

J. IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ, LA POESÍA ERÓTICA DE LOS SIGLOS DE ORO. MADRID, EDICIONES DEL LABERINTO, 2003

ADRIÁN PÉREZ BOLUDA
Universidad de California, Davis

Desde el punto de vista de la historia literaria, *La poesía erótica de los Siglos de Oro* constituye uno de los pocos estudios que recientemente han tratado de poner luz en el entramado mundo del erotismo literario áureosecular. Los trabajos anteriores ofrecían una visión general de este tipo de creaciones, dedicando especial atención a la prosa. Así ocurre en obras como *La erótica española en sus comienzos*, de Efigenio Amezúa, o *Erótica hispánica*, de Xavier Domingo; ambos de los años setenta y centrados, en gran medida, en la contribución de la “celestinesca” a la concepción del amor y la sexualidad a la cultura occidental.

Sin embargo, y hasta las últimas dos décadas, la crítica ha prestado menos atención a la poesía erótica del Siglo de Oro. Es este un hecho que podría parecer sorprendente, ya que precisamente este género, dado el carácter metafórico de su lenguaje, es el que mejor se presta, directa o veladamente, para la expresión de los deseos y la diversidad emotiva de la cual surgen. Sin embargo, tal y como señala el profesor Díez, este olvido es una muestra más de la íntima relación que tradicionalmente ha existido entre ideología e investigación. Un momento de inflexión en esta tendencia fue la aparición de la antología *Poesía*

erótica del Siglo de Oro, de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, pieza clave y punto de referencia obligatorio para todos aquellos que investigan o se interesan por este tema.

Siguiendo esta tendencia crítica aparece el libro de J. Ignacio Díez Fernández, cuyo principal interés radica especialmente en su detallado análisis temático y autorial del erotismo como materia poetizada durante los Siglos de Oro. Tal y como el propio autor nos dice, no agota en absoluto el tema, pero se erige en un modelo metodológico imprescindible para afrontar este aspecto de nuestra tradición poética, especialmente para los jóvenes investigadores. El libro se divide en tres partes. La primera es más conceptual y engloba los capítulos 1, 2 y 3 sobre "Deslindes", "Modelos, deslizamientos y divergencias" y "Una amplia diversidad erótica". Aquí se establecen las bases teóricas de las que el investigador debe partir para no perderse en el proceso analítico, tales como el concepto de erotismo y su sutil, y siempre difícil, diferenciación respecto a la pornografía. Igual atención se dedica a examinar en qué consiste la representación literaria, especialmente poética, del erotismo; y como éste puede adquirir distintas caras y ofrecer una amplia diversidad no sólo temática sino, fundamentalmente, formal o metafórica. Para Díez, la

representación del erotismo en la literatura se vincula con las referencias al cuerpo y su relación con las actividades sexuales en cualquiera de sus vertientes. Es un concepto historiable y, por tanto, el investigador nunca debe perder de vista el contexto sociohistórico en el que el texto fue creado. Esta obligación es de rigor hoy, y por lo tanto el gran logro del autor es cómo discierne, evalúa y resume los estudios anteriores para llegar a sus conclusiones.

La segunda parte del libro abarca los capítulos 4 a 7, y se organiza en torno a unidades temáticas fundamentales en la representación del erotismo áureo, pero que vienen precedidas por una larga tradición clásica y medieval que las integra en un continuum ideológico y cultural, no sólo de la sociedad hispana sino occidental. Así el capítulo 4 versaría sobre "la poesía erótica de curas, frailes y monjas". Nos recuerda el profesor Díez que los religiosos han sido tema de la poesía popular y culta casi desde los inicios de la literatura hispana. Los tópicos que pululaban en el subconsciente colectivo sobre el atractivo de las monjas por su carácter vedado, junto a la fama de los frailes como buenos y "bien armados" amantes o como individuos obsesionados con romper el voto de castidad, favorecerían indudablemente una fácil erotización del tema. En este

apartado se pone de manifiesto la existencia de autores religiosos que han cultivado el erotismo y que han sido muy poco estudiados probablemente por razones ideológicas. Vemos en ellos y en su obra una concepción particular de lo pecaminoso y lo transgresivo muy distinta a la actual, deudora de una moral victoriana decimonónica. En los siglos áureos las referencias a la sexualidad constituían *peccata minuta* en comparación con otras transgresiones vinculadas a la ortodoxia religiosa y política. Díez hace un repaso a la obra de algunos de estos autores religiosos, como Cristóbal de Castillejo y su relación literaria con el tema del “sueño erótico”, tan pertinente para la representación de una sexualidad más o menos explícita ajena al control del sujeto que sueña. Por otro lado, el erotismo en “la profecía del Tajo”, de fray Luis de León, cargado de referencias sexuales muy metafóricas, tal y como muestra George Haley en un análisis publicado en 1990, se opone a la utilización del erotismo más obvio de Vicente Espinel, autor de la “Sátira a las damas de Sevilla.” También es bastante evidente el erotismo que podemos observar en la novela en verso “El sueño de la viuda” de fray Melchor de la Serna, cuya obra fue tradicionalmente considerada obscena pero que, no obstante, empieza a ser reconocida por los críticos actuales en su justa

valoración de calidad literaria. Esta pieza pone a la mujer en el centro del deseo sexual no sólo como objeto sino también como sujeto deseante y, fundamentalmente, como centro de algunas de las fantasías masculinas más repetidas a lo largo de la literatura erótica: el juego lésbico previo al coito con el varón, que aquí es sustituido por una mujer transformada en hombre, y la insaciabilidad del género femenino. Entre los religiosos mencionados por Díez Fernández también encontramos a Juan de Salinas, cuya poesía se basa en el equívoco y el ingenio; Pedro Liñán de Riaza, conocido especialmente por sus aportaciones al romancero nuevo y cuyo erotismo se caracteriza por ser refinado, aunque no por ello menos explícito cuando se llega a captar en su justo sentido; y fray Damián Cornejo, con una obra de tono predominantemente escatológico, y de difícil localización porque no se conocen autógrafos y sus escritos están muy repartidos. Es en estas recuperaciones y sus intersticios que el crítico despliega su maestría y contribución más clara al establecimiento de un corpus erótico más evidente. Estos autores y obras también obligan a los lectores a poner su perspectiva o a establecer una dinámica con los autores más conocidos que discute Díez.

El capítulo 5, “Imágenes de la sodomía”, muestra la dificultad

de encontrar poemas que traten un tema tan transgresor. En los Siglos de Oro, esto sólo se podía hacer a través de la burla y el ataque a tales conductas, tal y como se ve en poetas tan canónicos como Góngora o Quevedo. Sin embargo, en ocasiones podemos intuir referencias al respecto, aunque un tanto ambiguas, enmascaradas tras el uso de la mitología, lo cual aleja de la transgresión al autor y al lector, como ocurre con "El rapto de Ganímedes" de Arguijo. De todos modos, fuera del humor y la mitología, es casi imposible encontrar representaciones literarias de este aspecto del erotismo en la poesía de aquel momento.

En el capítulo 6 se trata el tema, tan candente y polémico para cualquier época, de las enfermedades de transmisión sexual. Estamos ante lo que Díez denomina la "Poesía de la Sífilis". Esta enfermedad, asociada al mundo prostibulario, constituye una fuente de inspiración poética para provocar risa y también para atacar a otros individuos. Son composiciones que incluyen diferentes tópicos, especialmente relacionados con las causas del "mal francés", sus síntomas y sus remedios, y que tienen muy en cuenta al público al que se dirigen y a quien pretenden entretener. Como nos dice el autor, esta intención humorística vincula esta "poética de la sífilis" con la burla ingeniosa y liberadora de una

enfermedad que era considerada un castigo divino por la lujuria humana.

Por último, el capítulo 7 trata sobre los poemas calificados como "Elogios del falo". Para Díez Fernández a pesar de la existencia de toda una tradición priápica que se remonta a la cultura clásica, este culto al órgano sexual masculino no está en la base de los poemas al falo. Estos son más bien un tipo de juego muy relacionado con los enigmas, tan al uso en los Siglos de Oro, y con la capacidad e ingenio de decodificación lingüística tanto del emisor como del receptor. Es también un modo provocador y humorístico de romper el decoro y mostrar la capacidad técnica del autor. Lo más pertinente, como demuestra el profesor Díez, es que hay que reconocer que este modo puede aparecer tanto en textos populares como cultos, variando simplemente su grado de sofisticación.

Por último, la tercera parte que forma el cuerpo principal del libro es aquella en la que Díez Fernández se refiere a lo hecho por la crítica con su tema y lo que todavía queda por hacer. Es lo que él ha llamado "Los caminos de la crítica", y nos abre varios. Aquí el autor hace un recorrido sobre lo que se ha dicho y hecho al respecto a través de los últimos años. Aparte de las interferencias ideológicas reduccionistas, lo que muestran

estos trabajos es la amplitud y variedad de un tema, el del erotismo en la poesía de los Siglos de Oro, que repercute, consecuentemente, en la presencia de una gran amplitud y variedad de enfoques y perspectivas. Concluye su libro el profesor Díez haciendo alusión a la necesidad de continuar trabajando a través de estos distintos caminos, especialmente la realización de diccionarios que nos permitan una mejor comprensión del léxico erótico y el estudio de este erotismo en la poesía de los autores canónicos, doblemente olvidados en este sentido.

Podemos decir, para concluir, que este libro de J. Ignacio Díez Fernández no hace visible la totalidad de un corpus hasta ahora invisible—tarea, por otro lado, imposible en un solo estudio por su magna extensión—pero sí que

ofrece una nueva perspectiva de análisis. El autor confirma que ésta se encuadra de lleno en la tendencia crítica que empezó hace unos años, empeñada en ampliar nuestra visión de la literatura como un ente vivo y diverso en contenidos, intenciones y resultados, más allá de una “moral” preestablecida. Viene a ocupar, por tanto, un espacio casi vacío en los estudios literarios hispanos, el de las pasiones expresadas o reprimidas. A la larga, *La poesía erótica de los Siglos de Oro* nos brinda la oportunidad de indagar en un universo cultural, el de la poesía erótica de los Siglos de Oro, cuyo análisis en todas sus vertientes es imprescindible para una mejor comprensión del funcionamiento de la literatura de los siglos XVI y XVII y, a través de ésta, de una sociedad todavía poco conocida y quizás no tan diferente de la actual.

**UNA GENEALOGÍA LITERARIA
FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA. GERARDO DIEGO EN SUS
RAÍCES ESTÉTICAS. VALLADOLID. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
(SECRETARIADO DE PUBLICACIONES E INTERCAMBIO EDITORIAL),
2006..**

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

La extraordinaria variedad de la producción de Gerardo Diego le concede un raro privilegio al que sólo consiguen acceder unos pocos nombres de la literatura española del siglo XX. Su obra no sólo no se agota con las sucesivas lecturas que intentan adentrarse en su peculiar universo estético, sino que muestra cada vez nuevos matices en los que se reconoce tanto el militante vanguardista de primera hora como el apasionado defensor de la tradición literaria. Así, el arte de Gerardo Diego se convierte en un ejercicio donde progresivamente se difuminan las fronteras que separan

al moderno creador de imágenes y al poeta educado en la serena dicción del Siglo de Oro.

El libro *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*, de Francisco Javier Díez de Revenga, propone una mirada compendiosa en la que convergen las fuentes literarias, el anecdotario íntimo y las afinidades electivas de un autor que reclama actualidad más allá de la letra impresa de los manuales. El Gerardo Diego que se perfila aquí no es tan sólo el poeta que ofreció sus versos a una musa vestida de eternidad bajo los ropajes de su tiempo. A lo largo de las páginas

del libro aparece también el articulista prolífico, el responsable de revistas y antologías, y el comentarista radiofónico al frente del *Panorama poético español*. El lector atento puede encontrar la intrahistoria de una generación mediante la crónica personal de quien supo ejercer su magisterio sin renunciar a su humildad.

El profesor Díez de Revenga traza una minuciosa perspectiva genealógica que arranca con un Gerardo Diego fascinado por el *Poema del Cid* y culmina con la amistad entre el autor de *Alondra de verdad* y un joven escritor llamado José Hierro. En el camino, muchos son los encuentros y desencuentros que desgrana el presente volumen. Por lo que respecta a la educación literaria del poeta, cabe destacar la huella de Bécquer, Rubén Darío, Azorín y Juan Ramón Jiménez. La particular vibración lírica del romanticismo tardío, la atrevida renovación modernista, las estampas descriptivas de los noventa yochistas y el despojamiento del último Juan Ramón configuran un inmejorable apren-dizaje estético. Se trata de un recorrido no exento de detalles pintorescos ni de discrepancias profundas. De lo primero da ejemplo la anécdota que presenta a Azorín como entusiasta oyente de "La raspa" ante la sorprendente presencia de Diego y de su hija Elena. De lo segundo, los frecuentes enfados de Juan Ramón, con los que

tan indulgente fue siempre el santanderino. La negativa de aquél a participar en la segunda edición de la famosa antología de Diego y la posterior dedicatoria de *Espacio* al mismo Diego, "con agradecimiento lírico por la constante atención de sus reacciones", sólo pueden entenderse como síntomas de la conflictiva psicología de quien protagonizó ambos episodios.

Sin embargo, el estudio de Díez de Revenga no se ocupa únicamente de la prehistoria literaria de Gerardo Diego, sino que se extiende al diálogo con sus coetáneos y a la labor de magisterio sobre los recién llegados al mundo de las letras. Los capítulos que refieren la relación de Diego con los restantes miembros de su generación dan buena prueba de ello, así como los que glosan su trato con personajes de distintas profesiones: el músico Óscar Esplá, el dramaturgo Buero Vallejo, o el pintor y dibujante Molina Sánchez. Así se observa también en la sección consagrada al poeta murciano Francisco Cano Pato, a quien Gerardo Diego dedicó el soneto "Augurio". En la citada composición, escrita en 1941, se solapan la exaltación de la Torre de la Catedral de Murcia y el homenaje al poema "A don Cristóbal de Mora", de Luis de Góngora.

La síntesis entre vivencia personal y memoria literaria esbozada anteriormente se proyecta en un conjunto de textos que resumen

Reseñas

la percepción artística del autor acerca de la pintura, el humor o los toros. En estos ámbitos encontró Diego un territorio propicio para la fusión de tradición y vanguardia. Por un lado, la pintura cubista de Juan Gris, la España negra retratada por Gutiérrez Solana y los lienzos surrealistas de Salvador Dalí ampliaron su visión lírica. Por otro, el humorismo disolvente de las vanguardias se plasmó en iniciativas como su célebre "Tontología", singular muestrario de malos poemas de buenos poetas incluido en los números 6-7 de la revista *Lola*. Finalmente, el mundo taurino tuvo con frecuencia un papel central en su obra, de lo que da testimonio el poemario *La suerte o la muerte*.

Este ensayo se enriquece con varios apéndices que recogen textos de Gerardo Diego extraídos de su archivo familiar. En total se trata de ocho escritos: tres sobre Bécquer ("Imantación Musical de Bécquer",

"Mandolina, arpa, piano" y "Cendal flotante"), dos sobre Azorín ("Homenaje a Azorín" y "La raspa"), uno sobre Esplá ("Miró y Esplá"), uno sobre Dalí ("Mitos y plagios") y uno sobre Buero Vallejo (el poema "Retrato en tercetos"). Dichos apéndices se completan con cinco cartas de Esplá dirigidas a Diego y con un poema de Buero Vallejo, "A Gerardo Diego".

Debido a su equilibrio entre esfuerzo documental y juicio crítico, *Gerardo Diego en sus raíces estéticas* está llamado a ser un libro de referencia para aquellos lectores que deseen aproximarse a la obra del autor cántabro. La presente monografía no se limita a retratar con acierto los diversos rostros de Gerardo Diego, sino que ofrece una fotografía colectiva de la cultura española en la primera mitad del siglo XX. En definitiva: más que una tesela, un mosaico completo.

A. L. BAQUERO ESCUDERO Y F. FLORIT DURÁN (EDS.), *EL QUIJOTE*,
MONTEAGUDO, N° 10, (2005).

MARTA GUTIÉRREZ SOTOMAYOR
Universidad de Murcia

En el año 2005 ha tenido lugar la conmemoración, por todos conocida, del IV centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. A las numerosas celebraciones que han festejado dicho acontecimiento se ha unido, como no podía ser de otra forma, la revista *Monteagudo*.

Fundada por el profesor Mariano Baquero Goyanes, esta revista - que edita el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia - dedica su espacio monográfico a la genial creación cervantina.

Tras una breve presentación por parte de los coordinadores del

apartado monográfico, son cinco los críticos que colaboran con sus artículos en tan especial homenaje: Jean Canavaggio, Isabel Lozano-Renieblas, José Montero Reguera, Ángel-Luis Pujante y Pedro Ruiz Pérez, todos ellos grandes admiradores de la obra que celebra sus cuatrocientos años.

Jean Canavaggio, en *Los amores de Don Luis y Doña Clara: ¿esbozo de novela o episodio integrado?*, matiza la opinión de Edward C. Riley, quien considera que el episodio de D. Luis y D^a Clara no es más que un esbozo; frente a él, Clemencín y Rodríguez Marín defienden la genialidad de la pieza y la excelente configuración del

personaje femenino, opinión a la que se suma Canavaggio.

Sobre la adecuación de este relato corto en armonía con el resto de la obra, Canavaggio acude a las palabras que Cervantes pone en boca – o mejor dicho, en pluma – de Cide Hamete Benengeli al principio del capítulo 44 de la segunda parte.

Este crítico elogia la narración cervantina por su construcción casi perfecta. La atención se va situando en diferentes personajes a lo largo del relato, lo que sirve al lector para ir extrayendo sus propias conclusiones, si presta un poco de atención, sobre el desenlace del mismo.

El análisis del fragmento no se limita sólo a su estructura, a los momentos alternos de tensión y relajación, o al importante papel desempeñado por la voz narrativa; también se ocupa de los personajes, tanto los protagonistas activos como los que actúan como testigos de los acontecimientos, entre los que se encuentra el propio don Quijote, que sin embargo ayudan al desarrollo de la trama.

Don Quijote no deja de intervenir en esta historia secundaria, a diferencia de lo que había hecho en otras anteriores, en las que su implicación era mayor o menor dependiendo de las circunstancias que lo rodearan. En vez de quedar supeditado don Quijote a la historia de don Luis y doña Clara, es la propia historia la que se subordina

al hidalgo, pues Canavaggio considera que este episodio, perfectamente imbricado en la trama principal, es un punto de unión entre los acontecimientos anteriores y posteriores a él y, a diferencia de lo que ocurre con otros relatos intercalados en la primera parte, queda ligado de forma magistral preludiando así el tipo de trabazón narrativa que caracterizará a las historias intercaladas en la segunda parte del *Quijote*.

El análisis de Isabel Lozano – Renieblas, *La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia*, se centra en una descripción que hace Cervantes en la primera parte del *Quijote* a imitación de la Retórica alejandrina. Es la descripción que se conoce como *écfrasis*, caracterizada por prestar atención al contexto en el que se lleva a cabo la enunciación y todo lo que ello supone: emisor, receptor, referente, etc. Lo singular, pero no por ello sorprendente ya que nos estamos refiriendo a un texto cervantino, es que esta descripción no encierra sino una parodia. Es cierto que en su origen la *écfrasis* supone una interpretación, pero ésta solía tener un fin artístico y no satírico, que acercase el objeto en cuestión al receptor de esa descripción.

La *enárgeia*, según Isabel Lozano – Renieblas, es exclusiva de las *écfrasis* (frente a la narración o *diégesis*) porque consiste en la capacidad del texto para generar

Reseñas

una imagen visual en el receptor, es decir, que éste crea tener realmente ante sus ojos aquello que está siendo descrito mediante la écfrasis, ayudado evidentemente por su imaginación. La imaginación es precisamente lo que no falta a don Quijote, y eso le ayuda a visualizar los dos ejércitos ayudado por Sancho.

Como señala Lozano - Renieblas, Cervantes se somete al esquema en tres partes que debía cumplir toda descripción. Destaca esta autora la intervención de los dos personajes: por un lado D. Quijote como generador de las imágenes y responsable último de la descripción; por otro, Sancho, que funciona como receptor y visualizador de la enárgeia pero también ayuda a que don Quijote continúe imaginando toda la batalla en su cerebro y se la describa después a su escudero.

Cuando Sancho se da cuenta de qué es en realidad lo que desata la fantasía de don Quijote, la enárgeia pierde su valor en él, aunque lo sigue manteniendo en su amo.

El final de la écfrasis tiene un cambio en la voz narrativa, ya que don Quijote está sufriendo los efectos de hallarse en medio de dos rebaños de ovejas.

La reflexión que realiza Isabel Lozano - Renieblas es que Cervantes parodia las écfrasis clásicas por el hecho de que el único

que sufre la enárgeia es el encargado de la descripción, y no el receptor. Esto se explica, sin embargo, por la propia locura de don Quijote.

En su artículo *Los años andaluces de Cervantes y la génesis del primer «Quijote»: una evocación azoriniana*, dividido en varios apartados, José Montero Reguera analiza la época en la que Cervantes escribió la primera parte del *Quijote*. Para ello se apoya en la opinión de algunos críticos y escritores entre los que destaca Azorín. El escritor y periodista de principios de siglo XX estuvo siempre muy vinculado a la producción cervantina. Montero Reguera trae a colación en su artículo el discurso de ingreso de Azorín en la Real Academia, que contextualiza muy bien al ofrecer un breve apunte sobre la época en que tiene lugar la redacción y lectura de dicho discurso.

Acompañado por algunos fragmentos del texto azoriniano, Montero analiza de forma somera el contenido del discurso y se detiene en el capítulo que le interesa, el decimocuarto, referido a Cervantes y bajo el título "Un viandante". El análisis que lleva a cabo se ocupa del estilo, los cambios de ritmo y tonalidad, las descripciones,... e incluso señala los rasgos estilísticos que acercan a estos dos escritores tan alejados en el tiempo como Cervantes y Azorín, quien admiraba no sólo el *Quijote* sino en general

toda la producción cervantina. De ahí que sea considerado un “cervantista” más que un “quijotista”, como indica Montero en su artículo.

La visión que en el siglo XX se tiene del *Quijote* es fruto de las interpretaciones que se dieron a esta obra en el siglo XIX, especialmente por parte de los escritores románticos y de los que terminan el siglo. De esta forma, la concepción que se tiene a principios del XX de los personajes principales (don Quijote y Sancho) o la incorporación de la producción cervantina como materia relevante en las historiografías literarias son herederas del siglo anterior.

Ángel - Luis Pujante, en *El «Cardenio», o los avatares de una obra perdida*, se ocupa de una obra atribuida a Shakespeare en colaboración con otro dramaturgo inglés llamado Fletcher, que estaría basada en la historia de Cardenio que aparece en el *Quijote* de Cervantes, y digo “estaría” porque esa obra se ha perdido y todo lo que hay en torno a ella no son más que meras hipótesis y especulaciones. El título de la obra teatral sería *Cardenno*.

Pujante analiza la trayectoria de dicha pieza desde su probable fecha de redacción hasta algunas hipotéticas refundiciones. Muestra los paralelismos y las relaciones de intertextualidad que hay entre tres textos: el *Quijote* cervantino, la

traducción de esta obra que hizo en 1612 Shelton y la refundición que se hizo del texto de Shakespeare con el título *Doble falsedad* en el siglo XVIII. Los ejemplos que muestra Ángel - Luis Pujante no pueden ser más esclarecedores. Las obras presentan paralelismos narrativos y verbales.

Dedica un último apartado al traductor de la edición que se publicó en 1987 de *Doble falsedad*, señalando sus aciertos y errores, más numerosos los primeros que los segundos.

Pedro Ruiz Pérez, en su artículo *El poeta Quijano: fisonomías*, habla acerca de las múltiples referencias a la Poesía que hay en las obras cervantinas. La metapoesía en este escritor se ha estudiado siempre a partir de los mismos textos, y Ruiz Pérez propone otros que también sirven para ilustrar la poética de Cervantes.

El autor del *Quijote* solía incluir en los prólogos de sus obras anécdotas fingidas o retratos literarios. También se hace un retrato inicial de Alonso Quijano. Ruiz Pérez analiza dicho retrato, que es tanto físico como psicológico, apoyándose para ello en algunos conceptos formulados por Huarte de San Juan, que le sirven para el desarrollo de muchos aspectos que trata en su artículo.

Sirviéndose de la teoría del médico navarro, el carácter de don Quijote se correspondería con el temperamento colérico, que es seco

Reseñas

y cálido. A partir de aquí, siguiendo a Huarte de San Juan, se puede intentar describir el aspecto físico de Alonso Quijano, ya que Cervantes tenía muy presente la teoría de este médico.

En este trabajo Dulcinea es identificada con la personificación de la Poesía, y sobre Poesía y la consideración del hidalgo como poeta trata el resto del artículo. Ruiz Pérez establece paralelismos entre Quijano y otros poetas de la historiografía literaria, así como entre los hechos que protagoniza don Quijote y los que vivieron otros tantos héroes de la caballería andante.

En resumen, estos cinco artículos son un gran ejemplo del buen hacer de los cervantistas, en su afán por conocer cada día un poco mejor la genial obra cuyos cuatrocientos años hemos tenido la enorme fortuna de poder celebrar.

**GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, COMENTARIO A UNA
CANCIÓN DE AMOR DE GIROLAMO BENIVIENI. INTRODUCCIÓN,
EDICIÓN BILINGÜE Y NOTAS DE ORIOL MIRÓ MARTÍ.
BARCELONA, PPU, 2006.**

CARLOS QUESADA

Acaba de aparecer la primera edición de la obra de Giovanni Pico della Mirandola *Comentario a una canción de amor de Girolamo Benivieni*, edición bilingüe anotada a cargo de Oriol Miró Martí.

La obra, que Giovanni Pico redactó en 1486 y que pretendía ser una antesala a otro trabajo mayor, un comentario al *Banquete* de Platón, se sirve de un poema del humanista Girolamo Benivieni para tratar de la filosofía platónica a partir de las estancias que lo componen. El comentario, sin embargo, sobrepasa los estrechos límites del poema y se sirve también de los textos mismos del filósofo griego, así como de otras fuentes filosóficas y religiosas,

tanto cristianas, como judaicas o grecolatinas.

Con este entramado de referencias entre literatura y filosofía, Giovanni Pico revela en el fondo, tal y como Miró señala en su introducción¹, una mentalidad innovadora, sensible al despertar lingüístico que por entonces se estaba fraguando en Italia y que

¹ *Introducción*, p. 19. A este respecto, Miró trabaja actualmente en su tesis doctoral basada en la obra de Pietro Bembo y su influencia en España: Véase MIRÓ MARTÍ, Oriol, *Sobre la necesidad de una investigación. En torno a la formación de la lengua poética española y el papel de Pietro Bembo en ella*, LEMIR, nº 10, Valencia, (Mayo 2006).

despuntaría al poco con la obra de Pietro Bembo y sus reflexiones en torno al petrarquismo y la nueva lengua poética vulgar. Se trata de un movimiento en el que escritores diversos, siguiendo la corriente que abrieran Dante y el propio Petrarca con sus obras, cobran nueva conciencia sobre la lengua toscana y sus posibilidades para la expresión estética y filosófica. Pico Della Mirandola contribuye de algún modo en este proceso, ya que el *Comentario* supone un ejercicio encomiable de unión de literatura y filosofía a través de las posibilidades, no ya del latín o del griego, sino del propio toscano. Al menos así lo considera el editor, que dedica una primera aproximación a la participación de Giovanni Pico en el debate lingüístico renacentista y su vinculación al programa cultural del círculo mediceo, y promete un estudio más detallado para ampliar y verificar las teorías apuntadas.

Con todo, el *Comentario* es una de esas obras que, por motivos diversos, la historia forzó al silencio. Nacida bajo los turbulentos auspicios de sus *900 tesis*, un compendio de teorías religiosas de muy distinta índole que Pico Della Mirandola supo interrelacionar de una manera desconocida en Europa y que debía haber defendido públicamente en Roma a finales de 1486, el autor quiso desarrollar en esta obra un comentario a una canción de amor que su amigo Benivieni

había compuesto, inspirado por las teorías platónicas y, seguramente, motivado por el ambiente *platonista* que las nuevas traducciones de los textos del filósofo griego habían despertado. Marsilio Ficino capitaneó esa tarea editorial y Pico Della Mirandola colaboró en ella como una suerte de alumno aventajado. A aquel muchacho le precedían años de estudios imbatibles, un texto luminoso de 1485 que hoy conocemos como *Discurso sobre la dignidad del hombre*, y una buena amistad con el maestro florentino. Todo parecía apuntar en su favor, pero el joven filósofo, en un acceso de lucidez o de soberbia, detectó fallos e insuficiencias en las interpretaciones que Ficino había hecho sobre los textos platónicos y los denunció abiertamente en el *Comentario*. Ficino no toleró las críticas, y de una cordial relación se pasó a otra muy distinta, en la que no faltaron problemas para la publicación de la obra debido, posiblemente, a las influencias que el gran Ficino mantenía en Italia. A estas dificultades, se sumaron las de la condena por parte del Papa Inocencio VIII de las *900 tesis*, que las encontró heréticas. Pico Della Mirandola cayó en desgracia, sus observaciones y discrepancias escocieron fuerte, y tan sólo salvó la vida gracias a la protección que le brindaba el poderoso Lorenzo de' Medici. Retirado de la actividad pública, Pico pudo continuar sus

estudios medio oculto en el pequeño pueblo de Querceto hasta que la muerte le sobrevino, por causas aún no esclarecidas, en 1494. La publicación del *Comentario* se demoró así hasta 1519, pero para entonces la *Theologia Platonica* de Ficino ya se había impuesto como interpretación canónica de los textos de Platón, y se había forjado bajo su luz lo que hoy conocemos como neoplatonismo.

De este modo, los acontecimientos apagaron la fuerza de una obra que, por su eclecticismo, su visión abierta de la religión y los vínculos que sabe establecer entre ésta y la filosofía o la mitología, resulta de gran actualidad. Pico Della Mirandola sabe moverse tan bien entre la cosmogonía pitagórica, como entre la doctrina cristiana al uso; se va de Platón a la Cábala, de Zoroastro a Plotino; desmonta los mitos tradicionales y les otorga una explicación más racional, casi científica en algunos momentos; y todo ello como siguiendo una lectura a vista de pájaro, una lectura que nosotros apenas podemos divisar sobre todo lo dicho del amor, de Dios, y de la creación, por las religiones y filosofías más influyentes de Occidente. Giovanni Pico no defiende una visión concreta de Platón, sino más bien procura que Platón se defienda por sí solo: recupera algunos de sus términos o explicaciones y los compara y contrasta con otros; y, de

todo ello, surge una nueva visión del filósofo griego que parece erigirse así como denominador común de un haz de reflexiones y visiones que han estado siempre hablando de lo mismo, aunque de distintos modos.

El poema de Benivieni es, por otro lado, una mera excusa: de los cuatro apartados en los que se divide el libro, los versos sólo aparecen comentados en el último, más utilizados como trampolín para nuevas dilucidaciones de Giovanni Pico que otra cosa. Con todo, el libro resulta un refrescante y aclarador viaje por la mente del joven filósofo que, una vez más, demuestra con su agilidad y capacidad dialéctica hasta qué punto los discursos de la religión y de la filosofía se complementan y se hermanan cuando se logra superar, como Pico Della Mirandola hace, la fanfarria terminológica y la cerrazón que a veces los acompaña. Y, por supuesto, hasta qué punto era sabio Platón.

La labor de Oriol Miró en el cuidado de esta edición es meritoria, no sólo por la limpieza y solvencia de su trabajo, sino porque le antecedía un páramo editorial sobre la obra en España, que él ha logrado roturar. El texto se ve completado por una buena introducción, que no descuida ni los aspectos biográficos de Giovanni Pico ni los avatares estructurales que sufrió el *Comentario*. La anotación es rigurosa y

descargada, se le agradecen las citas de los textos platónicos que Pico menciona aquí y allá, y el seguimiento bibliográfico es pertinente. Además, Miró realiza un especial seguimiento del esfuerzo lingüístico y terminológico que el joven filósofo lleva a cabo en la obra y que supone, como hemos dicho, uno de los principales valores del *Comentario*.

Por último, destaca la traducción que Miró ha llevado a cabo, y que es la primera de esta obra que se realiza en nuestro idioma: el traductor conoce los giros del autor, está bien familiarizado con la terminología y el contexto cultural, y todo ello redundando en una prosa limpia y completa que hace justicia al estilo suelto, a la vez que complejo, utilizado por Giovanni Pico Della Mirandola.

LUIS ALBERTO DE CUENCA, *POESÍA. 1979-1996*, ED. DE JUAN JOSÉ LANZ, MADRID, CÁTEDRA, 2006.

LUIS MIGUEL SUÁREZ
Universidad de León

Luis Alberto de Cuenca es, sin duda, uno de los poetas más reconocidos por la crítica y su nombre es habitual en las numerosas antologías que recogen la poesía de las últimas décadas. Miembro de la denominada Generación de los novísimos o del 68 (como prefiere el propio poeta), comenzó a publicar a principios de los setenta, cuando la estética novísima predominaba en el panorama poético español. En esta corriente renovadora se insertan sus primeros libros —Los retratos (1971); Elsinore (1972)—, caracterizados por un culturalismo exacerbado. Con *Scholia* (1978), libro de transición, se distanciaba de los

aspectos más radicales de la corriente novísima y ensayaba una poesía de raigambre más clásica.

A partir de los ochenta, con la publicación de *La caja de plata* (1985), libro capital en el cambio de paradigma estético que se está produciendo por entonces en la poesía española, De Cuenca parece romper con su estética anterior y apostar por una línea marcadamente clasicista, que caracterizará su poesía desde entonces. Este giro en su trayectoria le convertirá en un referente para los poetas más jóvenes, y su aprecio ante la crítica y el público se incrementará notablemente. Posteriormente publicaría *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa*

(1996), *Por fuertes y fronteras* (1ª edición 1996; edición definitiva 2002), *Sin miedo ni esperanza* (2002) y *La vida en llamas* (2006).

El creciente interés de la crítica académica por su obra se ha ido traduciendo en la aparición de diversas antologías —*Doble filo* (2001), *Vamos a ser felices y otros poemas de humor y deshumor* (2003), *De amor y amargura* (2003), *Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y desamor* (2005; 2ª edición 2006)... — y de varios artículos importantes de estudiosos como Robin Fidian, Juan José Lanz, Javier Gómez-Montero, Jesús María Barrajón, Trevor J. Dadson, Javier Letrán, etc. A finales de 2005 apareció *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca* (Renaacimiento, Sevilla) de Javier Letrán, primer estudio monográfico extenso sobre el conjunto de la poesía luisalbertiana. Hasta este momento el único libro del poeta madrileño que contaba con una edición crítica, a cargo del mismo Javier Letrán, era *La caja de plata* (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003). Ahora, el profesor Lanz, catedrático de literatura de la Universidad del País Vasco, especialista en poesía contemporánea y autor también de importantes estudios sobre la poesía luisalbertiana (entre ellos el cuadernillo *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayectoria de navegantes, Suplementos de

Antorcha de Paja, 1991), ha preparado en la prestigiosa editorial Cátedra una cuidada edición crítica de los cuatro libros escritos entre 1979-1996.

La edición va precedida de un extenso prólogo en el que, tras una breve nota biográfica (p. 11), se traza la evolución de la poesía de Luis Alberto de Cuenca a partir de las declaraciones y poéticas expuestas por su autor (pp. 12-29) y, por último, se estudia pormenorizadamente (pp. 29-141) cada uno de los cuatro libros que se incluyen en esta edición.

Antes de exponer las diversas poéticas, subraya Lanz una curiosa paradoja: si, por un lado, la escritura luisalbertiana muestra una clara evolución desde un extremo poético al otro —de una poética de la oscuridad a otra de la claridad—; por otro, muestra igualmente “una continuidad y una coherencia que revela una cosmovisión semejante” (p. 12). Cambio y continuidad, tal es la paradoja sobre la que gravita la trayectoria poética de De Cuenca, según el editor. El fundamento teórico de su primera poesía es expuesto en *Espejo del amor y de la muerte* (1971). Dos son, a juicio de Lanz, las características fundamentales de esa primera poética: una concepción estética *nocturnal* —utilizando la terminología de García Berrio— y una visión panteísta de la realidad, armonizadora de contrarios (que hunde sus raíces en el

Reseñas

pensamiento de Heráclito) y analógica de la realidad. Desde esa concepción se explican los rasgos más visibles de esta primera poesía: referencias míticas y culturales, dicción metafórica y alusiva, irracionalismo, estructura abierta del poema...

Si bien, la "Poética" de *Joven poesía española* (1971), la antología que consagraba académicamente la estética novísima, apuntaba ya un leve cambio, será a partir de su célebre artículo "La generación del Lenguaje" (*Poesía*, 5-6, invierno de 1979-1980), cuando De Cuenca se distancie definitivamente de la corriente novísima, de la que critica el culturalismo superficial, el surrealismo, el afán experimental o el voluntario hermetismo expresivo.

En *Florilegium* (1982), tercera antología que selecciona a De Cuenca junto a otros poetas coetáneos, el escritor madrileño aboga ya por conjugar cultura y claridad expositiva. Y esa idea guiará desde entonces su evolución literaria y sus reflexiones poéticas. Esta nueva estética, que el propio poeta denominará de "línea clara", le llevará a cultivar una poesía *diurnal* —y, que, por tanto, manifiesta una concepción de la realidad opuesta a la de la primera etapa— y que se caracterizará por:

- La utilización de una métrica tradicional, lo que no excluye una cierta voluntad de experimentar a

partir de esos mismos cauces métricos tradicionales.

- El rigor constructivo del poema, que se concreta en el uso de estructuras cerradas, que aprovechan los modelos retóricos tradicionales.

- El cultivo de temas clásicos: el amor, la amistad, el coraje, la lealtad...

- El carácter "menor" que atribuye a su poesía, rasgo fundamental este y que la vincula claramente con el epigrama clásico: brevedad, laconismo, tono sentencioso, humor, ironía...

- Ambientación urbana de las anécdotas narradas en los poemas.

En esta estética de *línea clara* se encuadran los cuatro libros aquí editados. *La caja de plata* (1985), que recoge poemas escritos entre 1979-1983, supuso un hito en la trayectoria personal del autor (Premio de la Crítica en 1986) y en el panorama poético del momento, donde se estaba produciendo un visible cambio de paradigma estético, que sin duda este libro estimuló (máxime teniendo en cuenta que su autor había sido un significado novísimo). Aparte de la clara influencia modernista y de la tradición del petrarquismo, destaca en *La caja de plata* su perfecta estructura, tanto externa —una simetría matemática, como muestra Lanz, en la disposición de los poemas, que evoca complejos juegos

numéricos relacionados con el pitagorismo, la cabalística, el esoterismo, etc.— como interna—trabada relación de contenido entre las tres partes del libro, que configuran en conjunto una perfecta secuencia narrativa con planteamiento, nudo y desenlace—. Lo que se nos narra es la búsqueda de la identidad perdida del sujeto poético. Esa búsqueda culmina, según el editor, más que en la reconstrucción de esa identidad perdida, como en su momento postuló Javier Letrán, en la constatación de esa pérdida. En todo caso, de ese proceso de búsqueda surge un sujeto poético optimista y un nuevo modo estético. Es precisamente en la última parte del libro —“la brisa de la calle”—, donde se hacen patentes los rasgos de una nueva poética: optimismo vital, narrativismo, clasicismo formal, ambientación urbana, intimismo enmascarado —el poema se vertebra como ficción autobiográfica—, ironía...

Estos rasgos se radicalizarán en el siguiente libro, *El otro sueño* (1987), que reúne poemas escritos entre 1984-1986. Lanz refuta argumentadamente la veracidad de la fecha del colofón que aparece en la primera edición (junio de 1987) y retrasa su publicación a un periodo comprendido entre octubre o diciembre de ese año. De nuevo, la cuidada simetría en la distribución de los poemas se combina con una

perfecta organización narrativa del conjunto del poemario. Ese hilo narrativo es ahora la búsqueda de un orden soñado para el caos del mundo, orden que sólo podrá plasmarse en la escritura. De manera que el conjunto de poemas del libro se concibe como un sueño del poeta dentro de otro sueño (de ahí el título), que es la vida. Amor, humor, optimismo radical, nostalgia de los valores tradicionales, mirada escéptica al mundo contemporáneo... son temas recurrentes en los textos, que Lanz analiza con detenimiento.

El hacha y la rosa (1993) —pero cuya fecha de edición y distribución Lanz retrasa a febrero del año siguiente, rebatiendo argumentadamente de nuevo la veracidad del colofón— agrupa textos escritos entre 1982-1993 (lo que quiere decir que algunos de ellos son anteriores a los de *El otro sueño*). Este nuevo libro aporta algunos cambios respecto a los anteriores. Por una parte, frente a la visión optimista anterior, ahora el yo lírico evidencia una visión problemática —y a ello apunta el título— del mundo. De ahí el tono melancólico que predomina en buen número de los poemas. Por otra parte, aunque la estética de *línea clara* sigue vigente, se percibe un incremento de las referencias culturalistas que se habían atenuado en las obras anteriores. Sin embargo, eso no supone un cierto

Reseñas

regreso a su primera poesía sino, en opinión de Lanz, una síntesis superadora de ambas etapas. Se manifiesta así la continuidad temática, aunque ahora tratada desde otra perspectiva, y la coherencia interna de la trayectoria del poeta. De todas formas, los vínculos con los libros inmediatamente anteriores también son claros: tanto la estructura como la concepción de *El hacha y la rosa* remiten a *El otro sueño: onirismo* —el sueño como ordenador de la realidad— y *ficcionalidad* —la literatura como ficción absoluta en la que se plasma el orden soñado— son los conceptos sobre los que gravita el contenido.

En *Por fuertes y fronteras* (1996), que recoge textos escritos entre 1994-1995, el tono se torna más grave y reflexivo, pues, como apunta el título, el libro se concibe como una simbólica jornada espiritual. Se trata de una reflexión sobre el desengaño, la angustia y la soledad que culmina, al final de un simbólico recorrido ascético, en una purificación espiritual: el hallazgo de la fe como baluarte contra el sentimiento de desamparo. Sin embargo, el sentimiento de desolación absoluta dominará en los diez poemas amorosos que se añaden en la segunda edición del libro (San Sebastián de los Reyes, UP José Hierro, 2002), que se agrupan en la última sección del libro a modo de epílogo (y que

enlazan ya con el siguiente libro, *Sin miedo ni esperanza*, que aparecerá el mismo año que esta 2ª edición de *Fuertes y fronteras*). El proceso espiritual que se escenifica en el libro es inverso al de *La caja de plata* y *El otro sueño*: si en estos poemarios la literatura se concibe como el ámbito en el que plasmar un orden soñado frente al caos del mundo, en *Por fuertes y fronteras* el sujeto poético expresa su desengaño de la vía de salvación que le ofrece la literatura y concibe la fortaleza espiritual como única forma sólida de superar su angustiada conciencia de soledad. En cuanto al estilo, quizás el rasgo más destacable de entre los que apunta el profesor Lanz sea la aparición de ciertos usos lingüísticos del argot y de la jerga cercanos al denominado *realismo sucio* (semejante al cultivado por un Roger Wolfe, amigo del poeta y a quien va dedicado uno de los poemas del libro).

El análisis de Lanz no sólo estudia estos aspectos generales de cada uno de los libros sino que también analiza pormenorizadamente cada una de sus secciones prácticamente poema a poema. Y lo que deja aún más claro este análisis es la fuerte coherencia interna de la obra tanto en la estructura como en el contenido y el exquisito cuidado formal del poeta en la composición de sus poemarios.

Por lo que se refiere a la edición y anotación de los textos, hay que destacar la laboriosa tarea llevada a cabo por el editor. Los textos aquí editados reflejan la última versión de cada uno de los libros. Se señalan las variantes no sólo respecto a las ediciones anteriores (primeras ediciones y recopilaciones de la poesía completa del autor) sino también respecto a las versiones que aparecieron en revistas, antologías o cuadernillos, donde, en ocasiones, los poemas vieron la luz por primera vez (en cuyo caso se nos da la fecha de esa primera aparición). Las variantes, como se puede observar, afectan a diversos aspectos: hay poemas que aparecieron en dos libros diferentes; algunos se añaden en ediciones posteriores; otros, se suprimen en esas ediciones posteriores —en este caso se recogen en el apéndice (pp. 455-456) —; incluso se dan casos (*vid.* p. 247) en que poemas suprimidos en la primera recopilación de la poesía completa —*Poesía 1970-1989* (1990)— se recuperan en la siguiente —*Los mundos y los días. Poesía 1972-1998* (1998; 2ª edición 1999)—. En cuanto a las diversas versiones de cada poema, salvo raras excepciones (*vid.*, por ejemplo, p. 229; o p. 245, donde hay un significativa variación métrica) casi siempre afectan a un mínimo número de versos y, en ocasiones, se limitan a cambios en la puntuación. De todas formas, los cambios,

aunque mínimos, son abundantes. Incluso en algún caso afectan a todas las ediciones: el ejemplo más curioso resulta el poema “Hoy he tenido un sueño con amigos”, cuyos versos 39-40 (*vid.* pp. 253- 254), como en su momento destacó Javier Letrán, presentan cinco versiones sucesivas (y aquí se debe señalar que Lanz ha incluido como versión definitiva la de la primera edición de *Los Mundos y los días* sin reparar en que en la segunda edición de esa obra, aparecida un año después, De Cuenca volvió a corregir los versos en cuestión). Lo que evidencian las diversas variantes textuales es la constante labor de revisión del poeta, entregado a una exigente y casi obsesiva *labor limae*. Ciertamente, si la preocupación formal era un rasgo presente en la etapa novísima del poeta madrileño, su poesía de *línea clara* evidencia una preocupación formal no menor, aunque ahora la meta estética sea muy diferente de la de su primera poesía.

Gran número de notas se ocupan de aclarar referencias culturales, muy abundantes en los versos luisalbertianos y no siempre consabidas, incluso para un lector culto. El universo cultural que se refleja en los versos es vastísimo: literatura —de todas las épocas (clásica, medieval, contemporánea...); de todos los ámbitos (literatura culta, de género, infantil); de todas las latitudes (literatura

Reseñas

grecolatina; mesopotámica; europea...), etc.-; pintura, cine, tebeos... Queda de manifiesto al leer esas notas que la temática cultural y la erudición, tan características de su primera etapa, siguen siendo elementos esenciales de su poesía de *línea clara* y, aunque tratados desde otro prisma, revela -insistimos- la continuidad temática de su obra.

Un número importante de notas va dedicado también a señalar las referencias intertextuales, aspecto este esencial -y estudiado por el propio profesor Lanz en un importante artículo ("En la Biblioteca de Babel: algunos aspectos de la intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca", en Trevor J. Dadson and Dereck Fitter (ed.), *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, Birmingham, University, 1998, pp. 136-167)-, puesto que De Cuenca concibe la poesía como reescritura de textos previos. De ahí la abundancia y variedad de ecos -abundancia y variedad paralelas a la de sus referencias culturales- que resuenan en sus versos. La labor del editor ha sido exhaustiva en este sentido. Quizás para no recargar excesivamente las anotaciones, se suelen reproducir los hipotextos cuando son breves y se remite en los casos de hipotextos más extensos a la correspondiente referencia bibliográfica (con todo, quizás hubiera sido oportuno anotar, por ejemplo,

la carta concreta de John Keats que está en la base de "Sobre una carta de John Keats" (p. 427)).

Por último, en el apéndice del libro se recogen los poemas eliminados de las ediciones definitivas así como una serie de textos narrativos, "Las Lolas negras", que De Cuenca publicó a principios de los ochenta y que son el hipotexto de "Serie negra" de *La caja de plata*.

En definitiva, Lanz ha llevado a cabo una labor digna de encomio, pues editar y anotar la poesía de Luis Alberto de Cuenca exige un notable esfuerzo. A partir de ahora, el estudioso de la obra luisalbertiana -y, por supuesto, el lector interesado en profundizar en su lectura-, cuenta con una cuidada edición crítica de una parte importante de su poesía. Es de desear que en un futuro próximo el resto de la poesía luisalbertiana (sobre todo la de su etapa novísima, bastante minusvalorada en estos tiempos) pueda contar también con otra edición crítica semejante.

**JOSÉ LUIS PUERTO, *MEMORIA DEL JARDÍN*.
SALAMANCA, DIPUTACIÓN DE SALAMANCA, 2006.**

ASUNCIÓN ESCRIBANO
Universidad Pontificia de Salamanca

Las antologías tienen la ventaja de permitirle al lector contemplar la evolución de un escritor y juzgar la unidad de su poética. Por ello, resulta especialmente grato encontrar gran parte de la obra de José Luis Puerto reunida en *Memoria del Jardín*, una magnífica selección publicada por la Diputación de Salamanca. Los que hemos seguido la evolución de este escritor desde el principio, le hemos visto ser fiel permanentemente a su poética. Una poética auténtica, hija de una sensibilidad privilegiada ante el mundo. Gusta, así, leer condensada en esta obra una

conjunción tan perfecta entre forma y fondo.

Memoria del jardín es el viaje que hace un hombre por su propio tiempo, un trayecto que avanza desde la infancia hasta el presente, y que recalca en aquellos instantes del pasado que le han configurado como persona. El libro aparece encabezado por tres citas: de Bernanos, de Saint-John Perse y de García Lorca, y las tres se enhebran en el hilo de la infancia. Esta es en la obra de Puerto el paraíso perdido que sólo puede ser recobrado mediante un ejercicio de memoria. Sin embargo, todo recuerdo produce dolor y también el pasado,

cuando se ha perdido, hiere. Pero es un dolor que reconcilia con lo humano, un dolor que purifica.

El pasado, por tanto, tiene un doble rostro. Por un lado es el espacio permanente de la felicidad. Y todo apunta a los signos que la constituyen, que tienen mucho que ver con ese jardín (trasunto del paraíso) que da título a la obra. Es este un universo colorista, sensitivo y cargado de vivacidad que se expresa en multitud de expresiones captadas por los sentidos, colores, formas, olores, sensaciones táctiles, intensificadas semánticamente por las magníficas aliteraciones que consiguen hacer sentir con mayor intensidad, si cabe, las impresiones comunicadas: “sábanas blanquísimas” (51), “el ocre de la tierra y el intenso amarillo” (55), “caricias de las noches” (57), “el sonoro volar de las campanas” (60), “el callado libar de las abejas” (63), “en el áspero tacto de los robles” (63), “con su ronco graznar” (75), “los insectos zumbando en los bosques de robles” (78), “del invierno/ la luz,/ la claridad de la visión, la espera” (89), “suavísimo plumaje” (91)...

Pero desde el presente, por el contrario, lo pasado también se siente como un desconuelo en carne viva, y llama la atención percibir cómo a medida que avanza el libro, (a medida que avanza la vida) los libros del autor van sustituyendo todo ese universo colorista por un tono ocre que se

perfila en el léxico de la herida. Así a partir de *Estelas* se hace presente con contundencia la fractura: “Cuánto amor albergado en las palabras/ que el tiempo deteriora” (103), “Cómo nombrar lo derrotado” (107), “Es herida este río” (115), “La noche como reino de tristeza” (120), “Su vida era destierro, sólo tránsito” (127), “Nunca he vuelto a sentir ya nada propio” (138) o “Acude aquí, comparte/ conmigo este dolor” (145). Y la naturaleza comienza a hablar otro idioma: el idioma de un nuevo tiempo que se dibuja con gran precisión en los poemas de *Topografía de la herida*, donde los objetos más simples y cotidianos (una cucharilla, una manzana o un semáforo) se convierten en símbolos de otra realidad que permanece anudada a ellos; o en la obra *De la intemperie*, donde se refleja la actitud sintética del autor, que consigue fusionar los contrarios mediante la decisión consciente de estar abierto y sin defensa frente al mundo.

Sin duda alguna José Luis Puerto ha sabido elegir en esta antología aquellos poemas que mejor permiten al lector rastrear su trayectoria, con la que fácilmente se siente identificado cualquier lector, porque el itinerario es semejante para todos. Aunque en Puerto este recorrido se condensa en una serie de símbolos propios expuestos como mojones permanentes en su

Reseñas

obra que hablan de tres tiempos que coinciden con tres estados interiores.

El primero de ellos, del que ya hemos hablado, es el pasado, la infancia, que suma todos los rostros posibles: el de la pobreza, el del dolor y el sufrimiento en el rostro del abuelo, pero que sobre todo se manifiesta en el contacto con el mundo auténtico de la naturaleza con todo su esplendor.

El segundo momento, vinculado por contraste al anterior, es el del exilio. La expulsión del paraíso coincide con la pérdida del espacio físico, por ello se presenta como una metáfora del *Génesis*. El hombre que pierde la gracia y es expulsado de ese "jardín de la memoria/ cerrado a cal y canto/ por el oscuro portalón del tiempo" (45), de ahí que el escritor acabe entonando "Esta canción ante una puerta/ para siempre cerrada" (46). Es este último verso del poema "Canción ante una puerta cerrada", del libro *Un jardín al olvido*, el que permite enlazar la experiencia anterior con el tercer símbolo: la palabra.

La palabra se presenta en la obra de José Luis Puerto como síntesis de las dos actitudes anteriores, y como una tabla de salvación frente al desamparo. Ya desde el comienzo de esta antología, en los poemas de *El tiempo que nos teje*, nos encontramos al hombre enfangado en su propia temporalidad, que es

el texto y el tejido del mundo, la cara y la cruz, la experiencia colectiva y la intrahistoria personal. La escritura aparece, por tanto, enfrentada al tiempo que roba la perfección del instante. Y así lo declara el poeta: "Un pulso de relojes/ horada la armonía/ de este perfecto instante en que la pluma/ desliza su galope por la intacta/ llanura y la convida/ al mágico festín de las palabras."

La escritura es para Puerto (junto al amor) la única realidad capaz de vencer a la ceniza. Y así se manifiesta también en su obra *Estelas*, en la que se invocan las señales dejadas por los hombres en su paso por el mundo. Castros, granito, piedras, promontorios... cincelados por el hombre para dejar señal en ellas de sus pisadas. También el poeta es un orfebre de rastros de letras hechos para permanecer y decir que se puede vencer a Cronos. De aquí que todos los libros de José Luis Puerto incorporen esos signos. La "Estela para madre que zurce calcañares de calcetines", la "Estela para abuelo materno", "La casa" o la "Cucharrilla" quieren ser rastros a seguir de lo que, aunque pequeño, ha generado vida con fuerza. Por eso, en definitiva, el escritor invoca "La lengua que crea el mundo/ la que revela las cosas/ y la que llama a los seres/ con sílabas salvadoras" (155).

Es, sin duda, esta dimensión de la poesía de Puerto la que a mí

entender es más hermosa. Toda la poesía de José Luis Puerto busca reconquistar lo perdido mediante la memoria y dejar indicios de ello en el poema. Una señal, eso sí, no ruidosa. Una marca que nombra lo pequeño, “lugar del silencio”, “lugar no común”, “desposesión”..., para transformarlo en experiencia sacral, y cantar a lo que salva.

La palabra, según esta concepción, es lo único que consigue llevar a cabo el milagro. Y en especial la palabra poética, ya que sólo con ella el hombre puede

recuperar lo que fue y volver a ser readmitido en el paraíso. No en vano, en su discurso de entrada en la Academia Castellano y leonesa de la poesía, José Luis Puerto afirmó que la poesía es “un territorio que ilumina y revela al ser humano y al mundo”. Coincidirá conmigo el lector en que, sin duda alguna, el mundo necesita más poetas como José Luis Puerto: que iluminen y revelen hoy, cuando ya no quedan apenas profetas de lo auténtico.

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA. *DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS. ABRIR EL OJO*. EDICIÓN DE FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ Y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES. MADRID, CASTALIA, 2005.

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ
Universidad de león

La vasta nómina de trabajos que los editores han venido realizando en los últimos años tanto en colaboración (*Manual de la Literatura Española*, Cénlit; *Las épocas de la literatura española*, Ariel, etc.) como de manera individual (Pedraza: *Lope de vega esencial*, Taurus; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Castalia; Rodríguez Cáceres: *La vida del Buscón*, Octaedro *La vida es sueño*, Octaedro;) avala ya, de antemano, la edición. El resultado, como era de esperar, destila esa misma dosis de trabajo bien hecho, pulcritud y saber hacer al que nos tienen acostumbrados.

En esta ocasión, los editores centran su interés en Rojas Zorrilla, uno de aquellos “nuevos pájaros” que sobrevolaron la escena dramática barroca, cuya obra no ha sido lo

suficientemente estudiada ni valorada, al igual que la del resto de dramaturgos “menores” a los que, todavía hoy, resulta tan difícil acercarse. Si encuadramos la edición de Pedraza-Rodríguez en el marco de las actuales líneas de investigación, la obra, sin lugar a dudas, adquiere una mayor significación. En los últimos años asistimos al desarrollo de numerosos proyectos editoriales que tienen como principal objeto el *corpus* dramático áureo. Los investigadores, conscientes de que el conocimiento global del fenómeno teatral del Siglo de Oro, exige no solo la revisión de las obras de los dramaturgos consagrados, han tomado conciencia de la necesidad de estudiar y editar la producción dramática del resto de poetas que

compartieron algo más que molde compositivo con Lope, Calderón o Tirso. Es así como se ha afrontado la ardua y tamaña tarea de abordar la edición del *corpus* completo no solo de Lope (PROLOPE), Calderón (Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Navarra) o Tirso (GRISO), sino también de Mira de Amescua (Biblioteca Aula Mira de Amescua, Universidad de Granada), Vélez de Guevara (Manson/Peale), Moreto (Universidad de Burgos) o Rojas Zorrilla (Universidad de Castilla-La Mancha, Instituto Almagro de Teatro Clásico). Desde tal institución se trabaja, con su director a la cabeza, Felipe B. Pedraza, en la edición de las obras completas del poeta, empresa que se ha venido complementando con la constante programación de encuentros que, no solo ha permitido a los investigadores del mencionado instituto abordar, debatir y estudiar la dramaturgia del autor (*Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático* (Almagro, 1999); *Toledo: entre Calderón y Rojas* (Toledo, 2000); Congreso), sino también sumergirse en el universo de Rojas, acercándoles al dramaturgo y proporcionándoles un mejor conocimiento de su obra y técnica compositiva, como refleja este trabajo.

Los textos que Pedraza y Rodríguez nos ofrecen son los primeros frutos de este necesario proyecto del que poco a poco vamos

conociendo sus avances. Hasta ahora, y salvo en puntuales y determinados momentos, para disfrutar de Rojas Zorrilla se hacía necesario acudir a los textos impresos en colecciones, partes y sueltas de la época, o a la decimonónica edición de la BAE. De ahí que el propósito de esta edición sea doble, ya que persigue “editar y anotar desde el rigor filológico, y leer, desde nuestra contemporaneidad, los dramas y comedias de Rojas Zorrilla” (p. 10), comedias que, en este caso, nos dan muestras de la faceta cómica del autor.

Tal y como viene siendo habitual en toda edición crítica, los textos aparecen escoltados por una sugerente introducción a la vida y obra del autor, concretada, sobremanera, en las dos piezas editadas. Tras la contextualización del poeta dentro de los círculos dramáticos del momento y tras el justificado, y necesario, repaso a la fortuna crítica y editorial de Rojas a lo largo de los siglos, Pedraza y Rodríguez nos ofrecen unas breves pero concisas pinceladas sobre los rasgos genéricos del autor. Los trazos realizados sobre los diferentes géneros cultivados por Rojas abren y preparan el camino al estudio individual de cada una de las piezas. Sendas obras, como se explica en el prólogo, responden a dos variedades cómicas que, frente a las clasificaciones tradicionales y precedentes, Pedraza ha dado en

Reseñas

llamar “comedia pundonorosa” y “comedia cínica”, rótulos propuestos por él mismo en trabajos precedentes sobre el poeta.

Ambas especies se articulan en torno al concepto del honor, es decir, de la norma de comportamiento establecido, sin embargo, la actitud de los personajes es radicalmente opuesta, como si de dos caras de una misma moneda se tratase. En la “comedia pundonorosa” la desmedida preocupación por el honor conduce irremediablemente al enredo y a la confusión: entradas, salidas, falsas apariencias, mentiras, engaños o cambios de identidades. Por su parte, en la “comedia cínica” la mala vida de sus personajes, que no acarrea castigo alguno ni conciencia de pecado, funciona como motor de la misma. El desenfreno amoroso, la promiscuidad, la infidelidad, o el descaro son las notas predominantes en este tipo de obras. Para ilustrar ambos subgéneros, el volumen propone una comedia de cada clase: *Donde hay agravios no hay celos*, claro ejemplo de comedia pundonorosa, y *Abre el ojo*, de comedia cínica.

El primer texto *Donde hay agravios no hay celos*, escrito en torno a 1635-1636, se articula sobre el enredo y equívoco teatral. Criados que se hacen pasar por su señor, confusiones que más tarde son aclaradas, personajes que se apartan hasta en tres ocasiones del compor-

tamiento esperado, padres reparadores de las ofensas ajenas o enredos causados por la oscuridad de la noche, conforman la acción de una pieza que “discurre por los caminos de la comicidad inequívoca y vodevilesca que hemos descrito como característica de la comedia pundonorosa, ya acaba con los matrimonios de rigor, que alcanzan a seis de los ocho personajes del drama” (p. 26).

Mayor interés ha suscitado en los editores *Abre el ojo*, en cuyo estudio se recrean algo más, profundizando tanto en su análisis estructural, como en el de los personajes o los precedentes de tal subgénero. Esta obra, escrita en 1640, tiene para los editores dos claros antecedentes (*Mañanas de abril y mayo*, de Calderón, y *El amor al uso*, de Solís), que tímidamente insinuaban el camino que exploraría y explotaría al máximo Rojas. Protagonizada por un elenco de personajes grotescos y exagerados (criada confidente, criado ingenioso y cómplice de su señor, dama que se ve superada por su propios enredos, galán amante y celoso, viuda posesiva), la comedia es, en palabras de los editores, “como sus personajes, una parodia, juguetona y descarada, de una sociedad alegre y confiada que se pone el mundo por montera, que ridiculiza cínicamente las convenciones sociales y las dramáticas con un permanente guiño de complicidad

al espectador" (pp. 34-35). Este caso el juego de ocultamientos y enredos, de los que el público participa y tiene un mayor conocimiento que el de los propios personajes, está llevado al extremo, al igual que el comportamiento y actuación de los caracteres o el empleo y uso del espacio escénico.

El estudio introductorio se engarza con una completa y actual bibliografía y con la exposición de los criterios de edición y las pautas seguidas en la anotación del texto. La bibliografía intenta colmar los intereses y expectativas de la diversidad de lectores (expertos, investigadores o estudiantes). A su vez, las notas pretenden cubrir aquellos campos ajenos, en principio, a los estudiantes y lectores menos imbuidos en el teatro, la lengua y la sociedad del Siglo de Oro, así, las entradas dan cuenta de aspectos culturales, literarios, sociales o textuales que acercan la comprensión global de las piezas a los lectores. En este sentido, la anotación cubre con creces las posibles dificultades que entrañan los textos. Más arriesgado es ya tratar la pertinencia, o no, de las notas, pues estas van irremediablemente unidas a la competencia de cada uno.

La visita guiada que proponen los editores por la producción cómica de Rojas Zorrilla culmina con el pleno conocimiento de dicha faceta del autor. El hecho

de que los textos escogidos ilustren diferentes realizaciones de un mismo fenómeno, contribuye sobremedida a tal propósito. Desentrañadas las claves compositivas y dramáticas, y con esta obra como base, ni el lector, ni el investigador tienen excusa para sumergirse en el repertorio dramático de Rojas, pues las pautas ofrecidas resultan tan pertinentes y esclarecedoras que pueden ser aplicadas a otras piezas y ayudarnos con otros textos del autor; por lo que la obra cumpliría otro objetivo, a pesar del carácter acotado que muestra este tipo de trabajos, las ediciones, al repercutir de manera positiva en la totalidad de la producción literaria del autor, ya que esta doble edición conlleva, además, una reconsideración del poeta y de su obra dramática. Por eso, las indicaciones, guías y textos que nos ofrecen Pedraza y Rodríguez son una inestimable aportación que contribuye a trazar de manera más precisa el periplo de la trayectoria literaria de Rojas, por un lado, y de la historia del teatro áureo, por otro. La edición supone el único medio para el conocimiento y valoración de aquellos autores "olvidados", idea que subyace en las palabras de los editores: "esta edición es uno de los pasos para traer el teatro de Rojas al mundo de los vivos, de los verdaderos clásicos: aquellos que no son solo un nombre en las páginas de las historias literarias, aquellos que se

Reseñas

leen y representan, aquellos que nos ofrecen posibilidades para el deleite y la reflexión” (p. 10). De este modo, la edición no se queda en una mera propuesta de lectura o en una búsqueda del texto más perfecto y definitivo, sino que trasciende estos propósitos al intentar, como decían los editores, ser una piedra más que ayude a sustentar el insigne edificio que formaba el teatro barroco.

Es evidente que, tras la lectura del trabajo de Pedraza y Rodríguez, la faceta cómica de Rojas, en sus variadas realizaciones, deja de ser un misterio. Los enredos y confusiones, la subversión del

sistema de valores y el desvío del mismo, los personajes que actúan en contra de la convención y aquellos que rompen con toda norma,...etc., son buena muestra del quehacer cómico de Rojas Zorrilla, y un excelente gancho para los lectores de hoy que, salvando la distancia temporal y cultural que media entre el barroco y nuestros días, tienen la posibilidad de deleitarse y entretenerse con las obras más amables del comediógrafo, al tiempo que descubren, conocen y profundizan en la figura y obra del poeta.

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA. QUEVEDO: REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD. MADRID, BIBLIOTECA NUEVA, 2005, 222 PP.

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ

Intertextualidad y reescritura son las dos vías de conocimiento que Santiago Fernández Mosquera propone para acercarse a la producción literaria de Quevedo. Tras años centrado en el estudio de la obra del insigne poeta, el autor concluye que ambas opciones metodológicas se presentan como las herramientas más precisas y adecuadas a la hora de abordar la interpretación y estudio de la obra de Francisco de Quevedo, "a pocos encajará mejor el método; en menos será tan productivo, en ninguno tan intrincado y apasionante" (p. 30). De modo que la serie de trabajos ensartados en este volumen, fruto de años de investigación y trabajo, dan cuenta de la dilatada trayectoria investigadora

de su autor, repercutiendo en la valía y consideración del volumen, sino que sirve para reafirmar su propuesta y para corroborar tal hipótesis de trabajo. Aunque no estamos ante un estudio de carácter general y global sobre la obra de Quevedo, la serie de ejemplos aducidos resultan perfectamente extrapolables a la totalidad del corpus de Quevedo, demostrando, así, no solo la idoneidad de tal opción metodológica.

Los trabajos aparecen precedidos de un capítulo introductorio en el que se establecen las pautas metodológicas, se definen los conceptos clave de la obra (intertextualidad y reescritura) y se reflexiona sobre las implicaciones, realizaciones, dificultades, ventajas,

inconvenientes, etc., que suscita la aplicación de tales marbetes, por un lado, al estudio de autores, en este caso barrocos, que recurren constantemente a numerosas fuentes independientemente de su reproducción desviada o fidedigna, o que ansían la originalidad sin perder de vista la *imitatio*, y, por otro, al estudio concreto de un autor para quien la reescritura podría, por ejemplo, estudiarse a la luz de sus circunstancias vitales, o para quien cuestiones como autoescritura, la constante revisión de sus textos, o la reutilización de los mismos, se constituyen en rasgos definitorios de su quehacer literario.

En el capítulo segundo del libro, "La hora de la reescritura en Quevedo", se pasa de la teoría a la práctica, o más bien al análisis. Los procesos anteriormente descritos en sus diversas realizaciones (reescritura, autoescritura, reescritura disposicional, reescritura intergenérica, reescritura de circunstancialidad, etc.) son ilustrados con casos y ejemplos concretos. *La constancia y la paciencia de santo Job* o *Providencia de Dios* son solo dos de los textos que Fernández Mosquera pone como muestra del proceso de reescritura al que Quevedo somete sus creaciones. Ambos no solo han sido elaborados a partir de materiales previos ajenos y propios, como el interés por la figura de Job, tratada en varias ocasiones, sino que además se advierte en ellos la

manifiesta tendencia de Quevedo a la reescritura intergenérica al plasmar, por ejemplo, la alegoría del fénix en diferentes cauces genéricos (romance, prosa). Con estos y otros ejemplos se advierte más claramente cómo Quevedo fiel a la tradición de la *imitatio*, bebe de las fuentes sin estancarse en ellas, pues las modifica, altera y cambia a su antojo y según sus intereses, pero, además, observamos cómo retoma sus textos anteriores (autoescritura) provocando numerosos trasvases genéricos (reescritura intergenérica), quizá motivados por su afán perfeccionista, por la búsqueda de la obra definitiva, o por factores extraliterarios como su biografía. Los textos analizados en este capítulo fueron compuestos en los últimos años de Quevedo, años marcados por su encarcelamiento, experiencia que llevó al escritor a revisar, rehacer y reescribir sus textos ("hora de la reescritura").

El capítulo tres "La *Execración contra los judíos*, modelo de construcción intertextual", recoge varios trabajos que inciden en el diálogo textual que se entabla entre las composiciones del poeta y dicho texto; tal diálogo, como se expone en el prólogo, ha servido para fijar la autoría de la pieza. El primer punto se centra en el estudio de tres sonetos morales que comparten referentes contemporáneos y contenido, la alusión a

Reseñas

castigos divinos, misma alusión que aparece en las primeras líneas del memorial. En segundo lugar, se analiza la reutilización constante del término piedras, listado hasta ochenta y cinco veces en la obra de Quevedo, incluida la *Execración*. En diferentes tipos de composiciones (paródicas, religiosas, funerarias, etc.) y en diversos contextos, con variadas interpretaciones y significados, el lector advierte la presencia y utilización de tal palabra, con lo que esa tupida red de relaciones, esos entramados léxicos característicos de su obra se advierten en cada paso, en cada lectura y, evidentemente, en cada análisis. El tercer ejemplo de reescritura lo ofrece el estudio del soneto «¿No ves a Behemoth, cuyas cosillas». El parangón del texto con su fuente bíblica pone al descubierto los mecanismos compositivos del poeta. Fernández Mosquera nos muestra cómo Quevedo parte de la fuente, cómo bebe de ella y cómo, posteriormente, se desvía, sacando de nuevo a la luz ese tupido entramado de relaciones que late bajo sus composiciones. A continuación, y formando un compacto bloque con los dos trabajos precedentes, se inserta uno que, de nuevo, parte de la Biblia como texto generador de reescrituras. En este caso, se acude a la historia de Barlaam y su burra, anécdota que también aparece en la *Execración*. Desde la Edad Media hasta nuestros

días la historia de la burra de Barlaam ha sido motivo literario, independientemente de sus dispares interpretaciones (religiosa, burlesca, etc.). Quevedo también reproduce en varias ocasiones tal episodio, llegando incluso a conferirle una nueva interpretación como ocurre en la *Execración* donde la peripecia aparece recubierta de un significado ausente en la Biblia, ya que trastoca el modelo bíblico para otorgarle un significado político. Por último, este capítulo recoge un trabajo en el que se advierten las semejanzas registradas entre las composiciones de dos autores amigos, Paravicino y Quevedo. Con motivo de unos actos heréticos que tuvieron su repercusión en la sociedad, ambos compusieron unos textos, sermones, el primero, la *Execración*, el segundo, que llaman la atención por la elevada nómina de concomitancias y puntos comunes registrados. A pesar de compartir fuentes, ideas, tópicos, actitudes, etc., Fernández Mosquera concluye que no existe posibilidad de que Quevedo conociese los sermones antes de redactar su memorial, por lo que la respuesta a tal coincidencia está en el hecho de compartir, además de lecturas y tradición, una misma visión de la sociedad del XVII.

El cuarto y último capítulo del libro "Ideología e interpretación. El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Que-

vedo”, se centra en los diferentes tipos de discursos críticos y el uso y empleo que Quevedo hace de ellos. La reflexión parte de la imposibilidad de mantenernos dentro de los límites de cada género en el caso del poeta. La indeterminación genérica a la que son sometidos dichos cauces y sus realizaciones están, según Fernández Mosquera, motivadas por el oficio de poeta. Quevedo difumina las barreras genéricas empleando, por ejemplo, el sermón en tratados y discursos; rompe el decoro cuando trastoca la finalidad de sus discursos buscando la persuasión y no la demostración como ocurre con algunos memoriales y tratados; tiende al provecho personal y no al beneficio público

(escritura interesada); o salta, por ejemplo, de la esfera pública a la privada cuando se trata del carácter público o privado de la advertencia.

Estos son los ejemplos que esgrime Fernández Mosquera para convencer al lector y al investigador sobre la adecuación de tal método de trabajo y los beneficios del mismo. Si algo queda claro tras la lectura es que la intertextualidad y la reescritura, operaciones y procesos que, como queda demostrado, caracterizan el “taller” de Quevedo, se presentan como fructíferos instrumentos de trabajo y eficaces armas con las que acceder y comprender la técnica compositiva quevediana.