protagonistas sino como objeto de la conversación. Se habla de la división de la sociedad de la ciudad-Estado y los incluye junto a la comunidad de mujeres. Se presentan las pautas de la educación a través de varios tipos de juegos con sus respectivas normas.

En efecto, tanto por su tema (la educación a través del juego) como por su forma literaria (el diálogo), los coloquios salazarianos son, como no podía ser de otra manera, una reelaboración de los diálogos de Erasmo y Vives, que a su vez hunden sus raíces en toda una tradición que va desde la literatura grecolatina, pasando por el tamiz de los escritores patristicos, hasta los contemporáneos.

2.1. *Aportación: el tema americano*

Los tres últimos, también didácticos, hablan acerca de la educación en el Nuevo Mundo. Son diálogos de tema americano o mexicano²⁴. A diferencia de los diálogos de los juegos que son independientes, estos tres están unidos como si fueran una misma obra, ya que hablan de lo mismo, comparten personajes. El primero, describe la Universidad de México; el segundo detalla «la grandeza de tan insigne ciudad»²⁵ (la de México), y el tercero describe los alrededores.

En cuanto a la educación (sobre todo la universitaria), Cervantes de Salazar comparte con Vives los dos principios de una teoría educativa muy arraigada en España. Dicha teoría, según Calero (1994: 77), se apoya en dos principios: *el socratismo*, es decir, «la identificación de conocimiento y virtud, así como de ignorancia y mal; es la orientación que impregna también *philosophia Christi* de Erasmo» y, el segundo, «el extraordinario poder de la educación, que llega a transformar al niño-animal en auténtico hombre». Cervantes de Salazar adapta precisamente este último principio a los diálogos de tema mexicano. Si en Europa la educación es ayuda para el niño, en el Nuevo Mundo es ayuda para el indio. En *Academia mexicana* (1875: 21) Gutiérrez, un español que acaba de llegar al Nuevo Mundo, pregunta «En la tierra donde la codicia

²⁴ Años más tarde en la *Crónica*, iv, 24 dirá que su propósito ha sido ser «el primero en notificar a todas las naciones “la grandeza y majestad” de la ciudad de México», según O’Gorman (1982: 79, n. 5). Vian (1993: 200-203) agudiza un poco más la mirada y considera estos tres diálogos, dentro del tema americano, dedicados a la «La enseñanza universitaria y la vida ciudadana de los indios».

²⁵ Alfarus (Alfaro), de *Civitas Mexicus interior* (1875: 123): «Todo México es ciudad, es decir, que no tiene arrabales, y toda es bella y famosa». Cito para los últimos tres diálogos por la versión de García Icazbalceta (1875: 7-322).

impera, ¿queda acaso algún lugar para la sabiduría?», y Mesa le contesta «que con la luz de la sabiduría se disipan las tinieblas de la ignorancia que oscurecían ese Nuevo Mundo, y de tal modo confirman a los indios la fe y el culto de Dios» (1875: 21).

Cervantes de Salazar, escritor erudito, habla de la educación pero no tiene una teoría propia, sino que alude a autores de prestigio griegos y latinos. Y no necesariamente por haberlos leído directamente, sobre todo a los griegos²⁶. Por ejemplo, alude a la teoría aristotélica sobre la adquisición de la sabiduría (*Metafísica*, I). Recordemos que es comentarista y continuador de Vives, destacado autor de una teoría de la educación tanto en obras dialogadas como en no dialogadas. Además, fue el traductor y editor de la *Introducción a la sabiduría* de Vives (1544). En *Academia mexicana* (1875: 19) pone en boca de su personaje Gutiérrez frases como «Nada es tan natural al hombre, y así lo dice Aristóteles como sentir una inclinación innata e irresistible a adquirir la sabiduría»; o en la de Alfarus (Alfaro), en *Civitas Mexicus interior* (1875: 135): «Nada es más provechoso para la república, como educar de ese modo a sus hijos, a fin de que nunca se aparten del sendero de la virtud». Es como si hablase Platón²⁷, cuyas obras tampoco conoce de manera directa nuestro humanista toledano, sino, quizás, a través del mismo Vives y, precisamente, a través de lecturas neoplatónicas en latín.

El esquema conversacional básico empleado en estos últimos tres diálogos es el siguiente: dos (*Academia mexicana*: Mesa, vecino de México, Gutiérrez, recién llegado de España) o más personajes (el segundo y el tercero comparten los mismos personajes: Çuaçus (Zuazo) y Çamora (Zamora), ciudadanos de México, y Alfarus (Alfaro), viajero español), entablan una conversación de camino: a pie o a caballo²⁸.

²⁶ González (2014: 251) estudia el inventario de libros del humanista toledano y afirma que hay once volúmenes de Platón y que, sin embargo, Aristóteles apenas le interesó. Lo que sí hay son misceláneas de *Sententiae*, tratados de ética y de lógica, un *Alphabetum Graecum* y un *Lexicon Graecum*. Nos hace pensar que no era un helenista como tal, pero conoce la cultura y la literatura griegas a través de las traducciones latinas. Entre los autores de patrística hay algunos griegos pero siempre en latín: Juan Crisóstomo destaca con quince volúmenes. Cf. también *supra* n. 18.

²⁷ En el *Fedón* (1872: 157): «La sabiduría es la única moneda de buena ley por la cual hay que cambiar todas las otras. Con ella se compara todo y se tiene todo, fortaleza, templanza, justicia; en una palabra: la virtud no es verdadera más que unida a la sabiduría».

²⁸ Recordamos a Aristóteles que acostumbraba enseñar mientras caminaba por los jardines del Liceo – *peripatéticos* «los que paseaban»—. Pero también dialogan caminan-

Los interlocutores salazarianos son todos hombres, no hay mujeres y, por lo general, poseen una cultura enciclopédica. Conocen la terminología arquitectónica en latín y en castellano y cuando describen la plaza central aluden a Vitruvio, recordándonos los personajes de los diálogos *De oratore* o *De republica* de Cicerón. Uno de los principios que aplican constantemente los interlocutores en sus conversaciones es el de la cooperación, la igualdad, indistintamente si hablan o preguntan.

En *Civitas Mexicus interior* (1875: 85) los vecinos de México deciden enseñarle al viajero la ciudad pero al mismo tiempo reconocen que, dice Zuazo, «él nos dirá algo que no sepamos, o nos confirmará lo que ya sabemos», y Zamora está más que de acuerdo porque «al instruir a los demás, aprendemos algo nosotros mismos». Van caminando por la calle Tacuba y ofrecen al lector una estampa increíblemente «real» de lo que hay y lo que se vive en esa época en México. La verosimilitud y la historicidad ciceronianas se pueden rastrear para entender la manera de presentar acontecimientos, edificios y personalidades históricas más o menos estilizados (el emperador, aludido varias veces; Cortés y su famoso hospital para los españoles).

Vinculado a la verosimilitud, está el carácter autobiográfico del primer diálogo *Academia mexicana*, que se manifiesta en traer como personaje a Cervantes de Salazar en la tercera persona: Mesa presenta al «Maestro Cervantes que enseña Retórica» (1875: 31), habla de «un tal Cervantes, que según decían muchos, era muy versado en letras griegas y latinas» (1875: 37). Normalmente se identifica con sus personajes, con Mesa en *Academia mexicana*, con Alfaro en *Civitas Mexicus interior* —éste toma el relevo del pensamiento del autor sobre la enseñanza. Un recurso tan antiguo como los textos aristotélicos, que nos han llegado por documentación indirecta, es «la introducción de sí mismo en escena, bien identificado con el interlocutor, o [...] como protagonista, llevando la dirección argumentativa», según apunta Vian (2010a: XLIV).

En los últimos dos diálogos el mero carácter autobiográfico llega al extremo por su destacado valor documental, fácilmente reconocible en los diálogos de una serie de autores como Platón —la descripción de la ciudad de Atenas con escenas de vida del mercado, de la calle, etc., en el *Banquete*—

do en varios diálogos platónicos, en particular en los inicios de las piezas (cf. *Banquete*, por ejemplo).

te, *Protágoras*, pero sobre todo en el de *La República* (la creación de la ciudad-Estado); Adrian Barland describe Lovaina²⁹; Vives describe París, Brujas, Valencia, etc. En el *Diálogo* XXII conocemos las calles, la casa natalicia, la familia, los amigos; o, en el mismo diálogo, Centelles describe la universidad parisina con su carácter cosmopolita, sus horarios, la biblioteca, etc. En el *Diálogo* XIII describe el colegio universitario de París. Conocemos los horarios de las clases de los estudiantes, la biblioteca (autores); Vives, conforme a Calero (1994: 47), «ridiculiza el sistema de enseñanza de los filósofos parisinos, a través de la comparación de una de aquellas famosas disputas con un combate, y recurriendo a la ironía como arma mortal».

Estos tres «diálogos-espejo» salazarianos, como los llama Moreno Gallego (2006: 301), constituyen la base para lo que, unos años más tarde (1560), será *La Crónica de la Nueva España*. Recordemos que cuando se publican los *Diálogos* mexicanos estamos a treinta años de la conquista de Hernán Cortés. En su Segunda relación inaugura en territorio americano el tópico *laus urbis* de la ciudad de México y se convierte en toda una tradición literaria en el mundo hispánico³⁰. Cervantes de Salazar, sobre todo en su último coloquio de tema americano, deja casi por completo de citar o aludir fuentes grecolatinas y pasa a innovar.

En primer lugar, señala la buena labor de los misioneros españoles. Los días festivos los indios se juntan en la iglesia «mientras el sacerdote celebra el divino sacrificio» (1875: 133). Luego vuelve al tema de la educación, en concreto, la educación cristiana. Los tres amigos visitan varios colegios de niños. Hay uno para los muchachos mestizos, a quienes Zuazo define como «hispano-indios» (1875: 135). Aprenden a leer y a escribir, «se instruyen en lo tocante al culto divino» (1875: 135) porque en un futuro se dedicarán o «a las artes liberales o a las serviles y mecánicas» (1875: 135). Otro colegio de niñas mestizas, «donde hay tantas como varones en el otro», y donde aprenden artes femeninas pero también la religión cristiana, para luego casarse a «la edad competente» (1875: 137). De varios conventos que ven en su camino, destaca uno, donde Antonio Valeriano, maestro nacido en

²⁹ Massebieau (1878: 134) anota al respecto «qu'on retrouve toute la saveur locale des *Dialogues* de Barland, dont la scène se passe à Louvain».

³⁰ Entre los más destacados, aunque no sean dialoguistas sino historiadores, como Bernal Díaz del Castillo, especialmente el cap. 87 y ss. de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632, pero manuscrito de 1568) o poetas, como Bernardo Balbuena, *La grandeza mexicana* (1604). Cf. Peña 2015: 113-122.

México, «en nada inferior a nuestros gramáticos, muy instruido en la fe cristiana, y aficionadísimo a la elocuencia, les enseña a hablar y escribir latín» (1875: 151). Luego pasa a describir, a través de largos y no tan largos parlamentos, la vida cotidiana de los indios, sus costumbres, sus oficios, etc. Muchos son vendedores de frutos de la tierra, de bebidas, de medicinas (al viajero español le extrañan los nombres que están en náhuatl). Proporciona una serie de informaciones casi científicas, de botánica, sobre árboles y plantas medicinales de la tierra. Los dos vecinos mexicanos alaban en general la riqueza de «la naturaleza (americana), madre universal» (1875: 145).

Las conversaciones acaban cuando ya es la hora de comer o porque ya es de noche. Así, los diálogos dos y tres de este grupo, dividen la conversación en dos partes: antes y después de comer. Zuazo de *Mexicus exterior*, nos indica la hora de salida: «ya han dado las dos de la tarde» (1875: 263). La división de la discusión en varios días o momentos del día es tan antigua como el diálogo aristotélico. En función del tiempo divide el espacio también: por la mañana dan un paseo por la ciudad y por la tarde viajan fuera de la ciudad, pero siempre en busca de lugares agradables. El viajero Alfaro está cada vez más asombrado de la geografía del lugar: la laguna, con su sistema de canales, que le recuerda a Venecia, y su multitud de canoas; la famosa colina de Chapultepec, desde cuya cima se ven unas lomas muy agradables por sus bosques en las que «descansa la vista con deleite» (1875: 269), el jardín de Moctezuma. Alfaro pregunta por la gente que vive en esas lomas y montañas y se entera de que la mayoría son indios, pero también hay granjas de españoles. Ese carácter informativo del diálogo platónico, desde el último Platón, tras el de *La República* y *Fedro*, salvando las distancias, lo encontramos en *Mexicus exterior* donde le «informan» al forastero del clima y naturaleza de la Nueva España, de la vida y costumbres de los indios. Asistimos a otro largo parlamento de Zamora. Esa Nueva España es una parte de la Gran España. Se conocen datos muy precisos sobre las distancias entre ciudades, los ríos, los límites al norte, al sur, las riquezas, etc.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras haber analizado el *corpus* de siete diálogos de Cervantes de Salazar, podemos afirmar que desde el punto de vista formal, todos son *aképhaloi*,

empiezan *in medias res*. Sin embargo, el lector recibe los datos suficientes sobre quién, dónde, cuándo y qué quiere hacer desde el principio para poder seguir fácilmente las conversaciones. Los primeros cuatro se aproximan más a unas escenas de una obra teatral³¹, sin embargo, los últimos tres se vuelven más narrativos. Las acotaciones espaciales y temporales se dan en todos con más o menos detalles, sin que la deixis disminuya la importancia del argumento. La descripción del Nuevo Mundo es un tema de gran acierto en la literatura de la época, en general, y una gran novedad en los diálogos didácticos³². De esta manera, los diálogos que aquí nos ocupan cobran un destacado valor documental. Podríamos decir que, así como Cicerón en sus diálogos nos ofrece «una porción de la historia, un episodio de la vida romana», según Vian (2010a: I), Cervantes de Salazar nos brinda una porción de la vida civil y académica mexicana bastante estilizada a mediados de siglo XVI. La misma crítica literaria, Vian (1993: 203) los califica como «una atractiva guía propagandística de los encantos de la ciudad de México», para los eventuales viajeros peninsulares. Los interlocutores, sobre todo los niños y los jóvenes, establecen entre ellos una relación perfectamente libre, muy a menudo igualitaria, en los diálogos de los juegos. No así en los diálogos donde interviene el *ludi magister* o el Vilicus (Mayordomo) cuando se da una «estructura argumentativa magistral o pedagógica»³³. La misma que encontramos, en general, en los diálogos de tema americano: el viajero europeo en varias ocasiones no sabe mucho acerca del Nuevo Mundo y pregunta para saciar sus ansias de saber. No

³¹ Vian (2000: 164) caracteriza los *Diálogos* de Vives (modelo indiscutible de los *Diálogos* salazarianos) como «la variante más escolar y más teatral, de estirpe plautino-terenciana –corregida y sublimada– que lucianesca». Alonso Asenjo (2008: 17-18) considera a Cervantes de Salazar una de las personalidades relacionadas y responsables de los actos teatrales y espectaculares que han traído de la metrópoli la forma y función de las representaciones. Asimismo, afirma que utiliza sus diálogos «como base para ejercicios escolares en modalidad muy cercana al teatro, si no teatral en sí misma, como sucedió en alguna universidad española con los *Colloquia* de Erasmo». [en línea] http://parnasseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista3/Sobre_el_teatro_humanistico-escolar_del_Ultramar_hispanico.pdf [18/05/2016]

³² Vian (1993: 200-203), en el epígrafe «La enseñanza universitaria y la vida ciudadana de los indios».

³³ Vian (2010a: CXXXVI) y, afinando un poco más, «requiere interlocutores desiguales en sabiduría y a veces en nivel social», sin embargo, es mejor, continúa la autora, analizar cada caso en particular.

obstante, hay momentos en que Alfaro, el extranjero, demuestra una gran sabiduría y muchísimos conocimientos. Está comparando continuamente con la realidad europea y le asombran las diferencias. No siempre es fácil saber detrás de quién se esconde el dialoguista para darnos su opinión.

Si en los diálogos dedicados a los juegos la conversación es ágil, con un ritmo vivaracho por la brevedad de las réplicas (a manera del diálogo lucianesco), pero sobre todo por el tema tratado y por dirigirse a los niños, en los últimos tres la conversación se entorpece debido a los largos parlamentos descriptivos. Los destinatarios ya no son niños, son intelectuales, teólogos, políticos y el rey, y en esto está más cerca de Erasmo que de Vives.

Otra característica de todos los diálogos que aquí analizamos es la presencia de buenos bocados de humor y burlas a modo de Erasmo, de Vives y de una gran lista de autores. En los diálogos sobre los juegos la mezcla de lo serio y lo cómico crea un texto muy ameno, evidentemente, sin olvidar en ningún momento la moral. Ya desde Platón el diálogo tiene dosis de humor, pero en el *corpus lucianum* lo encontramos extendido casi a la totalidad. Más aún, en el diálogo lucianesco se hace patente la ironía, la sátira que heredará Erasmo y con él muchos de los escritores de coloquios escolares. Ahora bien, en los diálogos de tema americano ese humor, esa burla, llegan a ser una suerte de crítica y de denuncia social, pero muy suave. Por ejemplo, Mesa, personaje del primer diálogo mexicano, está describiendo la vida en la universidad y, antes de enumerar a los profesores y las asignaturas que imparten, se queja de los sueldos de los maestros: «convendría [...] que a los catedráticos se diese un sueldo tal que se ocupasen en lo que tienen a su cargo, sin distraerse para nada en otras cosas, y que les bastara para sustentar medianamente sus personas y familias. Resultaría de esto lo que es preciso que suceda en cualquier escuela bien organizada: que habría mayor concurso de sabios; y estudiarían con más ardor los jóvenes que algún día han de llegar a ser maestros» (1875: 27). Gutiérrez le asegura que el Emperador contestará positivamente en cuanto esté informado. Cuando el viajero le pregunta cómo es la biblioteca, otra fina ironía: no contesta que no tienen, sino que «será grande» (1875: 47) cuando la tengan, por ahora cuentan con la de los conventos. En la descripción de la catedral de la Virgen María destaca la observación de Alfaro: dice que es «un templo tan pequeño, humilde y pobremente adornado» (1875: 115) no como los de Toledo o Sevilla. A eso, Zamora le contesta que es así «por ser muy cortas sus rentas» (1875: 115).

En palabras de Gaos (1959: 52-53), Cervantes de Salazar fue «uno de los espíritus más renacentistas que tuvo México en su tiempo. Como pedagogo, puso en circulación las ideas de Vives, que arrancaban de una tradición en que se eslabonan los nombres de Valla, Agrícola, Nebrija y Erasmo». Todos ellos, como buenos humanistas, buscan restaurar la Antigüedad clásica, retoman el antiguo humanismo grecolatino, en general, y lo mantienen hasta fines del siglo XVI. Obviamente, el movimiento se transforma y se diversifica debido a los cambios espirituales provocados por la evolución social e ideológica de Europa y, con ella, la del Nuevo Mundo. Gómez (1988:133) coloca a Cervantes de Salazar en la línea de los *Coloquios* de Erasmo, tras Vives. Junto a estos dos, a pesar de no llegar a su notoriedad, fue uno de los renovadores, según Vian (2010a: XXXIII), por haber introducido el tema americano o mexicano en los diálogos didácticos y por llevar al Nuevo Mundo el coloquio escolar y la enseñanza del latín.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO ASENJO, J. (2008) «Sobre el teatro humanístico-escolar del Ultramar hispánico», *Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* 3, 1-54.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3223928>
- BALLÉN MOLINA, R. (2010) «La pedagogía en los *Diálogos* de Platón», en *Revista de saberes: investigaciones y ciencias sociales* 33, 35-54.
- BARANDA, C. (2012) *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, de Luis Mexía, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CALERO, F. (1994) *Los «Diálogos» (Linguae Latinae Exercitatio)*, Valencia, Pentagraf Impresores.
- CARDELLE DE HARTMANN, C. (2007) *Lateinische Dialoge 1200-1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium*, Leiden-Boston, Brill.
- CHAMBRÉ, B (2014) «Textes des Hermeneumata /Colloquia», *Langues et Culture de l'Antiquité*, Académie de Rouen [6/01/2017]
http://lca.spip.ac-rouen.fr/spip.php?rubrique24#pagination_articles
- GAOS, V. (1959) «Cervantes de Salazar como humanista», *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, Guadarrama, 35-91.
- GARCÍA ICAZBALCETA, J. (1875) *México en 1554. Tres diálogos latinos que Francisco Cervantes de Salazar escribió en México en dicho año*, México, Antigua Librería Andrade y Morales.

- GARCÍA ROMERO, F. (2014) «Osservazioni sul lessico sportivo greco antico: Antifane, Fr. 231 Kassel-Austin», *Nikephoros* 27 (en prensa).
- GÓMEZ, J. (1988) *El diálogo en el Renacimiento*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, E. (2014) «A Humanist in the New World: Francisco Cervantes de Salazar (c. 1518-1575)», en L. Deitz, T. Kircher & J. Reid (eds.) *Neo-Latin and the Humanities: Essays in Honour of Charles E. Fantazzi*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 235-259.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, E. & GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, V. (1999) *Los Diálogos de Vives y la imprenta: Fortuna de un manual escolar renacentista (1539-1994)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 163-164; 345-347; 322-323.
- JAEGER, W. (1945) *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LOSADA, Á. (1985) «La huella de Vives en América», en J. Ijsewijn & Á. Losada (eds.) *Erasmus en Hispania. Vives en Belgio*. Acta Colloquii Brugensis, Lovanii, In Aedibus Peeters, 1987, 147-181.
- MASSEBIEAU, L. (1878) «Les colloques d'un professeur de l'université», *Les colloques scolaires du seizième siècle*, Paris, J. Bonhoure et Cie., 178-203.
- MILLARES CARLO, A. (1986) *Cuatro estudios biobibliográficos mexicanos: Francisco Cervantes de Salazar, Fray Agustín Dávila Padilla, Juan José de Eguíara y Eguren, José Mariano Beristáin de Souza*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MORENO GALLEGU, V. (2006) *La recepción hispana de Juan Luis Vives*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- O'GORMAN, E. (1982) *México en 1554 y Túlculo Imperial*, México, Porrúa.
- OPRISA, V. (2016) «Francisco Cervantes de Salazar», en Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico. BDDH 269-276 [en línea]
<http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH269/francisci-cervantis-salazari-toletani-ad-ludovici-vivis-valentini-exercitationem-aliquot-dialogi-en-commentaria-in-ludovici-vives-exercitationes-linguae-latinae/>
- PEÑA, M. (2015) «Ciudad mítica, ciudad utópica, México en los *Diálogos México en 1554* de Francisco Cervantes de Salazar», en *Viajes y ciudades míticas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 113-122.
- PLATÓN (1999) *Diálogos*. VIII, *Leyes (Libros I-IV)*, Francisco Lisi (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1999) *Diálogos*. IX, *Leyes (Libros VII-XII)*, Francisco Lisi (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1988) *Diálogos*. IV, *República*, C. Eggers Lan (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- VARELA, J. & ISLAS GARCÍA, L. (1954) *Homenaje al doctor Francisco Cervantes de Salazar*, México, Orión.
- VIAN HERRERO, A. et alii (eds.) (2010) *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara.

- (1993) «El diálogo literario en América en el siglo XVI», en A. Deyermond & R. Penny (eds.), *Actas del I Congreso Anglo-Hispano, Huelva – La Rábida, 24-31 marzo 1992, Literatura*, II, Madrid, Castalia, 193-215.
- (2000) «Interlocutoras renacentistas en diálogos hispano-flamencos: la irrupción del personaje femenino en la tradición de los coloquios escolares», en W. Thomas & R. Verdonk (eds.) *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, Lovaina, Leuven University Press, Fundación Duques de Soria, 157-192.
- (2009) «Los paratextos dialógicos y su contribución a la poética del diálogo en los siglos XV a XVII», en M. Arredondo, P. Civil & M. Moner (eds.) *Paratextos en la literatura española (siglos XV - XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, 395-446.
- (2010) «Palabra y responsabilidad compartidas: Cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico», en K. Hempfer & A. Traninger (eds.) *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 241-289.

MITO Y *LOGOS*: HUMBERTO GIANNINI Y EL CARÁCTER *NARRATIVO* DE LA EXISTENCIA HUMANA

RODRIGO FRÍAS URREA

Pontificia Universidad Católica de Chile
rfrias@uc.cl

Resumen – La reflexión de Humberto Giannini se propone como una fenomenología de la vida cotidiana. Su proyecto, sin embargo, combina las preocupaciones de la filosofía contemporánea (vida cotidiana, temporalidad, convivencia y enajenación) con dos ideas fundamentales, tomadas de la cultura griega, como son la idea socrática de la *calle* como espacio público de realización auténtica de sí y la idea, pre-filosófica, de la vida humana como unidad *narrativa* que puede ser aprehendida en su sentido genuino no tanto a través del *logos* cuanto, sobre todo, por medio del mito.

Palabras clave – mito, logos, calle, narración

MYTH AND *LOGOS*: HUMBERTO GIANNINI AND THE *NARRATIVE* CHARACTER OF HUMAN EXISTENCE

Abstract – The reflection of Humberto Giannini is proposed as a phenomenology of everyday life. His project, however, combines the concerns of contemporary philosophy (everyday life, temporality, coexistence and alienation) with two fundamental ideas, taken from the Greek culture, such as the Socratic idea of the *street* as a public space of authentic self-realization and the pre-philosophical idea of human life as a *narrative unit* that can be apprehended in its genuine sense not so much through the *logos* as especially through the myth.

Keywords – myth, logos, street, narration

1. INTRODUCCIÓN

La presencia del pensamiento griego clásico en la Historia de la Filosofía Occidental es inmensa, hasta el punto que se ha afirmado que esta Historia no sería sino el despliegue, multifacético, de las posibilidades contenidas en su origen helénico. Pienso, ante todo, en Hegel que, como se sabe, cierra su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* con una extensa cita, en griego, del libro XII, 7, de la *Metafísica* de Aristóteles, con la evidente intención de hacer ver hasta qué punto el despliegue absoluto del saber contenido en su Sistema, parece ya estar contenido en la conceptualización aristotélica del único ser, Dios, que se piensa absolutamente a sí mismo. Pero también resulta inevitable pensar en autores, digamos, anti-hegelianos, como son Nietzsche y Heidegger, que incluso van más allá de Hegel en su valoración del pensar griego en la misma medida en que afirman que el *futuro* de la Filosofía (aquello que ésta aún puede llegar a ser) está contenido en su *pasado* griego, hasta ahora encubierto. Así, si Hegel se propone ser el más perfecto de los griegos, Nietzsche y Heidegger, en cambio, se proponen, diríamos, ser más griegos que los griegos. Lo interesante, en todo caso, es que tanto en unos como en otros la apropiación del pensamiento griego clásico resulta imprescindible para la configuración de un legítimo pensamiento actual (Grondin 2006).

La Filosofía en Chile es un buen ejemplo de esta compleja relación de dependencia e independencia respecto de la matriz griega del pensamiento, aunque, como es evidente, con diversas modulaciones a lo largo de su historia (Jaksic 1989). Hay que señalar, en cualquier caso, que la experiencia latinoamericana, en general, y chilena, en particular, del pensamiento griego, ha estado mediada por la tradición filosófica europea a través de la cual hemos accedido a aquélla. No se trata de discutir aquí si existe o ha existido una *filosofía latinoamericana* o una *filosofía chilena* —como se dice que existe, por ejemplo, una «filosofía alemana» o una «filosofía francesa», o si sería más correcto hablar sólo de una «filosofía en Latinoamérica» o una «filosofía en Chile»—, sino sólo de constatar que, tradicionalmente, hemos dependido de las corrientes de pensamiento desarrolladas originalmente en suelo europeo para nuestra comprensión de la cultura griega y su valor. Chile ha sido especialmente receptivo con la cultura francesa y alemana y, últimamente, con la anglosajona, cosa que explicaría los distintos énfasis y perspectivas con que se ha desarro-

llado la efectiva recepción en Chile de la filosofía, en general, y del pensamiento griego, en particular.

2. LA REFLEXIÓN COTIDIANA

Un caso especialmente interesante de este proceso de *recepción y apropiación crítica* lo constituye el filósofo Humberto Giannini (1927-2014, Premio Nacional de Humanidades 1999), en cuya obra la presencia de lo griego no sólo es evidente sino, sobre todo, muy fructífera. Se trata, pienso, de un destacado ejemplo de reflexión filosófica que adquirió *originalidad* en el mismo grado en que se apropiaba de la tradición filosófica griega (en particular de la figura del Sócrates platónico). Giannini conocía bien la filosofía griega, como demuestran sus estudios dedicados a la *Lógica* y a la *Física* de Aristóteles. Lo más destacado de su producción intelectual, sin embargo, no son ni sus estudios sobre la filosofía griega (o medieval o moderna, que también los tiene) ni sus numerosas traducciones (de Aristóteles, Tomás de Aquino, Spinoza) sino sus ensayos dedicados a la elaboración de una original ‘filosofía de la experiencia cotidiana’, en clave hermenéutica, en la que la herencia griega, particularmente aquella platónica-socrática constituye, en mi opinión, nada menos que su horizonte de inteligibilidad. Pienso, concretamente, en su libro más importante, titulado: *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, del año 1987, en el que Giannini desarrolla, en la forma que ahora veremos, una fenomenología, topológica y cronológica, de la cotidianidad¹.

La reflexión cotidiana se propone ante todo una «descripción del territorio de la existencia cotidiana» (Acevedo 2010: 183), una topografía en la que se identifican tres lugares distintos aunque íntimamente ligados que

¹ Si bien la publicación sobre la cotidianidad es de 1987, constituye, en cierto sentido, la culminación de una reflexión que se había iniciado tiempo atrás, con su primer libro: *Reflexiones sobre la convivencia humana*, del año 1965, y cuyas resonancias se prolongan hasta el último de sus libros publicados: la *Metafísica eres tú*, del año 2007. Los temas que interesan a Giannini, como puede suponerse, son variados, aunque esta esquemática enunciación de tres hitos en su producción intelectual pone en evidencia hasta qué punto la ética constituye, en mi opinión, el núcleo de sus preocupaciones filosóficas. Un completo repertorio bibliográfico lo ofrecen Sánchez & Aguirre (2010: 253-266).

la constituyen, a saber: el domicilio, la calle y el lugar del trabajo o taller, desde el que se regresa cíclicamente al domicilio (los lugares de la cotidianidad son tres, por lo tanto, y no cuatro como se ha afirmado –Acevedo 2010: 184). La ‘reflexión’ cotidiana alude ante todo a aquella figura que describe la existencia humana en su inmediato desplegarse cotidiano, en la que el punto de arranque, el ‘domicilio’, constituye el punto de llegada, o retorno, tras el paso por la ‘calle’ a través de la cual alcanzamos nuestro lugar de ‘trabajo’. La existencia cotidiana tendría, de acuerdo a esta fenomenología topológica, una estructura circular o, más exactamente, ‘reflexiva’, en la que, cotidianamente, a partir de un domicilio que nos identifica, somos arrojados a una exterioridad (doble, y de distinta significación, como son la calle y el taller, aunque siempre expuesta a su degradación en la forma de la ‘rutina’) desde la que, a su vez, volvemos hacia nosotros mismos.

Esta topografía o analítica del espacio de la cotidianidad, sin embargo, debe completarse con una cronología, es decir, con una descripción de los tiempos que atraviesan ese territorio, y que contribuyen de un modo igualmente decisivo a su configuración existencial. Giannini identifica dos formas del tiempo, que son el festivo y el ferial. El tiempo ferial es básicamente el tiempo del mundo del trabajo (o, más exactamente, del mundo regido preferentemente por la lógica del trabajo), en el que opera sobre todo la disponibilidad de ‘sí’ para fines siempre provisorios que no son nunca ‘yo mismo’. De hecho, en el tiempo ferial se está disponible para aquella realidad «que no es más que la trama de todos los trámites en curso» al que llamamos ‘mundo’ (Giannini 1987: 34). Retomando una fórmula de Heidegger, aunque modificando su alcance y sentido, podríamos decir que Giannini afirma que el hombre no es tanto un ser-en-el-mundo cuanto uno que, cotidianamente, es arrojado-al-mundo pero del cual, cotidianamente, se recupera o recoge en la medida en que regresa a su ‘domicilio’. De ahí que el tiempo festivo aparezca, por contraste con el tiempo ferial, como el tiempo en el que cada cual dispone de sí para sí, ya no para el mundo. Se ha dicho, con razón, que el tiempo festivo es el tiempo que «despotenciando la efectividad del mundo, anula su “esencia tramitadora”» (Acevedo 2010: 184) y, con ello, permite, por primera vez, una relación no utilitaria con la realidad. El tiempo festivo es el tiempo «del reencuentro con una naturaleza tenida a distancia por inoportuna, durante el tiempo de la tramitación», permitiéndonos un «puro salir a ver las cosas» que pasan u ocurren (Giannini 1987: 67).

Creo que la tesis más interesante de Giannini es que aquello con lo que más inmediatamente estamos en contacto, la realidad, vuelve a aparecer, en virtud del tiempo ferial, en su ser más propio como ‘aquello que simplemente pasa’.

3. COTIDIANIDAD Y EVENTO

Giannini dedica amplias páginas a la descripción de cada uno de estos lugares y tiempos, así como a la de la estructura reflexiva en la que se dan cotidianamente, cuya descripción analítica no debe hacernos olvidar, sin embargo, que tiempo y espacio se dan entremezclados. Un *tiempo espacializado* y un *espacio temporalizado* es lo que descubre esta *fenomenología de la cotidianidad*, que recoge los motivos y el lenguaje de la filosofía contemporánea aunque, como pretendo mostrar, Giannini los reorienta positivamente. La presencia de la tradición clásica griega se hace visible precisamente en este giro, en dos sentidos muy concretos.

3.1. *Vía, extravío y apertura*

Para Giannini, en primer lugar, la cotidianidad posee un valor inicialmente neutro, y en cualquier caso no se identifica sin más con lo inauténtico o falso (como sucedería, por ejemplo, en Heidegger, cuya analítica de la cotidianidad es referida explícitamente por nuestro autor). Lo inauténtico o impropio es sólo una posibilidad de lo cotidiano –posibilidad decadente que Giannini llama ‘rutina’–, y que puede darse tanto en el espacio domiciliario como en el mundano. De hecho, el ‘domicilio’ y el tiempo ferial que le es propio o distintivo, no garantiza, de suyo, una relación libre con las cosas o consigo mismo, así como el ‘mundo’ y el tiempo ferial no se identifican, sin más, con lo estrechamente utilitario. Lo importante para Giannini, en síntesis, es que la apertura libre a las cosas en su inmediato *pasar* se da *en* la cotidianidad y no fuera o más allá de ella, precisamente porque esa apertura es una de las posibilidades contenidas en esa cotidianidad. Esta inversión en la valoración de lo cotidiano –que parte, como decimos, del análisis de Heidegger pero que, por influencia de la figura de Sócrates, se distancia de su aversión a la cotidia-

nidad—, resulta especialmente clara en la elección de la ‘calle’ como el lugar para esa apertura. La calle, que es lo público por antonomasia, y que de un modo casi inmediato se podría identificar con lo rutinario (ruta), con lo inauténtico, es, en cambio, el lugar elegido por Giannini para caracterizar la posibilidad de un encuentro libre con ‘lo que pasa’, precisamente porque en ella —más que en el domicilio y en el lugar de trabajo— estamos más expuestos al extravío, que supone una superación de la rutina, que tiende, en cambio, a encubrir el carácter eventual de la realidad. Se trata, desde luego, de una posibilidad, igualmente presente en el ‘domicilio’ y en el lugar del ‘trabajo’, pero que en ella, por razones estructurales, se intensifica de un modo especial: la calle es la vía en la que, de suyo, es siempre posible el extra-vío, antesala de una irrupción renovada de ‘lo que pasa’. Ello explica el que Giannini se detenga especialmente en el fenómeno del lenguaje, que en la cotidianidad de lo público (cuyo lugar propio es la calle) puede, efectivamente, tomar la forma de lo impropio o impersonal (el Uno de Heidegger, y sus habladurías) pero que, al mismo tiempo, tiene en la calle el espacio abierto para su dis-locación (ya sea la dislocación de lo puramente instrumental, propio del trabajo, o dislocación de la familiaridad, propio del domicilio). En la calle, observa Giannini, nos podemos extraviar y, así, dejar que aquello que pasa o acontece nos hable de un modo nuevo desde y de su propio ‘pasar’.

Esto es justamente lo que ya ocurría en el diálogo socrático, en el que los hombres eran llevados a una experiencia renovada de lo que acontecía en torno de la mano de un lenguaje dislocado de su uso rutinario, y que tiene como escenario privilegiado, la mayor de las veces, precisamente espacios públicos (calles, gimnasios, el ágora). Sócrates —que filosofa en la calle, donde se encuentra con aquellos a quienes interroga— describe diariamente la topología circular de la ‘reflexión cotidiana’, yendo de su casa a la plaza para regresar nuevamente a su casa. Giannini no cita ningún pasaje de Platón en particular en relación a esta decisiva dimensión callejera del diálogo socrático, aunque resulta difícil no pensar en aquellos pasajes de la *Apología de Sócrates* (el más socrático de los *Diálogos* de Platón) en la que Sócrates afirma que no hace otra cosa que «deambular [...] tratando de convencerlos a ustedes, jóvenes y viejos, de no preocuparse tanto de sus cuerpos y de las riquezas, ni tan intensamente, como del alma, a fin de que ésta llegue a ser lo mejor posible» (*Apol.* 30a-b); o, como dice un poco más adelante, de «andar posándome [como un tábano]

el día entero por todas partes [...], azuzándolos, persuadiéndolos y haciéndoles reproches a cada uno de ustedes» (*Apol.* 31a).

3.2. *Del logos al mito. 'Lo que pasa' se narra*

Giannini –a la luz de la experiencia del diálogo socrático, aunque sin referirlo de un modo explícito– recupera la cotidianidad callejera y muestra la posibilidad, contenida en ella, de una experiencia renovada con la realidad inmediatamente presente, de aquello que él mismo llama simplemente «lo que pasa». Más en concreto, muestra el poder político del lenguaje que, dislocado de su uso rutinario, permite que, en medio de la cotidianidad, ‘lo que pasa’ se exhiba en su inmediato pasar y, en ese sentido, hable de sí desde sí. La fenomenología de lo cotidiano de Giannini descansa, por lo mismo, en una ontología débil u ontología del ser como evento, en el doble sentido de ser aquello que simplemente ocurre y, al mismo, aquello que rápidamente se desvanece. La calle –por sobre el domicilio y el taller, que tienden, cada uno a su modo, a una solidificación de lo real– parece ser el lugar propio de esta ‘eventualidad fugaz’.

Conviene tener presente, sin embargo, que, en esta cotidianidad (recuperada del poder degradante que trae consigo la rutina), lo que aparece con especial fuerza no es sólo el lenguaje de las cosas (al permitir que ellas nos hablen de modo más libre de sí desde sí y, en ese sentido, permitir a los hombres hablar acerca de ellas de un modo más libre), sino, sobre todo, la posibilidad que el hablante mismo ponga en evidencia, de consuno, su propio carácter eventual. Pues el ‘pasar’ no se limita a designar el modo de ser de las cosas sino que también alude al modo de ser propio del hombre. También el ser humano, en efecto, posee esa forma de ser que hemos llamado «eventualidad fugaz», que el domicilio y el taller tienden a encubrir (de distinto modo y por diversos motivos) pero que la calle, en cambio, exhibe más abiertamente. La calle aparece como un lugar tendencialmente anárquico, no sólo porque ofrece la posibilidad de que las cosas dejen de ser vistas con las categorías propias de lo familiar (uso) o de lo instrumental (usufructo), es decir, como cosas a nuestra disposición; y comienzan a ser vistas como eventos hasta cierto punto indisponibles sino, sobre todo, porque también allí el ser humano mismo estaría en mejores condiciones para liberarse de la categoría de sujeto –sujeto del/al uso (casa) y

sujeto del/al usufructo (taller)—, para comenzar a percibirse en su inmediato acontecer como aquel que simplemente asiste a ‘lo que pasa’, partiendo por su propio ‘pasar’. De hecho, las cosas sólo vuelven a ser vistas como ‘lo que pasa’ a condición que el hombre mismo vuelva a ser ese que las asiste en su ‘pasar’, que ante todo las ayuda y sostiene en su fragilidad; y esto último no acontece sino hasta cuando el hombre mismo asiste y se asiste a sí mismo en su pasar, ‘soportándose’ en él. La liberación de las cosas no acontece sino como consecuencia de la liberación del hombre, que en la soportación de sí soporta a la cosas.

La pregunta decisiva, entonces, es cómo acontece esta radical soportación de sí, experiencia distintiva de la existencia humana consciente de su propio ‘pasar’ (pero que tendemos a olvidar precisamente por insoportable). Porque el olvido del ser es, ante todo, el olvido del propio ser, como ya enseña Heidegger. Pues bien, a juicio de Giannini, esa difícil soportación de sí, la soportación de nuestra propia fragilidad, sólo es posible en virtud del lenguaje, que en su forma específicamente narrativa acoge y recoge el ‘pasar’ de la existencia humana y la salva de su disolución, poniendo de manifiesto su sentido. De ahí la fruición con que los seres humanos hablamos de ‘lo que (nos) pasa’, pues el lenguaje, en la forma específica del relato o narración, aún en su carácter fragmentario, salva aquello de lo que habla en tanto que lo habla (y no porque a través del relato se fuera a alcanzar alguna solución a un determinado problema, para lo cual, de hecho, usamos un lenguaje distinto al propiamente narrativo, que habría que llamar ‘instrumental’). Lo distintivo del lenguaje narrativo —en el que hablamos de ‘lo que (nos) pasa’— es que constituye, diríamos, algo así como un fin en sí mismo, porque es el hecho mismo de narrar ‘lo que (nos) pasa’ por lo que soportamos y salvamos nuestro propio ‘pasar’. Entre la forma narrativa del lenguaje (que habla acerca de ‘lo que pasa’) y la estructura narrativa de la existencia (cuya forma propia es la de ‘pasar’) existe una esencial correspondencia.

La idea de esta correspondencia (entre el carácter ‘salvífico’ de la narración y la estructura narrativa de la existencia humana) está ampliamente presente en el pensamiento contemporáneo. Basta pensar en el psicoanálisis o en la filosofía de Hanna Arendt, discípula de Heidegger pero que, como Giannini, reorienta su pensamiento en un sentido positivo (poniendo el acento no en nuestro ser-para-la-muerte sino en el fenómeno de la natalidad); Giannini, sin embargo, no echa mano de ninguna de

estas dos posibles fuentes en su recuperación del carácter salvífico del relato o narración sino que, como ya pienso que sucede en el caso de la revalorización positiva de la cotidianidad callejera, también aquí vuelve su mirada a los griegos, pues ellos, antes que nadie, no sólo afirmaron que el hombre es el único animal que habla (como habría que traducir el *zoón éjon lógon* de Aristóteles) sino que, incluso ya antes de la Filosofía, descubrieron en el *mito*, originaria forma del *logos*, aquella forma de la palabra que salva a la vida humana al narrarla. Para los griegos el *logos* que salva es el *mito*.

En síntesis. *La reflexión cotidiana* de Giannini recoge cuestiones centrales de la filosofía contemporánea, aunque las reorienta de acuerdo al legado de la Grecia clásica (Sócrates) y pre-clásica (mito). En concreto, en dos formas. En primer lugar, recuperando a la ‘calle’, esto es, lo común y público, como un espacio de apertura a la realidad (y no como un espacio de irremediable perdición); y, en segundo lugar, poniendo en evidencia que la estructura narrativa de la vida humana sólo encuentra en el *logos* narrativo (aquello que los griegos llamaron *mito*), y no en el *logos* explicativo (operativo en la filosofía y en la ciencia), el reflejo que la salva de su irremediable disolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, J. (2010) «Humberto Giannini», en SÁNCHEZ & AGUIRRE (eds.) *Humberto Giannini: filósofo de lo cotidiano*, Santiago de Chile, LOM & Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 179-184.
- GIANNINI, H. (1968) *Reflexiones sobre la convivencia humana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- GIANNINI, H. (1987) *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- GIANNINI, H. (2007) *La metafísica eres tú*, Santiago de Chile, Catalonia.
- GRONDIN, J. (2006) *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Herder.
- JAKSIC, I. (1989) *Academic rebels in Chile: the role of philosophy in higher education and politics*, Albany, State University of New York Press.
- SÁNCHEZ, C. & AGUIRRE, M. (eds.) (2010) *Humberto Giannini: filósofo de lo cotidiano*, Santiago de Chile, LOM & Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- VIGO, A. (traductor) (2000), Platón, *Apología de Sócrates*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

LEOPOLDO MARECHAL Y LOS CLÁSICOS GRIEGOS. REESCRITURAS E IMITACIONES

ALFREDO EDUARDO FRASCHINI

Universidad Nacional de Villa María
afraschini@gmail.com

Resumen – La presencia del mundo helénico clásico en la obra del escritor argentino Leopoldo Marechal se manifiesta en varios planos: elección lexical, alusiones y citas de pensadores y poetas griegos; elaboración de mitos y tópicos tradicionales griegos; reescritura, en algún caso paródica, de pasajes de Homero y de Aristófanes; e imitación de estilos, puntualmente el de Platón y el de Diógenes Laercio. De estos planos, se analizan dos en el presente trabajo: las reescrituras y las imitaciones, tomados particularmente de sus tres novelas: *Adán Buenosayres*, *El banquete de Severo Arcángelo* y *Megafón o la guerra*. La presencia aludida es mucho más que un recurso literario que muestra un amplio conocimiento de la cultura clásica. Su intención es otorgar categoría de mito de proyección universal a personajes y lugares con características típicas de ciertos barrios cosmopolitas de la ciudad y de la provincia de Buenos Aires, y a la vez lograr una aproximación al concepto de «ser nacional argentino» que preocupaba a gran parte de la intelectualidad argentina en la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave – cultura griega, reescritura, imitación, ser nacional

LEOPOLDO MARECHAL AND THE CLASSICAL GREEKS. REWRITINGS AND IMITATIONS

Abstract – The presence of the Classical Greek world in the work of the Argentine writer Leopoldo Marechal manifests itself in several spheres: lexical election, allusions and quotations of Greek thinkers and poets; elaboration of myths and traditional Greek topics; rewriting, sometimes parodic, passages of Homer and Aristophanes; and imitation of styles, occasionally from Plato and from Diogenes Laertius. As regards these spheres, two are analyzed in the present work: the rewritings and the imitations, taken particularly of his three novels: *Adán Buenosayres*, *The Banquet of Severo Arcángelo* and *Megafón or the War*. The presence referred to is much more than a literary resource that shows a broad knowledge of Classical culture. His intention is to give a category of a myth with universal projection to characters and places with typical characteristics of certain cosmopolitan neighbourhoods.

ods of the city and province of Buenos Aires, and at the same time approach the concept of «Argentine national being» that worried a great part of the Argentine intelligentsia in the first half of the 20th century.

Keywords – Greek culture, rewriting, imitation, national being

1. PALABRAS LIMINARES

La trayectoria literaria e ideológica de Leopoldo Marechal muestra al autor como un ansioso buscador de la identidad nacional del argentino¹. Esa búsqueda, que se esboza en sus primeros libros de poemas, se extiende al campo estético a través de su intervención en las revistas literarias de su época, particularmente en *Martín Fierro*². Al comienzo de la década de 1930, integrado al catolicismo militante, incluye a la religión en el ámbito de su búsqueda, y quince años después, al adherir al movimiento de masas que irrumpía con fuerza en el espectro social argentino³, completa el ciclo objetivo de su tensión indagante y creativa.

Esa búsqueda, en la que la herencia helénica es punto de partida y presencia constante, ya se había manifestado en el primer cuarto del siglo XX con los trabajos de Leopoldo Lugones, particularmente *Prometeo, un proscrito del sol* (1910), *El payador* (1916), y los *Estudios helénicos* (1923-1928). Allí, Lugones delinea un modelo socio-político para la Argentina inspirado en las fuentes filosóficas y literarias de la Grecia clásica⁴, y es duramente crítico con la herencia hispánica cristiana. Marechal, en cambio, combina ambos legados culturales y de esa fusión surge su idea del ser nacional argentino⁵.

¹ Ver Teobaldi 2000-2001.

² *Martín Fierro*, fundada en 1924 por Evar Méndez, Luis Franco y Oliverio Giron-
do, entre otros, fue tribuna de las vanguardias estéticas de su tiempo.

³ El peronismo surge en 1945 con movilizaciones populares que culminan el 17 de octubre de ese año cuando la figura de Juan Domingo Perón adquiere dimensión de líder. El 4 de junio de 1946 Perón asume su primera presidencia, cargo en el que permanecerá hasta el golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955.

⁴ Ver Fraschini 1989 y 2010.

⁵ La búsqueda de la identidad aparece asociada a la búsqueda que la literatura ha realizado desde siempre, con el propósito de reconocerse en lo escrito. En ese mismo instante,

Mientras la experiencia política nacional y europea, la experiencia religiosa, y la literaria, enriquecida por su contacto no siempre amable con los escritores de su generación⁶, echaban luz fecunda sobre sus ideas acerca del hombre, el conocimiento, la belleza, la verdad y el bien –conjunción del platonismo agustiniano⁷–, Marechal compone su novela *Adán Buenosayres*, publicada en 1948, en la que, a través de un personaje casi arquetípico, se enfrenta con el hombre porteño y su entorno en una dimensión platónicamente ideal.

La retórica peronista muestra cierta recurrencia a las fuentes griegas⁸. Coherente con ella, Marechal dirigió, en 1950, una puesta en escena de la *Electra* de Sófocles, con un texto adaptado por él mismo, y en 1951 escribió y puso en escena la tragedia *Antígona Vélez*, reescritura de la *Antígona* de Sófocles⁹.

Muchos años después, tras haberse recluido en su condición de «poeta depuesto»¹⁰, Marechal retoma el camino de su búsqueda y publica el poe-

nace una tradición literaria, la tradición de una «autognosis escrituraria», de un indagar en lo escrito, como si el texto, es decir, el producto de lo escrito, fuese un reflejo de lo real, con la propiedad fundamental de poder ir modificándose, según las exigencias de la historia y de la tradición, a través de la entificación de existencias previas, presentificadas por la palabra creadora del escritor. Teobaldi, 2000-2001.

⁶ La mayoría de los intelectuales de las décadas de 1940 y 1950 eran contrarios al gobierno de Perón por su carácter populista y autoritario, que recordaba al régimen fascista de Benito Mussolini. Marechal, que ocupó cargos oficiales en las áreas de Cultura y Educación durante el gobierno *de facto* de 1943-1946 y luego durante el gobierno constitucional de Perón (1946-1955) no fue un «militante»; su función dentro del movimiento peronista fue, primero, respaldarlo con su prestigio intelectual, y luego intervenir en la formulación teórica del mismo. Esto le valió la «proscripción intelectual» dictada desde las páginas del diario conservador *La Nación*. Ver Andrés 1968: 43-44.

⁷ En el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, de 1939, Marechal reflexiona sobre el conocimiento sensible y el inteligible, siguiendo los pasos de Platón y de San Agustín.

⁸ Los escritos políticos de Perón y algunos de sus discursos contienen citas o referencias de clásicos griegos como Platón, Tucídides, Aristóteles y Plutarco. Un buen ejemplo del empleo de estos recursos es «La comunidad organizada», trabajo leído por Perón en el Congreso Internacional de Filosofía (Mendoza, 1949).

⁹ Personalmente creo que en la composición de esta obra influyó el hecho de que en 1951 se aplicaría por primera vez la ley 13.030 que otorgaba el voto a la mujer; de allí podría venir la insistencia de Eva Perón ante Marechal para que se estrenara el 25 de mayo de ese año.

¹⁰ El decreto 4151, de la dictadura de Pedro Eugenio Aramburu prohibía nombrar a Perón, por lo que para referirse a él o a su gobierno públicamente debía decirse «el presi-

mario *Heptamerón* (1966) y las novelas *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón o la guerra* (1970), complejas alegorías de la sociedad argentina del post-peronismo, impregnadas también de elementos helénicos¹¹. En el vínculo de las tres novelas de Marechal con la herencia cultural helénica hay unidad de criterio en asociar la primera con el viaje odiseico; la segunda, con el banquete platónico; y la tercera, con la lucha ante los muros de Troya¹².

2. MARECHAL Y LA CULTURA GRIEGA

En la obra de Marechal los ecos y resplandores helenos se manifiestan en distintos niveles. En lo formal, se observa una tendencia helenizante en el vocabulario, en la creación de neologismos¹³ y en la formación de nombres propios de personas y lugares cargados de significación crítica, siguiendo la línea de los antiguos comediógrafos¹⁴. En lo argumental, abundan las alusiones a la epopeya homérica¹⁵ y a la filosofía griega, par-

dente depuesto» y «el régimen depuesto». Marechal, como escritor peronista, se autodenominaba «poeta depuesto».

¹¹ Con respecto a la primera, Graciela Maturo (1998^a: 24) afirma que «la real personalidad del Fundidor o Metalúrgico de Avellaneda queda ratificada por alusiones mitológicas: es llamado Vulcano en pantuflas, Pelasgo sobreviviente; [...] que lleva en su sangre a los endemoniados cabiros de Grecia, y se vincula de diversos modos con la Arcadia, con la guerra en su sentido simbólico, y con la alquimia, pues se propone la transformación del carbono en diamante». En cuanto a la segunda, Maturo (1998^b: 6) opina que «el pensamiento de Leopoldo, hondamente traspasado por la idea de la Redención, busca revertir la caída de la humanidad por el rescate de Helena, tomado de la tradición del gnosticismo cristiano. Este rescate es coherente, en el orden de la exposición estética, con su valoración de la Belleza Creada por tratarse de la manifestación de la Belleza Increada».

¹² Ver Cornavaca, 1993, Barcia 1994, y Andrés 1968.

¹³ En *Heptamerón*, las secciones tituladas «La alegropeya», «La eutanasia» y «La erótica», respectivamente; en *Adán Buenosayres*, términos como «silenciófila», «crisopeya», «llantífera», «Cacodelphia», «Calidelphia», «venusmanía» y «pseudogogos».

¹⁴ Por ejemplo, Titania (una de las «ultra» del infierno, caricatura de Victoria Ocampo), Plutófilo, la vieja Cloto, el ciego Polifemo, el señor Midas.

¹⁵ Dice Secchi (2014) que Marechal descubrió que bajo las apariencias de los conflictos que se presentan en sus dos epopeyas, lo que se está manifestando es una «realización espiritual», y que desde esta perspectiva percibe el tenor ontológico de la *Ilíada* y la *Odisea*. Ésta última traduce esa realización espiritual mediante el simbolismo del viaje, con el que modela la estructura del *Adán Buenosayres*, y la primera según el simbolismo de la guerra, que asimila al final de su vida en su tercera novela *Megafón o la guerra* de 1970.

ticularmente a los presocráticos y a Platón¹⁶. Sus lecturas de Plotino y de San Agustín le permiten además conciliar el pensamiento cristiano con las fuentes paganas. En un nivel más profundo, lo formal vehiculiza y elabora complejas intenciones expresivas; y allí surgen las reescrituras¹⁷ y las imitaciones de estilo¹⁸, reconocidas generalmente como tales en cada caso o en referencias ulteriores¹⁹.

2.1. *Reescrituras marechalianas*

El texto de Marechal que con mayor rigidez académica puede considerarse una reescritura es su *Antígona Vélez*, inspirada en la *Antígona* de Sófocles. Con mayor libertad con respecto al modelo clásico aparecen las dos *catábasis* de *Adán Buenosayres* y un poco más lejos aún, las cinco de *Megafón o la guerra*. Finalmente, debe señalarse la reescritura e interpretación del mito hesiódico de las edades del hombre que se desarrolla en *Adán Buenosayres* y con mayor complejidad en *El banquete de Severo Arcángelo*.

¹⁶ Cornavaca (1993) señala la presencia del *Simposio* platónico en la estética de *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, en la erótica de *Adán Buenosayres*, y en los elementos cómicos que aparecen en *El banquete de Severo Arcángelo*, concentrados en la figura de Aristófanes en el texto platónico.

¹⁷ Dice Cayuela (2000: 37): «La *reescritura* designa toda operación que consiste en transformar un texto A para llegar a un texto B, cualquiera que sea la distancia en cuanto a la expresión, el contenido y la función, así como todas las prácticas de *seconde main*: copia, cita, alusión, plagio, parodia, pastiche, imitación, transposición, traducción, resumen, comentario, explicación, corrección».

¹⁸ Cuddo (2001: 398) distingue varios tipos de *imitación*: la copia o plagio, la adopción del tono, estilo y actitud de otro escritor, la recreación y la representación. Cuando esa imitación tiene un carácter ridiculizador de palabras, estilo, actitud, tono e ideas, el recurso se denomina *parodia* (*Ibid.*: 612). Genette (1989: 17), considera que *imitación* es una transformación indirecta de un hipotexto. La mezcla de imitaciones diversas que concluye en una imitación singular se denomina *pastiche* (*Ibid.*: 108-109).

¹⁹ En «Claves de *Adán Buenosayres*», capítulo de su libro *Cuaderno de navegación*, Marechal señala las fuentes de inspiración de algunos pasajes de la obra: la descripción del quimono de Samuel Tesler (Homero), la biografía de Samuel Tesler (Diógenes Laercio), y el viaje a Cacodelphia (Homero, Virgilio).

2.1.1. La ley humana y la ley divina

La ya mencionada *Antígona Vélez* es una trasposición del mito helénico al ambiente argentino que conserva el mismo género literario y los personajes de la fuente original. En plena *conquista del desierto*²⁰, don Facundo Galván, dueño de la estancia «La postrera», ha prohibido que se dé sepultura al cuerpo de Ignacio Vélez, muerto en un ataque a la población como aliado de los indígenas. Antígona, hermana del joven difunto, no obedece a la ley del patrón y, fiel a la ley religiosa, da sepultura al cadáver de Ignacio. Don Facundo castiga con la muerte ese inusual desafío a su poder; pero la tragedia cae sobre él, pues su hijo Lisandro, prometido de Antígona, muere junto a ella, sobre un caballo desbocado. Agobiado por la culpa, Galván ordena que ambos sean enterrados juntos. La tesis ético-religiosa de Sófocles permanece intacta: la ley divina, opuesta a la humana, es superior y merece obediencia inapelable.

Hay en la obra algunas equivalencias formales con el hipotexto sofocleo. Los cinco cuadros en que se divide corresponden a los cinco episodios, y el cuadro final, al éxodo. La parte coral está tratada en tres secciones: mujeres, ancianos, y brujas; partición que recuerda al final de *Los siete contra Tebas*, donde Esquilo separa dos secciones del coro: la que sigue a Antígona y la que sigue a Creonte. Con respecto a los nombres de los personajes, sólo Antígona conserva el de la tragedia griega. Adsuar Fernández (2004) observa que el nombre de Facundo (el «Creonte» de Sófocles) se asocia con Facundo Quiroga, símbolo de la barbarie según la concepción de Sarmiento; y el apellido «Vélez», con Dalmacio Vélez Sarsfield, famoso legislador argentino, abogado de Quiroga y suegro de Sarmiento.

Elena Huber (1974) señala que ciertos símbolos presentes en la obra enriquecen el mensaje trágico de la misma: la forma en que mueren los hermanos (Ignacio, de un balazo, símbolo de civilización; Martín, de un lanzazo, señal de barbarie); el cardo negro que Antígona coloca sobre el cuerpo de su hermano (representación del destino final de la barbarie); el ombú bajo el que Antígona y Lisandro se aman (marco del pecado original).

²⁰ Lucha contra los indígenas y apropiación de las tierras ocupadas por ellos, llevadas a cabo a fines del siglo XIX.

2.1.2. El descenso al infierno

Dos pasajes de *Adán Buenosayres* narran los viajes al trasmundo de un grupo de amigos guiado por el astrólogo Schultze²¹, que parten del barrio porteño de Saavedra²². En el primero, que ocupa el primer capítulo del libro III de la novela, el objetivo es encontrar un ejemplar del «Neocriollo»; el segundo, titulado «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia», que ocupa todo el libro VII y último de la obra, es un descenso (*catábasis*)²³ sin ascenso (*anábasis*) de regreso²⁴, y en él concluye la narración con una caótica serie de comparaciones. El denominador común que las vincula es su objetivo gnoseológico: conocer la entraña de la Patria, el espíritu de la noche, el subsuelo de la dura realidad cotidiana.

En *Megafón o la guerra* los descensos son cinco, con distintos objetivos. Las dos *catábasis* de *Adán Buenosayres* siguen en líneas generales la de Odiseo en el canto XI de la *Odisea*, la de Eneas en el canto VI de la *Eneida*, y la de Dante Alighieri en la *Divina comedia*.

En la primera, los siete viajeros, en una «región terrible», descienden hacia un lugar poblado de hierbas espinosas, donde se huele la cicuta (lejana evocación de Sócrates) y se oye un lejano ladrido de perro (Cerberos). Uno de ellos invoca al Espíritu de la Tierra y aparece un gliptodonte, mamífero gigante de la prehistoria pampeana. Otro menciona al gaucho, y aparece por un momento Santos Vega quien apenas se detiene y se va

²¹ Personaje inspirado en Xul Solar, escritor y pintor surrealista e inventor de un idioma llamado «Neocriollo».

²² Barrio que se ubica en uno de los límites de la ciudad de Buenos Aires; en la época en que transcurre la novela era una zona poco poblada, más allá de la cual se extendía la llanura pampeana.

²³ En el camino del héroe la *catábasis* es un episodio en el que el protagonista se aleja del mundo y logra una suerte de iniciación a través del contacto con personajes y experiencias extremas que completan su purificación para emprender el camino que lo llevará a triunfar sobre los otros y sobre sí mismo.

²⁴ En la dedicatoria de *El banquete de Severo Arcángelo*, Marechal (1970^a: 3) aclara en parte esta situación: «En *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmobilizado en el último círculo del infierno sin salida; y promover un descenso sin darle al héroe que lo cumple las vías de un “ascenso” correlativo es incurrir en una maldad sin gloria en la que no cayó Homero, ni Virgilio ni Dante Alighieri. *El banquete de Severo Arcángelo* propone una salida; y a mi entender no fue otro el intento del Metalúrgico de Avellaneda».

hacia el occidente²⁵. Satanás, bajo la figura de Juan Sin Ropa, se presenta ante ellos y desarrolla una transformación proteica: primero es el «gringo» inmigrante, luego el gaucho de larga barba, luego el santo patrono de la ciudad de Buenos Aires (San Martín de Tours), y finalmente el «Neo-criollo», un monstruo que se agranda y se achica y emite raros sonidos, baila todas las danzas criollas y termina esfumándose en el cielo. Los viajeros regresan en vertiginosa carrera hasta ver las luces de la ciudad.

En la segunda *catábasis* se delinean con mayor claridad los contactos con la epopeya clásica, particularmente con la *Eneida* y la *Divina Comedia*. Allí están Cerbero y la Sibila, los conjuros, Caronte y la barca, el cruce de la Estigia, el viaje por las espiras en el que los viajeros se encuentran con personajes reales y seres imaginarios. Muchos de ellos son caricaturas o semblanzas críticas de personas contemporáneas del autor, como Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y Natalio Botana. Ese desfile, que es mítico en Homero, histórico en Virgilio y religioso en Dante, asume en Marechal un carácter mixto, donde lo estético y lo humorístico desempeñan papeles importantes. Hay en ese infierno una puerta de hierro, una despedida –como Eneas se despide de su padre, Adán se despide de Samuel Tesler– y una visión final y objetiva del Paleólogo, un monstruo que, como una masa gelatinosa, se revuelve en la Gran Hoya infernal²⁶.

De las cinco *catábasis* que aparecen en *Megafón o la guerra*, sólo la segunda conserva elementos similares a los que se dan en *Adán Buenosayres*. En ella se muestra que la decadencia propia de la Edad de Hierro ha llegado al mundo del más allá: no está el ombú que indicaba el ingreso; no está Schultze para guiar a los viajeros; los edificios altos modifican el paisaje suburbano; los sobrevivientes de una época violenta y corajuda están deprimidos bebiendo ginebra y jugando al truco en un almacén que se derrumba de vejez y mugre; hasta los personajes típicos del tango han envejecido luego de fracasar en sus vidas. Ese infierno es una imagen burlesca de aquél en el que los viajeros conocieron las transformaciones del

²⁵ Santos Vega, personaje mítico de la tradición criolla, «payador» invencible, hasta que Juan Sin Ropa lo derrota. Santos desaparece y sólo se muestra como una sombra. Dice el poeta Rafael Obligado: «Cuando la tarde se inclina / sollozando al occidente, / cruza una sombra doliente / sobre la pampa argentina». De allí la referencia de Marechal.

²⁶ Barcia (1994: 74-92 y 119-130) realiza un profundo análisis de este viaje y traza un detallado esquema de Cacodelphia.

criollo, y los personajes que allí habitan son simples caricaturas y dolorosas siluetas²⁷.

Las otras cuatro son breves y su ubicación cada vez más espaciada a lo largo del relato. La primera, corresponde al rescate de Samuel Tesler del manicomio en que se halla recluido; la tercera, a la búsqueda de Electra en la torre de Herr Siebel; la cuarta, al descenso a la caverna de Creso, donde se debaten asuntos políticos, científicos y religiosos, que tiene efectos iniciáticos; en la última, los viajeros asisten al Gran Quilombo Universal, una suerte de bacanal subterránea de la que saldrán a la carrera.

Las *catábasis* marechalianas significan ocultamiento físico y evasión del alma, retiro de la rutina cotidiana, pausa en el dramático correr del tiempo, pero, sobre todo, camino de búsqueda y de rescate. Ellas constituyen uno de los más nobles recursos de raíz clásica para el tipo de novela experimental, de análisis psicológico, político y social, como las que aquí se comentan.

2.1.3. Las edades del hombre

El mito de las edades, desarrollado por Hesíodo en *Trabajos y días* (vv. 106-201), y por Ovidio en *Metamorfosis* (I, 89-162), es un tema recurrente en varios pasajes de las dos primeras novelas de Marechal, motivado en gran medida por la situación política y social del mundo y de la Argentina en los momentos en que escribe cada una de ellas. En *Adán Buenosayres*, por ejemplo, leemos:

Si el hombre de la Edad de Oro tenía una inteligencia sublime y no estaba sometido a necesidades groseras, debió cumplir un solo trabajo: la contemplación de la Unidad en las criaturas y de las criaturas en la Unidad. [...] La acción vendría después, en etapas inferiores, hasta culminar en esta Edad de Hierro que ahora

²⁷ Bravo Herrera (2004: 39) subraya la vinculación de las tres novelas con la evolución socio-política de la Argentina: «Si *Adán Buenosayres* (1948) se concentra en la historia individual del alma en penitencia, y la segunda novela, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965), se extiende al itinerario iniciático de un grupo de elegidos, *Megafón o la guerra* propone la historia del destino terrestre y celeste de la Argentina a partir de las batallas y los asedios organizados por Megafón, héroe anónimo del cual sólo se conoce su sobrenombre, que había sintetizado en sí mismo una conciencia viva del país y sus hombres».

vivimos y que tiende a oponer la «acción pura» del hombre de hierro a la «contemplación pura» del hombre de oro. (Marechal 1966^a: 127-129).

En otro pasaje de la misma novela, Marechal (1966^a: 149) transcribe casi literalmente el pasaje de *Trabajos y Días* (vv. 174-196) en el que Hesíodo describe la degradación e inversión de valores que caracteriza a la Edad de Hierro²⁸.

En el episodio de la segunda *catábasis*, Adán debe descifrar los dibujos alegóricos que adornan la puerta del infierno, para que ésta se abra. La hoja izquierda describe la Edad de Oro, cuando el hombre gozaba de una delicia perpetua, la tierra ofrendaba sus frutos y los animales eran pacíficos. La hoja derecha simboliza la Edad de Hierro y «nos pinta la triste humanidad a que pertenecemos, devorando la creación entera para engordar una anatomía en la cual se duda hoy que habite un alma» (Marechal 1966^a: 448-449).

En *El banquete de Severo Arcángelo* Marechal describe una escenificación del mito sobre una figura pentagonal cuyos vértices muestran una iluminación decreciente entre el correspondiente a la Edad de Oro y el de la Edad de Hierro. De las cinco edades mencionadas por Hesíodo, Marechal toma cuatro (deja de lado la de los héroes) y ocupa el vértice libre con la «Edad de Sangre», apoyándose en la idea de *homines e sanguine natos* que aparece en el cierre de la descripción ovidiana (*Met.* I, 162).

Para Hesíodo, a la Edad de Hierro sucedería en el futuro una nueva Edad de Oro para recomenzar el ciclo; para Marechal ese retorno no es gratuito y el género humano debe sufrir el escarmiento de parte del «Hombre de Sangre». Ese hombre no está necesariamente asociado a una figura histórica, pero puede ser una compleja imagen de jefes políticos, sindicales, religiosos o guerrilleros.

Bermúdez, uno de los personajes de la novela, expone la relación entre las edades del hombre y el acercamiento a la verdad, combinando así el mito hesiódico con la alegoría platónica de la caverna. El Hombre de Oro era espejo de la Verdad; el de Plata reflejó una imagen de la primera imagen; el de Cobre, la imagen de la imagen de la imagen. En la lejanía extrema, el Hombre de Hierro refleja la imagen de la imagen de la imagen de la imagen primera.

²⁸ Cornavaca (1993: 16) hace un cotejo de ambos textos.

El mismo personaje ilustra con luces esta afirmación: una luz vertical cae sobre el Hombre de Oro y lo hace resplandecer como un ascua; otra luz, blanca como nieve, sobre el de Plata; otra luz rojiza, con reflejos como de sangre, sobre el de Cobre; finalmente apenas unas oscuras vislumbres llegan al de Hierro.

Esta vinculación entre luz y sombra aplicada a las edades del hombre aparece en otro pasaje de la misma novela, donde dice que si el Hombre de Oro se aparta del árbol central adánico, se lanza a un ciclo de oscurecimiento gradual:

De tal manera, por lejanía y oscuridad, el Hombre de Oro se transforma en el Hombre de Plata, luego en el Hombre de Cobre, y por fin en el Hombre de Hierro, última degradación del bípedo ilustre (Marechal 1970^a: 197).

2.2. *Imitaciones de estilo*

Homero, Aristófanes, Platón y Diógenes Laercio son fuentes de excelencia para la intención de Marechal de vincular lo cotidiano argentino con lo clásico universal.

2.2.1. Imitación de Homero

Tres pasajes de *Adán Buenosayres* evocan en tono paródico el estilo del antiguo aedo: dos peleas de barrio enlazadas por circunstancias recurrentes, una trasposición del episodio de Ulises y las Sirenas, y una descripción enumerativa, cargada de epítetos y caracterizaciones específicas, que recuerda el catálogo náutico de la *Ilíada*. En una pelea de conventillo intervienen «los iberos de pobladas cejas, y los de la tierra vascuence, que disimulan con boinas azules la dureza de sus cráneos; y los andaluces matadores de toros, y los ligures fabriles, dados al vino y a la canción; y los judíos que no aman a Belona [...]».

En el libro quinto de la misma novela se narran episodios de la actividad docente del protagonista. Éste, que ha encargado a sus alumnos una redacción sobre el episodio de Ulises y las Sirenas, presencia una versión teatralizada del mismo a cargo de los niños; y en una trasposi-

ción novelesca, llevados por los ecos de Homero, terminan todos sobre la nave, y Adán, buscando en las orillas a las autoras del mágico canto. Se distinguen aquí dos planos imitativos: uno, que resalta los elementos superficiales del texto homérico, es el que surge de la redacción de los niños; el otro, más parecido a una glosa del episodio, es el que Marechal emplea para poner en marcha la fusión de la realidad circundante al protagonista de la novela con aquella que surge de la narración homérica: «Dentro del aula y fuera, la luz hermosa del atardecer lo roe todo en una especie de disolución universal; pero treinta niños bogan con Ulises rumbo a las islas bienaventuradas»²⁹.

Recurriendo al artificio épico de los epítetos, de los que ya se dieron ejemplos en el tema de las peleas, Marechal asocia una larga serie de alimentos de variado origen con su correspondiente calificativo, al describir la cocina de los Cíclopes en el infierno de la Gula, en el viaje a Cacadelpia:

Los chorizos criollos, las cantábricas morcillas, los codeguines itálicos, las longanizas béticas y los salchichones tudescos. [...] La aristocrática langosta de Chile, los pulpos de la brumosa Galicia, los tallarines enmarañados, los preñados raviolos, [...] el tomate obscuro, la llantífera cebolla, el orégano proverbial, la fragante albahaca y el glorioso laurel. (Marechal, 1966^a: 600-603).

Las tres imitaciones anteriores revelan, por parte del autor, la intención de unir dos mundos: uno cotidiano y prosaico y otro heroico y glorioso, y de universalizar personajes y situaciones a partir de esa unión. Son los vecinos de Villa Crespo³⁰ que adquieren dimensión literaria a través de una pelea: los alumnos que se identifican con los héroes a través de la palabra del poeta, y los platos de los Cíclopes que se elevan a una categoría mítica adornada de epítetos.

Una imitación más compleja, cuyas fuentes el autor no oculta, se da al comienzo de *Adán Buenosayres* en la descripción del quimono de Samuel Tesler, especie de síntesis enriquecida de los escudos de Hércu-

²⁹ Cornavaca (1993: 14-15) coteja el texto homérico (*Odisea*, canto XII) con el de Marechal (1966^a: 405-407).

³⁰ Barrio de Buenos Aires con presencia de inmigrantes de muy distintos orígenes y religiones.

les, de Aquiles y de Eneas, y de las puertas del infierno virgiliano³¹. Es de seda amarilla, con dos caras: la ventral diurna y la dorsal nocturna. En la primera se ve un dragón rampante y un trigal en flor; a la altura del pecho, un elector depositando su voto; en la región abdominal, una figura de la República; a la altura del sexo, las virtudes muertas y los pecados capitales. Y muchas más ilustraciones que recuerdan a aquellos escudos.

Un paseo de Adán por una calle de Villa Crespo se constituye en una pequeña Odisea, en la que cada personaje del barrio es una imagen equivalente a otro personaje del texto homérico: las vecinas son las sirenas, el ciego es el Cíclope, la cigarrera es Circe.

2.2.2. Imitación de Platón

En numerosos pasajes de sus obras, Marechal alude a tópicos característicos del platonismo: las ideas o arquetipos (Marechal 1966^a: 14); la imagen del alma como un carro tirado por dos caballos, el que tiende a lo alto y el que tiende a lo bajo (*Fedro*, 246-247 y 253-254; Marechal 1966^a: 30 y Marechal 1970^a: 179); el principio de la reminiscencia del alma (*Menón*, *passim*; Marechal 1972^b: 11-12); el carácter divino del alma (*Timeo*, 41 d y *Fedón*, 95 c) y su caída, alojándose en cuerpos humanos (*Fedro*, 246-249 y Marechal 1966^a: 30); el Demiurgo (*Timeo*, 28-29 y Marechal 1966^a: 464-466); la Atlántida (*Critias*, 113-121 y *Timeo*, 24.25 y Marechal 1966^a: 334); el Andrógino (*Banquete*, 189-193 y Marechal 1966^a: 196 y 598); el amor, la belleza y el bien supremo, el camino dialéctico para llegar a ellos (*República*, VI, 508-509 y Marechal 1972^b: 8, 13-15, 23-24, 49-50); amor, asombro y conocimiento (*Banquete*, 203-204 y *Teéteto*, 155 d y Marechal 1966^a: 54-55).

Esta recurrencia a Platón se manifiesta de modo particular en dos pasajes de *Adán Buenosayres* contruidos a la manera de los diálogos platónicos; son imitaciones que no caen en la caricatura o en la burla, sino que se estructuran con el recurso dialéctico, a la manera del filósofo grie-

³¹ Se trata de *El escudo de Hércules*, atribuido a Hesíodo, el escudo de Aquiles (*Ilíada* 18, 478-608), y el de Eneas (*Eneida* 6, 626-731); y de las puertas del infierno (*Eneida* 6, 626-731).

go. En el primero de ellos la discusión gira alrededor de asuntos religiosos y filosóficos: las Escrituras, Hegel, la búsqueda de la verdad y las posibilidades de encontrarla, el infinito y la risa. Aparecen también las discrepancias sobre la figura de Dios, así como la esencia del alma y su corporeidad.

En el segundo, más estricto en los aspectos imitativos, incluso por el tipo de puntuación dialogada, el tema dominante es el de la creación poética con relación a la naturaleza. Adán se expulsa sobre el proceso de inspiración y creación y la relación de este proceso con el de la creación divina. Sumergido en un caos musical, el poeta elige una posibilidad entre infinitas y le da forma: de lo infinito de la inspiración desciende a la finitud de la creación, de la inmovilidad al suceder.

2.2.3. Imitación de Aristófanes

Ya se dijo que Marechal emplea neologismos y nombres alusivos de personajes y lugares según el modelo de Aristófanes. Pero su identificación con el gran comediógrafo griego no se queda en la superficie de las palabras. En la primera *catábasis* de *Adán Buenosayres* Marechal recrea aquel pasaje de *Las ranas* en el que Diónisos llega al mundo de los muertos para actuar como juez en la contienda entre Esquilo y Eurípides y se encuentra con el canto insistente de las ranas que Aristófanes llama «émulas de los cisnes».

Allí, el grupo de amigos que va en busca del «Neocriollo» se interna en un campo barroso y llega a un zanjón donde los reciben los batracios con su canto adaptado a las costumbres de la pampa argentina.

¡Brekekekex, coax, coax! ¡Paciencia, verdosas hermanas del agua! Nos utilizan las brujas, nos menean con el pelo maldito de las embrujadas, nos hunden en el corazón clavos y espinas. [...] Nos abren el lomo con sus cuchillos y nos aplican en sus mordeduras de víboras³².

La caracterización burlesca de un personaje real, preferentemente contemporáneo, tiene en Aristófanes un modelo fecundo. Las hirientes burlas contra Cleón, Sócrates o Eurípides que se trazan en sus comedias cons-

³² Para la confrontación de ambos textos, ver Cornavaca 1993: 15.

tituyen un claro ejemplo. Con técnica similar, Marechal se mofa –piadosamente y con agudo sentido del humor– de algunos argentinos ilustres que sobresalían en su quehacer en la década de 1920, como Arturo Capdevila, Jorge Luis Borges e Hipólito Yrigoyen.

De Capdevila critica su bajo vuelo poético y su grandilocuencia, a propósito de su poema *Melpómene*, que el personaje de Ruth, la cigarrera, se dispone a recitar. El personaje de Luis Pereda, «poeta cegatón y bochinchero», esconde a un Borges empeñado en la búsqueda del criollismo y el porteñismo. Marechal pinta aspectos de la literatura de Borges que considera negativos, a través de una discusión entre Pereda y Samuel Tesler³³ sobre el carácter de la literatura nacional; actitud que recuerda a la de Aristófanes frente al teatro de Eurípides.

A partir del apodo «El Peludo» aplicado al ex presidente Hipólito Yrigoyen, Marechal traza su caricatura en el episodio de la primera *catábasis* de *Adán Buenosayres* en el que los buscadores del «Neocriollo» se encuentran con el gliptodonte y le preguntan si su estructura «peludiforme» tenía algo que ver con un famoso líder que era «el encanto de las masas y la delicia de las Musas»³⁴.

2.2.4. Imitación de Diógenes Laercio

En el primer libro de *Adán Buenosayres* aparece, separada en dos secciones, la biografía de Samuel Tesler escrita, según Marechal, en el estilo de Diógenes Laercio³⁵. Así, por medio de una combinación de humor, elementos serios y eruditos, y rasgos de la más elemental cotidianeidad, el autor acentúa con perfiles especiales ciertos aspectos de la forma narrativa del antiguo biógrafo.

Al comentar la muerte de Tesler, en una escena que en parte evoca a la que Platón refiere sobre la muerte de Sócrates, Marechal señala algunos caracteres de su ideología y agrega aforismos y principios surgidos del pensamiento del filósofo:

³³ Bajo este personaje se esconde el poeta Jacobo Fijman (1898-1970), de origen judío, que se convirtió al catolicismo y asumió una actitud mística.

³⁴ Clara referencia al apoyo masivo de las clases humildes a Yrigoyen, y a su estilo retórico algo ampuloso.

³⁵ Ver «Claves de *Adán Buenosayres*» en Marechal 1966^b.

Rodeado en su lecho de muerte por la flor y nata de sus discípulos, les rogó que no lo llorasen, ni cubrieran sus frentes de ceniza, ni rasgaran sus vestiduras. [...] Exhortólos, en cambio, a olvidar los dones efímeros de la *natura naturata* y a buscar los rastros invisibles aunque no inteligibles de la *natura naturans*. (Marechal 1966^a: 158-160)

3. PALABRAS FINALES

A lo largo de este trabajo han aparecido palabras como «reescritura», «imitación», «ecos», y una serie de indispensables nombres ilustres, al abordar el estudio de la obra de un escritor argentino que descolló en la primera mitad del siglo XX y logró un reconocimiento definitivo después de su muerte, en 1970.

¿Por qué tanto Homero, tanto Virgilio, tanto Dante? ¿Por qué tanto Hesíodo, tanto Platón, tanto Aristófanes? ¿Por qué los héroes homéricos se presentan en las calles de un humilde barrio porteño o en las humildes aulas de una escuela rural? ¿Por qué Plotino, y San Agustín, Diógenes Laercio y los presocráticos, tanta erudición y tanto saber popular, tanta exquisitez lexical y tanto lenguaje llano? Puede pensarse que todo ello, a lo largo de una prolongada y compleja tradición que desde la Grecia clásica se extiende hasta el presente, conforma una apretada trama en la que Adán, Severo Arcángelo, Antígona Vélez, Megafón, Tesler, completan su propio periplo de purificación y esperanza. De ese modo ellos integran una alegoría del ser nacional argentino y en aquella trama se entreteje su identidad profunda. Marechal, artista y comunicador, señala a sus lectores el marco de reconciliación con los valores tradicionales a través de sus figuras fundantes y el campo ricamente abonado que puede darles arraigo genuino y definitivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADSUAR FERNÁNDEZ, M. (2004) «Muerte y transfiguración de Antígona Vélez», *Revista electrónica de estudios filológicos* 8.
http://www.um.es/tonosdigital/znum8/Resenas/3-libro_antigona.htm
 (consultado el 12-11-2016).

- ANDRÉS, A. (1968) *Palabras con Leopoldo Marechal*, Carlos Pérez (ed.), Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- ARISTÓFANES (2013) *Comedias. Obra completa. Tomo III: Lisístrata. Las Tesmoforias. Las ranas. Las asambleístas. Pluto*, L. Gil Fernández (introducción, traducción y notas), Madrid, Gredos.
- BARCIA, P. L. (1994) *Adán Buenosayres*, L. Marechal (edición, introducción y notas) Madrid, Clásicos Castalia.
- BORGES, J. L. (1998) *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza.
- BRAVO HERRERA, F. E. (2004) «Los asedios y las batallas en *Megafón o la guerra de Leopoldo Marechal*», AISPI Actas XXII, 39-49, Centro Virtual Cervantes.
- CAYUELA, A. (2000) «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro», *Criticon* 79, 37-46.
- CORNAVACA, R. (1993) «El simposio platónico en tres obras de Leopoldo Marechal», *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1993, 1-17.
- CUDDON, J. A. (2001) *Diccionario de teoría y crítica literarias*, Buenos Aires, Docencia.
- FRASCHINI, A. (2010) *Hacia un proyecto cultural argentino. El ideario de Rodolfo Kusch como punto de partida para su realización*, Córdoba, El Copista.
- FRASCHINI, A. (2008) *Tango. Tradición y modernidad*, Buenos Aires, Editoras del Calderón.
- FRASCHINI, A. (1989) *Lugones. La hora de la palabra*, Buenos Aires, Docencia.
- FRASCHINI, A. (1986) «Vigencia de la cultura helénica en la obra de Leopoldo Marechal», en *Huellas helénicas en las letras argentinas*, segunda parte, cap. III, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (mecanografiado).
- GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- HOMERO (2013) *Ilíada*, trad. de Óscar Martínez García, Madrid, Alianza Editorial.
- HOMERO (2004) *Odisea*, trad. de Carlos García Gual, Madrid, Alianza Editorial.
- HUBER, E. (1974) «Sófocles y la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal», *Románica* 7, 149-156, U.N.L.P.
- MARECHAL, L. (1966^a) *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, L. (1966^b) *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, L. (1970^a) *El banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, L. (1970^b) *Megafón o la guerra*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, L. (1972^a) *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Citerea.
- MARECHAL, L. (1972^b) *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires, Citerea.
- MATURO, G. (1998^a) «*El banquete de Severo Arcángelo*: un llamado a la salvación nacional», en Marechal, L. *Obras completas*, 1, 12-29, Buenos Aires, Perfil Libros.

- MATURO, G. (1998^b) «El anuncio profético de Leopoldo Marechal desde la crisis mundial del siglo XXI. Lectura hermenéutica de *Megafón o la guerra*», <http://www.ucongreso.edu.ar/wp-content/uploads/2014/05/> (consultado el 12-11-2016).
- OVIDIO (1995) *Metamorfosis*, trad. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra.
- SECCHI, V. (2014) *Leopoldo Marechal, una estética unitiva. Estudio de la recepción de fuentes griegas y cristianas*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- TEOBALDI, D. (2000-2001) «Leopoldo Marechal. Tradición e identidad», *Espéculo. Revista digital cuatrimestral* 16, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- VIRGILIO MARÓN, P. (1992) *Eneida*, J. de Echave-Sustaeta (traducción) Madrid, Gredos.

LECTURAS ESPAÑOLAS DE LA *HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA* DE KARL OTFRIED MÜLLER: SANTIAGO USOZ (1860) Y ALFREDO ADOLFO CAMÚS (1889)¹

FRANCISCO GARCÍA JURADO

Universidad Complutense
pacogj@ucm.es

Resumen – El helenista y arqueólogo Karl Otfried Müller (28 de agosto de 1797 - 1 de agosto de 1840) dejó su *Historia de la literatura griega* inconclusa, debido a la prematura muerte en suelo griego. Dos son las lecturas fundamentales que de esta obra se hacen en España: la de Santiago Usoz (1860) y la de Alfredo Adolfo Camús (1889). En ambos casos, la figura humana de Müller, no sólo su obra, adquiere también relevancia. Por lo demás, mientras Usoz utilizó una de las primeras ediciones de la versión inglesa del manual (quizá la de 1847), que terminaba con Isócrates, Camús terminó prologando la versión española hecha a partir de la cuarta edición alemana, completada por Heitz (1882). Se trata de dos lecturas diferentes en su motivación y época, pero que dan cuenta del interés que algunos autores españoles tenían en acudir a los mejores instrumentos bibliográficos que ofrecía la filología de su época.

Palabras clave – Otfried Müller, Santiago Usoz, Alfredo Adolfo Camús, transferencias culturales, literatura griega

SPANISH RECEPTIONS OF THE *HISTORY OF THE LITERATURE OF ANCIENT GREECE* BY KARL OTFRIED MÜLLER: SANTIAGO USOZ (1860) AND ALFREDO ADOLFO CAMÚS (1889)

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación FFI2013-41976, «Historiografía de la literatura grecolatina en España 3: el “Legado Alfredo Adolfo Camús” en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla» (2014-2016 + prórroga en 2017), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. El trabajo es, asimismo, investigación asociada al *Catálogo Razonado de Manuales Hispanos de Literatura Clásica (1782-1935)*. Quiero dedicar este trabajo a la profesora Francisca Moya del Baño, entusiasta lectora de Müller.

Abstract – The Hellenist and archaeologist Karl Otfried Müller (August 28, 1797 – August 1, 1840) left his *History of the Literature of Ancient Greece* unfinished due to his premature death in Greece. We have found two main echoes of this work in Spain: that of Santiago Usoz (1860) and that of Alfredo Adolfo Camús (1889). In both cases, the human figure of Müller, not only his work, also acquires relevance. Moreover, while Usoz used one of the first editions of the English version (perhaps that of 1847), which ended with Isocrates, Camús wrote a prologue for the Spanish translation made from the fourth German edition, completed by Heitz (1882). These are two different readings in their motivation and time, but they show the interest that some Spanish authors had to resort to the best bibliographic instruments offered by the philology of their time.

Keywords – Otfried Müller, Santiago Usoz, Alfredo Adolfo Camús, cultural transfers, Greek literature

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LAS TRANSFERENCIAS CULTURALES

Entre las posibilidades diversas a la hora de estudiar los ecos helénicos en la cultura española, hay una que, a pesar de su aparente discreción, resulta muy notable por lo que supone de enriquecimiento del aprendizaje de la literatura griega en su conjunto. Nos referimos a la moderna historiografía de la literatura griega, que tiene su primer referente moderno en la *Bibliotheca Graeca* de Johann-Albert Fabricius (1773), obra fundamental y previa para el definitivo salto a la «Geschichte der Griechischen Literatur» formulada a finales del siglo XVIII por Friedrich August Wolf (1787), y heredera de las ideas de Winckelmann y Herder. Tales planteamientos, más propios del ámbito académico que del estrictamente literario, dieron lugar a lo que en otro trabajo he denominado «filohelenismo historiográfico», concebido fundamentalmente para liberar el conocimiento de las letras griegas de la tradición humanística latina (García Jurado 2017). En este emergente contexto académico, algunos helenistas del siglo XIX, como Karl Otfried Müller, fueron mucho más que meros eruditos. La propia muerte prematura de Müller bajo el sol de Delfos, en 1840, y su entierro en el promontorio ateniense de Colono, de tantas reminiscencias literarias, convirtieron a esta figura en un verdadero mito moderno. Las lecturas españolas de su obra, en particular la de su inacabada *Historia de la literatura griega*,

constituyen, asimismo, una pequeña aventura intelectual durante el siglo XIX que merece ser relatada.

En el contexto de la investigación que venimos llevando a cabo para la elaboración del *Catálogo Razonado de Manuales Hispanos de Literatura Clásica (1782-1935)*, ocupa un lugar significativo lo que, de acuerdo con el comparatista Michel Espagne, podemos denominar «transferencias culturales» (Espagne 2007) de ciertos manuales foráneos al contexto académico hispano. Estas transferencias adquieren maneras diferentes, ya sea a modo de traducción, o de simple adaptación de una obra. Asimismo, no es tampoco extraño que ya previamente se haya podido producir una transferencia desde el ámbito alemán al francés, lengua que actuaría como intermediaria entre culturas diversas, como la alemana y la española. Este es el caso significativo del manual de literatura clásica compuesto por el profesor austriaco Franz Ficker (Ficker 1837). Merced a estos mecanismos, algunos de los manuales fundamentales de la literatura latina fueron transferidos durante el siglo XIX al ámbito académico español, como es el caso de los manuales de Baehr y de Teuffel (éste, a partir de la versión francesa vertida del alemán [García Jurado 2013: 189-190]). Con respecto a la literatura griega, a finales del siglo XIX se vertieron al español las monumentales obras de Müller (1889), desde la lengua alemana, y de Gilbert Murray (1899), desde la inglesa (García Jurado 2010: 65).

En lo que concierne a Müller, es nuestro propósito plantear dentro de este trabajo la doble transferencia de su obra, en un caso, desde la versión inglesa y, en otro, desde la alemana, que tuvo lugar en España. En lo que atañe a la versión inglesa, hemos descubierto que el programa de literatura griega de Santiago Usoz, publicado en Santiago de Compostela el año de 1860 (Usoz 1860), está claramente inspirado en la obra del autor alemán, cuyo manual se había publicado primeramente en la lengua de Shakespeare. Con respecto a la versión alemana, tendrían que pasar unos cuantos años para que, en 1889, apareciera la versión a todas luces directa de Eduardo de Hinojosa con un importante prólogo de Alfredo Adolfo Camús (*apud* Müller 1889), no en vano, inspirador de esta monumental empresa traductora probablemente desde el decenio de los años 70. Uno y otro caso de transferencia cultural implican diferentes circunstancias vitales e históricas que intentaremos desentrañar en el presente trabajo.

Primero, trataremos brevemente acerca de la figura de Karl Otfried Müller y de su literatura griega. Dedicaremos los dos apartados siguientes

a la adaptación debida a Usoz y a la versión prologada por Camús. Finalmente, en las conclusiones, trataremos de vislumbrar lo que de diverso y de común tienen ambas empresas.

2. KARL OTFRIED MÜLLER, ENTRE LA FILOLOGÍA Y EL MITO

En 1829, Karl Otfried Müller, discípulo del gran helenista August Boeckh, recibió por parte de George Cornewall Lewis la propuesta de elaborar una obra dedicada a la historia de la literatura griega. Tras varios contratiempos, el proyecto fue asumido en 1834 por la «London Society for the Difusion of Useful Knowledge», con el fin de hacer posible la publicación de la obra (Calder *et alii* 2002: xiv). La empresa no era, ni mucho menos, baladí, dado que esta monografía sería la primera historia de la literatura griega publicada en lengua inglesa, al tiempo que tal propuesta mostraba el interés que algunos intelectuales británicos sentían por los nuevos estudios alemanes dedicados a la «*Alttertumswissenschaft*». El caso de Müller era especialmente notable en este sentido, ya que la traducción inglesa de su obra *The Dorians* había motivado incluso el nombre del personaje de Dorian Gray, que protagoniza la conocida novela de Oscar Wilde (Calder *et alii* 2002: xx). Sin embargo, Müller tan sólo pudo realizar una parte del proyecto, debido a su muerte prematura. Es muy emotiva la semblanza que Rudolf Pfeiffer hace del helenista y arqueólogo en su historia de la filología clásica:

Karl Otfried Müller continuará viviendo siempre como figura esplendorosa de filólogo joven y feliz, cuya vida acabó prematuramente en Grecia, el país que amaba desesperadamente. Otfried Müller todavía pertenecía en espíritu a la época de Winckelmann; nacido en la ciudad silesia de Brieg, estudió primeramente en Breslau, y más tarde estuvo en Berlín en estrecho contacto con el ilustre círculo de filólogos clásicos de esa ciudad dirigido por F. A. Wolf, a quien personalmente encontraba repelente, pero cuyos escritos tuvieron sobre él una influencia indeleble, especialmente en su relevancia por la historia. Fue más estimado por Boeckh, como alumno, que otro cualquiera de sus numerosos discípulos. La historia local completa de Egina, de Müller, *Aegineticorum liber* (1817), demostró que estaba igualmente familiarizado con las fuentes monumentales que con las literarias, y en 1819 fue nombrado profesor de *Alttertumswissenschaft* en Gottinga. A la más original de sus varias

publicaciones le dio el título de *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie* (1825), imitación clara del título de la más famosa obra de Wolf sobre Homero. La principal tesis de esta obra sobre mitología consistía en que los mitos griegos contienen la historia antigua de las tribus griegas. Esto, tanto por su propia importancia como por la valiosa controversia que provocó, constituyó la contribución más destacada de Müller a la filología (Pfeiffer 1981: 306-307).

Müller es un fruto genuino de la aureola romántica de la filología en la primera mitad del siglo XIX. Su corta vida e intensa obra conforman, por así decirlo, un todo, a lo que contribuyó decisivamente su trágica muerte en la propia Grecia. Aunque Müller no pudo terminar su proyecto de *Historia de la literatura griega*, la empresa continuó viviendo de diferentes maneras. De hecho, la relación de ediciones de la obra inconclusa de Müller reviste una cierta complejidad, dado que, a partir de los manuscritos dejados por el autor en lengua alemana, surgieron dos familias, una inglesa y otra germana:

Familia inglesa. La primera edición de la literatura griega de Müller fue en lengua inglesa y apareció incompleta en 1840 (Müller 1840), traducida por G. C. Lewis (capítulos I a XXII) y J. W. Donaldson (capítulos XIII a XXXVI, hasta Isócrates). En 1847 se da a las prensas una nueva edición corregida (Müller 1847)². Un poco más tarde, en 1850, se reimprime esta edición (Müller 1850). Ya en 1858 encontramos la continuación de la obra a cargo de J. W. Donaldson (Müller 1858a)³.

Familia germana. La historia de las versiones alemanas es muy diferente con respecto a las ediciones inglesas. En 1841, Eduard Müller, hermano de Karl Otfried, publicó la primera edición germana (Müller 1841), no sólo basada en los manuscritos, sino también en la propia versión inglesa ya publicada (Müller 1840). En 1857 aparece la segunda edición a cargo igualmente de Eduard Müller (Müller 1857)⁴. En 1875 encontramos el primer tomo de la ter-

² Significativamente, de esta edición contamos con un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España procedente del legado de Luis Usoz, hermano de Santiago.

³ Edición de la que también tenemos un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España procedente del legado de Luis Usoz.

⁴ Edición de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.

cera edición, completada por Emil Heitz (Müller 1875). Finalmente, en 1882 sale a la luz la cuarta edición alemana (Müller 1882), que es la que terminará siendo traducida en España (Müller 1889).

De esta forma, estamos ante dos familias de ediciones, las inglesas y las alemanas, nacidas de un mismo manuscrito, cuyo contenido luego sería completado en cada una de estas dos lenguas de distinta manera. Asimismo, hay otra diferencia que, no por sutil, resulta clave a la hora de apreciar cada una de las familias: dentro de las ediciones inglesas los capítulos originales son, a su vez, divididos en subepígrafes (§), mientras que las alemanas no siguen esta subdivisión.

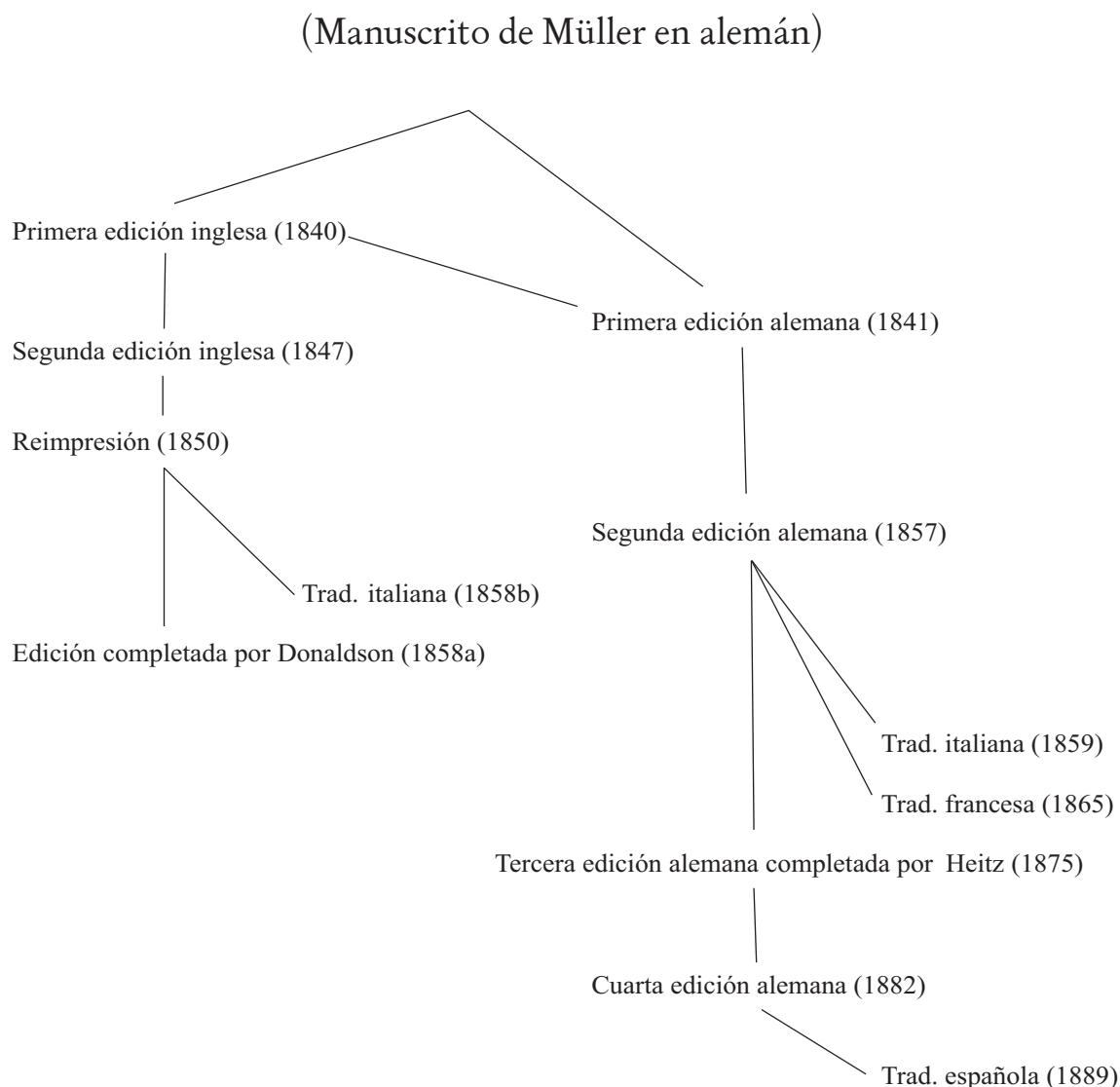
Esta distinción de las dos familias, con las peculiaridades inherentes de cada una, ha condicionado también las versiones realizadas a otras lenguas europeas. Muy significativas son, a este respecto, las dos versiones italianas (Müller 1858b y Müller 1859), pues una proviene del inglés y otra del alemán. La edición que deriva de la familia inglesa se inició muy tempranamente, a partir de la primera edición de 1840, aunque el trabajo se vio luego interrumpido y no se completó ni publicó hasta dieciocho años más tarde (Müller 1858b: iii-viii)⁵. Esta edición en cuestión podría partir de cualquiera de las dos primeras ediciones inglesas (Müller 1840; 1847) o de su reimpresión (Müller 1850), pero no contempla la nueva edición de 1858. Como cabe adivinar, mientras la versión deudora de la familia inglesa conserva la división de los capítulos en subepígrafes, la edición descendiente de la familia alemana no recoge esa particularidad. Esta segunda traducción italiana, según consta en la parte preliminar de la misma, traduce la edición alemana de 1857 (Müller 1859: lxiv)⁶. Por su parte, la traducción francesa (Müller 1865)⁷ pertenece a la familia alemana y traduce en concreto la edición de 1857. El traductor francés sabe que Donaldson ha completado la obra en inglés (Müller 1858a), como apunta en una nota a pie de página (Müller 1865: 2 n. 1), años antes de que Heitz lo haga para la familia alemana (Müller 1875). Finalmente, la traducción española publicada en 1889

⁵ Se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense que pertenece al «Legado Camús».

⁶ También se conserva un ejemplar de esta edición italiana en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.

⁷ Igualmente, podemos encontrar un ejemplar de la edición francesa en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.

proviene de manera directa de la cuarta edición alemana (Müller 1882). Podemos representar el *stemma editionum* de la manera siguiente:



El caso español, salvando las distancias, muestra similitudes con respecto a lo que ocurre en Italia, ya que, si bien no se trata de dos traducciones sino de un programa de curso y de una traducción, cada documento proviene de una familia distinta. De esta forma, una de las tres primeras ediciones inglesas nutrió el programa de Santiago Usoz, al igual que ocurre con la correspondiente traducción italiana (Müller 1858b), y la

familia alemana fue la elegida para la traducción al español, acompañada oportunamente por un prólogo de Alfredo Adolfo Camús. Por ello, conviene que tratemos de manera diferente acerca de cada una de las dos transferencias culturales que encontramos en España.

3. SANTIAGO USOZ Y EL «MÜLLER INGLÉS»

En el tímido panorama académico español del siglo XIX, Santiago Usoz y Río (1815-1878) representa la singular figura de un hombre con inquietudes intelectuales y cierta amplitud de miras. Nació en Arequipa, dado que sus padres habían marchado a América, pues su progenitor debía ejercer en calidad de oidor del Tribunal de Charcas del Virreinato de Río de la Plata. Su madre murió cuando el niño tenía tan sólo un año de edad. La familia regresó a España hacia 1819. Al año siguiente falleció también su padre, de manera que tanto Santiago como sus hermanos pasaron a cargo de su tío, diplomático de profesión. Santiago es menos conocido que su hermano Luis, célebre protestante y bibliófilo, especializado en autores heterodoxos españoles, además de experto en literatura popular. No puede obviarse en la biografía de Santiago la impronta de su hermano Luis, dado que éste hizo que se interesara por el mundo protestante y de la Reforma. Es por ello por lo que Santiago, a instancias de su hermano, pasó en 1850 un mes en Inglaterra, donde, entre otras cosas, tuvo conocimiento de los cuáqueros y de sus preocupaciones religiosas.

Ángel Ruiz Pérez (2011) ha desarrollado un exhaustivo estudio sobre la formación de Santiago Usoz a partir de los trabajos previos de Mar Vilar (1996) y la documentación conservada en instituciones como el Archivo Histórico Nacional (AHN), entre otras. Aunque se sabe muy poco de la primera educación de Santiago, Ruiz Pérez conjetura que probablemente asistió, como su hermano Luis, al madrileño Colegio de San Mateo, fundado por Alberto Lista. Ya con el apoyo documental adecuado, Ruiz Pérez da cuenta, asimismo, de su formación académica a partir de 1835, que es cuando se matriculó de latinidad y leyes (2º año) en Valladolid (Archivo Histórico de la Universidad de Valladolid, libros 82 (f. 119v), 99 (f. 48) y 187 (f. 62v)). Al año siguiente se trasladó a Madrid, donde se licencia en leyes en 1839 (AHN, Universidades, 4823, exp. 6); también fue regente de segunda clase de griego en la misma Central el año de 1846 (AHN, Universidades,

6865, exp. 18). En 1846 opositó a una cátedra de griego, de cuyos ejercicios se conserva un «Programa de pronunciación de la lengua griega», si bien el helenista y editor Bergnes de las Casas fue quien ganó esta plaza. Tras varios intentos, logró finalmente, en 1850, la cátedra de la Universidad de Santiago, donde ejerció su docencia desde el mismo año de 1850 hasta 1867.

Para nuestro estudio del programa de curso de Usoz, nos parece pertinente señalar la coincidencia en 1850 de su viaje a Inglaterra y del inicio de su vida docente como profesor de griego, dado que el viaje se produjo dos meses antes del comienzo de las clases. Usoz pudo tener noticia de la existencia del manual de Müller durante la estancia en aquel país, dado que no se trataba de un libro raro. De hecho, Usoz regresó a España «cargado de libros y manufacturas», según puede leerse en una de sus cartas, fechada el 25 de septiembre de 1850 (*apud* Vidal 1996: 171). No obstante, como ya hemos señalado en las correspondientes notas a pie de página, es también pertinente el hecho de que en la Biblioteca Nacional de España se conserven dos ejemplares en lengua inglesa de la obra de Müller que fueron propiedad de su hermano Luis Usoz: uno de 1847 y otro de 1858 (pertenecientes ambos a la colección de Luis Usoz). En cualquier caso, nuestro autor habría tenido tiempo más que suficiente para familiarizarse con la obra de Müller hasta que en 1859 redactó su programa de literatura griega. Tras su etapa en Santiago, durante el curso 1867-68, Usoz se trasladó a Salamanca para ocupar una de las cátedras de lengua griega. Su negativa a jurar la constitución de 1869 le obligó a retirarse en 1870 hasta su reposición en 1873, aunque ya no regresó a la enseñanza. Falleció en El Escorial el 11 de marzo de 1878.

Con respecto al programa de curso de literatura griega que aquí nos ocupa, éste aparece fechado el 2 de octubre de 1859, aunque la fecha de su publicación pertenece ya a 1860 (Usoz 1860). Curiosamente, estamos ante el primer programa español destinado a la enseñanza de la literatura griega, al menos por lo que nos consta, pero no responde aún a lo que es la nueva asignatura de literatura griega y latina dispuesta tras la Ley Moyano (1857). Como se dice en una nota final, el presente programa está concebido para alternarse con la enseñanza de la lengua griega. Está compuesto por setenta lecciones (se sigue el manual de Müller hasta la 48) y aparece dividido en las secciones siguientes:

Tres lecciones introductorias, destinadas a la definición y fuentes de la literatura griega, los primeros pobladores de Grecia y los cantos populares primitivos.

- Poesía épica (lecciones 4 a 11)
- Elegía y Epigrama (lecciones 12 a 14)
- Poesía yámbica (lecciones 15 a 18)
- Poesía lírica (lecciones 19 a 25)
- Poesía teológica y filosófica (lección 26, dedicada a los poetas órficos)
- Primeros filósofos griegos (lecciones 27 y 28)
- Primeros historiadores griegos (lecciones 29 y 30)
- Predominio literario de Atenas (lecciones 31 a 52)
 - Drama: tragedia y comedia
 - Poesía lírica
 - Poesía épica
 - Prosa: oratoria y filosofía
- Predominio literario de Alejandría (lecciones 53 a 57)
- Literatura greco-romana (lecciones 58 a 62)
- Literatura bizantina (lecciones 63 a 70)
- (Usoz 1860: 3-8)

Para llevar a cabo su programa, Usoz partió de una de las versiones inglesas de Müller, algo que se ve claramente en la traducción de algunas expresiones y en que para la formulación de los temas de su programa recurra a algunos de los subepígrafes, elementos propios, como ya sabemos, tan sólo de las ediciones inglesas⁸. Asimismo, como ya hemos señalado, es difícil determinar qué edición concreta utilizó Usoz para su programa, pero el hecho de que siguiera el esquema de Müller tan sólo hasta Isócrates (correspondiente a la lección 48 de Usoz) nos permite suponer que hizo uso de una de las tres primeras ediciones, es decir, una de las que tan sólo llegaban hasta el mencionado orador griego; por ello, debemos descartar la edición de 1858 (posible, sin embargo, desde el punto de vista cronológico), que Donalson completa hasta la época bizantina. Hemos comprobado, de hecho, que la continuación de los temas de Usoz a partir de la lección 48 no coincide con lo que hace Donalson, lo que confirma o, cuando menos, refuerza nuestra suposición. Así las cosas, veamos, en calidad de muestra, cómo adapta

⁸ Descartamos, asimismo, la posibilidad de que Usoz hubiera podido recurrir a la edición italiana de 1858 (Müller 1858b). Esta edición tiene una peculiaridad gráfica, pues, si bien reproduce religiosamente los subepígrafes de las ediciones inglesas, suprime, sin embargo, los títulos largos de los capítulos (alguno de los cuales utiliza Usoz para su programa de curso). Así, por ejemplo, el «Chapter III. Early popular songs» tan sólo se enuncia como «Capitolo III».

Usoz a Müller a lo largo de las primeras catorce lecciones (para el cotejo, usamos la primera edición inglesa de Müller):

Müller (1840)	Usoz (1860)
Chap. I. The races and language of the Greeks	1. Primeros pobladores de Grecia: lengua y religión de los Griegos en cuanto conciernen al estudio de la literatura
Chap. II. The religion of the Greeks	2. Cantos populares primitivos
	Poesía épica
Chap. III. Earliest popular songs	3. Origen de la poesía heroica: rapsodos: metro y estilo de la poesía épica
Chap. IV. Origin of the epic poetry	4. Homero: conjeturas acerca de su vida: asunto y extensión de la Iliada
Chap. IV. § 4. Metrical form, and poetical character of the epic poetry	
Chap. V. Homer	5. Asunto de la Odisea: interpolaciones
Chap. V. § 1. Opinions on the birth -place and country of Homer	
Chap. V § 5. Subject of the Iliad [...]	
Chap. V. § 6. Enlargement of the subject [...]	
Chap. V. § 11. Subject of the Odyssey [...]	
Chap. V. § 12. Interpolations in the Odyssey	
Chap. VI. § 1. General character of the Cyclic poems	6. Carácter general de los poemas Cíclicos
Chap. VII. § 1. [...] Homeric Hymns, or Proemia	7. Himnos Homéricos o proemios
Cap. VIII Hesiod	8. Hesíodo: Obras y Días; <i>epos</i> didáctico
Cap. VIII § 2. The Works and Days	
Cap. VIII. § 3. The Theogony	
Cap. IX. Other epic poets	9. Teogonía: otros poemas atribuidos a Hesíodo
Cap. IX. § 3. Epic poems on Hercules	
Cap. X. The elegy and the epigrams	10. Imitadores de Homero y Hesíodo: poemas acerca de Hércules
Cap. X. § 2. Elegeion, its meaning [...]; mode of recitation of the elegy	
Cap. X. § 3. Metre of the elegy	
Cap. X. § 4-19.	
Cap. X. § 18. Epigrams in elegiac form [...]	
	Elegía y epigrama
	11. Aceptación de la voz <i>elegía</i> : modo de recitar el poema: su metro
	12. Poetas elegiacos
	13. Epigramas elegiacos

El mero cotejo entre los capítulos y subepígrafes de la edición inglesa con los temas formulados por Usoz permite observar la clara dependencia de éste con respecto a Müller. Usoz traduce directamente las expresiones inglesas, unas veces con bastante literalidad («7. Carácter general de los poemas Cíclicos»: «Chap.VI. § 1. General character of the Cyclic poems») y otras con mayor libertad («11. Imitadores de Homero y Hesiodo»: «Cap. IX. Other epic poets»). Con respecto a la disposición tipográfica en capítulos y subepígrafes, podemos observar que Usoz recurre tanto a los títulos generales de los capítulos como a los más específicos de los subepígrafes, combinando unos y otros. Por tanto, Usoz utilizó claramente un ejemplar de alguna de las tres primeras ediciones inglesas, si bien no podemos determinar ni la edición ni mucho menos localizar el ejemplar. Sin embargo, vuelve a recurrir a ese ejemplar en 1862, cuando cita a Müller dentro de una de sus disertaciones:

Uno, a quien poco ha atajó la muerte, mientras proseguía sus investigaciones filológicas en Grecia, pondera la riqueza de las lenguas antiguas y hermanas de la griega, respecto de las vivas (Usoz 1862: 20 y nota final 14).

El texto citado es interesante no sólo por la referencia que nos brinda Usoz acerca de la muerte de Müller en Grecia, sino también porque, ya en la nota final que acompaña a este texto, podemos leer la siguiente cita bibliográfica: «Müller Hist. de la Lit. Gr. I. 2.». Lamentablemente, Usoz no recoge el año de publicación de la obra que cita, pero sabemos que el número romano no se refiere al tomo, sino al capítulo primero en cuestión, de manera que el número árabe responde al subepígrafe correspondiente (Chap. I «The races and language of the Greeks», § 2. «Origin and formation of the Indo-Teutonic languages – multiplicity of their grammatical forms»). Si echamos un vistazo a la primera edición inglesa (Müller 1840), encontramos que, efectivamente, dentro del capítulo I, subepígrafe 2 (y, más en concreto, Müller 1840: 5), se habla acerca de la riqueza de la lengua antigua con respecto a las modernas.

De esta forma, en lo que se refiere al programa de curso de Usoz, estamos ante una peculiar y temprana recepción del manual de Müller en España, cuando todavía era impensable esta presencia en los medios académicos hispanos. Tal lectura está motivada seguramente por las razones personales que hemos apuntado para Usoz, como su viaje a Inglaterra.

Asimismo, no es casual que sea una de las versiones inglesas la que sirve como base al programa de curso de Usoz, dado el contexto filoprotestante que motiva tal viaje. En el programa de curso no se declara en momento alguno esta filiación con respecto a Müller, que supone, sin embargo, una discreta página en el panorama de nuestros estudios clásicos. Tendrían que pasar casi treinta años para que ahora una versión alemana del manual de Müller terminara siendo traducida a la lengua española.

4. ALFREDO ADOLFO CAMÚS Y EL «MÜLLER ALEMÁN»

Camús (ca. 1817-1889) es el principal profesor de literatura clásica que tuvo la España del siglo XIX. Nacido en París hacia 1817, en 1848 ganó la cátedra de literatura latina de la Universidad Central de Madrid. Hasta la Ley Moyano de 1857 imparte esta materia, que después pasó a ser la de literatura clásica, griega y latina; para esta asignatura prepara Camús un programa de curso en 1861 (Camús 1861), basado en el manual de literatura clásica de Franz Ficker (1837). El período que comienza en el decenio de 1870 se caracteriza por su admiración a la filología clásica que se hace en el ámbito germánico (García Jurado 2016), fruto de lo cual será, entre otros logros, la versión española del manual de Müller, cuya publicación coincide con el año de la muerte de Camús, en febrero de 1889. Resulta, asimismo, curioso que, a tenor de alguna información periodística aparecida tras su deceso, se haya establecido que el año de nacimiento del profesor fuera el de 1797. Sin embargo, posteriores comprobaciones documentales nos han llevado a proponer 1817 como año probable de nacimiento (García Jurado 2012). Cabe preguntarse por qué surgió la noticia falsa de que Camús había nacido en 1797. En cualquier caso, no sabemos si tiene algún significado el hecho de que ése fuera el año del nacimiento de Müller.

La traducción española del manual de Müller publicada en 1889, llevada a cabo por Ricardo de Hinojosa y prologada por Camús, difiere notablemente de la adaptación hecha por Usoz casi treinta años antes, no sólo por la lengua del manual de partida, sino también por el momento histórico en que se inscribe. Ya desde el decenio de los años 70 se había producido un giro decisivo hacia la cultura alemana. Por ello, tampoco es casualidad que ahora se parta de la cuarta edición alemana, anotada y continuada por Emilio Heitz. La versión española (Müller 1889) se distri-

buye en tres tomos, cuyos dos primeros recogen lo escrito por Müller hasta Isócrates, mientras el tercero contiene el complemento hasta la época bizantina llevado a cabo por Heitz:

Tomo I

Prólogo de Camús

Índice alfabético de la obra

Cuatro prólogos sucesivos de E. Müller y de E. Heitz correspondientes a cada una de las ediciones alemanas

Introducción

Capítulo I. La lengua de los antiguos griegos

Capítulo II. La religión primitiva de los griegos

Capítulo III. La poesía primitiva de los griegos

Capítulo IV. La epopeya griega antes de Homero

Capítulo V. Homero

Capítulo VI. Los poetas y los poemas cíclicos

Capítulo VII. Los himnos homéricos

Capítulo VIII. Hesiodo

Capítulo IX. Otros poetas épicos

Capítulo X. La poesía elegíaca y el epigrama

Capítulo XI. La poesía yámbica y trocaica

Capítulo XII. Épocas de desarrollo de la música griega

Capítulo XIII. La poesía lírica de los eolios

Capítulo XIV. La lírica dórica hasta Píndaro

Capítulo XV. Píndaro

Capítulo XVI. La poesía teológica

Tomo II

Capítulo XVII. Escritos filosóficos

Capítulo XVIII. Historiografía

Capítulo XIX. Heródoto

Capítulo XX. Atenas

Capítulo XXI. Orígenes de la poesía dramática

Capítulo XXII. Orígenes de la tragedia antigua

Capítulo XXIII. Esquilo

Capítulo XXIV. Sófocles

Capítulo XXV. Eurípides

Capítulo XXVI. Los demás trágicos

Capítulo XXVII. La comedia

- Capítulo XXVIII. Aristófanes
- Capítulo XXIX. Otros cultivadores de la comedia antigua. Poetas de la media y de la nueva
- Capítulo XXX. La poesía lírica y la épica en este periodo
- Capítulo XXXI. La elocuencia en Atenas, antes del influjo de la Retórica
- Capítulo XXXII. La oratoria sofística
- Capítulo XXXIII. Comienzos de la elocuencia política y forense en Atenas
- Capítulo XXXIV. La historiografía política de Tucídides
- Capítulo XXXV. Nuevo cultivo de la oratoria por Lisias
- Capítulo XXXVI. Isócrates

Tomo III

- Capítulo XXXVII. Sócrates y la nueva educación ateniense
- Capítulo XXXVIII. Los socráticos
- Capítulo XXXIX. Demócrito
- Capítulo XL. La literatura y las obras atribuidas á Hipócrates
- Capítulo XLI. Jenofonte
- Capítulo XLII. Ctesias, Filisto y Eneas el Tácito
- Capítulo XLIII. Vida y magisterio de Platon
- Capítulo XLIV. Los Diálogos de Platon
- Capítulo XLV. Carácter de Platon como escritor
- Capítulo XLVI. Aristóteles
- Capítulo XLVII. Obras de Aristóteles
- Capítulo XLVIII. Vida y obra de Demóstenes
- Capítulo XLIX. Carácter de Demóstenes como orador y como escritor
- Capítulo L. Oradores contemporáneos de Demóstenes
- Capítulo LI. Historiadores retóricos, y arqueólogos

La versión española reproduce fielmente las características de la cuarta edición alemana, incluso en la propia sucesión de los prólogos. Al proceder la obra de la familia de las ediciones germanas, no hay rastro en ella de los subepígrafes propios de las ediciones inglesas a los que antes nos hemos referido. Como ya hemos indicado, la obra fue traducida por un joven Ricardo de Hinojosa (1860-1919), que años más tarde se dedicará a interesantes investigaciones de archivo. Hinojosa fue, además, hermano del conocido historiador del derecho Eduardo de Hinojosa, muy ligado a lo que luego sería el Centro de Estudios Históricos. En buena medida, este libro culmina una época definida por cierta sensación de renovación científica. Es particularmente relevante el hecho de que Alfredo Adolfo

Camús compusiera un prólogo para esta edición, pues fue probablemente él quien estuvo detrás de este proyecto desde los años 70. Tenemos noticia de la admiración que Camús sentía por Müller gracias al testimonio de Leopoldo Alas Clarín, quien, como recuerdo de su asistencia a las clases de literatura griega impartidas por Camús el curso 1871-1872, da cuenta de la emotiva evocación que el profesor hacía en memoria del helenista alemán:

Pero al año siguiente, cuando los que queríamos ser filósofos... de letras llegábamos a la literatura griega (en vez de haber empezado por ella), entonces ya era otra cosa. Camús se ponía serio sin dejar de reír. Sus conferencias, sin dejar el carácter de *cosmopolitismo* literario, bordeaban de más cerca el asunto de la asignatura; se hablaba más de los griegos que se había hablado de los latinos. Éramos pocos; no hacíamos ruido; teníamos, o se nos suponía, más definida vocación; éramos sus amigos de letras que íbamos a buscar, desde *aquellos duros pero honrados bancos*, la miel del Himeto, el sol helénico, el que mató con las flechas de su arco de plata al pobre Ottfried [*sic*] Müller, que murió temprano porque era querido de los dioses... Y Camús se entusiasmaba; su oratoria florida, abundante y pintoresca, rayaba en elocuente; y era elocuente desde luego aquel amor a lo clásico, a lo griego, que se manifestaba en sus gestos, en el timbre de su voz, en el calor que le enrojecía el rostro, mientras maldecía de los pícaros *romancistas* y elogiaba con ditirambo perpetuo a cuantos, desde el Renacimiento acá, supieron comprender y sentir de veras el *quid divinum* del arte helénico. La *fe en Grecia* de Camús se contagiaba, porque era sincera y persuasiva: no predicaba aquel hombre la *importancia de su asignatura* como tantos y tantos don Hermógenes, opositores a cátedras, como el de Moratín, que están enamorados de la *Ilíada* y del *Prometeo*, como lo estarían de la veterinaria si esa fuese la ciencia o el arte de su cargo (Alas Clarín 2003: 1551).

La evocación romántica de Müller se completa con la alusión al famoso verso de Menandro que inmortalizó el poeta Giacomo Leopardi: «murió temprano porque era querido de los dioses». Queremos poner el testimonio de Clarín en relación con otro documento cercano en el tiempo que encontramos en *Los apuntes para una historia de los estudios helénicos*, de Julián Apraiz:

Los Sres. D. Alfredo Adolfo Camús, catedrático de literaturas clásicas en la Central, D. Vicente Alcover y Largo, profesor que fué de griego en el Instituto de Albacete, D. Andrés Cabellero y Temprado, que lo es de griego en la

Universidad de Zaragoza y otros de que indudablemente no tengo noticia ó que no recuerdo ahora, han publicado importantes trabajos más ó menos directamente enderezados á esclarecer [*sic*] la lengua y literatura griega, teniendo entre manos una obra de esta última clase el Sr. Camus, que á juzgar por lo hasta ahora publicado, aunque no fuese proverbial el saber de este antiguo y doctísimo profesor, promete por su erudición y fina crítica ser una obra notable. Además, se han hecho traducciones de literaturas griegas extranjeras, como la tan conocida de Mr. Pierron, etc., y se avecina otra de la muy excelente alemana de Otfried Müller, que alcanza hasta Alejandro Magno (Apraiz 1874: 83-84).

Cabe preguntarse en qué medida Camús, que tenía entonces entre manos un proyecto de historia de la literatura griega, también estaba ya detrás de aquel otro proyecto de traducción de la obra de Müller, cuya versión hasta Alejandro Magno, es decir, no completada todavía, se anuncia igualmente en el mismo párrafo de Apraiz. Dado que en 1874 sólo había sido completada la versión inglesa, Apraiz debe de referirse a una traducción a partir de la familia alemana, bien directamente desde esa lengua, bien a partir de alguna de las traducciones ya realizadas al italiano o al francés. Sin embargo, a pesar de que sabemos, gracias a Clarín, que Camús mostraba su admiración por Müller a comienzos del decenio de los años 70, no contamos con más datos positivos para, al menos, conjeturar su implicación con este temprano proyecto de traducción del manual de Müller. Camús tenía en su biblioteca la versión italiana de 1858 (Müller 1858b), pero no se trata en ningún caso de la edición que terminará siendo traducida en 1889. Por lo demás, lo que había publicado hasta el momento de su propio manual de literatura era lo relativo a Aristófanes (Camús 1873), donde no hemos logrado encontrar ninguna referencia a Müller. Sencillamente, el proyecto de traducción de Müller al que se refiere Apraiz en 1874 no es el mismo que el resultante en 1889, entre otras cosas, porque el traductor no tenía más que catorce años en aquel momento. Sea como fuere, Camús aparece claramente implicado con el proyecto final, de lo que da buena muestra su prólogo, que será el último escrito publicado por el catedrático de la Central (fechado el día 1 de septiembre de 1888); se trata de un prólogo donde nos ofrece buena parte de su ideario académico. Camús comienza haciendo un elogio a la moderna ciencia filológica, a cuya promoción se aspira en el ámbito hispano por medio de la traducción de obras como la de Müller:

Por fin ha permitido Dios que se cumpliera uno de mis más fervorosos deseos de bibliómano impenitente: el de poder leer vertido á nuestra hermosa española lengua, uno de esos libros de que se enorgullece con justo título la clásica erudición de la afamada y estudiosa centuria en que vivimos; [...] centuria que ha impreso también maravilloso impulso á las ciencias del espíritu, comúnmente llamadas psicológicas: sobre todo á la *Filología*, esa ciencia nueva en el nombre, que aun no hace cien años le puso el autor inmortal de los *Prolegomena in [sic] Homerum*, FEDERICO WOLF, pero antigua como la que más, pues que tomada en su más lata y genuina acepción, ella es la que abarca el estudio de todas las manifestaciones del humano espíritu, así en el tiempo como en el espacio, por medio de la palabra (Camús *apud* Müller 1889: v).

Si bien con algunas imprecisiones bibliográficas, Camús muestra, además, su conocimiento de las versiones de la obra de Müller a las distintas lenguas:

Ya era, pues, tiempo de que nos fuese posible leer vertido á este castellano idioma, de todos sus hermanos de latina estirpe el más difundido por el mundo, aquende y allende del Atlántico, el libro tan renombrado de OTFRIDO MÜLLER, que hasta ahora veníamos estudiando en la versión inglesa de DONALDSON, que fue la primera forma en que apareció la *Historia de la Literatura de la Antigua Grecia*; en la versión italiana de DOMENICO CAPELLINA; en la versión francesa de K. HILLEBRAND; y por último, en el texto original alemán, piadosamente dado á la estampa por el hermano del autor, texto adicionado más tarde, y sobre el que ha hecho esta versión española con tan rigurosa exactitud como gallarda maestría el joven doctor en Filosofía y Letras señor D. Ricardo de Hinojosa [...] (Camús *apud* Müller 1889: iv-v).

Tras señalar lo que ya es el tópico contraste entre el áureo esplendor de los humanistas hispanos del siglo XVI y la decadencia de las letras clásicas en el XIX, Camús arremete contra los manuales de literatura clásica al uso:

[...] cuando con rubor se advierte la carencia total de verdaderos tratados doctrinales, de esos que con enérgica concisión llaman los alemanes *Lehrbücher*, para el estudio de la Literatura griega en nuestras Universidades, pues que desde los últimos años de la pasada centuria en que aparece la *Via in Graeciam* del Presbítero D. CASTO GONZÁLEZ, *emeritensis*, como él mismo se llama en la portada (libro que hoy leen ya muy pocos por estar escrito en latín), se han ido sucediendo con diversos nombres y suerte varia alguno que otro *manual*, *compendio*, *extracto* y *programa de lecciones*, para que

podieran salir del paso, como se dice entre estudiantes, en el examen de esta fundamental asignatura los cursantes de ella en nuestras aulas: manuales y compendios, hilvanados los más al pasadillo y que descubren á tiro de arcabuz no ser sino meras traducciones de esos librejos tan abundantes en Francia *ad usum puerorum, feminarum et asinorum*, que allá llaman *gens du monde*; cuando ya, en fin, perdida toda esperanza, teníamos como imposible la publicación en castellano de un libro serio de Literatura griega; he aquí que aparece un editor inteligente, que con patriótico ardimiento se decide á llenar tan lamentado vacío en el catálogo de nuestros libros de estudio [...] (Camús *apud* Müller 1889: vi-vii).

No debe pasarse por alto la referencia concreta que se hace en este pasaje a una obra como la *Compendiaria in Graeciam via* de Casto González Emeritense, pseudónimo de Fray Vicente Navas (González Emeritense 1792), pues se trata de una obra clave para entender el pensamiento historiográfico de Camús (García Jurado 2016: 109). A continuación, Camús se dedica a glosar la ya mítica figura del helenista y arqueólogo alemán, incluido el duro ataque que su edición de las *Euménides* había recibido por parte de Johann Gottfried Jakob Hermann y sus seguidores. Según hemos comprobado, Camús refiere estos hechos a partir del estudio que acerca del autor alemán puede leerse en la versión francesa del manual de literatura en cuestión (Müller 1865):

No es un prólogo lugar adecuado para exponer *in-extenso* la historia de la breve y gloriosa vida del que fué juntamente y en grado excelso, filólogo, mitógrafo, catedrático y arqueólogo, historia que hallará el curioso lector en cualquiera de los varios y copiosos diccionarios biográficos que andan en manos de todos los estudiosos; pero no puedo menos de recordar con profundo dolor la trágica muerte de CARLOS OTFRIDO MÜLLER acaecida el 1º de agosto de 1840, cuando aun no contaba los 43 años de su edad (pues había nacido en Brieg, población de la Silesia prusiana, el 28 de agosto de 1797) en Castri de Livania, á consecuencia de perniciosa fiebre contraída en los alrededores insanos de la antigua Delfos, cuando, embargado el ánimo en sus investigaciones arqueológicas, le hirieron mortalmente los rayos del sol de aquel verano de calor extraordinario.

Al difundirse la fatal nueva del intempestivo fallecimiento de Otrfrido Müller, el mundo literario se cubrió de luto; pero los adversarios intransigentes de sus opiniones mitológicas, expuestas en los comentarios de su famosa traducción de las *Euménides*, y que ya habían condenado con gran pasión

por novadoras y atrevidas, exclamaron á porfía que era su muerte un merecido castigo del cielo impuesto á su sacrílega temeridad, y el más irascible de todos, el representante más ilustre de la escuela conservadora, el célebre HERMANN, hasta llegó á decir que Febo Apolo, al fulminar sus doradas flechas sobre la cabeza del protervo que se había empeñado en rebajar la excelsa majestad de los hijos de Latona, considerándolos á él, el luminoso astro del día, y a su hermana Diana, la argentada antorcha de la noche, como dioses de segunda formación, había hecho bien, ejercitando en su atrevido detractor los fueros de legítima defensa. A tales extremos lleva el furor de las contiendas literarias en las grandes Universidades de allende el Rhin, á aquellos preclaros ingenios, hoy nuestros maestros entre los maestros del orbe civilizado (Camús *apud* Müller 1889: viii).

Camús, que había recibido una sólida formación francesa de la que hizo gala durante buena parte de su vida, cambia a partir del decenio de los años 70 el objeto de su admiración hacia la cultura alemana. De manera particular, vemos cómo se refiere al auge de la ciencia filológica en las «grandes Universidades de allende el Rhin», lo que ya supone una clara conciencia de hacia dónde debía ir la modernización de las estructuras académicas hispanas. La parte final de la semblanza acerca de Müller está basada en la comparación que Salomón Reinach hizo en su *Manual de Filología clásica* acerca de Sócrates, Plinio el Viejo y el propio Müller, en calidad de héroes que murieron por mostrar la verdad de Dios, la naturaleza y el hombre (Camús *apud* Müller 1889: ix; Reinach 1880: 1). Por todo ello, la traducción española del libro de Müller, además de ser la joya de la historiografía griega hispana de su siglo, adquiere un profundo sentido simbólico.

5. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos intentado mostrar cómo la recepción del manual de literatura griega de Karl Otfried Müller en España presenta dos momentos notables, bien distintos tanto por la época como por el carácter de la propia lectura que se hace de la obra: la de Santiago Usoz (1860) y la de Alfredo Adolfo Camús (1889). Para empezar, debemos tener en cuenta que se trata de un manual que inicialmente tuvo dos versiones casi simultáneas, en inglés y alemán, de manera que tal circunstancia dio

lugar a diferentes historias nacionales en la transmisión y difusión de la obra. Al tratarse de una monografía inacabada debido a la prematura muerte de su autor, recibió, asimismo, dos continuaciones distintas en cada lengua, la de Donaldson y la de Heitz, respectivamente. Desde un punto de vista de la historia cultural hispana, el que Usoz recurriera a la versión inglesa responde claramente a factores propios de su circunstancia vital (particularmente, la figura de su hermano Luis y el amor a Inglaterra que profesan, desde autores como Blanco White, aquellos españoles que simpatizaron con el protestantismo). A comienzos de los años sesenta del siglo XIX, el manual de Müller no suscitaba mayor interés en España, salvo en el caso concreto de Usoz (es por ello por lo que nos ha parecido tan excepcional el hallazgo de esta filiación entre su programa de curso y el manual de Müller). Sin embargo, ya a partir del decenio de los años setenta, la versión alemana cobró un nuevo interés al calor de la hegemonía cultural prusiana, y es dentro de este nuevo contexto donde tendrá lugar la traducción hispana en 1889. El manual de Müller nos ofrece, por tanto, dos transferencias culturales a España diferenciadas tanto en el tiempo donde se producen como también en la lengua de partida; sin embargo, ambas transferencias coinciden, ante todo, en un afán de renovación y compromiso con el nuevo conocimiento filológico que circula por Europa.

Una tarde de septiembre de 2016, aprovechando la celebración en Atenas del congreso internacional «Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI», visitamos la tumba de Otrifido Müller, situada en lo que hoy día es el barrio de Colono. Sirva aquella visita y este trabajo como recuerdo a un filólogo que vivió apasionadamente por el mundo griego.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) *Fuentes primarias*

- CAMÚS, A.A. (1861) *Programa de literatura clásica, griega y latina, presentado por el catedrático de esta asignatura en la Universidad Central Dr. D. Alfredo Adolfo Camus*, Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías.
- (1873) «Estudios de Literatura Griega. Comedia. Aristófanes (Páginas de un libro inédito)», *Revista de la Universidad de Madrid*. Segunda Época, Tomo Pri-

- mero, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 152-163; 329-350; 480-490 y 641-650; Tomo Segundo, 398-407.
- FABRICIUS, J.A. (1773) *Bibliotheca Latina nunc melius delecta rectius et aucta diligentia Io. Aug. Ernesti*. Tomus I., Leipzig, apud Wiedmanni Heredes et Reichium.
- FICKER, F. (1837), *Histoire abrégée de la littérature classique ancienne*, traduite de l'allemand de F. Ficker, professeur de littérature classique et d'esthétique en l'Université de Vienne. Par M. Theil, membre de l'université. Première partie: littérature grecque, Paris, Chez L. Hachette.
- GONZÁLEZ EMERITENSE, C. (1792) *Compendiaria via in Graeciam*, Madrid, Imprenta Real.
- MÜLLER, K. O. (1840) *History of the literature of Ancient Greece to the period of Isocrates*. Translated from the German manuscript of K.O. Müller by G.C. Lewis, London, Baldwin and Cradock.
- 1841) *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*. Nach der Handschrift des verfassers hrsg. von Dr. Eduard Müller, Breslau, J. Max und Komp.
 - (1847) *History of the literature of ancient Greece, to the period of Isocrates*. Translated from the German manuscript of K.O. Müller, by G.C. Lewis, London, Robert Baldwin Edition New ed., corr.
 - (1850) *History of the literature of ancient Greece to the period of Isocrates*. Translated from the German manuscript of K.O. Müller, by G. C. Lewis, and the Rev. J. W. Donaldson. New ed., corrected., London, Robert Baldwin.
 - (1857), *Geschichte der griechischen literatur bis auf das zeitalter Alexanders* nach der handschrift des Verfassers herausgegeben von Eduard Müller, Breslau, J. Max und Komp.
 - (1858a) *A history of the literature of ancient Greece* by K.O. Müller; continued after the author's death by John William Donaldson, London, John W. Parker and Son Type.
 - (1858b) *Storia della letteratura della Grecia antica* di Cristiano Ottofredo Müller; 1ª versione italiana continuata da Domenico Capellina, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
 - (1859) *Istoria della letteratura greca* di Carlo Ottofredo Müller; prima traduzione dall'originale tedesco, preceduta da un proemio sulle condizioni della filologia e sulla vita e le opere dell'autore per Giuseppe Müller ed Eugenio Ferrari, Firenze, Felice Le Monnier.
 - (1865) *Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand*, par Otfried Müller; traduite, annotée et précédée d'une étude sur Otfried Müller et sur l'école historique de la philologie allemande, par K. Hillebrand, Paris, A. Durand.
 - (1875-1876) *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexander's*. Nach der Handschrift des Verfassers hrsg. von Eduard Müller. Edition:

3. Ausg., mit Anmerkungen und Zusätzen bearb. von Emil Heitz, Stuttgart, A. Heitz.
- (1882) *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*: nach der Handschrift des Verfassers. 4. Aufl. mit Anmerkungen und Zusätzen bearb. von Emil Heitz, Stuttgart, A. Heitz.
 - (1889) *Historia de la literatura griega hasta la época de Alejandro*; anotada y continuada por Emilio Heitz; traducida por Ricardo de Hinojosa; con un prólogo del Sr. Alfredo Adolfo Camus, Madrid, Establ. Tip. de Ricardo Fé.
- MURRAY, G. (1899) *Historia de la literatura griega* por Gilberto Murray, M.A. Profesor de griego de la Universidad de Glasgow, ex socio del Colegio Nuevo de Oxford. Traducida por Enrique Soms y Castelín, Catedrático de Literatura griega en la Universidad de Madrid, Madrid, La España Moderna.
- USOZ, S. (1860) Universidad literaria de Santiago. *Programa de literatura griega para el curso de 1859 á 1860*, Santiago, Imprenta de Manuel Mirás.
- (1862) *Disertación leída en la Universidad de Santiago en la solemne apertura del curso académico de 1862 a 1863*, Santiago, Imprenta de Manuel Miras.
- WOLF, F.A. (1787) *Zu den Vorlesungen über die Geschichte der griechischen Literatur*, Halle, in der Hemmerdesche Buchhandlung.

b) Estudios citados

- ALAS «CLARÍN», L. (1889) «Camús», *La ilustración ibérica*, año VII, 325, 23 de marzo, 182-183.
- APRAIZ, J. (1874) *Apuntes para una historia de los estudios helénicos en España*, Madrid, Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez.
- CALDER III, W. M., SMITH, R. S. y VAIO, J. (eds.) (2002) *Teaching the English Wissenschaft. The letters of Sir George Conrnewall Lewis to Karl Ottfried Müller (1828-1839)*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms.
- ESPAGNE, M. (2007) «Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales», *Revista de historiografía*, 6, 4-13.
- GARCÍA JURADO, F. (2010) «Literatura clásica griega y latina. Legislación y manuales», en F. García Jurado *et alii* (eds.), *La historia de la literatura grecolatina durante la Edad de Plata (1868-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga, 57-75.
- (2012) «Un anacronismo ilustrado en la España del siglo XIX: las *Litterarum Latinarum institutiones* (1852) de Alfredo Adolfo Camús», *Myrtia* 27, 313-344.
 - (2013) «De la *Historia Latinae linguae* a la «Historia de la lengua latina»: literatura frente a lingüística. De Walchius a Stolz», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 15, 171-194.

- (2016) «Alfredo Adolfo Camús (ca. 1817-1889) y la enseñanza de la literatura clásica en España», *Estudios clásicos* 149, 89-118.
 - (2017) «Alfredo Adolfo Camús (ca. 1817-1889) y la historiografía de la literatura griega: entre la realidad y el deseo», *CFC (g)*, 27, 197-233.
- PFEIFFER, R. (1981), *Historia de la filología clásica II. De 1300 a 1850*, Madrid, Gredos.
- REINACH, S. (1880), *Manuel de philologie classique*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}.
- RUIZ PÉREZ, A. (2011) «Santiago Usoz, catedrático en Compostela a mediados del XIX», en M^a J. García Blanco *et alii* (eds.), *Antídoron. Homenaje a Juan José Moralejo*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 509-522.
- VILAR, M. (1996) «La lengua y civilización inglesas en sus relaciones con España a mediados del siglo XIX. Siete cartas de Santiago Usoz y Río al hispanista Benjamin B. Wiffen (1841-1850)», *BRAH* 193/1, 137-174.

EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO ARISTOTÉLICO DE «ADMIRACIÓN» EN LOS TRATADOS POÉTICOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

FEDERICA ZOPPI

Università degli Studi di Verona
federica.zoppi@libero.it

Resumen – Este estudio tiene el objetivo de reflexionar sobre el valor que los tratados de poética españoles de los siglos XVI-XVII atribuyeron al concepto de «admiración» a partir de las teorías filosóficas y literarias de Aristóteles. La mayoría de los tratados poéticos que se produjeron en España en esta época ofrecían un comentario o una reelaboración del pensamiento del filósofo griego, en particular de la *Poética*. A través de la lectura de obras como la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, el *Libro de la erudición poética* (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor y las *Tablas Poéticas* (1617) de Francisco Cascales, se quiere trazar la evolución del concepto de *admiración* en esta época, considerando también la influencia de algunos tratados italianos. En el pensamiento aristotélico la *admiración* se configura como un elemento imprescindible para llegar al conocimiento; a partir de estas consideraciones se analiza su asimilación en el marco de las teorías literarias renacentistas, sobre todo en relación con el origen de lo cómico literario.

Palabras clave – admiración, Aristóteles, tratados poéticos, Siglo de Oro

THE EVOLUTION OF THE ARISTOTELIAN CONCEPT OF *ADMIRATIO* IN XVI-XVII CENTURIES POETIC TREATISES

Abstract – This essay aims to study the value that the Spanish treatises on poetics composed during the 16th and the 17th centuries attributed to the concept of *admiratio*, starting from the philosophical and literary theories of Aristotle. Most of these poetic treatises offered a comment or a re-elaboration of the thought of the Greek philosopher, in particular of the *Poetics*. Through works such as Alonso López Pinciano's *Philosophía antigua poética* (1596), Luis Alfonso de Carvallo's *Cisne de Apolo* (1602), Luis Carrillo y Sotomayor's *Libro de la erudición poética* (1611) and *Tablas Poéticas* (1617) by Francisco Cascales, it is possible to trace the evolution of the concept of *admiratio* and its interpretation in Spanish Golden Age aesthetic, examining

also the influence of previous Italian treatises. In Aristotelian thought *admiratio* is configured as an essential element for the acquirement of knowledge. From this premise, this study analyses its assimilation within the framework of Renaissance literary theories, especially in relation to the origin of laughter in literature.

Keywords – *admiratio*, Aristotle, poetic treatises, Spanish Golden Age

A partir de la época clásica el concepto de *admiración* se revela como un elemento complejo que pertenece tanto a la teoría filosófica como a la teoría literaria y que, por lo tanto, puede asumir valores y significados diferentes, aunque manteniendo algunas constantes: en particular, parece representar siempre aquel impulso cognitivo que desencadena una reflexión o un proceso de entendimiento y acercamiento de algo insólito y sorprendente. La *admiración* –o *admiratio*– fue uno de los pilares de la teoría estética del Siglo de Oro, que elaboró el significado que le atribuían los clásicos, asignando a esta idea una nueva dimensión.

Para determinar una definición de *admiración* que abrace todas las facetas posibles de su evolución estética, es necesario volver a su origen clásico y al significado que Aristóteles le dio en sus obras. En la *Metafísica* Aristóteles colocó la admiración (θαῦμα) en la base misma de la filosofía:

Los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; al principio, admirados ante los fenómenos sorprendentes más comunes; luego, avanzando poco a poco y planteándose problemas mayores, como los cambios de la luna y los relativos al sol y a las estrellas, y la generación del universo. Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia (*Metaph.* 1.982b.10–15 García Yebra 1970: 13–14)¹.

Esta idea de admiración se asocia con la de «plantearse un problema» (ἄπορεῖν): la admiración nace de la curiosidad por algo desconocido y se

¹ Se cita según la convención internacional. Para las citas de obras modernas se indica también el número de página de la edición empleada, que es el último de la secuencia; cuando aparezca un sólo número, por lo tanto, se tratará precisamente del número de la página en la que se halla la cita. En el caso del *Quijote* se consulta una edición en línea (Rico 1998), por lo tanto indicamos sólo el número de la parte y del capítulo de la novela de los cuales procede la cita.

traduce en aquel afán de entendimiento que hace a los hombres buscadores de la sabiduría y, entonces, filósofos. Sólo algo misterioso y nuevo puede estimular en el hombre esta reacción intelectual, que es consecuencia del reconocimiento de estar en la ignorancia (ἄγνοεῖν). No existe auténtico conocimiento que no brote de la *admiración*, a pesar de que la conquista de este mismo conocimiento implique necesariamente el agotamiento de la percepción de la maravilla inicial².

La asociación entre entendimiento y maravilla se encuentra también en la *Retórica* de Aristóteles, donde ambos se clasifican como cosas que producen placer, añadiendo que el deseo de conocimiento brota precisamente de la admiración:

Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo (*Rh.*1371b 5-10 Racionero 1990: 271).

Aristóteles se refirió a la *admiración* también como un elemento clave a la hora de emplear recursos retóricos cómicos o humorísticos:

La mayoría de las expresiones elegantes lo son [...] en tanto que resultan de conducir a engaño. Porque llega a ser más manifiesto precisamente lo que se aprende estando en una disposición contraria; y entonces el espíritu parece decir: «¡Qué verdad era! ¡Yo estaba equivocado!» [...] Y por esta misma razón causan placer tanto los enigmas bien hechos [...], como lo que Teodoro llamaba decir cosas inesperadas. Esto último se produce cuando se trata de algo contrario a la opinión común y no conforme [...] con el parecer que se tenía antes, al modo de las parodias que se hacen en los chistes (cosa que igualmente tienen capacidad de lograr los juegos de palabras, puesto que nos engañan) y también en los versos cómicos (*Rh.*1412a 20-30 Racionero 1990: 541-542).

El entendimiento será tanto más claro para el receptor, cuanto más desmienta sus convicciones de partida, porque, de esta forma, la sorpresa

² Sobre la admiración como génesis de la filosofía, cf. también el *Teeteto* de Platón (*Tht.*155d).

pondrá remedio a un error. Esta sorpresa es síntoma de la propia ignorancia y la desilusión de las expectativas parece ser la terapia que lleva al reconocimiento del error y, consecuentemente, a la adquisición de un nuevo conocimiento. La risa se configura como la manifestación física de esta sorpresa y de la siguiente comprensión de algo nuevo.

Lo que la risa y la filosofía comparten, además de su dependencia del asombro, es el hecho de que las dos representan aptitudes típica y únicamente humanas³: Aristóteles, en su *Partes de los animales*, subrayó que «el hombre es el único de los animales que ríe» (PA.673a 5 Jiménez Sánchez-Escariche y Alonso Miguel 2000: 166); análogamente la capacidad de filosofar pertenece sólo al ser humano y representa una prueba de su relación con la esfera divina:

De suerte que la actividad divina que sobrepasa a todas las actividades en beatitud, será contemplativa, y, en consecuencia, la actividad humana que está más íntimamente unida a esta actividad, será la más feliz. Una señal de ello es también el hecho de que los demás animales no participan de la felicidad por estar del todo privados de tal actividad. Pues, mientras toda la vida de los dioses es feliz, la de los hombres lo es en cuanto que existe una cierta semejanza con la actividad divina; pero ninguno de los demás seres vivos es feliz, porque no participan, en modo alguno, de la contemplación (EN.1178b 20-30 Pallí Bonet 1985: 399).

En el ámbito filosófico este planteamiento se hizo tradicional y se volvió a proponer durante varios siglos, para llegar, por ejemplo, al pensamiento de Hobbes, que interpretó la admiración como curiosidad cognoscitiva, característica que, más que cualquier otra, distingue al ser humano de los animales:

For when a beast seeth anything new or strange to him, he considereth it so far only to discern whether it be likely to serve his turn, or hurt him, and accordingly approacheth nearer it, or flieth from it; whereas man, who in most events remembereth in what manner they were caused and begun, looketh for the cause and beginning of everything that ariseth new unto him. [...] And from this beginning is derived all philosophy (*The elements of law*.1.11.18 Gaskin 1994: 57-58).

³ La filosofía antigua expresó a menudo la condena de la risa, por ejemplo, lo hizo Platón en el *Filebo* y la *República*. Sobre este asunto, cf. Nardi 2006: 24-27.

El mismo concepto se reitera en otra obra del filósofo inglés, el *Leviathan* (1.6 Santi 2001: 94), donde la admiración se define como «joy, from apprehension of novelty [...]; proper to man, because it excites the appetite of knowing the cause»⁴.

En ámbito filosófico, merece la pena mencionar también a Descartes, que catalogó la *admiración* como la primera de las pasiones que se producen en el alma, y que surge

lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant, ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés (*Passions de l'âme*. 2.53 Belgioioso 2009: 2386).

La maravilla es estupor delante de una rareza; su fuerza se halla, entonces, en la sorpresa causada por lo nuevo, porque de allí se origina aquel movimiento del espíritu que lleva al entendimiento:

On peut dire en particulier de l'admiration, qu'elle est utile en ce qu'elle fait que nous apprenons et retenons en notre mémoire les choses que nous avons auparavant ignorées. Car nous n'admirons que ce qui nous paraît rare et extraordinaire: et rien ne nous peut paraître tel que parce que nous l'avons ignoré, ou même aussi parce qu'il est différent des choses que nous avons vues (*Passions de l'âme*. 2.75 Belgioioso 2009: 2400).

En la *Poética* Aristóteles aplicó el concepto de *admiración* a la esfera literaria, en particular a la tragedia y, en medida aún mayor, a la épica, que parecen hacerse fuentes o motores del aprendizaje: «ciertamente, en las tragedias hay que introducir lo maravilloso, mientras que lo irracional, que es la causa principal de que nos maravillamos, tiene más cabida en la epopeya, debido a que no se ve a quien actúa» (*Po.*1460a Martínez Manzano y Rodríguez Duplá 2011: 86-87).

⁴ Esta definición está vinculada con la de *curiosidad* presente en el *Leviathan* (1.6 Santi 2001: 94), que es «desire, to know why, and how; such as is in no living creature but man: so that man is distinguished, not only by his reason; but also by this singular passion from other animals».

Lo irracional suscita maravilla y, consecuentemente, deleite, que se traduce en placer de aprender. El factor representativo de la tragedia parece proporcionar un riesgo en la percepción de lo maravilloso: la puesta en escena hace la historia más «concreta» y limita la presencia de circunstancias «irracionales» que podrían resultar ridículas para el espectador; en cambio, estos mismos episodios parecen ser admisibles en el ámbito de la épica⁵, donde pueden alcanzar el efecto deseado de producir goce en el receptor⁶. Análogo el planteamiento de Cascales al afirmar que «la admiración es una cosa importantísima en cualquier especie de poesía, pero mucho más en la heroica. Si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los coraço-nes» (*Tablas poéticas* Brancaforte 1975: 169).

A pesar de esto, Aristóteles nunca dudó de la superioridad de la tragedia sobre el género épico: el medio teatral se configura como el que realiza de forma más potente aquel propósito mimético que se halla en el fondo de toda manifestación artística. La tragedia, por lo tanto, es el vehículo más logrado del goce que acompaña la recepción artística y que se asocia con el valor cognoscitivo de la admiración.

La mayoría de los tratados que se produjeron en España e Italia entre los siglos XVI y XVII ofrecían un comentario o una reelaboración de la *Poética* de Aristóteles, centrados sobre todo en un examen de la esencia de la tragedia. En el ámbito italiano, bien conocido por los tratadistas españoles, se suele marcar el comienzo de la historia de los estudios sobre la *Poética* en 1536, cuando Alessandro de' Pazzi realizó una traducción latina de la obra⁷, seguida por varios comentarios compuestos en latín: el de Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548), el *De ridiculis* de Maggi (1550), el de Riccoboni titulado *De re comica ex Aristotelis doctrina* (1582) y, por el mismo autor, *Aristotelis liber De Poetica* (1584) y *De Poetica Aristoteles cum Horatio collatus* (1599). A estos títulos se añaden los de los comentaristas que escribieron en lengua

⁵ El ejemplo ofrecido por el filósofo es el episodio de la *Iliada* en el cual Héctor, huyendo de Aquiles, corre tres veces alrededor de los muros de Troya (XXII, vv. 131 ss.).

⁶ El Pinciano parece reproducir fielmente esta teoría en su tratado: la verosimilitud es elemento particularmente importante en las obras dramáticas «porque entra su imitación por el ojo, y, por ser acción sujeta a la vista, la falta es mucho manifiesta más que no en aquellas especies de fábulas que entran por el oído o lectura» (*Philosophía antigua poética*. 5 Rico Verdú 1998: 205). Lo que puede parecer admisible y bien formulado en la poesía («poema común»), no podría convencer en el caso de ser representado en el escenario.

vulgar, como Ludovico Castelvetro con su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) y Alessandro Piccolomini, que compuso *Il libro della Poetica d'Aristotele* (1575). Los tratados españoles, como la *Philosophía antigua poética* (1596), el *Cisne de Apolo* (1602), y las *Tablas poéticas* (1617)⁸, siguieron estudiando el pensamiento aristotélico también a través de la mediación de estos letrados italianos.

Por lo general, toda la reflexión poética del tiempo fue caracterizada por el redescubrimiento del aristotelismo, que marca una de las épocas en las que se definió el desarrollo de la moderna teoría literaria (Schmitt 2002: 31), fundada en la tensión entre las rígidas normas aristotélicas y su ruptura o renovación. Varios conceptos aristotélicos, entonces, se desarrollaron y reinterpretaron hasta atribuirles nuevos valores y significados; entre ellos está también la *admiratio*.

Uno de los tratadistas españoles que se dedicó de forma más pormenorizada a detallar el concepto de *admiración* es el Pinciano en su *Philosophía antigua poética*, que representa uno de los vehículos más importantes para la difusión del aristotelismo en España (Porqueras Mayo 1986: 49). En particular, la admiración queda caracterizada como un rasgo imprescindible de la fábula⁹, tanto como lo es la verosimilitud. La fábula «ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 5 Rico Verdú 1998: 197). Admiración y verosimilitud no

⁷ Otra traducción al latín había sido realizada anteriormente por Giorgio Valla y publicada en 1508. Sin embargo, la versión de de' Pazzi fue más leíble tanto bajo el punto de vista estilístico como tipográfico y, por lo tanto, tuvo una influencia superior en los comentaristas de la época. Cf. Conte 2004: 54-55.

⁸ Merece la pena señalar que Cascales terminó las *Tablas poéticas*, publicadas en 1617, ya en 1604.

⁹ El Pinciano consideró la fábula como la misma «ánima de la poesía» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 3 Rico Verdú 1998: 115) y, a la vez, «la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates» (Ep. 5 Rico Verdú 1998: 175). Esto se reitera también afirmando que «la verisimilitud [...] es tan necesaria, que adonde falta ella falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no hace acción verisímil, a nadie imita» (Ep. Ep. 5 Rico Verdú 1998: 201). Por eso se puede afirmar que «el poema es una tabla formada de figuras y colores, y que la fábula es la figura, y el metro, los colores» (Ep. 5 Rico Verdú 1998: 220). Análogamente, Carrillo y Sotomayor identificó la fábula como el elemento clave que distingue la poesía de la historia: «historia con fábulas es el argumento del poeta; historia lo es del historiador» (*Libro de la erudición poética*. Navarro Durán 1990: 328-329).

pueden presentarse separadas: el poeta que sabe crear una fábula que se mantiene adherente a la verdad –o finge esta adhesión a la verdad– es también admirable.

La admiración se estimula también cuando la imitación se asocie con un elemento sorprendente, «porque esta novedad hace mucho para el deleite, que, aunque [...] sola la imitación le traía, mas cuando es de cosa no oída ni vista, admira mucho más y deleita» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 5 Rico Verdú 1998: 198). Por lo tanto, además que con la fábula, la admiración se acompaña también con un elemento de novedad, que es especialmente fuente de diversión en cuanto factor que sorprende al receptor. Podemos hacer referencia también a Cascales que afirma que «gallardean la fábula en grande manera cosas que fuera de la imaginación y esperanza acaecen maravillosamente» (*Tablas poéticas*. Brancaforte 1975: 170).

Este factor de sorpresa para el receptor fue mencionado también por Aristóteles con respecto a la tragedia, donde se suscita esta sensación de maravilla para estimular la participación del auditorio. Por la misma razón, las circunstancias que parecen producirse de forma casual y los accidentes imprevistos resultan ser más conmovedores para el público, porque simulan una espontaneidad que esconde la intención dramática y ocasionan una reacción de asombro más abierta (*Po.* 1452a Martínez Manzano y Rodríguez Duplá 2011: 52).

El Pinciano parece apuntar con espíritu polémico a la tendencia efec-tista de su época, dominada por la búsqueda de lo sorprendente, de componer poesía con el objetivo de admirar, sin respetar las exigencias de la verosimilitud: «y de aquí nace que los hombres deste siglo sean tan mentirosos; los cuales por poner admiración dirán que vieron volar un buey» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 5 Rico Verdú 1998: 223). Esta manera de crear poesía concibe la admiración como adulación, búsqueda del artificio para captar la atención del público; sin embargo, se alcanza el resultado contrario, es decir la falta de verosimilitud convierte la admiración en risa, pero en el sentido de escarnio. Esta forma de admiración carece de valor porque se trata de creaciones que no tienen otra función sino la de sorprender al receptor, sin hacer de la sorpresa un medio para alcanzar otra condición; es el riesgo que se corre cuando un poeta coloca en el núcleo de su creación la admiración en lugar de la verosimilitud. De esta manera, el Pinciano parece establecer una «antítesis entre lo admirable y lo risible» (Riley 1963: 179). La admiración y la comicidad parecen

ser alternativas la una a la otra: cuando falte la verosimilitud «la admiración de la cosa se convierte en risa» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 5 Rico Verdú 1998: 223). La fábula que se compone de disparates increíbles resulta, consecuentemente, risible. Se produce un efecto cómico, entonces, cuando el autor fracasa en lo que tendría que ser su propósito principal, es decir, ofrecer una obra agradable y, a la vez, bien formada y útil; en otras palabras, «lo verdaderamente admirable ha de poseer verosimilitud» (Riley 1962: 152).

Sin embargo, encontramos aquí una contradicción: existe una forma de risa literariamente aceptable, como el Pinciano indicó a la hora de identificar tres géneros diferentes de *admirationes*: «unas son ni alegres ni tristes, como el vuelo de Pégaso; otras, trágicas y tristes, como la muerte de Priamo y desventura de Hécuba; otras son ridículas, como las burlas entre Mercurio y Sosia» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 5 Rico Verdú 1998: 200). Aquella comedia que respeta el principio poético de la verosimilitud es también admirable, puesto que, según los preceptos aristotélicos, «comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa»¹⁰ (*Philosophía antigua poética*. Ep. 9 Rico Verdú 1998: 381). Efectivamente el tratadista admitió la existencia de una admiración que surge cuando se reconozca una imitación bien hecha, que suscita diversión: en el contexto teatral se refirió a la imitación de la acción más básica y común, que se puede asociar con la comedia (se hace el ejemplo de un actor que cocina unos buñuelos en una sartén); para llevar al espectador a la risa hay que suscitar también admiración por la misma imitación escenificada. Se trata probablemente de aquellas admiraciones ridículas y burlescas que acabamos de mencionar, las cuales, sin embargo, no parecen compartir el rasgo de novedad y rare-

¹⁰ El propósito educativo que Aristóteles atribuyó de forma implícita a la poesía trágica se vuelve a formular explícitamente por el Pinciano, que lo traslada también a la comedia: «como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa; y así ésta como aquella, llorando y riendo, enseñan a los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir y la comedia con sus risas prudencia para gobernar el hombre en su familia» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 9 Rico Verdú 1998: 381). La enseñanza que se puede sacar de la comedia, entonces, atañe a la vida cotidiana y familiar, pero siempre apunta a la prudencia, es decir, a la elaboración de un comportamiento sabio y moderado. La utilidad parece ser un rasgo imprescindible de la comedia: «comedia es fábula que [...] manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana» (*ib.*).

za de las demás formas de admiración que, en cambio, se colocan en un nivel poético superior, ya que no dependen sólo de la imitación persuasiva y de la verosimilitud, sino también de la fascinación creada por algo nuevo e inesperado.

Verosimilitud e imitación pertenecen también a la fábula cómica y en ella son indispensables, puesto que la comedia es «imitación de peores» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 9 Rico Verdú 1998: 380), oponiéndose a la tragedia, designada como imitación de los mejores; estas definiciones no hacen referencia a categorías morales, sino, más bien, a personas «comunes» y «graves» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 9 Rico Verdú 1998: 382).

Cervantes aparentemente siguió las huellas del Pinciano sobre la cuestión de la *admiración*. En primer lugar, la *admiración* no puede prescindir de la verosimilitud: ésta es la razón principal por la cual no se pueden considerar admirables las novelas caballerescas:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (*Quijote*. I.47).

Por otra parte, la admiración queda separada del efecto cómico y esto se aplica al mismo *Quijote*, obra que, si hará reír a los lectores, será sólo por falta de admiración:

Lector amable [...] atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa (*Quijote*. II.44)¹¹.

¹¹ Esta afirmación se reitera también en algunos versos cervantinos: «porque invenciones noveles, / o admiran o hacen reír» (*Pedro de Urdemalas* vv.1305-1306 Sevilla Arroyo y Rey Hazas 1998: 187). La comparación con la risa de un mono se encuentra también en las palabras de Giraldis Cinthio: «Non si deono pigliare queste particelle atte ad indurre riso, dalla feccia del popolaccio et dagli huomini ignobili; i quali non con altra bruttezza imitano il civile piacevole, che imiti la simia le maniere dell'huomo; la qual bruttezza move gli animi a riso, non per altro che per la disconvenevolezza ch'ella

Riley (1963: 169) parece interpretar estas palabras como confirmación de lo que dice el Pinciano sobre la antítesis entre risa y admiración¹². En realidad, ya hemos visto que el Pinciano no marcó un contraste en sentido absoluto, admitiendo la existencia de una forma de admiración que nace precisamente de lo risible y burlesco. Consecuentemente, se puede notar en las palabras cervantinas la misma distinción entre una forma de comicidad admisible en cuanto verosímil –y por lo tanto admirable– y otra forma que suscita risa sólo por ser ridícula. En la cita anterior se mencionan implícitamente estas dos clases de risa: una que el autor espera suscitar en su lector y otra inferior que se compara con la risa de un mono, acción mecánica y puramente física¹³.

El universo cervantino siempre está sujeto a múltiples interpretaciones: la gente ignorante también puede admirarse, pero de forma diferente que los sabios, sin alcanzar la misma comprensión de las cosas. Esto ocurre también en el teatro, con respecto al cual la principal crítica de Cervantes es precisamente la de seguir el gusto de las clases incultas para sacar un provecho económico superior. En las dos situaciones, cuando se escenifiquen comedias moralmente apropiadas y literariamente dignas, o cuando se trate de comedias sin ningún valor, siempre se puede hablar de *admiración*: en el primer caso, «de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones» (*Quijote*. I.48); en el segundo caso, estas obras se crean meramente «para que gente ignorante se admire y venga a la comedia» (*Quijote*. I.48).

La principal relación entre *admiratio* y risa que se teorizó en época renacentista parece ser la elaborada por Vincenzo Maggi, comentarista de Aristóteles con su obra *In Aristotelis librum de Poetica communes explicationes* (1550); a ésta se añade un breve tratado específico sobre el

ha con quello del quale ella mostra la sembianza» (*Discorsi intorno al comporre*. II, 253 Villari 2002: 312).

¹² Forcione (1970: 91-130) consideró la asociación entre admiración y risa expuesta en el *Quijote* II, 44 como una manera para desmentir las palabras del canónigo de I, 47: Cervantes estaría marcando su autonomía con respecto a la tradición y su voluntad de hacer lo disparatado admirable en su novela, dando lugar a un nuevo tipo de admiración que se aparta de los preceptos aristotélicos y nearistotélicos. Sobre este asunto, cf. Urbina 1989.

¹³ Sobre el valor de la *admiración* en el *Quijote*, cf. Riley 1962: 146-155, Forcione 1970: 91-130, Eisenberg 1987: 105-106, y Urbina 1989.

tema de la comicidad, el *De ridiculis* (1550). Maggi señaló las dificultades ya encontradas por sus predecesores en la definición de lo ridículo:

haec nos non ut Ciceronem taxaremus in medium adduximus, sed ut omnes intelligerent ridiculorum doctrinam non ridiculam sed seriam ac perdifficilem esse, cum viri alioqui gravissimi, qui de eis pertractarunt, non leves habebant contra se difficultates (*De ridiculis* Weinberg 1970: 102).

Cicerón es fuente imprescindible y explícitamente citada por Maggi, aunque no exenta de detracciones. Maggi quiso, en primer lugar, apartarse de forma categórica de la afirmación ciceroniana según la cual lo cómico no puede considerarse como manifestación artística. Maggi, en cambio, describió la risa no sólo como un momento de desahogo despreocupado, sino también como el resultado de una expresión artística que busca intencionadamente esta reacción en el público.

La *admiratio* forma parte de este proceso que estimula la risa; es una reacción suscitada por un elemento de novedad: no importa cuánto este elemento sea, en su esencia, divertido, porque si se vuelve a repetir demasiadas veces, acabará siempre por aburrir o hartar y no podrá ocasionar ya ninguna sorpresa: «nullum enim ridiculum adeo salsum ac facetum est quod, si pluries audiatur, non fastidium potius quam delectationem pariat» (*De ridiculis* Weinberg 1970: 98). Se percibe el eco de estas palabras en la afirmación de Hobbes, según el cual «the same thing is no more ridiculous when it groweth stale or usual, whatsoever it be that moveth laughter, it must be new and unexpected» (*The elements of law*. 1.9.13 Gaskin 1994: 54).

Este elemento de reflexión sobre lo cómico fue introducido por Cicerón en el segundo libro del *De oratore*, donde se reconoció por primera vez que para suscitar la risa es necesario este efecto de asombro, con el cual decepcionar las expectativas del receptor, fijándose especialmente en el significado retórico de la *admiración*. La risa brota «cum aliud expectemus, aliud dicitur. Hic nobismet ipsis noster error risum movet» (*de Orat.* 2.63.255 Li Causi, Marino y Formisano 2015: 224)¹⁴, es decir, cuando esperamos que se nos diga algo y, en cambio, oímos otra cosa. La

¹⁴ Esto se reitera también en la afirmación «sed ex his omnibus nihil magis ridetur quam quod est praeter expectationem» (*de Orat.* 2.70.284 Li Causi, Marino y Formisano 2015: 236).

mayoría de los mecanismos lingüísticos que apuntan a la risa se originan a partir de este efecto sorpresa. Lo feo no es suficiente para causar risa, sobre todo si se trata de algo que resulta familiar. Bonora (1970: 158) subraya este rasgo como especialmente interesante, ya que la asociación de lo cómico con la novedad coloca lo risible en el ámbito del arte, y no puramente en el campo de la retórica¹⁵.

En el tratado de Riccoboni, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, la *admiratio* se configura como un factor indispensable para alcanzar aquella catarsis necesaria para que se reconozcan las situaciones cómicas como ejemplos que se deben evitar, de los que se deduce una enseñanza de tipo ético: la fábula cómica «debet esse admirabilis, ut per ridiculam deceptionem inducat huiusmodi deceptionis purgationem. Admiratio enim rerum malarum et turpium, quae in comoediis irridentur ac vituperantur, docet spectatores ne in illas incurrant» (*De re comica* Weinberg 1972: 265-266).

También Herrera en su comentario a la poesía de Góngora¹⁶ mencionó, haciendo referencia a Quintiliano¹⁷, que «de la admiración nace la jocundidad» (*Comentario*.H-597 Gallego Morell 1972: 527). Herrera no distinguió entre esta *admiración*, motor del efecto cómico, y la *admiración* que se advierte en la grandeza de aquella poesía que, aunque exprese conceptos comunes, emplea un estilo fuera de lo común. Siempre subrayó la importancia de la novedad, representada precisamente en la capacidad de hacer referencia a algo familiar de forma sorprendente; la reacción a esta extrañeza puede ser también la «jocundidad».

La definición de admiración propuesta por Cascales parece ser deudora de la formulada por Maggi, sobre todo al afirmar que la admiración nace de la variedad (*Tablas poéticas* Brancaforte 1975: 170). Ésta es la razón por la

¹⁵ Maggi se extrañó de que ni Cicerón ni Aristóteles hubieran mencionado nunca la maravilla como factor necesario para que surja la risa. A pesar de esto, no duda de que el Estagirita tratase este tema en la *Poética*, aludiendo probablemente al famoso segundo libro perdido –o quizás nunca compuesto– de la obra.

¹⁶ Se admite la admiración como fuente de risa, debida a la observación de la fealdad, pero parece implicarse que ésta tiene un valor inferior a la que brota de la contemplación de la belleza, que es resultado de la literatura más «grave».

¹⁷ Cf. *Inst.* 6.3.1-112. Siguiendo las huellas de Cicerón, Quintiliano subrayó la necesidad de la sorpresa para conseguir un efecto humorístico: «superest genus decipiendi opinionem aut dicta aliter intellegendi, quae sunt in omni hac materia vel venustissima» (*Inst.* 6.3.84 Calcante y Corsi 1997: 1078).

cual se relaciona sobre todo con la épica, que, siendo «espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas» (*Tablas poéticas* Brancforte 1975: 171). La variedad es una categoría cuya importancia queda recalcada también en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega: la misma existencia de la tragicomedia, asunto central de este breve tratado, es modelo de la *variatio* que es deseable conseguir en el arte, que siempre tiene que aspirar a imitar lo natural:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza
que por tal variedad tiene belleza (*Arte nuevo*, vv.174-160).

Lope caracterizó la admiración precisamente como reacción ante algo desconocido, definiéndola «hija de ignorancia», pero matizando luego esta afirmación: «¿cómo puede ser la admiración ignorancia si el deseo de saber es natural, y la admiración principio de haber sabido?»¹⁸.

En los Siglos de Oro la admiración es un concepto clave de toda literatura, una reacción que siempre se quiere estimular en el receptor. Otra forma a través de la cual se trata de producir admiración es el artificio, aquella búsqueda de efectos, sobre todo poéticos, que pertenecen a la que se podría definir «poética de la oscuridad». A partir de la Antigüedad, la oscuridad, de forma análoga a la admiración, se configura como «la irrupción de lo inesperado en la percepción del oyente o receptor» (Roses Lozano 1994: 66), es decir, un efecto de extrañamiento que brota de la falta de cumplimiento de las expectativas. Roses Lozano (1994: 71) identifica la *Invective contra medicum* (1353) de Petrarca como el «monumento fundacional de la teoría de la oscuridad poética» en la edad moderna, el que «resume y actualiza las diversas nociones previas sobre la oscuridad»¹⁹ (*ib.*).

¹⁸ Para las dos citas, que proceden de *La Filomena* y *El laurel de Apolo* respectivamente, remitimos a Riley 1963: 176.

¹⁹ Uno de los argumentos presentados es que la oscuridad es estímulo para el conocimiento: «Quod si forte stilus insuetis videatur occultior, non ea invidia est, sed intentio-

En aquellos mismos años Boccaccio, volviendo a elaborar la argumentación de Petrarca, había reconocido la necesidad de un estilo intricado para suscitar la admiración del lector²⁰. Estas consideraciones quedan reiteradas también por Castiglione (*Cortigiano*.1.5.14-5.16 Quondam 2002: 55):

Allora messer Federico: «Signor Conte,» disse «io non posso negarvi che la scrittura non sia un modo di parlare. Dico bene che se le parole che si dicono hanno in sé qualche oscurità, quel ragionamento non penetra nell'animo di chi ode, e passando senza essere inteso, diventa vano. Il che non interviene nello scrivere: che se le parole che usa lo scrittore portano seco un poco, non dirò di difficoltà, ma di acutezza recondita, e non così nota come quelle che si dicono parlando ordinariamente, danno una certa maggiore autorità alla scrittura e fanno che il lettore va più ritenuto e sopra di sé, e meglio considera e si diletta dell'ingegno e dottrina di chi scrive. E col buon giudizio affaticandosi un poco, gusta quel piacere che si ha nel conseguire le cose difficili. E se l'ignoranza di chi legge è tanta che non possa superare quelle difficoltà, non è la colpa dello scrittore, né per questo si deve stimare che quella lingua non sia bella.

Estas postulaciones fueron seguidas por otras reflexiones en época renacentista, como las de Minturno (*De poeta*), Tasso (*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*) y Scaligero (*Poetices libri septem*). Los tratadistas españoles indagaron la cuestión de la «poética de la oscuridad» con nueva profundidad, impulsados por el estilo de las *Soledades* de Luis de Góngora.

ris animi stimulus, et exercitii nobilioris occasio. [...] Apud poetas, igitur, [...] stili maiestas retinetur ac dignitas, nec capere valentibus invidetur, sed, dulci, labore proposito, delectationi simul memorieque consulitur. Cariora sunt enim que cum difficultate quesivimus, accuratiusque servantur. [...] Noli igitur stilum reprobare ingenio pervium, memorie habilem ignorantieque eque terribilem» (*Invective*. 3.164, 179-180, 191 Bausi 2005: 110-117).

²⁰ Boccaccio subrayó la necesidad de proteger la poesía de los que no pueden entenderla ni merecen su solemnidad: «si in propatulo posita sint memoratu et veneratione digna, ne vilescant familiaritate nimia, quanta possunt industria, tegere et ab oculis torpentium auferre» (*Genealogie*. 14.12 Romano 1951: 715). Los ingenios auténticos y merecedores, en cambio, tendrán que dedicarse a una búsqueda profunda para superar la oscuridad aparente: «legendum est, insistendum vigilandumque, atque interrogandum, et omni modo premende cerebri vires! Et si non una via potest quis pervenire, quo cupit, intret alteram, et, si obstant obices, arripiat aliam, donec, si valiture sint vires, lucidum illi appareat, quod primo videbatur obscurum» (*Genealogie*. 14.12 Romano 1951: 717).

El *Cisne de Apolo* se configura como el tratado más representativo de la poética de la Contrarreforma, el que delineó con más claridad las características del manierismo español (Porqueras Mayo 1986: 50). Por lo tanto, Carvallo no pudo eximirse de interrogarse sobre la oscuridad en poesía, que se manifiesta a través de «figuras» que salen de las formas de expresión más ordinarias: el primer propósito declarado sería que las «obras se lean con mayor atención y cuidado de entenderse, porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención [...]. Mas si es dificultoso y extraordinario su estilo, esto propio lo incita a que trabaje por entenderlo [...] así con dificultad crece el apetito de saber» (*Cisne de Apolo*. 1.10 Porqueras Mayo 1958: 113-114). Se trata, además, del ámbito de la poesía en el cual se desvela abiertamente el ingenio del autor, que tendría que decir algo «procurando que con dificultad se entienda» (*Cisne de Apolo*. 3.19 Porqueras Mayo 1958: 88).

Por lo que atañe a la oscuridad en la poesía, el Pinciano identificó tres categorías diferentes de dificultad: la primera se produce cuando el poeta voluntariamente aplica un estilo oscuro; la segunda es resultado de la erudición del mismo autor y, por lo tanto, la falta de claridad depende de la ignorancia del lector: «y no culpe de oscuro el aposento que está muy claro, mas culpe a su vista, que la tiene ofuscada» (*Philosophía antigua poética*. Ep. 6 Rico Verdú 1998: 253). El poeta tiene derecho a ser oscuro y la incompreensión de sus palabras es imputable, en este caso, más a la ignorancia del receptor que a la incapacidad del autor. Estas dos formas de oscuridad son «artificiosas y virtuosas» (*ib.*). Sólo la tercera, en cambio, puede considerarse «mala y viciosa [...], la cual nace por falta de ingenio de invención o de elocución» (*ib.*): es éste el único caso en el cual la oscuridad procede de la real ineptitud del poeta. El empleo de un estilo y de un lenguaje determinado afecta de manera fundamental la percepción de la obra y ofrece una prueba de las capacidades del autor. Un estilo elevado puede ennoblecer incluso argumentos humildes suscitando la admiración de los lectores, sobre todo cuando se componga por elementos de novedad. La recepción poética, entonces, parece ser una actividad destinada a un público minoritario, que saca cierto deleite intelectual de descifrar los puntos más intrincados.

La misma perspectiva se vuelve a encontrar en el breve tratado de Carrillo y Sotomayor, el *Libro de la erudición poética* (1611), en el cual se afirma: «mientras más desacostumbrado en la naturaleza, mayor es la admiración» (*Libro de la erudición poética* Navarro Durán 1990: 324),

o también «efectos son del buen hablar dificultar algo las cosas» (*Libro de la erudición poética* Navarro Durán 1990: 364): contentarse con la claridad es prerrogativa de los malos oradores, que sólo quieren satisfacer el gusto del público. Es necesario buscar una expresión adecuada, que pueda hacer alarde del arte del autor, sin hacer de la oscuridad el mismo propósito de la escritura. Lo esencial de la poesía es que sea rara, extraordinaria, aunque siempre tengan que contenerse con sentido de la medida agudezas y dificultades. Esto es conforme con el mismo propósito del tratado, que se configura como una «apología de la poesía culta, hermética y difícil, en la que se propugna la necesidad de utilizar un lenguaje poético apartado de lo vulgar» (Vilanova 1968: 643).

Moderada y prudente la perspectiva de Cascales (*Tablas poéticas* Brancaforte 1975: 125-126):

la oscuridad se deve huir cielo y tierra; que los términos intrincados quitan la luz al entendimiento. ¿Y cómo me puede agradar a mí la cosa que no entiendo? Verdad es que el verso, como lleva la obligación de la medida y el contento del número, no puede ir tan senzillo y claro como la prosa. Y ésta no se llama oscuridad, antes numerosa y suave oración.

Cascales (*Cartas filológicas*. 1.8 García Soriano 1930, 1940, 1941: 162) puso en guardia contra los riesgos de una poesía oscura que se hace incomprensible:

cualquier escritor pretende en sus obras enseñar, deleitar y mover, y que la oscuridad cierra a cal y canto las puertas de los tres oficios. Porque ¿cómo será enseñado el que no entienda la cosa? ¿Cómo deleitará el que no es entendido? ¿Cómo moverá los ánimos al lector, que se queda ayuno de cuanto lee una vez y otra?

Estas afirmaciones se aclaran a través de otra declaración del tratadista, que trazó una distinción entre la oscuridad «de palabras», es decir, formal, y la oscuridad como complejidad de pensamiento:

la oscuridad es viciosa quando procede de ser el verso intrincado y mal dispuesto; que si está obscuro por ser alto el pensamiento o por encerrar alguna doctrina no común, tal oscuridad de ningún modo se deve vituperar (*Tablas poéticas* Brancaforte 1975: 253).

Precisamente de «artificio» habló Cascales cuando afirmó que la admiración procede también del orden, en el sentido de una forma que se estructura según «algún galano artificio; que muchas veces suele ser un pensamiento baxo, y va dispuesto con tanta gracia y arte, que pone más admiración que los muy sutiles» (*Tablas poéticas* Brancaforte 1975: 171). La forma, entonces, no es un elemento puramente embellecedor, antes bien puede afectar el mismo valor de la obra, enaltecendo su significado.

En conclusión, en todas las formas posibles y en todos sus significados, la admiración se presenta como un motor que desencadena una reacción, la cual puede manifestarse de formas diferentes, o como reflexión filosófica, o como risa, o como placer estético. Siempre se hace referencia a un factor de sorpresa ante una novedad que rompe de alguna forma con la situación anterior, presentando algo inesperado que, para ser comprendido, necesita una reflexión, un aporte personal del lector.

La *admiración*, tanto en su acepción filosófica como en la literaria, no reside de forma autónoma en las cosas o en la palabra poética, sino que depende de una relación que se establece con el receptor. Como afirmaba también el Pinciano, esta reacción no puede prescindir de lo que este receptor ya conoce, de lo que considera familiar o que, al contrario, estimula su curiosidad por serle extraño. Precisamente un concepto tan maleable permite subrayar el carácter comunicativo de la literatura, sobre el cual autores y tratadistas del Siglo de Oro reflexionaron con originalidad²¹.

Como subraya también Egido (1990: 19), el componer versos en esta época se traduce en esta necesidad de procurar asombro: la *admiratio* se une al tradicional binomio del *prodesse* y *delectare* «como un elemento corrector que los transforma»²²; lo que podemos añadir a esta reflexión es que la sorpresa que se suscita en el receptor puede desahogarse también en forma de risa. En este sentido, se remite el concepto de *admiración* a

²¹ Orozco Díaz (1969: 39-40) reflexiona sobre el «sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo» del arte Barroco y del teatro en particular como su máxima expresión. Sobre el asunto de la cooperación entre autor y lector, cf. Eco 1979.

²² Herrick (1947: 222) cita sobre el mismo asunto las palabras de Minturno –«illud autem ne te praetereat velim, sic poetis esse dicendum, ut sive doceant, sive oblectent, sive moveant, haec singula statim admiratio legentis, audientisve consequatur»– y Scaligero –«the play is not acted solely to strike the spectator with admiration or consternation [...] but should also teach, move, and please». Riley (1963: 175) también destaca la existencia de esta reflexión que considera la admiración como otra función literaria.

aquel *movere* ciceroniano que Egido (1990: 20-21) identifica como «finalidad básica del poeta»: se produce admiración cuando, literalmente, se mueve dentro del receptor algo que se transforma en un impulso hacia el entendimiento; eso puede ocurrir a través de la reflexión filosófica, así que la *admiración* desencadena un deseo de comprensión, o a través de la risa, que acerca algo extraño que potencialmente genera aversión por su fealdad. Ya analizando el valor aristotélico de la admiración, Curi (2013: 79-80) llama la atención sobre el significado doble de este concepto: por una parte, conlleva la idea de maravilla en el sentido de estupor como disposición intelectual frente a lo desconocido; por otra parte, tiene también un valor emotivo que podría considerarse «negativo», en la medida en que la admiración infunde consternación, casi temor al considerar algo insólito. Esta doble perspectiva, intelectual y emotiva, se traduce en dos reacciones posibles, aparentemente diferentes pero complementarias: bajo la perspectiva intelectual, la respuesta al reconocimiento de la propia ignorancia es la búsqueda del conocimiento; bajo la perspectiva emotiva, la risa minimiza la rareza o extrañeza de lo desconocido de manera que se deja de percibirlo como una amenaza.

La admiración puede nacer también en presencia de algo misterioso, creado artificiosamente con el objetivo de ser oscuro y extrañar al lector, así que, otra vez, parece conllevar el estímulo a familiarizarse con algo enigmático. En los tres casos el sujeto tiene que enfrentar expectativas no satisfechas, de las cuales nace el asombro y su propia inadecuación. La admiración, entonces, presupone el comienzo de una acción que queda completada por un sujeto que se supone ser receptivo a este impulso, abierto a ampliar su conocimiento y a interrogarse. Se trata de un impulso que nace de una situación que no se puede explicar o comprender por los cauces ordinarios de comprensión y a partir del cual se desarrolla, por lo tanto, un nuevo conocimiento. Bajo todas las perspectivas que se consideren, la admiración es necesaria para despertar el interés del receptor y, consecuentemente, para convertirlo de sujeto pasivo en sujeto activo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUSI, F. (ed.) (2005) *Francesco Petrarca, Invective contra medicum*, en *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status nomine sed nullius scientie aut virtutis*, Firenze, Le Lettere, 24-169.
- BELGIOIOSO, G. (ed.) (2009) *René Descartes, Les passions de l'âme*, en *Opere 1637-1649*, Milano, Bompiani, 2299-2527.
- BONORA, E. (1970) «La teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento», en Id. *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 145-184.
- BRANCAFORTE, B. (ed.) (1975) *Francisco Cascales, Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CALCANTE, C.M. & CORSI, S. (eds. y trads.) (1997) *Quintiliano, La formazione dell'oratore (volume secondo, libri V-VIII)*, Milano, BUR, [reimpr. 2001].
- CONTE, A. (2004) «La rinascita della *Poetica* nel Cinquecento Italiano», en D. Lanza (ed.) *La poetica di Aristotele e la sua storia* (Atti della Giornata internazionale di studio organizzata dal Seminario di Greco in memoria di Viviana Cessi, Pavia, 22 febbraio 2002), Pisa, Edizioni ETS, 45-58.
- CURI, U. (2013) *L'apparire del bello: nascita di un'idea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- EGIDO, A. (1990): «La *hydra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», en Id. *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Madrid, Crítica, 9-55.
- EISENBERG, D. (1987) *A study of Don Quixote*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.
- FORCIONE, A. K. (1970): *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- GALLEGO MORELL, A. (ed.) (1972) «Comentario de Fernando de Herrera», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Broncese, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 305-594.
- GARCÍA SORIANO, J. (ed.) (1930, 1940, 1941) *Francisco Cascales, Cartas filológicas*, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, [reimpr. 1969].
- GARCÍA YEBRA, V. (ed. y trad.) (1970) *Aristóteles, Metafísica*, 2 vols., Madrid, Gredos.
- GASKIN, J.C.A. (ed.) (1994) *Thomas Hobbes, The elements of law. Natural and politic*, Oxford, Oxford University Press [reimpr. 1999].
- HERRICK, M. T. (1947) «Some neglected sources of *admiratio*», *MLN* 62: 4, 222-226.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ-ESCARICHE E. & ALONSO MIGUEL, A. (eds. y trads.) (2000) *Aristóteles, Partes de los animales*, en *Partes de los animales. Marcha de los animales, Movimiento de los animales*, Madrid, Gredos, 51-247 [reimpr. 2008].
- LI CAUSI, P., MARINO R. & FORMISANO, M. (eds. y trad.) (2015) *Cicerone, De oratore*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

- MARTÍNEZ MANZANO, T. & RODRÍGUEZ DUPLÁ, L. (eds. y trads.) (2011) *Aristóteles, Poética*, en *Poética. Magna moralia*, Madrid, Gredos, 35-100.
- NARDI, F. (2006), *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Roma, Vecchiarelli Editore.
- NAVARRO DURÁN, R. (ed.) (1990) *Luis Carrillo y Sotomayor, Libro de la erudición poética*, en *Obras*, Madrid, Castalia, 321-381.
- OROZCO DÍAZ, E. (1969) *El teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, Planeta.
- PALLÍ BONET, J. (ed. y trad.) (1985) *Aristóteles, Ética nicomáquea*, en *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, Madrid, Gredos, 131-408 [reimpr. 2014].
- PORQUERAS MAYO, A. (ed.) (1958) *Luis Alfonso de Carvallo, Cisne de Apolo*, 2 vols., Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes.
- (1986) *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill Libros.
- QUONDAM, A. (ed.) (2002) *Baldassarre Castiglione, Il Cortigiano*, 2 vols., Milano, Mondadori.
- RACIONERO, Q. (ed. y trad.) (1990) *Aristóteles, Retórica*, Madrid, Gredos [reimpr. 2014].
- RICO, F. (ed.) (1998) *Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Barcelona, Instituto Cervantes, <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.
- RICO VERDÚ, J. (ed.) (1998) *Alonso López Pinciano, Philosophía antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro.
- RILEY, E. C. (1962) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- (1963) «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, vol. III, 173-183.
- RODRÍGUEZ, E. (ed.) (2011) *Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Castalia.
- ROMANO, V. (ed.) (1951) *Giovanni Boccaccio, Genealogie deorum gentilium libri*, 2 vols., Bari, Laterza.
- ROSES LOZANO, J. (1994) *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London/Madrid, Tamesis.
- SANTI, R. (ed.) (2001) *Thomas Hobbes, Leviatano*, Milano, Bompiani.
- SCHMITT, A. (2004) «La *Poetica* di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del Secondo Cinquecento», en D. Lanza (ed.) *La poetica di Aristotele e la sua storia* (Atti della Giornata internazionale di studio organizzata dal Seminario di Greco in memoria di Viviana Cessi, Pavia, 22 febbraio 2002), Pisa, Edizioni ETS, 31-43.
- SEVILLA ARROYO F. & REY HAZAS, A. (eds.) (1998) *Miguel de Cervantes, Pedro de Urdemalas*, en *La entretenida, Pedro de Urdemalas*, Madrid, Alianza, 135-253.

- URBINA, E. (1989) «El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el *Quijote*», *Cervantes* 9: 1, 17-33.
- VALGIMIGLI, M. (ed. y trad.) (1971) *Platone, Teeteto*, en *Opere complete. Cratilo, Teeteto, Sofista, Politico*, vol. II, Roma/Bari, Laterza, 37-179.
- VILANOVA, A. (1968) «Preceptistas del siglo XVI», en G. Díaz-Plaja (ed.) *Renacimiento y Barroco, Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Editorial Vergara, 567-692.
- VILLARI, S. (ed.) (2002) *Giovan Battista Giraldis Cinthio*, «Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie», en *Discorsi intorno al comporre*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 207-318.
- WEINBERG, B. (ed.) (1970) *Vincenzo Maggi, De ridiculis*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, vol. II, 91-125.
- (ed.) (1972) *Antonio Riccoboni, De re comica ex Aristotelis doctrina*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, vol. III, 255-276.

ARISTÓTELES EN EL NUEVO MUNDO. LA ZONA TÓRRIDA EN LAS HISTORIAS NATURALES JESUITAS (SIGLOS XVI-XVII)*

CAROLINA VALENZUELA MATUS

Investigadora FONDECYT Universidad Autónoma de Chile
cvalenzuelamatus@gmail.com

Resumen – La tradición clásica tiene una fundamental relevancia en la construcción intelectual de América y su identificación con Occidente. En este contexto, la presente investigación analiza tanto la presencia como la refutación de la idea de Aristóteles sobre la inhabitabilidad de la zona tórrida en las historias naturales escritas por los jesuitas José de Acosta y Alonso de Ovalle (siglos XVI y XVII). Aunque los viajes de descubrimiento y conquista vinieron a descartar esta creencia del mundo antiguo, el tema resultó de gran interés para estos religiosos, quienes desarrollaron la temática en sus obras, reflejando el uso de nuevas formas de indagación de la realidad que van más allá de las establecidas por el aristotelismo y generando una posición flexible frente a lo que ven en el Nuevo Mundo, que constituye una realidad diferente a la que hubiera podido observar el filósofo.

Palabras Clave – Zona tórrida, Historias naturales, Tradición Clásica, Jesuitas americanos

ARISTOTLE IN THE NEW WORLD. THE TORRID ZONE IN THE JESUITS NATURAL HISTORIES (XVI-XVII CENTURIES)

Abstract – Classical tradition is essential in the intellectual conformation of America and its identification with western culture. In this context, this investigation analyses the presence and the refutation of the Aristotle's idea about the impossibility to settle down in the Torrid Zone. This idea appeared in the natural histories written by the Jesuits José de Acosta and Alonso de Ovalle (16th and 17th centuries). Although the discovering travels and the conquest dismissed this belief from the ancient world, the subject was interesting for these priests who developed this mat-

* Este artículo es fruto del proyecto FONDECYT/CONICYT N° 3160095 Tradición clásica en los naturalistas jesuitas chilenos. Una contribución desde la antigüedad clásica a la Historia de las Ciencias Naturales en Chile (siglos XVII y XVIII).

ter in their works, reflecting the use of new ways of searching reality beyond Aristotelian theories and settling a flexible position to see the New World, a different reality unknown by the Philosopher.

Keywords – Torrid Zone, Natural histories, Classical tradition, American Jesuits

Los diversos viajes de exploración llevados a cabo durante todo el siglo XVI en América erradicaron viejas creencias de la geografía basadas en la autoridad de los clásicos. Para los conquistadores, cronistas y evangelizadores que hicieron estos viajes se impuso el valor de la experiencia por sobre el de la teoría, lo que llevó a descartar una concepción geográfica sostenida por Aristóteles en sus *Meteorológicos*: la inhabitabilidad de la zona tórrida.

El nuevo continente ofreció a los exploradores del siglo XVI pruebas suficientes de que la zona tórrida era habitable y este tema resultó de gran interés en las historias naturales jesuíticas. José de Acosta en su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1590) trató este tema y lo mismo hizo, posteriormente, Alonso de Ovalle en su *Histórica relación del Reino de Chile* (1646). En este artículo, analizaremos cómo se plantea esta materia en ambos autores, para valorar el uso de nuevas formas de indagación en sus textos que sobrepasan el aristotelismo tradicional adoptando una posición más flexible acorde a sus propias experiencias en el Nuevo Mundo. Para ello consideraremos tres temas relevantes: primero, la vinculación de Aristóteles con los jesuitas; segundo, la idea de la inhabitabilidad de la zona tórrida y, tercero, cómo ésta se presenta y refuta en las dos obras ya señaladas para, finalmente, establecer las reflexiones que el estudio nos sugiera.

1. LOS JESUITAS Y ARISTÓTELES

La relación de los jesuitas con Aristóteles queda establecida desde temprano en las mismas *Constituciones*, pues se considera al filósofo, junto a Santo Tomás de Aquino, como base intelectual de la Compañía¹. Esta herencia se plasma en su régimen educativo, la *Ratio Studiorum* (1599),

¹ «En la Lógica y Filosofía Natural y Moral y Metafísica seguirse ha la doctrina de Aristóteles, y en las otras Artes liberales. Y en los comentarios, así de estos autores como

donde se recomienda al filósofo para el estudio de la lógica, la filosofía natural y la moral. Durante el primer año de formación en los Colegios jesuitas se trataba la *Lógica*, las *Categorías*, el *Tratado de Interpretación* y las primeras *Analíticas*. El segundo año estaba dedicado a los ocho libros de la *Física*, el tratado *Del Cielo* y el primer libro del tratado *De la Generación*, al cual se agrega la *Meteorología*, llevada a cabo durante los meses de verano. Durante el tercer año se explicaba el libro segundo del tratado *De la Generación* y los libros del tratado *Del Alma* y la *Metafísica* (de Tezanos 2010: 218).

Asimismo, la *Ratio Studiorum* establecía entre las reglas a seguir por el profesor de filosofía que:

En materias de alguna importancia no se aparte de Aristóteles, a no ser que se encuentre algo contrario a la doctrina que las academias aprueban en todas partes, y mucho más si se opone a la fe católica; y trate de refutar con entusiasmo, conforme al Concilio de Letrán, los argumentos de él u otro filósofo, que contradiga la misma fe (*Ratio Studiorum* 1599 [201]: 110).

En este sentido, Santo Tomás, conocido intérprete del pensamiento aristotélico en el contexto del cristianismo medieval, debía seguirse de acuerdo a precisas instrucciones dadas al profesor de teología escolástica:

Sigan los nuestros en absoluto la doctrina de Santo Tomás en la teología escolástica, y téngale como doctor propio; y pongan todo su esfuerzo en que los discípulos se aficionen a él lo más posible. Sin embargo, no crean que deben estar tan estrechamente unidos a Santo Tomás, que no les sea lícito apartarse de él en cosa alguna en absoluto; siendo así que los mismos que se confiesan tomistas en sumo grado, a veces se le apartan; y no es conveniente que los nuestros se aferren a Santo Tomás más fuertemente que los tomistas mismos (*Ratio Studiorum* 1599 [168]: 102).

Resulta interesante ver que la *Ratio Studiorum* de 1599 no obligaba a seguir ni al estagirita ni a Santo Tomás, su principal intérprete, al pie de

de los de Humanidad, téngase delecto, y nómbrense los que deben ver los discípulos, y también los que deben más seguir, en la doctrina que enseñan, los maestros. Y el Rector, en todo lo que ordena, procederá conforme a lo que en la Compañía universal se juzga más convenir a gloria de Dios nuestro Señor» (*Constituciones de la Compañía de Jesús* 1554: 4: 470 3).

la letra sino que permitía a los profesores de filosofía adaptarlo o desviarse del modelo inicial. Esto admitirá justamente que intelectuales de la Compañía como José de Acosta u Alonso de Ovalle puedan discrepar directamente de Aristóteles en temas de geografía y naturaleza, donde las evidencias proporcionadas por los descubrimientos geográficos se imponen a las teorías de los antiguos clásicos.

La importancia de Aristóteles se refleja también en la presencia de sus obras en los colegios jesuitas americanos. Se constata que en la biblioteca del Colegio Máximo de San Miguel, en Santiago de Chile, Aristóteles aparece tres veces en el inventario². Se encuentran además los comentarios de Antonio Rubio, del Cardenal Francisco Toledo y de Francisco Suárez (Hanisch 1976: 34) a los que se suman los comentarios de los Conimbricenses³.

Pero la Compañía de Jesús no sólo contribuye intelectualmente con los nuevos aportes a la interpretación del filósofo, sino que también va a desarrollar una profunda reflexión científica que coincidirá temporalmente con los comienzos de la ciencia moderna (Udías 2003: 15). Serán destacados los aportes de la Orden al desarrollo de la Ciencia sin perder de vista que éste se enmarca siempre dentro de los límites de la doctrina católica. Una de las áreas de desarrollo destacada son las «historias naturales», obras descriptivas y explicativas de la naturaleza que consideraban diversos aspectos geográficos, meteorológicos y físicos del paisaje.

Del Pino Díaz (2016) señala que esta nueva curiosidad por el paisaje en la historia natural propia del humanista de la época, es plenamente asumida por los jesuitas y sobre todo en lo que se refiere a apartados lugares como Asia y el Nuevo Mundo. Los primeros jesuitas, en sus directivas, «habilitaron a los padres misioneros a dedicar pasajes para describir la

² Inventario de los libros encontrados en el Colegio Máximo de San Miguel, hecho por don José de Traslaviña y los padres jesuitas Juan Nepomuceno Walther y Bernardo Goyonete, en 1767, vol. 7, Fondo Jesuita del Archivo Histórico Nacional de Chile.

³ Respecto a *Los comentarios de los Conimbricenses*, Betrán (2010: 74) da algunas luces sobre su origen y comenta que «en el colegio de Artes de Coimbra, Pedro Fonseca escribió el primer comentario moderno a la metafísica de Aristóteles: *In libros metaphysicorum* (1571-1612), con edición crítica del texto griego, una nueva versión latina, un amplio comentario y profundas reflexiones personales de muchas cuestiones. El mismo Fonseca, por encargo de Acquaviva, comenzó la monumental colección *Commentarii Collegii* con la colaboración de los profesores del colegio de Artes, bajo la dirección de Manuel de Gois, y después de Cosme de Magallanes, y alcanzó una amplísima difusión, con múltiples ediciones en Coimbra, Colonia, Lyon».

geografía, la vegetación y las costumbres de los lugares visitados» (Justo 2015: 244-245). El propio San Ignacio pedía a Francisco Javier, en 1545, noticias más explícitas de la India «sobre el estado del cielo, los alimentos, las costumbres de los hombres y la naturaleza de las lenguas, y lo mismo pedía en 1553 al P. Nóbrega de Brasil» (del Pino Díaz 2016: 37).

En 1598, el general de la Compañía, Claudio Acquaviva, dio instrucciones a todos los provinciales jesuitas para que:

Ordenaran la producción de textos historiográficos sobre sus misiones. Con el fin de orientar a sus lectores y para dar una idea verdadera de los retos que significaba la labor misionera en aquellas regiones lejanas, las crónicas incluían información sobre la historia y la cultura de los pueblos visitados y, con mayor o menor detalle, las particularidades de la naturaleza de la región. Esta nueva producción narrativa significó un segundo impulso para los temas del mundo natural en el corpus textual de la Compañía (Ledezma 2005: 13).

Esta misión de comunicar esta nueva realidad en el contexto de la evangelización, dio importantes frutos intelectuales que serán potenciados por el uso de la imprenta dando como resultado una diversa producción de libros, entre los que se encuentran las historias naturales. Ciertamente, Aristóteles está muy presente en las historias naturales jesuíticas, ya que él mismo consolidó el género en libros como: *Teoría física*, *Meteorología*, *Sobre el Universo* (Hachim Lara 2008: 24). Y las lecturas de estas obras se especificaban también, como hemos visto, en la *Ratio Studiorum* de 1599.

En el ámbito de las historias naturales jesuitas destaca muy especialmente José de Acosta y su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1590). Esta obra no sólo respondía al modelo empirista del Renacimiento naturalístico, sino que «además terminó convirtiéndose en el modelo de escritura de las historias institucionales de las provincias jesuíticas» (Justo 2015: 247). Su trabajo fue seguido por el de otros destacados religiosos como Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), Athanasius Kircher (1601-1680), Bernabé Cobo (1580-1657), António Vieira (1608-1697), Juan Ignacio Molina (1740-1829), Francisco Javier Clavijero (1731-1787) o Juan de Velasco (1727-1792). A esta lista agregamos a Alonso de Ovalle, quien en su *Histórica Relación del Reyno de Chile* (1646) plantea una historia natural del país siguiendo el modelo proyectado por Acosta

para los miembros de la Compañía, un referente que se mantuvo hasta finales de la época colonial.

En las historias naturales jesuíticas encontramos dos características importantes que nos interesa destacar entre varias otras posibles; por una lado, la incorporación al texto de los nuevos descubrimientos geográficos y, por otro, la influencia de la tradición clásica presente en los diversos tópicos tratados y, en este contexto, la inhabitabilidad de la zona tórrida sostenida por Aristóteles, tema que jesuitas como José de Acosta y Alonso Ovalle no pasan de largo cuando intentan destacar el valor de la experiencia por sobre las ideas del filósofo⁴. Veremos a continuación en qué consistía ésta y cómo se ve modificada por el descubrimiento del Nuevo Mundo.

2. ARISTÓTELES Y LA INHABITABILIDAD DE LA ZONA TÓRRIDA

La división de la tierra en la Antigüedad se hizo principalmente de acuerdo a los climas, que constituyeron un factor esencial en la diferenciación espacial, determinando la habitabilidad de un lugar específico en el mundo entonces conocido (Asia, África, Europa). Bajo este criterio, las regiones polares de la tierra estarían sometidas a fríos extremos, situación que impide su habitabilidad. Lo mismo sucedería con aquella región circundante al Ecuador, que por tratarse de una zona abrasada por los rayos del sol, sería imposible de habitar.

Es importante recordar que la idea de la inhabitabilidad de la zona tórrida, así como otras concepciones geográficas de la Antigüedad, no son propias de Aristóteles sino que se remontan a la etapa presocrática; la idea de la imposibilidad de habitar la zona tórrida se le atribuye a Parménides de Elea (500 a.C.). Desafortunadamente, al no llegar hasta nosotros las obras completas de los presocráticos es difícil determinar con exactitud la autoría original de ésta, pero diversas fuentes indican que Parmé-

⁴ En este artículo hemos querido analizar estos dos autores, sin embargo, el tema de la zona tórrida está presente también en otras historias naturales jesuitas como en la *Historia Antigua de México* (1780-81), libro I, de Francisco Javier Clavijero, y la *Historia del Reino de Quito* de Juan de Velasco (1789), libro I. Molina (1986: 181, original de 1810), en sus *Ensayos de Historia Natural* también manifiesta curiosidad por los efectos de la zona tórrida y relata un intento fallido de experimento sobre esta materia.

nides sería uno de los primeros en señalar la división del mundo habitable en cinco zonas, dejando fuera las regiones heladas de los polos y la zona tórrida considerada improductiva e intransitable para el ser humano (Olcina Cantos 2014). Encontramos mención de estas relaciones en Aecio (98428^a 44^a Eggers Juliá 1981: 455), quien señala que «Parménides fue el primero que delimitó los lugares habitados de la tierra por debajo de las dos zonas trópicas». Así como Estrabón (*Geografía* I 94) citando a Posidonio:

Dice Posidonio que el pionero en la división de las cinco zonas fue Parménides, pero que éste afirma que la zona tórrida es aproximadamente el doble (que la intermedia entre los trópicos), en cuanto a extensión, por atravesar cada uno de los trópicos hasta el exterior y hacia la zona templada.

Aristóteles en sus *Meteorológicos* (362 b) acepta la división de Parménides y, junto con ella, la idea de que la «zona Tórrida» no era habitable debido al excesivo calor. Para el filósofo hay dos zonas de territorio habitable, una hacia el polo superior (la zona del mediterráneo) y otra hacia el polo opuesto, hacia el mediodía (que corresponde a la región meridional del hemisferio norte). Fuera de estas zonas los territorios resultan inhabitables, ya sea por el excesivo frío o el excesivo calor (Arist. *Mete.* 362 b).

La idea de la inhabitabilidad de la zona tórrida trasciende a Aristóteles, y es adoptada posteriormente por intelectuales romanos como Virgilio en las *Geórgicas* y la *Eneida*⁵ y Ovidio en las *Metamorfosis*⁶. Estrabón en la *Geografía* (II, 3,1 y 5, 7-8) también reconoce la existencia de ésta señalando que «las regiones de la zona tórrida son inhabitables por el calor, la región que está junto al Polo, por el frío; y en medio de éstas están las regiones templadas y habitables».

⁵ «*Quinque tenent caelum zonae: quarum una corusco / Semper sole rubens et torrida semper ab ignis*». Virg. *Georg.* «Al cielo abarcan cinco zonas: una / roja siempre y que abraza un sol de llamas» (Virg., *Georg.* I, 232-233 Espinosa 2003: 195) y también lo utiliza en la *Eneida* (Virg., *Aen.*, VII, 225-227 Espinosa 2003: 675): «lo sabe hasta el que mora en las postreras / mudas playas que inunda el mar océano, / o el que, al margen de zonas habitables, / vive remoto bajo soles tórridos».

⁶ «Del mismo modo que la parte del cielo está dividida en dos zonas, y en otras dos la izquierda, y hay una quinta más cálida que éstas, así el dios cuidó de distribuir el peso que encerraban en igual número de partes, y otras tantas zonas quedaron marcadas sobre la tierra. La de en medio no es habitable debido al calor» (*Met.* I, 45-50).

Lo mismo hará Plinio en la *Historia Natural* (II, 69: 427-428); el naturalista romano señala que hay cinco zonas y todo lo que está situado en los dos extremos en torno al polo está cubierto de hielo, frío y tinieblas y, por el contrario:

La zona central de la tierra, por donde pasa la órbita del sol, es tórrida al quedar abrasada por sus llamaradas y quemada por el calor que le da cerca. Sólo las dos zonas de su alrededor entre la tórrida y la fría son templadas, y estas mismas no se comunican entre ellas por causa del calor de los astros. Por eso, el clima le quita tres partes de la tierra, lo que le roba el océano permanece en duda.

Hay algunos autores que mantienen la posibilidad de que la zona tórrida se encuentre habitada. Según Olcina Cantos (2014), el astrónomo Gémino de Rodas, en el s. I. a. C., mantendrá el criterio de habitabilidad de la zona tórrida, defendido a su vez por Polibio y Posidonio, argumentando la existencia de pueblos etíopes en su extremidad. Gerónimo de Rodas señalaba que «no se puede suponer que la zona tórrida esté inhabitada; pues hoy día hay quienes han llegado a muchos lugares de la zona tórrida, y la mayor parte han resultado habitables».

Asimismo, Randles (2001: 26-27) señala que Alberto Magno en su *De Natura loci* (c. 1250) afirmaba que la zona tórrida era difícil pero no imposible de cruzar y que el hemisferio sur no era sólo habitable sino que era habitado. Encuentra sus evidencias en la observación de Homero (*Odisea* I 20-23) de que hay dos tipos de etíopes: aquellos que viven bajo el verano del trópico y aquellos que viven bajo el invierno cuyos pies son opuestos a nosotros:

Embargaban al dios [Poseidón] esta vez los lejanos etíopes,
que poseen los fines del mundo formando dos pueblos,
el del lado en que nace Hiperión y el del lado en que muere

Está también la descripción que hace Lucano (*Farsalia* III, 240 Marinier 1996: 149) de unos árabes que fueron a Roma y vieron caer la sombra del sol en dirección contraria a la cual caía en su tierra:

Vinisteis, árabes, a un mundo insospechado para vosotros, pasmados de que las sombras de los bosques no se proyecten hacia la izquierda.

No obstante, la inhabitabilidad de la zona tórrida fue una de las ideas, entre otras provenientes de la Antigüedad clásica, que permaneció fuertemente arraigada en el Medievo y hasta fines del siglo XV⁷. Según Nicolás Wey Gómez (2013: 618), en la concepción de la división latitudinal del globo, el mundo habitable conocido antes de la llamada «era de la exploración» habría formado un angosto corredor templado y, por ende, civilizado del sistema geográfico configurado por África, Asia y Europa; este corredor civilizado se habría visto sitiado «hacia el norte y hacia el sur por los extremos de frío y calor en el ártico y trópico».

Estas ideas se encontraban en la concepción geográfica europea previa a la etapa de los descubrimientos. Sin embargo, la inhabitabilidad de la zona tórrida será desmentida definitivamente por la evidencia empírica fruto del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo. Olcina Cantos (2001: 95) señala que en el intervalo de cuarenta años, entre el tratado *In Manilium commentum* del italiano Lorenzo Bonicontri (1484) y la *Suma de Geographia* del español Martín Fernández de Enciso (1519), se produce la aceptación de la habitabilidad de las zonas tórridas y polares: «una serie de tratados publicados en dicho lapso de tiempo irán presentando noticias sobre la existencia de habitantes en ambas zonas (sobre todo en la tórrida), evidencia que se mantendrá, sin apenas alteración durante la edad moderna». Esto indica que, durante el siglo XVI, cada vez se hizo más evidente la primacía de la experiencia por sobre la teoría en materia de conocimiento del mundo. En este contexto, los jesuitas naturalistas que han vivido la experiencia de las tierras recién descubiertas, estarán dispuestos a cuestionar la autoridad de los clásicos y sobre todo, la del estagirita.

3. LA ZONA TÓRRIDA EN LAS HISTORIAS NATURALES JESUITAS: JOSÉ DE ACOSTA Y ALONSO DE OVALLE

El primero de los jesuitas que vamos a analizar en este estudio es José de Acosta y su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1590). Su obra

⁷ «Las ideas, heredadas de los antiguos, en cuanto a la inhabitabilidad de la zona tórrida, la existencia de las antípodas, la oposición de un mundo bárbaro desorganizado a éste, organizado, del ecumenismo, había llevado a considerar al océano Índico como el dominio reservado de lo fantástico» (Mollat 1990: 101).

ha sido considerada trascendente para el conocimiento de la naturaleza y la geografía que le proporciona la propia experiencia combinada con una gran erudición clásica plasmada en la variedad de temas que abarca. Gracias a esta historia, Acosta fue llamado por Benito Jerónimo Feijóo «Plinio del Nuevo Mundo» (Mateos 1954: xxxviii)⁸, distinción que, como se pretende demostrar, no le fue dada en vano, sobre todo por su estrecha relación con el pasado greco-romano y su afán por registrar aspectos tan diversos de la naturaleza y costumbres del Nuevo Mundo.

Además de los atributos ya mencionados, algunos consideran la *Historia Natural y Moral de las Indias* de Acosta como la primera obra de climatología moderna de ámbito intertropical, pues sus explicaciones sobrepasan la tradición aristotélica (Olcina Cantos 2014). Los primeros dos libros de su *Historia Natural* tienen su origen en la traducción al castellano de su *De Natura Novi Orbis* (1588), escrito originalmente en latín, al que se agregarían los siguientes cinco libros para completar la *Historia Natural y Moral de la Indias*. Cada uno de los libros en los que se divide su historia está subdividido a su vez en capítulos, donde se desarrollan descripciones, comentarios, relatos e ideas, ocupándose, en el primero de ellos, de la extensión del cielo y de su forma. En este punto inicial ya es posible identificar un primer juicio de valor sobre las creencias de los clásicos quienes, desconocedores del Nuevo Mundo, no lograron alcanzar ciertas verdades probadas por los descubrimientos científicos del siglo xvi, sosteniendo, por ejemplo, que el cielo no se extendía al Nuevo Mundo:

Estuvieron tan lejos los antiguos de pensar que hubiese gentes en este Nuevo Mundo que muchos dellos no quisieron creer que había tierra de esta parte; y, lo que es más de maravillar, no faltó quien también negase haber acá este cielo que vemos (Acosta 2008: libro I cap. 2: 11).

⁸ Del Pino Díaz (2008: xxviii) nos señala que hay un juicio de su traductor francés que parece haber tenido cierta repercusión posterior y que traduce así en la dedicatoria al rey Enrique IV: «[traducimos] una joya tan rica y una historia tan agradable, que el autor ha compuesto mayormente sobre el terreno y a la luz de sus observaciones personales, con tal orden y brevedad que con buena razón puede llamársele el Heródoto y el Plinio de este nuevo mundo descubierto», en *Histoire naturelle et morale de Indes, tant orientalles qu' occidentalles... Composée en castillan...& traduite... par Robert Regnault... Dernière édition, revue & corrigée de nouveau. Paris: M. Orry 1598*.

Sin embargo, a poco de avanzar en el capítulo, Acosta explica no tan sólo que el cielo se extiende hasta el Nuevo Mundo sino que también es redondo y, para sostener este modo de pensar, se apoya en los clásicos:

Mas viniendo a nuestro propósito, no hay dubda sino que lo que el Aristóteles y los demás peripatéticos –juntamente con los estoicos– sintieron cuanto a ser el cielo todo de figura redonda y moverse circularmente y en torno es puntualmente tanta verdad que la vemos con nuestros ojos los que vivimos en el Pirú (Acosta 2008: libro I cap. 2: 11).

Es posible observar que Acosta se muestra dispuesto a rebatir a los clásicos sobre algunas materias, considerando que carecían de la experiencia proporcionada por los nuevos descubrimientos geográficos. El jesuita explica que la creencia de los antiguos en la imposibilidad de navegar el Océano se sostiene porque creían en la presencia de la zona tórrida, que habría hecho imposible la vida humana. Este aspecto es especialmente rebatido por Acosta en los capítulos siguientes:

Mas ya podemos decir que a la buena dicha de nuestros siglos le cupo alcanzar aquellas dos grandes maravillas: es a saber, navegarse el mar Océano con gran facilidad y gozar los hombres en la Tórrida zona de lindísimo temple. Cosas que nunca los antiguos se pudieron persuadir (Acosta 2008: libro I cap. 10: 23).

Para Acosta, la realidad americana es el mejor ejemplo de que los antiguos se equivocaban en sus afirmaciones respecto a estos temas. Para la primera de las cuestiones cita a Plinio, quien afirma en su *Historia Natural* (II 67) que «los mares extendiéndose por todo nuestro alrededor, nos quitan una gran parte del orbe, al dejar dividido en dos el globo, sin que sea practicable el paso ni desde aquí hasta allá ni desde allá hasta aquí». El religioso conoce el pensamiento de Plinio al respecto y achaca esta imposibilidad de navegar al desconocimiento de la «aguja de marear» por parte de los antiguos:

Haberla ignorado los antiguos claramente se entiende de Plinio, que con ser tan curioso historiador de las cosas naturales, contando tantas maravillas de la piedra imán jamás apunta palabra desta virtud y eficacia –que es la más admirable que tiene– de hacer mirar al norte el hierro que toca. Como tampoco Aristóteles habló de ello, ni Teofrasto, ni Dioscorides, ni Lucrecio, ni

historiador ni filósofo natural que yo haya visto, aunque tratan de la piedra imán (Acosta 2008: libro I cap. 16: 31).

En segundo lugar, Acosta intenta rebatir la idea de los clásicos sobre la imposibilidad de encontrar vida en la zona tórrida debido a las altísimas temperaturas que, según ellos, habrían impedido totalmente el asentamiento humano. Acosta vuelve al tema de la zona tórrida en varios pasajes del libro II donde hace gala de su experiencia personal en el conocimiento de las Indias, mostrándose asombrado de que sea justamente la zona que se encuentra entre los trópicos una de las más propicias para el establecimiento humano, con lo que quedaría comprobado el error de los antiguos.

En el libro II, busca las respuestas a un fenómeno más allá del afán descriptivo. Ya sabe que la experiencia lo avala gracias a sus viajes por América Central, donde la vida no sólo es posible, sino que el calor del sol no abrasa y, muy por el contrario, él y sus compañeros pasaron frío:

Aquí yo confieso que me reí e hice donaire de los meteoros de Aristóteles, y de su filosofía, viendo que en el lugar y en el tiempo que –conforme a sus reglas– había de arder todo y ser un fuego, yo y todos mis compañeros teníamos frío (Acosta 2008: libro II cap. 9: 52).

Esta contradicción parece fascinar al jesuita a quien su entusiasmo lo lleva no sólo a reírse de Aristóteles sino a cuestionarse sobre los fenómenos de la naturaleza americana. Dice Acosta que una de las primeras cosas que diferencian al Nuevo Mundo del Viejo es lo que él ha observado sobre la zona intertropical. Afirma que cuando el sol está más cercano a la tierra aumentan las lluvias, mientras que cuando se aleja, parecen reducirse. Estas singularidades del Nuevo Mundo, especialmente en lo que se refiere a la zona tórrida, es un asunto que lleva a los españoles a engaño, puesto que llaman «verano» al periodo de pocas aguas e «invierno» al de muchas, lo que para él «es cosa de risa, como de quien habla sin letras» (Acosta 2008: libro II cap. 5: 48).

Es posible percibir que José de Acosta no sólo describe diversos aspectos del clima y la naturaleza del nuevo continente, sino que también busca explicaciones, contrasta y compara con lo ya conocido, y los clásicos son su referente. Este modelo será seguido por otros naturalistas jesuitas como Alonso de Ovalle en su *Histórica Relación del Reino de Chile, y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Iesus* (1646).

Esta obra, publicada en Roma, tenía como objetivo dar a conocer el reino de Chile a un público europeo que desconocía este territorio. En la *Histórica relación* no tan sólo expone la historia del país y de las misiones que ha realizado la Compañía en él, sino que también describe de forma brillante la geografía, el clima y la naturaleza de Chile, sin olvidar hacer referencias a los clásicos y contrastar sus conocimientos con la experiencia de su tiempo.

La *Histórica Relación* conjuga, al igual que la obra de Acosta, la historia natural y moral, y pertenece a un tipo de historias que, según del Pino Díaz (1991), fueron favorecidas por la Contrarreforma Católica, aplicando la filosofía de Aristóteles a los nuevos mundos, y proporcionando información enciclopédica de todo cuanto nuevo se ofrecía.

En el libro IV, que trata sobre la entrada de los españoles al Reino de Chile, realiza una interesante reflexión sobre el desconocimiento del continente por los autores clásicos. Ya que, señala Ovalle, el Nuevo Mundo estuvo oculto no sólo a la gente inculta sino:

A los ingenios más linceos, a los Aristoteles, Parmenides y Plinius, y entre los philosophos christianos, a S. Agustin, Lactancio y otros, que juzgaron por inhabitable, o impenetrable todo lo que del trópico de cancrio adelante pudieron contemplar porque suponiendo su buena philosophia que el temperamento del animal pide para su conservación la medida y buena proporción de las quatro primeras cualidades, suponía juntamente, que no pudiera conservarse debaxo de la zona, que llamaron tórrida, por la fuerza con que el sol, sin salir de ella todo el año, la abrasa con sus rayos (Ovalle 1646: Libro IV cap. II: 106).

Para Ovalle, es justamente la experiencia la que ha corregido y desengañado esta creencia:

Con mostrarle, que no solamente hay paso franco si penoso del uno al otro polo, pero las regiones contenidas debaxo del zodiaco han sido y son habitadas de innumerables naciones, y que debaxo de la mesma linea equinoccial ay algunas tierras como es la de Quito, y otras, tan templadas y saludables, que hazen ventaja conocida a algunas de las que habitan en la templada zona (Ovalle 1640: Libro IV cap. II: 106).

Vemos cómo Ovalle, para reafirmar la habitabilidad de la zona tórrida, incluso se permite señalar que se trata de climas saludables y que pueden aventajar a la zona templada. Para Ovalle, la habitabilidad de la zona tórri-

da es otro elemento más que reafirma las buenas condiciones climáticas de Nuevo Mundo y su fertilidad, ya que en él, y especialmente en el reino de Chile, se encuentra gran abundancia de frutos y también de minerales. Por otra parte, al jesuita también le interesa el desconocimiento que aún existía sobre las tierras del sur que sólo se conocen hasta los cincuenta y seis grados, ignorándose también la banda del polo ártico y las tierras entre Perú y Brasil. Las expediciones que se proyectaban realizar hacia estos lugares ayudaba, siguiendo su opinión, a probar la habitabilidad del orbe⁹. Además, este mismo desconocimiento que aún había de algunos territorios del Nuevo Mundo contribuía a hacer circular diversas creencias de los que decían haber visto en ellas los reinos de El Dorado, Paititi o la Ciudad de los Césares. Gracias a las exploraciones que los españoles habían realizado por el sur del continente, en Santa Cruz de la Sierra, por ejemplo, se iban teniendo más noticias de las poblaciones y esto permitía desterrar historias fantásticas. En este sentido, Alonso de Ovalle, conocedor de los constantes descubrimientos geográficos del territorio recién descubierto, ve cómo la experiencia se impone a la creencia de la zona tórrida y a otras creencias sin fundamento como la presencia de míticos lugares abundantes de oro, también heredados de la tradición clásica que se traslada al Nuevo Mundo. Ovalle no da crédito a fábulas y busca explicaciones basadas en sus experiencias; de hecho, compara los climas de la Cordillera de los Andes basado en su experiencia personal y está al tanto de las exploraciones que, durante el siglo XVII, aportaron mayor conocimiento de América y de sus características climáticas y geográficas.

4. REFLEXIONES FINALES

La idea de la inhabitabilidad de la zona tórrida sostenida por Aristóteles en sus *Meteorológicos*, se convierte en un tema relevante en el contexto de análisis de la tradición clásica en el Nuevo Mundo, considerando la gran influencia que los descubrimientos geográficos tuvieron en el cuestionamiento de algunas ideas sostenidas por las autoridades clásicas.

⁹ Un importante logro de época moderna fue probar la habitabilidad del orbe. En época actual hay estudios que apuntan a que el cambio climático podría convertir en inhabitables zonas del Oriente medio y el norte de África. Es probable que a finales del siglo las temperaturas en estos lugares lleguen a alcanzar los 50 grados convirtiendo estos territorios en inhabitables. Véase, por ejemplo:

https://www.ipcc.ch/publications_and_data/ar4/syr/es/spms3.html

La constatación de que la zona tórrida sea habitable proclama de forma definitiva el valor de la experiencia, pues ésta proporciona las evidencias que no pueden aportar las antiguas teorías geográficas. Éste es un punto muy presente en las obras de Acosta y Ovalle, quienes enfatizan sus propias experiencias en el continente americano para rebatir las teorías de los clásicos pero muy especialmente, a Aristóteles.

José de Acosta, en su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1590), es un entusiasta del siglo que le tocó vivir, al que le cupo navegar el mar Océano con facilidad y disfrutar del «lindísimo temple» de la zona tórrida. Según Acosta, Aristóteles no sólo estaba equivocado sino que desconoció por completo lo favorable que podía ser esta zona para el establecimiento humano.

A su vez, Alonso de Ovalle, en su *Histórica relación del reino de Chile* (1646), señala que las exploraciones geográficas y las experiencias que derivan de ella han desmentido las creencias de los «Aristóteles, Parmenides y Plinius», para los que América permaneció oculta. También enfatiza lo saludable del clima en esa zona, a la vez que deja entrever la necesidad de saber más de los territorios inexplorados donde algunos todavía relegan míticos lugares como El Dorado, Paititi o la Ciudad de los Césares, como ya se ha mencionado.

Por otra parte, llama la atención la insistencia de ambos jesuitas por destacar lo propicio del clima en la zona tórrida y cómo ésta incluso puede aventajar a la zona templada. Si recordamos que para los antiguos la civilización sólo podía darse en la zona templada, es posible comprender por qué esta idea está presente: la tórrida, favorable para el asentamiento humano, puede ser también lugar apto para la civilización, que es la que se extiende según la visión de los europeos, con el proceso de descubrimiento y conquista. Asimismo, la descripción de las bondades climáticas del Nuevo Mundo servirá como argumento contra aquellos que sostienen que el nuevo continente es débil. El texto de Ovalle será utilizado más de un siglo después por el jesuita Juan Ignacio Molina (siglo XVIII), quien realiza una vehemente defensa de la fertilidad de la naturaleza americana frente a la teoría de la debilidad de América planteada por Cornelio de Pauw.¹⁰

¹⁰ El jesuita Juan Ignacio Molina se inserta en la conocida disputa del Nuevo Mundo, donde las obras de los filósofos y naturalistas Cornelius De Paw, Guillaume-Thomas Raynal, William Robertson y George Luis Leclerc, Conde de Buffon, plantea-

A pesar de los más de cincuenta años que separan la publicación de la *Historia Natural* de Acosta de la *Histórica relación* de Ovalle, encontramos una importante similitud que se relaciona con el contexto intelectual de su Orden y es el cuestionamiento de las autoridades clásicas fundamentada en la experiencia que les proporciona el conocimiento del Nuevo Mundo. Esto en ningún caso significa un rechazo a los autores antiguos, muy por el contrario, en sus historias naturales los clásicos son más que nunca un referente, pero que deben ser debatidos y cuestionados para incorporar a los conocimientos tradicionales los importantes avances científicos, geográficos y tecnológicos que hicieron posible un mejor conocimiento del mundo. Ésta es también una característica presente en las prolíficas historias naturales de los jesuitas en América, que ya sea para reinterpretarlo o bien para reírse de sus teorías, como presume Acosta, trasladaron al filósofo de Estagira al Nuevo Mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, J. (1590) *Historia Natural y Moral de las Indias*, Impresso en Sevilla: en casa de Iuan de León, Real Academia de la Historia.
- (2008) *Historia Natural y Moral de las Indias*, Fermín del Pino Díaz (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- EGGERS, C. Y JULIÁ, V. (intr./trad. y notas) (1981) *Los Filósofos presocráticos* [Aecio, pág. 455] Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES (1996) *Acerca del cielo. Meteorológicos*, Miguel Candel Sanmartín (intr./trad. y notas), Madrid, Gredos.
- BETRÁN, J. L. (2010) «El bonete y la pluma: la producción impresa de los autores jesuitas españoles durante los siglos XVI y XVII», en J. L. Betrán (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo Hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid, Sílex, 23-75.
- Constituciones de la Compañía de Jesús* (1554), obtenido http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1491-1556,_Ignatius_Loyola,_Constituciones_de_la_Compania_de_Jesus,_ES.pdf [Consultado el 27 de junio de 2016].

ron un alto grado de escepticismo acerca de los relatos e historias realizadas por cronistas y misioneros que escribieron sobre América, a la vez que apuntan a la inferioridad natural de ese continente (Justo 2015: 255-256). En su Ensayo de Historia Natural (1782, reedición de 1810), Juan Ignacio Molina se empeña en probar la fertilidad del territorio americano y especialmente de Chile.

- DE TEZANOS, A. (2010) *Un lector colectivo. La compañía de Jesús entre los siglos XVI y XVIII*, Tesis Doctoral, París, Université Paris, Ouest Nanterre, La Defense, Inédita.
- DEL PINO DÍAZ, F. (1991) «El capítulo de antigüedades en las historias naturales ilustradas», en J. Arce y R. Olmos (eds.) *Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 33-38.
- (2016) «La tradición naturalista y los jesuitas en los Andes», *Actas del Simposio Internacional «El imaginario jesuita en los Reinos Americanos (ss. XVI-XIX)»*, Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 34-47.
- DURÁN, M. A. (2000) *Si Aristóteles levantara la cabeza*, Valencia, Cátedra.
- ESTRABÓN (1980) *Geografía. Prolegómenos*, Ignacio Granero (trad. y notas), Arturo A. Roig (intr.), Madrid, Aguilar.
- HACHIM LARA, L. (2008) «De la Historia moral a la Historia civil en el Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile (1787) del abate Juan Ignacio Molina», en *Literatura y Lingüística* 9, 21-37.
- HANISCH ESPÍNDOLA, W. (1976) *El historiador Alonso de Ovalle*, Caracas, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Católica «Andrés Bello».
- HOMERO (1993) *Odisea*, Fernández Galiano y Pabón, José Manuel (intr./trad. y notas) Madrid, Gredos.
- Inventario de los libros encontrados en el Colegio Máximo de San Miguel, hecho por don José de Traslaviña y los padres jesuitas Juan Nepomuceno Walther y Bernardo Goyonete*, en 1767, vol. 7, Fondo Jesuita del Archivo Histórico Nacional de Chile.
- Intergovernmental panel on climate change* (2016), obtenido de https://www.ipcc.ch/publications_and_data/ar4/syr/es/spms3.html [Consultado el 28 de junio de 2016].
- JUSTO, M. (2015) «Revisitando la descripción de la Patagonia del Padre Thomas Falkner. Modelos retóricos y escritura jesuita», *Atek Na* 5, 233-269.
- KOHUT, K. Y ROSE, S. (eds.) (2004) *La formación de la cultura virreinal I. La etapa inicial*, Madrid, Iberoamericana.
- LEDEZMA, D. (2005) «Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo. La *Historia Naturae, maxime peregrinae* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg» en Luis Millones y Ledezma y Domingo Ledezma (2005) *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, Madrid, Iberoamericana, 10.
- LUCANO (1996) *Farsalia*, Sebastián Mariner (ed.), Madrid, Alianza.
- MATEOS, F. (1954) *Estudio de las Obras de José de Acosta (1590)*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
- MOLINA, J. I. (1986) *Ensayo sobre la Historia natural de Chile* (original de 1810), traducción de Rodolfo Jaramillo, Santiago de Chile, Ediciones Maule.

- MOLLAT, M. (1990) *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- OLCINA CANTOS, J. (2014) «Referencias atmosféricas y avances para la ciencia climática en José de Acosta», en *Scripta Nova*, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, vol. XVIII, núm. 478, 1 junio de 2014, obtenido de: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-478.htm#_ednref57
- (2001) *Factor de diferenciación espacial. Divisiones regionales del mundo desde la antigüedad al siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- OVALLE, A. (2012) *Histórica Relación del Reino de Chile, y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Iesus (1646)*, Edición Facsimilar El Mercurio, Santiago de Chile, Banco Santander.
- OVIDIO, P. (2008) *Metamorfosis*, libros I-V, José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca (trad./ intr. y notas), Madrid, Gredos.
- PLINIO el Viejo (1995) *Historia Natural*, libros I, II, Guy Serbat (intr. gral.), Madrid, Gredos.
- RANDLES, W. G. L. (2000) *Geography, Cartography and Nautical Science in the Renaissance*, Aldershot, Ashgate.
- Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*. Método y programa de los estudios de la Compañía de Jesús (1599), en Eusebio Gil Coria (ed.) (1999), *La Pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas.
- SCHMITT, CH. (2004) *Aristóteles y el Renacimiento*, León, Universidad de León.
- TAMPE, E. (2008) *Catálogo de Jesuitas de Chile (1593-1767)*, Santiago de Chile, Universidad «Alberto Hurtado».
- VIRGILIO, P. (2003) *Obras Completas*, edición bilingüe, [Traducción de *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida* de Aurelio Espinosa Pólit], Madrid, Cátedra.
- WEY GÓMEZ, N. (2013) «Memorias de la zona tórrida: el naturalismo clásico y la “tropicalidad” americana en el *Sumario de la natural historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1526)», *Revista de Indias*, vol. LXXIII, 259, 609-663.

SOBRE EL FILÓSOFO HISPALENSE SEBASTIÁN FOX MORCILLO: DE COMENTARISTA (*TIMEO*, *FEDÓN* Y *REPÚBLICA*) A IMITADOR DE PLATÓN¹

ALEJANDRO CANTARERO DE SALAZAR

IUMP, Universidad Complutense
acsalazar@ucm.es

Resumen – Este estudio analiza la presencia de Platón en la obra del filósofo español Sebastián Fox Morcillo (c. 1526– c. 1560), tanto desde un punto de vista de contenido, como desde un punto de vista estilístico y –más concretamente– como modelo literario dentro del género del diálogo. La primera parte del trabajo bosqueja la influencia de Platón en el pensamiento de Fox Morcillo y su pertenencia a la vía del *onto-psicologismo* (Menéndez Pelayo 1933) que busca armonizar el pensamiento de Aristóteles con el de su maestro. A continuación, se pasa a analizar la labor que el Hispalense llevó a cabo para traducir y comentar tres de los más importantes diálogos de Platón: *Timeo*, *Fedón* y *República*. Una vez estudiado cuál fue el acercamiento de Fox Morcillo al filósofo griego, revisamos hasta qué punto son exactas las opiniones que sitúan al Hispalense más cercano al diálogo ciceroniano que al platónico (Gómez 1988, 2000 y Espigares Pinilla 2009). Para ello nos servimos del diálogo *De iuventute* (1556) donde la influencia del modelo platónico y ciceroniano se ha planteado de forma polémica.

Palabras clave – Platón, Cicerón, diálogo, neolatín

ON THE SEVILLE PHILOSOPHER FOX MORCILLO: FROM COMMENTATOR (*TIMAEUS*, *PHAEDO*, AND *REPUBLIC*) TO IMITATOR OF PLATO

Abstract – This paper analyses the presence of Plato in the work of the Spanish philosopher Sebastián Fox Morcillo (c. 1526–c. 1560), from both the content and the stylistic point of view, and, more concretely, as a literary model within the genre of dialogue. The first part of the paper outlines Plato's influence on Fox Morcillo's thinking and his adherence to onto-psychologism (Menéndez Pelayo 1933) that seeks to har-

¹ El presente trabajo ha sido desarrollado en el marco del proyecto FFI2015-63703-P (MINECO/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM) y durante el disfrute de un contrato predoctoral para la formación de doctores (BES-2013-062592).

monize Aristotle's thinking with that of his master. The paper then goes on to analyse the work that Fox Morcillo carried out translating and commenting on three of Plato's most important dialogues: *Timaeus*, *Phaedo* and *Republic*. After studying Fox Morcillo's approach to Plato, we review the exactitude of the opinions that situate him either closer to Ciceronian dialogue or to Platonic dialogue (Gómez 1988, 2000 and Espigares Pinilla 2009). To do so, we use the *De iuuentute* (1556) where the influence of Platonic and Ciceronian models is presented in the form of a controversy.

Key words – Plato, Cicero, dialogue, Neo-Latin

1. LA LABOR EXEGÉTICA DE SEBASTIÁN FOX MORCILLO A LA LUZ DE SU PENSAMIENTO

Ea fuit semper meorum studiorum ratio, Praesul illustrissime, ut si quid unquam noster in disciplinis labor, industriáque posset, id omne ad communem studiosorum omnium utilitatem referendum esse putarim. Nam si eruditus uir sibi non solum prodesse debet, sed publicis etiam studiis consulere: profectò docti probíque est, doctrinae suae commoda cum omnibus communicare velle: nec odio, aut negligentia, dummodo aliquid possit efficere, suam operam alijs denegare (Fox 1554^d: a2 r)².

Quizás la prueba más certera de esta preocupación de Sebastián Fox Morcillo³, por contribuir con su trabajo a los estudios comunes y no sólo perfeccionarse a sí mismo, se obtenga de la lectura cuidada y detenida del *corpus* que conforman sus dieciséis obras latinas. De entre ellas destacan

² «Ésta fue siempre, ilustrísimo obispo, la razón de mis estudios: el que he pensado que si nuestro trabajo y diligencia en las enseñanzas pudiese servir de algo en algún momento, todo esto ha de ser escrito para el beneficio de todos los estudiosos. Pues si un hombre erudito no sólo debe servirse a sí mismo, sino mirar también por el interés público, ciertamente es propio del hombre sabio y honrado querer compartir con todos las ventajas de sus enseñanzas y no negar a otros su trabajo por odio o por negligencia con tal de obtener algo». En adelante todas las traducciones, a no ser que se especifique lo contrario, han sido elaboradas para el presente artículo. A este respecto, quisiera agradecer muy sinceramente la ayuda de mi maestra Ángeles Nafría López, quien ha revisado todos los textos y ha resuelto algunas dificultades que éstos presentaban.

³ Para la biografía del filósofo español véase: González de la Calle 1903: 12-26, Pineda 1994: 47-65, Espigares 1992: 222-233 y, más recientemente, Cantarero 2015^c.

los comentarios que este polígrafo del Quinientos español dio a la imprenta de Johannes Oporinus, entre 1554 y 1556 en Basilea, para tres de los diálogos platónicos más importantes (*Timeo*, *República* y *Fedón*), pues con ellos pretendió trasladar el texto griego a la lengua latina, acompañando su traducción de glosas y explicaciones que espigaran los trabajos que otros grandes estudiosos de Platón habían llevado a cabo anteriormente. Proclo, Calcidio, Plotino, Marsilio Ficino y otros; todos ellos están presentes en los comentarios elaborados por Fox Morcillo, pero sin dejar que el recabo exhaustivo de información le desviara de su primer objetivo: facilitar la lectura y comprensión de la obra del maestro del Estagirita.

Debemos situar esta labor exegética por parte del filósofo español en el marco de una reacción contra el aristotelismo imperante en el período; no obstante, Fox no cae en el menoscabo de la obra de Aristóteles, sino que intenta conciliar ambos sistemas filosóficos y explicar sus diferencias de modo que se considerasen complementarias⁴. Además, como bien señala Martínez Benavides (1996: 1-2), esta defensa de Platón es también resultado de la andadura individual del filósofo español: su amplio estudio de la lengua griega en el Colegio Trilingüe de Lovaina⁵ le permite acceder directamente a la literatura filosófica griega, incluyendo los comentarios de Proclo, así como debatir, matizar y mejorar las traducciones de Platón que le habían precedido.

Antes de adentrarnos en revisar cada uno de los comentarios que redacta Fox sobre tres obras fundamentales de Platón, considero esencial bosquejar el marco filosófico en el que proyecta dichas obras. Menéndez Pelayo (2012: 384) diferenció dentro del llamado *neoplatonismo floren-*

⁴ La mayoría de diccionarios y síntesis sobre filosofía (Ferrater Mora 1994: 1389-1390; Díaz y Díaz 1987: 275-276), al referirse al pensamiento del Hispalense, suelen destacar su empeño por conciliar el modelo aristotélico y platónico, intentando superar la oposición radical que habían establecido muchos otros filósofos del Renacimiento. Y, en efecto, este esfuerzo por hermanar a Platón con su discípulo estagirita es precisamente el hecho que lo singulariza dentro de la historia de la filosofía renacentista; sin embargo, como bien estudió ya Menéndez Pelayo (1948), no es Fox Morcillo el único filósofo de esta vía de la armonía platónico-aristotélica.

⁵ Según las fechas aportadas por Gunderson (1995: 48), el profesor de griego de la Universidad de Lovaina en 1549, fecha en la que ingresa Fox, más concretamente el 1 de julio (Schillings, 1961, vol. IV: 389, nº 125), era André Amerot, quien ocupó el cargo desde 1545 hasta su muerte en 1560.

tino (para él *neoplatonismo ítalo-hispano*), dos períodos. El primero reacciona contra Aristóteles de forma tajante y centra su mirada tan sólo en el pensamiento de Platón; de entre este grupo destacó el griego Jorge Gemisto Plethón, que a partir de 1438 enseñó en Florencia. El segundo período lo ocuparían una serie de filósofos que trataron a ambos autores griegos de forma armónica, intentando buscar la conciliación entre las dos corrientes de pensamiento; esta vía sintética fue calificada en varias ocasiones por Menéndez Pelayo como *onto-psicologista*⁶. Hay que entender este término de forma etimológica y no según los desarrollos posteriores; es decir, el *onto* –«ser en sí» al que hace referencia el modelo aristotélico– y la *psique* del modelo platónico. Para Menéndez Pelayo (2012: 384) esta corriente de armonía platónico-aristotélica estaría representada –entre muchos otros– por el cardenal Besarión, Marsilio Ficino, León Hebreo⁷ y el propio Sebastián Fox Morcillo.

Menéndez Pelayo (1948: 85) insiste en que los españoles habían tendido a la elección del Estagirita frente a Platón, constituyendo un grupo de aristotélicos puros –a los que llama *alejandristas*, helenistas o clásicos– que sobresalía incluso por encima de los italianos, con figuras como Sepúlveda, Vergara, Govea, Cardillo de Villalpando, Martínez de Brea, etc. El florecimiento de esta escuela aristotélica supuso la revaloración de la obra del Estagirita y su estudio en distintos aspectos: difusión de los comentarios griegos de su obra (Alejandro de Afrodisia), interés por su lógica (*Órganon*) e, incluso, las versiones en español de su obra de la mano de Simón

⁶ «Las diferencias literales entre Platón y Aristóteles nadie las ha negado (porque entonces no habría cuestión). A lo que han tendido y tienden todos los partidarios de las escuelas armónicas es a fundir estas diferencias inferiores bajo una concepción más amplia y comprensiva, que pudiéramos llamar *onto-psicologismo*», Menéndez Pelayo 1933: II, 131. En Menéndez Pelayo 1933: I, 133 se vuelve a emplear el término de *onto-psicologismo* referido a Fox Morcillo.

⁷ En sus *Diálogos de amor* funde la filosofía de Platón, su maestro, con la cábala y el misticismo (Menéndez Pelayo 2012: 384-385). La ausencia de estos elementos poco ortodoxos en el pensamiento de Fox Morcillo es precisamente, para Menéndez Pelayo (1948: 96-97), una de las grandes virtudes del filósofo. También introduce entre este grupo a Maximiliano Calvi por su diálogo *Tratado de la hermosura y el amor*, aunque sea –en palabras de Menéndez Pelayo 2012: 413-415– un «plagio evidente» de la obra de León Hebreo. Modernamente también Gómez (1988: 69) ha señalado que el *Tratado de la hermosura y el amor* de Calvi es una traducción de León Hebreo con el cambio del nombre de los personajes.

Abril y Vicente Mariner. Frente a este Renacimiento de Aristóteles, señala Menéndez Pelayo (1948: 86), Platón parecía olvidado en las versiones originales griegas, a falta de una escuela que lo tradujera al castellano; recuerda cómo las traducciones de Pedro Simón Abril del *Crátilo* y el *Gorgias* no llegaron a imprimirse, ni tampoco las de Pedro de Rhúa del *Critón* y el *Fedón*, aunque estas dos últimas se nos han conservado. Fox Morcillo sería excepcional en este aspecto, pues se encargó de estudiar la obra de Platón ofreciendo un texto latino con comentarios, a la altura de las versiones preparadas por los aristotélicos hispánicos, de tres obras platónicas. Llegados a este punto, debemos reparar, como reivindica Menéndez Pelayo (1948: 87) en la figura de Gómez Pereira, que si bien en su primera etapa se manifiesta acérrimo defensor de Aristóteles, en sus últimas obras y más concretamente en *Philosophia Sacra*, aborda el intento de mostrar la conciliación de ambos filósofos griegos, aunque sin renunciar a su predilección por el Estagirita y sumando un importante contenido pitagórico.

Sin embargo, la síntesis foxiana resulta verdaderamente avanzada para Menéndez Pelayo (1948: 98), pues encara la oposición platónico-aristotélica como problema fundamental de la metafísica: la conciliación del mundo de las ideas con el mundo de los fenómenos, como desarrolló sobre todo en su *De naturae philosophia*. Para Fox Morcillo es materia de ciencia tanto el conocimiento adquirido mediante la percepción de la inteligencia (Platón), como el adquirido por la percepción corpórea (Aristóteles). Por tanto, según Fox, el punto de disimilitud de ambos filósofos radica en el método empleado, ya que Platón parte de las nociones ideales, mientras que Aristóteles lo hace de las sensibles. En el modelo foxiano todo lo que se sitúa en el entendimiento tiene necesariamente que haber pasado por los sentidos. Sin embargo, Menéndez Pelayo (1948: 101) añade una excepción: las nociones surgidas de forma natural en dicho entendimiento. Esta conceptualización –que podríamos situar junto al pensamiento de Luis Vives o, más adelante, de Leibniz– sigue siendo para Menéndez Pelayo de gran excepcionalidad, porque no son meras formas subjetivas, como en Vives, ni ideas innatas *virtualiter*, como en Leibniz:

sino ideas innatas con verdadero y *real* y *actual* innatismo, trasunto y reflejo de las ideas divinas (...) Innatos son para Fox los axiomas matemáticos; innatas las ideas morales; innatos, sobre todo, los generalísimos conceptos del *ser*, de la *esencia* y del *accidente*, de la *cualidad* y de la *modalidad*, prin-

cipales grados del conocimiento en su sistema, por virtud de los cuales el alma va purificando y haciendo incorpóreas las imágenes que transmiten los sentidos (Menéndez Pelayo 1948: 101).

La necesidad de estas *ideas innatas* –tal y como Fox las concibe–, para poder llevar a cabo la demostración científica y, por extensión el propio método científico, se verá desarrollada en su *De demonstratione* (1556^d: cap. III, IV y V), según señala el mismo Menéndez Pelayo (1948: 101-102).

No podemos negar, no obstante, la gran base aristotélica de este hermanamiento que, como estudia Dierse (1992: 113), puede verse en su *De naturae philosophia*, cuya apoyatura está constituida por varias obras de Aristóteles: *Physica*, *De caelo*, *Meteorologica* y *De anima*. También González de la Calle (1903: 91-235) explica profusamente la armonización de ambos autores griegos, llevada a cabo por Fox a medida que comenta su sistema filosófico, aunque en algunos puntos no deja de expresar ciertos reparos respecto al modo de plantear dicha comparación. Por ejemplo, hablando de la *materia*, González de la Calle (1903: 99) afirma: «concilia a Platón con Aristóteles, pretendiendo tan sólo mostrar analogías, sin que explique en base de ellas las reales diferencias que separan a los dos eximios pensadores de la filosofía helénica». Sin embargo, González de la Calle (1903: 94) elogia la independencia que Fox Morcillo muestra en muchos aspectos de su sistema filosófico y, más concretamente, cita las palabras de Fox en su *De naturae philosophia* (1554^b: 3) con las que explica que no quería defender un argumento sólo por ser la palabra de una autoridad, sino porque el razonamiento en cuestión le pareciera el más apropiado. No obstante, esta independencia no se muestra en lo que respecta a la doctrina de la Iglesia católica, pues como el propio Fox refiere en la misma obra:

Nos tantum divinis et Ecclesiae catholicae testimonijs fidem adhibemus, eaque tanquam certa, ac stabilia oracula ampleximur, et tuemur: Philosophorun autem sententias eatenus sequendas esse arbitramur, quatenus earum doctrinae sunt consentaneae (Fox 1554^b: 3)⁸.

⁸ «Nosotros, en cambio, por lo que a las cosas sagradas y a los testimonios de la Iglesia católica concierne, prestamos nuestra adhesión a la fe, considerando aquéllos como revelaciones inmutables y ciertas que adoptamos y mantenemos. Pero juzgamos que las opiniones de los filósofos en tanto deben seguirse en cuanto las doctrinas de los mismos son conformes (al criterio de la razón)», Trad. de González de la Calle 1903: 94.

Por lo tanto, el filósofo hispalense confiesa que la fe católica constituye un elemento fundamental de esta armonización de los dos filósofos griegos. En este sentido, Dierse (1992: 113) explica que la unidad y la simplicidad del alma no se tratan en los filósofos griegos, por lo que Fox Morcillo recurre a la *Biblia* como tercer elemento fundamental de esta síntesis. Precisamente, autores cristianos como San Agustín, Gregorio Nacianceno y San Basilio fueron conscientes de la necesidad de conocer la filosofía platónica para entender al que es su discípulo, como expresa el propio Fox Morcillo (1554^c: 405).

Aunque sería de gran interés detenernos en el estudio del tratamiento de las fuentes aristotélico-platónicas y su continuo descarte –en asuntos espinosos– a favor de la teología cristiana, nos alejaríamos sobremanera de nuestro objeto de estudio actual. Quisiera, no obstante, señalar algunos ejemplos que se refieren a su trabajo de exégesis platónica. Por ejemplo, una dificultad le viene dada al Hispalense al tratar de la inmortalidad de las almas en su comentario al *Timeo*, donde identifica estas ideas con las corrientes pitagóricas de la transmigración de las almas y la reminiscencia platónica; sin embargo, las califica de «*somniaque philosophorum*», «sueños de filósofos» (Fox 1554^d: col. 34, lín. 55 y col. 35, lín. 1), pues estas teorías entraban en conflicto con la doctrina cristiana a la que defenderá de forma perseverante por encima de cualquier paradigma filosófico⁹. Hay que sumar a todo ello, como acertadamente señaló Martínez Benavides (2005: 163-170), que Fox, aun conociendo los modelos heliocéntricos de Aristarco de Samos y Copérnico, siguió –como era habitual– el modelo geocéntrico para no transgredir las barreras de las Sagradas Escrituras, apoyándose en Platón y Aristóteles. Es preciso recordar que la teoría platónica postulaba la ausencia de necesidad del movimiento de la Tierra, pues ocupaba su lugar propio por naturaleza. Sin embargo, existe un pasaje platónico del *Timeo* de difícil interpretación, donde para algunos –entre otros para Aristóteles en su *De caelo*– se señalaba la existencia de un eje central que atravesaba la tierra, alrededor del cual giraba el universo. Como estudió Martínez Benavides (2005: 164-166), Fox sometió este pasaje a un análisis terminológico para desestimar cualquier tipo de atribución heliocéntrica a Platón. Defiende además, siguiendo de nuevo a Platón, el movimiento del cielo y de sus elementos, a excepción de la Tie-

⁹ Véase González de la Calle 1903: 161 y Martínez Benavides 1996: 37-38.

rra, como ha argumentado ya por extenso. Estas mínimas pinceladas de su modelo filosófico nos muestran un pulso constante en Fox Morcillo que se debate entre su profundo conocimiento filosófico, las Sagradas Escrituras y su insistente defensa de Platón.

2. UN GRAN PROYECTO INTELECTUAL: TRADUCIR Y COMENTAR A PLATÓN

Esta vasta formación humanística situaría a Fox Morcillo en una perspectiva privilegiada desde la que comprender la filosofía de Platón, con una mirada a la Antigüedad y a sus contemporáneos renacentistas entre los que tanto interés estaba suscitando el filósofo griego. Concretamente, el trabajo que realizó con los diálogos de Platón ha de ser observado cuidadosamente si queremos arrojar algunas luces sobre el poso que éstos pudieron dejar en él al abordar la escritura de sus cuatro diálogos de creación propia. En este sentido, resulta especialmente productivo el análisis detenido de los preliminares que abren estos tres comentarios, pues en ellos el Hispalense refleja cuál es su punto de partida, sus objetivos e incluso –en el caso del *Timeo*– interesantes reflexiones sobre el género del diálogo.

1.- *In Platonis Timaeum Commentarii*. Se trata de uno de los comentarios más interesantes, dedicado a una obra platónica cuya complejidad, según afirma el propio Fox (1554^d: a2 v), había hecho desistir a muchos estudiosos de la filosofía. En la epístola nuncupatoria, dirigida a Francisco Bobadilla de Mendoza, obispo de Burgos¹⁰, aporta algunas claves para comprender el alcance de este proyecto, reparando en los traba-

¹⁰ «Muy ligado al humanismo español, el obispo de Mendoza (1508-1566) había enseñado griego en Salamanca antes de convertirse en arcediano de Toledo y más tarde en obispo de Coria y luego de Burgos. Gran admirador de Erasmo, estuvo en Trento acompañando a su pariente, don Diego Hurtado de Mendoza. Allí gracias a las colecciones de códices griegos que ambos poseían, se formó la Academia aristotélica, de la que participó activamente Juan Páez de Castro, que anduvo en Lovaina por los mismos años que Fox y a quien hemos visto involucrado en el grupo heterodoxo de españoles de la ciudad belga [...] Visitó [Mendoza], a principios de los años treinta, el Colegio Trilingüe de Lovaina. Sebastián Fox le dedica además de este tratado [*De imitatione seu de informandi styli rationi*, Basilea, *Per Ioanem Oporinum*, 1556] sus comentarios al *Timeo* de Platón», Pineda 1994: 69.

jos de los que partió para comentar el texto platónico. Considera que poco habían escrito los latinos sobre este complejo texto de Platón, si se comparaba con la atención al resto de sus obras. Entre los pocos trabajos dedicados por los latinos al *Timeo*, Fox (1554^d: a2 v) destaca las «*pauca*», «pocas palabras», que Calcidio había escrito en la primera parte de su traducción del diálogo griego. Se refiere también al comentario trazado por Proclo, al que critica su oscuridad (Fox 1554^d: a3 r), pero al tiempo elogia su erudición y es uno de los autores más citados por el filósofo hispalense. También recurre a los platónicos, Plotino y Plutarco y, por supuesto, al propio Aristóteles con el que –como en el resto de su producción– intenta conciliar a su maestro (Fox 1554^d: a3 r). Además de estos autores principales, Fox (1554^d: a3 v) confiesa acoger también dentro de su obra a otros eruditos como Amonio, Porfirio, Amelio, Numenio, Calvisio Taurro, Jámblico y otros platónicos, que dicen haber escrito sobre el *Timeo* unos comentarios que Fox considera ya inferiores al que él da a la imprenta en aquel momento. No obstante, también se lamenta Fox (1554^d: a3 v) por aquellas obras de las que había tenido noticia y a las que no había podido acceder: un compendio de matemáticas de Teón que partía del *Timeo* o la comparación entre Platón y Aristóteles que –según narraba Filópono– había escrito Proclo. Además se queja por no haber podido acceder a la totalidad de los comentarios de Galeno sobre las opiniones de Hipócrates y Platón (*De placitis Hippocratis et Platonis*). Cierra el prólogo un listado con los autores que se citan o explican a lo largo del comentario (Fox 1554^d: a4 v).

No obstante, Fox no deja que sus lectores accedan a los lugares más complejos de esta obra sólo con la información que reciben de la epístola nuncupatoria, sino que sitúa sabiamente un conjunto de piezas prologales con las que pretendía ayudar al neófito y evitar que «*illotis, quod aiunt, pedibus ad recondita libri huius sacra quisquam accederet*» (Fox 1554^d: a3 r)¹¹. La primera parte de estos *prolegomena* (Fox 1554^d: cols. 1-3) va a presentar el diálogo como género frecuentado por Platón, insistiendo en varios aspectos: su definición, «*quid sit dialogus*»; su forma, «*quot sint dialogorum Platoniorum formae*»; el motivo de la elección del género por parte de Platón, «*cur dialogos scribat Plato*»;

¹¹ «que nadie accediera con los pies sucios a los sagrados lugares recónditos de este libro».

cuáles son los personajes a los que Platón suele dar voz, «*quibusnam personis uti Plato soleat*», y, por último, los modos de argumentación empleados por el filósofo griego, «*argumentando modus quo uti solet Plato*». Una segunda parte de los mismos *prolegomena* (Fox 1554^d: cols. 3-11) va a consagrarse al argumento del *Timeo* y a las diferentes partes de la filosofía expuestas en este texto. Considero de especial interés –sobre todo para nuestro objetivo– el prestar atención a aquellos primeros textos de carácter teórico que demuestran, una vez más, la consciencia que en el Quinientos se tuvo del diálogo como género, algo que, sin embargo, sigue siendo olvidado por gran parte de la crítica. Además, estos textos nos hablan de la atención que concretamente Fox puso en la forma –variada– del diálogo platónico. Incluso, quisiera incidir en el hecho –creo que significativo– de que incluyera estos *prolegomena* como preludio a un diálogo tan peculiar formalmente como el *Timeo*, donde los turnos de palabra se difuminan desde casi el inicio para dar paso a una larga exposición en boca del experto en la materia que da nombre a la obra.

Tras estas piezas prologales, nos encontramos con la traducción del *Timeo* en lengua latina, dividida por el propio Fox en cuatro partes, que se interrumpe cada poco con el texto de su comentario, diferenciado en letra cursiva. Aunque sobrepasaría nuestro objetivo el llevar a cabo la tarea –aún pendiente– de comentar esta traducción y su deuda con las anteriores, quisiera mencionar unas mínimas consideraciones. Ya González de la Calle (1903: 38) señalaba el esfuerzo del Hispalense por compulsar las diferentes traducciones del *Timeo*, concretamente cita dos pasajes en los que prefiere la traducción de Ficino frente a la de Cicerón⁹. Más recientemente, Martínez Benavides (1996: 5), en su exhaustivo análisis sobre este comentario del *Timeo*, refiere el interés de Fox por superar la traducción ya elaborada por Cicerón¹² y la *cuattrocentista* de Marsilio Ficino. La traducción de Fox Morcillo ha sido elogiada en la actualidad, como puede verse en el siguiente comentario de Lisi (2011: 94) referido a un pasaje de especial dificultad: «Hay que recurrir a la traducción de Fox Morcillo (*Timaeum*, p. 299) para encontrar una versión que respete las estructuras de la lengua griega». Incluso, en la introducción a esta misma, Lisi (2011: 31) califica de «precisa y erudita» la traducción de Fox. Una muestra más de este interés por ser especialmente riguroso en sus traduc-

¹² Véase especialmente en González de la Calle: 1903 la nota 42, p. 246.

ciones es el hecho de que, en los pasajes de gran complejidad, reproduce el texto en griego y no sólo presenta su traducción sino que recoge las anteriores y las comenta críticamente. No obstante, (Kraye 2002: 368) es menos elogioso con la tarea del Hispalense –se refiere a las tres traducciones *Timeo*, *Fedón* y *República*– y dice que Fox Morcillo critica las traducciones de Marsilio Ficino y que, sin embargo, las copia con muy pocas correcciones. No obstante, Kraye parece referirse a las correcciones explícitas que Fox recoge en el comentario. Por tanto, creo que debemos proceder con cautela hasta que esta tarea de cotejo de ambas versiones latinas haya sido llevada a cabo de forma exhaustiva¹⁴.

2.- *In Platonis dialogum qui Phaedo seu de animorum immortalitate inscribitur*. En este caso la obra aparece dedicada a Gonzalo Pérez, el secretario de Estado de Felipe II¹⁵. Este prefacio (Fox 1556^c: [3]–7) sirve –al igual que la epístola nuncupatoria de su comentario al *Timeo*– como dedicatoria, *captatio benevolentiae* y como declaración de los objetivos que pretende alcanzar con este proyecto. Fox (1556^c: [3]) comienza explicando que estos comentarios los había compuesto al mismo tiempo que se dedicaba a esclarecer el *Timeo*, pero había decidido no publicarlos hasta que encontrara el momento oportuno. En aquellos años, la insistencia de sus amigos le había llevado a decidirse a dar a la imprenta sus comentarios al *Fedón*, otro de los textos más complejos del filósofo griego. Esta decisión también venía motivada por el hecho de que hubieran comenzado a publicarse «*Gallicè in eum scripti commentarioli, exiguae quidem et*

¹³ Cicerón tradujo varias partes del *Timeo* para crear un diálogo sobre la filosofía natural que no llegó a empezar. Lisi 1997: 347.

¹⁴ «Given his negative judgement on Ficino's abilities, it comes as a surprise that Fox-Morcillo in his commentaries makes no corrections to Ficino's translation of the *Republic*, and points out only two mistakes in the *Timaeus* and one in the *Phaedo*, all three errors relating to minor points of biological or medical terminology». Kraye 2002: 368.

¹⁵ «Gonzalo Pérez (1500–1567) fue secretario de Estado de Felipe II desde los años 1556 a 1567. Aunque no procedía de la nobleza, tenía estudios universitarios. Se formó políticamente bajo el mecenazgo del ubetense Francisco de Cobos, Secretario de Carlos V. Realizó una traducción al español de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero; su nombre figura en el Catálogo del Diccionario de Autoridades de la Lengua Castellana. Era padre del conocido Antonio Pérez, el malhadado Secretario de Estado de Felipe II». Cruz 2010: 19, n. 1. El propio Fox 1556^c: 7, en el final del prefacio, elogia la traducción de Homero que había elaborado el dedicatario.

eruditionis et commodi». De nuevo, es la falta de comentarios de este texto la razón que aduce Fox (1556^c: [3])¹⁶ para acometer dicha empresa: los comentarios contemporáneos al *Fedón* no tenían la utilidad necesaria y los comentarios griegos que no existían en ningún sitio «*nisi fortè apud aliquos βιβλιοτάφους*» (Fox 1556^c: [3]), «a no ser por casualidad entre algunos *enterradores de libros*»¹⁷. Tras plantear el motivo de la escritura del comentario, el Hispalense se opone a quienes –basándose en la leyenda de Cleómbroto de Ambracia transmitida por Calímaco (*Epigr.* xxii)– pensaban que el *Fedón* hubiera empujado a algunos a la muerte. Según Fox (1556^c: 4) a Cleómbroto sólo la «*ignorantia et opinio falsa, de hoc libro non bene intellectu percepta*»¹⁸ le habían empujado al suicidio y no la actuación de Sócrates dibujada en la obra. Fox insiste en la importancia del diálogo, en lo que respecta a la recepción del pensamiento antiguo:

Itaque admirari potius in hoc libro non solum eloquentiam, dicendique vim, quae quidem summa in Platone atque admirabilis est, sed etiam acumen ac subtilitatem oportet, praecipuè cum de re planè necessaria, multisque abhinc seculis controversa, id est, de animorum immortalitate, nullum philosophorum antiquorum praestantius scriptum habeamus (1556^c: 4)¹⁹.

¹⁶ «sobre él en lengua gala algunos insignificantes comentarios de escaso saber y poca utilidad». Cruz 2010: 19.

¹⁷ Aunque Cruz 2010: 20 traduce el término «βιβλιοτάφος» como «bibliófilo», éste tiene su equivalente en griego «βιβλόφιλος»; mientras que «βιβλιοτάφος», compuesto de «βίβλος» (“libro”) y «τάφος» (“tumba”), como explican Sthephanus 1829: s.v y Donnegan 1846: s.v, hace referencia en sentido figurado a quien entierra los libros; es decir, a quien guarda sus libros para sí.

¹⁸ «su ignorancia y una idea errónea formada por una mala comprensión de este libro». Cruz 2010: 20.

¹⁹ «Así pues, es menester, más bien, admirar en este libro no sólo la elocuencia significativa en la exposición –que son perfectas y admirables en Platón–, sino también su agudeza y precisión, sobre todo porque no tenemos ningún escrito de los filósofos antiguos más eminente sobre una realidad enteramente necesaria y, a partir de entonces, controvertida durante siglos: la inmortalidad de las almas». Cruz 2010: 21. Es muy importante detenerse en la compleja relación entre cristianismo y paganismo (Ynduráin 1994: 13-56) para comprender la forma en la que los autores salvan las distancias entre los dos sistemas de pensamiento y la fértil interpenetración que afecta a ambos. Considero la cita de Fox Morcillo muy interesante, por poner de relieve –independientemente de las distancias que pudieran existir entre el planteamiento de la filosofía griega y del cristianismo–, el valor literario y arqueológico de esta obra de Platón.

La discusión en torno a la inmortalidad del alma siguió siendo un debate capital en el Quinientos²⁰ y Fox se adentra en él en estos comentarios del *Fedón*, ya que, aunque Ferécides y Pitágoras habían ya analizado la cuestión, era Platón quien la había abordado de forma razonada (Fox 1556^c: 4-5). En este mismo punto se refiere a la importancia que había tenido el presente diálogo desde el mundo pagano –Cicerón, en su primera *Tusculana*– hasta constituirse como base para la defensa de la inmortalidad del alma en la Iglesia primitiva y en autores como Tertuliano, Orígenes, Eusebio y Lactancio, quienes habían tomado los mismos argumentos que el filósofo griego para su defensa. Pero es que además, ya entre platónicos y peripatéticos (nuevo argumento de unificación platónico-aristotélica) se habían empleado dichos argumentos para enfrentarse a estoicos y epicúreos para hacerles ver que «*nec foelitatem in terris quaerendam*» (Fox 1556^c: 7), «la felicidad no ha de ser buscada en la tierra».

La obra aparece dividida en cuatro partes y el texto, a dos columnas, se fragmenta en epígrafes, según se trate del texto latino del *Fedón* –de nuevo en tipos redondos– o de los comentarios de la mano de Fox en cursiva. Respecto a la traducción, Cruz (2010: 12) opina que el texto sigue la elaborada por Ficino –excepto en pasajes en los que difiere– tratando de mejorarla en lugares de relevancia. Incluye también fragmentos en griego para analizar críticamente las traducciones anteriores. Para Cruz (2010: 13) es probable que Fox accediera en Lovaina a los comentarios anteriores a este texto como el de Olimpodoro, al que cita el propio Hispalense, o el de Damascio.

3.- *Commentatio in decem Platonis libros de Republica*. De nuevo, la obra (Fox 1556^e: a2 r) se abre con un prefacio en el que se sitúa la dedicatoria a dos influyentes personajes del período: el Cardenal Granvela²¹ y Felipe II²². A continuación, Fox (1556^e: a2 r) prosigue este preliminar con

²⁰ Véase Blum 2007: 211-233.

²¹ Se conserva una carta de Fox dirigida al Cardenal Granvela, Real Biblioteca 2005.

²² Le dedicó también su diálogo *De regni regisque institutione*, además de su *De naturae philosophia* (Fox 1554^b: aij). Existe en la Laurentina un ejemplar, el 21- VI-1, de *De regni* con la firma manuscrita de Fox y encuadernación de la Librería Rica de Felipe II que –según Gonzalo 2002: 29– fue regalado al rey por el propio humanista. El ejemplar también aparece descrito en Gonzalo 1998: n. 608 y en la descripción de la edición ofrecida en Cantarero 2015^b: n. 7.

una reflexión sobre la importancia y la necesidad de la *res publica*, en tanto en cuanto el ser humano es un ser social y sólo junto al resto de ciudadanos –viviendo en sociedad– podrá alcanzar una vida feliz y cómoda. Precisamente, para Fox (1556^e: a2 v) la obtención del conocimiento de cómo han de ser estas ciudades y su organización se adquiere de Platón y Aristóteles, pues ningún ejemplo más adecuado puede hallarse. Prosigue Fox (1556^e: a2 v) exponiendo una serie de cuestiones generales sobre el estado y cómo ha de administrarse y explica (Fox 1556^e: a3 v) que la dualidad del universo afecta a la administración del estado, pues puede hacerse mirando a los asuntos humanos o divinos. Además, el estado ha de ocuparse de la guerra y de la paz, tanto del *otium* como del *negotium*. En esta concepción del estado se deja sentir también su búsqueda de la unidad platónico-aristotélica: «*Haec est universa Rei[publicae] constituendae uel temperandae item, forma: quae non modò humanae vitae usum spectantibus sese statim ostendit, sed quam etiam philosophorum doctissimi quique cogitatione animi delineatam secuti sunt*» (Fox 1556^e: a3 v)²⁰. Además, Fox (1556^e: a3 v) insiste en la importancia de que los príncipes lean las descripciones que los filósofos griegos hicieron de cómo debía ser la configuración del estado. No obstante, en esta ocasión no puede evitar sentir una cierta predilección por el modelo platónico:

Aristoteles item fecisset longè melius, si religionis aliquam, cuius uidetur ubique negligens, curam habuisset: nec utilitati ciuium, aut tranquillitati magis studisset, quàm eorundem pietati erga Deum, cuius habetur à Platone diligentissimè ratio uterque autem, si non unam tantummodo ciuitatem, sed uniuersum aliquod regnum, quod erat magis optandum, formauisset (Fox 1556^e: a4 r)²⁴.

Esta vez Fox (1556^e: a4 r) considera que los comentarios de Proclo y del resto de los platónicos parecen más propios de un gramático que de filósofo-

²³ «Éste es el modelo universal para constituir y del mismo modo gobernar el estado, el cual no sólo se muestra a los que consideran la utilidad de la vida humana, sino también el que, diseñado por la reflexión del alma, siguen los más sabios de los filósofos».

²⁴ «Aristóteles del mismo modo hubiera hecho mucho mejor si hubiese tenido algún interés en la religión, de la cual parece totalmente despreocupado, y si no se hubiese afanado más en el servicio o la tranquilidad de los ciudadanos que en la piedad de éstos hacia Dios, cuya naturaleza trata Platón ampliamente; en cambio, si uno y otro lo hubiesen hecho mejor, si hubiesen organizado no tan sólo una ciudad, sino un reino universal, que era lo más deseable».

fos, porque se detienen en la explicación de las alegorías, símiles y otras figuras, en lugar de adentrarse en el pensamiento filosófico. Se refiere también a la traducción de Ficino (Fox 1556^e: a5 r) a la que considera apropiada para acompañar su comentario, ya que piensa que carecería de utilidad el volver a llevar a cabo esta pesada y duradera tarea²⁵. El comentario va dividido en libros, separando la traducción de Ficino en latín –en letras redondas– e indicando en el libro primero que se trata de «*Marsilio Ficino interprete*». Su comentario irá separado –en tipografía cursiva– y anteponiendo cada cita que se dispone a comentar para que el lector pueda seguir.

Antes de iniciar la obra propiamente dicha se incluye un preliminar más, una epístola que Fox (1556^e: a5 v) dirige al impresor, Johannes Oporinus, quien le había pedido muchas veces que le enviara su comentario de los libros de la *República*, como había hecho con el *Timeo* y el *Fedón* anteriormente. No obstante, en ella explica que no ha podido dedicar todo el tiempo que hubiera deseado a causa de sus obligaciones y, por eso, este comentario es más breve aunque no haya puesto menos empeño en él. Como señala el propio González de la Calle (1903: 38), esta premura sería seguramente la que le llevaría a citar la traducción de Ficino, en lugar de emprender una tarea de cotejo y mejora de las traducciones anteriores como la que veíamos en su comentario al *Timeo*²⁶.

Dan por tanto cuenta estas tres obras de la amplia labor exegética y filológica que el Hispalense llevó a cabo ante los textos platónicos. No obstante, su interés por el filósofo griego no se detiene en este punto, sino que en el resto de sus tratados sobre filosofía moral, ética o retórica prestará atención al pensamiento platónico y a su conciliación con el de su discípulo²⁷.

²⁵ Téngase en cuenta a este respecto lo ya dicho en este trabajo sobre las opiniones de Kraye 2002: 368.

²⁶ «De todos modos descarga su responsabilidad Fox haciendo constar que Juan Oporino le había obligado a emprender tarea tan difícil como la de comentar las obras platónicas. (Fecha su carta en Lovaina.) Vemos en todo lo dicho una especie de disculpa, comprendiendo Sebastián Fox que, quien había hecho, como él, los *Comentarios* al *Timeo*, con la competencia y erudición que en dicha obra muestra, estaba obligado a hacer un estudio detenido de la *República platónica*, que empieza por no traducir, tomando la versión de Marsilio Ficino, autor a quien tanto combate en otras ocasiones y con distintos motivos. En cambio Fox compulsa las traducciones que utiliza del *Timeo*, contrastándolas con el original que interpretan». González de la Calle 1903: 38.

²⁷ Un amplio panorama del modelo filosófico de Fox Morcillo y sus fuentes puede verse en González de la Calle 1903: 91- 235.

3. DE LA EXÉGESIS A LA CREACIÓN LITERARIA

Dialogus, ut res ipsa indicat, confabulatio quaedam est inter duos, uel tres, plurésue instituta, ad disserendum de re aliqua proposita [...] Plato, Academiae disciplinae institutor, Dialogis sua dogmata scripsit: quoniam is facillimus est, commodissimúsque scribendi modus in eo siquidem interrogationibus, responsionibúsque mutuis res magis illustratur, nullúsque dubitandi locus relinquitur. Ideóque in plerisque dialogis post exordium, et occasionem disputationis, rem de qua est dicturus, proponit: deinde argumenta in utranque partem adducit (Fox 1554^d: cols. 1-2)²⁸.

Estas palabras de Sebastián Fox –como preámbulo a su comentario del *Timeo*– muestran el interés del Hispalense por el diálogo de Platón. Un interés que, como se desprende de la propia cita, no se refiere tan sólo a su contenido, sino a las oportunidades que un género como el diálogo literario –mediante el turno de preguntas y respuestas– le ofrecían en el marco de su gran labor intelectual.

Tras haber presentado la labor de Fox como comentarista de Platón, quisiera intentar trazar algunas de las conexiones que surgen en sus cuatro diálogos de creación propia, atendiendo al contenido y a las formas de argumentación aprendidas en los diálogos del filósofo griego. Dentro de la extensa obra de Sebastián Fox destacan –por su interés y calidad literaria– sus cuatro diálogos de creación propia: *De imitatione* (1554^a), *De iuuentute* (1556^a), *De regni regisque institutione* (1556^b) y *De historiae institutione* (1557^a y 1557^b).

Aunque el estudio pormenorizado e individual de estos cuatro diálogos sigue siendo en la actualidad tarea pendiente²⁹, al menos desde el punto de vista del género literario y, por consiguiente, de las técnicas de argumentación en ellos empleadas, sí podremos adelantar –gracias al análisis

²⁸ «El diálogo, como indica el asunto, es una especie de conversación entablada entre dos, tres o más, construida con el fin de discutir alguna cosa. [...] Platón, maestro de la escuela de la Academia, escribió sus máximas filosóficas en diálogos, pues éste es el más fácil y apropiado modo de escribir a propósito de eso, ya que se ilustra mejor con preguntas y respuestas mutuas y se aleja de ofrecer dudas en ningún lugar. Por esto, en la mayoría de diálogos, después de un exordio y la ocasión de debate, propone el asunto acerca del cual se ha de hablar, luego lleva los argumentos a cada parte».

²⁹ En Cantarero 2015^a se plantea un análisis literario –de carácter introductorio– del *corpus* completo de diálogos de Fox Morcillo.

de pasajes concretos y a un acercamiento primario— algunos rasgos que nos ayuden a entender cuál fue la influencia del polimórfico diálogo platónico en la obra de Sebastián Fox.

Como ha estudiado Vian Herrero (2010: xxxv-lxv), el conjunto de diálogos literarios desde la Antigüedad —sin dejar de considerar su permeabilidad y evolución— puede simplificarse en dos grandes líneas: la platónico-aristotélica-ciceroniana, que engloba también a Plutarco, y la lucianesca, heredera —muchas veces desde la parodia a los diálogos filosóficos— de Sócrates, los sofistas, Platón y discípulos. A esta tradición doble habría que sumar la cristiano-patrística, construida sobre la revalorización de la dialéctica de Plotino, ya no sólo como instrumento filosófico, sino como verdadera materia de la filosofía.

Dentro de esos dos grandes paradigmas de la Antigüedad, Fox se sitúa claramente —en su obra dialogada— en la primera línea platónico-aristotélica-ciceroniana, sin dejar de considerar otro tipo de fuentes o influencias (Cantarero 2015^a: 307). No obstante, es necesario —para comprender estas líneas como modelos— el no entenderlas como paradigmas sin posibilidad de evolución, sino dentro de la movilidad que afecta a los géneros literarios.

Para la recuperación de los modelos —además del insustituible análisis literario, y esto implica el estudio pormenorizado de las técnicas argumentativas de cada diálogo—, el lector atento encontrará algunas palabras que le ayuden a vincular el diálogo foxiano con un modelo concreto. Como estudió detalladamente Vian (2009: 431) es frecuente el toparnos en los textos dialogados —normalmente en preliminares o lugares estratégicos de la argumentación— con palabras que pueden servir al lector para vincular su forma a un modelo dialogado anterior. Sin embargo, hemos de insistir en que el sistema de influencias trasciende los paradigmas tanto dentro del género del diálogo como fuera de éste.

Por ello, al interés que Fox demuestra a partir de sus comentarios a la obra de Platón hay que sumar algunas palabras que —ya en sus diálogos de creación propia— dedica a sumarse a los modelos previos que escriben en forma dialogada. Tres nombres evoca en los preámbulos de sus textos: Platón, Cicerón y Jenofonte. Se trata de tres de los autores frecuentemente citados en los textos dialogados (Vian 2009: 431). El Hispalense pretende apoyar la elección del género mediante la cita de estas autoridades y es Platón el mencionado un mayor número de veces, estando presente en las

epístolas nuncupatorias de todos sus diálogos. Por otro lado, Cicerón queda referido en tres de ellas: *De imitatione* (Pineda 1994: 132-133 y 179), *De iuuentute* (Fox 1556^a: 4-5) y *De regni regisque* (Fox 1556^b: A3 r), mientras Jenofonte sólo aparece en este último (Fox 1556^b: A3 r).

Por lo tanto, si tenemos en cuenta la ya descrita labor exegética que Fox llevó a cabo en torno a los diálogos platónicos y nos detenemos en estas citas de los preliminares, extraña la frecuente tendencia a identificar los diálogos de Fox exclusivamente con el modelo ciceroniano, como si éste fuera excluyente o como si el modelo de Cicerón se contrapusiera enteramente al diálogo de Platón, sin reparar en que éste es modelo fundamental para el escritor latino. Esta dificultad procede –en gran medida– de una extendida identificación del diálogo platónico tan sólo con el que lleva a cabo una argumentación de tipo mayéutico³⁰, sin detenerse en la gran variedad y evolución que existe dentro del corpus de sus diálogos, o –en última instancia– sin matizar los procedimientos con que este método de enseñanza oral se reproduce de forma literaria en los textos³¹.

No obstante, al analizar la obra del Hispalense no podemos caer en esta simplificación, pues él mismo es consciente de que existe una gran variedad de modos de plantear la argumentación en el diálogo platónico, como se desprende de la cita en traducción latina –también en los preliminares al comentario del *Timeo* (Fox 1554^d: cols. 2-3) – del conocido pasaje que Diógenes Laercio antepone a su vida de Platón (*Vidas de filósofos*, III, 49). En él, Diógenes clasifica los diálogos de Platón en dos grandes tipos: *ὑφηγητικός* «expositivo» y el *ζητητικός* «inquisitivo». Dentro del *expositivo* distingue el *θεωρηματικός* «especulativo» y el *πρακτικός* «práctico» y a su vez este último se distingue en *ético* y *político*. Además, dentro del diálogo *inquisitivo* diferencia el *gimnástico* y el *agonístico*.

³⁰ Insiste en ello Vian 2010: xxxviii-xl.

³¹ En este sentido es fundamental detenerse en la duda planteada por Vian 2011: xl-xli: «Cabe asimismo preguntarse si en el diálogo platónico la conclusión no se conoce siempre de forma anticipada, tanto si las posiciones iniciales se mantienen como si uno de los interlocutores se vuelca hacia el parecer del otro; sus diálogos muestran a menudo a un interlocutor rendido de antemano, cuyos argumentos se consumen después de haber reconocido los límites de sus prejuicios, de su falta de lógica o su ignorancia; el diálogo más que para descubrir, sirve para demostrar una verdad presupuesta pero disimulada, tanto si el pensamiento es la interiorización de un diálogo público como si el diálogo público es la objetivación de una conversación interior».

También el *gimnástico* se subdivide en otros dos tipos: *mayéutico* y *peirástico*, y el *agonístico* en otros dos subtipos: el *probatorio* y el *refutativo*. Es decir, Fox sí es consciente de la variedad y complejidad de los modos de argumentación.

Gómez (1988: 98-99 y 2000: 104) encuadraba ya a Fox entre los imitadores formales de Cicerón en lengua latina, a pesar de señalar su constante reivindicación de Platón. Si bien es verdad que el latín de Fox tiene como uno de sus modelos importantes la lengua ciceroniana³², esto no se contrapone con su evidente deuda con el filósofo griego. Sin embargo, Gómez (1988: 88-89) no reconoce en Fox deuda del diálogo platónico, como tampoco la encuentra en casi la totalidad de los diálogos renacentistas:

Ninguno de los rasgos constantes en los diálogos de Platón tiene continuación entre los diálogos didácticos españoles. En todos los diálogos platónicos, asistimos a una búsqueda de valores esenciales, desarrollada dialécticamente desde el nivel de lo real, como explica Sócrates en la *República* (532 a-c). Por el contrario, en la generalidad de los diálogos españoles del siglo XVI, el maestro transmite al discípulo un conocimiento recibido de antemano, definido en función del valor didáctico y no en relación a su valor esencial (Gómez 1988: 88).

Considero que habría que interpretar el citado pasaje de la *República* (532 a-c) más bien referido a la mayéutica como técnica empleada en la enseñanza oral. El empleo de la mayéutica en los diálogos platónicos aparecerá estilizado y determinado literariamente, al servicio de unos objetivos que son necesariamente preexistentes a la escritura del diálogo. El mismo autor, años más tarde, sigue considerando que el modelo platónico es poco imitado en el Quinientos:

El modelo platónico es el más prestigioso, pero probablemente es el menos imitado durante el siglo XVI. Así, podemos decir que en raras ocasiones aparece utilizada la mayéutica socrática, excepto en pasajes aislados, como el siguiente anónimo *Diálogo de Scipión y Sócrates* (Gómez 2000: 87).

³² Espigares (2009: 815-814) señala algunas coincidencias léxicas y *phrases* que siguen las empleadas por Cicerón en *De iuuentute*. Más recientemente, Espigares (2017: 38-44) estudia la imitación que hace Fox Morcillo de Cicerón en su *oratio De honore*.

Como se desprende de la propia cita, esta opinión sigue derivando de la identificación del modelo platónico tan sólo con el modo de argumentación *mayéutico*, por lo que considero fundamental reparar en la gran variedad de formas de argumentación presentes en el *corpus* platónico³³. No podemos olvidar el polimorfismo de los diálogos platónicos ni –concretamente– el caso del *Timeo*, donde se reduce el diálogo a un coloquio inicial y se transforma el resto en un discurso del verdaderamente letrado en el asunto. En la *República*, encontramos un texto en el que la argumentación aparece dominada por Sócrates y el resto de personajes hacen preguntas como estímulo al lucido discurso del maestro. Además, hay que reparar en que los modelos no suelen aparecer aislados, sino que más bien en un mismo diálogo se conjugan diversas formas de argumentación. Por otro lado, no considero que pueda postularse la desvinculación del diálogo de Platón con el creado en períodos posteriores, porque si bien no todo el diálogo del filósofo griego es *mayéutico* en su argumentación –ni siquiera en su mayoría–, incluso en el diálogo renacentista hispánico encontramos ejemplos de argumentación *mayéutica*³⁴.

4. ¿UN EJEMPLO DE OPOSICIÓN CICERÓN-PLATÓN EN EL DIÁLOGO DE FOX MORCILLO?

En esta última parte quisiera referirme a un pasaje concreto que nos servirá, a modo de cala, para intentar establecer hasta qué punto el modelo platónico y ciceroniano no se oponen en la obra de Fox, sino que se complementan y participan al unísono como producto de la evolución del género del diálogo en el Quinientos.

³³ Aunque Gómez (1988: 88, nota 6) sí matiza en nota que el diálogo platónico no es un todo homogéneo, sigue manteniendo su postura en lo que respecta a la influencia de éste en el diálogo renacentista.

³⁴ Como indica Vian (2010: CXXXVII), el modelo mayéutico exclusivo no es abundante, pero sí representativo el empleo de la técnica argumentativa en el diálogo renacentista. Para Gómez (2000: 88), el uso de la mayéutica puede ser en el diálogo lucianesco de tono paródico, como en el *Colloquio de la moxca y la hormiga* de Jarava y el anónimo *Viaje de Turquía*. Véase: Gómez 1988: 89, n. 7 y –referido sólo a Fox– Cantarero 2015^a: 308-309.

En *De iuuentute* (1556^a) se establece una conversación entre dos personajes, uno que lleva el nombre del propio autor³⁵ (Sebastián) y otro el de su hermano, Francisco. En él se traza un esquema pedagógico en el que un maestro (Sebastián) explicará cuáles son las virtudes de la juventud a su hermano. Ya desde la epístola nuncupatoria del diálogo –de cuño ciceroniano³⁶– se plantea de forma polémica la cuestión de sus modelos literarios:

Eum enim admirantem induco rogantémque à me de iuuentute, ea quae ipse longa in disputatione illi respondeam. Qua in re Platonem, egregium ac planè admirabilem uirum secuti, non M[arcum] Tullium –ut quis existimauerit– sumus, qui in primo de *Res p[ublica]* libro, Socratem cum Cephalo quodam sene loquentem inducit, atque eadem fere ab eo rogantem de senectute, quae à me frater meus de iuuentute quaerat (Fox 1556^a: 4-5)³⁷.

Es decir, Fox parece reclamar como modelo la fuente platónica frente a la latina, a la que imita polémicamente ya desde el título, *De iuuentute* (frente a *De senectute*). No obstante, los análisis de este texto (Gómez 1988: 98-99 y Espigares 2009) han atenuado la supuesta influencia del pasaje de la *República* (328b, II – 330a), e incluso mi propio análisis (Cantarero 2015^a: 308-309) –aunque reconocía la influencia del diálogo platónico– incidía demasiado en el predominio del modelo latino, como si éste no se impregnara del griego, cayendo en la tan habitual oposición

³⁵ Es frecuente en el género y esto no quiere decir que puedan identificarse de forma automática las opiniones del personaje con las del autor. Este aspecto se apunta referido a los diálogos de Fox en Cantarero 2015^a: 323.

³⁶ En relación al proemio ciceroniano en Fox Morcillo véase Cantarero 2015^a: 309-310, 322 y 336. Como explica Ruch (1958: 93-102), se trata de un proemio heredado de Aristóteles. Para estudiar el proemio con forma de epístola nuncupatoria en Cicerón es esencial tener en cuenta lo expuesto por Ruch 1958: 341-377. Para su evolución posterior véase Vian 2009.

³⁷ «En efecto, presento a éste apasionándose y preguntándome sobre la juventud para que yo mismo le responda en una larga disertación. En este asunto no hemos seguido a Marco Tulio, como alguno habrá pensado, sino a Platón, hombre eminente y claramente admirable, quien en el primer libro de la *República* presenta a Sócrates hablando con un tal Céfalo, anciano, y rogándole a éste casi lo mismo sobre la vejez que a mí mi hermano me pregunta sobre la juventud».

de modelos. Además Gómez (1988: 98-99) niega cualquier semejanza con el texto al que alude el Hispalense, a no ser por el empleo de *verba dicendi* para la introducción de las alocuciones de cada uno de los interlocutores. Por otro lado, Espigares (2009: 811-814) trazó una interesante comparación entre la estructura temática de *De senectute* y *De iuuentute* llegando a concluir que seguía el texto de Cicerón como modelo a la hora de responder polémicamente a las críticas a la juventud y al elogio de la vejez, establecidos por el filósofo latino. Básicamente, el texto de Fox intenta responder a tres críticas contra la juventud: 1) temeridad y falta de experiencia, 2) dominio de las pasiones y 3) el estar entregados al placer y los vicios. Tras un intento de refutar estas tres acusaciones, Fox pasa a relatar los males de la vejez y –de nuevo en diálogo con Cicerón– a criticar el apego de los ancianos a la vida, así como Cicerón abogaba por no tener miedo a la muerte y ofrecía una serie de pruebas respecto a la inmortalidad del alma. Al final de su obra, Fox (1556^a: 50-51) también se referirá a la insensatez del miedo a la muerte, sobre todo en los ancianos, a los que nada bueno les esperaba en el período que les quedaba por vivir.

Pero volviendo al texto de Platón, veremos que varios de los asuntos que se desarrollan en Cicerón –especialmente la crítica a los jóvenes que tiene que ver con las pasiones y vicios– estaban ya en el texto de Platón que le sirve como modelo. En el libro I de la *República* (328b, II – 330a) Sócrates baja al Pireo y acude a casa de Polemarco donde se encuentra con su anciano padre, Céfalo. Se trata de un breve pasaje en el que el padre de Polemarco queda caracterizado como un anciano al que le flaquean las fuerzas para caminar hacia la ciudad, ya desde la acotación descriptiva que refiere la postura en la que se encontraba en casa: «καθῆστο [...] ἐπίτινος προσκεφαλαίου τε καὶ δίφρου» (Plat. *Rep.* 328c, lín. 15)³⁸. El reparar en esta caracterización del personaje no es baladí en términos argumentativos, pues el anciano explica precisamente cómo cuanto más aminsonan «αἱ κατὰ τὸ σῶμα ἡδοναί» (Plat. *Rep.* 328d, lín. 23), «placeres del cuerpo» (Mariño 2009: 176), más aumentan «αἱ περὶ τοὺς λόγους ἐπιθυμίαι τε καὶ ἡδοναί» (Plat. *Rep.* 328d, líns. 24-25), «los deseos y los placeres de la conversación» (Mariño 2009: 176). Este comentario es el que da pie a la pregunta de Sócrates sobre cómo es la vida del anciano y cuánta

³⁸ Para el texto griego de la *República* cito de Adam (1963). «Estaba sentado en una silla, sobre un cojín». Mariño 2009: 175-176.

les son sus lamentos. Céfalos, sin embargo, es el ejemplo de *senex sapiens* (al igual que el Catón ciceroniano) por lo que distingue la opinión del resto de ancianos que se quejaban de haber perdido los gozes sexuales, las borracheras y los festines, frente a él que se considera bienaventurado por verse libre de aquellas pasiones y en paz. Incluso, fundamenta su opinión en otro *senex sapiens*, Sófocles, a quien al preguntarle uno que si seguía pudiendo mantener relaciones sexuales con su mujer, respondió: «καὶ ὅς, “Εὐφήμει”, ἔφη, “ὦ ἄνθρωπε· ἀσμενέστατα μέντοι αὐτὸ ἀπέφυγον, ὥσπερ λυττῶντά τινα καὶ ἄγριον δεσπότην ἀποφυγών”» (Plat. *Rep.* 329c, líns. 16-18)³⁹. Dichas referencias (con la misma anécdota de Sófocles) las encontraremos en el diálogo de Cicerón (*Cato*, XIV, 47). Esta crítica a la juventud por vivir atrapada en las pasiones, será una de las que refiera Fox y a las que intente oponerse:

mihi sane nunquam iuuentus honesta uel leuis uel turpibus obnoxia affectionibus uisa est, cum tantorum uirorum, quos retuli, exemplis commouear et nihil in senectute melius aut laude dignius inueniam (Fox 1556^a: 13)⁴⁰.

Es decir, el personaje de Sebastián tiene en mente la crítica común hacia la juventud, relacionada con el control de los vicios, precisamente aquella en la que Platón se extiende en las palabras de Céfalos. Estos vicios que Céfalos señalaba en la juventud, para Fox (1556^a: 22) están presentes también en la vejez (al menos en germen) lo que ocurre es que son distintos. En el caso de los ancianos serán, por ejemplo, la *invidia* o el *maeror*; mientras que en los jóvenes la *audacia*, la *ira* o la *libido*. Además, el Hispalense aclara que igual que los vicios entorpecen (como enfermedades) nuestro natural organismo, del mismo modo lo harán en la senectud otra serie de comunes disfunciones sensoriales y una sequedad en el cerebro, que entorpecerá la tarea intelectual del mismo modo que las pasiones o vicios. Es interesante destacar, en este sentido, la comparación que Sebastián (Fox 1556^a: 24) establece con los hombres borrachos y los ancianos, refiriéndose a su forma de andar, a sus movimientos temblones o a su hablar balbuceante. De hecho, era la

³⁹ «Ni me lo menciones, buen hombre. Estoy tan contento de haberme librado de ello como si me hubiera escapado de un amo furioso y salvaje». Mariño 2009: 178.

⁴⁰ «Sin duda la juventud honesta nunca me pareció precipitada ni sometida a pasiones vergonzosas, ya que me conmueven los ejemplos de tan grandes hombres a los que me he referido y nada encuentro en la vejez mejor o más digno de alabanza».

borrachera una de las actividades que se censuraba a los jóvenes y que los ancianos amigos de Céfalo añoraban (*Rep.* 329a).

El personaje de Sebastián (Fox 1556^a: 29) dedicará la tercera parte de su argumentación a la extendida crítica de las pasiones en los jóvenes: «Dedita uoluptatibus est, et omni uitio inquinata iuuentus»⁴¹, precisamente las pasiones de las que Céfalo (y Catón) se considera libre, algo a lo que Sebastián (Fox 1556^a: 29) se opondrá con rotundidad: «Darem id quidem, si affectibus suis, ac uoluptate ipsa, senectus uacua esset»⁴². Llegados a este punto, el personaje de Sebastián (Fox 1556^a: 30) hace una distinción de aquellos placeres que son necesarios de los que son superfluos, y menciona placeres como la contemplación del sumo bien o de alguna cosa excelente (hace referencia a la música instrumental y coral, los juegos moderados, la caza, etc.). Incluso –añade que el placer más censurable a la razón, «*voluptas Venerea*», aquel del que Céfalo –también Catón– se muestra liberado, según su cita de Sófocles, no debe reprobarse en el matrimonio. No obstante, el placer al que defiende con más entusiasmo el personaje de Sebastián es el placer derivado de la escritura o del estudio, mediante el cual se alcanza el conocimiento. Este placer es precisamente el que anula aquella crítica a los jóvenes, pues cuando se consagran al estudio obtienen un placer nada censurable y muy provechoso para la juventud.

Finalmente, a esta comparación meramente textual, hay que añadir otra fuente conservada, que nos permite arrojar algunas luces sobre cuál era el conocimiento que Fox tenía de los dos modelos que manejaba; me refiero al ya citado comentario de la *República*, pues en él se extiende precisamente en glosar el diálogo que Céfalo tiene con Sócrates en casa de Polemarco en el libro I (*Rep.* 328b, II – 330a). Al llegar a este punto del comentario, Fox hace una afirmación que debería servirnos a modo de árbitro para cerrar esta disputa de modelos:

totam hanc de Senectute orationem expressit in Catone Cicero, Catoni eidem Cephali personam, Laelio Socratis adscribens. Quo in libro non modò universam orationis formam, sed verba etiam ipsa mutuatus est (1556^e: col. 32, líns. 36–40)⁴³.

⁴¹ «La juventud está entregada a los deleites y corrompida por todo vicio».

⁴² «Aceptaría esto en verdad, si la misma senectud estuviera libre de sus pasiones y del placer».

⁴³ «Todo este discurso sobre la vejez lo expresó Cicerón por boca de Catón, asignando al mismo Catón el papel de Céfalo y a Lelio el de Sócrates. En este libro tomó prestado no sólo toda la forma del discurso sino también las mismas palabras».

Estas palabras recuerdan, sin duda, las ya transcritas de su diálogo *De iuuentute* (1556^a: 4-5), donde se plantea el asunto de las fuentes. No obstante, en su obra sobre la *República* la comparación no se reduce a estas frases de carácter general, sino que durante todo el comentario del pasaje, no deja de referirse a las semejanzas que el autor latino tiene con el modelo griego, señalando fuentes comunes, similitudes y –en definitiva– entendiendo la comunicación que se establece entre ambos autores (Fox 1556^a: cols. 32-34).

En suma, los temas que estaban brevemente trazados en el pasaje de la *República* y que se extendieron –al menos en algunos temas– en *De senectute* de Cicerón, aparecen de nuevo (aunque para ser contrariados) en el diálogo de Fox Morcillo. Por tanto, carecería de sentido eliminar de esta cadena de influencias tan bien conocida por el autor el diálogo de Platón (tanto en el pasaje concreto de la *República* como en su conjunto), más aún si tenemos en cuenta el gran conocimiento que demuestra tener del texto de Platón en la elaboración del comentario publicado en 1556 en Basilea.

Como expresaba al inicio, se ha tendido a relacionar –también desde un punto de vista formal– la obra de Fox con Cicerón, pero esta influencia formal no es contradictoria con la presencia palpable de Platón en los textos del Hispalense. Lo que ha hecho desvincular este diálogo del platónico es precisamente la insistencia en identificar el diálogo de Platón tan sólo con un diálogo *mayéutico*, con unos procedimientos alejados de la mayor parte de diálogos foxianos, aunque con excepciones⁴⁴. Pero ni el hecho de presentar *verba dicendi* o el que uno de los interlocutores tome la palabra durante un gran espacio de tiempo –sin interrupciones del atento discípulo– son rasgos ajenos al diálogo platónico.

Incluso, si nos detenemos a observar el número de las intervenciones de los discípulos, veremos que en ninguno de los tres textos son numerosas. No obstante, en el caso de *De senectute* Lelio interviene tres veces y tan sólo una tras la *petitio* (*Cato*, III, 8), para matizar que tal vez Catón gozaba de la vida aún en la vejez gracias a sus recursos económicos y a su dignidad política. En definitiva, se trata de un contrargumento que justifica que Catón se refiera a la vejez en términos generales. En cambio, en el diálogo de *De iuuentute*, Francisco interviene en seis ocasiones y

⁴⁴ Véase Cantarero 2015^a: 309-311.

varias de ellas se encuentran ya pasado el diálogo preambular, para reactivar el pacto conversacional y abrir nuevos puntos a tratar. Mientras tanto, en el breve diálogo que abre la *República*, quien hace las veces de discípulo, en este caso Sócrates, interviene tan sólo dos veces, la primera para pedir a Polemarco que hable sobre la vejez (*Rep.* 328d, líns. 27-34) y la segunda (*Rep.* 329d, líns. 28-33) para hacer una contrargumentación parecida a la de Catón: que la vejez era deleitable para él por ser rico. No obstante, aunque la variada extensión de los textos hace que sea arriesgada la comparación, esta breve aproximación nos deja ver que en el texto de Fox Morcillo el número de intervenciones de los discípulos es mayor que en *De senectute* y que el breve diálogo inserto en la *República* no está compuesto precisamente de numerosos turnos de palabras. En los tres se mantiene similar esquema pedagógico (maestro-discípulo) en el que, en efecto, no encontramos procedimientos como la *mayéutica*.

En conclusión, no podemos negar los ecos que resuenan tanto en el contenido como en la forma del diálogo de este filósofo español, que tanta atención dedicó al estudio de los textos platónicos en griego. El modelo latino no es –en esta ocasión– un sustituto, sino más bien una pieza más, dentro de un sistema complejo de influencias. Tal vez, lo que se ha interpretado como una supuesta negación del modelo latino en la epístola nuncupatoria (Fox 1556^a: 4-5), que como vemos tuvo también una importancia innegable para la escritura de *De iuuentute*, debemos entenderlo como una aclaración de Fox Morcillo, o una insistencia, en que ha empleado el modelo más antiguo, y no sólo el texto ciceroniano que, por su lengua, era más fácilmente accesible a los autores del período.

FEFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J. (1963) *The Republic of Plato. Edited with critical notes, commentary and appendices*. Second edition with an introduction by D. A. Reeds, Cambridge, Cambridge University Press.
- BLUM, P. R. (2007) «The immortality of the soul», en J. Hankins (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 211-233.
- CANTARERO DE SALAZAR, A. (2015^a) «La *mimesis* conversacional en el corpus de diálogos de Sebastián Fox Morcillo: introducción a su estudio literario», *eHumanista* 29, 305-339.

- (2015^b) «Aproximación a la tradición editorial de la obra de Sebastián Fox Morcillo: Primer repertorio tipobibliográfico», *Camena* 17, 1-31.
- (2015^c) «Reexamen crítico de la biografía del humanista Sebastián Fox Morcillo (c. 1526- c. 1560)», *Studia Aurea* 9, 531-564.
- CORTIJO OCAÑA, A. (2000) *Teoría de la Historia y Teoría política en Sebastián Fox Morcillo. «De Historia Institutione Dialogus». «Diálogo de la enseñanza de la Historia»*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- CRUZ CRUZ, J. (trad. intr. y notas) (2010) *Comentario al diálogo de Platón Fedón o la inmortalidad del alma. Sebastián Fox Morcillo*, Navarra, EUNSA [Véase Fox Morcillo 1556^c].
- DÍAZ Y DÍAZ, G. (1987) *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, CSIC-Centro de Estudios Históricos.
- DIERSE, U. (1992) «Sebastián Fox Morcillo, un filósofo español en los Países Bajos», en Reyes Mate y Friedrich Niewöhner (eds.), *El precio de la «invención» de América*, Barcelona, Anthropos, 109-123.
- DONNEGAN, J. (1846) *A New Greek and English Lexicon*, London, Printed for the author sold by Henry G. Bohn, York Street, Convent Garden.
- ESPIGARES PINILLA, A. (1992) *La cuestión del honor y la gloria en el humanismo del siglo XVI a través del Gonsalus de Ginés de Sepúlveda y de De Honore de Fox Morcillo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, *E-Prints-Complutense*, <<http://eprints.ucm.es/3309/>>
- (2009) «Teoría y práctica de la imitación ciceroniana en el diálogo *De iuventute* de Sebastián Fox Morcillo», en Arcos Pereira T., Fernández López J. y Moya del Baño, F. (eds.), *'Pectora mulcet' Estudios de Retórica y Oratoria latinas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra, 2, 799-816.
- (2017) *Sebastián Fox Morcillo. De honore. Estudio y traducción*, Madrid, Ediciones Complutense.
- FERRATER MORA, J. (1994) *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 3 vols.
- FOX MORCILLO, S. (1554^a) *De imitatione seu de informandi styli rationi*, Antuerpiae, Excudebat Martinus Nutius [véase Pineda 1994].
- (1554^b) *De naturae philosophia seu de Platonis et Aristotelis consensione Libri v*, Lovanii, Apud Petrum Colonaem Bibliop. [Véase Fox Morcillo 1554^c].
- (1554^c) *De Philosophici studii ratione*, Lovanii, Apud Petrum Colonaem Bibliop. [Se publicó junto a *De naturae...*, luego con la obra de Pedro Juan Núñez, *De studio philosophico*, e incluso llegó a tener una edición exenta. Para más detalle sobre esta compleja difusión editorial véase Cantarero 2015^b: n. 22-31].
- (1554^d) *In Platonis Timaeum Commentarii*, Basilea, Per Ioanem Oporinum.
- (1556^a) *De iuventute*, Antuerpiae, Per Ioannem Oporinum.
- (1556^b) *De regni regisque institutione libri III*, Antuerpiae, Apud Gerardum Spelmannum sub pomo aure, Tipys Io Withagi.

- (1556^c) *In Platonis dialogum qui Phaedo seu de animorum immortalitate inscribitur*, Basilea, Per Ioanem Oporinum [Véase J. Cruz 2010].
- (1556^d) *De demonstratione eiusque necessitate ac vi*, Antuerpiae, Per Ioannem Oporinum.
- (1556^e) *Commentatio in decem Platonis libros de Republica*, Basileae, Apud Ioannem Oporinum.
- (1557^a) *De historiae institutione dialogus*, Antuerpiae, Apud Christophorum Plantinum [Véase Cortijo 2000].
- (1557^b) *De historiae institutione dialogus*, Parisiis, Apud Martinum Iuuenem [Véase Cortijo 2000].
- GÓMEZ, J. (1988) *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra.
- (2000) *El diálogo renacentista*, Madrid, Arcadia de las letras.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. (1998) *La «Librería rica» de Felipe II. Estudio histórico y catalogación*, R.C.U. «Escorial-M^a. Cristina», Servicio de Publicaciones.
- (2002) «Las obras del Filósofo Sebastián Fox Morcillo en la bibliofilia española del siglo XVI», *Pliegos de Bibliofilia* 19, 21-42.
- GONZÁLEZ DE LA CALLE, P. U. (1903) *Sebastián Fox Morcillo Estudio Histórico-crítico de sus doctrinas*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- GUNDERSON, C. F. (1995) «Adrien Amerot», en P.G. Bietenholz (ed.) y T.B. Deutscher (associate ed.), *Contemporaries of Erasmus: A Biographical Register of the Renaissance and the Reformation*, Toronto- Buffalo-London, University of Toronto Press, I, 48.
- KRAYE, J., (2002) «Ficino in the Firing Line: a Renaissance Neoplatonist and his Critics», M. J. B. Allen, V. Rees y M. Davies (eds.), *Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 377-397.
- LISI, F. (1997) «Cicerón. 2. Escritos filosóficos», en Carmen Codoñer (ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 345-363.
- (ed. trad. y notas) (2011) *Platón. Timeo*, Madrid, Gredos.
- MARIÑO, R. M^a., MAS, S., GARCÍA F. (trad. intro. y notas) (2009) *Platón. La República*, Madrid, Akal [véase J. Burnet 1905].
- MARTÍNEZ BENAVIDES, M. J. (1996) *Los estudios platónicos de Sebastián Fox Morcillo: el comentario al «Timeo». Tesis doctoral dirigida por Félix Piñero Torre*, Universidad de La Laguna, Facultad de Filología. Accesible en línea: <ftp://tesis.bbt.ku.es/ccssyhum/cs238.pdf>
- (2005) «Una defensa de la Teoría geocéntrica de Platón en época de Copérnico», *Fortunatae* 16, 163-169.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1933) «*In dubiis libertas*. Florencia, 13 de abril de 1877, Sr. D. Alejandro Pidal y Mon», en M. Artigas (ed. corregida y aumentada) *La ciencia española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, I, 287-312.

- (1948) «De las vicisitudes de la Filosofía Platónica en España. Discurso leído en la Universidad Central en la solemne inauguración del curso académico de 1889 a 1890», en A. González (dir.) y E. Sánchez (ed.) *Ensayos de crítica filosófica*, Madrid, CSIC, 1-102
- (2012) *Historia de las ideas estéticas en España. Ediciones de la Universidad de Cantabria. Obras Completas*. G. Bolado (ed.), F. Cano y J. Vilarroig (colabs.) y V. Cuñat (h^a. de la ed.), Cantabria, Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- PINEDA, V. (1994) *La imitación como arte literario en el siglo XVI español. Con una edición y traducción del diálogo De imitatione de Sebastián Fox Morcillo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla [Véase Fox Morcillo 1554].
- REAL BIBLIOTECA (2005) «Fox Morcillo, comentarista de Platón y anticuario», *Avisos de la Real Biblioteca* XI, N^o. 41 (abril - junio).
- RUCH, M. (1958) *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, París, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Les Belles Lettres.
- SCHILLINGS, A. (1961) *Matricule de l'Université de Louvain*, Bruxelles, Palais des Académies, vol. IV (Février 1528-Février 1569).
- STEPHANUS, H. (1829) *Θησαυρὸς τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης. Thesaurus Graecae Linguae... Post editionem anglicam novis additamentis auctum, ordineque alphabetico digestum tertio ediderunt Carolus Benedictus Hase...* Parisiis, Excudebat Ambrosius Firmit Didot, Instituti Regii Franciae Typographus.
- VIAN HERRERO, A. (2009) «Los paratextos dialógicos y su contribución a la poética del diálogo (siglos XV a XVII)», en M^a S. Arredondo Sirodey, P. Civil y M. Moner (coords.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV- XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 395-446.
- (2010) «Diálogos españoles del Renacimiento. Introducción general» en A. Vian Herrero (ed. general, estud. prelim. y cronología) *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba, Almuzara, BLU, XIII-CCCII.
- YNDURÁIN, D. (1994) *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

DIÓGENES LAERCIO Y LAS BIOGRAFÍAS LITERARIAS EN LA EDAD MODERNA

PEDRO RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es

Resumen – Coincidente con la gran difusión impresa de las traducciones latinas y diversas formas de extractos de su contenido a lo largo del siglo XVI, la obra de Diógenes Laercio encontró ecos y pervivencia en una gran variedad de discursos en torno al relato de una vida, real o fingida, noble o infame. En obras que seguían un esquema paralelo, como el *Flos sanctorum* de Villegas o la *Historia imperial y cesárea* de Mexía, o en compilaciones de anécdotas o apotegmas, las *Vidas de filósofos* coincidieron con los preceptos retóricos para conformar un modelo de biografías que no quedaron al margen de la construcción del relato novelesco, de *Lázaro de Tormes* al *Licenciado Vidriera*.

Palabras clave – Diógenes Laercio, biografías, retórica, Alonso de Villegas

DIOGENES LAERTIUS AND THE LITERARY BIOGRAPHIES IN THE MODERN AGE

Abstract – Throughout the sixteenth century, in parallel to the extensive printed diffusion of Latin translations and their content, Diogenes Laertius' work, under various forms of excerpts, found echoes and existence among a great variety of discourses while narrating a real or feigned, noble or infamous life story. In other works that followed a similar plot, such as Villegas' *Flos sanctorum*, Mexia's *Historia imperial y cesárea*, or compilations of anecdotes and apothegms, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers* also interplayed with rhetorical precepts, in order to form a biographical model that was in line with the construction of the fictional narrative, from *Lázaro de Tormes* to *Licenciado Vidriera*.

Keywords – Diogenes Laërtius, biographies, rhetoric, Alonso de Villegas

La ya clásica distinción entre «documento» y «monumento» ha servido, por ejemplo, para distinguir las disciplinas históricas de las filológicas, y también para establecer dentro de estas últimas distintas perspectivas o determinaciones metodológicas. La consideración no me parece irrelevante en el contexto de una reflexión sobre la pervivencia y el impacto del legado clásico heleno en el período cultural hispano más caracterizado por su diálogo con los textos grecolatinos. Y la considero muy necesaria a la hora de acercarnos a una obra del relieve y alcance de la galería de filósofos que Diógenes Laercio construyó a partir de noticias dispersas, y que quedó fijada como fuente de datos, pero también de moldes retóricos. Impagable como documento por la transmisión de fragmentos de los pensadores presocráticos que no cuentan con otros testimonios conocidos, la obra se erige a lo largo de su transmisión de siglos en una referencia monumental que, como tal, ejerce una función de modelo y elemento formalizador en los posteriores ensayos dirigidos a fijar relatos biográficos más o menos reales, dibujar semblanzas expresivas o componer nóminas destinadas a constituirse en canon de una categoría moral, cultural o artística¹. Es en esta perspectiva concreta en la que me sitúo para este acercamiento parcial a los ecos del biógrafo heleno en la cultura hispánica áurea y, a partir de ellos, del resplandor de su obra, aun sin una traducción completa al castellano antes de finales del siglo XVIII.

1. TRANSMISIÓN EDITORIAL Y CARACTERIZACIÓN

Desde su composición en una fecha no bien determinada hacia principios del siglo III de nuestra era, los *Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκίμησάντων*² tuvieron una difusión considerable, sobre todo en latín, a partir de la circulación en manuscritos desde mediados del siglo XV. Su paso a la imprenta fue rápido, y ya se registran en el período incunable las ediciones latinas de Roma (1472), Bolonia (1495) y Venecia (1475, 1490, 1493 y 1497), a las que hay que sumar las italianas de Vene-

¹ En este punto el trabajo se integra en el desarrollo del proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-R del Plan Estatal de I+D+i).

² La edición más reciente y autorizada de la obra es la de Dorandi (Laercio 2013). Grau Guijarro 2009 aporta una visión sobre su sentido original.

cia (1480), Bolonia (1494) y Florencia (1489). De ellas proceden el extracto en italiano, con textos de otros autores (Florencia, 1505), la edición de Venecia de 1535 o la parisina con intervención de Erasmo (1532, 1534); en las décadas iniciales del XVI el ámbito hispánico registra el prefacio de Nebrija, en 16 hojas en 4º, con una edición probable de 1516 y otra de 1517. En la primera mitad del siglo son los centros impresores del norte los que alimentan el mercado, sobre todo Basilea (1524 y 1533) y Colonia (1530 1535, 1542), antes de que impusiera su supremacía Lyon: 1541, 1546, 1551, 1556, 1559, 1560, 1561, 1566, 1570, 1585, 1592. También de Lyon proceden las ediciones bilingües (1561, 1593), antes de ofrecer la traducción francesa de 1602. Asimismo, aparecieron ediciones bilingües en Ginebra (1595, 1594 en griego) y un compendio italiano en Venecia (1598). En el camino, del texto se va desprendiendo una antología de apotegmas, que se mezclan con las de Plutarco y se adaptan al modelo de Valerio Máximo, antes de reaparecer en misceláneas romances como la de Pero Mexía³.

La sintética noticia de ediciones incunables y humanistas basta para confirmar que su difusión europea en el Renacimiento fue importante, pasando a engrosar el canon de *auctores*. La extensión del latín permitía un acceso relativamente amplio, que se complementaba con la circulación de extractos, antologías y versiones, entre la traducción y la paráfrasis, garantizando una presencia más o menos activa en la incipiente república de las letras, incluida la hispánica, por más que no se contara con una traducción *stricto sensu* al castellano antes de finales del siglo XVIII. Hubo que esperar hasta 1792, cuando José Ortiz y Sanz, tras hacerlo con la obra de Vitrubio (1787), saca a la luz su romanceamiento de los 10 libros, con el título de *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* y un amplio aparato de notas, generalmente breves y con indicaciones relativas a la traducción, los *realia* y costumbres de la Hélade o la identificación de algunos autores y obras aludidos; su número se alarga hasta las 773. En el prólogo el traductor argumenta sus razones y objetivos, dejando clara su posición, que hay que leer en el contexto de un final de siglo sacudido por el impacto de la revolución francesa. Comienza lamentando la falta de una tradición consolidada en el campo de las versiones españolas de los clásicos, escasas y no siempre centradas en los títulos y los auto-

³ Ejemplos diferentes de pervivencia europea de la obra se encuentran en Rodríguez 2016 y Caballero 2004.

res más relevantes, como ocurre en el presente, donde se suma la frivolidad de unos gustos que postergan las labores más serias de la filología:

Temo que todavía prevalezca entre nosotros la necia vanidad de tener en más a los autores de una carta insulsa, de una sátira cargada y maligna, de un papelucho fastidioso, necio y despreciable, sobre inútil y aun pernicioso, que a los traductores de las lenguas sabias.

Nunca pude conformarme con los que así piensan; y soy de dictamen que para cimentar una instrucción sólida es indispensable la lección de los libros antiguos, especialmente griegos, verdadero manantial de todo cuanto se ha habido en los siglos posteriores. Siguiendo este parecer he traducido a nuestro idioma los diez libros que Diógenes Laercio escribió en griego, de Vidas, dogmas, apotegmas, etc. de los más ilustres filósofos griegos, no dudando de que su lectura sea útil y grata a toda clase de personas [...]. Vemos en esta obra hasta dónde puede llegar el hombre gobernado por la sola razón natural, y con cuánta facilidad desliza si no va guiado por la revelación [...].

[...] He sido muy escrupuloso en expresar la mente del autor, no tanto en la materialización de las síntesis, que en Laercio no son elegantes, cuanto en lo formal que contienen. Más cuidado he puesto en disfrazar muchas palabras y expresiones menos decentes que el autor usa sin reservas, como gentil [...] (Laercio 2002: 14-15).

La extensa cita recoge el núcleo de la declaración prologal y explicita las razones y procedimientos del traductor, incluidas las relacionadas (signo de los tiempos) con la perspectiva cristiana y su mirada conmisericordiosa sobre las debilidades de los autores paganos. Al margen de esto, los planteamientos de Ortiz y Sanz no resultan ajenos a las corrientes neoclásicas y tibiamente ilustradas del momento, con la alusión («útil y grata») al tópico horaciano de *delectare et prodesse*, la apelación al valor de la «razón natural» o el sentido formativo de su obra. Precisamente la voluntad de incidir en el buen gusto y la cordura de sus contemporáneos es lo que le lleva a buscar un texto griego y contraponerlo a una superficialidad que identifica con el gusto por lo francés, defendido medio siglo atrás por Feijoo, a cuya llamada «nos ha inundado un diluvio de libretes franceses traducidos al español, los cuales nos quitan el tiempo y el dinero, y aun pueden ser causa de no haber entre nosotros obras más importantes» (Laercio 2002: 13). Junto al sentido moral, no exento del característico nacionalismo, se impone, frente a las actitudes de una ilustración

insuficiente (Subirats 1981), una actitud más humanista y filológica, aunque sin reservas a la hora de sacrificar la fidelidad textual a los requerimientos de la ética cristiana y las buenas costumbres.

También en su prólogo Ortiz y Sanz recoge en su ocaso la visión que la cultura de raíz clásica mantiene respecto a las obras de la Antigüedad y a Diógenes Laercio en particular. La traducción culmina y confirma una relación más admirativa que respetuosa por esta galería de semblanzas, lo que se manifiesta en la voluntad de ofrecer más un estímulo o un modelo que un fiel documento de la obra clásica; en mayor medida que un texto, lo que se aprecia es su valor de fuente, de cantera de la que extraer materiales que añaden a su valor didáctico el aura de lo antiguo, el prestigio de la *auctoritas*. Ni siquiera la empresa de completar la traducción de los diez libros hace olvidar esta actitud de recepción y transmisión de la obra, ofrecida para una lectura no muy diferente a la que rigió gran parte de la relación con los restos arquitectónicos grecolatinos, convertidos en modelos más o menos remotos para la imitación y, sobre todo, en inagotables canteras para los edificios del presente. Entre la taracea y la réplica, las construcciones de los siglos XVI y XVII componían sus diálogos con lo que contribuían a convertir en unas ruinas, a las cuales otorgaban al paso una alta consideración, aunque menos estética que moral. No ocurría de manera diferente en el plano textual en la relación con las obras grecolatinas. Y las *Vidas de filósofos* de Diógenes Laercio no fueron una excepción en esta tarea, reflejada como al trasluz en los planteamientos implícitos y expresos en la traducción dieciochesca. A veces opuesta, esta práctica resulta en todo caso un elemento diferenciado y específico dentro de un proceso de transmisión más complejo, con toda su variedad de direcciones, tanto sincrónicas como diacrónicas, que pueden acabar conformando, como en el caso de los clásicos en su sentido más pleno, una verdadera tradición. Posiblemente, aun a costa de la identidad original, sea esta la forma más viva de perduración, de conseguir vencer al tiempo y al olvido y mantener un legado vivo y fecundo. Aunque no se trate de una de las obras más señeras en este territorio, la de Diógenes Laercio se inscribe en este espacio de vigencia donde las modulaciones pueden leerse como síntomas de vitalidad.

Unas muestras espigadas podrán servir para ilustrar esta afirmación.

2. UNA GALERÍA PARA EL CULTO A LOS SANTOS

Si hay un modelo textual que ofrezca un paralelo ajustado con las *Vidas de filósofos* en la España de la contrarreforma, debemos buscarlo, sin duda, en las galerías de figuras sacras, en las que, tras las huellas de la obra de Jacopo della Voragine, se impone la de Alonso de Villegas. A través de sus distintos tomos, aparecidos desde 1578, el *Flos sanctorum* (completado tras cuatro entregas con un *Fructus sanctorum*, en 1594) de Alonso de Villegas se convierte en paradigma del género, imponiendo su título como una antonomasia, ya con raíces medievales (Aragües Aldaz 2012). A él recurrirán más adelante autores como fray Francisco Ortiz Luzio, el jesuita Ribadeneyra (con adiciones posteriores de su compañero de orden Nierenberg) o, incluso el poeta canario Cairasco de Figueroa, que incluye el sintagma en el extenso título de su epopeya *Templo militante*. La recurrencia, junto a la enorme cantidad de reediciones de cada uno de los títulos mayores, el de Ribadeneyra y el de Villegas, avala el acierto de éste en la adaptación de una doble tradición, la clásica y la cristiana, a las necesidades de una España posthumanista y tridentina.

En el «Prólogo al benévolo lector» de su primera entrega, Alonso de Villegas (1578⁴), incluso en el marco de su discurso moralista y religioso, proporciona algunas claves para situar su compilación en la tradición de las *Vidas de filósofos*. El autor parte de la afirmación de la importancia de la historia, en una noción en la que se integran obras tan dispares como el *Pentateuco* bíblico, las muestras conservadas de la historiografía greco-latina y unos cronistas españoles en fase de reivindicación desde los nuevos aires ligados a la ideología y la política de Felipe II. En este heteróclito *corpus* el autor de una modernizada versión de las galerías de hombres ilustres (como las que empezaban a extenderse en representaciones plásticas, entre programas iconográficos compuestos de medallones y colecciones de retratos⁵) trata de introducir algunos principios de articulación. Así,

⁴ No se conservan ejemplares de esta primera edición; cito por la de 1579 (s.l., s.a.). En todas las citas modernizo ortografía y puntuación.

⁵ *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* de Vasari (1550) pudieron actuar como fuente actualizada de este modelo discursivo, reflejado, por ejemplo, en los retratos en bajorrelieves de la Plaza Mayor de Salamanca o en el volumen (1572) de *Virorum doctorum effigies* de Arias Montano (2005) y su tradición, antes de la emblemática realización del *Libro de retratos* de Pacheco (desde 1598).

distingue entre historias generales y particulares, siguiendo una dualidad actuante ya en la cronística medieval hispana, pero él introduce en la segunda categoría tratados que se acercan más a la biografía en un sentido humanista, con obras sobre pontífices, emperadores o figuras destacadas del mundo latino, junto a unas relativamente novedosas menciones a los godos y directamente a los españoles. En medio de esa enumeración con aires de defensa y justificación Villegas particulariza: «Diógenes Laercio escribió vidas de filósofos». No es necesario matizar que referencias directas como ésta no siempre corresponden necesariamente a una lectura igualmente directa de la obra citada. Sin embargo, y aun contando con que Villegas no manejara directamente una edición de las *Vitae* en latín, es altamente significativa la mención en una obra que en su diseño sigue con tanta exactitud el modelo de Laercio, en su concepción de conjunto de semblanzas biográficas y en el tratamiento de cada una de ellas.

Con la referencia a la obra que nos ocupa, Villegas introduce unas consideraciones reveladoras sobre su aportación en el horizonte de la importancia concedida al discurso histórico, en la senda fijada por Cicerón⁶. De una parte, y como elemento fundamental en la ideología contrarreformista, el acercamiento a la vida, obras y dichos de los personajes ilustres conlleva un valor de ejemplo y modelo, por encima incluso del propio contenido de su doctrina, justo lo que permitía integrar la de los filósofos gentiles. La vida, como género narrativo-discursivo, se impone entonces como síntesis de un carácter, con un valor de emblema y la eficacia retórica de lo concreto, del efecto de poner *ante oculos* una figura identificable mejor que una reflexión o una consideración abstracta. La individualidad de cada caso, propiciada por el tratamiento biográfico, permite al mismo tiempo la consideración de la multiplicidad, tan necesitada de alimento y soporte en el período de decantación helenística como en el de la construcción del santoral tridentino frente a la ascética iconoclasta de una parte importante de la reforma protestante.

De otra parte, y en relación con lo expuesto antes, la obra de Laercio se presenta con un valor que parte del orden formal, al proporcionar un

⁶ «La historia es testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida y mensajero de la antigüedad», en la versión que Villegas hace en el «Prólogo al lector» de su *Flos sanctorum*. Segunda parte (1588), localizada en nota marginal en «Cicero, de oratore, 2».

modelo para construir la biografía, y ello afecta a lo más superficial de la retórica y a su componente pragmático más profundo, en relación con los efectos del *movere*. Al presentar el acercamiento biográfico menos como una indagación sistemática de la totalidad de una vida que como síntesis de un carácter, bien sea a la hora de identificar una doctrina, bien lo sea cuando se trata de avalar una advocación, la biografía, como género y como realización específica, se constituye en una forma de canonización. Si ello tiene importancia a la hora de establecer la «academia» de sabios helenos, se convierte en procedimiento antonomástico al tratar de santos elevados a los altares en la consolidación de la ortodoxia católica⁷. En su empresa, Villegas sigue expresamente un programa que debe mucho a la lección de Laercio, y lo manifiesta nada menos que en su presentación de la semblanza de la Virgen María, que declara haber compuesto

coligiendo primero lo que de ella se halla escrito en las divinas letras y segundariamente lo que de ella escriben los sagrados doctores y autores graves, desde su concepción y nacimiento hasta su glorioso tránsito y subida a los cielos, poniendo luego loores que dicen de ella los santos, algunos de sus milagros y casas particulares que tiene en la cristiandad y particularmente en España (1578: s./f.).

La labor exegética, más tradicional que humanista en este caso, representa un nexo entre el método de trabajo del autor de las *Vidas de filósofos* y el que se plantea el propio Villegas, sobre todo porque, a diferencia de los autores enfrentados a la composición de una biografía única, el *Flos sanctorum* se justifica y ordena en la esencial dimensión colectiva de su

⁷ La vinculación de «canon» con lo eclesial tiene que ver con la liturgia, incluido el tipo de canto marcado por la regularidad, y así lo sanciona *Autoridades* en la entrada «canon de la misa». Con el sentido de «regla», recogido por Nebrija en su *Vocabulario español-latino* (1495), tiene que ver con las disposiciones que acaban particularizándose en las de las jerarquías eclesiásticas, según recoge Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611): «canon, *regula* y canones en común se llaman todas las conclusiones que determinan en cada facultad lo verdadero, lo apurado y lo que se ha de tener. Más particularmente se da este nombre a las determinaciones de los pontífices y sagrados concilios, como reglas de lo que debemos creer, tener y seguir». Recuérdese el sentido específico de «derecho canónico» y el de «canonizar», que supone reconocer la condición de santo y su lugar central, frente a los «santos extravagantes», no incluidos en el breviario romano.

objeto, pero también en el hecho de mostrar las semblanzas desgajadas de la visión englobadora de una crónica o de una historia de conjunto.

La conciencia de esta naturaleza compleja lleva al autor a algunas consideraciones de interés, también en lo tocante a la huella de Laercio en estos procesos. Señala Villegas, en primer lugar y refiriéndose a los extractos parciales de episodios de la Virgen o de los santos, que «antes de ahora se leían en nuestra lengua vulgar semejantes historias, como en la suma de varones ilustres» (1578: s./f.). El comentario parece apuntar directamente a la obra de Juan Sedeño del mismo título, publicada en 1551 y convertida en obra de referencia, aunque en su huella proliferaron obras de estas características, hasta constituir una modalidad genérica más susceptible de verse convertida en diana de los dardos de Villegas, por el tono de su discurso, que una obra en particular. El mismo Villegas en las adiciones que va haciendo a su primera entrega incorpora también cambios apreciables en su estructura, de manera que la colección un tanto miscelánea se orienta hacia criterios de ordenación, colocando en primer lugar la vida de la Virgen o la de Cristo, para continuar con la de patriarcas y profetas, antes de dar paso al cuerpo de la obra, dedicado a las figuras canonizadas agrupadas de acuerdo con su distribución por meses en el santoral cristiano. Ello le lleva también, en la segunda parte del *Flos sanctorum* (1588), a realizar otro cambio sustancial, explicitado en la nueva versión del prólogo «Al benévolo lector»: elimina la referencia previa al gusto por las historias fraccionadas en casos escogidos de dichos y hechos memorables y declara, en su lugar, el cambio efectuado. Así, afirma que

parecióme que no cumplía enteramente con lo que debía a mi deseo, que es servir a Dios y aprovechar a los prójimos, si de la [...] Virgen no decía más de lo que allí dije [...], y así ofrezco ahora segunda parte en que se pone proseguidamente, y no a pedazos como en la primera, la vida de la madre de Dios (1588: s./f.).

Mientras las misceláneas a la zaga del modelo de Valerio Máximo eran cuestionadas en las décadas finales del siglo, cuando el humanismo iniciaba su ciclo de descenso, Villegas ofrece con su obra un remate contrarreformista a una tradición en la que la obra de Diógenes Laercio es un pilar clave, un modelo que permitía agrupar semblanzas más o menos amplias, desde una anécdota a una biografía bastante completa, pero que tomaba

como principio no el hecho o dicho brillante, sino al personaje histórico, en un caso los filósofos antiguos, en otro caso los santos cristianos, con la posibilidad de agruparlos en una serie.

La constitución de la galería, al modo de lo propuesto en las *Vidas de filósofos*, opera en el doble nivel de refuerzo de la identidad y singularidad y de la imagen colectiva. Esta refuerza con la evidencia del número, con el vértigo de la lista (Eco 2009), la existencia y la importancia de una categoría, al tiempo que en la repetición de elementos establece el paradigma constitutivo de su definición, de su carta de naturaleza en el centro de un medio social, ya sea el de la cultura helenística, si nos referimos al modelo, ya sea el de la religiosidad tridentina, si pensamos en su reflejo en el siglo XVI hispano. A la vez, y en efecto invertido, es en el marco colectivo donde los rasgos de la individualidad, los de un filósofo o un santo en concreto, se ven avalados y autorizados por su inserción en una categoría, como muy bien supo apreciar Vasari para prestigiar y consolidar el reconocimiento de sus colegas más cercanos en las artes plásticas y en la cronología, y como tras su ejemplo siguieron el camino poetas y escritores (Ruiz Pérez 2010). En todos sus ensayos, aun sin una relación directa con el modelo, la obra de Diógenes Laercio dejó su huella y abonó su fecundidad.

3. DOXOGRAFÍA, MISCELÁNEA Y NARRATIVA DE FICCIÓN

Volviendo a la primera década del siglo XVI, la práctica de un humanismo atento a la demanda, a la vocación didáctica y a los beneficios del mercado retoma y actualiza las prácticas del helenismo y de los precedentes italianos para componer unas piezas con elementos de puente en el período incunable. A la citada obra de Vasari se une décadas más tarde la tarea de divulgación de Paulo Giovio, con tanto impacto en España con sus obras historiográficas mayores como con sus piezas concebidas para un espectro más amplio de lectores⁸. En el ámbito hispánico las recopilaciones de

⁸ Valga citar, de una parte, la *Descriptio Britanniae, Scotiae, Hyberniae et Orchadum* (1548) o los *Historiarum sui temporis ab a. 1494 ad a. 1547 libri XLV* (1552), y, en el otro extremo, los *Commentari delle cose de' Turchi* (1531) y las *Vitae. Le vite di dicenove huomini illustri* (1549).

Hernando del Pulgar y de Pérez de Guzmán⁹ se mantienen en el ámbito estricto del mundo nobiliario y caballeresco, pero su éxito consolida el modelo, que sigue muy cercano al establecido en las *Vidas de filósofos*. Sus herederos en el período humanista, como el mencionado Sedeño o el más prolífico Pérez de Moya¹⁰, componen el horizonte que despierta la suspicacia de Villegas y le impulsa a remodelar su obra, en busca de un discurso de mayor alcance doctrinal bajo la apariencia de una composición historiográfica o biográfica más coherente, donde el fragmento o el pasaje escogido cede su lugar a la linealidad de una composición en la que la orientación teleológica resulta más apreciable. Junto a la noción de la vida como discurso, lo que se formaliza como biografía, gana favor entre los lectores el caso o la muestra de ingenio con valor ejemplar, como paradigma destinado a la *suspensio* y a la vez al *movere*, al deleite de la maravilla y al valor del didactismo. El desarrollo de estos textos misceláneos coincide con la difusión, desde principios del Quinientos, de la obra de Diógenes Laercio a través de extractos, a partir de la edición de Florencia de 1501, donde los textos sacados de las *Vidas de filósofos* comparten página con los procedentes de otras obras. Las ediciones parisinas con comentarios de Erasmo (1532 y 1534) sancionan con el prestigio del báta-vo una modalidad que se acerca a la de la antología de apotegmas, como las que el propio Erasmo compuso¹¹. La recuperación de los textos de Plutarco y de Valerio Máximo oscurece, en cierta medida, la estela de Diógenes Laercio, sin llegar a extinguirla, como muestra la amplia serie de ediciones ya mencionadas.

Una figura tan relevante en este panorama como la de Pero Mexía muestra en su catálogo de títulos las posibilidades de convivencia de las variantes del discurso historiográfico, entendido éste en el sentido con-

⁹ Las manuscritas *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán sólo aparecieron póstumamente en 1512 en el volumen *Mar de Historias*. Años antes Hernando del Pulgar había dedicado sus *Claros varones de España* (1500) a la reina Isabel.

¹⁰ Junto a tratados científicos y mitográficos, a Pérez de Moya se deben compilaciones humanistas como la *Sylva, eutrapelias id est Comitatis et urbanitatis ex variis probatae fidei Authoribus & vitae experimentis* (1557), obras más divulgativas, como la *Varia historia de sanctas e ilustres mujeres en todo género de virtudes* (1583), y otras más específicas, como las *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes: muy util y necessario para predicadores y otras personas curiosas* (1584).

¹¹ La proyección del género apotegmático se realizó en obras con este título y entre líneas de obras de naturaleza dispar (Ruiz Pérez 2014).

temporáneo a nuestros autores. En su producción el humanista sevillano incluye la forma más clásica de la crónica, la del reinado de un monarca, con la *Historia de Carlos V* (1548, incompleta), ofrece una galería de gobernantes antiguos con la *Historia imperial y cesárea* (1545) y rinde tributo a las formas de moda en el mercado librario con su muy reeditada *Silva de varia lección* (1540-1541). La atención a las fechas muestra que la trayectoria editorial sigue el orden inverso al aquí expuesto, en un camino ascendente desde las formas más vulgarizadas a las más canónicas, al modo de una «carrera literaria» (Cheney y de Armas 2002). No es momento éste el de entrar en esta consideración de la figura y las pretensiones de inserción en el campo literario por parte de Mexía, sino más bien de señalar que la axiología de dicho campo se dibuja en su estrategia de presentación autorial y editorial. De ser correcta esa escala de valores, el modelo más cercano a la obra de Diógenes Laercio, la recopilación en la que el historiador ordena las biografías de los césares romanos, ocuparía el lugar intermedio, correspondiente a ese *mediocris stilus* situado entre la grandeza incontestable de la épica, el gran relato de la construcción del imperio, y lo desdeñable de las piezas de entretenimiento, sin distinción mayor en este plano entre la lírica y los fragmentos para la divulgación. La apreciación de Villegas casi medio siglo después confirmaría la línea de decantación de quienes sustituyen la lección de Poggio o Valla por los decretos conciliares.

En cualquiera de los casos, las biografías ordenadas, de césares o de filósofos, se convierten en cantera para la extracción de anécdotas sobresalientes, con sus propios canales de difusión y sus estructuras modelizadoras. En las décadas siguientes, conforme los ardores imperiales y bélicos se ven desplazados por una mayor valoración del ingenio, prolifera el género de los apotegmas o dichos sentenciosos, a cuyos modelos clásicos y erasmistas aplican un principio de actualización Melchor de Santa Cruz y Juan Rufo, el primero, más cercano a la tradición, presentando una variedad de sujetos, y el jurado cordobés incorporando el principio unificador de un protagonista continuado de las ingeniosidades y la «graciosidad»¹². Encarnando en

¹² Cuando *Autoridades* recoge el término, ya había sido vinculado por Gracián a la noción de ingenio y reivindicado por una tradición de la poesía sevillana (Núñez Rivera 2010), la llamada «poesía de la sal» (Bonneville 1964), pero también discurría en prosa, según queda plasmado en la colección de anécdotas y agudezas que Arguijo dejó manuscritas bajo el epígrafe de «Cuentos» (1979).

un personaje o figura el soporte de una diversidad de muestras de ingenio, más dichos que hechos memorables, más aún al identificarse ficcionalmente esta figura con el autor, se esboza una tenue trama narrativa en la que se inserta un «yo» bufonesco y apicarado, y la continuidad de la primera persona se esboza como lo que desde nuestra perspectiva histórica podíamos considerar un principio de *novelización* (Ruiz Pérez 1998). Las biografías reales (o con pretensiones de veracidad) se fragmentan en piezas menores destinadas al entretenimiento y la enseñanza; al incorporar un elemento de unificación y ya contaminadas con un componente de ficción de diferente grado o explicitación, la biografía recompuesta se acerca a la narración con rasgos novelescos o prenovelescos.

Con su variedad de «vidas», y no sólo por sus avatares de transmisión, la colección de Diógenes Laercio ofrece distintos modelos para alimento de esta tendencia. Generalmente, en función de los datos conservados, las semblanzas que encontramos en su obra oscilan en extensión y tratamiento. En algunos casos los datos son mínimos, apenas el contenido de una noticia, una anécdota o un pasaje conservado¹³. En ocasiones, la entidad del filósofo, la cercanía cronológica o el volumen de información conservada le permite al autor recomponer una auténtica biografía, con su valor de trayectoria y de desarrollo en un tiempo reconocible y lineal. En los más de los capítulos individuales el lector encuentra un conjunto de noticias cuya dispersión es salvada por procedimientos narrativos generalmente emparentados con la yuxtaposición, ya sea de anécdotas equivalentes, ya sea de opiniones contrarias respecto a un dato. Un buen ejemplo de este modelo intermedio es la «vida» de Tales, en el libro primero, de la que entresaco algunos pasajes para ilustración de lo que pretendo señalar:

1. Tales, según escriben Herodoto, Duris y Demócrito, tuvo por padre a Examio, y por madre a Cleobulina, de la familia de los Telidas, que son fenicios muy nobles descendientes de Cadmo y de Agenor, como dice también Platón. Fue el primero que tuvo el nombre de sabio, cuando se nombraron así los siete, siendo arconte en Atenas Damasipo, según escribe Demetrio Falero en el *Catálogo de los arcontes* [...].

¹³ Anaximandro, Anaxímenes o Arquelao, al comienzo del libro II, apenas ocupan una página. Poco más se extienden los datos de Anacarsis (I), Espeusipo y Crates (IV) o Diógenes Apoloniata y Anaxarco (IX), por no agotar los ejemplos.

2. Después de los negocios públicos se dio a la especulación de la Naturaleza. Según algunos, nada dejó escrito [...]. Pero, según otros, escribió dos cosas [...].
4. [...] preguntado por qué no procreaba hijos, respondió que «por lo mucho que deseaba tenerlos». Cuéntase también que apretándole su madre a que se casase, respondió que «todavía era temprano»; y que pasados algunos años, urgiendo su madre con mayores instancias, dijo que «ya era tarde» [...].
10. Hermipo en las *Vidas* atribuye a Tales lo que otros refieren de Sócrates: «Decía –escribe Hermipo– que por tres cosas daba gracias a la fortuna: la primera, por haber nacido hombre y no bestia; segunda, varón y no mujer; tercera, griego y no bárbaro». Refiérese que habiéndole una vieja sacado de casa para que observase las estrellas, cayó en un hoyo, y como se quejase de la caída, le dijo la vieja: «¡Oh, Tales, tú presumes ver lo que está en el cielo, cuando no ves lo que tienes a los pies!» [...].
11. Por suyas se cuentan estas sentencias: «De los seres, el más antiguo es Dios, por ser ingénito; el más hermoso es el mundo por ser obra de Dios; el más grande es el espacio, porque lo encierra todo; el más fuerte es la necesidad, porque todo lo vence; el más sabio es el tiempo, porque todo lo descubre». Dijo que «entre la muerte y la vida no hay diferencia alguna», y arguyéndole uno diciéndole «Pues, ¿por qué no te mueres tú? », respondió: «Porque no hay diferencia». A uno que deseaba saber quién fue primero, la noche o el día, respondió «La noche fue un día antes que el día». Preguntándole otro si los dioses veían las injusticias de los hombres, respondió: «Y aun hasta los pensamientos». A un adúltero que le preguntó si juraría no haber adulterado respondió: «Pues ¿no es peor el perjurio que el adulterio?».
12. Preguntado qué cosa es difícil, respondió: «El conocerse a sí mismo». Y también qué cosa es fácil, dijo: «Dar consejo a otros». ¿Qué cosa es suavísima? «Conseguir lo que se desea» [...].

La extensa cita permite recoger tres elementos significativos en relación a lo apuntado sobre los vínculos entre la formulación por Diógenes Laercio del modelo «biográfico» y los desarrollos de la prosa hispana, entre la miscelánea humanista y la narración más o menos novelesca. El comienzo (párrafo 1), siguiendo el *ordo naturalis*, se sitúa en la génesis del personaje, aludiendo a su nacimiento y a sus padres, en una lección que aprendieron bien Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache, aunque en su caso no pudieron incorporar más referencias a los ancestros en demostración de un linaje ilustre. Considerando más adelante el vínculo de este arranque con lo establecido en la preceptiva retórica, cabe destacar aquí cómo la acreditación de la prosapia se apoya en las fuentes de autoridad

(Amorós Juan 2006), tan firmes por su condición de documentos conservados como por el aura de los nombres que los sustentan; ambas circunstancias avalan la credibilidad de lo que se expone a continuación, además de resaltar la importancia de un personaje que ha merecido esta atención. Así, biografiado y biógrafo, héroe y cronista, se ven autorizados en un mismo gesto, en el que reconocemos la estrategia del historiador, desde el medieval al humanista, y del que encontramos ecos en las citadas palabras de Villegas acerca de cómo conformó su relato de la vida de la Virgen. La apelación cervantina a las fuentes y autoridades de la historia de su hidalgo ratifica, por su condición misma de parodia, la virtualidad de esta fórmula.

Si el uso de las fuentes y el comienzo *ex ovo* no es un rasgo privativo de las *Vidas de filósofos*, tampoco lo es del todo el juego de contraposición de fuentes (parágrafo 2). El recurso, sin embargo, no es tan general como el primer rasgo señalado y se sitúa en una tradición de la prosa quinientista que, en contaminación con la sátira menipea y lucianesca en sentido amplio, constituye un componente esencial en el proceso de *novelización*, incluyendo el factor de dialogismo y la paradoja, convertidos en el sustento del estatuto de verosimilitud (Ruiz Pérez 2015). La línea que pasa por la *Historia verdadera* de Luciano y, entre otros hitos relevantes, por el *Encomium Moriae* erasmiano, llega a la ambigüedad de los testimonios en el *Lazarillo* y se convierte incluso en materia argumental en el caso del *Quijote*, cuando el narrador intercala el relato del descubrimiento de los manuscritos o juega con la contraposición entre la versión de Cide Hamete y la conservada en las crónicas de La Mancha. La construcción adversativa en el texto de Laercio («según algunos [...], pero según otros») formaliza la contradicción y la divergencia en las fuentes, a medio camino entre la disciplina filológica o historiográfica y los juegos con la verosimilitud ficcional que acabará adoptando la novela.

El tercer elemento lo vemos encadenarse en el resto de los párrafos transcritos, sin agotar toda la serie desplegada en el texto. En tanto las variantes anecdóticas en torno a una estructura constante (la aparición de un objeto y el dictamen oracular que revelan la condición extraordinaria de un personaje) se agrupan entre los párrafos 6 y 9 para justificar la afirmación inicial de que Tales fue el primero de los siete sabios de Grecia; a partir de este núcleo comienza en el parágrafo 10 una serie de dichos establecida por yuxtaposición y liberada de las razones de causalidad,

además de las que corresponden a las categorías temporal y espacial. Las anécdotas podían haber sucedido en cualquier tiempo y lugar, en el orden expuesto o en otro distinto, porque no se eslabonan en una línea de progreso ni componen una estructura narrativa, caracterizada por el despliegue de una acción, con causas y consecuencias y ordenada en principio, nudo y desenlace. Más bien estaríamos ante un conjunto de apotegmas insertado en lo que podría ser el relato de una vida, a modo de paréntesis, ilustración o, quizá, de manera más sutil, como forma de caracterización y de sustento de una incipiente personalidad individual¹⁴. Lo señalado en la obra de Juan Rufo, con la referencia al género en su rótulo de portada y con la disposición paratáctica de anécdotas de un sólo protagonista encadenadas sin orden aparente, podría tender un puente en la proyección del modelo constituido por la «vida» de Tales. La disposición de la serie de dichos y respuestas ingeniosas intercalada en medio de un relato biográfico más extenso, como caracterización del personaje y, en parte, como base de lo que le sucederá más adelante, nos lleva directamente a la estructura y la materia de *El licenciado Vidriera*, donde de nuevo Cervantes vuelve a jugar con unos elementos que tienen en la obra de Laercio una representación paradigmática. La negativa del niño encontrado al principio del relato, acerca de dar noticia sobre sus padres y su origen, ratifica por vía inversa la relación con el orden establecido por la preceptiva retórica y, como la reticencia en el narrador quijotesco, sirve para impregnar con un aire de infidencia el relato que sigue. Pero sobre esta base lo significativo es el procedimiento que ocupa la parte central de la novela, mientras quien discurre entre las personalidades de Rodaja y Rueda pasa por el estadio, más o menos patológico, de Vidriera, y en su transparencia como personaje sujeto de la acción se convierte en una voz que sutil e ingeniosamente enuncia paradojas o da respuestas sorprendentes a las malintencionadas interrogaciones. El deslizamiento desde las sentencias de orden filosófico y general en Laercio a las de aplicación casi costumbrista, basada en los componentes habituales de la sátira de estados en la España de los Austrias menores, no empece el paralelismo existente en el orden estructural y en el valor de los componentes apotegmáticos entre las dos obras, y tanto da formularlo como un eco de las *Vidas de filóso-*

¹⁴ Por más que la anécdota o la frase puedan ser intercambiables entre Tales y Sócrates, como en el parágrafo 10.

fos en la obra de Cervantes como en una actualización cervantina y novelesca del modelo de Diógenes Laercio.

4. ESTRUCTURA DE LA BIOGRAFÍA

Pese a las diferencias de materias, modelos e intenciones, entre el inicio del discurso biográfico «moderno» iniciado por Vasari para los artistas plásticos y el punto de inflexión representado por la propuesta de Villegas para la vida de María, se mantiene una línea de continuidad que afecta, esencialmente, a los elementos concitados para la composición del relato de vida y el orden o estructura en que se disponen. El esquema básico se repite en torno a una serie de elementos fundamentales, que suelen aparecer sin grandes alteraciones en su secuencia. El arranque corresponde, con carácter general, a la noticia sobre el nacimiento, los datos sobre su linaje, extendidos al matrimonio, en su caso, y el avance de un hecho distintivo que caracteriza al personaje biografiado. Para sustentar o fundamentar el despliegue de la vida que seguirá en el relato, la base se constituye (como en la opción macroestructural de la secuencia de semblanzas) con la dialéctica de lo genérico: los vínculos de la sangre y la institución familiar. Con ella se inserta al individuo en una *gens*, cuyo valor ilustre es requisito para lo ilustre del hecho individual. A la inversa, los hechos singulares dan esplendor al linaje (o al colectivo social o artístico) al que pertenece el individuo, en el que se inscribe y en el que encuentra su legitimación.

A continuación, como segundo componente de un relato que se quiere autorizado (pues la veracidad de lo narrado es condición de su ejemplaridad, en la línea de lo reconocido para la historia) se incluyen los elementos procedentes de la disciplina historiográfica, como los testimonios que actúan como fuentes de las noticias, pero también sus discrepancias y contradicciones. El procedimiento sirve para una compilación amplia de noticias y, al tiempo, para avalar la labor del biógrafo, entre la erudición y el escrúpulo de rigor respecto a los documentos conservados.

Asentado este principio, se incluyen a continuación las noticias sobre las obras escritas, se hayan conservado o no, a lo que sigue la serie de anécdotas, sentencias y dichos atribuidos al personaje, presentando una doble

perspectiva, pues junto a su producción libresca aparecen rasgos de vida, aprovechando lo compendiado de una frase para mostrar el talante moral y el ingenio del autor.

Como colofón y con un objetivo compartido con las referencias a las fuentes, Diógenes Laercio cierra muchas de sus «vidas» con algo similar a un «apéndice documental», incluyendo la transcripción de fragmentos conservados de la obra del filósofo y elogios salidos de la pluma del biógrafo, desdoblado ahora en panegirista.

Esta estructura deducible de la realización formal del conjunto de semblanzas se impone como una suerte de codificación a partir de los preceptos de la retórica, de los que Laercio hace un uso adaptado a sus intenciones, pero respetuoso con el espíritu y las líneas maestras diseñadas en los grandes tratados. Algo más de un siglo anterior es el monumento de la *Institutio oratoria* de Quintiliano (c. 90), convertido en el gran tratado de la materia. En sus páginas, las indicaciones para la construcción de una biografía dibujan un esquema que se trasluce con bastante fidelidad en las realizaciones concretas de las *Vidas de filósofos*. En este orden, Quintiliano señala los siguientes elementos para la composición de una biografía: *genus, natio, patria, sexus, aetas, educatio et disciplina, habitus corporalis, fortuna, conditio y animi natura*. Un ejemplo puede bastar para mostrar el modo en que Laercio se ajusta a estos elementos:

1. Platón, hijo de Aristón y de Pericciona o Potona, fue ateniense. Dicha su madre descendía de Solón [...].
2. Nació, pues, Platón como dice Apolodoro en sus *Crónicas*, en la Olimpíada LXXXVIII, día 7 de Targelión, en cuyo día dicen los delios que nació también Apolo. Murió, según Hermipo, el año primero de la Olimpíada CVIII, comiendo en un convite nupcial el año ochenta y uno de su edad [...].
4. [...] Desde entonces se hizo discípulo de Sócrates, estando a los veinte años de edad. Muerto Sócrates, se pasó a la escuela de Cratilo, discípulo de Heráclito, y a la de Hermógenes, que seguía los dogmas de Parménides.
5. [...] Timón, igualmente, hablando contra Platón, dice: «Entre ellos paseaba muy erguido / Platón, de cuyo labio / dulzuras procedían, semejantes / a las del canto igual de las chicharras [...].
6. Platón era amigo de Isócrates, y Praxifanes describió cierta disputa que ambos tuvieron acerca de los poetas, hallándose Isócrates hospedado con Platón en una casa de campo [...].

La estructura canónica de sus semblanzas contribuiría, sin duda, al interés despertado por el texto, convertido en algo más que fuente de noticias sobre la Antigüedad o sus doctrinas metafísicas o morales. Y el efecto quedaría reforzado cuando la retórica pasa de la mera especulación a la enseñanza. Los *Progymnasmata* de Aftonio se convierten, en la Europa del Quinientos, en el modelo para la enseñanza en las escuelas de base humanista, apoyados en la traducción al latín de Rodolfo Agricola, que en la edición salmanticense de 1556 contó con los escolios del Brocense. Uno de los ejercicios más cultivados y extendidos es el de la *chría*, definida como una breve relación de algún hecho o dicho útil, digno de memoria o, en términos de la citada edición anotada por Sánchez de las Brozas, *ex persona alicuius dicti factive brevis conmemoratio*. La idoneidad que las *Vidas de filósofos* ofrecían para el modelo biográfico propuesto por la retórica se complementa con su adecuación para extraer de sus páginas ejemplos de *chría*, como ya apuntaba Pedro Juan Núñez en el apartado de «Progymnasmata» de su *Institutionum Rhetoricarum libri quinque* (1585), al mencionar a Diógenes Laercio, junto a Plutarco y Valerio Máximo, como fuente privilegiada para este ejercicio retórico escolar. En síntesis, la retórica y su enseñanza vinieron a consolidar el interés por la obra y su continuidad en la doble modalidad de repertorio de biografías y cantera para la extracción de apotegmas.

Un curioso ejemplo podría servir de muestra de la dualidad de líneas y de su confluencia. En su versión de los *Dicti et facta*, publicada en Sevilla en 1631 con el título de *Los nueve libros de los exemplos y virtudes morales de Valerio Máximo, traducidos y comentados en lengua castellana por Diego López, maestro de latinidad*, este humanista tardío incluye en los preliminares, siguiendo el modelo de las ediciones clásicas de las *auctoritates*, «La vida de Valerio Máximo, sacada de algunos lugares de su obra», y el modelo de las biografías de Laercio no puede estar más presente:

Valerio Máximo fue del noble linaje de los patricios, porque por parte de su padre fue de los Valerios, familia muy antigua en Roma, en que hubo muy excelentes varones, que tuvieron muchos magistrados y oficios públicos. El primer cónsul que hubo en Roma fue de esta familia, llamado Publio Valerio Poplicola. Por parte de su madre fue de los Fabios, que después se llamaron Máximos por lo que hizo Quinto Fabio [...]. Siendo muchacho estudió, ejer-

citándose en las letras, cosa muy usada entre los patricios y romanos nobles. Favoreció en sus estudios Sesto Pompeyo, como dice tratando de la grande amistad que tuvieron entrambos [...]. Duró esta amistad mucho tiempo, como suele entre los que estudian juntos, que quedan amigos hasta que mueren. En dejando la pretexto y bula, que eran las insinias de los nobles, como se dice en el libro tercero, número primero, tomó la toga viril y, imitando el valor y esfuerzo de su familia, siguió el ejercicio militar, y fuese a la guerra, y pasó a Asia en compañía de su grande amigo Sesto Pompeyo, como lo testifica diciendo [...]. De aquí se volvió a Roma y, por aprovecharla con la doctrina moral y ejemplos de esta obra, procuró escribirla, lo cual no podía hacer en la guerra con tan buena comodidad. No pude saber cómo ni dónde murió, aunque puse en ello alguna diligencia y cuidado.

Por acabar con una obra más separada de la tradición clásica *sensu stricto*, cabe acudir al ejemplo del *Libro de verdaderos retratos* del pintor y humanista Francisco Pacheco y atender a la regularidad de su práctica en la inserción de biografías junto a la imagen plástica de sus personajes. Incluyendo la adición de composiciones celebrativas, el seguimiento del modelo de semblanza biográfica compartido por Laercio y los textos retóricos es apreciable; pero aún más significativo se antoja lo que se desprende de los vacíos o silencios, esto es, las biografías no concluidas, pues, junto a la práctica de aguardar el fallecimiento del sujeto, la razón para no incluir la semblanza en el cartapacio era la de la inconveniencia de hacerlo sin completar el esquema establecido por la retórica (Cacho Casal 2011).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

No parece cuestionable que las huellas más directas de la pervivencia de una obra clásica se encuentran, junto a las reediciones del original, en las traducciones, la lectura directa del texto y los correspondientes casos de intertextualidad. Sin embargo, junto a ellos es pertinente atender a los ecos indirectos, en este caso rastreables desde la tradición más culta a los umbrales de las formas novelescas. Con ellos podemos hablar a propósito de la obra de Diógenes Laercio de una pervivencia difusa, sostenida por caminos complejos y no exentos de entrecruzamientos. De ellos resultan diversos textos y modelos, como los presentados en manifestaciones muy

concretas en diferentes parcelas de las letras hispanas del período áureo, donde las biografías reales o fingidas, como la de Lázaro de Tormes, adquieren una relevancia desconocida en el período medieval, y propia de un momento de eclosión del individualismo (van Dülmen 2016). Por distintas vías y en formas variadas, los resultados procedentes de los intentos de dar expresión a este interés por los perfiles biográficos se conforman en no pequeña medida a partir del modelo extendido eficazmente por las *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS JUAN, P. (2006) «Tradición oral y genealogía en la biografía platónica de Diógenes Laercio», en M.E. Conde Guerri, R. González Fernández y A. Egea Vivancos (eds.) *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía: homenaje al profesor Antonino González Blanco*, «In maturitate aetatis ad prudentiam», *Antigüedad y cristianismo* 23, 583-590.
- ARAGÜES ALDAZ, J. (2012) «Los *Flores sanctorum* medievales y renacentistas. Brevisimo panorama crítico», en N. Fernández Rodríguez y M. Fernandez Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 349-361.
- ARGUIJO, J. de (1979) *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, B. Chenot y M. Chevalier (eds.), Diputación Provincial de Sevilla.
- ARIAS MONTANO, B. y P. GALLE (2005) *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, L. Gómez Canseco y F. Navarro Antolín (eds.), Universidad de Huelva.
- BONNEVILLE, H. (1964) «La poesía sevillana en el Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique* 66, 311-348.
- CABALLERO, R. (2004) «Un código de Jenofonte con *excerpta* de Diógenes Laercio y Plutarco: el *Vaticanus Graecus 990*», *Prometheus. Rivista quadrimestrale di studi classici* 30, 2, 97-124.
- CACHO CASAL, M. (2011) *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»*, Madrid, Marcial Pons.
- CHENEY, P. y F. DE ARMAS (eds.) (2002) *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*, University of Toronto.
- ECO, U. (2009) *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- GRAU GUIJARRO, S. (2009) *La imatge del filòsof i de l'activitat filosòfica a la Grècia antiga: anàlisi dels tòpics biogràfics presents a les «Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres» de Diògenes Laerci*, Barcelona, PPU.

- LAERCIO, D. (2002) *Vida de los más ilustres filósofos griegos*, J. Ortiz y Sanz (ed.) (1792), Barcelona, Folio, 2 vols.
- (2013) *Lives of eminent philosophers*, (ed.) T. Dorandi, Cambridge, Cambridge University Press.
- NÚÑEZ RIVERA, V. (2010) «Otra poesía del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidades», en A. Sánchez Robayna (ed.) *Literatura y territorio: hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Historia, 513-537.
- ORTIZ Y SANZ [Ver LAERCIO 2002]
- RODRÍGUEZ, T. (2016) «Diógenes Laercio en el Renacimiento. La *Vida de Platón* de Ficino», *Praxis filosófica* 43, 57-75.
- RUÍZ PÉREZ, P. (1998) «De la oralidad a la literatura: la formulación autobiográfica de los *Apotegmas* de Juan Rufo», *Boletín de la Real Academia Española* 78, 401-426.
- (2010) *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, coord. P. Ruiz Pérez, Madrid, Abada.
- (2014) «*Apotegmata. Res gesta y dicta* en Tamara y Lázaro de Tormes», en G. Grilli (ed.) «Una frase, un rigo appena» *Sulla «brevitas» come modello, intersezione, interferenza*, en *Dialogoi. Rivista di Studi comparatistici* I, 30-50.
- (2015) «Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoría», *Studia Aurea* 9, 9-48. <http://studiaaurea.com/article/view/v9-ruiz/166-pdf-es>
- SUBIRATS, E. (1981) *La ilustración insuficiente*, Madrid, Taurus.
- VAN DÜLMEN, R. (2016) *El descubrimiento del individuo, 1500-1800*, Madrid, Siglo XXI.
- VASARI, G. (1550) *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari (...), con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino.
- VILLEGAS, A. de (1578) *Flos sanctorum nuevo: Historia general de la vida y hechos de Jesuchristo, dios y señor nuestro y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia cathólica conforme al breviario romano reformado por decreto del sancto concilio tridentino junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes, quitadas algunas cosas apócrifas y inciertas y añadidas muchas figuras y autoridades de la Sagrada Escripura, traídas a propósito de las historias de los santos y muchas anotaciones curiosas y consideraciones provechosas, collegido todo de autores graves y aprobados y dirigido al muy alto y muy poderoso señor el cathólico rey don Philippe, segundo deste nombre / por el licdo. Alonso de Villegas, sacerdote, theólogo y predicador, natural de la imperial ciudad de Toledo*, Toledo, Diego de Ayala.

- (1588) *Flos sanctorum. Segunda parte y Historia general en que se escribe la vida de la Virgen [...] y la de los santos antiguos que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo [...]*, Toledo, Juan Rodríguez.

