

Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 14 - 2021

Ph



B

Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas
www.joveneshispanistas.com
revistaphilobiblion@gmail.com

Dpto. de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid
Mód. IV bis, 106

ISSN: 2444-1538

Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Dirección

Rebeca Higuera Vidal

Secretaría

Alberto Ferrera Lagoa

Consejo de redacción

Juan Cerezo Soler, Alberto Escalante Varona, Weselina Gacińska, Mercedes García de Saracho, Marcos García Pérez, Mónica Mahugo Encinas, Pedro Mármol Ávila, Daniel Rodríguez Martínez

Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)
Andrea Baldissera (Università di Pavia)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)
Paul M. Johnson (DePauw University)
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)
Stephen Roberts (University of Nottingham)
Ofelia N. Salgado (Cambridge)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)

Índice

Monográfico

Formas de sociabilidad literaria: siglos XVI y XVII

MARCOS GARCÍA PÉREZ

VÍCTOR SIERRA MATUTE7

1. La sociabilidad en una academia literaria. El caso de los Nocturnos de Valencia (1591-1594)
JOSÉ MARÍA FERRI COLL21
2. *Casa del placer honesto* (1620) de Alonso J. de Salas Barbadillo: un marco académico en el Madrid del Siglo de Oro
M^a DOLORES MARRÓN GUAREÑO41
3. Métodos de colaboración en las comedias de varios ingenios: el caso de *El mejor amigo, el muerto*
MIGUEL CAMPIÓN LARUMBE57

Artículos

1. Los puentes entre Manuel Vázquez Montalbán y el ezn: cronología e intercambio textuales (II)
SERGIO GARCÍA GARCÍA75
2. El miedo y la muerte en Edgar Allan Poe y su presencia en «El que se enterró», de Miguel de Unamuno
GEMA MARTÍNEZ RUIZ93

RESEÑAS109



FORMAS DE
SOCIABILIDAD LITERARIA:
SIGLOS XVI Y XVII

Formas de sociabilidad literaria: siglos XVI y XVII

MARCOS GARCÍA PÉREZ
Universidad de Alcalá de Henares

VÍCTOR SIERRA MATUTE
New York University

1. SOCIABILIDAD LITERARIA: EXPRESIÓN POLISÉMICA

Sociabilidad literaria es un término que no solo ha ido cobrando fama en las últimas décadas, sino que en su paso por estas ha ido ganando riqueza de significado. El amplio marco de ideas, conceptos, entidades y perspectivas que acoge en su seno le permite ofrecer a los estudiosos de diferentes áreas un campo de cultivo generosamente abonado. Esta fertilidad de la sociabilidad literaria se debe en gran parte a la confluencia de diferentes metodologías, provenientes a su vez de disciplinas varias. Se dan aquí la mano la sociología, la historiografía, la antropología, los estudios literarios de diversa índole y épocas, e incluso, en tiempos más recientes, las Humanidades Digitales y las nuevas tecnologías.

El lector que no se haya aventurado todavía en esta floresta puede aún estar-se preguntando sobre el significado de *sociabilidad literaria*. Aunque el término *sociabilidad*, sin duda base fundamental de su pariente más complejo, fue introducido a los investigadores en los años sesenta del siglo pasado por el historiador Maurice Agulhon (1966), aplicado a los estudios históricos, en realidad la voz ya existía antes: hace ahora ya más de un siglo Díez-Canedo (1920: 252) llamaba «feliz expresión» a la *sociabilidad literaria*, cuando aún tenía significado ligeramente distinto del que ha cobrado hoy en día. O, viceversa, aunque el término *sociabilidad* (e incluso la expresión *sociabilidad literaria*) ya existía de antemano, no se hizo conocido entre los investigadores de diversas disciplinas hasta que Agulhon no vino a introducirlo de forma «oficial».

Pero no dejemos aquí la historia del término, porque tiene más enjundia de la que pueda aparentar en primera instancia. Fue Álvarez de Miranda



quien, en un primer momento, aseguró que el término *sociabilidad*, que ya se documenta en el *Diccionario de autoridades*, se registraba por primera vez en Francia en 1665, y en España en 1680-1686, en la obra *El hombre práctico* de Gutiérrez de los Ríos. Esta obra «contiene», indicaba Álvarez de Miranda, «la que podría ser la primera documentación de *sociabilidad* en español» (1992: 374). Desde entonces, la idea ha perdurado, y se ha marcado 1680 como fecha cercana al nacimiento del neologismo, si no la misma fecha de aparición de este (Álvarez Barrientos, 2002; Albert, 2013). Sin embargo, aunque el texto de Gutiérrez de los Ríos contiene en efecto uno de los testimonios más interesantes sobre el término, al menos desde la perspectiva con que lo tomamos hoy, no podemos sostener que sea el primero en utilizarlo.

Traduciendo a Aristóteles, más de medio siglo antes de la obra de Gutiérrez de los Ríos, Diego Funes y Mendoza escribe sobre los egipcios que «honraron mucho al gavilán», entre otras cosas, «por la sociabilidad que tenía con el Sol, a quien ellos reverenciaban por suprema deidad» (Aristóteles, 1621: 29). Para él *sociabilidad*, al menos en este contexto, servía para traducir a Aristóteles, como ideal sinónimo de ‘relación, amistad’ o similares.

Corriendo el siglo encontramos más ejemplos del término, que era, al igual que en tiempos contemporáneos, hasta cierto punto proteico. En una apología anti-anárquica lo utiliza Pizarro y Orellana, quien hablando de los indígenas americanos se escandaliza de que estos vivieran «sin Dios, sin ley, sin rey y sin sociabilidad alguna» (1639: 2). No se puede referir, claro está, a la falta de relación que tenían entre sí, sino que aquí el término se usa como sinónimo de ‘sociedad, civilización basada en el progreso’.

Más cercano al uso que de la expresión hacía Gutiérrez de los Ríos es el que encontramos en Pedro del Campo, donde *sociabilidad* implica ya ‘relación con otros individuos’. Según explica, a Paulino lo amonestaban por, siendo un hombre de su categoría, estar «retirado de la sociabilidad de hombres de su porte» (1640: 332). Con sentido similar, aunque aplicado no ya a la categoría social, sino al ámbito eclesiástico, lo utilizaba Machado de Chaves al explicar el contenido de la bula *In Coena Domini*:

Todas las descomuniones que se contienen en la bula [...] están dispuestas por la Sede Apostólica para bien de los fieles [...], para que guarden unidad



e integridad en la fe católica y para que en la comunicación y sociabilidad desta vida guarden pública paz y justicia. (1641: 94)

Como advertíamos antes, el término planeó sobre los textos aterrizando de diferente manera, siempre con un trasfondo común, pero en cada caso mostrando matices diferentes. Su capacidad de adaptarse a contextos diversos le permitió a Almonacid hablar, por ejemplo, de «la sociabilidad del matrimonio» (1673: 373), expresión que no deja de tener, pero tampoco adquiere por completo, el significado que le atribuirá unos años más tarde Gutiérrez de los Ríos.

En fin, no se podía esperar que tal término no fuera utilizado, en el Siglo de Oro, por aquellos que se acogían al menosprecio de Corte y alabanza de la vida solitaria:

¡Oh soledad celestial, cuán poco te estiman y desean los hombres! ¡Qué raros son los que te buscan y abrazan! Lo ordinario es huir de ti. ¿Y por qué, siendo tan preciosa? Porque no te conocen, ni han probado tus regalados y sabrosos frutos, ni experimentado tus incomparables bienes. Desmayaron a las primeras dificultades, que es fuerza se sientan a los principios en negar lo que es tan natural como la sociabilidad, que si perseveraran, hallaran sin duda la vena de tus saludables y dulcísimas aguas. (Llanos del Castillo, 1652: 374)

El significado del término como ‘compañía’ que utiliza aquí Llanos del Castillo es el mismo que se encuentra más tarde en Lorea, quien utiliza concretamente el doblete «compañía y sociabilidad» (1674: 513) para referirse, ahora sí de forma expresa, a las relaciones que se establecen entre individuos en una sociedad. En la misma época, ya en el último tercio del siglo, Francisco de Burgoa se apropia del término, del que se sirve hasta en dos casos: «era de gusto y enseñanza oírle en las ocasiones que se permitía a la sociabilidad de sus hermanos» (1670: 182v); «el que quiere estar solo, o es deidad, o mal espíritu, porque como es extremo de la sociabilidad de las potencias nobles de nuestro ser, infirió el advertido Séneca, o que había de ser impecable por naturaleza, o todo malo por su malicia» (1674: 183r).

Las dos últimas citas son del mismo autor, realizadas en el mismo lugar, por el mismo impresor, en un lapso de tiempo bastante corto. No fue el único al que la expresión le pareció acertada. Recuérdesse que antes Llano del

Castillo había calificado a la *sociabilidad* de «natural», claramente basándose en la idea de Aristóteles del hombre como animal gregario en esencia. La misma idea se puede rastrear en González de Salcedo, primero en la década de los 50 («inclinados naturalmente los hombres a sociabilidad, y necesitando unos de otros», 1654: 5v), y recuperando de nuevo el término casi veinte años más tarde («En las cosas que son necesarias para la conservación de la vida natural [...] atenta la naturaleza humana y su sociabilidad, como el saber leer, y escribir», 1671: 329). Mismo autor, misma época, y un uso similar de la expresión. No es baladí que la última cita provenga de un manual de enseñanza para la realeza. De entre todas las formas de sociabilidad literaria que se han analizado en años recientes, no puede obviarse el hecho de que la Corte, especialmente desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, sea el foco central de las relaciones establecidas entre diferentes individuos, entre los que se encuentran los autores de las obras que hoy se estudian con minuciosidad. La sociabilidad y la Corte están ligadas desde un inicio, tal y como sugiere la feliz cita de González de Salcedo, que reúne en un mismo texto la «naturaleza humana», la «sociabilidad» y la educación de la realeza. De esta relación pueden dar buena cuenta los estudios sobre la Corte llevados a cabo en los últimos años, con gran dedicación y acierto, por parte de miembros del Instituto Universitario «La Corte en Europa», que tantos textos han ayudado a situar en su preciso contexto. Con esta última apreciación dejamos atrás esta brevísima historia del término y pasamos a tiempos contemporáneos, con el necesario repaso por los trabajos que hasta ahora se han encargado de aplicar este enfoque a los estudios literarios.

2. SOCIABILIDAD LITERARIA COMO METODOLOGÍA DE ESTUDIO

Ya hemos hablado más arriba, aunque muy de pasada, de la importancia del trabajo de Agulhon y de la introducción de su propuesta en el ámbito hispánico en las décadas posteriores. Uno de los primeros hitos importantes en España, concretamente en el campo de la historiografía, es el de la revista *Estudios de Historia Social*, ya desaparecida, que en 1989 dedicó un monográfico a «La sociabilidad en la España contemporánea». Una lista de sus contenidos, así como una bibliografía actualizada (hasta la fecha de su publicación) sobre el tema, se puede encontrar precisamente en la introducción a otro monográfico que sobre el mismo tema y con similar perspectiva

coordinó unos años más tarde Jean-Louis Guereña para la revista *Hispania*, con el título «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea» (2003: 409 y siguientes).

En relación con el mundo literario, el término no estaba exento de uso. De «sociabilidad de la escritura literaria» hablaba Guillén al tratar sobre la intertextualidad (1985: 313), aún sin el matiz y sin la forma concreta de la expresión actual. La obra de Álvarez de Miranda (1992), ya mencionada, hacía un primer acercamiento a la historia de *sociabilidad* como concepto, con especial atención al siglo XVIII, que sería una de las épocas a las que mejor se adaptarían los estudios de sociabilidad literaria. Así, por ejemplo, en un temprano trabajo de Gelz (1999), quien estudió las relaciones literarias en las tertulias dieciochescas.

Desde entonces, los acercamientos y propuestas han ido proliferando. En un primer momento se publica en la revista *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* un monográfico titulado «Los espacios de la sociabilidad», que entra de lleno en el análisis de la materia en los siglos XVIII y XIX, con aproximaciones muy diversas, entre las que por supuesto se encuentra la literaria, con trabajos como el de Cantos Casenave (2000), analizando la relación entre espacios públicos y domésticos, o el de Rodríguez Sánchez de León (2000), que trata una vez más sobre las instituciones académicas. En la misma dirección se encuentran trabajos hoy ya clásicos, como el de Joaquín Álvarez Barrientos (2002) sobre las tertulias y los cafés (esa nostalgia de mejores edades literarias, ya casi en vías de extinción) que durante el siglo XVIII sirvieron de espacios de comunicación para diversos grupos intelectuales. Este trabajo se recopiló en un volumen editado por él mismo, en el que también se recogieron otras aproximaciones que de forma más o menos directa apuntaron en la misma dirección.

Más adelante podemos hallar artículos o capítulos de obras en los que se van realizando diversas propuestas de estudio con un enfoque similar. Aunque sin hacer referencia directa a la sociabilidad literaria como objetivo de la investigación, cabe destacar todos aquellos trabajos que se han encargado de deshilvanar las obras de varios ingenios para dar a conocer al lector contemporáneo el proceso de creación de la trama realizado a dos, tres o más manos. En este ámbito se han de destacar, entre muchos otros, los trabajos de Cassol (2008) y Ulla Lorenzo (2010).

El monográfico ha seguido siendo durante bastante tiempo uno de los métodos preferidos de difusión para los trabajos de sociabilidad literaria, dado su carácter compilador y conciliador de diversas perspectivas. Así, por ejemplo, el número que *Bulletin Hispanique* dedicó a «Poésie et société en Espagne: 1650-1750», con trabajos como los de Marín Cobos (2013) o Marín Pina (2013), que ofrecen diferentes ejemplos de cómo abordar, de forma directa o indirecta, el fenómeno de la sociabilidad literaria.

En años más recientes, y recuperando las líneas de investigación propuestas hasta ahora, podemos encontrar una larga lista de aportaciones: el volumen colectivo editado por Flores Ruiz (2017), sobre ámbitos y espacios de sociabilidad en el siglo XVIII, con una amplia variedad de enfoques; el editado por Lobato López y Martínez Carro (2018), que versa sobre escritura colectiva, especialmente centrado en Agustín Moreto y el teatro del XVII; trabajos sueltos, como el de Munguía Ochoa (2018), que pone en relación las academias literarias del XVII y las novelas cortas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo; y finalmente monográficos, de nuevo, donde se pueden destacar dos ejemplos representativos: por un lado, el de la revista *RILCE*, titulado «Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro», coordinado por María Luisa Lobato López y Alicia Vara López, donde se puede encontrar, entre otros, un trabajo fundamental de Ulla Lorenzo y Martínez Carro (2019) sobre la aplicación de las nuevas tecnologías al estudio y análisis de las obras colaborativas¹; y por otro lado, el coordinado por Bègue (2019a) para la revista *Dieciocho*, centrado en el estudio de la «República de las Letras», y en el que destacan, desde el punto de vista de la sociabilidad literaria, los trabajos del propio Bègue (2019b), sobre la época de los Novatores, y de Ulla Lorenzo (2019), sobre las comedias de Calderón en colaboración con otros autores.

Está claro que la bibliografía no se agota en esta muestra representativa. La sociabilidad literaria es un término y un campo de estudio lo suficientemente amplio como para poder adaptarse a diferentes clasificaciones sin que por ello la lista quede completamente cerrada a nuevas propuestas. Antes se han

¹ El uso de nuevas tecnologías en el estudio de obras de varios ingenios permite ejemplificar, de forma gráfica, las relaciones entre individuos que se establecen en un momento histórico determinado y en torno a una obra concreta, y que corren el riesgo de pasar desapercibidos para el lector contemporáneo que se enfrenta al texto sin el aparato crítico y técnico necesario. Un trabajo que corre en una línea paralela, esta vez en el caso de *El mejor amigo, el muerto*, es el recientemente publicado por Campián Larumbe y Cuéllar (2021), que entronca de forma directa con este monográfico.

visto estudios sobre sociabilidad centrados en las academias literarias, otros enfocados a las obras de varios ingenios y algunos que se decantan por estudiar la relación existente entre la sociabilidad y la imprenta, pues esta constituía el cauce principal de difusión de los textos, junto con la cultura oral y la forma manuscrita. Es revelador, en este sentido, el monográfico de la revista *Arte Nuevo* llevado a cabo por Collantes Sánchez, que originalmente tenía el título «Sujeto literario y sociabilidad: imprenta y lectura (s. XVII-XVIII)», en el que algunos trabajos como el suyo propio (2019) o el de Osuna (2019) permiten establecer lazos entre algunas de las categorías anteriormente mencionadas, demostrando que en absoluto son compartimentos estancos.

3. FORMAS DE SOCIABILIDAD LITERARIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Para finalizar con esta breve introducción, solo resta hablar de los contenidos que el lector encontrará en el monográfico que se abre a continuación.

Se ha visto más arriba que la expresión *sociabilidad literaria* necesita de varias matizaciones para comprender no solo el significado de la misma, sino la razón de ser de un monográfico como este. La historia del término *sociabilidad* se remonta, en España, al menos a principios del siglo XVII, cuando ya los autores lo comenzaron a utilizar para referirse más o menos a la misma idea de ‘sociedad, compañía’, cada uno con sus particularidades. En el siglo XIX Comte tuvo el sueño de poder someter los estudios sobre la sociedad al método científico, y aunque su resultado no fue el esperado, de este doloroso proceso nació la sociología, rama del conocimiento en la que se apoyó Agulhon para introducir la sociabilidad como metodología de estudio. Aunque la historiografía fue desde un primer momento la privilegiada, los estudios literarios, fuertemente ligados a esta, no tardaron en aprovechar las ventajas que ofrecía el estudio de las relaciones sociales que se establecían entre los autores y su entorno, y que tanta luz podían arrojar sobre los textos. Y finalmente, tras una larga serie de aportes que no han hecho sino afianzar la sociabilidad literaria como una de las ramas de estudio predilectas en las últimas décadas, llegamos a los aportes recogidos en este pequeño proyecto.

A diferencia de otros volúmenes, en este hemos decidido centrar el foco de atención en los siglos XVI y XVII, con el fin de tratar de compensar en cierta medida toda la atención (merecida, por otro lado) que en este tipo de



estudios ha recibido la Ilustración. Por ello, el primer trabajo que se presenta al lector es un artículo elaborado por José María Ferri Coll sobre la conocida Academia de los Nocturnos. Este espacio de sociabilidad es uno de los más interesantes que puede encontrar el investigador contemporáneo, no solo por sus particularidades intrínsecas, sino por todos los datos que se conservan en sus actas, verdadera mina de información sobre su funcionamiento y las relaciones de sus miembros.

El segundo trabajo, bisagra temporal entre los otros dos, corresponde a M^a Dolores Marrón Guareño, quien aborda de nuevo el tema de las academias literarias, pero esta vez en relación a la importancia que estas tuvieron para la conformación de las denominadas «novelas académicas». La analizada aquí es una de las más conocidas: *Casa del placer honesto* (1620), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, objeto de importantes estudios en los últimos años (Becker, 2017; Marrón Guareño, 2018; Piqueras Flores, 2018 y 2021).

El tercer y último artículo de la serie corre a cargo de Miguel Campión, quien analiza el caso concreto de *El mejor amigo, el muerto*, obra escrita a varias manos (Rojas Zorrilla, Calderón y Belmonte), y que ya había sido estudiada por él en otro trabajo de reciente aparición mediante un análisis estilométrico (Campion Larumbe y Cuéllar, 2021). Nos quedamos así en el siglo XVII, con una obra colaborativa entre las manos, y tras haber pasado por diversos enfoques, espacios, métodos y formas de sociabilidad literaria en el Siglo de Oro, que desde luego se quedan lejos de agotar las posibilidades de la misma.

El monográfico se cierra con un artículo-reseña de la mano de Víctor Sierra Matute, quien pone así en diálogo este pequeño aporte con otros hitos importantes de los estudios recientes de sociabilidad literaria en el ámbito hispánico y analiza el «giro socioliterario» de nuestra disciplina como síntoma del acercamiento entre diferentes escuelas del hispanismo. Nuestro aporte como coordinadores de este monográfico no pretende pasar del de fomentar, precisamente, las relaciones entre investigadores que desde diversos enfoques abordan una misma época y un mismo concepto, encontrando así, en la sociabilidad investigadora de los tiempos presentes, las respuestas a las cuestiones generadas por la sociabilidad literaria de los pasados.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGULHON, Maurice (1966), *La sociabilité méridionale (Confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIIIe siècle)*, Aix-en-Provence, Publications des Annales de la Faculté des Lettres.
- ALBERT, Mechthild (2013), «Introducción. Sociabilidad: el término y el fenómeno», en Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, págs. 7-18.
- ALMONACID, José de (1673), *El Abulense ilustrado. Minas del oro de España*, Madrid, Julián de Paredes.
- ÁLVAZER BARRIENTOS, Joaquín (2002), «Sociedad literaria: tertulias y cafés en el siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, págs. 129-146.
- ÁLVAZ DE MIRANDA, Pedro (1992), *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española.
- ARISTÓTELES (1621), *Historia general de aves y animales*, trad. Diego Funes y Mendoza, Valencia, Pedro Patricio Mey.
- BECKER, Ulrike (2017), «La Casa del placer honesto: las juntas académicas y el papel del médico», en Folke Gernert (ed.), *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, Toulouse, PUM, págs. 151-164.
- BÈGUE, Alain (2019a), «Pensar la República de las Letras entre Barroco y Neoclasicismo. A modo de introducción», en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 42, 5, págs. 7-17.
- (2019b), «Las academias literarias en el tiempo de los Novatores: de sociedad de poder a cenáculos de sociabilidad», en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 42, 5, págs. 33-80.
- BURGOA, Francisco de (1670), *Palestra historial de virtudes y exemplares apostólicos*, México, Juan Ruiz.
- (1674), *Geográfica descripción de la parte septentrional, del polo ártico de la América, y nueva Iglesia de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta provincia de predicadores de Antequera valle de Oaxaca*, México, Juan Ruiz.

- CAMPIÓN LARUMBE, Miguel y Cuéllar, Álvaro (2021), «Discernir entre original y refundición en el teatro del Siglo de Oro a través de la estilometría: el caso de *El mejor amigo, el muerto*», en *Talía: Revista de estudios teatrales*, 3, págs. 59-69.
- CAMPO, Pedro del (1640), *Historia general de los ermitaños de la Orden de Nuestro Padre San Agustín. Primera parte*, Barcelona, Jaime Romeu.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2000), «Sociabilidad doméstica y sociabilidad pública a través de la literatura dieciochesca», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 8, págs. 29-39.
- CASSOL, Alessandro (2008), «El ingenio compartido: panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en María Luisa Lobato López y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, págs. 165-184.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos María (2019), «Redes de sociabilidad literaria en torno a Enrique Vaca de Alfaro», en *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 6, págs. 270-299.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1920), *Conversaciones literarias (1915-1920)*, Madrid, Editorial América.
- GELZ, Andreas (1999), «La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso)», en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9, págs. 101-125.
- GONZÁLEZ DE SALCEDO, Pedro (1654), *Tratado jurídico-político del contrabando*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
- (1671), *Nudrición real. Reglas o preceptos de cómo se ha de educar a los reyes mozos, desde los siete, a los catorce años*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2003), «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea. Introducción», en *Hispania*, 63, 2, págs. 409-414.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.



- LLANOS DEL CASTILLO, Diego de la madre de Dios (1652), *Chorónica de los Descalzos de la Santísima Trinidad Redentores de cautivos. Primera parte*, Madrid, Juan Martín de Barrio.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa y Martínez Carro, Elena (coords.) (2018), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, Madrid, Ayuntamiento.
- LOREA, Antonio de (1674), *David pecador*, Madrid, Francisco Sanz.
- MACHADO DE CHAVES, Juan (1641), *Perfeto confesor y cura de almas. Tomo primero*, Barcelona, Pedro Lacavalleria.
- MARÍN COBOS, Almudena (2013), «Relaciones sociales y literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)», en *Bulletin Hispanique*, 115, 1, págs. 125-144.
- MARÍN PINA, María Carmen (2013), «Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina», en *Bulletin Hispanique*, 115, 1, págs. 145-164.
- MARRÓN GUAREÑO, María Dolores (2018), «El hombre ejemplar o el alter ego de Alonso J. de Salas Barbadillo en *El caballero perfecto* y *Casa del placer honesto*» en José Luis Eugercios Arriero, Sergio García García y Manuel Piqueras Flores (eds.), *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, Madrid, Philobiblion/Universidad Autónoma de Madrid, págs. 101-114.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena y Ulla Lorenzo, Alejandra (2019), «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», en *RILCE: Revista de filología hispánica*, 35, 3, págs. 896-917.
- MUNGUÍA OCHOA, Laura Yadira (2018), «Las academias literarias áureas en torno a la narrativa corta de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo», en *Hipogrifo*, 6, 1, págs. 117-128.
- OSUNA, Inmaculada (2019), «Sociabilidad literaria e imprenta: Academias poéticas madrileñas publicadas entre 1661 y 1663», en *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 6, págs. 241-269.

- Piqueras Flores, Manuel (2018), «La recreación del espacio natural en el interior del espacio urbano. *Casa del placer honesto*, de Salas Barbadillo», en *Revista Estudios*, 0, págs. 25-32.
- (2021), «*Casa del placer honesto* (1620) de Salas Barbadillo y el papel de la mujer en la literatura y el arte del Siglo de Oro», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 98, 2, págs. 109-121.
- PIZARRO Y ORELLANA, Fernando (1639), *Varones ilustres del Nuevo Mundo*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2000), «La institución académica en el siglo XVIII: sociabilidad y quehacer literario», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 8, págs. 3-19.
- ULLA LORENZO, Alejandra (2010), «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*», en *Criticón*, 108, págs. 79-98.
- (2019), «El valor editorial de las comedias calderonianas en colaboración (1651-1750)», en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 42, 5, págs. 357-372.



La sociabilidad en una academia literaria. El caso de los Nocturnos de Valencia (1591-1594)

JOSÉ MARÍA FERRI COLL
Universidad de Alicante

Resumen: Uno de los espacios de sociabilidad más singulares de que tenemos testimonio es el constituido por las academias literarias del Siglo de Oro. Proyectando en su seno las relaciones políticas, sociales, económicas y religiosas de su época, como si se tratara de un pequeño mundo capaz de emular el orden exterior, la academia es también el mejor escaparate de las modas literarias, las polémicas y los avatares de la literatura contemporánea de su tiempo. El caso de los nocturnos es relevante, pues, al conservarse las actas de sus reuniones, sus estatutos y la nómina de sus miembros, es posible explicar la red de relaciones habidas en el seno del cenáculo, así como el poder instructivo que tuvo la academia sobre los académicos, la mayoría de ellos jóvenes imperitos a la sazón. El cenáculo valenciano, en tal contexto, hizo las veces de espacio de sociabilidad tanto como entorno en que comparecían y se relacionaban según su posición fuera de la academia cuanto como medio instructor de asuntos no solo poéticos y lingüísticos, sino también ceremoniales y sociales.

Palabras clave: Academia de los Nocturnos, sociabilidad literaria, academia literaria.

Abstract: One of the most unique spaces of sociability of which we have testimony is the one constituted by the literary academies of the Golden Age. Projecting within them the political, social, economic and religious relations of its time, as if it were a small world capable to emulate the external order, the academy is also the best showcase of the literary fashions, the controversies and the vicissitudes of the contemporary literature of its time. The case of the *Nocturnos* is relevant, because, by keeping the *actas* of their meetings, their statutes and the payroll of their members, it is possible to explain the network of relationships within the Cenacle, as well as the instructive power that the academy had. on the academics, most of them young. The Valencian cenacle, in such a context, contributed to their socialization both as a space in which they appeared and related according to their position outside the academy and as an instructor of both poetic and linguistic matters, as well as ceremonial and social.

Key Words: The *Nocturnos* Academy, literary sociability, literary academy.



1. LA ACADEMIA MODERNA COMO ESPACIO DE SOCIABILIDAD

La academia moderna es una institución fundada con la intención de reunir a personas distinguidas por diferente causa (social, religiosa, económica, erudita, etc.) para debatir de asuntos variados. Pérez de Guzmán definió estas sociedades en un trabajo pionero atendiendo sobre todo a su función de servir de punto de encuentro entre personas que tienen el deseo de comunicarse¹:

Academias eran aquellas asambleas organizadas con cierta estabilidad de existencia, periodicidad de actos y regularidad de funciones y de personas, que, como las que existían en Italia desde el siglo del Dante y Guido Cavalcanti, argüían la reunión periódica de unos mismos miembros sometidos á una elección previa, para cambiarse el grato sabor de sus producciones literarias ó comunicarse recíprocamente la miel de sus ideas ó los atractivos de sus estudios y descubrimientos. (1894: 72)

En el Siglo de Oro, ya encontramos definiciones similares a la del erudito español. Filippo Sassetti, que participó en la Academia de los *Alterati*, creada hacia 1569 en Florencia, intentando definir allí tales reuniones, afirmó que se trataba de una asociación de personas bien nacidas para el estudio de las letras. La esencia toda de una academia debía representarse mediante una *empresa* que aludiera siempre a conceptos nobles y elevados (Rossi, 1899: 117-119). Giovan Battista Alberti (1639), por su parte, dirigiéndose a los *confiados* de Pavía, leyó un *Discorso dell'origine delle Accademie* en que considera que tales juntas eran creaciones nobles e ingeniosas que servían de adorno a las ciudades y constituían un beneficio universal para los pueblos y para sus miembros porque se trabajaba con aportaciones de todos². Por su parte, Co-

¹ En el ámbito español son ya clásicos los trabajos sobre academias literarias de Hazañas y La Rúa (1888), Pérez de Guzmán (1894), King (1960; 1963), Sánchez (1961), Rodríguez Cuadros (1993), Robbins (1997) y Bègue (2007; 2018). Sobre el significado de estas instituciones es importante leer los estudios de Egido (1984; 1985), Cruz (1998) y Cañas Murillo (2012), entre otras muchas aportaciones valiosas. Para las academias valencianas barrocas debe consultarse el libro de Mas i Usó (1999). Sobre la sociabilidad en la academia, ha de tenerse en cuenta el artículo de Bègue (2019). Remito para una bibliografía temática sobre academias literarias españolas al repertorio elaborado por Ferri Coll (2010).

² Sobre las diferentes acepciones de *academia* en Italia, parece que la reunión napolitana en torno a Giovanni Pontano presenta rasgos que prevalecerán en el modelo académico y serán asumidos en las convocatorias españolas (reuniones regulares, nombres alegóricos de los académicos, uso de la lengua vernácula, etc.): «La tipologia di socializzazione di matrice pontaniana indica la linea di sviluppo che si affermerà come predominante, anche se in modo tutt'altro che lineare, a partire dal secondo quarto del XVI secolo e condurrà alla maturazione delle forme accademiche del pieno Cinquecento, in un percorso



varrubias (1995 [1611]) aclara en su *Tesoro* el significado de la academia contemporánea: «Hoy día [es] la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir³». Asimismo, el *Diccionario de Autoridades* distingue claramente entre convocatorias de carácter literario (sean estables u ocasionales⁴) y el resto, sobre todo las consagradas al estudio de las lenguas vernáculas y la creación de obras lexicográficas (el *Vocabolario* de la *Crusca*; así como las producciones en ese ámbito de la *Académie Française* en el XVII, y de la Real Academia Española en el XVIII).

Conviene recordar que, aunque los términos *academia* y *universidad* se confunden a veces, se trata de instituciones diferentes⁵. Como afirma Frances Yates, la academia es una «institución dedicada a la investigación o a la perfección de algún arte» (1991: 24). En efecto, ni las academias renacentistas ni las barrocas tuvieron finalidad docente sino científica o artística. El marbete *universidad*, empleado en vernáculo para traducir *academia*, agradaba a los humanistas menos que el segundo, evocador de la Antigüedad griega (Pevsner, 1982 [1940]: 20-21, nota 6). Tampoco hay que olvidar que el prestigio de algunas academias llegó a superar al cosechado por las propias universidades. Así se explica que el cónsul de la Academia Fiorentina recibiera en 1541 los privilegios, los ingresos y la autoridad propios del rector de la vieja Universidad de Florencia.

Los académicos que acudían a estas reuniones procedían de los grupos sociales acomodados, representados por nobles, religiosos y, a medida que las ciudades crecían y albergaban a una rica burguesía, también por ciudadanos opulentos. Al socaire de todos estos privilegiados, asistieron también a las academias científicos, escritores, músicos, etc. La academia se

di progressivo irrigidimento delle strutture di aggregazione che vede l'emersione di precise gerarchie interne e la codificazione di una articolata ritualità nelle procedure» (Rinaldi, 2007: 341-342).

³ 'Tratar, comunicar y consultar algún negocio o materia con otro, examinando las razones que hay en pro y en contra, para asegurar el acierto en la resolución' (*Autoridades*).

⁴ En nuestro Siglo de Oro, la poesía no faltó en las canonizaciones, en las recepciones públicas y privadas, en las bodas, bautizos, aniversarios, y en los magnos actos del Estado. La corte de los poetas era extensísima y el número de los participantes elevado. En este contexto, la palabra *academia* sirvió también para denominar esta actividad.

⁵ Véase, por ejemplo, la definición de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, según la cual se entiende por academia «un establecimiento de enseñanza superior, o en su acepción más común, una *sociedad de eruditos o doctos*. En la primera acepción, ACADEMIA significa muchas veces lo mismo que universidad, y cuando no es así, denota un establecimiento que no está destinado a la enseñanza de todas las ciencias, sino de una o de varias, o que se dedica a estudios artísticos» (1958: I, 844).

convierte así en un lugar de reunión de quienes tienen intereses comunes. Este afán por mezclarse con los semejantes se concretaba en dos modalidades de junta. La primera estaba dirigida por quienes se sentían en posesión de un sistema de ideas, originales o no, y propendían a proyectarlo sobre sus discípulos. En este caso, el carácter docente prevalece sobre el resto de principios. La segunda cristalizaba en la necesidad, que tenía el hombre culto, de integrarse *inter pares*, perteneciendo de este modo a una *sociedad* particular y específica que proporcionaba al individuo la distinción y seguridad que el cuerpo social general no otorgaba, dado que todas las civilizaciones han contado con menos hombres instruidos que incultos. L. Leonardo de Argensola reconoce en un discurso académico las relaciones de solidaridad existentes entre los miembros de una academia moderna: «En estas juntas y conversaciones todos somos maestros y discípulos; todos mandamos y todos obedecemos, comunicando las profesiones diversas y tomando cada uno lo que ha menester para la suya» (en Sánchez, 1961: 17). En otra academia aragonesa conocida por el curioso nombre de *Pítima contra la Ociosidad*, patrocinada por el conde de Guimerá en el verano de 1608, se recoge en el artículo cuarto de sus estatutos: «Pareció que era más a propósito que al presidente, de ahora en adelante, se le llame *promovedor*, por cuanto la hermandad que en esta junta hay, es tan grande, que cuadra más este nombre que el primero» (fol. 3). El carácter de estas reuniones ya no es necesariamente docente, aunque se observen algunas pautas didácticas, sino que se pretende recalcar las cualidades de los asistentes, quienes forman parte de una sociedad privilegiada que criba a todos los aspirantes y selecciona a los más talentosos. En este sentido, el cenáculo es un reflejo de la sociedad real, y, para que esto sea así, se utilizan leyes a las que quedan sujetos sus integrantes; se elige un lugar estable, y también un calendario para las reuniones; se nombra a un Presidente, Secretario, Portero, Consiliario, Fiscal, etc. A medida que se incorporaban a la academia asuntos frívolos y se desvanecían los temas filosóficos y científicos, aumentaba el boato de las reuniones, que llegaron a ser auténticas celebraciones de carácter lúdico. Así las cosas, se adoptaban *divisas* o *motes* procedentes de emblemas, se bautizaba a los académicos con nombres alegóricos, se tomaba una *empresa* para identificar a cada sociedad, e incluso se desarrolló algún género literario entera y específicamente académico, como el *vejamen*, prosa satírica que se utilizaba en las academias para enjuiciar de manera

jocosa el valor de los textos allí leídos, o bien para zaherir a los propios académicos. Todo esto es el resultado de un proceso de identificación e integración que persigue la definición de un grupo diferenciado del cuerpo social general. La academia, pues, nace «quando si struttura come microsocietà mimetica della società reale, con i suoi apparati legislativi, esecutivi e giudiziari» (Quondam, 1981: 22-23).

La cristalización de las academias áureas se produjo al tiempo que las ciudades demandaban una socialización de los procesos culturales, de modo que el placer y el entretenimiento se pudieran conjugar con el saber y la ciencia. Castiglione ofrece en *El cortesano* un modelo de vida en que las diversiones palaciegas son aderezadas por la conversación, la lectura, las representaciones teatrales, etc. Las academias españolas pretendían combatir el ocio, como palmariamente se lee en el rótulo de una de ellas: *Pítima contra la Ociosidad*. Los *nocturnos* de Valencia se muestran a favor de la virtud y en contra del ocio. También L. Leonardo de Argensola previno a los asistentes a una academia zaragozana de los riesgos de la ociosidad y recomendó a su auditorio que se empleara tanto en el ejercicio intelectual como en el físico. En el encabezamiento de los estatutos de la Academia Peregrina, que no pasó de ser un proyecto, se lee lo siguiente: «convocaré a la virtud, despediré al ocio, premiaré a los ingenios» (fol. 51v.).

La academia privilegió la transmisión oral de los temas abordados allí. Este carácter oral de la academia renacentista y barroca se explica por la manera de intercambiar el saber, que sigue el modelo platónico del diálogo, aunque adaptado a las exigencias del humanismo. Cuando Castiglione describe la corte de Urbino, se fija en que una de las diversiones a la que se entregaban con fruición los cortesanos era la disputa sobre diferentes temas y los juegos ingeniosos (1994 [1528]: 108-109), aludiendo igualmente a la «dulce conversación» (1994 [1528]: 90) de la corte del duque Guido, a la que debe en parte su formación. En las academias, el discurso oral se impuso en beneficio del intercambio de pareceres entre los académicos. El Presidente de la academia manda preparar los sujetos que se escucharán en la siguiente sesión. También las obras de ficción en prosa se leen, muchas veces de manera inesperada. Cuando hay un certamen, los jueces leen el vejamen en público. La recitación, lectura o exposición oral espontánea son la forma preferida por los miembros de las academias, quizá porque «la palabra sonora es un medio

espiritual y social, necesario para poder representar con éxito el propio papel en el gran teatro del mundo» (Lacadena, 1988: 102)⁶.

2. EL CENÁCULO DE LOS NOCTURNOS Y SU CONTRIBUCIÓN A LA SOCIABILIDAD DE LOS ACADÉMICOS

Antes de llegar a los nocturnos, viene bien revisar, aunque someramente, algunos hitos previos en el Reino de Valencia que pueden ser considerados antecedente y también espacio de sociabilidad. En 1474, cuarenta poetas, casi todos valencianos, concurren a la fiesta poética en honor a la Virgen María auspiciada por Lluís Despuig, virrey a la sazón. La nómina de los participantes revela su origen burgués. Entre estos hay que nombrar a Jaume Roig y a Joan Roís de Corella. La fuerte presencia de ciudadanos procedentes de las clases sociales medias valencianas significa que estas se complacían en emparentarse con los grupos dirigentes de la ciudad. Hecho bien distinto es el que se daría a partir de que la aristocracia se hiciera con el poder absoluto de los órganos que gobernaban Valencia. Hubo más certámenes importantes, entre los que recordaré el de 1486, dedicado a la Inmaculada Concepción; el de 1498, consagrado a San Cristóbal; y, empezado el siglo siguiente, el de 1511, cuyo tema fue Santa Caterina.

Al mismo tiempo, en la ciudad de Valencia existieron durante el siglo XV numerosas tertulias, estudiadas por Guinot (1921) y más tarde por Fuster (1975 [1962]). Esta actividad contribuyó a crear el hábito de las reuniones literarias. En el Siglo de Oro de la literatura valenciana, los *parlaments* o *collacions* funcionaron igual que las academias. El florecimiento cultural se incardinó en el progreso material de los valencianos, siendo, como señaló Fuster, Valencia “una de les poques ciutats que se salva de la crisi” de su tiempo (1975: 332). Era el tiempo de Ausiàs March, de quien conocemos su amistad con Joanot Martorell, Berenguer Cardona y Joan Moreno; de Fenollar y Jaume Roig, muy cercano a Sor Isabel de Villena, cuya *Vita Christi* guarda relación con el *Spill*; el momento de la escritura de obras en colaboración. Corella y Joan Escrivà crearon *Lo juí de Paris*; Fenollar y Martínez, *Lo Passi en cobles*; y

⁶ Sobre la oralidad en las justas poéticas, puede leerse el trabajo de Blanco (1988); para el vejamen, el clásico de Carrasco Urgoiti (1988); en torno a la conversación en la academia, el de Rinaldi (2007: 351 ss.); y acerca de la oralidad y la poesía, Bègue (2010).



un grupo de amigos de Fenollar —Gassull, Portell, Moreno, etc.— compuso *Lo procés de les olives*. Jaume Roig reprodujo en el *Llibre de les dones*, escrito hacia 1459 y editado en 1531, el desarrollo de una de estas reuniones en que los hombres de letras intercambiaban la lectura de sus poemas al tiempo que abrían el acervo de sus conocimientos (1981: 76). Aunque no se debe leer *Spill* como una crónica histórica, no son despreciables los datos que aporta el libro encubiertos en forma de autobiografía. Ocupaban los ocios de la alta sociedad valenciana, según Roig, la lectura de los *puys* provenzales, las disertaciones sobre diverso asunto, la rememoración de algunos fragmentos del *Decamerón*, el estudio de las obras de los clásicos grecolatinos, etc. No faltan en los versos de Roig referencias a las discusiones de los tertulianos, que llegaban a provocar alborotos similares a los que describiría Lope en sus cartas al duque de Sessa muchos años después (1981: 76).

Lo mismo que los *nocturnos*, los tertulianos de que habla Roig se reunían en horas vespertinas. Se pretendía asimismo entretener a los asistentes y evitar el ocio. Había entre ellos mujeres, damas procedentes de las clases acomodadas valencianas, que disfrutaban de las veladas, en las que también cabía el juego (1981: 76). Otra tertulia de ficción fue descrita por Joan Roís de Corella en el *Parlament ho collaçio que sesdeuench en casa de Berenguer Mercader entre alguns homens destat de la Ciutat de Valencia, los quals ordenaren les istorials pohesíes següents, ço es, cascu la sua en son elegant estil*. El motivo de las reuniones es el mismo. Se celebraban por la noche, y su principal finalidad era acabar con los «anchores de pereos oçi». Se reunían hombres de estado, que, después de haber cenado, leían y escuchaban discursos en prosa, poesías, comentarios, etc. Como se ve, la organización de los encuentros era similar a la establecida para la Academia de los Nocturnos. La literatura venía a dar cuenta así de reuniones reales como el *parlament* celebrado a partir de 1475 en casa de mosén Fenollar. Dos poemas satíricos publicados en 1497 (*Lo procés de les olives* y *Lo somni de Joan Joan*) dan cuenta de estas tertulias. La semejanza de las reuniones patrocinadas por Fenollar y las academias del XVI radica en el interés por enfrentar posturas opuestas sobre un mismo tema. Se privilegió el cultivo de la poesía satírica hasta tal punto, que los *académicos* se enzarzaban con frecuencia en polémicas inagotables. La importancia de algunos poemas nacidos en esta tertulia rebasa lo literario y permite explorar curiosidades léxicas y sociales relevantes.

A finales del siglo XVI, sin embargo, la situación era muy distinta. La Academia de los Nocturnos nació en un momento en que el Reino de Valencia había perdido su autonomía política, su lengua propia languidecía como vehículo literario, la independencia de la nobleza nativa era ya un espejismo, prisionera de los deseos reales, y su economía y crecimiento demográfico se habían estancado. En nombre de Felipe II, gobernaba el Reino un virrey elegido por él mismo. Los primeros virreyes de su reinado eran de origen valenciano. Sin embargo, a partir de 1567, cuando eligió al conde de Benavente, la mayoría de representantes regios en el Reino procedía de la nobleza castellana. En 1581 alcanzó el virreinato Francisco de Montcada, conde de Aitona, quien mantuvo el cargo hasta 1594, coincidiendo, pues, con el cierre de la Academia de los Nocturnos. Don Francisco se afanó en la pacificación del Reino, que se hallaba revuelto por las continuas asechanzas de bandoleros, piratas, salteadores y delincuentes sin resquemor alguno de violar la legislación foral en repetidas ocasiones (García Martínez, 1980), hecho que suscitó las quejas de los representantes en las Cortes. A las de 1585 no acudieron por su corta edad los nobles que participarían más tarde en la Academia, aunque algunos de estos estuvieron presentes en las convocadas por Felipe III en 1604. El apoyo del estamento nobiliario al rey era patente por las numerosas concesiones que hacía a medida que pasaban los años. Aparte de los auxilios económicos a la Monarquía, la nobleza valenciana fue perdiendo su protagonismo social y subyugándose paulatinamente a la castellana. Carlos V había visitado Valencia en 1528 para jurar los fueros, aunque aprovechó la estancia para ennoblecer a muchos y concederles prebendas. En 1564 hizo lo propio Felipe II, y en 1599 entró en Valencia Felipe III, acompañado por su hermana Isabel Clara Eugenia y el valido Lerma, con el fin de jurar como rey de Valencia y aguardar a doña Margarita de Austria, que llegaría al poco para desposarse con el rey español⁷. Aquella boda, celebrada por los poetas valencianos y por toda la ciudad, que participó en los festejos y ceremonias, reveló las diferencias existentes entre nobles castellanos y señores valencianos, según las anotaciones del dietario de Pere Joan Porcar (1983 [1585-1629]: 34-35).

⁷ J. Casey ha destacado el efecto psicológico de los juramentos reales de los fueros: «Desde luego la visión del señor de dos continentes arrodillado ante sus súbditos valencianos, con la mano sobre un misal o una biblia, repitiendo solemnemente las palabras “yo lo juro”, estaba destinada a imbuir en los que lo presenciaran la idea de que el monarca no era, en modo alguno, absoluto» (1983: 232).



La capital del Reino de Valencia había dejado de ser Corte renacentista y humanista en 1550, tras la muerte de Fernando de Aragón, duque de Calabria, que había conseguido mantener el brillo que su esposa, fallecida años atrás, Germana de Foix, había dado a la vida palaciega y al ejercicio artístico cortesano. Después de ellos, ninguna corte virreinal consiguió aglutinar a artistas, sabios y profesores, de modo que esta ausencia ralentizaba el progreso de la vida cultural en Valencia, razón por la que la Academia de los Nocturnos había reconstruido «l'articulació cultural elitista» de una Valencia sin Corte ni mecenazgos (Fuster, 1989: 299).

Algunos de los nocturnos destacaron tempranamente la relevancia de las reuniones académicas. En efecto, el historiador contemporáneo y académico Gaspar Escolano lamenta que no se hayan puesto en letra de molde las actas de la academia (Ferri Coll, 2008), lo que “hubiera acaudalado mucha reputación a la nación española con las extranjeras” (1972 [1610-1611]: II, col. 531). Igual de importante es el recuerdo de la Academia en la *Autobiografía* de su presidente, don Bernardo Catalán, quien pone el foco sobre todo en el hecho de que unos cuantos caballeros y amigos fundaran una academia “per a exerçitar-se en obres i actes virtuosos” (1929: 12).

Redactados los estatutos y establecido el número de sus miembros, la Academia se reunió por primera vez el 4 de octubre de 1591. Su Presidente leyó la primera noche un «Soneto en alabança de la Academia»:

Ya qu'el silencio grato nos ayuda,
y el reposo común tan procurado
del general afecto apoderado
obra con fuerças de la noche muda.

La del ingenio con razón acuda
al noble pensamiento, que alentado
del general sosiego, hallará vado
a la virtud puríssima y desnuda.

Y vos estrella nueva, que naçiendo
prometéis la riqueza que gozaron
en el dorado siglo de Saturno,

creçed con nueva luz, porque creciendo
se illustren los alientos que hos tomaron
por norte de su nombre y fin nocturno (Actas, I, 72)⁸.

El poco inspirado poema de don Bernardo inauguró las sesiones aludiendo a los dos pilares sobre los que se asentaba la Academia: el ejercicio del ingenio y la práctica de la virtud. A esta primera convocatoria asistieron el Presidente, cuyo nombre en la Academia era *Silencio*; el Consiliario, Francisco Tárrega, conocido por *Miedo*; el Secretario, Francisco Desplugues, bajo el nombre de *Descuido*; el Portero, Miguel Beneito, que participaba en las reuniones con el sobrenombre de *Sosiego*; y los siguientes académicos: Gaspar Aguilar (*Sombra*), Francisco Pacheco (*Fiel*), Maximiliano Cerdán (*Temeridad*), Hernando Pretel (*Sueño*), Gaspar de Villalón (*Tinieblas*), y Fabián de Cucalón (*Horror*). Intervinieron, por tanto, diez académicos en la primera reunión. Este sería el núcleo inicial de la Academia y el más importante durante su desarrollo. Probablemente ellos fueron también los responsables de redactar los estatutos. La jerarquización de la Academia es indiscutible dada la presencia de nobles, militares, religiosos y ciudadanos que destacaban por su cultura y formación, ocupando cada uno de estos grupos el lugar que correspondía a su prestigio social y capacidad económica. Entre estos existe una diferencia de rango considerable. Nobleza y clero monopolizan los cargos de la Academia y se convierten en sus rectores. Téngase en cuenta que durante el reinado de Felipe II ambos estamentos incrementaron el número de sus miembros de forma considerable. Fijan el canon literario, observan la ortodoxia tridentina y reproducen los modelos jerárquicos de la sociedad de Felipe II. Se ocupan casi exclusivamente de la elaboración de los discursos en prosa, de la asignación de sujetos y de la aprobación de los textos que se van a leer y copiar en las actas. *Lucero* (Juan Andrés Núñez) en la *captatio benevolentiae* de su «Discurso alabando las mujeres gordas» señala que los temas de los discursos no se asignaban arbitrariamente: «Muy Ilustres Señores, mucha razón fuera qu'el señor Presidente midiera los discursos con el talento de quien se encargan, obligando a los que poco leen y tienen poco lugar a que hizieran discursos de poco pelo y menos consideración [...]» (Ms. Res. 34, fol. 195v).

En la jornada novena, celebrada el 27 de noviembre de 1591, *Sosiego* leyó un largo «Elogio alabando a los fundadores Académicos» (*Actas*, I,

⁸ Cuando cito por la edición de Canet, Rodríguez y Sirera (1988-2000), indico solo volumen y página.



págs. 229-236), donde se menciona, aparte de a los diez académicos de la primera sesión, a Jerónimo de Virués (*Estudio*), a Juan Fenollet (*Temeroso*) y al licenciado Escolano (*Luz*). El 25 de diciembre, *Miedo* recitó un soneto dedicado «al nacimiento de Christo Redemptor» en que aparecen «todos los nombres allegóricos de los Académicos». Tárrega añadió a la nómina conocida los nombres de Jaime Orts (*Tristeza*) y Manuel Ledesma (*Recogimiento*). No menciona, sin embargo, a *Luz*, quien intervino un poco más tarde —el 15 de enero de 1592—. El ms. Res. 32 de la BNE contiene un listado de académicos en el que aparecen estos quince arriba mencionados y otros treinta y uno. Repasa *Sosiego* los nombres alegóricos de sus compañeros en el “Elogio”, aunque las referencias no siempre resultan aclaratorias. El cargo en la Academia de *Silencio*, trasunto de su posición social privilegiada, le concede la admiración y loa de los asistentes. Es el «gran Catalán», el «gran *Silencio*», «clara lumbre» para los académicos. *Miedo* es el encargado de fijar el canon literario de la Academia, y, por tanto, su papel de consiliario le facilitaría la tarea de censurar las obras presentadas, y de ahí que los escritores sintieran *miedo* ante su severo juicio. *Descuido*, al actuar como secretario, debía ser cuidadoso a la hora de recopilar y conservar la obra de la Academia, por lo que tal vez *Sosiego* afirma que «cansado de verse tan famoso / a descuydarse de la fama viene». *Temeroso*, con su «ingenio milagroso», conseguirá «mil glorias y renombres» porque es «un temor qu’el ánimo levanta». *Luz* tiene un significado más claro porque «alumbra su ingenio al de los hombres». *Fiel* recibe el nombre «por ser tales / su sciencia, su saber y entendimiento, / que sirven de balança a los mortales». *Sueño* «puede dormir seguramente, / pues lo que hay que saber tiene sabido». *Temeridad* quiere «honrrarnos por estilo bien cubierto». *Horror* ha merecido «tan grande nombre / que ha de causar horror al más discreto / ver que a tan alto punto aya subido». *Tinieblas* deja su «claro nombre» para resplandecer mejor «por las *tinieblas* de su nombre oscuro». *Estudio* merece el nombre por ser el «más famoso ingenio». *Sombra* «quiere qu’el mundo asta su sombra alabe», por ser, a juicio del académico, el mejor poeta de la Academia y uno de los modelos que debían seguir sus miembros, «pues es tal en el mundo su poesía / que todo lo qu’es bueno es sombra suya». En la asignación de los nombres subyacía cierta ironía, difícil de descifrar en algunos casos. No extraña, por tanto, que al académico más dado a la chanza lo llamaran *Tristeza*. Algunos nombres tienen que ver con la noche, momento en que se celebraban las reuniones: *Sombra*, *Tinie-*

blas, *Oscuridad* (Matías Fajardo) y *Lubricán*. Otros aluden a la luz: *Resplandor* (Estacio Gironella) y *Luz*. Un grupo de ellos se refiere a fenómenos atmosféricos o elementos celestes: *Trueno* (Tomás Cerdán de Tallada), *Niebla* (Jaime de Aguilar), *Lluvia* (Guillem Belvis), *Lucero*, *Cometa* (Hernando de Balda), *Relámpago* (Gaspar Mercader) y *Estrella* (Bartolomé Sebastián). Entre las alusiones alegóricas, destacan las ideas de miedo — *Asombro* (Joan de Valenzuela), *Temeridad*, *Horror*, *Temeroso*, *Miedo*, *Recelo* (Francisco de Vilanova), *Peligro* (Gaspar Gracián) y *Cautela* (Vicente Giner)— y de retiro — *Silencio*, *Sosiego*, *Recogimiento*, *Soledad* (Evaristo Mont), *Reposo* (Guillén Ramón Catalán), *Tranquilidad* (Tomás de Vilanueva) y *Sereno* (Jerónimo de Mora)—. Lo que parece claro es que los nombres alegóricos forman parte de un haz de relaciones, muchas veces veladas para nosotros, capaz de subsumir la posición de cada académico en el conjunto, así como su relación con el resto. En el escenario de sociabilidad que representaba la Academia crear vínculos entre los académicos capaces de reforzar su percepción de pertenencia a un grupo y a su vez de emular los protocolos sociales externos podía tener utilidad instructiva para los más jóvenes.

Llegados aquí podemos preguntarnos qué aportaba la academia a la sociabilidad de los académicos. En la introducción de los estatutos, los académicos se proponen el ejercicio de la virtud, el cultivo del ingenio y el entretenimiento para desterrar el ocio. Parece normal que el último de los objetivos declarados pudiera acometerse mejor en el seno de un grupo. Téngase en cuenta que una parte de los académicos tenía menos de treinta años. El dato es revelador del deseo de buscar diversión en la academia, pero también de aprender allí unos de los otros, siguiendo el ejemplo de los más peritos en cada asunto. El hecho de que la mayoría de los académicos ocupara puestos relevantes con posterioridad a su paso por la Academia hace pensar que su asistencia a las sesiones académicas enriqueció su formación *social* y constituyó el hito más importante de la trayectoria literaria de muchos de ellos. En sentido opuesto, Pedro Salvá resta importancia a esta última idea, ya expresada por Ximeno, quien había destacado la «grande aplicación a cultivar los ingenios de la juventud con ejercicios literarios» de don Bernardo Catalán (1747: 241). Así, el bibliófilo valenciano opina que la intención del Presidente de la Academia de los Nocturnos «fue única y exclusivamente la de pasar un rato de solaz cada ocho días, estimulando y ejercitando su ingenio y el de sus amigos» (1869: 15). El juicio de Salvá se fundamenta en la rica galería

de obras cuyo asunto resulta poco edificante. Aunque el dato es cierto, no se puede ceñir únicamente a tal el objetivo de la Academia porque, si el fin de esta hubiera sido solo lúdico, no habría sido necesario crear un cuerpo de discursos dedicados a los asuntos más variados que contribuyeron en la instrucción de los asistentes, como ha estudiado de diferente manera una serie considerable de investigadores (Rodríguez Cuadros, 1993; Janik, 2013; Rodríguez Cachón, 2020; Albert, 2020). Tampoco parece corroborada la opinión de Blasi (1929: 343), quien interpretó que la poesía religiosa de la Academia sirvió de descargo de conciencia de los académicos de haberse afanado con fruición en la práctica de temas menos edificantes, auténtico propósito este último del cenáculo en la línea de Salvá (1869). En las reuniones, sus asistentes podían poner en práctica el arte poética, que comprende la imitación de los modelos tradicionales tanto grecolatinos como castellanos, el dominio de la métrica y la perfección del estilo. En este sentido se desempolva el *desideratum* humanista de educación del vate, que abarcaba aspectos generales tales como la formación del carácter, la filosofía y la erudición, junto a otros específicos que consistían tanto en el estudio de la lengua, las reglas del arte y la imitación como en la lectura. El aprendizaje de las destrezas universales era cantera de temas para el poeta, mientras que la comprensión de las particulares le garantizaba el desenvolvimiento en el oficio. *Sosiego*, cuando ofreció a su auditorio el «Elogio» mentado arriba, muestra su deseo de imitar a los académicos porque «el ejercicio hará naturaleza» (*Actas*, I, 236). Redundando en esta idea, *Estudio* reconoce la importancia de la «exercitación» para el estudio de las letras, «porque con el trabajo y continuación se labra y cultiva el entendimiento» (*Actas*, I, 143). Resultaba lógico que un grupo de jóvenes nobles se engolfara en la composición de versos, dados el progresivo acercamiento de la nobleza cortesana a la literatura y la necesidad de mantener su *status* y consideración. Al hilo de esta idea, Fernando R. de la Flor opina que la clase dirigente aspiraba a conquistar el espacio de la escritura, aunque «no posee la capacidad práctica de generar textos» (1989: 33). Aparte de pericia en la literatura, en la Academia se podían adquirir otras habilidades también entroncadas en el campo de la sociabilidad. A este terreno debe adscribirse la «Lición de la exellencia de los combites», encargada a Gaspar Aguilar para la primera reunión del cenáculo. Este académico es un ejemplo de escritor sin medios económicos que consigue subsistir como secretario de nobles importantes. Por esta razón, «quien a hecho tan pocos» (*Actas*, I, 65) no era el más

apropiado para tratar de convites. Ese hecho sería causa de hilaridad para los académicos. Sin embargo, cuando se lee el discurso, se puede advertir la erudición de *Sombra* y cómo esta puede venir bien para instruir a quienes verían en este tipo de celebraciones solo su parte más superficial y festiva sin reparar en su importancia social:

Y pues queda provado con evidentísimas razones que los combites donde comen los cuerpos son de tanta importancia y calidad, bien es que digamos algo de los combites donde comen las almas. Porque si en los unos ay, quando mucho, aves que vuelan por el aire, en los otros, ay, quando menos, pensamientos que traspasan el cielo [...]. Quiero decir que la perfición del combite yguala la calidad de los combidados, los quales podrán comer por principio sabrosas frutas de poesía, y por medio de provechosos manjares de historia y moralidad, pero con condición de que no esperen postre ni fin, porque los combites de las almas no le tienen. (Actas, I, 71)

En las reuniones académicas, los más jóvenes podían empaparse de la doctrina científica e ideológica imperante en esta escuchando a los académicos más doctos. *Peligro* leyó un «Discurso de la discreción spiritual» en la jornada octogésimo quinta en que habla del «ejemplo que de todo género de virtud da la congregación de Nocturnos académicos» (ms. Res. 34, fol. 211v). Se puede entender que el académico considera que la junta de la que él es miembro se constituye como modelo para sus integrantes. Y a su vez, casi tres décadas después, Olivares mostró su preocupación por la educación de los jóvenes, según ha explicado Elliott (1990 [1986]: 448):

Solo mediante la educación del individuo a una edad todavía moldeable, podían imbuirse en su ánimo como era debido las virtudes cívicas del servicio y la obediencia. Los jóvenes, se lamentaba en su carta al cardenal-infante [27-IX-1632], no estaban siendo criados de forma correcta. Él había intentado remediarlo mediante la creación del Colegio Imperial de Madrid, pero hacia 1632 resultaba evidente que la nueva fundación constituía un fracaso. Lo que proponía ahora era la creación de academias del estilo de las que podían encontrarse en Francia y la República de Venecia. En la corte, además de la casa de los pajes, por la que le correspondía velar a él en su calidad de caballero mayor, debían existir dos de esas academias, y había que fundar otras en Sevilla, Granada, Valladolid, Lisboa, Pamplona y en Aragón. La finalidad de esas instituciones debía ser proporcionar una educación militar y «política» y, según la elaboración de los planes de

Olivares que realizaría más tarde una Junta de Educación nombrada a tal efecto, en ellas se debía conjugar el ejercicio práctico de las artes marciales con el teórico de las matemáticas, la geografía, la mecánica, y las artes «políticas y económicas que instruyen el ánimo para el gobierno público y doméstico».

Por supuesto, esta instrucción ni fue sistemática ni obedecía a un programa preconcebido de altura humanista. De hecho, el tipo de educación que había habilitado el Humanismo utilizaba la poesía solo como medio y nunca como fin, es decir que interesaba a los instructores que sus discípulos nobles aprendieran los elementos retóricos que intervenían en la creación poética, aunque no era necesario que este proceso educativo desembocara en la elaboración literaria. Leer y escribir ficciones, por ello, era un ejercicio frecuentado por los maestros humanistas para conseguir que sus alumnos se desarrollaran con facilidad en el terreno de la Retórica y la Oratoria. Christoph Strosetzki (1997) ha analizado con detenimiento la relevancia de la cultura para el hombre renacentista y el peligro denunciado por humanistas y eruditos de que la nobleza permaneciera ociosa⁹. N. Baranda (1995), por su parte, demostró que había existido una preocupación constante por preparar a los jóvenes de las clases privilegiadas para que estos fueran capaces de enfrentarse a situaciones concretas de la vida militar y civil. Los textos que analiza Baranda son breves y pocas veces obedecen a un esquema rígido que abarcara todos los hitos del asunto tratado. En este sentido se procede como en la Academia, ilustrando con chispazos y breves consejos el comportamiento ideal de un noble. Al tratar de qué es más provechoso, el ejercicio de las armas o el estudio de las letras, *Estudio* se inclina por lo segundo y confía en que los valencianos se ocuparán de que sus hijos sean instruidos en ellas:

[...] Tendrán special cuydado de hazer que las aprendan sus hijos, para que con ellas honrren su nación, aprovechen y authorizen sus personas y crien tales sujetos que puedan pasar adelante esta nueva y bien instituida ACADEMIA. (*Actas*, I, 149)

Concurrieron, por tanto, en la Academia dos aspectos importantes de la sociabilidad. El primero radica en el hecho de que el cenáculo fuera espacio de

⁹ Conviene leer asimismo los estudios de Pedro Ruiz (1995) y de Laspéras (1995).

reunión y emulación del orden externo; y el segundo, no menos interesante, tuvo su razón de ser en la utilidad que las reuniones tuvieron para instruir a sus asistentes, la mayoría jóvenes imperitos, en diferentes asuntos. Tales enseñanzas contribuirían de manera decisiva en la acomodación de estos en el cuerpo social, según el orden establecido, y les proporcionarían los conocimientos necesarios para el desarrollo de las funciones que se esperaba de ellos con arreglo a su origen y capacidad.

BIBLIOGRAFÍA

Academia Pítima contra la ociosidad. Ms. 9396 de la Biblioteca Nacional de España.

Academia de los Nocturnos. Ms. Rs. 32-34 de la Biblioteca Nacional de España.

Academia Peregrina. Ms. 3889 de la Biblioteca Nacional de España.

ALBERT, Mechthild (2020), «La sociabilidad reflejada a través de los discursos de la Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591-1594)», en *Edad de Oro*, 39, págs. 145-157.

ALBERTI, Giovan Batista (1639), *Discorso dell'origine delle Accademie publiche et private, e sopra l'impresa de gli Affidati di Pavia*, Génova, G. M. Farroni.

BLANCO, Mercedes (1988), «La oralidad en las justas poéticas», en *Edad de Oro*, 7, págs. 33-47.

BARANDA, Nieves (1995), «Escritos para la educación de nobles en los siglos XVI y XVII», en *Bulletin Hispanique*, 97, 1, págs. 157-171.

BÈGUE, Alain (2007), *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional.

— (2010), «Oralidad y poesía en la segunda mitad del XVII», en José María Díez Borque (coord.), *Cultura oral, visual y escrita en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, págs. 59-100.

— (2018), *Catálogo bio-bibliográfico de los poetas académicos y cortesanos del reinado de Carlos II*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi.

- (2019), «Las academias literarias en el tiempo de los novatores. De sociedad de poder a cenáculos de sociabilidad», en *Dieciocho*, 42, págs. 33-80.
- BLASI, Ferruccio (1929), «La Academia de los Nocturnos», en *Archivum Romanicum*, 13, págs. 333-357.
- CANET, José Luis (1993), «Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia», en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, págs. 95-124.
- (1988-2000), y Evangelina Rodríguez y José Luis Sirera (eds.), *Actas de la Academia de Nocturnos*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2012), «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 35, págs. 5-26.
- CARRASCO URGOITI, M.^a Soledad (1988), «La oralidad del vejamen de academia», en *Edad de Oro*, 7, págs. 49-57.
- CASEY, James (1983), *El Reino de Valencia en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1994 [1528]), *El cortesano* [trad. de Boscán], ed. de M. Pozzi, Madrid, Cátedra.
- CATALÁN DE VALERIOLA, Bernardo (1929), *Autobiografía y justas poéticas*, precedidas de un prólogo de S. Carreres y de una introducción del barón de San Petrillo, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995 [1611]), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de F. C. R. Maldonado, revisada por M. Camarero, Madrid, Castalia.
- CRUZ, Anne J. (1998), «Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano», en *Edad de Oro*, 17, págs. 49-57.
- Diccionario de Autoridades* (1976 [1726, 1729, 1732, 1734, 1737 y 1739]), edición facsímil, 3 vols., Madrid, Gredos.

- EGIDO, Aurora (1984), «Una introducción a la poesía y a las academias literarias», en *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, págs. 9-26.
- EGIDO, Aurora (1985), «De las academias a la Academia», en *The Fairest Flowers*, Firenze, Academia della Crusca, págs. 85-94.
- ELLIOTT, John H. (1990 [1986]), *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, Crítica.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1958), I, Madrid, Espasa Calpe.
- ESCOLANO, Gaspar (1972 [1610-1611]), *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, Universidad.
- FERRI COLL, José María (2001), *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad.
- (2008), «El libro de la Academia de los Nocturnos», en *Anales de Literatura Española*, 20, págs. 189-210.
- (2010), «Academias literarias», en Delia Gavela García (coord.), Pedro C. Rojo Alique (coord.) y Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española, (siglo XVII)*, II, Madrid, Castalia, págs. 697-706.
- FUSTER, Joan (1975² [1962]), *Poetes, moriscos i capellans*, en *Obres completes*, I, Barcelona, Edicions 62, págs. 317-508.
- (1989), «Les lletres», en E. Belenger (coord.), *Història del País Valencià*, III, Barcelona, Edicions 62, págs. 287-302.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián (1980), «La repressió a ultrança: el virregnat d'Aitona (1581-1594)», en *Bandolers, corsaris i moriscos*, Valencia, E. Climent, págs. 135-183.
- GUINOT, Salvador (1921), «Tertulias literarias de Valencia en el siglo XV», en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 9, págs. 1-5; 10, págs. 40-45; 11, págs. 65-76; 12, págs. 97-104.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín (1888), *Noticias de las academias literarias, artísticas y científicas de Sevilla en los siglos XVII y XVIII (Memoria presentada por la Sociedad Excursionista de Sevilla en 1887)*, Sevilla, Claudio de la Torre.



- JANIK, Dieter (2013), «La sociabilidad de la Academia de los Nocturnos: Modalidades expositivas y comunicativas de los discursos leídos», en Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, págs. 165-177.
- KING, Willard F. (1960), «The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature», en *Publications of the Modern Languages Association of America*, 75, págs. 367- 376.
- (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anegjos del *Boletín de la Real Academia Española*.
- LACADENA, Esther (1988), «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro», en *Criticón*, 41, 1, págs. 87-102
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1995), «Manuales de educación en el Siglo de Oro», en *Bulletin Hispanique*, 97, 1, págs. 173-185.
- MAS I USÓ, Pasqual (1999), *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan (1894), «Bajo los Austrias. Academias literarias de ingenios y señores», en *La España Moderna*, noviembre, págs. 68-107.
- PEVSNER, Nikolas (1982 [1940]), *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra.
- PORCAR, Pere Joan (2012 [1585-1629]), *Coses evengudes en la ciutat y regne de València*, ed. de Josep Lluís Lozano, Valencia, Universidad.
- (1983), *Antología*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo.
- QUONDAM, Amedeo (1981), «La scienza e l'Accademia», en L. Boehm y E. Raimondi (eds.), *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bolonia, Il Mulino, págs. 21-67.
- RINALDI, Massimo (2007), «Le accademie del Cinquecento», en Gino Belloni y Riccardo Drusi (eds.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Umanesimo ed educazione*, Treviso, Fondazione Cassamarca.

- ROBBINS, Jeremy (1997), *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, Londres, Tamesis.
- ROIG, Jaume (1981 [¿1459?]), *Espill*, ed. de V. Escrivà, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1993), «Realidad, lenguaje y retórica en la Academia de los Nocturnos de Valencia: un discurso del canónigo Tárrega», en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, págs. 357-428.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1989), *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- ROSSI, Mario (1899), *Un letterato e mercante fiorentino del secolo XVI. Filippo Sassetti*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, págs. 117-119.
- RUIZ, Pedro (1995), «La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista», en *Bulletin Hispanique*, 97, 1, págs. 317-340.
- SALVÁ, Pedro (ed.) (1869), *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga.
- SÁNCHEZ, José (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
- STROSETZKI, Christoph (1997 [1987]), *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger.
- XIMENO, Vicente (1747), *Escritores del Reyno de Valencia, chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII [...] hasta el de MDCCXLVII*, vol. I, Valencia, Joseph Estevan Dolz.
- YATES, Frances Amelia (1991 [1949]), «Las academias italianas», en *Ensayos reunidos: Renacimiento y Contrarreforma: la contribución italiana*, II, México, FCE, 1991 [el texto procede de una conferencia inédita], págs. 23-61.



Casa del placer honesto (1620) de Alonso J. de Salas Barbadillo: un marco académico en el Madrid del Siglo de Oro

M^a DOLORES MARRÓN GUAREÑO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Madrid vivió durante el siglo XVI su periodo de esplendor debido al apogeo del Prado y al florecimiento de las academias literarias. En esta institución participaron los ingenios más ilustres del panorama nacional, y algunos, como Salas Barbadillo, se nutren de estas reuniones académicas para escribir “novelas académicas”, al estilo del *Decamerón*. Salas Barbadillo fue el primer autor que experimentó con la novela académica y su obra *Casa del placer honesto* (1620), la primera obra con estructura de marco académico en España, pero no la única en la que el escritor reflejará el tema de las academias literarias.

Palabras clave: Madrid, Prado, academias, novela académica, Salas Barbadillo, Casa del placer honesto

Casa del placer honesto (1620) de Alonso J. de Salas Barbadillo: un quadro accademico nel Madrid del Secolo d’Oro

Riassunto: Nel XVI secolo Madrid visse il suo periodo di splendore a causa dell’apogeo del Prado e della fioritura delle accademie letterarie. In questa istituzione hanno partecipato gli ingegni più illustri del panorama nazionale, e alcuni, come Salas Barbadillo, si nutrono di queste riunioni accademiche per scrivere «romanzi accademici», in stile del *Decamerone*. Salas Barbadillo è stato il primo autore a sperimentare con il romanzo accademico e la sua opera *Casa del placer honesto* (1620), la prima opera con struttura di quadro accademico in Spagna, ma non l’única in cui lo scrittore rifletterà il tema delle accademie letterarie.

Parole chiave: Madrid, Prado, accademie, romanzo accademico, Salas Barbadillo, Casa del placer honesto

La obra miscelánea *Casa del placer honesto* (1620), de Alonso J. de Salas Barbadillo, se vincula estrechamente con dos entornos; por una parte, con el paseo del Prado, ya que la casa — «casa de comunidad»¹ (Salas Barbadillo, 1620: 2v) que da título a la obra — se alquila «junto al Prado» (Salas Barbadillo, 1620: 2v); y por otra, con las academias literarias, porque los jóvenes caballeros que protagonizan esta historia emplean la casa con fines académicos. Por ello, el desarrollo de la zona del Prado, las academias literarias y los elementos académicos que Salas proyecta en sus obras — con especial atención a *Casa del placer honesto* — son los tres aspectos bajo los que se estructura este trabajo y que desarrollamos a continuación.

El paseo del Prado madrileño del Siglo de Oro compone el espacio primordial donde transcurre la trama de *Casa del placer honesto*. Esta decisión, que podría parecer arbitraria por parte de Salas no es tal, ya que, a finales del siglo XVI, «la ciudad [de Madrid] se imaginó a veces como si de una gran casa o una villa se tratara» (Cámara, 1990: 224). Su relación con la villa se establece cuando el goce de la naturaleza y las bellas vistas al campo desde los espacios públicos² se convierten en un factor esencial para la ciudad. Cámara dice de las varias vistillas que tenía Madrid que:

[...] ofrecen a la vista agradable recreación, de suerte que casi por todas partes que se quiere salir del lugar hay salidas amenas y deleitosas». Las vistas que se tenían desde el alcázar de Madrid eran las mismas que las de esas vistillas, verdaderos miradores públicos desde los que el pueblo podía gozar de la naturaleza como si de una villa en un monte la contemplara. Podemos recordar aquí que cuando se propone construir nueva muralla para Madrid se dice que «la muralla no impedirá la ventilación de los aires... ni la vista y arboleda a los que salen del lugar» (1990: 255).

Ahí radica precisamente una de las preocupaciones de los regidores madrileños: «contar con lugares de esparcimiento de la población, donde tomar los aires y el sol, como medida higiénica fundamental. El entorno de la Vega, las Vistillas de San Francisco o las de María de Aragón, la ribera del Manzanares, desempeñaron esa función junto con el Prado» (Muñoz de la Nava,

¹ Se han modernizado la ortografía y la puntuación según la normativa vigente actualmente de las citas tomadas de ediciones príncipes, como ocurre en este caso con *Casa del placer honesto* (1620) y con *Las harpías de Madrid* (1633), que aparecerá más tarde.

² Naciendo así las «vistillas».

1999: 266). No obstante, el desarrollo del Prado se fomentará por diversas razones, entre ellas, porque existía una tradición previa de utilización del Prado como lugar de esparcimiento, debido a su vinculación con las romerías de san Juan Bautista y por la costumbre del Ayuntamiento de pasear en él — una actividad social muy importante en la época —, para lo cual necesitaban tres elementos: árboles, fuentes³ y música —; y debido a esto, finalmente se configuró como espacio cortesano vinculado a las élites urbanas.

Muñoz de la Nava apunta que «en un acuerdo del Ayuntamiento, de 1599 se dice que el Prado “es la salida principal desta villa”» (1999: 76). Sin embargo, no siempre recibió el Prado esta consideración por parte de la Villa, ya que a comienzos del siglo XIII era un lugar donde abrevaban y pacían los animales, por lo que se consideraba que la propia ribera tenía menos valor que las tierras que estaban por encima de ella. El auge del Prado se inicia con el reinado de Felipe II, a partir de la década de los sesenta del siglo XVI se empieza a modificar este espacio derivando su fisionomía en otra dirección: se limita la calle de San Jerónimo para empedrarla; se ensancha el Prado; se prohíbe lavar en sus fuentes — con esta agua se riegan las huertas del Prado y Atocha —; se ponen guardas, fuentes, arbolado, puentecillos, fiestas y música. Y se configurará definitivamente como eje de poder con Lerma, cuando a partir de 1602 comience a adquirir terrenos y construir su famosa huerta, a la que asistirán frecuentemente el monarca y los principales personajes de la corte, y en la que se celebraban numerosos festejos. La huerta destacaba por su famosa galería o mirador, que se convertiría en el lugar más importante del Prado, pues frente a ella se construiría la torrecilla de música en el momento de mayor esplendor del Duque (Muñoz de la Nava, 1999: 267). Así pues, el Prado nuevo, el paseo de la Virgen del Puerto y la zona del canal del Manzanares en la dehesa de la Arganzuela se utilizarán como lugares de esparcimiento, de paseo, salidas de la villa y espacios abiertos donde respirar buenos aires, en prevención de las frecuentes epidemias. No obstante, ninguno de estos lugares podrá competir con el Prado de San Jerónimo, el Prado Viejo; pues este se convierte en la salida principal de la ciudad y en la principal recreación y paseo de la villa (Muñoz de la Nava, 1999: 86).

³ Las fuentes son esenciales en la configuración del Prado, puesto que ver y oír «correr las fuentes» era un espectáculo muy apreciado por la familia real. De hecho, a partir de la entrada de la reina Ana en 1570, el monarca decide usar el agua como medio de entretenimiento en las villas de recreo — surgiendo así los «estanques de recreo» — y construye el estanque para naumaquias.

Existen testimonios que indican que el Prado de San Jerónimo ya constituía un lugar de esparcimiento para la población madrileña, en el que convivían desde los personajes más bajos de la escala social hasta el propio monarca. Castillo Solorzano da cuenta de ello en *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* cuando escribe: «Acabada la fiesta, volvieron las damas a su coche, y en él fueron al Prado, donde tuvieron muy buena tarde, viendo en él todo lo más ilustre de la Corte» (1633: f. 8v). Asimismo, se muestra en esta relación epistolar que Salas imagina entre Don Quijote y el Caballero Puntual; donde, para prosperar en la vida aconseja

[...]despabilar los ojos, mirando a todas partes para ver si encuentra amigos o conocidos, convidándoles a todos con la gorra en la mano a que le vean, y arrojándose sobre las ventanas del coche. Poco a poco, al calor de la conversación, le llevará al Prado o a alguna fiesta o regocijo público donde aquel día haya de concurrir toda la corte, para ser allí de todos visto atentamente con admiración de semejante novedad, dando risa a los cuerdos y a los necios invidia (2016: I, 75).

Al tiempo que transcurría esta remodelación de la ciudad y apogeo del Prado, tuvo lugar otro fenómeno que acrecentó aún más si cabe la popularidad de Madrid a partir de las primeras décadas del siglo XVII: el florecimiento de las academias literarias⁴. En España hubo una gran proliferación de academias de provincia en Zaragoza, Sevilla⁵, Valencia⁶, Huesca, Madrid... algunas de las cuales duraron años, mientras que otras tuvieron una vida más corta. Como es de suponer, la actividad académica en Madrid comienza muy temprano, desde 1590, cuando aparecieron la Imitatoria y la de los Humildes, hasta mediados del siglo XVII (King, 1963: 42).

⁴ Véanse Sánchez (1961) y King (1963), obras de referencia esenciales sobre la historia de las academias áureas.

⁵ Las más sobresalientes fueron la Academia de Ochoa, la Academia de Juan de Arguijo, la Academia del Duque de Alcalá, la Academia de Francisco Pacheco (Sánchez, 1961: 194-219). Lope frecuentaba la academia aristocrática de Arguijo, a quien llama «perfecto cortesano» en su *Dragontea* (Sánchez, 1961: 205); mientras que Cervantes perteneció a la Academia de Juan de Ochoa, autor dramático al que el alcalaíno alaba en su *Viaje del Parnaso*.

⁶ Destacan la Academia de los Adorantes, la Academia de los Montañeses del Parnaso o la de los Soles y, sobre todo, la Academia de los Nocturnos (Mas i Usó, 1999). Esta última es una de las academias mejor conocidas, ya que se ha conservado en la Biblioteca Nacional de España el manuscrito que contiene sus actas. En ella participaron los escritores valencianos más importantes de finales del siglo XVI (Cañas Murillo, 2012a).



La primera de estas organizaciones del siglo XVII fue la Academia de Madrid⁷, de don Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña y segundo hijo del Duque de Lerma. A esta academia asistían escritores⁸, eruditos y profesores de la Universidad de Alcalá, entre los que destacó Lope de Vega, quien redactó por encargo de la academia su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* a fines de 1607 o 1608 y que dedicó al fundador de esta. Este texto⁹, escrito para ser leído en voz alta ante un público selecto, fue «mandado» al Fénix en una sesión anterior a la que se efectuó su lectura pública, ya que el propio dramaturgo lo explicita en los versos primero y noveno del poema: «Mándanme, ingenios nobles, flor de España / [...], / que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba» (vv. 1-10)¹⁰ (Cañas, 2011, 2012a).

De todas las academias madrileñas¹¹, la que pervivió más tiempo fue la Academia Poética de Madrid (1616¹²-1622), también conocida como Academia de Medrano en honor a su patrocinador: Sebastián Francisco de Medrano. En ella concurrieron los más brillantes literatos de aquel tiempo, entre ellos: Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Pérez de Montalbán, Antonio Hurtado de Mendoza, Guillén de Casto, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y Calderón entre otros muchos autores (King, 1963: 51; Romera-Navarro, 1941: 494, n. 5). Es de mencionar que, «pese a su corta vida, las academias madrileñas permitieron a sus socios el rozarse con destacados poetas al mismo tiempo que les brindaron la oportunidad de promocionarse en la corte» (Cruz, 1998: 51).

⁷ Esta organización, también llamada Academia de Saldaña o Academia Castellana, se fundó en 1604 y celebró sesiones regularmente hasta 1608.

⁸ Algunos de los principales poetas concurrentes fueron —además del paje del Conde, Antonio Hurtado de Mendoza—, Lope de Vega, Diego Duque de Estrada, Andrés de Claramonte, Quevedo, Cervantes, Mira de Amescua, Liñán de Riaza, Góngora, Salas Barbadillo, el conde de Villamediana, Pantaleón de Ribera y Vélez de Guevara (Cruz, 1998: 55).

⁹ Las convenciones de las academias literarias condicionaron la composición y las características del *Arte Nuevo* de Lope, esto es: la oralidad (Lacadena, 1988), cambios de tono, *captatio benevolentiae*...

¹⁰ Accesible: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>

¹¹ En la Villa madrileña convivieron la Academia Imitatoria y la Academia de los Humildes de Villamanta —ambas con una existencia tan breve que no llegó al año—, la Academia Selvaje o Academia del Parnaso, la Academia Peregrina, la Academia de Madrid y la Academia Poética de Madrid (Sánchez, 1961: 26-193).

¹² Parece que un grupo de jóvenes poetas se venían reuniendo desde 1615 en una habitación de una casa de jesuitas; [...] cuando ya no pudieron disponer de esta habitación, Medrano acogió en su casa al grupo hasta que se ordenó sacerdote en 1622 (King, 1963: 49-50).

La mayoría de las academias desaparecieron por tedio, negligencia, viajes, nuevos cargos y responsabilidades, fin del patrimonio del mecenas, fallecimiento de este, traslado a otra localidad, dispersión y cansancio de sus miembros o por disputas internas entre estos (King, 1963: 46-47; Munguía, 2018: 122; Romera-Navarro, 1941: 498). No obstante,

aunque hubiera a veces querellas y rivalidades a que nos venimos refiriendo, claro está que el trato solía ser decoroso y digno. Si existían frías relaciones entre algunos de esos viejos académicos (Lope y Cervantes, Góngora y Lope, Lope y Pellicer), y hasta fieras enemistades (Quevedo y Montalbán, Góngora y Quevedo, Quevedo y Jáuregui), los más sostenían un trato apacible y cordial (Cervantes y Salas Barbadillo, Salas Barbadillo y Lope, Lope y Quevedo, Castillo Solórzano y Lope, Quevedo y Paravicino, Góngora y Vélez de Guevara, Pellicer y Góngora), y aun dulce amistad (Lope y Medinilla, Paravicino y Lope, Jáuregui y Paravicino) (Romera-Navarro, 1941: 498-499).

Las academias áureas eran las instituciones de carácter privado que utilizaban los intelectuales del Barroco para intercambiar ideas y creaciones¹³ y reunirse, ya fuese eventualmente o con cierta periodicidad¹⁴, y tenían lugar en casa de algunos nobles que se convertían en patrocinadores y mecenas, y que, en ocasiones era el propio rey — como sucedió durante el mandato de Felipe IV — (Cañas, 2012a: 14). Según Rodríguez Cáceres, «las academias son concebidas como fiestas literarias y como elementos esenciales de celebración social y ostentación del poder o de la buena posición de sus organizadores» (2013: 107). Además, el recurso de la academia cobra una nueva dimensión cuando se suspenden los permisos para publicar novelas y comedias en los reinos de Castilla, lo que obliga a los autores a buscar nuevos cauces para mantener el contacto con sus lectores y convierte este espacio en un valioso recurso para ello (Moll, 1974).

Algunas de estas academias tenían un desarrollo regular y poseían un esquema de organización fijo acordado por todos sus miembros, que conocemos gracias a las actas de las sesiones o vejámenes; asimismo, se incluían

¹³ Las composiciones eran muy retóricas, tópicas y artificiosas para probar la habilidad, pericia y capacidad para salir airoso de cada uno de los escritores.

¹⁴ Algunas se convocaban con motivo de la conmemoración de algún suceso y solo tenían una única sesión; mientras que aquellas academias que se celebraban regularmente tenían un día prefijado de la semana durante una o dos veces al mes, en horario vespertino, para llevar a cabo las sesiones (Cañas, 2012a: 6).

unos apartados fijos que se regulaban por estatutos. El desarrollo de las sesiones solía ser el siguiente: el presidente abría la asamblea con una obra suya, después se leía un discurso sobre un tema prefijado, a continuación, tenía lugar la lectura de poemas y finalizaba la sesión con la selección y asignación de temas por parte del presidente al resto de miembros de la institución para la siguiente reunión (Cañas, 2012a: 11). Después, el secretario levantaba acta de todo lo acontecido y al finalizar la sesión se entregaba un premio a los ganadores, que, como supone King (1963: 91) serían parecidos a los de otros certámenes de la época: vasos de plata, rubíes, cortes de paño, guantes...

Teniendo en cuenta el entorno social y literario que existía en la Villa de Madrid durante las primeras décadas del siglo XVII, resulta evidente la relación entre la prosa novelística y las academias áureas; puesto que en las reuniones académicas la novela encuentra frecuentemente la mejor fuente de materiales de la que nutrirse. De hecho,

tan intensa era la vida académica que algunos autores produjeron las que pudieran llamarse «novelas académicas», que son poco más que extensas relaciones de las reuniones académicas, unidas por el más ligero hilo argumental. Estas novelas, tomando la forma externa de novelas pastoriles o de colección de cuentos enmarcados al estilo del *Decamerón*, se encuentran con más frecuencia en los años 1620-1635 —cuando estaba en apogeo la academia de Madrid—, pero ejemplos de ellas pueden hallarse a lo largo de todo el siglo (King, 1963: 111).

Así pues, las colecciones de cuentos enmarcados al estilo italiano son la fórmula escogida, por su estructura externa, para albergar estas «novelas académicas», ya que

a partir del *Decamerón* habían tomado la forma de un grupo de personas reunidas con la finalidad de sostener conversaciones cortesananas y relatar cuentos; nada más natural que responder a los gustos y costumbres contemporáneas llamando al grupo «academia» y, a la vez, insertar poesía y discursos académicos en la estructura que originariamente solo se pretendía que contuviese *novelle* (King, 1963: 123).

Como acertadamente indica Rodríguez Cáceres,

el motivo de las reuniones intelectuales está presente, como bien se sabe, en numerosas creaciones literarias: unas, porque son directa aunque artificiosa traslación de las mismas (los diálogos renacentistas, por ejemplo); otras, porque articulan su discurso a partir de la concurrencia de varios interlocutores que desgranán sus pensamientos y sentimientos en las composiciones que traen escritas o que improvisan ante sus contertulios (2013: 107).

En la misma línea, Cayuela apunta que «la estructura académica permite introducir cuatro novelas cortas en *Academias del jardín* de Polo de Medina y dos en *Auroras de Diana* de Pedro de Castro y Anaya» (1993: 61), por mencionar solo algunos autores.

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo fue el primer autor que experimentó con la novela académica de este tipo. El escritor madrileño participó activamente en la Academia de Madrid de Sebastián Francisco Medrano desde 1617 a 1622, de modo que conocía a la perfección el mundo de las academias literarias y así lo manifiesta en su obra miscelánea *Casa del placer honesto* (1620), que se considera la primera obra con estructura de marco académico¹⁵ en España, puesto que en esta ficción describe lo que sucede dentro de las academias áureas y en la que inserta material interpolado —seis novelas cortas y cuatro entremeses— bajo el marco e hilo conductor de la obra que es la fundación de una casa de placer honesto.

Algunos estudiosos como Caroline Bourland (1905: 194), Edwin B. Place (1927: 317-320), Marcelino Menéndez Pelayo (2008: 27) o Enrique García Santo-Tomás (2008: 95) mencionan que el *Decamerón* influye como modelo literario en *Casa del placer honesto*; asimismo, consideran esta obra salasiana como la primera colección que imita el tipo de marco boccacciano: «The first important Spanish collection of short stories modeled as a whole upon Boccaccio's *Decameron*» (Place, 1927: 298), y que además es la primera colección que se estructura decididamente como una academia. En palabras de Antonio Rey Hazas:

Casa del placer honesto (Madrid, 1620), [es] la primera colección española de novelas cortas que, por un lado, adopta como marco estructural una reu-

¹⁵ Para Anthony Close la riqueza del marco narrativo construido reside en que es una variante del modelo boccacciano: «Cabe distinguir el “academicismo” en una tendencia fundamental de la prosa del siglo xvii, la de situar la ficción dentro de un marco decameroniano cuyo ejemplo queda tipificado en *La casa del placer honesto*» (2007: 296-297).

nión académica, la reproducción de un artificioso cenáculo literario, y, por otro, simultáneamente, también la primera imitación española importante de Boccaccio, modelada según el patrón de su *Decamerón* (1986: 30).

A pesar del carácter académico del marco (King, 1963: 196), estas obras son antagónicas entre sí, puesto que en *Casa del placer honesto* los cuatro jóvenes protagonistas se trasladan del campo a la ciudad – de Salamanca a Madrid – para instaurar una casa del placer donde celebrar reuniones periódicas, y no de la ciudad al campo, como ocurre en el *Decamerón* de Boccaccio (Piqueras Flores, 2018). *Casa del placer honesto* se organiza en torno a una serie de «leyes y ordenanzas» severas y elitistas que rigen el comportamiento de sus miembros. Este tipo de normativas son las propias de una academia y son necesarias para la buena convivencia y desarrollo artístico – donde, en este caso, el autodidactismo gobierna –, con mayores implicaciones sociomorales a la hora de entender el «placer honesto». Aunque, como señala King:

A pesar de la frivolidad de algunas de ellas, estas reglas reflejan sin duda, en parte, opiniones serias acerca de la conducta de las academias, basadas en la experiencia adquirida por Salas en estos grupos literarios. La insistencia, en las ordenanzas y en otros pasajes del libro, en que todos los miembros de la casa han de tener talento literario y dinero suficiente para desarrollar este talento libremente parece ser reacción natural de un escritor de grandes dotes, irascible y sin recursos, frente a las academias del siglo XVII, formadas, por una parte, de ricos pero incompetentes aficionados y, de otra, de escritores profesionales obligados por razones pecuniarias a rendir homenaje a la estupidez (1963: 125).

Mensualmente, durante la etapa estival, se celebra una reunión pública que coincide con una festividad religiosa, uno de los jóvenes preside los actos de esta y adjudica al resto las tareas¹⁶ que debe preparar para la sesión del próximo mes, a saber: escribir una novela, un entremés en prosa o verso – aunque Salas Barbadillo los diferencia según su forma de escritura y género, de ahí que se refiera a ellos como “diálogos [en prosa o verso]” o “comedias [en prosa o verso]” –, declamar poemas, bailar, tocar música, decorar la sala... Otro de los miembros decora la sala y los demás preparan los

¹⁶ La función recreativa de la casa aparece claramente identificada en las «leyes y ordenanzas» y el entretenimiento abarca diversas disciplinas artísticas, como la danza, la música o la decoración del espacio, si bien solo narra las novelas y los entremeses.

asuntos o temas que tendrán lugar en la reunión, y firman con sus nombres la lista de temas como garantía de que cumplirán con su deber. Llegado el día fijado, la academia se reúne y cada uno narra o recita su trabajo, al final todos aplauden y celebran el ingenio de su compañero. En esta academia idealizada¹⁷ que presenta Salas no se celebran certámenes como tal, pero se otorgan premios en forma de guantes perfumados, coletos... Con el paso del tiempo hasta cuatro caballeros –don Juan, don Alonso, Feliciano y Ricardo– realizan pruebas de ingreso para ser aceptados como «académicos» de esta casa del placer; una casa a la que nunca llaman «academia». Así pues, esta casa del placer muestra muchas de las características que poseían las academias áureas, como su celebración periódica, la figura de un presidente y la oralidad. Gracias a la creación de una academia ficticia, Salas nos lega detalles de estas instituciones que no hubiesen pervivido hasta nuestra época. King considera que:

Esta novela, la primera de este tipo, es una de las mejores creaciones académicas del siglo; el fondo académico es real, vivo y original, al tiempo que los esfuerzos literarios de los académicos, especialmente los cuentos, ponen de manifiesto la agudeza de ingenio, la captación de detalles concretos, que han dado justa fama a Salas (1963: 126-127).

El interés de esta novela radica en dos aspectos: la estructura de marco académico (la presentación de la academia y sus características) y la temática de las novelas cortas narradas por los miembros de la tertulia; relatos donde se concentran los elementos lúdicos, satíricos y picantes. Para Munguía no cabe duda de que Salas «muestra de manera clara tanto la estructura miscelánea y la historia con marco, como la utilización del tema de las academias, no solo como un ejemplo de las tertulias, sino también como una estrategia literaria» (2018: 121), ya que según García Santo-Tomás, «son piezas de muy distinto contenido que nuestro autor debió tener guardadas durante años previos y que, aprovechando la oportunidad de publicar, insertó en el texto principal, ocupando la gran mayoría de su volumen» (2008: 95).

Pese a que a Salas le gustaba describir las academias a las que asistía en forma de parodia – como ocurre en *La peregrinación sabia* –, en *Casa del placer*

¹⁷ La academia que presenta Salas se parece más a las surgidas en el Renacimiento italiano que tratan de seguir los ideales grecolatinos alejándose de los fines prácticos, que las que se desarrollaban en el Siglo de Oro, en las que «de la discusión filosófica se pasó al debate pueril y al verso ligero» (Egido, 1984: 10-11).



honesto muestra la forma de organización de una reunión literaria emulando las reales con situaciones exageradas e idealizadas; pues como bien dice Munguía:

Salas propone una idea de convivencia y de funcionamiento de tertulia ideal y poco verosímil por la serie de normativas estrictas y muy difícil de cumplir en el plano real (...). Un tipo de vida dedicada al estudio, creación y placeres honestos, muy alejado de la mundanidad de los escritores áureos, los verdaderos académicos (...). Se establece un ideal artístico ajeno a disputas, en el que lo importante es el disfrute artístico y no la lucha por el reconocimiento público y la obtención del apoyo de un mecenas (...). Los personajes de Salas son nobles, de formas y gustos refinados, pertenecientes a familias acaudaladas que habían facilitado a los jóvenes una esmerada educación, muy diferentes de la realidad literaria del siglo XVII, matizada por una variedad de autores pertenecientes a todas las condiciones y medios socioeconómicos (2018: 125).

El tema de las academias literarias es habitual dentro de la obra salasiana, pues responde al momento social y literario en que se encuentra el autor. Así pues, aunque la trama de *Casa del placer honesto* gira en torno a la fundación y desarrollo de esta organización con un cariz idealizado, no es la única obra en la que Salas saca a la palestra las academias literarias. En muchas ocasiones lo hará mediante digresiones académicas insertadas en novelas picarescas — otra temática recurrente en la vasta obra del escritor —, ya que, como una vez mencionara King: «Salas Barbadillo, el primer autor que introduce episodios francamente académicos en la colección de cuentos enmarcados a la italiana, fue también el primero que escribió novelas picarescas con elementos académicos» (1963: 161). Este aspecto se puede ver en las siguientes novelas:

En *El caballero puntual* (1614 I, 1619 II), el protagonista pasa la tarde con algunos de los mejores poetas del país, quienes recitan poemas mientras pasean por el jardín de su anfitrión y llevan pseudónimos pastoriles, tan frecuentes en las academias. «Esta junta de ingenios no es llamada academia ni está organizada formalmente como academia; pero la digresión es innegablemente de tipo académico, y se inserta, como dice Salas, “para divertir el cansancio de la prosa”» (King, 1963: 161). Además, la asistencia a círculos literarios constituye una parte fundamental de las aventuras del protagonista.

Por su parte, en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620), únicamente el primer tercio de esta obra es picaresco, el resto toma la forma de una novela académica, pese a que mantiene tintes picarescos. Cuando Pedro de Urdemalas – fingiendo ser don Juan de Meneses – y Marina se establecen en Valencia, alcanzan una gran popularidad por su ingenio; y su casa, que es frecuentada por músicos y poetas, es llamada «casa de recreación» (Suárez Figaredo, 2013b: 875), de la que también se dice que «fue la Academia de los Discretos de aquel tiempo» (Suárez Figaredo, 2013b: 878). En las reuniones, se recitan poemas, novelas amorosas en verso, cuentos en prosa y se representa la comedia *El gallardo Escarramán*. Asimismo, cuando un caballero de Huesca solicita ser admitido en la «conversación de tan entendidos varones» (Suárez Figaredo, 2013b: 935), le piden que exhiba sus habilidades recitando un romance – al igual que sucede en *Casa del placer honesto* cuando los fundadores examinan a don Juan y don Alonso –. En cuanto a la comedia en prosa *El cortesano descortés* (1621), los elementos académicos aparecen exclusivamente cuando se pretende celebrar una burlesca justa literaria para recuperar elpreciado sombrero de don Lázaro, el protagonista. Federico, el criado de este, prepara el cartel para el concurso e invita a participar a los mejores escritores, «y principalmente a los que son lucido deleite de esta cortesana Academia» (Uhagón, 1894: 114)¹⁸.

Por otro lado, la novela picaresca *Don Diego de noche* (1623) contiene muchos elementos ajenos a la trama principal que se unen sutilmente a esta. De entre este material insertado, en verso y en prosa, destaca una colección de cartas humorísticas y un largo episodio boccelinesco. En opinión de King, «gran parte de estos elementos fueron escritos probablemente para la Academia de Medrano; ciertamente, un poema en elogio de la música que don Diego lee a un sacerdote revela su origen académico» (1963: 165).

En lo que se refiere a *La estafeta del dios Momo* (1627), hemos de mencionar que en esta obra no aparecen academias literarias como tal, pero sí hay relación con ellas, ya que Salas critica algunas actividades literarias. Un ejemplo de ello es la Epístola 47; en ella, Momo se dirige a un zapatero que se creía poeta y celebró un certamen poético. Para el protagonista, tal presunción, es imperdonable, amonestando así a todo aquel que se jacta de poeta sin

¹⁸ Para King (1963: 164), esta observación indica que esta parte de la novela pudo ser leída a los miembros de la Academia de Medrano, a la que perteneció Salas.



tener capacidad alguna para ello. Mientras que la fábula satírico-moral, intitulada *La peregrinación sabia* (1635), refleja las preocupaciones literarias de su autor. El objetivo de las experiencias de los dos protagonistas, un astuto y viejo zorro y su hijo, no es otro que la enseñanza de lecciones morales. Sin embargo, hacia el final de la fábula, la historia deriva «hacia una sátira de las academias de Madrid y de figuras literarias concretas de su época» (King, 1963: 169). Pues, en uno de sus viajes por España, los dos zorros llegan a la ribera de un río donde se va a celebrar una junta académica. Según Rome-ra-Navarro,

Salas Barbadillo nos presenta con ingenio en *La peregrinación sabia* una academia simbólica en la que también hay sus contiendas. Los animales de esta fábula esópica pueden ser identificados con varios ingenios que asistían a las academias de Madrid. El tordo sería Pedro Torres Rámila, el ruiseñor Lope de Vega, el perro Cristóbal Suárez de Figueroa, el gato sería Luis Vélez de Guevara (1941: 496-497).

Por tanto, en esta academia burlesca la finalidad del escritor no es demostrar su habilidad poética, sino censurar algunos aspectos de la organización y actividades académicas, así como defender la causa de sus ídolos literarios.

Así pues, no cabe duda de que las experiencias que Salas Barbadillo vivió en las academias madrileñas le marcaron profundamente, porque, como ha quedado patente, bosqueja en varias de sus obras elementos de estas instituciones. De ahí, la relevancia de *Casa del placer honesto* sobre las demás, ya que, además de ser la primera novela con marco académico, manifiesta todos los aspectos concernientes a las academias de la época – si bien de forma idealizada –, en una casa del placer ubicada en el paseo del Prado, el espacio de recreación por excelencia de principios del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURLAND, Caroline (1905), «Boccaccio and the 'Decameron' in Castilian and Catalan Literature», en *Revue Hispanique*, 12, págs. 1-232.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1990), *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, El Arquero.



- CAÑAS MURILLO, Jesús (2011), «Una oración académica: Arte de hacer comedias en este tiempo», en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Accesible <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp5654>
- (2012a), «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. xxxv, págs. 5-26.
- (2012b), «Texto y contexto en el *Arte Nuevo* de Lope de Vega», en *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. xxxv, 1-2, págs. 37-59.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2008), *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadiello y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1633), *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas.
- CAYUELA, Anne, (1993), «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años para imprimir novela en los reinos de Castilla», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, págs. 51-76.
- CLOSE, Anthony (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CRUZ, Anne J. (1998), «Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano», en *Edad de Oro*, 17, págs. 49-58.
- EGIDO, Aurora (1984), «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», en *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, págs. 9-26.
- KING, Willard (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, X).
- LACADENA Y CALERO, Esther (1988), «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro», en *Criticón*, 41, págs. 87-102.
- MAS I USÓ, Pasqual (1999), *Academias valencianas del Barroco: Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2008), *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos.



- MOLL, Jaume (1974), «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla (1625-1634)», en *Boletín de la Real Academia Española*, 54, págs. 97-104.
- MUNGUÍA OCHOA, Laura Yadira (2018), «Las academias literarias áureas en torno a la narrativa corta de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo», en *Hipogrifo*, 6.1, págs. 117-128.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel (1999), *Música en el Prado de San Jerónimo de Madrid*, José Manuel Cruz Valdovinos (dir.) [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2018), «La recreación del espacio natural en el interior del espacio urbano: *Casa del placer honesto*, de Salas Barbadillo», en *Revista Estudios. Especial: Naturaleza amena y naturaleza agreste en las letras hispánicas*, págs. 1-12.
- PLACE, Edwin B. (1927), «Edición, introducción y notas» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto*. University of Colorado Studies, 15.4, Boulder (CO): University of Colorado.
- REY HAZAS, Antonio (1986), «Introducción, selección, edición y notas» de *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*. Barcelona: Plaza y Janés.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2013), «Las academias como fiesta social del Barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez», en *Hipogrifo*, 1.1, págs. 105-119.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel (1941), «Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII», en *Hispanic Review*, 9(4), págs. 494-499.
- SALAS BARBADILLO, Alonso J. de (1614), *El caballero puntual*, Madrid, Miguel Serrano Vargas.
- (1616), *El caballero puntual*, Madrid, Juan de la Cuesta.
 - (1619), *Segunda parte del caballero puntual, y la comedia Los prodigios del amor*, Madrid, Francisco Abarca de Angulo.
 - (1620), *Casa del placer honesto*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.

- (1620), *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas con un tratado del cavallero perfecto*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- (1620), *El cavallero perfecto*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- (1621), *El cortesano descortés*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- (1623), *Don Diego de noche*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- (1627), *La estafeta del dios Momo*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez.
- (1635), *Coronas del Parnaso y Platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino.
- (2016), *El caballero puntual*, José Enrique López Martínez (ed.), Madrid, Real Academia Española (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles).

SÁNCHEZ, José (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.

SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, (2013a), «Edición» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *El caballero perfecto*, Lemir, 17, págs. 765-840.

- (2013b), «Edición» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, Lemir, 17, págs. 841-978.

UHAGÓN, Francisco R. de, (1894), «Prólogo y edición» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.



Métodos de colaboración en las comedias de varios ingenios: el caso de *El mejor amigo, el muerto*

MIGUEL CAMPIÓN LARUMBE
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Hay varias teorías sobre los métodos de colaboración en las comedias de varios ingenios del Siglo de Oro. Se especula con la composición sucesiva o simultánea, el uso de planes argumentales previos o la fase de corrección de borradores. También hay controversia sobre las razones por las que colaboraban: encargos de última hora, sociabilidad literaria, experimentación o atractivo comercial. Para resolver estas cuestiones, sería necesario analizar cada obra antes de extraer conclusiones generales. En este artículo se estudia el caso de *El mejor amigo, el muerto* de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón, para tratar de dilucidar qué métodos de colaboración utilizaron sus autores.

Palabras clave: Autoría compartida, Colaboración literaria, Métodos de escritura, Siglo de Oro, Comedias de varios ingenios

Abstract: There are several theories about the cooperation methods in collaborative plays in the Spanish Golden Age. There is speculation about the successive or simultaneous composition, the use of previous plot plans or the phase of correction of drafts. There is also controversy about the reasons they collaborated: last minute commissions, literary sociability, experimentation or commercial appeal. Each play should to be analyzed before drawing general conclusions. This article studies the case of Belmonte, Rojas Zorrilla and Calderón's *El mejor amigo, el muerto* to try to elucidate what collaboration methods were used by its authors.

Parole chiave: Shared authorship, Literary collaboration, Writing methods, Spanish Golden Age, Collaborative plays

1. INTRODUCCI3N

U nas ciento cincuenta comedias del Siglo de Oro fueron escritas en colaboraci3n entre dos o m3s autores (Pedraza Jim3nez y Gonz3lez Ca3al, 2010: 14). Lo m3s habitual son las *comedias de tres ingenios*, uno por acto, aunque las hay hasta de nueve, como *Algunas haza3as del marqu3s de Ca3ete*. La primera comedia de varios ingenios es *El m3rtir de Madrid* (1619) de Mira de Amescua y Luis de Belmonte, pionero de la escritura en colaboraci3n (Cassol, 2008: 186) y uno de sus m3s prolif3cos cultivadores. La 3ltima obra colaborada de la 3poca es la zarzuela *Con m3sica y por amor* de Zamora y Ca3izares, de 1709.

La cr3tica ha desatendido estas comedias, tal vez porque en la 3poca rom3ntica, cuando se revive el inter3s por el teatro barroco espa3ol, se asienta «la idea del genio creador, individual y 3nico, pose3do por la inspiraci3n, que trasfund3a su poderosa personalidad en la obra art3stica. Desde estos supuestos, poco cr3dito est3tico se pod3a conceder a obras surgidas de varias cabezas» (Pedraza Jim3nez y Gonz3lez Ca3al, 2010: 14). Los cr3ticos han denostado generalmente las obras en colaboraci3n, se3alando su falta de unidad de estilo, su estructura imperfecta y la poca coherencia psicol3gica de sus personajes.

Sin embargo, estudios como el de Mackenzie (1993: 39) destacan la perfecta organizaci3n de sus tramas y su estructura, as3 como su coherencia estil3stica, dados los gustos y usos coincidentes de sus autores. Sobre la coherencia psicol3gica de los personajes dice Mackenzie: (1993: 41) «cuando un autor deja de componer y otro dramaturgo se interpone, el nuevo autor sigue retratando los mismos caracteres, pero los pinta de forma distinta, seg3n sus propias ideas». Esto podr3a ser un indicio del m3todo de composici3n, en el que el colaborador continuaba de forma sucesiva el argumento de la jornada anterior. A pesar de las cr3ticas, seg3n apunta Mackenzie (1993: 49-51), las comedias colaboradas se representaron tantas veces como las de autor3a individual durante las d3cadas posteriores a la Edad de Oro, por lo que se deduce que gozaban del favor del p3blico.

Cassol (2008: 188) destaca que hay poca bibliograf3a cr3tica sobre las comedias colaboradas y un exceso de valoraciones globales sin realizar un estudio detallado de cada obra. Uno de los posibles objetos de estudio ser3a determi-

nar los métodos de escritura en colaboración, que se podrían dividir en dos grandes hipótesis: la escritura simultánea o la sucesiva.

Los objetivos de este artículo son, por un lado, repasar las diferentes teorías elaboradas en estudios previos sobre los métodos de composición de las comedias en colaboración y por otro, aplicar estas hipótesis al análisis de una de estas obras, *El mejor amigo, el muerto* de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón para tratar de determinar, si es posible, el uso de alguna de estas técnicas compositivas.

2. LAS COMEDIAS COLABORADAS Y SUS MÉTODOS DE CREACIÓN

2.1. La hipótesis de la escritura simultánea o sincrónica

La escritura compartida se ha tratado de explicar por la necesidad de componer comedias en un corto plazo por encargos de última hora. Pérez de Montalbán cuenta cómo escribió a medias con Lope de Vega *Tercera Orden de San Francisco* porque la compañía de Roque de Figueroa tenía contratado el corral de la Cruz en carnaval y necesitaba urgentemente una pieza de estreno: «cupó a Lope la primera jornada, y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartiose la tercera a ocho hojas cada uno» (Pérez de Montalbán, 1632: 13). Cotarelo también afirma que el motivo de las colaboraciones eran los encargos a un poeta que, por falta de tiempo, buscaba a unos amigos los cuales «después de haber conferido entre sí el orden y desarrollo de la pieza, se la repartían por actos, que trabajaban simultáneamente» (Cotarelo y Mori, 1911: 101). Además, describe otro elemento común de estas obras, sus fuentes, que suelen ser temas históricos o legendarios, hagiografías o comedias antiguas, lo cual permitía ahorrar tiempo en la creación del argumento.

Por tanto, el método de creación de las comedias colaboradas podía consistir en la escritura simultánea de las distintas jornadas, tras acordar un argumento previo (González Cañal, 2003: 31). Aunque no hay mucha información sobre el proceso creativo de los dramaturgos áureos, algunos datos indican que era común elaborar un plan en prosa resumiendo el argumento antes de redactar los versos. Lope es claro en el *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 211-212): «El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le repar-

ta». El preceptista Pellicer de Tovar tambi3n lo recomienda en su *Idea de la comedia de Castilla* de 1635: «ser3 el 3ltimo precepto escribir primero la traza o mara3a de la comedia en prosa» (Pellicer, 1972: 271). Ferrer Valls (1993: 90) y Rozas (2002: 101) creen que pod3a ser habitual elaborar estos planes, aunque la escasa documentaci3n existente sobre los mismos haya suscitado dudas sobre su uso. Quiz3s su escasez se deba a que no se consideraban un material relevante para su conservaci3n, como afirma Jos3 Prades (1971: 138).

Entre los pocos planes en prosa que se conservan est3 el de *Historial Alfonso*, una comedia encargada a Lope por el conde de Ribargoza, editado y comentado por Ferrer Valls (1993). Tambi3n de Lope son el plan de *La palabra vengada* (Romero Mu3oz, 1995) y otro de un acto sin t3tulo (Romero Mu3oz, 1996). Estos planes estructuran los argumentos en jornadas, se3alando detalles como lugares de la acci3n, nombres de los personajes o qu3 partes se contar3n mediante relaciones en romance. Otro plan dram3tico que conserva es el del *Entrem3s del pa3o*, que presenta similitudes con los *canovacci* de la *commedia dell'Arte* (Vaccari, 2003: 879).

Por tanto, aunque no hay muchos testimonios de planes argumentales, los citados son suficiente indicio de su existencia al menos en algunas comedias. En cualquier caso, la hip3tesis de la escritura sincr3nica obliga a que haya un plan previo, escrito o no, como se3ala Rozas cuando afirma que si las jornadas de cada autor «se escribieron estando separados, cada uno en sus casas [...], es l3gico que al menos cada dramaturgo se retirarse a trabajar con un peque3o plan en la cabeza para desarrollarlo» (Rozas, 2002: 101).

2.2. La hip3tesis de la escritura sucesiva o diacr3nica

Otros estudios sostienen que el m3todo de composici3n de las comedias colaboradas era sucesivo o diacr3nico. Mackenzie (1993: 33) cree que escrib3an jornada a jornada, un dramaturgo tras otro, bas3ndose en referencias coet3neas al fen3meno. Montalb3n en *Para todos* (1632) al hablar de Antonio Coello dice que «empieza donde otros acaban». El gracioso de *El mejor par de los doce* de Moreto y Matos dice a mitad de la jornada II: «y aqu3 lo ha dejado Matos, entre Moreto otro poco». Cubillo de Arag3n en su *Retrato de un poeta c3mico* compara la escritura compartida con un viaje en el que hay que ir cambiando los caballos para ir m3s deprisa:

Y si algo nuevo se encomienda al arte / en tres ingenios nuevos se reparte,
/ que como el poema consta de jornadas, / para andarlas mejor ponen
paradas. / Corre la primera pluma a lo tudesco, / entra luego la otra de
refresco, / corre veloz, y cuando está cansada, / se arrima, y corre la tercer
parada. (Cubillo de Aragón, 1654: 390)

Un indicio más sólido del uso de esta técnica serían las fechas al final de las jornadas en algunos manuscritos, como el de *El catalán Serrallonga* (Instituto del Teatro de Barcelona, VIT-166), en el que la jornada II de Rojas está fechada el 13 de noviembre de 1634 y la III, de Luis Vélez, el 8 de enero de 1635 (Mackenzie, 1993: 33).

Si el método de composición era sucesivo, no tiene sentido asumir que los encargos de última hora eran la causa de la colaboración. Mackenzie piensa que «tenemos que buscar una motivación mucho más profunda y compleja que la de la prisa y la demanda de comedias, si queremos entender y explicar adecuadamente la cooperación dramática» (1993: 32). Entonces, la razón para colaborar quizá fuera la misma que la que tenían para refundir: el propio juego de la recreación dramática en el marco de la sociabilidad literaria, como apunta Matas Caballero:

La actividad lúdica e intelectual de las academias literarias y la inagotable capacidad creadora de nuestros ingenios, cada vez más deseosos de hallar nuevas fórmulas dramáticas, terminaron propiciando un clima de permanente experimentación dramática. (Matas Caballero, 2011: 493).

A ese respecto, se pueden encontrar algunas referencias en los textos que hablan sobre las academias o reuniones literarias. Por ejemplo, en una carta escrita por Lope de Vega a Antonio de Mendoza en 1628 se dice:

Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mescua hiciesen una comedia, y otra, en competencia suya, el doctor Montalbán, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación, y que para el que viene aceptaba el desafío. (Vega Carpio, 1935-1943: IV, 102)

No consta que finalmente lo aceptara, y tal vez fuera porque Lope desdeñaba las colaboraciones, a juzgar por lo que dijo de ellas en otra de sus cartas:

“grande invenci3n, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo” (Vega Carpio, 1948: II, 142).

A todas estas hip3tesis habr3a que sumar otra: que las obras de varios ingenios eran apreciadas comercial y art3sticamente. Alviti (2006: 170) cree que la aceptaci3n del p3blico podr3a haber motivado el encargo espec3fico de comedias colaboradas. Si Rojas o Calder3n eran nombres que atra3an al p3blico de los teatros, ¿por qu3 no iba a tener el mismo atractivo una comedia en la que, sin perder la unidad del espect3culo, cada uno de los actos estaba compuesto por uno de ellos? El concepto de autor3a de una obra de teatro era distinto entonces del que tenemos en la actualidad. Tal vez una obra de varios ingenios era m3s un m3rito que un defecto para el p3blico 3ureo, al contrario de lo que pensaron los cr3ticos posteriores al Barroco.

Todos estos motivos para colaborar son compatibles con el m3todo de creaci3n sucesiva de las comedias. Fuera como experimento, diversi3n o creaci3n deliberada, los autores pod3an escribir su parte y pas3rsela al siguiente para que la continuara, sin que esto excluya la posibilidad de haber realizado previamente un plan argumental.

2. 3. *La revisi3n final*

Ya fuera sucesiva o simult3nea, la escritura compartida de comedias pudo tener una fase final de revisi3n en la cual «se aportaban correcciones, enmiendas seg3n criterios quiz3 no siempre compartidos, retoques estil3sticos, y todo tipo de cambios» (Cassol, 2008: 189). Alviti (2006: 168) tambi3n cree que esto podr3a ser una pr3ctica com3n con el fin de enmendar incongruencias y garantizar cierta cohesi3n m3trica y estil3stica. Vega Garc3a-Luengos (2009, 487) va m3s lejos y sugiere que no hay que descartar «la flexibilidad de las intervenciones de los diferentes colaboradores, que pueden o no limitarse a las fronteras de cada acto».

En todo caso, el estudio de los testimonios de las obras, en particular las correcciones en los manuscritos, podr3a aportar informaci3n sobre el proceso de g3nesis de las comedias. Debido a los azares de la transmisi3n de los textos del teatro aurisecular, no se pueden encontrar se3ales de correcciones en todos los casos. Tal vez algunos de los testimonios son los primeros borradores sin corregir y aunque esta fase se produjera posteriormente, no se



han conservado esos textos. Otra posibilidad es que el manuscrito que los autores entregaron a las compañías ya no fuera un borrador, sino un traslado previamente corregido, como son según Coenen (2015) los manuscritos autógrafos de Calderón, basándose en el número y tipo de correcciones presentes en ellos, incompatibles con un primer borrador. En estos casos sería complicado detectar señales de reelaboración de la comedia.

En conclusión, exceptuando los manuscritos que señala Mackenzie en los que hay fechas que atestiguan la composición sucesiva, no se puede afirmar que hubiera un método único de composición, sino que cada obra se pudo elaborar de forma diferente, obedeciendo a razones diversas y teniendo o no una fase de corrección final. Por ello, el estudio genético de una obra en colaboración debería tener en cuenta todas estas posibilidades para tratar de deducir, en la medida de lo posible, el método que emplearon sus autores en la creación conjunta de su comedia.

3. EL CASO DE *EL MEJOR AMIGO, EL MUERTO*

3.1. *Información presente en los testimonios*

Para ilustrar cómo puede realizarse el análisis de los métodos de colaboración, se toma como caso de estudio *El mejor amigo, el muerto o Fortunas de don Juan de Castro*, una comedia de Luis de Belmonte, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca, fechada en 1635 (Cruickshank, 2011: 271), cuya primera representación documentada es la de la compañía de Tomás Fernández el 2 de febrero de 1636 en el Alcázar de Madrid (Ferrer Valls, 2008). No debe confundirse con *El mejor amigo, el muerto*, refundición de la primera de igual argumento que reutiliza el 27% de sus versos, de autor desconocido (Campión y Cuéllar, 2021) aunque en todos los testimonios figura a nombre de los tres autores citados.

Uno de los manuscritos (RES/86 de la BNE) es parcialmente autógrafo: la jornada I es de mano de Belmonte casi por completo y lo mismo sucede con la III de Calderón. La II de Rojas es de varias manos, ninguna la de su autor. Por las escasas enmiendas autógrafas de las páginas de Belmonte y Calderón se puede inferir, en línea con Coenen (2015), que son traslados y no borradores iniciales, lo cual sería compatible con la hipótesis de la existencia

de una fase de correcci3n donde los autores hubieran limado incoherencias y detalles disonantes entre sus borradores. Los manuscritos de cada jornada no tienen fechas de composici3n, por lo que no se puede determinar si la composici3n fue sucesiva o simult3nea. El resto de testimonios de la obra, tambi3n manuscritos, provienen del aut3grafo, as3 que no aportan m3s informaci3n pertinente sobre la g3nesis del texto.

3.2. Fuentes y argumento

La comedia en dos partes de Lope de Vega *Don Juan de Castro*, datada entre 1604 y 1608 (Morley y Bruerton, 1968), es la fuente principal de la obra, lo cual es evidente tanto por las coincidencias argumentales como por los nombres de los personajes (Gonz3lez, 1981). No se trata de una refundici3n ya que sus autores toman como comienzo de su argumento el episodio del naufragio de *Don Juan de Castro* pero desarrollan la trama de una forma totalmente distinta. Eliminan el t3pico de los dos amigos que es central en la obra de Lope y lo sustituyen por un tema m3s barroco: el de los falsos amigos de la tierra frente a los amigos verdaderos del cielo. Todas las aportaciones originales del argumento de la colaborada refuerzan la construcci3n de este tema. Por un lado, las acciones agradecidas del muerto frente a las traicioneras de Arnesto. Por otro, el contraste entre los dos criados de don Juan: Tibaldo, protegido fiel con rasgos filiales, frente a Bonete, t3pico gracioso de lealtad interesada. El resto del argumento de la obra no proviene de *Don Juan de Castro* y narra una disputa din3stica cuyo inicio es similar a otra comedia de Lope, *La reina Juana de Nápoles*, pero con un desarrollo distinto.

El uso tan libre de las fuentes sugiere la primera de las conclusiones sobre la metodolog3a que emplearon los autores de *El mejor amigo, el muerto*. Es evidente que leyeron las dos partes de *Don Juan de Castro* antes de escribirla. No solamente conservan la mayor3a de los nombres de los personajes, sino que algunos detalles secundarios presentes en el texto lo delatan, como la menc3n al apellido Alarcos, que figura sustituyendo al de Castro en algunos testimonios de la comedia de Lope y que sirve de falsa identidad al don Juan de la colaborada; o el pasaje donde el protagonista relata el enamoramiento de su madrastra, totalmente prescindible en la trama de *El mejor amigo, el muerto*, pero central en el primer acto de *Don Juan de Castro*.

Este desarrollo original de las tramas supone una reelaboraci3n argumental



profunda que tuvo que ser meditada, por lo que parece obvio que tuvo que haber un plan previo. Hay elementos argumentales que sólo tienen justificación si el autor está pensando en un desarrollo posterior, como el episodio en el que don Juan defiende a Arnesto en la jornada I, por el que acaba en la cárcel. Este incidente permite que en la jornada II se retrate a Arnesto como amigo ingrato en contraste con Lidoro, el muerto agradecido. Arnesto es un personaje episódico en *Don Juan de Castro* que tiene poco que ver con el de la comedia colaborada. No sería lógico que Belmonte le diera protagonismo en la primera jornada si no fuera a desarrollarse como ejemplo de amigo ingrato en las posteriores.

Tampoco tendría sentido el personaje de Tibaldo, hijo de Lidoro, original de esta comedia, si no fuera para marcar el contraste con el gracioso. Además de su función temática, esta rivalidad propicia momentos cómicos en las jornadas II y III, por lo que su inclusión en la jornada I parece meditada. Algo similar ocurre con la presencia de Roberto en el naufragio donde muestra su crueldad, en contraste con la piedad de don Juan, lo cual resultará en premio para uno y castigo para el otro al final de la comedia. La línea argumental de Roberto, ausente en *Don Juan de Castro*, plantea un conflicto dinástico en la jornada I que se complica en un triángulo amoroso con don Juan y la Reina en la II y concluye en la guerra de la III. Esta trama está diseñada con gran precisión argumental y división canónica en tres actos, vertebrando la comedia. ¿Para qué iba a utilizar Belmonte estos planteamientos argumentales si no estuviera previsto que Rojas y Calderón los continuaran en las jornadas posteriores según habrían acordado previamente? Lamentablemente, no hay más prueba que la lógica para afirmarlo.

3.3. Señales de cohesión

En algunas escenas de las jornadas II y III se hacen resúmenes o referencias a hechos acontecidos en actos anteriores. Esta práctica es común en el teatro de la Edad de Oro, pero su uso indica que, bien por un plan dramático o por la lectura de las jornadas anteriores, los dramaturgos conocen los sucesos anteriores y hay una intención de unidad y coherencia argumental. Valgan como ejemplo los hechos de la jornada II (intento de asesinato de don Juan, huida de la prisión, agradecimiento por su liberación) que Roberto relata al principio de la III:

Y aunque dej3 vengado
en parte mi rencor, habiendo dado
muerte a aquel espa3ol que pretend3a
ciego oponerse a la justicia m3a,
despu3s que con exceso
igual sali3 de donde estaba preso,
sin saber qui3n le diese
la libertad, aunque 3l a m3 quisiese
darme las gracias de ella...

(vv. 2409-2417)

M3s significativos que estos res3menes son los avances de eventos que a3n no se han producido. Estos adelantos argumentales pueden indicar que hubo plan dram3tico previo de los autores, dado que no tendr3an raz3n de ser si los autores de las jornadas I y II no supieran que estos sucesos van a ser desarrollados posteriormente en la comedia por sus compa3eros de escritura.

En la jornada II (vv. 1990-1998), uno de los lacayos fantasmales advierte a don Juan que se acuerde de su amigo y de Dios, a quien llama *el Pr3ncipe*, porque llegar3 un d3a en el que parecer3 «tan ingrato / que del Pr3ncipe y amigo / a un tiempo est3is olvidado», lo cual sucede en la jornada III. En la jornada II, la m3sica en la escena de los lacayos sobrenaturales le dice a don Juan (vv. 2007-2014) que un amigo le dar3 un reino y que entre «a batallar / que contigo llevas / quien te ayudar3». Tamb3en en la jornada II, Roberto amenaza con entrar en Londres a sangre y fuego. Ambos elementos anticipan la guerra de la jornada III y su final, en el que don Juan triunfa ayudado por el ej3rcito de muertos.

Adem3s de estas se3ales de coherencia argumentales, hay otras de tipo tem3tico que se repiten a trav3s de la obra. El motivo de la muerte est3 presente ya desde el t3tulo. La palabra «muerte» figura 32 veces en el texto; «muerto», 24; «difunto», 14; y el verbo «morir», 57. La obra comienza con un naufragio y termina con una guerra. El muerto se aparece tres veces, a las que hay que a3adir las de sus ayudantes fantasmales. Lidoro muere en escena y su cad3ver est3 presente hasta que lo sacan. En la pris3n, don Juan, Bonete y Tibaldo son condenados a muerte. Lidoro salva la vida de don Juan

en dos ocasiones: en la cárcel y en su intento de asesinato, «muriendo» en escena por segunda vez. La tercera jornada incluye también la segunda muerte aparente de don Juan.

La idea de los cielos es otro tópico importante en la obra. La palabra «cielo» aparece 58 veces en la obra y es la primera palabra de las jornadas I y II. La asociación de las palabras «piedad» y «cielo» se produce 11 veces, especialmente en momentos clave de la comedia, como principios, finales o escenas de gran importancia argumental. En la jornada I, cuando don Juan carga en hombros el cadáver de Lidoro, suma otra imagen a las de piedad y cielo: «hecho atlante de un difunto, / será la piedad mi cielo» (vv. 281-282). En la jornada III, al verse derrotado, don Juan de nuevo une las ideas de atlante, cielo y piedad, con lo que se repite la imagen creada en la jornada I (vv. 3153-3155): «¡Valedme, cielos piadosos! / Que a tanto peso de penas / son poco atlante mis hombros».

Por tanto, otro de los temas centrales es la piedad, ya desde el primer verso: «Cielos, piedad, que la borrasca crece». La palabra «piedad» se utiliza 28 veces en la comedia, y «piadoso», 5. De hecho, es la palabra clave de un grupo de versos que, a modo de estribillo, se repiten al final de la jornada II (vv. 2327-2330 y vv. 2389-2392): «Astros, aves, cielos, vientos.../ Luna, fuego, montes, mar... / ¡Venganza os pido, venganza! / ¡Piedad os pido, piedad!» Es muy notable cómo Rojas recoge elementos presentes en la obra que se han mencionado antes o anticipa incluso otros que tendrán protagonismo en la jornada III (fuego, montes) para hacer el estribillo que repite al final del diálogo entre Roberto y Clarinda y en el mismo colofón de la jornada, configurando su acto como un poema extenso en la línea de lo apuntado por Gitlitz (1980) sobre Lope (Valdés y Fernández, 2017: 347).

Otro tema recurrente son los cuatro elementos, que se van evocando con insistencia, bajo distintas formas pero claramente, a lo largo de la comedia. En la jornada III, la música celestial canta: «Sí haré, y fuego, aire, agua y tierra / tu mal repararán fuerte» (vv. 3288-3289). En su última aparición, Lidoro viene acompañado por un ejército numeroso que sale de volcanes y avanza por los aires, evocando los cuatro elementos.

DON JUAN

¿Qué ejército numeroso
es aquel que en el silencio



de la noche, interrumpido
de tantos marciales ecos,
marchando viene a comp3s
de todos cuatro elementos,
pues hace temblar la tierra,
engendrar rayos el fuego,
amotinarse las ondas
y estremecerse los vientos?

(vv. 3294-3303)

El tema de los cuatro elementos es t3pico de Calder3n (Arellano, 1995: 454), pero en este caso, tambi3n lo utilizan Belmonte y Rojas, en una se1al de coherencia tem3tica que indica una coordinaci3n entre los autores. Belmonte ya los introduce tem3ticamente en la octava real que da comienzo a la comedia, y Rojas siembra la idea de que los cuatro elementos ser3n los instrumentos de la venganza o la piedad para que Calder3n recoja el tema y lo remate en la escena que dramatiza la intervenci3n del ej3rcito de los muertos, enviados celestiales.

3.4. *Incoherencias entre jornadas*

Algunos elementos delatan incoherencias entre las jornadas, lo cual no es exclusivo de las comedias colaboradas y tal vez sea achacable a avatares de la transmisi3n textual m3s que a la falta de coordinaci3n de sus autores. Por ejemplo, las aspiraciones de Arnesto a casarse con la Reina, que expresa en la Jornada II, no vuelven a mencionarse en la comedia. No se puede saber si es un a1adido durante la transmisi3n textual y quiz3 en la versi3n inicial de Rojas este elemento no aparec3a o bien que su autor intent3 iniciar esta trama secundaria y Calder3n, por el motivo que fuera, no la desarroll3.

En la jornada II (v. 2285) don Juan dice que se embarc3 en La Coru1a. Pero Bonete en la I (v. 326) afirma que sali3 de Ribadeo. Esto podr3a indicar que Rojas no ley3 la jornada I. Aunque es un detalle demasiado anecd3tico para poder concluir nada, ya que tambi3n puede ser un error o un cambio realizado por otra persona implicada en la transmisi3n del manuscrito. En la jornada II, tambi3n se dice que dio «dos joyas» al muerto, cuando en la I no se especifica el n3mero de joyas que le da.



En el autógrafo de Calderón, el personaje de Clarinda es denominado Clorinda. Esto sí podría indicar que el autor de la jornada III no leyó las anteriores, aunque también puede ser una señal de que en una fase de elaboración de la comedia anterior o posterior, se cambió el nombre del personaje y por eso no coincide con el de los manuscritos de las jornadas I y II. Lo que es cierto es que en el resto de testimonios, el personaje se llama Clarinda.

4. CONCLUSIONES

Tras el análisis de todos los elementos que podrían aportar información sobre el método de colaboración de los autores de *El mejor amigo, el muerto*, podemos extraer varias conclusiones, aunque con suma prudencia dado que no hay pruebas evidentes que permitan afirmar nada con rotundidad. La excepción a esto sería el uso de las fuentes, ya que es evidente que se basaron en comedias de Lope, por lo que podemos concluir que la comedia tomó un argumento anterior como base para elaborar el suyo.

La trama de la comedia está construida con solidez y estructurada de forma canónica en sus tres actos, lo cual no parece dejar lugar a la improvisación. La posibilidad de que Belmonte inventara independientemente su parte de la trama, incluyendo dos nuevos personajes no presentes en las fuentes originales, y que Rojas y Calderón adivinaran esta intención y la desarrollaran coherentemente es poco verosímil. Hay que tener en cuenta que Calderón, que se había reservado la jornada final, acababa de comenzar su labor como dramaturgo de palacio y es de suponer que no querría encontrarse con un argumento imposible de concluir por incongruente. Por ello, se puede concluir que tuvo que haber un plan dramático previo tanto por la reelaboración del argumento de las fuentes y los signos que delatan su lectura, como por los elementos argumentales propios de la comedia que son planteados en la jornada I y resueltos en la II y III, así como por los pasajes que anticipan sucesos de jornadas posteriores.

Los ejemplos de coherencia temática y argumental entre las distintas jornadas son numerosos y se producen en momentos clave de la comedia, como principios, finales o escenas de gran importancia. Es una señal de coordinación, si bien no aclara si se debe a una composición simultánea, sucesiva o a una fase posterior de corrección. La repetición de estos elementos de unidad

temática podr3a sugerir que los autores leyeron las jornadas de los otros, de forma que fueron reiterando estos temas consciente o inconscientemente. Esto indicaría un sistema de colaboraci3n diacr3nico m3s que sincr3nico. No obstante, hay algunas incoherencias que desmontan esta unidad, haciendo sospechar que no leyeron los textos ya que no se corrigieron, as3 que la colaboraci3n podr3a haber sido sincr3nica, partiendo del plan previo. No se puede determinar si hubo una fase final de correcci3n posterior a los borradores, que ser3a incompatible con las peque1as incoherencias que existen en el texto.

En cuanto al origen de esta colaboraci3n no hay ning3n dato fehaciente, por lo que solamente se pueden lanzar hip3tesis bas3ndose en otros datos que se conocen. Calder3n fue nombrado director de representaciones de Palacio en 1635, por lo que tal vez recibiera un encargo real y recurriera a otros dos dramaturgos amigos para completarlo a tiempo y estrenar en carnaval. Cruickshank (2011: 478) afirma que «los encargos, muchos de ellos del rey o del ayuntamiento de Madrid, le somet3an (a Calder3n) a una gran presi3n, y no hay duda de que a menudo escribi3 con rapidez, ahorrando tiempo mediante la utilizaci3n de textos escritos con anterioridad». Aunque tambi3n podr3a inferirse lo contrario, es decir, que sabiendo que ten3a que estrenar una obra en carnavales, contara con dos autores conocidos para ofrecer al rey una obra de tres ingenios, caso en el cual habr3a dispuesto de tiempo suficiente para su composici3n sucesiva.

Sea como sea, la decisi3n creativa de colaborar con Belmonte y Rojas en esta comedia para su representaci3n ante el Rey parece un intento deliberado de ofrecer una gran obra a la corte real. *El mayor encanto, amor*, comedia cortesana estrenada en 1635 con escenograf3a de Cosme Lotti, fue un gran 3xito, por lo que no ser3a de extra1ar que desde palacio se demandaran otros grandes espect3culos similares, como *Los tres mayores prodigios* en verano de 1636. Entre estas dos fechas, se estrenan en palacio dos obras colaboradas de Calder3n y Rojas: *El jard3n de Falerina* y *El mejor amigo, el muerto*. Tanto Rojas como Calder3n eran autores que ya hab3an escrito sus principales 3xitos para los corrales de comedias, por tanto estaban en un momento de gran popularidad.

Belmonte se suma a esos dos talentos y no solo aporta su experiencia, dado que pertenec3a a una generaci3n anterior, sino su conocimiento de la obra de

Lope, de quien era discípulo. No hay que olvidar que el Fénix había muerto ese mismo año, el 27 de agosto de 1635, así que el uso de las fuentes podría entenderse como un cierto homenaje al creador de la comedia nueva. Tal vez la idea de tomar *Don Juan de Castro* y *La reina Juana de Nápoles* y fusionarlas en una nueva comedia partió de Belmonte, gran conocedor de Lope, en el año de su muerte.

En conclusión, sumando todos estos elementos, se puede deducir que el origen de esta comedia pudo ser un encargo con poco tiempo, debido a la fecha de estreno y a la cantidad de trabajo que tenía Calderón, para lo que contó con un amigo colaborador habitual, Rojas, y con un dramaturgo de la escuela de Lope. Los tres juntos reutilizaron materiales argumentales del recién fallecido autor y ofrecieron un gran espectáculo a la corte. Por la presencia de elementos de cohesión e incoherencias, podría deducirse que se hizo con un plan previo pero con un método de composición simultánea por la premura, sin evidencias de que hubiera una fase de corrección posterior.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea.
- ARELLANO, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- CAMPIÓN LARUMBE, Miguel y Cuéllar, Álvaro (2021), «Discernir entre original y refundición en el teatro del Siglo de Oro a través de la estilometría: el caso de *El mejor amigo, el muerto*», en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, págs. 59-69.
- CASSOL, Alessandro (2008), «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 185-195.
- COENEN, Erik (2015), «El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas», en *Anuario Calderoniano*, 8, págs. 71-92.

- CRUICKSHANK, Don William (2011), *Calder3n de la Barca*, Madrid, Gredos.
- FERRER VALLS, Teresa (1993), *Nobleza y espect3culo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED de Madrid.
- (ed.) (2008), *Diccionario biogr3fico de actores del teatro cl3sico espa3ol (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger.
- GITLITZ, David M. (1980), *La estructura l3rica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros ediciones / Hispan3fila.
- GONZ3LEZ, Antonio (1981), *An3lisis e interpretaci3n de «Don Juan de Castro» de Lope de Vega*, Miami, Ediciones Universal.
- GONZ3LEZ CAÑAL, Rafael (2003), «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboraci3n», en Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Almer3a, Instituto de Estudios Almerienses, p3g. 29-43.
- JOS3 PRADES, Juana de (1971), Edici3n y estudio preliminar de Lope de Vega Carpio, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, p3gs. 1-280.
- MACKENZIE, Ann L. (1993), *La escuela de Calder3n*, Liverpool, Liverpool U.P.
- MATAS CABALLERO, Juan (2011), «El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calder3n», en Mar3a Luisa Lobato, (coord.), *M3scaras y juegos de identidad en el teatro espa3ol del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, p3gs. 493-514.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Bruerton, Courtney (1968), *Cronolog3a de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- PEDRAZA JIM3NEZ, Felipe B. y Gonz3lez Cañal, Rafael (2010), Introducci3n y notas de Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calder3n de la Barca, *El jard3n de Falerina*, Barcelona, Ediciones Octaedro, p3gs. 1-86.
- PELLICER DE TOVAR, Jos3 (1972), «Idea de la comedia de Castilla», en Federico S3nchez Escribando y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dram3tica espa3ola del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos-CSIC, p3gs. 263-272.

- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1632), *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Imprenta del Reyno.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1995), «Otra comedia para Lope: La palabra vengada. I. Las razones métricas», en De Cesare, G. B. (Coord.), *La festa teatrale iberica. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 1-3 Dicembre 1994*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, págs. 71-127.
- (1996), «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», en *Rassegna Iberistica*, 56, págs. 113-120.
- ROZAS, Juan Manuel (2002), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la de 1976, Madrid, Sociedad General Española de Librería: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/>
- VACCARI, Debora (2003), «Edición de una pieza inédita y de su plan en prosa: el Entremés del paño», en *Criticón*, 87-88-89, págs. 877-885.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón y Fernández Rodríguez, Daniel (2017), «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz) », en *Studia Aurea*, 11, págs. 339-370.
- VEGA CARPIO, Lope de (1935-1943), *Epistolario*, Madrid, Aldus.
- (1948), *Cartas completas*, Buenos Aires, EMECE.
- (2002), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2009), «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Pamplona, Universidad de Navarra / Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, págs. 465-489.

Los puentes entre Manuel Vázquez Montalbán y el EZLN: cronología e intercambio textuales (II)¹

SERGIO GARCÍA GARCÍA

Instituto de Investigaciones Filológicas (Universidad Nacional Autónoma de México)

Resumen: Este estudio, dividido en dos partes, tiene como propósito principal la realización y el análisis del corpus de los textos periodísticos, ensayísticos y de ficción que el escritor español Manuel Vázquez Montalbán dedicó a la causa del EZLN entre 1994 y 2003; asimismo, presta atención a la relación de este autor con el subcomandante Marcos, con el fin de determinar un imaginario global montalbaniano en torno al neozapatismo. Además, la relación del escritor con Chiapas se complementa con el estudio de varias obras de Marcos donde Vázquez Montalbán aparece como referente intelectual y como materia literaria, entre las que destaca la novela *Muertos incómodos (falta lo que falta)*, escrita junto con Paco Ignacio Taibo II.

Palabras clave: Manuel Vázquez Montalban; neozapatismo; periodismo; Marcos: *El señor de los espejos*; Subcomandante Marcos; *Muertos incómodos*.

The bridges between Manuel Vázquez Montalbán and EZLN: chronology and textual exchange

Abstract: The main purpose of this study, divided in two parts, is to carry out and analyze the corpus of journalistic, essay and fiction texts that the Spanish writer Manuel Vázquez Montalbán dedicated to the EZLN cause between 1994 and 2003, also paying attention to his relationship with Subcomandante Marcos, in order to determine a global Montalbanian imaginary around neozapatism. In addition, the writer's relationship with Chiapas is complemented by the study of several works by Marcos where Vázquez Montalbán appears as an intellectual reference and as a literary object, among which the novel *The uncomfortable dead (what's missing is missing)*, written together with Paco Ignacio Taibo II.

Key Words: Manuel Vázquez Montalban; Neozapatism; Journalism; Marcos: *El señor de los espejos*; Subcomandante Marcos; *The Uncomfortable Dead*.

¹ Este estudio se inscribe dentro del proyecto de investigación posdoctoral titulado «Noticia de Manuel Vázquez Montalbán en México: testimonio, publicaciones y recepción», auspiciado por el Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM (periodo 2020-I) y asesorado por la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay del Instituto de Investigaciones Filológicas. La primera parte se encuentra publicada en García García (2021).



5. MARCOS: EL SEÑOR DE LOS ESPEJOS: MÁS ALLÁ DE LA ENTREVISTA

El contenido de *Marcos: El señor de los espejos* no se limita exclusivamente al encuentro en la Selva Lacandona: empleando la técnica del *collage* tan característica de su escritura², Vázquez Montalbán dedicó dos partes de su ensayo a realizar un estado de la cuestión, sin alejarse de su mirada personal, sobre la problemática indígena, la identidad de la realidad político-social mexicana y el propio neozapatismo y la historia de Chiapas³, donde reconoció que el lugar que ocupaba dicha región en su «sustrato cultural» era el espacio en el que se desarrollaba el libro de Max Aub *Josep Torres Campalans* (1958)⁴, y que,

educado en la visión del indio a través de la filosofía franquista de la Hispanidad y de las películas de Hollywood anteriores a *Otoño Cheyenne*, tuve que absorber alguna teoría crítica para darme cuenta de que no sabía nada y que lo que sabía era una subnada. (Vázquez Montalbán, 2001: 79)

Asimismo, incluyó varios diálogos mantenidos, después de su encuentro con Marcos, en San Cristóbal de las Casas y Ciudad de México con Hermann Bellinghausen⁵, Carlos Monsiváis, Adolfo Sánchez Vázquez y Josetxo Zaldúa, así como un glosario sobre el EZLN, escrito por Guiomar Rovira, quien

² El escritor concibe su escritura, a rasgos generales, como un entramado de referencias intertextuales e intratextuales con el fin de alcanzar un conocimiento global (véase García García, 2020: 39-46). Esta técnica del *collage* también la ve el escritor en la literatura de Marcos: «Es un maestro en el juego literario posmoderno de la utilización del *collage* y la intertextualidad entre dos culturas literarias, la indígena y la latinoamericana» (Vázquez Montalbán, 2001: 295).

³ La lista de los autores y de las autoras citadas a lo largo de todo el libro es bastante larga: Octavio Paz, Ivon Le Bot, Guillermo Bonfil Batalla, Carlos Tello Díaz, Federico Campbell, Maite Rico, Bertrand de la Grange, Blas de Otero, Enrique Dussel, Roger Bartra, Carlos Montemayor y Enrique Krauze, entre otros muchos. También, Vázquez Montalbán recurre a textos de su propia autoría, como *Panfleto desde el planeta de los simios* y «La teología neoliberal», y a comunicados y textos de Marcos, como el cuento «La historia del león y del espejo», incluido en *Relatos de El Viejo Antonio*, donde realiza una analogía entre los personajes del relato con el subcomandante y el PRI. Escribe Kristine Vanden Berghe que «si, por una parte, estas referencias sirven para dar peso a su propio discurso, por otra, contribuyen a reforzar la credibilidad de los zapatistas a los que Vázquez Montalbán apoya con su autoridad de observador externo e intelectual reconocido» (2011: 211).

⁴ En *Marcos* cuenta el escritor que esta información también se la recordó José Agustín Goytiso lo pocos días antes de morir, tras leer su entrevista con Marcos en la prensa (Vázquez Montalbán, 2001: 66-68); dicha anécdota también la incluyó en el texto de *El País* que dedicó al fallecimiento del poeta (22/03/1999).

⁵ Gran parte de este diálogo lo publicó Bellinghausen en *Masiosare* (28/02/1999), suplemento de *La Jornada*.



acompañó al escritor durante su estancia en la Selva Lacandona y quien fotografió su encuentro con el subcomandante, y el marido de esta, Jesús Ramírez, corresponsal de la agencia Reuters en México. Pero posiblemente una de las partes más interesantes del libro sea el relato que hizo de su viaje y su estancia en el municipio zapatista de La Realidad, donde se alojó en una cabaña en la que apenas podía dormir: «más de treinta años me separan de un camastro de cárcel y el cuerpo se me ha vuelto consentido», escribió recordando su pasado como preso del franquismo (2001: 287). A La Realidad llegó cargado de cuatro kilos de chorizos de Guijuelo, turrónes, quesos y algunos libros suyos para Marcos; aquí «surge el libro de viajes, siempre filtrado por esa autoconciencia crítica que acompaña al turista poscolonial» (Martí-Olivella, 2007: 241), y el narrador literario se impone al periodista. En uno de los retazos de su relato sobre su estancia en La Realidad, describió cómo acudió torpemente a su reunión con Marcos a lomos de un caballo, seguido por un perro enjuto y hambriento que había olido los chorizos que portaba:

De vuelta a La Realidad emerjo de mi cabaña para comprobar que ha llovido lo suficiente como para elevar vapores tenues de la tierra acalorada y de pronto los vapores se disuelven para que avance desde la más inmediata lejanía un capitán zapatista con su pasamontañas y dos caballos que dependen de una mano tranquila y un caminar de crepúsculo. Me entero pronto que uno de los caballos es para Guiomar Rovira, otro para mí que jamás monté a caballo y lo nota el capitán, como lo nota el caballo que me mira reservón, para regalarme luego la condición de Indiana Jones, caminos arriba, laderas abajo, a través del riachuelo, perseguidos por un largo tramo por un perro mejor alimentado y por ello más osado, que ha olido los chorizos. Tiro de las riendas cuando no es preciso o las suelto cuando no debiera y el capitán me corrige las ignorancias mientras Guiomar filma y no tengo tiempo para decirle que no lo haga. Todo mi tiempo me lo gasto en calcular cuánto tiempo falta para que termine esta absurda manera de tentar a la ley de la gravedad, sin recordar que estoy entre gentes que han desafiado la ley de la gravedad, como Marcos comentará en un texto más poético que teórico. De pronto un claro de la foresta, Marcos con su pasamontañas y una mujer con el suyo, Mariana, mi compañera, presenta, no le saquéis fotografías, ni la describáis, por favor. Mariana asistirá a mi erróneo proceder de bajar del caballo con la pierna no debida, lo que motivará que Marcos haga de palafrenero hasta el extremo de casi parar mi caída y la mujer enmascarada continuará sonriendo tras la celosía a la entrega de

chorizos, turrone y del libro con la sorna enmascarada y el mismo sentido del humor con el que Marcos asumo que es el Dr. Livingstone y yo Stanley. (2001: 139-140)

En otro, se detuvo en describir a los perros que rondaban por allí a sus anchas —uno de ellos le robó uno de los quesos que había comprado días antes en San Cristóbal de las Casas (2001: 187)—: «¿Por qué siguen acampados ante la presencia humana? Enroscados en busca del centro secreto de la muerte, me recuerdan la geografía universal de los perros que son la sombra de la hegemonía humana» (2001: 73-74). Que estos animales sean el reflejo de la naturaleza humana supone una idea que el escritor ya había planteado en su cuento «El niño y el perro», publicado por primera vez en 1991 y que decidió incluir en el libro *Las voces del espejo. Cuentos, poemas y dibujos del zapatismo para construir futuro* (1998)⁶, una coedición entre el EZLN y colectivos solidarios españoles (Lario Bastida, 2016: 9): en él se narra cómo en la Barcelona postolímpica el progreso y la modernización urbana no han calado en los estratos más pobres de la ciudad, y de ahí que sus protagonistas, un joven pandillero y un perro abandonado llamado Rusky, cumplan su destino marcado por el abandono de la propia sociedad: ambos sobreviven por las calles barcelonesas hasta que el niño mata a navajazos al animal (VV. AA., 1998: 69-75).

Uno de los principales aspectos que recorren todo *Marcos* es la presencia de los cooperantes y observadores extranjeros. En *La Realidad* el escritor conoció a tres de ellos, de origen catalán, y los describió en *El País* dentro de su texto «Miguel Núñez y Chiapas» (03/06/1999)⁷. Aunque Vázquez Montalbán bromeara en cierta ocasión y estableciera que se sentía como uno de aquellos «burgueses ilustrados de izquierda [que] nos solazamos con las revoluciones lejanas, esas incómodas revoluciones que no quisiéramos interpretar como protagonistas» (2001: 18), su apoyo es constante hacia aquellos extranjeros

⁶ El cuento fue publicado inicialmente en la recopilación de narrativa negra realizada por Manuel Quinto y titulada *Negro como la noche* (1991). Otro testimonio del mismo texto se puede encontrar en la recopilación de cuentos montalbanianos editada por Georges Tyras *Cuentos negros* (2011).

⁷ Cuenta Guiomar Rovira que «cuando Manuel Vázquez Montalbán acudió a *La Realidad* [...], conoció a varios de los jóvenes que llevaban meses viviendo en el Campamento por la Paz del lugar, entre ellos a Pere, un joven de La Bisbal, Cataluña, amante del periodismo. Antes de irse de Chiapas, el escritor catalán compró 10 kilos de carne y la mandó con el siguiente transporte a *La Realidad*, destinada a los campamentistas, con una nota que decía: “Salud y proteínas. Subcomandante Manolo”. Pere contaba cómo fue la recepción del óbolo por parte de los 12 internacionalistas: “Fue tal la fiesta y la alegría que le hicimos un altar y lo nombramos San Manolo de la Lacandona”» (2009: 163).



que, como él mismo, han acudido a Chiapas para vivir de primera mano el neozapatismo, sobre todo frente a las numerosas críticas que han recibido de aquellos que se han opuesto abiertamente a las acciones de EZLN, como, por ejemplo, el socialista español Joaquín Almunia, quien, en palabras de Vázquez Montalbán, cuando visitó México «desacreditó la revuelta zapatista y a los observadores extranjeros. Turistas revolucionarios, les llamó» (2001: 188)⁸. La figura de este cooperante extranjero también se puede encontrar en la producción literaria montalbaniana, concretamente en su novela *Erec y Enide* (2003), en la piel de dos de sus protagonistas, Pedro y Myriam, médicos voluntarios que, antes de viajar por Guatemala, donde transcurre parte de la ficción, estuvieron «examinando el estado sanitario de los indígenas de la Selva Lacandona» (2003: 64). En cierto momento de la obra, ante el cansancio y la «necesidad de sedentarismo» de Pedro, Myriam le reprocha que no han ido a Chiapas de turistas, que «luego los socialistas españoles nos llamarán turistas revolucionarios» (2003: 65).

6. ÚLTIMAS RELACIONES DE VÁZQUEZ MONTALBÁN CON EL EZLN (2001-2002)

En enero de 2001, Vázquez Montalbán volvió recibir una carta del subcomandante, en la que, además de volver a recordarle aquellos chorizos que le regaló en 1999 – «Aunque ya hace tiempo que no intercambiamos epístolas aprovecho esta invitación formal que le hacemos para saludarlo y para recordarle que las butifarras que tuvo a bien traer en aquella ocasión ya se terminaron» (en Vázquez Montalbán, 2001: 360) –, le invitó a la llegada de la delegación zapatista a Ciudad de México, destino de la Marcha de la Dig-

⁸ Sin duda, la crítica más incisiva que recibió Vázquez Montalbán por su apoyo al EZLN fue la novela *Turistas del ideal* (2005), de Ignacio Vidal-Folch, publicada dos años después de su muerte. En la ficción presentada en *Turistas del ideal* se narra, en primer lugar, cómo un escritor español de novelas policíacas, aficionado a la gastronomía, de una clara y explícita ideología de izquierdas y de nombre Vigil acude a una zona selvática del país de Tierras Calientes a entrevistar al Capitán, el líder de una revuelta indígena, y le regala unas morcillas; y, en segundo lugar, cómo Vigil acude a la capital de Tierras Calientes a presenciar la llegada de una larga marcha indígena encabezada por el Capitán. Aunque Vidal-Folch ridiculizara también a otros personajes que apoyaron abiertamente al EZLN, como José Saramago, Joaquín Sabina u Oliver Stone, la burla hacia Vázquez Montalbán es el tema central de la novela, no solo en lo que respecta a su relación con Marcos y con el conflicto chiapaneco, sino a su propia obra literaria y a su figura pública, lo cual requeriría un análisis aparte. Aun así, para un estudio detallado sobre esta cuestión, véanse Santana (2010: 212-248) y Vanden Berghe (2011: 191-210).

nidad Indígena⁹ y cuyo recorrido tuvo lugar entre el 24 de febrero y el 11 de marzo de aquel año. El escritor aceptó la invitación y acudió a la capital mexicana como uno de los intelectuales extranjeros solidarizados con el EZLN y como corresponsal de la revista española *Interviú*, en la que estuvo colaborando de manera intermitente desde 1976 (Geli y Mauri, 2008: 313) y donde publicó sus dos grandes reportajes sobre la marcha zapatista. No obstante, para hallar el relato completo se debe acudir al nuevo epílogo incluido en la segunda edición de *Marcos*, publicada en mayo de 2001, titulado «Y Marcos entró en México D.F.», un *collage* de todos los textos periodísticos dedicados a su estancia en la capital¹⁰. Vázquez Montalbán presencié la entrada de la caravana en Xochimilco, en la cual viajaba su propio hijo¹¹: «donde se encontraron hace ochenta años Villa y Zapata, vivimos otra vez los prolegómenos de la *conquista de la capital*» (2001: 362), así como el acto en El Zócalo, sobre el que afirmó que el subcomandante había conseguido llenar ese vacío dejado por el regreso mesiánico de Zapata, recorrido al final de la película *¡Viva Zapata!* (1952), pues México se había visto envuelto en una *marcosmanía* (2001: 365). Además, el escritor entrevistó al presidente Fox en su residencia de Los Pinos y al político Cuauhtémoc Cárdenas, así como al propio Marcos en la ENAH acompañado por el periodista italiano Gianni Minà¹². Como parte de la delegación de intelectuales mexicanos y extranjeros, fue entrevistado en la televisión mexicana junto a José Saramago y Danielle Mitterrand, y participó en varios foros y en actos, como la mesa redonda realizada en Villa

⁹ Una reproducción del original de la carta se puede encontrar en Colmeiro (2020: 159).

¹⁰ A los reportajes publicados en *Interviú*, «Y Marcos entró en México D.F.» (12/03/2001) y «El zapatismo vuelve a ocupar la capital» (19/03/2001), habría que sumarles sus columnas en *El País* «Fox» (19/03/2001) e «Indígenas» (01/04/2001), así como su artículo en *Le Monde Diplomatique*, «Marcos y el estado de sitio» (abril de 2001). También, aunque este texto no se incluya en el nuevo epílogo de *Marcos*, es preciso tener en cuenta el artículo «Los intelectuales y la revolución» (*El País*, 17/06/2001), que versa sobre la presencia de los intelectuales en Ciudad de México que apoyaron la marcha zapatista. En otro orden de cosas, también publicó dos artículos, ambos en *El País*, dedicados parcialmente a la causa neozapatista entre su encuentro con Marcos y su viaje a Ciudad de México en 2001: «Al César lo que es del César» (01/04/2000), donde critica las presiones gubernamentales y del Vaticano para destituir al obispo de Chiapas Samuel Ruíz, y «Oxímoron» (19/06/2000), donde comenta el posible resultado priísta en las elecciones presidenciales que ganaría Vicente Fox.

¹¹ El relato que hizo Vázquez Sallés sobre su participación en la marcha zapatista y el encuentro con su padre en Ciudad de México se puede encontrar en su libro *Recuerdos sin retorno* (2013: 35-40). Asimismo, en esta obra se recoge una reproducción del comunicado original que Marcos envió al homenaje que se le rindió al barcelonés en la FIL de Guadalajara (2013: 159-163).

¹² La grabación de aquella entrevista formó parte del documental *Marcos: «Aquí estamos»* (2001), dirigido por Minà y en el que aparece en numerosas ocasiones el propio Vázquez Montalbán. El documental se puede visualizar en www.youtube.com/watch?v=_MJqbsvJG7o&t=3832s (último acceso el 14-oct-2020).



Olímpica el 12 de marzo¹³, durante la cual Vázquez Montalbán declaró que los extranjeros como él contemplaron «lo que significaba el zapatismo no como el último jadeo de la intentona revolucionaria del s. XX, sino como el primer paso de una nueva lectura crítica de lo que iba a ser el s. XXI»; volvió a referirse a las metáforas y a las imágenes del espejo y de la máscara, e insistió en que «los extranjeros hemos venido a México a aprender» (en VV.AA., 2004: 134-136).

A finales de 2002 Vázquez Montalbán volvió a tener contacto con el subcomandante a raíz de la polémica que mantuvo Marcos con el juez Baltasar Garzón y la organización terrorista vasca ETA: el vocero del EZLN envió una carta en octubre de 2002 a Ángel Luis Lara, alias *El Ruso*, con motivo de la celebración de un Aguascalientes en el barrio madrileño de Lavapiés el próximo noviembre, en la que criticaba a la clase política y a la monarquía españolas, así como al juez Garzón por su persecución a los miembros de ETA. Aquella carta dio pie a que Garzón contestara duramente a Marcos y a que este último le propusiera la celebración de un encuentro en España para establecer un diálogo sobre el problema vasco, llamado «El País Vasco: caminos», donde estaría presente ETA, a quienes también envió una carta a modo de invitación y les solicitó una tregua unilateral; la polémica terminó con el silencio de Garzón y con un duro cruce epistolar entre Marcos y ETA. Como cuenta el subcomandante, Vázquez Montalbán le remitió una carta junto con sus últimos libros — «con una dedicatoria que no era sino un “estoy aquí, con ustedes”» (Marcos, 2004) —, en la que le alertaba de que su propuesta de diálogo bien podría malinterpretarse. Aun así, y aunque criticó inicialmente las opiniones de Marcos hacia Garzón, Vázquez Montalbán firmó el *Manifiesto por la palabra* que apoyaba la iniciativa y declaró en una entrevista para *La Jornada* (12/12/2002) que «el planteamiento de Marcos es espléndido, pero, ojalá me equivoque, creo que quedará más para la historia de la literatura que para la historia política» («Me apunto...», 2002). Sobre esta cuestión, además, publicó en *El País* el que sería su último texto dedicado al EZLN: «Garzón y el sub» (16/12/2002). No obstante, y al margen de la polémica, cabe señalar que Marcos le pidió a El Ruso en su carta de octubre de 2002 que saludara de su parte a Vázquez Montalbán, quien no acudió al Aguascalientes

¹³ Además de Vázquez Montalbán, en ella participaron José Saramago, Bernard Cassen, Alain Touraine, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Carlos Montemayor, Pablo González Casanova, la comandanta Esther, el comandante David, el comandante Tacho, el comandante Zebedeo y el subcomandante Marcos.



de Madrid, pero envió un comunicado brindando su apoyo a la celebración del acto (Bellinghausen, 2002); en la carta se puede leer:

Y ya que estamos en manecillas, si ves a Manuel Vázquez Montalbán dale un apretón de manos de nuestra parte. Dile que ya me enteré de que el Fox le preguntó si no sabía por qué estaban en silencio Marcos y los zapatistas, y que él le contestó: «no están en silencio, lo que pasa es que usted no oye». De paso, le dices que las butifarras no son como los diamantes, o sea, que no son eternas, y que las que mandó, hace tiempo que se acabaron, y que si no se pone guapo, digamos con unos 5 kilos, entonces a él y a Pepe Carvalho los vamos a tomar como rehenes. No, mejor no. [...] Mejor que mande butifarras. (en VV.AA., 2004: 179-180)

De nuevo, Marcos rememora las tan recurrentes viandas y vuelve a referirse al detective Carvalho como un personaje real. Estas dos características, que se distancian sobremanera de los propósitos políticos del EZLN, reaparecen en dos textos escritos por Marcos y publicados tras la muerte de Vázquez Montalbán, así como otra serie de temas que han surgido a lo largo de la relación que ambos mantuvieron desde 1997. En ellos, el barcelonés ya no es un referente literario e intelectual más en la cosmovisión lectora de Marcos, sino que aparece directamente como materia literaria, como un elemento más de la ficción.

7. MUERTOS INCÓMODOS: UN HOMENAJE A VÁZQUEZ MONTALBÁN

El primero de estos textos es la novela *Muertos incómodos (falta lo que falta)*, escrita con Paco Ignacio Taibo II, donde cada uno es autor de seis capítulos. Originalmente fue publicada en doce entregas por *La Jornada* entre el 5 de diciembre de 2004 y el 20 de febrero de 2005; en abril de este último año fue publicada en forma de libro. El anuncio que se hizo del proyecto en el diario mexicano aseguraba que otro de los autores que iba a colaborar era Vázquez Montalbán, pero su repentina muerte lo impidió (Montaño Garfias, 2004). No obstante, Marcos le propuso la idea original de *Muertos incómodos* al escritor barcelonés en la primera carta que le envió, aunque de una manera un poco velada: «Estoy preparando un largo texto que, seguro estoy, hará las delicias de chicos y grandes cuando vean que el Pepe Carvalho y el Sup



resuelven, por globalizada correspondencia, un complicado caso criminal» (en Vázquez Montalbán, 2001: 27-28). No fue hasta su encuentro en Chiapas cuando el subcomandante le aclaró que aquello era «la propuesta de que hiciéramos una novela policíaca a distancia» (en Vázquez Montalbán, 2001: 238). Días antes de la publicación de *Muertos incómodos*, Marcos volvió a recordar el papel inicial de Vázquez Montalbán en el comunicado que envió a la FIL de Guadalajara y aclaró que, ante todo, la obra conjunta era un homenaje hacia él:

En alguna misiva le propuse a Don Manuel Vázquez Montalbán escribir una novela policíaca «a la limón», con unas partes escritas en las montañas del sureste mexicano y otras en las Ramblas catalanas. Él aceptó, aunque, lo confesó alguna vez, no tenía la menor idea de cómo eso sería posible. Yo tampoco, pero esto ya no lo supo. [...] Es el pequeño homenaje que, durante meses, le hemos preparado a él. (Marcos, 2004)

Y, efectivamente, la novela supone un claro homenaje a Vázquez Montalbán, ya que con él se inicia la trama. Elías Contreras, Comisión de Investigación del EZLN, personaje creado por Marcos que narra la historia después de muerto, lo cual supone una reminiscencia rulfiana (García Saraví y Repetto, 2008), y Héctor Belascoarán Shayne, el célebre detective de Taibo II, investigan la identidad de un tal Morales¹⁴, que ha formado parte de la represión paramilitar en México en la segunda mitad del s. xx. Una de las principales fuentes de la investigación, y de la que parte la trama, son unos documentos de Vázquez Montalbán que, tras su muerte, encontró su hijo y que el detective Carvalho entregó a Marcos en Chiapas. En los papeles montalbanianos se traza una relación en torno a un personaje mexicano llamado Morales, vinculado con el gobierno del presidente español José María Aznar y que participó en la matanza de Acteal — en un momento puntual, Belascoarán se

¹⁴ Este nombre remite claramente a Salvador Morales Garibay, conocido como subcomandante Daniel, quien disidió de las filas del ELZN en octubre de 1993 y quien fue una de las principales fuentes que identificó al subcomandante Marcos con Rafael Sebastián Guillén Vicente; de este modo, en palabras de Vanden Berghe, con *Muertos incómodos* «Marcos habría tomado revancha sobre su antiguo compañero» (2007: 392). Dicha referencia se resuelve en la propia novela, ya que en el curso de su propia investigación Belascoarán descubre una entrevista que Maite Rico y Bertrand de La Grange le hicieron a Morales Garibay (Marcos y Taibo II, 2005: 134-136) en *Letras Libres* (28/02/1999). Martí-Olivella recuerda cómo Vázquez Montalbán leyó precisamente aquella entrevista estando en la ciudad de México a su regreso de Chiapas (2007: 250), tras lo cual el barcelonés declaró en *Marcos* que «Morales Garibay demuestra no saber nada de estos últimos cinco años cruciales y las consideraciones sobre Marcos no creo que hagan demasiado daño al atacado» (2001: 327).

pregunta a sí mismo si todos esos papeles no eran en realidad «el guion de una novela de Manuel Vázquez Montalbán con Carvalho en México» (Marcos y Taibo II, 2005: 141) —, tal y como lo describen los comandantes Esther y David en la novela, partiendo del material audiovisual que recogió el hijo de Vázquez Montalbán tras los sucesos de Acteal:

— En esa Comisión participaba, o participa, Daniel, el hijo de Don Manolo, que, entre otras cosas, le hace a lo del video. Así que, en los trabajos de la Comisión, Daniel Vázquez Montalbán [sic] tomó videos de los puestos militares y de las reuniones con los del mal gobierno de Zedillo. De regreso en Barcelona, Don Manolo vio, en compañía de un tal Pepe Carvalho, los videos que filmó su hijo en Chiapas. [...] Pepe Carvalho era, o es, un detective y le estaba ayudando a Don Manolo en la investigación del neofranquismo en el Estado Español. Cuando están viendo los videos, el señor Carvalho pidió que repitieran las partes donde aparecen los representantes del mal gobierno de Zedillo y los de los puestos militares. Ni Don Manolo ni su hijo entendieron por qué, pero lo hicieron. En determinado momento, el señor Carvalho identificó a alguien diciendo «Ese es Morales». Esa persona aparecía a un lado del general Renán Castillo que, como tú sabes, es el que organizó los grupos paramilitares en los Altos de Chiapas y fue, junto con Zedillo, uno de los que planteó la matanza de Acteal el 22 de diciembre de 1997.

— Y entonces — dice Esther —, el señor Carvalho le explicó a Don Manolo que, en su investigación sobre la derecha en España, había topado varias veces con ese personaje y que sabía que tenía buenas relaciones con el gobierno de José María Aznar y que lo conocían por «Morales», así nomás, sin más datos. Entonces lo que hace Don Manolo es pedirle a Carvalho que investigue más del tal Morales. (Marcos y Taibo II, 2005: 161)

Escribe Martí-Olivella que «con este relato metaficticio [...] el subcomandante Marcos consigue, en parte, hacer realidad ese proyecto de escribir su novela policiaca a cuatro manos con Don Manolo. Y lo hace gracias a su homenaje a Pepe Carvalho» (2007: 252).

Vázquez Montalbán no solo aparece representado como uno de esos *mue*rtos *incó*modos que, como cuenta Elías en la novela, son los que habían comenzado las investigaciones (Marcos y Taibo II, 2005: 171), sino como un elemento literario capital, ya que las alusiones a él son muy abundantes, es-

pecialmente en los capítulos escritos por Marcos: por ejemplo, el subcomandante, que también aparece como un personaje en la novela, le hace llegar pistas a Elías a la ciudad de México a través de los carteles que anuncian el homenaje a Vázquez Montalbán en la FIL de Guadalajara; y la justificación de la aparición de uno de los personajes, un cocinero italiano, se debe a que «en las novelas policiacas a los detectives luego les da por la gastronomía. [...] Con el perdón de Pepe Carvalho y de Manuel Vázquez Montalbán, en esta novela no se va a comer muy bien que digamos» (2005: 44), haciendo una clara referencia al gusto por la cocina que poseen el personaje y su creador (Santana, 2010: 75-76). Este comentario lo realiza otro de los personajes, un filipino de nombre Juli@ que trabajaba como mecánico en Barcelona y que es voluntario en La Realidad, y que comenta que se empezó a interesar por el movimiento neozapatista «porque leí un libro de Manuel Vázquez Montalbán sobre el tema» (Marcos y Taibo II, 2005: 41), es decir, *Marcos*. El homenaje montalbaniano que supone *Muertos incómodos* se confirma con la aparición de otros elementos de la relación entre el escritor y el subcomandante (los tan recurrentes chorizos) y al situar al personaje de Elías en 1999 acompañando a un Vázquez Montalbán montado a caballo a reunirse con Marcos, lo cual establece un paralelismo con la descripción que de esta escena hizo el escritor en *Marcos*:

El Sup me dijo eso después de tardar hablando con un tal Pepe Carvalho que había llegado a La Realidad trayendo un mensaje de Don Manolo Vázquez Montalbán y pidiendo verlo al Sup. Bueno, eso me dijo el Max, que fue el que lo recibió. Yo bien lo conocí a Don Manolo. Ya tiene días que vino a hacerle una entrevista al Sup. Trajo un montón de butifarras, o sea de carnes, en su mochila. Yo no conozco qué cosa es butifarras, pero cuando lo fui a alcanzar con el caballo, lo vi que lo tienen rodeado los perros al Don Manolo. Le pregunté si trae algo de carne en su mochila y él me dijo «traigo butifarras, pero son para el Subcomandante Insurgente Marcos», así dijo. Ahí claro lo miré que lo respetaba mucho al Sup, porque así sólo le dicen los ciudadanos que mucho lo respetan y lo cariñan. Pero les decía que así supe qué cosa es butifarras, porque yo le pregunté si traía carne y él respondió que traía butifarras, así que las butifarras son unos modos de cómo hacen la carne en su país de Don Manolo. A Don Manolo no le gusta que le digan «Manolo», sino «Manuel». Eso me dijo cuando íbamos camino de la comandancia. Tardamos en llegar. Primero porque Don Manolo no muy sabía de caballos y tardó un buen rato en subirse a la montura. Y aluego pues le tocó

un caballo muy pajarero y él digamos que no muy se la da lo de la jineteada y entonces el caballo agarraba para el potrero en lugar de irse por el camino real. Como tardábamos en enderezar los caballos, lo platicamos con Don Manolo y creo que hasta nos hicimos amigos. (2005: 10)

Asimismo, una de las principales claves de *Muertos incómodos* parte de Vázquez Montalbán: la búsqueda y persecución del Mal y del Malo; «el Mal es el sistema y los Malos son quienes están al servicio del sistema», tal y como se explica en la novela (2005: 53). Elías y Belascoarán concluyen que «el Mal es grande y deben ser varios los malos» (2005: 173), y Morales resulta ser un personaje colectivo que cumple las funciones de «intermediario del Mal» (2005: 155), aunque en la obra terminen por encontrar a dos de estos Morales. La idea en torno al Mal la planteó Vázquez Montalbán al final de *Panfleto desde el planeta de los simios*, y con ella se refiere a la ausencia de cualquier tipo de ética, o de *bien*, en las políticas neoliberales y en su pensamiento hegemónico:

No. No hay verdades únicas, ni luchas finales, pero aún es posible orientarnos mediante las verdades posibles contra las no verdades evidentes y luchar contra ellas. Se puede ver parte de la verdad y no reconocerla. Pero es imposible contemplar el mal y no reconocerlo. El Bien no existe, pero el Mal parece o me temo que sí. (Vázquez Montalbán, 1995: 145)

Estas palabras fueron incluidas por el subcomandante en *Muertos incómodos* como una de las definiciones del Mal y el Malo, así como por Vázquez Montalbán al comienzo de *Marcos*.

8. EL DIÁLOGO ENTRE VÁZQUEZ MONTALBÁN Y DON DURITO

El escritor barcelonés volvió a aparecer como personaje, y esta vez con voz propia, en la conferencia de Marcos titulada «Un diálogo posible sobre la Teoría de la Historia», que pronunció en la ENAH, en una mesa redonda dedicada a la revista *Contrahistorias* el 26 de junio de 2006. En el texto de su intervención se alternan siete canciones con cinco capítulos, que responden a varios diálogos entre Don Durito con dos personajes arquetípicos (un enamorado y una enamorada) y con Vázquez Montalbán; asegura Marcos, haciendo uso del juego metaliterario tan común en sus obras, que dichos

diálogos los encontró junto con una nota de Durito, autor real del texto. Con el escarabajo, el barcelonés mantiene una conversación interrumpida por la visita al baño de Durito, que el subcomandante describe como un «diálogo (im)posible [...] en el que, entre butifarras (ésas sí imposibles), reflexionan a dos voces sobre la teoría de la historia» (Marcos, 2006). Al igual que Elías, Vázquez Montalbán aparece en el texto después de muerto:

Tengo la amarga sospecha – le dice a Durito al comienzo de su diálogo – de que, si aparezco en este diálogo, es porque ya estoy difunto. Si no me equivoco, salvo los que sostienes con el que llamas tu escudero, todos tus diálogos son con personas fallecidas»¹⁵ (Marcos, 2006).

Ante el desánimo inicial del escritor, el escarabajo recurre al tema de la comida y le ofrece aquellos chorizos que Vázquez Montalbán llevó a Chiapas en 1999; «pero esos embutidos eran para el Sup», le advierte el barcelonés, ahora convertido en personaje (Marcos, 2006). El subcomandante acude a la cuestión gastronómica para volver a hacer un guiño a su relación con Vázquez Montalbán y como un evidente homenaje hacia él: debido a la ausencia de las recurrentes butifarras, los dos personajes comparten varios *platillos* mexicanos que pide Durito – «podríamos encargar unos tacos al pastor, unas tortas, unos frijoles charros, unos tamales, unas carnitas y un atole de pozol agrio, digo, para el desempanze» (Marcos, 2006) – y que el barcelonés disfruta con creces, ante lo cual exclama el escarabajo: «¡Órales Manolete! ¡Atáscate que hay lodo! Parece que tienes estómago de zopilote. Tú podrías sobrevivir en esta ciudad» (Marcos, 2006).

Pero la mesa compartida sirve como marco estructural del tema principal del texto: el papel que desempeñan los intelectuales en la era neoliberal como narradores de la Historia, que han terminado por convertirse, al igual que la clase política, en una mera mercancía, de ahí que haya que advertir dentro de su discurso que la realidad histórica se haya sustituido por una realidad del lenguaje distorsionada por los intereses del mercado. Lo más interesante del diálogo es que aquellas intervenciones de Vázquez Montalbán ajenas a lo

¹⁵ Una referencia a uno de estos encuentros de Durito con personajes muertos, el que tuvo con Bertolt Brecht en *Don Durito de la Lacandona* (Marcos, 1999: 133-141), reaparece en «Un diálogo posible...» cuando el escarabajo asegura que el término «intelectuales chiclosos» se lo enseñó su amigo «Bertoldo», a quien «el otro día le estuve ayudando a terminar una novela» (Marcos, 2006).

gastronómico son citas textuales de su obra *Manifiesto subnormal* (1970)¹⁶, en la cual propone, a grandes rasgos, que el papel del intelectual en la España neocapitalista, fruto del desarrollismo económico de los años sesenta, se sitúa en un plano por debajo de lo normal al no poder convertirse en un valor de mercado; es decir, se convierte en un *subnormal*. Pudiendo recurrir a otros textos montalbanianos como *Panfleto desde el planeta de los simios* o aquellos donde se refiere a la teología neoliberal, llama la atención cómo Marcos acude a las reflexiones del escritor sobre la posición del intelectual en los sesenta para explicar su papel en los primeros años del s. XXI, demostrando que nada ha cambiado en lo que respecta a las influencias y presiones del mercado. Asimismo, las citas de *Manifiesto subnormal* vuelven a confirmar que el subcomandante es un buen conocedor de la obra montalbaniana.

9. A MODO DE CONCLUSIÓN

«¿Qué impresión me llevo de Marcos? Me parece un compañero de Universidad casi veinte años más joven que yo y veinte años más joven que la izquierda residual de la que yo trato de salir como si fuera un pantano viscoso», escribió Vázquez Montalbán en *Marcos* tras su encuentro con él en Chiapas (2001: 285). Estas palabras bien podrían servir como definición de su relación con el subcomandante, así como su vínculo desde 1994 con el EZLN. La cronología hemerográfica de Vázquez Montalbán dedicada al neozapatismo, a la que se suman sus dos viajes a México en 1999 y 2001, ofrece inicialmente un discurso, primero, de interés y, después, de apoyo al movimiento, pero desde la crítica hacia la globalización y las políticas neoliberales del PRI. No es hasta el comienzo de su relación directa con Marcos cuando se explicita su apoyo al EZLN, que incluso superó las barreras de la prensa para formar parte de sus obras de ficción, aunque de un modo muy puntual. Como se ha demostrado en las páginas anteriores, el barcelonés vio en el neozapatismo la renovación de una izquierda acorralada por los errores históricos y la mejor respuesta posible a la globalización y sus víctimas. No obstante, a partir de su intercambio epistolar con Marcos, su mirada hacia el EZLN se focaliza en la figura del propio subcomandante, iniciando de tal modo una relación con él que, aunque en ningún momento pierda su esencia política, podría

¹⁶ Marcos cita la versión de *Manifiesto subnormal* incluida en la recopilación *Escritos subnormales* (1989).



considerarse personal. En la otra orilla del *puente*, resulta de sumo interés la mirada de Marcos hacia Vázquez Montalbán: desde el primer momento reconoce al barcelonés como un intelectual extranjero que no solo apoya su movimiento, sino que también comparte muchos de sus planteamientos críticos hacia la realidad político-social; alguien con quien, además, ha decidido entablar un vínculo personal más allá de sus intereses comunes. Al mismo tiempo, lo valora como escritor y demuestra que ha leído su obra. Así pues, en sus textos Vázquez Montalbán aparece como referente intelectual y literario, como una persona más con la que ha compartido ciertos momentos de su vida ajenos a la lucha política y, lo más llamativo, como personaje y materia literaria en sus obras de ficción. El análisis entonces de los textos de ambos demuestra que lo que se produjo entre el subcomandante Marcos y Vázquez Montalbán fue el encuentro entre dos ciudadanos con afinidades compartidas, entre dos escritores que se leyeron el uno al otro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLINGHAUSEN, Hermann (2002), «Durante 4 días los indios chiapanecos conquistaron el corazón de Madrid», en *La Jornada*, 26 de noviembre. En línea: www.jornada.com.mx/2002/11/26/008n1pol.php?origen=index.html. Último acceso el 15-nov-2020.
- COLMEIRO, José (2020), «Libros como puentes: Bibliografía latinoamericana de Manuel Vázquez Montalbán. Archivo en construcción», en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 5, págs. 146-174.
- GARCÍA GARCÍA, Sergio (2020), *Mezclando memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán (1963-2003)*, Valencia, Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego.
- (2021), «Los puentes entre Manuel Vázquez Montalbán y el EZLN: cronología e intercambio textuales (I)», en *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 13, págs. 37-53.
- GARCÍA SARAIVÍ, Mercedes y REPETTO, Carolina (2008), «Manuel Vázquez Montalbán, Andrea Camilleri y Paco Ignacio Taibo II. Una lectura de filiación», en *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contem-*

poráneas, 1 al 3 de octubre de 2008, *La Plata. Los siglos XX y XXI*. En línea: www.fuentesmemoria.fahce.unlp.ed.ar/trab_eventos/ev.315/ev.315.pdf. Último acceso el 8-abr-2019.

GELI, Carles y MAURI, Marcel (2008), *El periodismo según Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Ronsel.

LARIO BASTIDA, Manuel (2016), «El zapatismo en la literatura mexicana: el caso de Juan Villoro», en *Pensamiento al Margen: Revista Digital sobre las Ideas Políticas*, 5. En línea: www.digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/51588/2/Juan_Villoro_y_zapatismo.pdf. Último acceso el 8-ene-2020.

MARCOS, Subcomandante (1999), *Don Durito de la Lacandona*, San Cristóbal de las Casas, Centro de Información y Análisis de Chiapas.

— (2004), «A Manuel Vázquez Montalbán», en *Enlace Zapatista*. En línea: www.enlacezapatista.ezln.org.mx/2004/11/28/a-manuel-vazquez-montalban/. Último acceso el 22-mar-2019.

— (2006), «En la mesa redonda de la revista *Contrahistorias*», en *Enlace Zapatista*. En línea: www.enlacezapatista.ezln.org.mx/2006/06/26/en-la-mesa-redonda-de-la-revista-contrahistorias-26-de-junio/. Último acceso el 14-oct-2020.

— y TAIBO II, Paco Ignacio (2005), *Muertos incómodos (falta lo que falta)*, México D.F., Joaquín Mortiz.

MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (2007), «Más allá de la utopía: Vázquez Montalbán o la práctica literaria de la revolución después de la revolución», en José Colmeiro (coord.). *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Woodbrige, Tamesis Books, págs. 227-257.

— «Me apunto a cualquier posibilidad de dialogar» (2002), en *La Jornada*, 12 de diciembre. En línea: www.jornada.com.mx/2002/12/12/010n2pol.php. Último acceso el 20-ene-2020.

MONTAÑO GARFIAS, Ericka (2004), «Taibo II y Marcos escriben novela a 20 dedos», en *La Jornada*, 3 de diciembre. En línea: www.jornada.com.mx/2004/12/03/048n1con.php. Último acceso el 27-oct-2020.



- SANTANA, Víctor Pablo (2010), «*Muertos incómodos*» y la literatura postzapatista, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.
- VANDEN BERGHE, Kristine (2007), «Cambios y constantes en la narrativa del Subcomandante Marcos: De los relatos a la novela *Muertos incómodos (falta lo que falta)*», en *Mexican Studies*, 23, 2, págs. 387-408.
- (2011), «Miradas que se cruzan desde España. El entusiasmo de Manuel Vázquez Montalbán y la crítica de Ignacio Vidal-Folch», en Kristine Vanden Berghe, Anne Huffschmid y Robin Lefere (eds.), *El EZLN y sus intérpretes. Resonancias del zapatismo en la academia y en la literatura*, México D.F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, págs. 189-229.
- VV.AA. (1998), *Las voces del espejo. Cuentos, poemas y dibujos del zapatismo, para construir futuro*, México D.F., Publicaciones Espejo.
- VV.AA. (2004), *El espejo y la máscara. Textos sobre zapatismo anexos a «México Ida y Vuelta»*, selec. de Ramón Lopes, Madrid, Ediciones del Caracol.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1995), *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Crítica.
- (2001), *Marcos: El señor de los espejos*, Madrid, Punto de Lectura.
- (2003), *Erec y Enide*, Barcelona, DeBolsillo.
- VÁZQUEZ SALLÉS, Daniel (2013), *Recuerdos sin retorno. Para Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Península.

El miedo y la muerte en Edgar Allan Poe y su presencia en «El que se enterró», de Miguel de Unamuno

GEMA MARTÍNEZ RUIZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: La narrativa breve de Miguel de Unamuno ostenta una más que notable riqueza filosófica, y se ve inspirada por muchos de los pensadores y literatos más importantes de la historia. La dialéctica, clave para comprender la naturaleza de sus relatos, es un elemento fundamental dentro de su literatura, ya que enfrenta fuerzas opuestas que coexisten entre sí. Es esta la lógica que se aprecia en uno de sus relatos más interesantes, «El que se enterró», siendo un cuento que habla de la muerte, el temor y la vida. En este relato puede apreciarse una notable presencia de la narrativa breve de Edgar Allan Poe, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del miedo y de la presencia de la muerte, elementos clave de la literatura de terror del estadounidense. De este modo, este trabajo pretende relacionar ambas obras estudiando los conceptos de miedo y muerte, observando la importancia que tienen tanto en Unamuno como en Poe, para analizar cómo ha influido la obra de Poe en el bilbaíno.

Palabras clave: Unamuno, Poe, cuento, miedo, muerte

Fear and Death in Edgar Allan Poe and their influence in Miguel de Unamuno's «El que se enterró»

Abstract: Miguel de Unamuno's short fiction has a notorious philosophical richness, and it is inspired by many of the most important thinkers and writers in history. The dialectic, key for understanding the nature of his tales, is a fundamental element within his literature, as it confronts opposite forces that are coexistent. This is the logic that can be found in one of his most interesting short stories, «El que se enterró», which is about death, fear, and life. The presence of Edgar Allan Poe's works is appreciated in this tale, especially in which refers to the treatment of the fear and the presence of the death, which are also basic factors in E.A. Poe's terror Literature. This way, this paper aims to relate both works, studying the concepts of fear and death, observing the importance that they have in Unamuno and Poe. The main goal is analyzing how the North American writer has influenced Unamuno's oeuvre.

Key Words: Unamuno, Poe, tale, fear, death



And now was I indeed wretched beyond the wretchedness of mere Humanity. And *a brute beast* – whose fellow I had contemptuously destroyed – *a brute beast* to work out for *me* – for me a man, fashioned in the image of the High God – so much of insufferable wo! Alas! neither by day nor by night knew I the blessing of Rest any more! During the former the creature left me no moment alone; and, in the latter, I started, hourly, from dreams of unutterable fear, to find the hot breath of *the thing* upon my face, and its vast weight – an incarnate Night-Mare that I had no power to shake off – incumbent eternally upon my *heart!*

(Poe, 1894: 50)

1. UNAMUNO, FILOSOFÍA, MUERTE, POE

La literatura de Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936), como ya es posible que conozca el lector, posee un fuerte componente filosófico y metafísico, basado en la reflexión acerca del sentido del hombre, de su relación con Dios, la existencia terrena y la muerte: «¿es posible que el más antiguo y urgente anhelo del hombre esté destinado a no cumplirse? La rebelión contra lo inevitable de la muerte le llega al hombre contemporáneo desde los escritos más antiguos» (Secchi, 1998: 82). Gran parte de la poética del bilbaíno, así, cuenta con una considerable presencia de las obras de diversos autores, muchos de ellos grandes pensadores de la talla de B. Pascal (1623-1662), B. Spinoza (1632-1677), I. Kant (1724-1804) o Søren A. Kierkegaard (1813-1855). Existencialismo y metafísica son dos de los ingredientes fundamentales de la obra unamuniana, especialmente a raíz de la crisis del racionalismo; no tanto el positivismo, del cual el autor se distanció a partir de la crisis de 1897. A este respecto, Villar apunta que:

[...] En su juventud fue positivista y defendió la necesidad de aplicar métodos científicos rigurosos para avanzar en el saber, tras su crisis de 1897 se fue distanciando de todos aquellos que estimaban que los únicos conocimientos válidos son los que aportan la ciencia y negaban un espacio para la reflexión sobre las cuestiones últimas. Don Miguel distingue la verdadera ciencia, a la que admira, de la «semiciencia» de los científicistas que no toleran que se quiera acceder al templo de la sabiduría por otras puertas.



Unamuno diferencia la intelectualidad de la espiritualidad y cuestiona el reduccionismo del hombre de ciencia que califica de ilusiones a las esperanzas trascendentes. (Villar, 2013: 1035)

En España, la generación del 98 se ve afectada por estos cambios y comienza a considerar que no puede tener conocimiento total de la realidad, siendo uno de los principales motivos de la fragua del irracionalismo. El propio Unamuno experimenta una crisis espiritual, durante la madrugada del día veintiuno al veintidós de marzo de 1897, gracias a la cual se verá empujado hacia la búsqueda de Dios y del porqué de la existencia (Bantulà, 2015: 11). Por tanto, la poesía mística, especialmente la de san Juan de la Cruz (1542-1591) y santa Teresa de Jesús (1515-1582), es un elemento clave en la filosofía y obra del literato, como así aparece reflejado en dos de sus ensayos: *De Mística y Humanismo* (1897), —constituyendo el primer escrito en el que trata específicamente esta temática— y *En torno al casticismo* (1902):

En ninguna revelación del alma castellana que no sea su mística se entra más dentro en ella, hasta tocar a lo eterno de esta alma, a su humanidad; y en ninguna otra tampoco se ve más al desnudo su vicio radical que en la seudomística, en los delirios del *alumbrismo* archi-sensitivo y ultra-intelectivo, en aquel juntar en uno la unión sexual y la del intelecto con el sumo concepto abstracto, con la nada. (Unamuno, 2017: III)

Siguiendo de nuevo los postulados que plantea Secchi, la filosofía unamuniana se basa en el ser activo y el contemplativo, dos pilares fundamentales que asientan su pensamiento. Estos han de ser entendidos como dos fuerzas opuestas pero inseparables, derivadas, lógicamente, del pensamiento de Heráclito (540 a.C.-480 a.C.). De esta manera, existe una dialéctica constante entre la vida y la muerte, el miedo y el alivio, Dios como creador y el hombre como su criatura (Secchi, 1998: 83-84). Por tanto, en la literatura del bilbaíno existirá esta constante presencia de lo contrario como ente unificador. Tendría lógica, pues, considerar que sea necesaria la muerte para la vida, y el miedo para la liberación. Estos conceptos son, precisamente, la clave del relato objeto de estudio de este trabajo, «El que se enterró» (1908). *Grosso modo*, el cuento trata sobre un hombre que teme a todo, hasta que muere y vuelve a la vida, perdiendo el miedo hasta el fin de sus días. La muerte es interpretada por Unamuno como un ente liberador, que está ligado fuertemente a la vida, mientras que el temor mata al individuo mientras vive: «[...] Todo

me infundía miedo, y parecía envolverme en una atmósfera de espanto [...] Sentía a todas horas la presencia de la muerte, pero de la verdadera muerte, es decir, del anonadamiento» (Unamuno, 2011: 206). Cuando se menciona la temática de la muerte y el miedo en la literatura, es indispensable recurrir al escritor estadounidense Edgar Allan Poe (Boston, 1809 - Baltimore, 1849), uno de los máximos exponentes del género de terror, y que, además, influye directamente en la obra literaria y filosófica de Unamuno¹. Este último, de hecho, le dedica un pequeño ensayo, *La moralidad artística* (1923), tras haber leído *Edgar A. Poe: A Psychopathic Study* (1923) de John W. Robertson, donde dicho autor psicoanalizaba al bostoniano. Unamuno, así, defiende a Poe de lo que el primero denominaba «patología literaria», argumentando la necesidad de valorar la obra literaria objetivamente y de separarla de su creador. Poe, quien fue víctima en muchas ocasiones de calumnias y malas consideraciones hacia su persona, era ahora amparado por Unamuno². Sin embargo, resulta sorprendente que «Unamuno did not highly esteem Poe's ability to describe the literary process or to write unaffected verse. He judged him "más ingenioso que sólido" (Ensayos 1182; vol. 2), meaning that Poe had good ideas but lacked the thoroughness and intellect necessary to produce great art» (Franz, 1997: 55). Sea como fuere, y a pesar de esta implacable declaración por parte del literato vasco, lo cierto es que la presencia de la literatura poeniana tiene cierto peso en su obra y es evidente el paralelismo entre ambos escritores. Así lo evidencia el amor que sentía el español hacia la literatura norteamericana, considerando las obras de Thoreau (1817-1862), Melville (1819-1891) o Whitman (1819-1892), y, evidentemente, Poe³:

His library, still intact at Salamanca under the supervision of his daughter Felisa, contains two editions of Poe's works, with annotations in Unamu-

¹ No es la primera vez que se evidencia que Edgar Allan Poe tiene relación con las temáticas o las tramas empleadas por diferentes autores del ámbito español. Ejemplo de ello es «The Treatment of the Sight in Edgar Allan Poe and Gustavo Adolfo Bécquer» (Marín, 2009) trabajo en el cual se realiza un estudio comparado entre Poe y Bécquer, utilizando como punto en común el concepto de la visión.

² Así lo demuestra, por ejemplo, una publicación tras la muerte del autor de R.W. Griswold (1815-1857), con quien Poe se había enemistado unos años antes. Bajo seudónimo, publica en el *Daily Tribune* de Nueva York un obituario descalificativo: «he had few or no friends; and the regrets for his death will be suggested principally by the consideration that in him literary art has lost one of its most brilliant but erratic stars» (Griswold, 1849: 3-4).

³ De hecho, Unamuno menciona directamente las obras de estos autores en algunos de sus cuentos, como sucede en «El canto adámico» (1906) en el que aparece la siguiente cita: «Y recogiendo las *Hojas de yerba*, de Walt Whitman, dejamos el esplendor de la ciudad cuando se derretía en el atardecer» (Unamuno, 2011: 204).



no's handwriting: *The Poems of Edgar Allan Poe with a Selection of Essays*, with an introduction by Andrew Lang (London: J. M. Dent & Sons Ltd., Everyman's Library, 1927) and *Tales of Edgar Allan Poe*, edited by John H. Ingram (Leipzig: Bernhard Tauchnitz, Collection of British and American Authors, 1884, 1907 reprint). (Inge y Downing, 1970: 35)

Asimismo, el *Cancionero* de Unamuno, publicado en 1953, incluye algunos versos que están inspirados en las obras poéticas de Edgar Allan Poe, y que además tuvieron trascendencia en los Estados Unidos, siendo traducidos posteriormente por Thomas Inge (1936-) en *Miguel de Unamuno's canciones on American Literature* (1969). La presencia de la narrativa y poética poeniana, sobre todo en lo que se refiere a la temática oscura y de terror, es harto notable en el siguiente poema, y, como comprenderá el lector, hace factible el hecho de que, no solo en la poética, también en la narrativa breve del noventayochista exista la presencia de Poe:

Edgar Poe, aquel tu cuervo
nevermore — todo un loro —
Edgar Poe, todo tu oro
— escarabajo — es el verbo,
Edgar Poe, tu Ulalume,
telaraña de palabras
en negra entraña te labras,
blanca sed que te consume.
Edgar Poe, qué trabajo
tener que vivir al sol,
never, nevermore, alcohol
no rescata a escarabajo⁴.

14 de enero, 1930. (Unamuno, 2002: 682)

2. EL QUE SE ENTERRÓ

Publicado en 1908 en la revista *La Nación* de Buenos Aires, «El que se enterró» forma parte de la literatura menos conocida de Miguel de Unamuno, contando con un destacable componente imaginativo. Como ya se ha ade-

⁴ La negrita, de ahora en adelante, es mía.



lantado, la trama del cuento trata sobre un hombre que observa cómo un amigo suyo, Emilio, cambia de manera progresiva su carácter, de jovial a taciturno. Un día, este le explica que había caído enfermo de terror, temiendo todo lo que le rodeaba, hasta llegar incluso a considerar el suicidio como opción viable. Ante esta situación, invoca a la Muerte, la cual se le aparece y hace que Emilio fallezca, pero, sorprendentemente, resucita. Tras esta tétrica experiencia, el antes enfermo ahora no teme a nada, si bien está triste de nuevo. Unamuno decide concluir este breve relato con una reflexión, que reza lo siguiente: «La lógica [...] es una institución social y la que se llama locura es una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean, veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables» (Unamuno, 2011: 210). Esta cita no puede sino recordar la nota que el propio Poe añade en el prefacio que escribe para *Tales of the Grotesque & Arabesque*: «If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, — that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results» (Poe, 1840, 1: 5-6). Ambos autores coinciden así en que el verdadero terror, lo que realmente infunde miedo al alma humana, no son los entes o hechos sobrenaturales, sino los sucesos de la propia vida.

Si bien este tratamiento del terror es más evidente en la narrativa poeniana, en «El que se enterró», Unamuno se acerca a su colega estadounidense. De hecho, la estructura del relato se asimila a algunos cuentos de Poe, ya que empieza *in medias res*, presentando al narrador y al otro personaje a través de un narrador testigo. La problemática del amigo del narrador, quien es el verdadero protagonista, se presenta desde el inmediato principio del texto: «Era extraordinario el cambio de carácter que sufrió mi amigo» (Unamuno, 2011: 205). Esto mismo aparece en «The Black Cat» (1843) y «The Tell-Tale Heart» (1843), comenzando este último cuento de esta manera: «TRUE! — nervous — very, very dreadfully nervous I had been, and am; but why *will* you say that I am mad?» (Poe, 1843: 29). En el cuento de Unamuno, sin embargo, el enfermo acaba curándose, y, si bien infunde miedo al narrador, no comete ningún crimen como sí sucede en los dos cuentos de Poe que se acaban de mencionar. Tras explicar Emilio a su amigo lo que le ha acaecido, simplemente se sucede el tiempo hasta su segunda y definitiva muerte. El narrador, *a priori* cuerdo, es incapaz de encontrarle explicación a lo sucedido, aspecto que el propio Emilio le reprochará: «Vosotros, los que os tenéis por cuerdos,



no disponéis de más instrumentos que la lógica, y así vivís a oscuras...» (Unamuno, 2011: 209). Si bien con esta cita queda evidente la reflexión que realiza el autor respecto a la dicotomía entre racionalismo e irracionalismo, lo interesante es que el concepto del personaje *enfermo* o demente, fuera de la sociedad e incomprendido, es no solo un elemento clave del cuento, también es esencial en la narrativa poeniana. Muchos de los relatos del bostoniano, sobre todo de terror, cuentan con protagonistas que se ven a sí mismos como genios incomprendidos, o se perciben como dementes por el lector⁵:

THE «Red Death» had long devastated the country. But the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious. When his dominions were half depopulated, he summoned to his presence a thousand hale and light-hearted friends from among the knights and dames of his court, and with these retired to the deep seclusion of one of his castellated abbeys. (Poe, 1850: 339)

Cabe destacar, no obstante, que no es posible saber a ciencia cierta si Emilio es realmente Emilio tras su muerte, pudiendo ser un doble quien *vuelve* a la vida. El narrador no comprende qué pasa, y no oculta su recelo ante lo sucedido: «[...] Esto sucedió tal cual te lo he contado, y si no me lo quieres creer, allá tú». De nuevo, este aspecto evoca otro de los más célebres relatos de Poe, «William Wilson» (1839), que trata sobre un doble que atormenta a su igual, hasta que ambos acaban en un fatal destino. Si bien en esta obra de Unamuno no hay destino fatal, ni posee el tono tétrico de este relato de Poe, es cierto que el autor juega con la ambigüedad y no resuelve el misterio que plantea en el inicio. El lector, así, puede dudar si el segundo Emilio es un impostor, si es un doble, o si Emilio miente y en realidad no está cuerdo ni ha sucedido nada de lo que dice. Sea como fuere, Unamuno deja a la imaginación del lector las posibles respuestas a estas cuestiones. Algo muy parecido haría Poe con, nuevamente, «The Black Cat». En este relato, el protagonista mata a su gato mascota, pero al poco tiempo encuentra un gato idéntico al que ha asesinado. Poe no explica el porqué de la aparición del segundo animal, con lo que deja que el lector desarrolle sus propias teorías. Puede observarse que Unamuno aboga por el misterio como parte de la existencia humana, ocurriendo en muchas ocasiones hechos inexplicables cuyas

⁵ Respecto a las tipologías de personajes que se pueden hallar en los relatos de Poe, Margarita Rigal elabora una clasificación que considera el rol que desempeñan los personajes en la narración, sus perfiles psicológicos, sus ideas o actitudes ante su propia existencia. Véase Rigal, 1998: 160-196.

víctimas temen que se las señale o se las considere dementes: «[...] a muchas, muchísimas personas les ocurren [...] sucesos trascendentales, misteriosos, inexplicables, pero que no se atreven a revelar por miedo a que se les tenga por locos» (Unamuno, 2011: 210). De nuevo, esta idea viene a ser recurrente en Poe, cuyos cuentos de terror cuentan con ejemplos de personajes que tratan desesperadamente de probar su lucidez: «If, still, you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body» (Poe, 1843: 32). Esta dualidad entre cordura y locura, siendo la dialéctica un pilar fundamental del pensamiento de Unamuno, es un nexo esencial entre este y Poe. Dicha dualidad es, por su parte, fundamental para el desarrollo de la narración, tanto en los cuentos de Poe como en el de Unamuno, y además genera una sensación de incertidumbre e incluso malestar en el lector, lo que lleva irremediablemente a sentir miedo.

3. MIEDO Y MUERTE

El anteriormente citado Søren Kierkegaard, considerado padre del existencialismo, desarrolla el concepto de angustia como una respuesta frente al vacío. La angustia, derivada de la libertad humana, produce terror hacia un objeto concreto, relacionada, a su vez, con las posibilidades de obrar libremente. Por tanto, la libertad genera angustia, y de esta deriva el miedo. El hombre teme la libertad de decidir y teme las posibilidades (Grøn, 1995). Esta tesis existencialista desempeña un importante papel en «El que se enterró», sirviendo el cuento de pretexto para la reflexión sobre estos aspectos que realiza Unamuno. La sensación experimentada por Emilio antes de morir «El terror se había transformado en otra cosa muy extraña [...] era el colmo de la desesperación resignada» (Unamuno, 2011: 207) va en consonancia con los postulados de Kierkegaard, ya que Emilio teme a su propia existencia, sin ser capaz de suicidarse siquiera por temor, y por ello invoca a la Muerte y esta se le aparece. Tras morir, esta sensación desaparece. La muerte, así, ocupa también un lugar destacado en el pensamiento kierkegaardiano, ya que el filósofo «habla de la muerte desde la perspectiva de la incertidumbre, la irracionalidad y la incapacidad de abarcarla por completo» (Gabašová, 2014: 71). La muerte en sí es incomprensible, pero forma parte de la existencia; su importancia reside en el significado que el hombre le atribuya y cómo la entienda. La muerte depende del individuo y su propia existencia, por lo que la



comprensión de la muerte es el entendimiento del hombre a sí mismo, y no con lo absoluto — Dios — (Gabašová, 2014:74-75). Emilio, así, comprende su muerte de un modo diferente al que lo hace el narrador: «Había asistido a mi propia muerte. Y me había limpiado el alma de aquel extraño terror [...] No hombre, no; esto no tiene solución alguna, esto no es ningún acertijo ni se trata aquí de simbolismo alguno [...] (Unamuno, 2011: 208-209)». El narrador trata de darle explicación a lo ocurrido, pero Emilio lo percibe como algo natural y real, puesto que su muerte es fruto de su propia percepción. Es la que lo libera del temor, conduciéndolo al fin de su existencia, la *verdadera* muerte.

Poe, por su parte, entiende el miedo y la muerte desde un enfoque similar. A pesar de que lo sobrenatural tiene cabida en muchos de sus relatos — como sucede en «Morella» (1835) o «Ligeia» (1838), donde aparecen fantasmas y reencarnaciones que atormentan a los protagonistas — lo cierto es que el miedo y el temor, en sintonía con la interpretación de la muerte, son productos de la mente y la naturaleza humana. El miedo en Poe no se deriva de presencias macabras o monstruos, más bien es producto de la psique y el instinto:

[...] Poe emplea casi todo tipo de miedos básicos humanos: la muerte — pérdida de identidad individual, Doppelgänger [...]—, oscuridad o encastamiento, fuerzas sobrenaturales, hablar en público — masas, espacios abiertos —, mal de ojo, agua o navegar, alturas, montar a caballo, animales — gatos, ratas e insectos —, locura, el más terrible de los temores humanos [...] (Llacer, 1996: 16)

Uno de los factores fundamentales del desarrollo del miedo en Poe es que él mismo aprovecha las fobias de su contexto social y temporal, como el miedo a las rebeliones, los extranjeros, o a los esclavos, y las aplica en sus relatos⁶. Estos temores se combinan en sus historias con aprensiones irracionales derivadas de la cultura popular, o el miedo al alcance de las evoluciones científicas y médicas. Un ejemplo inequívoco es la obsesión con los dientes tan evidente en la trama de «Berenice» (1835): «The teeth! — the teeth! — they were here, and there, and every where, and visibly, and palpably before me, long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them [...] » (Poe, 1835: 335). El miedo a perder los dientes, presente incluso

⁶ No se debe olvidar que Poe se ve profundamente atraído por la literatura gótica (especialmente por las corrientes alemana y británica) y romántica, de las cuales toma elementos, que combina a su vez con su enfoque del tratamiento del miedo.

actualmente en los sueños e inconsciente de muchos individuos, es un elemento considerado por Poe y añadido a conciencia en este relato. De este modo, no solo genera miedo al lector, sino que hace que el temor sea cercano, factible y posible, lo que sin duda lo vuelve más terrorífico. La posibilidad de que se produzca una situación que escape del conocimiento o posibilidades humanas —como perder la cordura—, no tiene que ver con el mundo de la ficción o la fantasía, sino que forma parte de la realidad del hombre, lo cual es mucho más espantoso que una criatura mitológica o un escenario desagradable producto de la imaginación. De este modo, tiene sentido que la muerte sea percibida como algo ignoto y aterrador, puesto que la naturaleza humana teme a lo desconocido y a la pérdida de uno mismo, como así especifica Llacer: «Quizá Poe quisiera demostrar que en el horror de la pérdida de la identidad se esconde el verdadero camino hacia el conocimiento, que la muerte, la locura pueden ser las claves de nuestra existencia, de la cual la parte física es solo un estadio» (Llacer, 1996: 17). La muerte en Poe, así, es vista como una causa de lamento, tristeza y dolor (Swarnakar, 2007:29). Si bien es cierto que esta temática cobra mucho más protagonismo en sus poemas —siendo «The Raven» (1845) y «Annabel Lee» (1849) algunos de los ejemplos más evidentes—, en los relatos de terror ocupa un lugar primordial. Haciendo las veces de castigo por los pecados, o como una sombra que se cierne sobre los desdichados protagonistas, el óbito tiene un carácter en esencia macabro: «Poe construye un fantástico insidioso que utiliza la vida común como material para su arte, aunque con una tendencia hacia lo extraño y lo fúnebre» (Llacer, 1996: 20). Sea como fuere, algunas de las temáticas favoritas del autor son el terror, la muerte y el amor, considerando, por ejemplo, la muerte de una mujer bella como uno de los temas más poéticos que existen: «Poe's insistent figuring of the death of beauty — and the beauty of death — obligues us to look more closely at implicit methaphorical attributes» (Kennedy, 1987: 63).

Aplicando la idea de terror y muerte en Poe en «El que se enterró», son apreciables ciertos paralelismos entre el bostoniano y el bilbaíno, siendo Edgar Allan Poe uno de los influjos de Unamuno para la elaboración del relato. Más allá de la filosofía kierkegaardiana, Unamuno diseña a Emilio como un personaje ajeno y extraño a su propia realidad, fruto del temor que sufre. El carácter taciturno y apesadumbrado de este es consecuencia directa de esta pérdida de identidad, de sí mismo; Emilio, así, es un muerto en vida. Esta



concepción de la existencia responde a la idea poeniana de la muerte: lo desconocido, el extravío de las facultades humanas que hacen que el hombre no sea en esencia un hombre sino una sombra de sí mismo. De nuevo, el terror irracional conduce a Emilio a la muerte, del mismo modo que los personajes de los cuentos de terror de Poe enfrentan una fortuna similar cuando ven próximo su destino:

It was now the representation of an object that I shudder to name – and for this, above all, I loathed, and dreaded, and would have rid myself of the monster *had I dared* – it was now, I say, the image of a hideous – of a ghastly thing – of the GALLOWES! – **oh, mournful and terrible engine of Horror and of Crime – of Agony and of Death!** (Poe, 1864: 50)

El miedo a dejar de dominar la mente –lo que conduce a la locura– es a su vez la fobia central de los cuentos de terror de Poe, y aparece como una de las mayores aprensiones de Emilio: «Era una vida insoportable, terriblemente insoportable. Y no me sentía siquiera con la resolución para suicidarme [...] **Llegué a temer por mi razón...**» (Unamuno, 2011:206). El espanto del personaje no procede de una fuerza macabra o sobrenatural, sino de sí mismo, ya que no es capaz de hacer frente a su contrariedad, por lo que ha perdido el control sobre su mente y su cuerpo; su existencia no es tal, ya que no existe como esencia humana y racional. La primera muerte que experimenta funciona, como se ha dicho antes, como agente liberador de este pánico, y la segunda es la decisiva, la cual se cobra su vida definitiva y apaciblemente. Unamuno en este sentido interpreta la primera muerte de una forma y la segunda de otra. La primera responde a una lógica poeniana, ya que prima el miedo irracional y lo macabro, perdiendo Emilio su racionalidad. La segunda, no obstante, es comprendida como un hecho natural y sereno, aunque la causa de esta muerte sea la pulmonía. La dualidad entre la primera y la segunda reside en que la primera muerte es kierkegaardiana y poeniana, y la última cobra sentido desde un prisma unamuniano. Respecto a esto último, la muerte para Unamuno, desde su perspectiva existencialista, es liberadora y certera, ya que el literato prefiere dejar de existir que vivir adormilado y anonadado sin ser consciente de la propia vida. Así lo expresa, muy acertadamente, Villar:

A su juicio, a lo largo de la vida, el mundo deposita capas de aluvión en nuestro espíritu, capas que nos envuelven, ahogan nuestro interior y llegan a convertirnos en cáscara vacía, en puro caparazón. Entonces, por un



extraño proceso de petrificación, se genera una extraña insensibilidad por los problemas esenciales y un excesivo afán por lo superfluo [...]. Para romper esa dura costra que ahoga el espíritu e impide crecer de dentro a fuera, en ocasiones y por «suprema misericordia», no cabe más despertar al dormido. Y así, como Kierkegaard, la tarea de Unamuno como escritor fue entrar en contacto real con su lector, a quien interpela de continuo para que él mismo se cuestione su propia existencia, bajo los parámetros más profundos. [...] Antes desconcertar que «adormecer con canciones de cuna». (Villar, 2007: 240)

La esencia de la muerte en Unamuno es ampliamente desarrollada en uno de sus más célebres ensayos, *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). Este texto por sí solo posee gran complejidad y riqueza temática, sin embargo, el autor reflexiona sobre la existencia y la muerte y su relación con Dios. A este respecto, el alma es lo realmente valioso, no la vida terrenal. El concepto que tiene el autor de la vida material es que se trata de una existencia pasajera, y con menos valor que la vida inmortal, entendida esta según los postulados cristianos. La inmortalidad del alma, deseada por Unamuno, sería el culmen de la existencia intangible, ya que lo que no es eterno no puede ser real:

El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame en él aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada! (Unamuno, 1983: 72)

De este modo, no es de extrañar que Emilio abrace apaciblemente la segunda muerte, ya que es la auténtica y la que hará que su alma alcance la existencia eterna. El propio personaje resta importancia a lo ocurrido, percibiéndolo como algo común, ya que, según el escritor, sabe que su vida física no es la auténtica, sino la que alcance con la verdadera muerte. Esto une a Unamuno con Poe, ya que, para ambos, la muerte es un factor elemental de la vida del individuo, aunque pueda ser temida, o, por el contrario, esperada o comprendida. La existencia humana es perecedera e incomprensible la mayor parte del tiempo, y el hombre no es capaz de



encontrarle explicación a los misterios que envuelven su vida. Es por ello por lo que el temor, la muerte y la vida van de la mano, siendo elementos duales pero imprescindibles.

4. CONCLUSIONES

Se ha venido considerando, desde sus tiempos hasta nuestros días, a Edgar Allan Poe como autor que cultivó exclusivamente el género de terror. Otras muchas acepciones, en su mayoría falsas, han sido dirigidas hacia su persona, como que era ateo. Otra de las erradas creencias de la cultura popular es que Poe no tuvo presencia en la literatura española y latinoamericana, cuando uno de los más importantes traductores del autor fue Julio Cortázar (1914-1984)⁷. La evidente conexión aquí demostrada entre dos autores, *a priori* muy diferentes, no es sino un deseo de exponer que la obra de ambos literatos tiene proyección más allá de la comúnmente considerada. La producción literaria de Miguel de Unamuno, tan dotada de tintes filosóficos y metafísicos, así como la de E. A. Poe, quien reflexiona acerca de la naturaleza del hombre, su relación con Dios o los sentimientos humanos, no distan tanto como pudiera parecer. Si bien esta investigación se aproxima a estas evidencias, es necesario continuar trabajando, bajo el prisma de la literatura comparada, sobre la relación de poéticas de distintos contextos y países en otros, así como la manifiesta riqueza que deriva de este tipo de análisis.

BIBLIOGRAFÍA

BANTULÀ, María (2015), «Unamuno ante el abismo: un místico agónico». Trabajo de Fin de Grado. Barcelona, Facultat d'Humanitats Universitat Pompeu Fabra.

DOWNING, Gloria e Inge, M. Thomas (1970), «Unamuno and Poe», *Poe Newsletter*, 2, pp. 3:35-36.

⁷ Charles Baudelaire (1821-1867) quien trajo Poe a Europa a través de sus traducciones de sus obras al francés, repercutió profundamente en Cortázar. Algunas de las traducciones que fueron recopiladas y publicadas entre 1856 y 1865 son *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *Adventures d'Arthur Gordon Pym*, *Eureka* e *Histoires grotesques and sérieuses* (Rigal Aragón, 2011: 278).

- FRANZ, Thomas R. (1997), «Unamuno and the Poe/Valery Legacy», *Revista Hispánica Moderna*, 50, p. 48.
- GABAŠOVÁ, Katarína (2014), «Kierkegaard y el concepto de la muerte en el contexto del turismo oscuro», *Sincronía*, 65, pp. 71-80.
- GRISWOLD, R. Wilmot (1849), «Death of Edgar A. Poe», *New-York Daily Tribune*, 156, p. 2.
- GRÖN, Anne (1995), «El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard», *Thémata. Revista de filosofía*, 15, pp. 15-30.
- KENNEDY, J. Gerald (1987), «The Death of a Beautiful Woman», en Kennedy, J. Gerald, *Poe, Death, and the Life of Writing*, Michigan, Yale University Press, pp. 60-88.
- LLACER, Eusebio (1996), «El Terror en literatura: el diseño de la “Tale” de Poe», *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, 11, p. 9-24.
- MARÍN, Ricardo (2009), «The Treatment of the Sight in Edgar Allan Poe and Gustavo Adolfo Bécquer», *The Edgar Allan Poe Review*, 2, pp. 57-62.
- POE, Edgar Allan (1843), «The Tell-Tale Heart», *Pioneer*, 1 (1), pp.29-31⁸.
- (1850), «Ligeia», en *The Works of the Late Edgar Allan Poe – Vol I: Tales*, pp. 453-468.
- (1850), «Morella», en *The Works of the Late Edgar Allan Poe – Vol I: Tales*, pp. 469-474.
- (1850), «The Masque of the Red Death» en *The Works of the Late Edgar Allan Poe-Vol I: Tales*, pp. :339-345.
- (1840) «Preface» a *Tales of the Grotesque and Arabesque*, *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. II: Tales and Sketches*, p. 56.
- (1849), «The Raven», *Richmond Semi-Weekly Examiner*, 2 (93), p. 2, col. 4-5.
- (1849), «Annabel Lee» (Text-01a), “Griswold” manuscript.

⁸ Todas las referencias de Edgar Allan Poe han sido extraídas de la página web de la Edgar Allan Poe Society of Baltimore, el máximo referente de las obras del autor. Se puede acceder al mismo a través del siguiente enlace: <https://www.eapoe.org/>.



- (1835), «Berenice», en *Southern Literary Messenger*, 1 (7), pp. 333-336.
- (1894), «The Black Cat» *The Works of Edgar Allan Poe – Vol. II: Tales II*, pp. 42-54.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita (1997), *Aspectos estructurales y temáticos en la narrativa de Edgar A. Poe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2011), «La ciencia del raciocinio», en Rigal Aragón, M. (ed.), *Los legados de Poe*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 37-70.
- SECCHI, Mario (1998), «La filosofía de Unamuno: implicaciones y derivaciones místicas», en *Cuadernos de la Cátedra. Miguel de Unamuno*, 33, pp. 81-94.
- SWARNAKAR, Sudha (2007), «Representation of Death in Edgar Allan Poe and Emily Dickinson», *A Cor das Letras – UEFS*, 8, pp. 29-41.
- UNAMUNO, Miguel de (1983), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Akal.
- (2011), «El canto adámico», en *Narrativa completa*, Madrid, Páginas de espuma.
- (2011), «El que se enterró», en *Narrativa completa*, Madrid, Páginas de espuma.
- (2017), *En torno al casticismo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (1923), *La moralidad artística*, Salamanca, Casa Museo de Unamuno.
- (2002), *Obras completas V. Cancionero, poesías sueltas, traducciones*, Madrid, Biblioteca Castro.
- VILLAR, Alicia (2013), «La crítica de Unamuno al cientificismo», *PENSAMIENTO*, 69 (261), pp. 1035-1048.
- (2007), «Muerte y pervivencia en Unamuno». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 12, pp. 239-250.

Philobiblion

RESEÑAS



El giro socioliterario en los estudios del Barroco hispánico Artículo-reseña

VÍCTOR SIERRA MATUTE
New York University

Albert, Mechthild (ed.). *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 2013. 396 pp.

Martínez Carro, Elena y Alejandra Ulla Lorenzo (eds.). *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. Kassel. Reichenberger. 2020. 380 pp.

Martos, María D. (ed.). *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 2021. 457 pp.

1. INTRODUCCIÓN

La anécdota con la que abro este texto es bien conocida: en verano de 2010, el filólogo Alejandro García-Reidy identificó la autoría de la obra conservada en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Ms. 16915, texto que llevaba por título «La famosa comedia de mujeres y criados» y que resultó ser la comedia homónima de Lope de Vega, pieza que hasta entonces se daba por perdida (García-Reidy, 2013). El hallazgo de *Mujeres y criados* no fue, *stricto sensu*, un descubrimiento, pues el manuscrito no pudo haber estado más a mano de los investigadores que frecuentamos la Sala Cervan-

tes. No en vano, la copia de la obra pasó, sin ser identificada, ante los ojos de al menos el personal bibliotecario y el equipo de catalogación de manuscritos del convenio UAM-BNE (2008-2012), dirigido por Pablo Jauralde Pou y entre cuyos miembros se encuentra quien firma este artículo-reseña. García-Reidy, muy sagazmente, ató cabos: por un lado, cotejó los escasísimos datos sobre la extraviada comedia atribuida a Lope, existencia documentada tan solo por San Román, Castro y Rennert, Valentín Azcune, Urzáiz y el prólogo a la segunda edición de *El peregrino en su patria* del propio Lope; por otro lado, identificó la mano del copista, el famoso autor de comedias Pedro

de Valdés, que en 1615 poseía una comedia lopesca con dicho nombre (García-Reidy, 2013: 418–419). Para mayor verificación, García-Reidy comprobó que la obra se ajustaba a los usos métricos del dramaturgo en torno a 1613 o 1614, según la cronología de Morley y Bruerton, coincidiendo además con los años en que Lope y Valdés mantuvieron una estrecha vinculación profesional (García-Reidy, 2009: 208). Además de a la astucia investigadora característica de García-Reidy, la recuperación de *Mujeres y criados* fue posible gracias a la existencia de varios proyectos colaborativos: el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* y las bases de datos *Manos Teatrales* (Greer, 1999) y *CATCOM (Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral, 1540-1700)*. De este ejemplo me gustaría recalcar la crucial importancia que tiene la colaboración tanto en la producción teatral del siglo XVII como los estudios actuales de los textos que estas prácticas dramáticas nos han legado: sabemos que la copia de *Mujeres y criados* es de Lope gracias a los textos que se produjeron en torno a su representación teatral —empresa en sí colaborativa— y porque la tarea de documentar las relaciones entre los dramaturgos, los copistas, los autores de comedias y los actores es

ahora más fácil gracias a la accesibilidad que nos proporcionan catálogos virtuales, herramientas digitales y bases de datos producidos colaborativamente. En estrecha relación con esta mentalidad colaborativa, la aproximación al estudio de los textos auriseculares también ha cambiado.

El estudio filológico del canon literario de nuestra primera Edad Moderna se ha ido replanteando durante estas dos últimas décadas. A pesar de que autores como Quevedo, Lope, Góngora, Calderón o Cervantes son prácticamente inabarcables —ya sea por la variedad, el número o la profundidad de sus escritos, según el caso—, la típica aproximación a la «vida y obra del autor» así, de forma relativamente aislada, ha mostrado síntomas de agotamiento relacionados con sus límites metodológicos. En diálogo con la introducción de nuestro monográfico «Formas de sociabilidad literaria: siglos XVI y XVII», este artículo reseña quiere identificar y poner nombre a la reciente popularidad de un modo diferente de hacer crítica literaria, de un tipo de aproximación interdisciplinar a los textos que, si bien no es nuevo ni supone ruptura alguna, sí ha ido consolidando ahora sus metodologías, temas y campos de interés. Me refiero a lo que bien podría denominarse como «giro so-

cioliterario» — o giro hacia la sociabilidad literaria — de los estudios auriseculares: la apuesta por situar en el centro de la conversación crítica los fenómenos sociales y las relaciones interpersonales del mundo literario de la época. Bajo el membrete de «sociabilidad literaria» cabe un variado y amplísimo surtido de prácticas y relaciones interpersonales: la política editorial, las producciones teatrales, las amistades y enemistades entre escritores, la adscripción a ciertas corrientes y escuelas, los parentescos familiares, el mentorazgo, el intercambio epistolar e intelectual, las academias, las justas poéticas y otro tipo de redes literarias, los festejos y homenajes, la copia de documentos, la incipiente popularidad del coleccionismo, el mecenazgo, las relaciones del ámbito señorial, las transacciones y negocios artísticos, el intercambio de objetos y regalos, paratextos como las dedicatorias y las aprobaciones, los panegíricos y los epitafios, o la escritura de obras al alimón, por mencionar tan solo algunos ejemplos donde la sociabilidad literaria tiene su peso.

En las siguientes páginas quisiera proponer un modestísimo mapa de constelaciones que, si bien no ofrece una bibliografía exhaustiva de títulos, sí da cuenta *grosso modo* de la deriva socioliteraria que los estu-

dios de nuestro periodo han tomado. Propongo, además, que el giro socioliterario de los estudios auriseculares implica un acercamiento — y, a la vez, abre un prometedor campo de colaboración — entre dos escuelas críticas recientemente enfrentadas: la «escuela filológica» española y la «escuela teórica» norteamericana (Vélez Sainz, 2018: 95–96). La primera, tal como la describe Julio Vélez Sainz, está «fundamentada en los presupuestos de la textualidad, la ecdótica y el positivismo, que reverencia el rigor, guardaría su epicentro en el hispanismo español» (2018: 95–96). La segunda, cuya versión más extravagante fue bautizada por Antonio Sánchez Jiménez como «[l]a furia postmoderna que recorrió y devastó la filología norteamericana» (2020: 368), estaría basada en la teoría crítica, abarcaría las aproximaciones psicoanalíticas, marxistas y postestructuralistas y sería altamente reticente «al valor literal de los textos y a una interpretación del papel del poeta como un intelectual no comprometido» (Fernández Mosquera, 2013: 16). Ésta habría finalmente mutado en el actual panorama de estudios culturales e identitarios que gobierna la crítica estadounidense y sus escuelas afines. Como decía arriba, identifico en el giro socioliterario una vía interesante y fructífera para

superar esa «dicotomía crítica» (Vélez Sainz, 2018: 95). Es más: el monográfico en el que se incluye este artículo-reseña es otra pequeña muestra tanto del diálogo transatlántico como del potencial de la aproximación socioliteraria a los textos del Barroco español.

Para analizar la historia de esta deriva socioliteraria me gustaría reseñar tres colecciones de ensayos aparecidas en la última década y que me servirán de baliza para mapear el campo. Son las colecciones editadas, respectivamente, por Mechthild Albert (*Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, 2013), por Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo (*Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, 2020) y por María Dolores Martos (*Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, 2021). Ya reseñar una sola colección de ensayos puede resultar frustrante, ya que las normas editoriales de las revistas especializadas no permiten explayarse en cada uno de los ensayos. Optaré por reseñarlos en su conjunto y no pieza por pieza, calibrando su aportación global y como síntoma de las transformaciones del campo. Así, el diálogo entre estas tres colecciones me servirá para desglosar los antecedentes y los hitos de la relación entre sociabilidad y literatura, además del

ya descrito giro socioliterario como terreno para acercar posturas críticas.

2. PANORAMA CRÍTICO: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS, ANTROPOLÓGICAS Y FILOSÓFICAS DE LA SOCIABILIDAD LITERARIA

El primer volumen abordado en este artículo-reseña, *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, realiza la generosa labor de plantear claramente los términos de la relación entre la literatura y su componente social, así como de ofrecer una colección práctica de casos de estudio. Editado en 2013 por la profesora Mechthild Albert, catedrática en filología románica de la Universität Bonn, el volumen recoge las actas del congreso homónimo celebrado dos años antes en dicha universidad. La propia Albert firma la introducción, titulada «Sociabilidad: el término y el fenómeno», que comienza con una *excusatio non petita*: la justificación de la aplicación del término «sociabilidad» a los estudios literarios del Siglo de Oro, que bien pudiera tacharse de anacrónica. Albert salva el *match ball* con la definición de «sociabilidad» que ofrece *Autoridades*; no gracias a la definición en sí, sino a la documentación del término en



tiempos cercanos a los estudiados. Defiende que, ya un siglo antes, la producción textual estaba muy determinada por «un ocio colectivo, entre público y privado, y relativamente poco formal» (2013: 7). De esta cita podemos deducir que el concepto de sociabilidad literaria que maneja Albert se restringe exclusivamente a los ámbitos del entretenimiento festivo. Como ejemplos de sociabilidad literaria menciona los saraos, los pasatiempos, los recibimientos o los banquetes, y solo llega a considerar las academias literarias como una residual versión institucionalizada de esas prácticas festivas (2013: 10). No en vano, la principal inquietud que recorre todo el prólogo de Albert es la posibilidad de diseccionar los discursos en torno a la licitud y a la censura moral de los mencionados contextos recreativos.

Una de las grandes virtudes del prólogo del volumen es que traza una útil aunque escueta genealogía de los estudios sobre sociabilidad literaria (2013: 10–12)¹. Albert sitúa los orígenes de la sociabilidad como

herramienta metodológica en el trabajo desarrollado por el historiador francés Maurice Agulhon en los años sesenta y setenta². Su influencia nos ha llegado, en primera instancia, por dos vías: el hispanismo francés –las investigaciones de Jean-Louis Guereña y Alain Montandon– y los historiadores españoles, en concreto los reunidos en torno a la revista *Studia historica. Historia moderna* en los ochenta y los noventa. En el caso ya del hispanismo español, Albert reconoce la paralela influencia que tuvo *La cultura del Barroco* (1975) de José Antonio Maravall y el muy posterior trabajo de Aurora Egido sobre literatura efímera, *La voz de las letras en el Siglo de Oro* (2003). Respecto al hispanismo estadounidense, sólo cita el trabajo de Enrique García Santo-Tomás, de quien se destaca *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV* (2004).

Para completar y complicar la genealogía que nos ofrece Mechthild Albert, debemos mencionar que, como telón de fondo del giro socioliterario se encuentran también otros estudios –anteriores y paralelos–

¹ Albert nos ofrecerá una versión ampliada y matizada de su lectura del campo cinco años después en «La sociabilidad, un concepto clave de los estudios culturales y literarios en el ámbito hispánico» (2018). No obstante, me parece interesante abordar aisladamente la versión de 2013 como documento significativo del estado de los estudios socioliterarios en dicho momento.

² Sin embargo, Albert reconoce que el término ya había sido utilizado mucho antes por antropólogos y –obviamente– sociólogos como Georges Gurvitch. Para una discusión más amplia de la labor de Maurice Agulhon como elemento fundacional de los estudios sobre sociabilidad literaria, puede verse la introducción a este monográfico.

tan dispares en sus planteamientos como la sociología figuracional de Norbert Elias, la noción de campo literario de Pierre Bourdieu y la sociología de la literatura de Georg Lukács, así como el auge de los estudios culturales estadounidenses. Otro influyente corpus crítico que Albert deja de lado es el formado por los estudios sobre bibliografía material, lapsus más que justificado porque hasta comienzos del presente siglo no empezaron a recibir la misma atención en España —sí en Estados Unidos e Inglaterra— que su disciplina hermana, la crítica textual (Fernández García y Ramos, 2020: 10–11). Los estudios sobre bibliografía material han contribuido sin duda en la disminución del peso que se le da a la agencia del individuo en favor de una red de agentes; es decir, en la sociabilidad de los procesos de producción literaria. En este sentido, la colección *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (2000), dirigida por Francisco Rico, supone un hito al respecto, pues recoge trabajos sobre el proceso material de impresión del libro antiguo firmados por especialistas de la talla de los recientemente fallecidos Trevor Dadson, Don W. Cruickshank y Jaime Moll, además de Roger Chartier, precursores todos ellos de esta disciplina (Dadson 1998; Cruickshank 2004; Moll 1994;

Chartier 1992, 1995, 2008, 2014). Laura Fernández García y Rafael Ramos ofrecen una lista exhaustiva del «boom» de publicaciones que siguieron la senda de esta colección (2020: 14). Quisiera, sin embargo, destacar tres referencias que no aparecen en esta lista y que, a la vista del número de veces que encontramos citados en trabajos de este tipo, considero que han tenido una fuerte influencia en el componente material del giro socioliterario. Me refiero a *Bibliography and the Sociology of Texts*, del eminente bibliógrafo Donald F. McKenzie, originalmente publicado en 1985, pero que hasta la aparición de su traducción al castellano en 2005 no empezó a tener un impacto tangible en la crítica literaria española; el traductor de McKenzie no es otro que Fernando Bouza, quien también firma el segundo título que quisiera destacar: *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro* (2001), cuyo sugerente análisis del fenómeno de la circulación de manuscritos contribuyó a deconstruir la dicotomía entre manuscrito e impreso y a valorar la fuerte dimensión sociológica de la difusión textual; por último, un clásico moderno tanto de la crítica textual como de la bibliografía material, *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (2009), de Ignacio García Aguilar, quien amplía, refi-



na y generaliza los argumentos de su anterior *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega* (2006) para mostrarnos la radical influencia del mundo editorial en la institucionalización de los formatos y los discursos líricos de la época. En esta misma línea podríamos mencionar también el trabajo del difunto Víctor Infantes, cuyo *Del libro áureo* (2006) se nos antoja fundamental en una lista de trabajos representativos de la bibliografía material española. Por otro lado, la teoría del *self-fashioning* o autfiguración formulada por Stephen Greenblatt ha tenido su recorrido posterior en el contexto hispánico dentro de los estudios sobre subjetividad poética y construcción autorial (Luciani, 2004; Sánchez Jiménez, 2006; Ruiz Pérez, 2007, 2009, 2019). Esta figuración autorial se da frecuentemente —si no exclusivamente— dentro de prácticas socioliterarias (Sierra Matute, 2019; Collantes Sánchez, 2019).

Entrando un poco en harina, el volumen *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro* recoge dieciséis contribuciones al estudio de la sociabilidad literaria. El primer bloque de ensayos se centra en sentar las bases antropológicas, filosóficas y teológicas de la sociabilidad literaria y tiene como protagonista absoluto a Baltasar Gracián, figura en la

que se centran dos de los cuatro capítulos y gran parte de un tercero. A su vez, la profesora Aurora Egido nos recuerda en su ensayo que el pensador jesuita jamás utilizó el término «sociabilidad» y que, para más inri, tampoco participó activamente en academia literaria alguna (2013: 29). Nos encontramos aquí con una interesante paradoja: uno de los grandes teóricos de la sociabilidad literaria nunca habló de la sociabilidad literaria como tal ni participó en la estructura socioliteraria aurisecular por excelencia; y de aquí nace la advertencia de Egido al apuntar que «[n]o se trata, por tanto, de plantear aquí cuestiones metodológicas, sino de reflexionar sobre cuanto implica la utilización de un término de nuevo cuño a la hora de estudiar épocas pretéritas» (2013: 21). Bajo mi punto de vista, la solución pasa por admitir que la sociabilidad impregna, irremediabilmente, todas y cada una de las capas de la esfera literaria, si bien esa sociabilidad no se cifra bajo ese preciso término, sino en otros conceptos afines. Debemos entender el «arte de conversar», discutido desde varios flancos por Gracián, como un modo de sociabilidad (Neumeister, 2013). Tenemos que aceptar que las máscaras que utilizó el jesuita para firmar sus textos profanos —el

nombre de su hermano Lorenzo o el seudónimo «García de Marlones» — son también producto de un mundo obsesionado con la imagen que el individuo proyecta de sí mismo en un contexto social determinado.

El trasfondo predominante en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro* es la escuela del hispanismo alemán, naturalmente, puesto que el volumen deriva del mencionado congreso sobre sociabilidad literaria que se celebró en la Universität Bonn; por sus páginas desfilan interesantes ensayos de los profesores Christoph Strosetzki, Manfred Tietz, Michael Scholz-Hänsel o la propia Mechthild Albert. Si recordamos momentáneamente la arriba reclamada conversación entre escuelas, el volumen tiene también un espacio reservado para intervenciones tanto de filólogos de la tradición española — los profesores Jesús Ponce Cárdenas y Rafael Bonilla — como de investigadores pertenecientes al hispanismo norteamericano — la catedrática Nieves Romero-Díaz —. En esta colección pionera, por tanto, se vislumbran los brotes de un posible acercamiento entre tradiciones críticas y la construcción de un lenguaje común a ambas.

3. NUEVOS ALCANCES DE LA SOCIABILIDAD LITERARIA

Los contextos de aplicación del concepto de sociabilidad literaria se han ampliado enormemente en el tiempo que media entre *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro* (2013) y el segundo volumen tratado en este artículo-reseña. *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro* (2020) da buena cuenta de esta ampliación, pues contiene dieciséis ensayos que abordan territorios tan diversos como las dimensiones sociales del teatro, las esferas artísticas y pictóricas, los ámbitos musicales y los entornos literarios en relación con la promoción social. Respecto a la introducción de las editoras del volumen, Martínez Carro y Ulla Lorenzo, esta sabe a poco, ya que no utilizan el espacio y la atención del lector para realizar una intervención crítica ni para ofrecer un panorama actual, sino que prefieren delegar, por un lado, en los ensayos que componen la colección y, por otro, en la introducción del volumen de Mechthild Albert, publicado siete años antes (2020: 3). Por supuesto, la brevedad de la introducción no empaña lo más mínimo el gran trabajo de curaduría y edición de Martínez Carro y Ulla Lorenzo, quienes también han demostrado su autoridad y su am-



plio dominio del tema en otros lugares (Lobato López y Martínez Carro, 2018; Martínez Carro y Osuna, 2021; Ulla Lorenzo, 2013, 2019a, 2019b, 2021; Martínez Carro y Ulla Lorenzo, 2019).

El cambio de perspectivas de Ámbitos literarios y sociabilidad respecto a su predecesor es notable. Además de la extensión del rango de contextos sociales, el volumen nos ofrece una serie de ensayos aliviados de la ardua tarea de justificar constantemente la viabilidad de la aplicación del concepto de «sociabilidad» a nuestro período. La colección tiene momentos de minuciosa reflexión metodológica. El ensayo de Julio Vélez Sainz nos muestra la pervivencia y recorrido de los presupuestos bourdieuanos de «campo», «capital simbólico» y «*habitus*» como elementos articuladores de un modelo de análisis de la sociabilidad teatral. En «“Amores en bravas montañas”: rivalidad poética en el sistema literario del primer teatro clásico», Vélez Sainz continúa y amplía la labor de «arqueología cultural» iniciada por otros dos de los nuevos referentes de la sociabilidad literaria que aprovecho para reivindicar aquí: su libro *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro* (2006) y el coetáneo *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y*

los campos literario y de poder (2005), de Carlos M. Gutiérrez. El diálogo que Vélez Sainz entabla con Gutiérrez sirve para situar los elementos básicos del campo y la metodología de las «redes» y los «sistemas», aproximación que el musicólogo Álvaro Torrente abraza de pleno en su contribución al volumen (2020: 93–118). Bajo dicha metodología se construye también la colección comentada a continuación.

4. LA SOCIABILIDAD EN TÉRMINOS DE RED LITERARIA: BASES DE DATOS, «LECTURA DISTANTE» Y ESCRITURA DE MUJERES

El último volumen en que me apoyo para analizar la deriva del campo es de recentísima publicación. *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna* (2021) define perfectamente las nuevas direcciones que están tomando los estudios sobre sociabilidad literaria. Por un lado, pertenece a una corriente de trabajos que quieren ofrecer alternativas al canon letrado masculino o, más bien, plantean la construcción de un canon alternativo basado en la escritura de mujeres y que complementa al formado por hombres. Por otro lado, la colección nace del proyecto BIESES (*Bibliografía de Es-*

critoras Españolas), dirigido por las profesoras María Dolores Martos y Nieves Baranda y en cuyo equipo se encuentra otro de los nombres pioneros de los estudios sobre sociabilidad literaria del hispanismo norteamericano, la profesora Anne J. Cruz, con su visionario «Art of the State: The Academies Literarias as Sites of Symbolic Economies in Golden Age Spain» (1995). Estos apuntes vienen al caso porque el auge de los estudios sobre sociabilidad literaria llega de la mano de la gran explosión de proyectos colaborativos, grupos de investigación nacionales e internacionales, bases de datos, proliferación del uso de herramientas de humanidades digitales y la consecuente retroalimentación entre todos estos fenómenos de marcado carácter —precisamente— social. Entre los muchos ejemplos se encuentra el Congreso Internacional «La construcción del artista: redes de sociabilidad en los Siglos de Oro», convocado por el Grupo Proteo y celebrado en la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Burgos en noviembre de 2018; el proyecto «SILEM: Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna» y los congresos y publicaciones derivados de éste desde 2018; el proyecto «*Spanish Republic of Letters* (SRL)» de la Universidad de Windsor; el incipiente

y prometedor «PRESOLO: Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega»; el panel sobre el tema que organicé en AISO 2017 junto a Almudena Vidorreta y Juan Vitulli, a quienes agradezco la inspiración para el presente texto; o la conferencia virtual «*Republic of Letters across Renaissance Iberian Worlds*», organizada por la Saint Louis University en Madrid y que está ocurriendo durante la escritura de este artículo-resena, es decir, primera semana de diciembre de 2021.

Gran parte de los ensayos que contiene *Redes y escritoras ibéricas* se aproxima al fenómeno de la sociabilidad desde aplicaciones metodológicas digitales como la estilometría, el reconocimiento de texto, las bases de datos —y «metabases de datos»— virtuales o diferentes herramientas de visualización de datos. En cierto sentido, la colección desprende un *ethos* de lo que en la crítica norteamericana se denomina «lectura distante» —en oposición al comentario textual detallado—, basado en el análisis cuantitativo de datos y abanderado por el crítico Franco Moretti y su escuela (Moretti, 1998, 2005, 2015; Bode, 2012; Underwood, 2019). Aunque solo existe un diálogo explícito con Moretti y compañía, éste se encuentra en el trabajo firmado por Marie-Louise



Coolahan, ensayo estratégicamente posicionado al comienzo del volumen, casi a modo de manifiesto, lo cual amplifica las resonancias morettianas que podemos encontrar a lo largo de toda la colección. El ensayo de Coolahan —escrito en la lengua de Shakespeare— parte de una iniciativa digital que es prima hermana de BIESES, «*The Reception and Circulation of Early Modern's Writing, 1550-1700*» o «RECIRC», financiado por el Consejo Europeo de Investigación de 2014 a 2020 (Coolahan, 2021: 35). El proyecto RECIRC se centra en la recolección de datos sobre la circulación en el mundo anglófono de los textos producidos por mujeres —de cualquier nacionalidad— durante el mencionado periodo. Así sintetiza Coolahan la idiosincrasia del proyecto:

RECIRC no se concibe desde una aproximación a los casos de estudio particulares o centrados en la recepción del autor canónico tradicional. En cambio, pretende realizar un análisis cuantitativo que produzca nueva información sobre cómo el género influye en la recepción y sobre cómo las mujeres fueron leídas en la Europa de la primera Edad Moderna. Las preguntas clave del proyecto son: ¿cómo circulan los textos escritos por mujeres? ¿Qué textos de qué autoras se leían? ¿Quiénes lo hacían? ¿Cómo eran leídos? ¿De qué manera gana-

ron prestigio y reputación dichas escritoras? ¿Cómo el género informa las ideas sobre autoría en la primera Edad Moderna? (2021: 38; mi trad.)

Además de encontrarse en diálogo con una decena de bases de datos y herramientas digitales hermanas mencionadas en el ensayo, RECIRC transgrede conscientemente ciertos límites lingüísticos y nacionales, canónicos y metodológicos. De las tres colecciones aquí reseñadas, *Redes y escritoras ibéricas* es la que mayor esfuerzo hace por integrar diferentes tradiciones críticas. Primero, porque recoge trabajos de investigadores —y, sobre todo, de investigadoras— pertenecientes a instituciones de Irlanda, Estados Unidos, Portugal y España. Segundo, porque combina tanto contribuciones escritas en español como en inglés. Tercero, porque hace un esfuerzo por poner en conversación fuentes primarias de diferentes geografías e idiomas. Por último, y no menos importante, porque en el aparato bibliográfico se refleja claramente el diálogo —entre las diferentes escuelas— respecto a la aproximación socioliteraria a los textos.

Soy consciente de que en estas páginas presento una teleología un poco tramposa de la evolución de nuestro campo de estudio: al fin y al cabo, los tres volúmenes son

prácticamente coetáneos y responden, además de a las propias tendencias disciplinarias, a decisiones de particulares y políticas académicas y editoriales. Sin embargo, espero que estas palabras sirvan para invitar a la reflexión sobre posibles formas de acercamiento entre diferentes aproximaciones críticas: un intercambio fluido entre los retóricos de los estudios culturales norteamericanos y los «*homines philologici*» españoles (Vélez Sainz, 2018: 97), tradiciones que están obligadas a entenderse. No se trata de que los filólogos a la española rompan su carné de cervantista o de lopista, sino de afrontar el futuro con mayor apertura de miras y aprovechar así las diversas herramientas y saberes que los diferentes *hispanismos* traen a la mesa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Mechthild (2018), «La sociabilidad, un concepto clave de los estudios culturales y literarios en el ámbito hispánico», en Strosetzki, Christoph (ed.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial*, Berlín, De Gruyter, págs. 9–25.
- (ed.) (2013), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- BIESES (*Bibliografía de Escritoras Españolas*), base de datos dirigida por María Martos y Nieves Baranda y disponible en <http://www.bieses.net/>
- BODE, Katherine (2012), *Reading by Numbers: Recalibrating the Literary Field*, London-New York, Anthem Press.
- CHARTIER, Roger (2014), *The Author's Hand and the Printer's Mind*, Cambridge, Polity Press.
- (2008), *Inscription and Erasure: Literature and Written Culture from the Eleventh to the Eighteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (1995), *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (1992), *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre xiv^e et xviii^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinea.
- CATCOM. *Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, base de datos dirigida por Teresa Ferrer Valls y disponible en <http://www.catcom.uv.es/>



- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M. (coord.) (2019), *Sujeto literario y sociabilidad: imprenta y lectura* (s. XVII-XVIII), monográfico de *Arte nuevo*, 6, págs. 170–389.
- COOLAHAN, Marie-Louise (2021), «The Reception and Circulation of Early Modern Women’s Writing, 1550-1700 (RECIRC): Quantitative Methodologies and Digital Resource», en Martos, María D. (ed.) (2021), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, págs. 35–54.
- CRUICKSHANK, Don William (2004), «Towards an Atlas of Italic Types Used in Spain, 1528–1700», en *The Iberian Book and its Readers: Essays for Ian Michael*, *Bulletin of Spanish Studies*, 81, págs. 973–1010.
- CRUZ, Anne J. (1995), «Art of the State: The *Academias Literarias* as Sites of Symbolic Economies in Golden Age Spain», en *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 1, 1-2, págs. 72–95.
- DADSON, Trevor (1998), *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- EGIDO, Aurora (2013), «Del modo y del agrado a la sociabilidad crítica en Baltasar Gracián», en Albert, Mechthild (ed.) (2013), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, págs. 21–55.
- (2003), *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Laura y Rafael Ramos (2020), «Veinte años de “Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro”», en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, págs. 5–34.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2013), «Mesa redonda sobre la interpretación política de las fiestas calderonianas», en *Anuario calderoniano*, Extra 1, págs. 15–17.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2009), *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- (2006), *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto.

- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2013), «Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega», en *Revista de Literatura*, LXXV, 150, págs. 417–438.
- (2009), «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en Xavier Tubau (ed.), «Aún no dejó la pluma». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Bellaterra, Grupo Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 243–284.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2003), *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*,
- GREER, Margaret (1999), «Manos teatrales: un recurso para la identificación de copistas teatrales iberoamericanos», en Ignacio Arellano Ayuso y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.), *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Navarra, Universidad de Navarra, págs. 189–212.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005), *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press.
- INFANTES, Víctor (2006), *Del libro áureo*, Madrid, Calambur.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa y Elena Martínez Carro, (eds.) (2018), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- LUCIANI, Frederick (2004), *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Manos Teatrales*, base de datos co-digida por Margaret Greer y Alejandro García-Reidy y disponible en <http://www.manos.net/>
- MARAVALL, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena y Alejandra Ulla Lorenzo (eds.) (2020), *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Kassel, Reichenberger.
- (2019), «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», *RILCE, Revista de filología hispánica*, XXXV, 3, págs. 896–917.
- Martínez Carro, Elena e Inmaculada Osuna (coord.) (2021), *En los márgenes del canon: hibridismo literario y cultura áurea*, monográfico de *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 9, 1, págs. 11–326.



- MARTOS, María D. (ed.) (2021), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- MCKENZIE, Donald Francis (2005), *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. por Fernando Bouza, Madrid, Akal.
- MOLL, Jaime (1994), *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Barcelona, Arco Libros.
- MORETTI, Franco (2015), *Lectura distante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2005), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London, Verso.
- (1998), *Atlas of the European Novel (1800–1900)*, London, Verso.
- NEUMEISTER, Sebastian (2013), «Sociabilidad negativa en Gracián», en Albert, Mechthild (ed.) (2013), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, págs. 57–71.
- (1985), *Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres, British Library.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2019), *Animar conceptos: Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- (2009), *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- (2007), *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia de Hispanismo.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2020), reseña de «Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorrreta (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*», en *Arte nuevo*, 7, págs. 368–371.
- (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge: Tamesis.
- SIERRA MATUTE, Víctor (2019), «La voz partida: prácticas de escritura plural y colaborativa en la alta modernidad hispánica (1536–1695)», tesis doctoral, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Spanish Republic of Letters (SRL)*, base de datos co-dirigida por Guy La-

- zure, Cal Murgu y Dave Johnston y alojada en la página web <http://cdigs.uwindsor.ca/srl/>
- TORRENTE, Álvaro (2020), «Una vida de héroe: la carrera musical en España en la Edad Moderna», en Martínez Carro, Elena y Alejandra Ulla Lorenzo (eds.), *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Kassel, Reichenberger, págs. 93–118.
- ULLA LORENZO, Alejandra (2021), «Sobre los universos discursivos de impresoras y librerías en la España de la Edad Moderna: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán», en *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 9, 1, págs. 1049–1060.
- (2019a), «Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro. Estado actual y perspectivas de futuro», en *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 15, págs. 1–61.
 - (2019b), «El valor editorial de las comedias calderonianas en colaboración (1651-1750)» en *Dieciocho*, 42, Extra 5, págs. 357–372.
 - (2013), «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso» en *Anuario calderoniano*, Extra 1, págs. 253–274.
- UNDERWOOD, Ted (2019), *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change*, Chicago, University of Chicago Press.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2020), «“Amores en bravas montañas”: rivalidad poética en el sistema literario del primer teatro clásico», en Martínez Carro, Elena y Alejandra Ulla Lorenzo (eds.), *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Kassel, Reichenberger, págs. 13–33.
- (2018), «*Homo academicus, homo grammaticus, homo rhetoricus*: La filología entre dos aguas (o de cómo Frederick de Armas puede salvar el hispanismo)», en Weimer, Christopher B., Kerry K. Wilks, Benjamin J. Nelson y Julio Vélez Sainz (eds.): *“Los cielos se agotaron de prodigios”. Essays in Honor of Frederick A. de Armas*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, págs. 93–104.
 - (2006), *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros.



PAYERAS GRAU, MARÍA (ED.), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*, Madrid: Visor libros, 2020, 297 pp., ISBN: 978-84-9895-246-9.

MARÍA GONZÁLEZ-DÍAZ
Universidad Complutense de Madrid

Los numerosos cambios que operaron en la sociedad española durante la Transición permitieron que las mujeres alzaran la voz para lograr que sus derechos formaran, al fin, parte del debate político general. Entre los distintos ámbitos desde los que se ejerció el activismo del colectivo femenino destacó, sin ninguna duda, la poesía. A este respecto, el proyecto de investigación «Poéticas de la Transición (1973-1982)», en el que se encuentra inmerso el grupo POESCO, ha llevado a cabo una labor esencial para la comunidad investigadora: elaborar esta minuciosa publicación en la que se analizan las propuestas estéticas con que las poetas combatieron el sistema patriarcal heredado del franquismo.

Voces de mujer en la poesía española de la Transición es el resultado del meritorio trabajo de catorce investigadores que han aunado fuerzas para favorecer la difusión de la poesía escrita por mujeres en el período transicional. De ello habla María Payeras Grau, editora del volumen, en la introducción que precede a los ca-

torce artículos que quedan a disposición de los lectores. Dichos artículos versan sobre las trayectorias artísticas de autoras tales como Julia Uceda, Francisca Aguirre, Luisa Castro, Pureza Canelo, Almudena Guzmán, Julia Castillo, Ana María Moix, Aurora Luque, Paloma Palao, Ana Rossetti y Ángeles Mora. Sin embargo, la profundización en la poética de cada una de ellas no impide que nos encontremos ante un trabajo que constituye una unidad coherente, pues no solo varios de los capítulos giran en torno a las mismas poetas, sino que la suma de todos ellos ofrece un panorama crítico de la escritura femenina de la época.

En el marco de la observación anterior, cabe decir que no es casualidad que el capítulo que abra esta obra colectiva sea «Aproximación a la presencia de las mujeres poetas en las antologías panorámicas desde la Transición a la Democracia», ya que en él Xelo Candel Vila da cuenta de las poetas que aparecieron en las antologías publicadas entre los años 70 y 90. La revisión de las antologías le

permite comprobar la escasa inclusión de poemas de autoría femenina, por lo que denuncia que estas recopilaciones perdieron su valor informativo para convertirse en un espacio donde los antólogos defendieron sus propios intereses estéticos. No obstante, el capítulo uno no es el único que presenta una visión global de la poesía en esta peculiar etapa de reformismo, pues en el capítulo cinco, «La ironía en las poetisas de la Transición», Giuliana Calabrese define los recursos irónicos que utilizaron diversas autoras para subvertir el modelo hegemónico de mujer que había forjado el nacionalcatolicismo.

El capítulo dos, «Dimensiones gnoseológicas y míticas en la poesía de Julia Uceda», es el primero del libro en centrarse en una única autora. Se trata de un detallado artículo en el que el profesor Blas Sánchez Dueñas examina los dos poemarios que la poeta sevillana escribió durante la Transición, esto es *Campanas en Sansueña* (1977) y *Viejas voces secretas en la noche* (1982) para vincularlos con el resto de su obra. La conclusión a la que llega es que, a pesar de que la producción completa de Uceda conforma una escritura heterogénea, se asienta sobre un pilar común: el deseo de, a través de la modulación artística, conocer tanto su mundo interior como el universo que la

rodea para resolver las cuestiones que, como mujer de su tiempo, le (pre)ocupan.

Sigue el capítulo tres, «Refractaria y refractiva: el mito de Penélope en la poesía de Francisca Aguirre y Luisa Castro», donde Anna Cacciola se adentra en los poemarios *Ítaca* (1972) de Francisca Aguirre y *Odisea definitiva. Libro Póstumo* (1984) de Luisa Castro. En el artículo se explica que las poetisas de la segunda mitad del siglo xx consiguieron que los elementos míticos fueran permeables a los temas de la contemporaneidad para «[...] criticar la estructura androcéntrica de la sociedad patriarcal y subvertir la marginación y la inferioridad a las cuales las leyendas tradicionales han confinado a las mujeres» (p. 62). Tal y como expone Cacciola, ambas autoras recurrieron al mito de Penélope por ser el que mejor refleja los cánones clásicos de feminidad, es decir, la castidad conyugal, la dedicación al ámbito doméstico y la resignación a la espera del marido. Sin embargo, Aguirre y Castro formularon la materia mítica de manera muy diferente; mientras la primera creó un personaje que se limita a enunciar la inviabilidad de los valores femeninos impuestos durante la dictadura; la segunda desarrolló un sujeto poético que rechaza los estereotipos de género a partir de sus propias acciones.



El capítulo cuatro, «Concepción de la poesía y referentes textuales en las obras de Pureza Canelo y de Almudena Guzmán», corre a cargo de José Ángel Baños Saldaña y constituye un trabajo muy novedoso por ofrecer el primer análisis comparativo de las composiciones de Pureza Canelo y Almudena Guzmán. Los motivos por los que hasta entonces nadie se había embarcado en dicha empresa son, a simple vista, obvios: Canelo ha sido relacionada con los novísimos y Guzmán con la poesía de la experiencia. No obstante, el investigador es capaz de establecer conexiones entre las poéticas de las dos escritoras, de las que señala su resistencia a ser identificadas con los movimientos literarios en que se las encasilla, la autorreflexión literaria que se vislumbra en sus textos, el protagonismo que confieren a los elementos visuales y, por último, el desprecio hacia el determinismo sexual. Por su parte, Juana Murillo Rubio evidencia la excelente coordinación de los autores de la publicación al aproximarse en el capítulo seis, «Naturaleza y memoria, habitantes de la poesía de Pureza Canelo», a la obra de la poeta cacereña en su totalidad, sin para ello repetir la información aportada por Baños Saldaña. Concretamente, se encarga de explicar sus influencias literarias,

entre las que sobresalen Juan Ramón Jiménez y el creacionismo, y la importancia que cobran el paisaje y la experiencia vivida en su escritura.

«La poesía temprana de Julia Castillo» es el título del capítulo siete, en el cual Ambra Cimardi analiza los tres primeros poemarios de esta poeta tan injustamente olvidada por los lectores y por la crítica académica. Dicho análisis revela la esencia de los poemarios, que no es otra que la experimentación juvenil en *Urgencias de un río interior* (1975), la indagación en los tópicos del Siglo de Oro en *Poemas de la imaginación barroca* (1980), y la reproducción en verso del pensamiento platónico en *Selva* (1983).

En el capítulo ocho, «Y un solo de trompeta en la calle oscura al final del día: en torno a la obra poética de Ana María Moix», Fran Garcerá reivindica que, pese a que la mayor parte de la obra de Ana María Moix está escrita en prosa, es indispensable atender a su poesía no solo por haber sido el cauce primero de su vocación literaria, sino por haber actuado como un río soterrado a lo largo de toda su carrera. Con el objetivo de apoyar esta tesis, Garcerá estudia los tres únicos poemarios de la poeta: *Baladas del dulce Jim* (1969), *Call me Stone* (1969) y *No time for flowers* (1971); y docu-

menta algunos poemas que publicó posteriormente. Además, manifiesta la necesidad de que los investigadores accedan al archivo personal de Moix pues, según prueban las cartas que intercambió con Rosa Chacel, en él podrían localizarse testimonios que demuestren que nunca renunció a su quehacer poético.

Los capítulos nueve, once y doce plantean diferentes aspectos de las poéticas de Aurora Luque y Ana Rossetti, lo que de nuevo ejemplifica la cohesión del volumen, así como la acertada distribución de sus artículos. En el capítulo nueve, «La identidad autorial en la poesía de Aurora Luque», Julio Neira alaba a Aurora Luque por ser una de las figuras más relevantes del panorama poético español aun situándose de espaldas al canon literario preestablecido. Para constatar el éxito de la autora menciona las monografías más significantes que han trabajado su obra, todas ellas orientadas a descubrir las influencias de la tradición grecolatina y el compromiso político de la reivindicación feminista que se perciben en sus textos. No obstante, Neira da un paso más y se atreve a explicar el modo en que Luque se define como poeta y se posiciona en el mundo literario, ofreciendo así un nuevo enfoque desde el que abordar a esta escritora que ha suscitado ver-

dadero interés entre los expertos. El capítulo once, «Erotismo y provocación en *Los devaneos de Erato*, de Ana Rossetti», fue elaborado por Fernando Candón Ríos y en él recuerda la transcendencia de *Los devaneos de Erato* (1980) en la producción de Ana Rossetti no solo por ser el libro que recoge sus primeros balbuceos poéticos, sino por haberla situado en el campo literario como una autora capaz de romper con los moldes culturales del momento. En esta línea, el investigador expone cómo estos poemas iniciales de Rossetti abogaron por la liberación sexual y por el fin del estereotipo femenino establecido en la dictadura. Finalmente, Marina Bianchi estudia en el capítulo doce, «Dos poetas contra la sociedad postmoderna: *Deudas contraídas* de Ana Rossetti y *Personal & político* de Aurora Luque», estos dos comprometidos poemarios para probar que ambos, por un lado, muestran la crisis existencial que atraviesa el sujeto postmoderno como consecuencia de la realidad decepcionante en que le ha tocado vivir; y, por otro, conciben la escritura como el arma que logra que los lectores reaccionen ante las injusticias con las que conviven a diario: «La palabra poética hace que lo privado se vuelva público, para que los lectores reflexionen y, como Rossetti y Luque, deseen un



cambio desde la profundidad del conocimiento» (p. 257).

Sharon Keefe Ugalde ahonda en el capítulo diez, «Paloma Palao y la estetización de la desolación», en la obra de Paloma Palao por ser su legado literario, a pesar de haberse visto truncado por una temprana muerte, un auténtico testimonio de la Transición española. A lo largo del capítulo, da cuenta de cómo los poemas de la autora enunciaron la crisis de identidad que sufrieron las mujeres de su generación por hallarse en el nexo entre dos construcciones de género: uno anterior, basado en los preceptos de la dictadura franquista, y otro posterior, caracterizado por las libertades socioculturales adquiridas con la llegada de la nueva democracia.

La publicación se cierra de la mano de dos capítulos acerca de la poesía de Ángeles Mora. En el capítulo trece, «Estrategias literarias para abordar la identidad en *Contradicciones, pájaros* (2001) de Ángeles Mora», José Jurado Morales determina que la poeta empleó varios recursos literarios para acometer en el poemario la cuestión de la identidad; de entre ellos distingue el planteamiento de la contradicción, la creación de imágenes y el tema del doble. En el capítulo catorce, «Otra educación

sentimental: *La canción del olvido* de Ángeles Mora», María Payeras Grau vuelve a tomar la palabra y pone punto final a esta serie de artículos con una magnífica reflexión sobre el segundo libro de la autora, el cual fue publicado en 1985 y reeditado en 2018. Su reflexión posibilita que los lectores entiendan el significado que Mora dio a la idea germinal del texto, es decir, a la idea de construirse como una «mujer otra», lo que implicaba desprenderse de las adherencias interiorizadas por medio de la educación sexista que recibió en la infancia.

En resumen, *Voces de mujer en la poesía española de la Transición* atesora los artículos de catorce investigadores que proporcionan al lector diversas herramientas para desentrañar las composiciones de las mismas poetas, de abrir nuevas líneas de investigación para abordar autoras sobre las que ha corrido la tinta a lo largo de las últimas décadas y de rescatar a escritoras que han sufrido la incomprensible desatención de los críticos. Solo nos queda decir, por tanto, que se trata de un trabajo de obligada lectura para aquellos que aspiren a conocer el escenario poético de la Transición española, en el que, claro está, las mujeres desempeñaron un papel fundamental.

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *Corrección de vicios*, edición de David Gómez Ramírez y Manuel Piqueras Flores, colección Prosa Barroca, Sial Pigmalión, 2019, 319 págs.

MARCOS GARCÍA PÉREZ
Universidad de Alcalá de Henares

El creciente interés por la obra literaria de algunos autores auriseculares de renombre, como Alonso de Castillo Solórzano o Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, se está cristalizando, en los últimos años, en una serie de ediciones críticas de una calidad encomiable.

Corrección de vicios es uno de esos textos que estaban esperando al editor adecuado. Es cierto que el lector moderno ya contaba con una edición previa de la obra preparada por Emilio Cotarelo en 1907. Sin embargo, como bien indican los encargados de esta edición, los textos que salían de las manos de Cotarelo quedaban, por lo general, maltrechos, pues el valor de su labor como recuperador de obras inéditas es proporcional al descuido con el que solía tratarlas. Este hecho, y la actualización de toda la información referente a Salas Barbadillo durante el último siglo, es lo que ha animado a David Gómez Ramírez y Manuel Piqueras Flores a acometer la empresa de editar una de las primeras novelas del autor, fundamental para comprender su

producción posterior.

Como es casi obligado en estos casos, el estudio introductorio comienza con un recorrido por el panorama de la novela corta en español, no solo durante las dos primeras décadas del siglo XVII, sino también durante su gestación en las últimas del XVI. Tras este apartado, el segundo punto es sin duda uno de los que mejor justifican esta edición: «Renovación e innovación: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en sus obras». En este epígrafe no solo se trata el tema fundamental de la presencia del propio autor en la trama (fundamental, digo, para fechar la creación de la colección y para comprender las diferencias entre autor y personaje), sino que también se comienza el diálogo entre *Corrección de vicios* y el resto de las obras de Salas Barbadillo. Esta confrontación de los textos a lo largo de las páginas de esta edición sirve para aclarar pasajes oscuros y para comprender la evolución del autor a través de sus obras y, además, demuestra el gran conocimiento de los editores sobre la producción de Sa-

las, convirtiéndolos así en las personas idóneas para volver a sacar a la luz esta colección de novelas.

El núcleo de la introducción, tanto por su posición como por su extensión, es el tercer epígrafe, titulado como la propia obra, y dividido en diez subapartados en los que se exploran diferentes aspectos. El primero se centra en Ana de Zuazo, destinataria de la obra, personaje histórico real, pero también narrataria que sirve para proyectar el marco de la colección y hacer llegar así las novelas insertas al lector, al que de todos modos se refiere el autor en varias ocasiones, rompiendo el pacto iniciado, en una estrategia que recuperarán posteriormente otros novelistas, siendo quizás Lope el más conocido. El marco autoficticio es precisamente el tema del segundo subepígrafe, donde se analiza con detalle, y poniéndolo en relación con otras estrategias literarias semejantes, el diálogo establecido entre Salas Barbadillo, personaje literario, y Boca de todas verdades, interlocutor de cuyo carácter simbólico y satírico el lector de la época ya estaba advertido. Los siguientes ocho puntos se dedican a explicar el contenido y las pocas discusiones críticas que se han dado hasta la fecha sobre las ocho novelas que componen la colección, todas ellas analizadas con audacia

por ambos editores en un espacio conciso y cabal, que ofrece al lector la posibilidad de acercarse más preparado a la lectura de los relatos.

Un cuarto punto, titulado «En el entorno de la novela corta: la búsqueda de nuevas formulaciones narrativas en *Corrección de vicios*», recupera en parte el testigo de epígrafes anteriores, y subraya ahora la importancia y la innovación que supuso esta colección de relatos en el contexto de la novela corta del XVII. Debe recordarse que la creación de *Corrección de vicios* se dio en las mismas fechas que la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y antes de la explosión definitiva del género, que coincidió con la prohibición de las novelas durante los años centrales y finales de la década de 1620. En este sentido, destaca la labor de los editores una vez más porque logran condensar un interesante estudio de sociabilidad literaria que pone en común a Salas Barbadillo y su obra con las intenciones y estrategias literarias de otros autores de su época, entre otros Lugo y Dávila, que funge como prologuista de la colección.

El último punto, imprescindible en una edición crítica, se reserva para la historia del texto y los criterios de edición. Los autores han decidido



dedicar varias páginas a estos aspectos, pues el texto lo merece, y se permite así al lector conocer qué texto está leyendo y en qué medida puede diferir del que se encuentra impreso en la *princeps*. Dada la importancia que en los últimos años ha ganado la disciplina de la bibliografía material, podría considerarse escaso su cotejo del volumen de la British Library y otros ejemplares de la BNE y la Biblioteca Nacional de Australia, que se limita a los *loci critici*. Sin embargo, a la vista de las pocas dificultades que ofrece la fijación textual, quizás resultaría innecesario un largo cotejo, tipo por tipo, de todos los ejemplares conservados de la obra, y que seguramente solo arrojaría como resultado la reseña de estados diferentes en algunos cuadernos, sin implicaciones en el resultado final. Tras la edición del texto, anotado para aclarar el léxico y los pasajes más oscuros, se encuentra un breve aparato textual, la bibliografía consultada y los agradecimientos finales.

Creo que en los párrafos precedentes he dejado bastante clara mi opinión sobre esta edición. El trabajo de los editores, tanto en la introducción y las notas, como en la fijación textual, es de la calidad esperable para dos expertos en Salas Barbadillo y para la colección en la que se incluye la publicación. Esto no es óbice, sin

embargo, para que se puedan apreciar aquí y allá algunos errores que se deben hacer notar.

En el texto se detectan, por un lado, las típicas erratas que se pueden deslizar en cualquier redacción, especialmente si es extensa y está conformada por varias partes. Así, por ejemplo, algún error de concordancia («han sido analizada», pág. 57, n. 76), repeticiones de letras («hemosemos», pág. 62) o de palabras («en este última última», con error de concordancia, pág. 94, n. 73), y alguna de mayor calado, que deja sin sentido (si bien fácilmente restituible) a la siguiente anotación: «la metátesis “cátreda” por “cátreda” aparece documentada en varios autores áureos» (pág. 245, n. 366). En principio estas erratas no presentan mayor problema, si bien sorprende en ocasiones su relativa abundancia (incluso en el aparato de variantes, que es mínimo, se puede localizar una errata: han cambiado el orden de la lección original, «imperfecto», y la enmienda, «imperfeto», pág. 305). Algo similar sucede con el uso de las comillas que, si bien es bastante regular, en ocasiones varía. Se encuentran comillas altas o inglesas para citar el texto (pág. 216, n. 302); faltan comillas a la hora de citar (*v.gr.*, pág. 63, en la expresión «vuesa excelencia»; pág. 72, n. 10, faltan las

comillas de cierre en la cita de Suárez de Figueroa; etc.); las comillas altas, por lo general reservadas para indicar un significado, también se usan para citar la lección original de la *princeps*, alternando con las angulares (pág. 263, n. 421), y también en otros casos más dudosos en los que se deberían usar las angulares o, siguiendo el resto del texto, la cursiva (pág. 171, n. 234, y pág. 291, n. 490 y 491, donde se puede apreciar un buen contraste de usos).

Por otro lado, se encuentra no ya una serie de erratas sin importancia, sino una colección de descuidos que debe atribuirse, seguramente, a una falta de revisión del texto. Mientras que los usos de comillas o las erratas evidentes son fácilmente subsanables, no sucede lo mismo con la relación entre las obras citadas y la bibliografía final. Dada la calidad del trabajo realizado, destaca notablemente la frecuencia con la que no se logra localizar una referencia citada en el texto al buscar en el apartado bibliográfico. El repertorio es amplio: dejan algún año sin letra, a pesar de haber dos entradas del mismo año y autor (así en la cita de González Ramírez, 2018, en pág. 10), o, viceversa, indican con letra una referencia con un solo año y autor (así en la cita de González de Amezúa, 1956b, en pág. 130, n. 127); cambian

frecuentemente los años de las obras (Menéndez Pelayo, 1910, de la pág. 22, n. 24, debería ser de 1905; Bonilla Cerezo, 2011, en la pág. 71, n. 7, es en realidad de 2010; Castillo Solórzano, 1944, en pág. 86, n. 45, debe ser la edición de 1941; la edición del *Persiles* de Cervantes, 2003, con superíndice 4, citado en págs. 135-136, n. 146, no se corresponde con la edición de la bibliografía, de 1997; la referencia de Strosetzki, 1996, en pág. 265, n. 424, debe ser en realidad de 1998; etc.); y, lo que quizás sea más grave, no consignan en la bibliografía final una buena cantidad de referencias citadas en el texto. Así sucede con la obra de Matías de los Reyes de 1624, citada en pág. 59, n. 80; la referencia a Arcos Pardo, 2009, citada en la pág. 71, n. 7; la edición de *Don Diego de Noche*, de Salas Barbadillo, de 1913, en la pág. 88, n. 59 (que debe ser la edición de 2013); las obras de Deleitto y Piñuela, 2005 (pág. 266, n. 426) y 1988 (pág. 277, n. 449); las ediciones de las *Rimas* del propio Salas Barbadillo, de 1618 (pág. 278, n. 452), y de *El sagaz Estacio*, del mismo autor, de 2019 (pág. 283, n. 465); y, finalmente, tampoco han consignado en la bibliografía final la referencia a Pérez de Herrera, 1975, que citan en la pág. 301, n. 516, ni la edición de *El cortesano descortés* que se cita, con fecha de 1894, en la pág. 84, n. 41.



La falta de rigurosidad en este sentido se complementa con otros fallos que recorren el volumen. En ocasiones se cita como Liñán a Liñan y Verdugo (especialmente problemático cuando hay otra entrada para Liñán y Riaza). Enríquez Gómez aparece con ambos apellidos en la cita del texto (p. 120), pero en la bibliografía solo aparece uno de ellos. En la misma pág. 120, n. 109, se cita la edición de Quevedo, 2007, a la que se le ha añadido un superíndice que indica que es la quinta edición, algo que no se especifica ni en la bibliografía final ni las otras veces que se cita la misma obra. Además, el propio apartado bibliográfico contiene algunos errores *per se*. En algunas ocasiones se indica la fecha antigua de la obra citada, incluso cuando se usa una edición moderna (como en la cita de Meneeses, pág. 77, n. 24), y en otras se usa la fecha de la edición moderna (como en pág. 78, n. 28, cita de Santa Cruz). En este sentido, cabe destacar que en la bibliografía final se tiende a indicar entre corchetes el año original de la obra cuando se utiliza una edición modernizada, pero en algún caso no se respeta (como en Arnal de Bolea, 2016, o Vélez de Guevara, 1989), y en otros, se indica el siglo (como en todas las entradas de Quevedo, donde aparece el siglo «XVII») algo que considero innecesario (además, en al-

guna ocasión es erróneo, como en el caso de Góngora, 2000, que se indica como «siglo XVI» a pesar de hacer referencia a sus obras completas). Por último, algunas entradas ni siquiera siguen un orden alfabético: la entrada de Cervantes está después de la de Correas; Cauz está después de Cavillac, y Cayuela está después de Chevalier.

El último aspecto que me gustaría reseñar es sobre las notas del texto, pues este es otro de los grandes valores que el lector puede encontrar en una edición crítica. En algunos casos no estoy seguro de que las notas aporten algo al lector. Frente a la mención de Epicteto (pág. 72, n. 13), los editores dedican parte del comentario a explicar que la transmisión de sus obras se dio gracias a Flavio Arriano (algo sin duda interesante, pero irrelevante para comprender mejor el texto), cuando lo cabal sería, creo, dedicar algunas palabras a explicar en qué consistía el estoicismo, o simplemente indicar los datos biográficos mínimos del autor. Algo similar sucede en la pág. 179, n. 252, donde incluso tratándose de un lector medianamente especializado, conviene ampliar el comentario para explicar la importancia de la teoría de la armonía de las esferas celestes, con amplia presencia en la literatura áurea. Se encuentran también algu-

nos errores que conviene corregir, como el de la pág. 100, n. 81, donde indican que Midas era un dios (en realidad era un rey). Otro ejemplo de nota incompleta se encuentra en la pág. 224, n. 319, donde no solo se debe especificar a qué mitología se refieren (la griega), sino también explicar que Argos guardaba a la vaca Ío, información sin la cual no se puede comprender la referencia del verso.

Dicho esto, que no deja de ser una opinión, no podría terminar esta reseña sin alabar la labor de los editores. Si bien es cierto que los errores señalados se deberían al menos revisar, la mayor parte de las notas, las

referencias bibliográficas y las citas textuales son pertinentes y están utilizadas con inteligencia y rigor. Las erratas, en su mayor parte mecánicas, que se hayan podido colar entre las páginas de esta edición crítica de *Corrección de vicios*, no menoscaban el gran trabajo filológico que hay detrás de la fijación textual, la anotación audaz y la excelente introducción. Esta edición, integrada en el seno de Prosa Barroca, no solo permitirá conocer mejor una de las obras más interesantes de este autor, sino que será sin duda un texto fundamental para poder estudiar y leer con seguridad las palabras de Salas Barbadillo.

