

LA SENDA DE UN MAESTRO
en torno al rescate editorial del legado histórico-crítico
de Emilio Orozco Díaz

RAÚL DÍAZ ROSALES
Universidad de Málaga

EMILIO OROZCO DÍAZ, *Granada en la poesía barroca (En torno a tres romances inéditos. Comentario y edición)* (edición facsímil; estudio preliminar de J. Lara Garrido) Universidad de Granada (col. *Archivum*), 2000.

EMILIO OROZCO DÍAZ, *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, edición de J. Lara Garrido, Diputación provincial de Córdoba (col. Estudios Gongorinos), 2002.

EMILIO OROZCO DÍAZ, *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, edición e introducción de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga (col. *Thema*), 2004.

Emilio Orozco Díaz, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido, anejo 59 de *Analecta Malacitana*, Málaga, 2006.

Quizás no sea atrevido atisbar, en el actual estado de los estudios filológicos, indicios de bruma conceptual y metodológica. La depreciación del propio marbete —que alcanza incluso la voluntad ya satisfecha de supresión en programas oficiales— se ausculta, con mayor precisión, en el paulatino deterioro de su propia esencia, en una suerte de reconversión ontológica, palpable en colecciones de manuales con sello editorial conocido, desde rigurosa disciplina a estéril diletantismo. Así, la erudición deviene en exposición tan repetida como arbitraria

[277]

AnMal, XXXI, 1, 2008, págs. 277-302.

de datos anecdóticos o, al menos, poco funcionales para emprender un fecundo itinerario de lectura que conduzca a algún tipo de análisis global. La sensatez crítica se diluye, con cierta frecuencia, en veleidosas formulaciones que distraen la atención sobre el valor de la obra para hilvanar un discurso de incontroladas apreciaciones recargadas casi siempre de autocitas. El fundamento en lo clásico —pilar de un juicio equilibrado— desaparece para rendir tributo, cegados por el *hic et nunc*, a simuladas novedades con inminente fecha de caducidad. Éstas, entre otras perversiones.

La falibilidad del canon no sólo se produce en el primer nivel que configura la cartografía de contribuciones literarias que definen toda una civilización, sino que afecta también a la tradición crítica que surge para el desvelamiento de las creaciones. De esta forma, los estudios canónicos son depreciados ante recientes aportes que, en rutilante ejercicio de ilusionismo, convierten en fidedignas revelaciones hermenéuticas lo que no son más que vistosos fuegos artificiales. La palabra *maestro*, para muchos puro anacronismo ya, despide aroma rancio a anaquel abandonado de biblioteca, y sus aportaciones ejemplares, si no desterradas de las bibliografías, se incluyen como mero ornato, o se expolían sin mayor prevención, con la certeza de que son *res nullius* ante la ignorancia lectora generalizada. En suma, extraños criterios que privilegian y bareman la calidad del estudio a través de su recientísima fecha de publicación y que hacen de la tradición crítica un desconsolador erial, cegando su condición de fecundo oasis.

Pero este juicio expresado sin duda ha de considerarse *exceptis excipiendis*, con el regocijo que supone encontrar felices labores de merecido homenaje a páginas ilustres de la historiografía literaria española. Y no acierto a señalar paradigmática muestra de tanta envergadura como el esmerado programa de rescate editorial que J. Lara Garrido realiza del vasto legado de su maestro, Emilio Orozco Díaz. Desde la publicación en 1988, de la *Introducción al Barroco*, han ido sucediéndose títulos como *Cervantes y la novela del Barroco (Del «Quijote» de 1605 al Persiles)*, en 1992, o *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, 1994, hasta llegar a los volúmenes que centran la atención de estas páginas. En todos ellos, el hálito insuflado a este proyecto editorial por parte de J. Lara Garrido no se limita a su apuesta por la reedición de materiales tan brillantes como de necesaria presencia en el panorama histórico-crítico español, sino que él mismo ha organizado y anotado cada uno de los volúmenes referidos.

En lo que respecta a estos cuatro, que cubren a intervalos regulares los primeros años de esta centuria, diversa es su procedencia y variado el tratamiento editorial que han exigido: edición facsimilar en el caso del estudio *Granada en la poesía barroca*, ordenación y corrección de las notas que conformaban el proyecto *Los sonetos de Góngora*, recolección de estudios dispersos, en el caso de *Grandes poetas renacentistas* y, finalmente, recolección y revisión crítica y bibliográfica de amplia y sugestiva riqueza en el caso de *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*. Entre múltiples aspectos, una de las más enriquecedoras aportaciones de la relación maestro-discípulo es el diálogo que, desde la introducción a cada trabajo, establece el editor, anotador y comentarista con

la obra del maestro. Lejos de ser artificial adenda, alcanza la unión de ambas aportaciones una organicidad que logra poner en duda la división por autorías de ambas vertientes; tal es la identidad de orientaciones y virtudes críticas. Pero, al mismo tiempo, cada uno de los discursos puestos en acorde responde a los planteamientos y relaciones de un distinto presente, de forma que son estados críticos los que se eslabonan *naturaliter modo*. Como venero de sabiduría, por tanto, ha de enfocarse el examen de estos cuatro libros, que comparten el mismo objetivo: desde el reconocimiento a los grandes autores, establecer el análisis global en función de la historia cultural en que se encuadran y que, por otra parte, ayudan a definir. Pasaré a dar constancia, en modesta glosa simplificadora, de la riqueza y ejemplaridad que caracterizan la creación intelectual de E. Orozco Díaz, enmarcada en los volúmenes objeto de comentario.

Por orden cronológico, el primero de los libros que hay que considerar es *Granada en la poesía barroca*, facsímil publicado en 2000 de la primera edición de 1963. En el estudio preliminar del editor, se evocan los antecedentes ilustres —Lope de Vega—, el maestro del género —Góngora— para, finalmente, cohesionar los diferentes hallazgos del catedrático granadino en torno al romance descriptivo. Impagable complementariedad la de ambos discursos, gracias a la incorporación de valiosas elucidaciones críticas que el editor recoge en su introducción, páginas éstas que enmarcan el volumen y, al mismo tiempo, lo trascienden, al actualizar el conocimiento de la materia con referencias a nuevas investigaciones de autorizados estudiosos y con su propio discurso crítico.

En el prólogo al volumen, E. Orozco Díaz situaba la génesis del libro en un movimiento de germinación espontánea. Ideados estos estudios sobre los tres romances editados como pequeñas aportaciones secundarias al tema de Granada en la poesía barroca, cuyo centro se sitúa en el poema *Granada* —también inédito— de Agustín Collado del Hierro, lograron una autonomía que impulsó a su desgajamiento del proyecto principal. Del valor sentimental de esta indagación filológica es inequívoca prueba su elección como materia de discurso en la apertura del curso universitario granadino de 1963. Se respondía de este modo, a una «doble e íntima exigencia»: las «pinturas poéticas de Granada» se incardinaban en los estudios sobre el Barroco, y, a su vez, la materia estilística se ubicaba en la geografía granadina (pág. 8). Pero el impulso primigenio era aún más valeroso: la redacción de una biografía de Granada, conocer su intimidad para «interpretar el espíritu de la ciudad» (pág. 11). La redacción del discurso académico fue estrecho marco para tal materia, de ahí que se añadieran en la versión de imprenta las notas omitidas en la exposición, mientras que los diversos comentarios en torno al romance como género y su evolución histórica cumplían la función de introducción. Asimismo se recogieron otros materiales de interés para el examen del romance, con lo que el libro quedó finalmente configurado como colectánea de catorce estudios, que precedían a la edición de los textos.

Para hacer accesible el texto, se analizaron, junto con el contenido y los recursos estilísticos, las alusiones, figuras y conceptos que pudiesen plantear dificultades.

Se modernizó el texto por la misma razón: al ser la poesía sobre todo comunicación, sería «un falso respeto filológico o arqueológico mantener fielmente la puntuación y ortografía del manuscrito» (pág. 192). La disposición de los romances responde a un orden cronológico: el *Romance de Granada* (1606) de Agustín Tejada Páez; el de Pedro Rodríguez de Ardila (1620) y el inédito de Antonio Fajardo Acevedo, que se incluye en la comedia también inédita *La Conquistista de Granada*.

Respecto a la materia que ocupa este volumen, más allá de razones eminentemente afectivas señaladas por Orozco para su elección, no cabe duda de que a esta ciudad la envuelven una serie de factores que la configuran como foco escritural de afortunadas manifestaciones áureas. Las causas que determinan el advenimiento y la fortuna literaria del romance descriptivo granadino se articulan en tres niveles: condicionamiento socio-histórico, evolución genérica y referente poético de autoridad. Desde la definición de las coordenadas contextuales, el erudito granadino señala cómo en el siglo xv el eje gravitatorio de la atracción de Granada se circunscribe a una doble dimensión: su significado socio-político en la Reconquista y la indudable belleza que encerraba. En el siglo posterior, la realidad guerrera, idealizada, trasciende a una dimensión épica en la que el moro granadino se convierte en un personaje que responde a las convenciones de lo heroico ideal. Imprescindible es la matización que en torno al concepto de «maurofilia» establece el editor (págs. xx y sigs.), recurriendo a las esclarecedoras palabras de C. Guillén, desde su vindicación de la literatura «como contradicción histórica», para aclarar la paradoja del tratamiento artístico de la realidad que se da en torno a la figura del moro.

La conformación del romance descriptivo se produce en la evolución de la dimensión paisajística secundaria en que se encuadraba en su desarrollo narrativo que, en el Barroco, deviene en tema central, pues este periodo artístico se orienta a la descripción de arte y naturaleza, y más aún a su conjunción, como ocurre con la Granada barroca. De ahí la focalización en tono de elogio exaltado tanto de elementos naturales como construcciones arquitectónicas que conjugan elementos árabes y cristianos, especialmente la Alhambra, la Casa Real y el Palacio de Carlos V. En la evolución del género romancístico, se observa cómo la práctica literaria asume la tradición de los romances fronterizos, que convierten Granada en el «marco ideal de la historia de amor, nobleza y heroicidad» (página 43). El romance morisco, sin llegar a ser descriptivo, en su sobrecargamiento de detalles abrió camino a esta senda. El interés por estas composiciones había de decrecer en función de razones políticas y religiosas, destacando la expulsión de los moriscos de España o la tradición del elogio a ciudades. R. Menéndez Pidal sitúa el nacimiento de tal práctica en la Edad Media, cuando «las grandes ciudades [...] pagaban grandes sumas por oír sus elogios, en boca de juglares» (pág. 44). E. Orozco Díaz subraya la imbricación que, en el desarrollo de la poética gongorina, existe entre el romance de elogio a ciudades y el nuevo modelo de composición:

No es extraño que Góngora [...] viese en esos romances de elogio de ciudades, una posibilidad de transformación y desarrollo, no sólo intensificando sus rasgos y fondo de erudición y arte cultista, sino imprimiéndole, como orientación predominante, el sentido pictórico descriptivo (págs. 46-47).

Finalmente, la creación lírica contará con una primera composición que, desde su maestría compositiva, constituirá el referente de posteriores obras: el romance de Góngora dedicado a Granada, escrito con ocasión de su visita en 1586. El sentido estilístico del Barroco, con su tendencia a lo visual y pictórico, permite la creación de un género nuevo, el poema descriptivo, cuya vigencia abarca todo el siglo xvii.

Pese a que sin duda el centro del elogio a Granada radique en el grupo antequerano granadino, en una visión de conjunto hay que señalar cómo

Granada, durante todo el período del Barroco, queda en la mente de todos los poetas como la ciudad bella ideal a la que se elogia y se pinta con tono exaltado en una perfecta adecuación de su realidad —vista o conocida a través de sus letras— y de los recursos estilísticos sensoriales y deslumbrantes que son típicos del estilo (págs. 69-79).

Así, Calderón, Botelho, Pedro de Oña, Agustín Tejada y Páez, Álvaro de Alarcón o Soto de Rojas serían algunos de los artistas que utilizan el cuadro de Granada como motivo de creación pictórica o literaria. Importante sería, en la difusión de este género, la lectura de los romances engarzados en el relato de historia y fantasía de las *Guerras civiles* de Pérez de Hita (1595), conformando la más rica antología del género.

Una vez determinadas estas bases teóricas que delimitan el nacimiento del romance descriptivo y proyectan el amplio panorama de creaciones adscritas al género, E. Orozco Díaz expone un útil catálogo de diferentes composiciones romancísticas, estableciendo así el mapa que identifica a las obras más singulares de la poesía descriptiva de Granada (todas ellas con el débito común en la documentación a obras eruditas e históricas, como la *Historia de la rebelión de los moriscos*, de Luis del Mármol, o la *Antigüedad y Excelencias de Granada*, de Bermúdez de Pedraza). Centrándose en los análisis de romances descriptivos, destaca dentro del teatro, una composición esencialmente lírica que recoge el eco de los romances de elogio de ciudades y, sobre todo, de Góngora, estudiada en «La loa de Agustín de Rojas: su barroquismo y su enlace con el Romancero». Recogen sus versos la apretada enumeración de excelencias y virtudes de Granada, innumerables hasta conformar un apretado cuadro barroco, de ornamentación sobrecargada; Rojas alcanzó aquí, por intensificación y variedad, el verdadero extremo de esta técnica compositiva.

Aunque quede fuera del marco establecido para la materia de estudio, es de indudable interés el epígrafe «Visiones barroco-impresionistas de Granada en el teatro de Lope de Vega», en el que se comentan algunos pasajes descriptivos

que en varias comedias se insertan o intercalan. Lope es «un poeta con formación y práctica de pintor»: «De ahí lo potente de sus dotes descriptivas, capaz de percibir y sugerir el color, la luz, la forma y el movimiento; lo mismo de lo humano que de la naturaleza, de lo artificial y del bodegón» (pág. 55). A estas dotes hay que unir la atracción que ejerció Granada, donde pasó alguna breve temporada (como su primera visita en 1603).

Páginas esenciales del volumen son las dedicadas a la creación gongorina, «El romance de Góngora y su actitud de contemplador de Granada». En Góngora se sitúa el germen de todas las descripciones poéticas de ciudades y, en concreto, de Granada. Se compuso en 1586, con ocasión de su primer viaje a la ciudad. Procede E. Orozco Díaz tardíamente, en el desarrollo del libro, a su análisis para «colocarlo a la cabeza de estos romances inéditos que presentamos hoy, que surgieron bajo su influjo y con los cuales, por tanto, forma grupo y sirve de modelo (pág. 81).

Góngora supone junto a Lope un gran estímulo en el desarrollo romanceril, destacando por «la rica ampliación temática que en ellos introduce, tanto entroncándolo con otras formas y corrientes literarias, como buscando la discreta observación y derivación de la realidad concreta y personal» (pág. 82). Como apunta el editor: «La mirada gongorina está sobrecargada en el romance de 1586 de ecos inevitables del romancero que en esos años el genial poeta cordobés está colaborando decisivamente a crear» (pág. LVI). Sin duda, la renovación genérica es uno de los valores indudables de esta obra, tal y como señala el editor: ampliación de los límites del romance morisco, ritmo descompensando, asimétrico, que consigue «una dosificación de tonalidades e interioridades que compensa, con espléndidos resaltes, la aparente monotonía del conjunto» (pág. LXI). El poema viene a ser recreación del goce sensorial, colorista, ante la belleza de Granada. Ya lo reseñaba en las páginas introductorias el editor: será con esta construcción del *ante oculos ponere* como se imponga la ficcionalización sobre lo real e históricamente verificable. La vista —el *más amado de todos los sentidos*, según Herrera— será el goce buscado por el poeta barroco, al firmar una composición que equilibra orden estructurante y libertad compositiva a través de un esquema que estratifica los elogios y descripciones en tres órdenes: pintura y elogio de monumentos, de bellos lugares (predominio de la naturaleza) y del aspecto humano (la mujer).

La innegable ascendencia lírica sobre posteriores reescrituras del tema granadino alcanza un punto álgido en la «Visión exaltada de Granada en un romance inédito de un poeta no granadino»; rescate que realiza el estudioso granadino «no sólo por su interés local, sino por su valor en sí, como poema descriptivo, constituye un acierto de gracia, brillantez y finura de ingenio y estilo» (pág. 102). Respecto a la autoría, Orozco señala a Agustín Tejada Páez, iniciador del grupo antequerano, que hizo parte de sus estudios en Granada y fue racionero de la catedral, para luego volver a Antequera de manera definitiva. El amor y entusiasmo hacia Granada se han utilizado como instrumentos creativos de un doble

conocimiento: el vivencial y el literario, que le brinda el dominio de la producción en torno a este tema, en especial la gongorina. Es el poema más extenso, con una gran profusión de detalles.

En «Pintura cinematográfica de Granada hecha por un poeta granadino» se analiza otro romance también inédito con atribución no del todo segura, recogido en la Biblioteca granadina de duque de Gor, de un volumen de *varios* o cancionero, *de letra*, de la segunda mitad del siglo xvii. Como autor señala el estudioso granadino a Pedro Rodríguez de Ardila. Evitando la sucesión enumerativa de monumentos y lugares, en cambios que recuerdan un «*travelling*» (pág. 130), presenta una descripción lírica cuyo desarrollo revela «un fino e ingenioso sentido de composición, con movimientos y cambios de puntos de vista conforma a una técnica dinámica que hoy diríamos cinematográfica» (pág. 130).

Al último de los romances inéditos dedica E. Orozco Díaz el capítulo «Retrato de la Granada musulmana en una comedia inédita de Fajardo y Acevedo». Contendida en una comedia en tres actos, también inédita, escrita por el «*maestro*» Antonio Fajardo y Acevedo en la primera mitad del siglo xvii. Titulada *La toma de Granada*, Acevedo utilizó esta composición para agradar a un público conocedor de los romances moriscos, presentando una visión paisajística con que descubre las bellezas esencialmente naturales que potencian las posibilidades de degustación sensorial que el Barroco ofrece, destacando en esta descripción la Alhambra, a la que sigue, como en los demás poemas descriptivos —excepto en el de Góngora—, la del Generalife, el Albaicín, colinas, barrios.

Para culminar este recorrido que del romance barroco se plantea, en «Pintura, elogio y narración de un romance de último barroco» se recupera otro poema (del último tercio del siglo xvii, incluso algo después), que, pese a haber sido impreso en su época y en el siglo xviii, no ha suscitado excesivo interés. De un barroquismo ornamental con una clara influencia del cultismo y el conceptismo calderoniano, este relato eminentemente «conmemorativo y elogioso» de brillantes fragmentos descriptivos se propone hacer historia y apología del origen de Granada, dando cabida a las múltiples y fabulosas leyendas que en torno a la fundación de la ciudad circulaban.

El estudio diacrónico que sustenta el recorrido erudito de este volumen alcanza su última parada en el epígrafe «Alejamiento y resurgir del tema descriptivo en Granada», donde se da cuenta de la evolución ondulante que experimentó la descripción literaria en torno a la ciudad. Afirma Orozco Díaz:

La poesía descriptiva, como todo el barroquismo literario y artístico, sobrevive en Granada con una potencia extraordinaria; diríamos que avivada por el propio ambiente de la ciudad, donde el neoclasicismo, en realidad, nada cuenta ni en el arte ni en las letras (pág. 161).

Esa especial respuesta granadina es patente en un florecimiento de las artes marcado tan profundamente por un barroquismo de enorme riqueza. En torno a esa corriente estética surge la Academia del Trípode, centro de la actividad literaria granadina, con poetas como Alonso Verdugo y Castillo o José Antonio

Porcel y Salablanca. Hay que observar cómo el tema descriptivo de Granada, fuera de estos autores, experimenta un paralelo retroceso al de la lírica barroca. Efectivamente, el neoclasicismo impone una tibieza colorista que ensombrece el derroche sensorial del movimiento artístico que lo precede, en una orientación literaria basada en lo humano, lo racional, el pensamiento, las ideas. Sólo con el Romanticismo Europa busca en Granada el Oriente: poetas y escritores buscan una ciudad elaborada por el orientalismo en lecturas de la vieja literatura morisca de la novela y del Romancero, asimilada en la literatura extranjera.

En su prólogo, el editor, estableciendo la renovación genérica de Góngora, afirma cómo el poeta cordobés «funda una ciudad verbal a la que dota de sentido desenvolviéndola, realizando la visualidad en el poema» (pág. LXX), lo que importa es la forma en la que, como todo gran poeta, «convierte el arte de describir en una estratégica geometría de significaciones» (pág. LXX). Paralela interpretación evoca el editor al finalizar la introducción del libro: en movimiento especular, E. Orozco Díaz, aprehende las coordenadas literarias y artísticas de los romances y de sus más ilustres comentaristas para elaborar «una impagable guía para saber mirar, de forma siempre renovada y desde sus densos estratos de historia y cultura, monumentos y paisajes» (pág. CIV). Tras estos estudios, se editan los tres poemas inéditos. El libro, catálogo de textos e interpretaciones, como grata lección de teoría y práctica del romancero descriptivo en torno al elogio de Granada nos brinda, en suma, la topografía artística, literaria y vital de Granada se reconstruye en un discurso sugerente y evocador en que cristalizan las tres pasiones de E. Orozco Díaz: la literatura, el arte y el paisaje de Granada.

La figura del autor de las *Soledades* alcanza ya una absoluta preeminencia en el volumen *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, publicado dos años después que el anterior, donde el comentario de texto articula la mejor muestra de saber filológico. Más allá de sintéticas apreciaciones de sofisticados desarrollos teóricos, a través del recurso equilibrado y eficaz al texto se explicita en su totalidad la exégesis gongorina de E. Orozco Díaz. Paradójicamente, el valor de estas páginas no se vio correspondido por la justa atención editorial, y de los cuatro volúmenes reseñados esta contribución era la única que permanecía inédita.

A explicar esta asombrosa postergación dedica el editor algunas de las páginas del preliminar «*Los sonetos de Góngora* de Emilio Orozco Díaz: razones para el rescate de una inédita *Antología comentada*», retomando las propias palabras del maestro granadino, que de esta manera justificaba la reedición de su *Góngora*: mantener «una variedad y libertad de enfoque —cual corresponde a un ensayo— que puede seguir siendo útil para la aproximación al poeta», al «servir de estímulo al lector en su saber e interpretación crítica para replantearse algunos de sus múltiples y complejos aspectos que nos ofrece la personalidad y la obra poética del gran lírico andaluz» (pág. 32). Innecesaria *excusatio*, pues las páginas de este libro son, por sí mismas, la mejor defensa de tal revitalización editorial. A través del prólogo del editor, se puede reconstruir la historia editorial de este volumen, así como dibujar el encuadre preciso de la aportación en el panorama de los estudios gongorinos: proyectado el libro como «complemento y ejempli-

ficación de las consideraciones críticas hechas en nuestro ensayo *Introducción a Góngora*» (pág. 37), E. Orozco Díaz explica cómo su intención no era sólo

[...] recoger una variada muestra del arte del gran lírico como sonetista, sino con ello descubrir al mismo tiempo algo más general, y a la vez más profundo, de lo que representa el poeta y su obra dentro de la circunstancia estética e histórica y la concreta personal (pág. 14).

De ahí que la elección de los poemas esté altamente mediatizada en pos de una fiable representatividad del cultivo que a lo largo de su vida hizo el poeta del soneto para mostrar «la evolución y cambios de actitud psicológica y estética» (página 38), y por ello se prefieren versiones primeras a aquellos estudios posteriores que cuentan con la revisión del poeta en sus últimos años.

En la explicación de la desatención editora ha de acudirse, como en numerosas ocasiones en el predio filológico, a cierta «miopía editorial», aunque sea éste un factor concurrente, y no taxativo. Efectivamente, tras la publicación de la *Introducción a Góngora*, se embarcó el autor en diversos proyectos editoriales que le impidieron ni tan siquiera preparar la versión definitiva de sus escritos, por lo que la labor editora de su discípulo ha sido clave en la propia conformación de la obra. Los materiales a los que se enfrentó fueron de dos clases: comentarios que presentaban una única redacción y aquellos que fueron corregidos y adicionados en una o más ocasiones. A partir del original autógrafo, copia manuscrita y una última copia en papel carbón, el editor ha extraído la versión final, evitando repeticiones y redundancias de los diferentes estadios del trabajo. Respetando los criterios de E. Orozco Díaz, tan sólo mejorando la puntuación de los sonetos, siguiendo ediciones legitimadas de otros estudiosos. Gracias a la utilización de galeradas de algunos de sus textos para la elaboración de sus comentarios, y la inclusión de la fecha de algunas correcciones podemos situar el trabajo entre 1961-1962 y 1970, tal y como se deriva de la atención a los libros de R. Jammes y B. Ciplijauskaité.

Que E. Orozco Díaz se decidiese por el soneto como forma paradigmática para observar y describir el desarrollo escritural de Góngora trazado en su *Introducción a Góngora* no es una voluntad vana ni azarosa, pues desde su microhistoria interna dibuja la conformación de la poética gongorina, permitiendo, con ello, la abstracción de las coordenadas poéticas del cordobés. En su prólogo, el editor realza este valor modélico al considerar «de suficiente relevancia el devenir que revelan estas caracterizaciones [...] como para poder considerar el género ideal piedra de toque, síntoma expresivo y vaciado en miniatura del conjunto de su obra» (pág. 15). Tampoco habrá que desechar como argumento para su elección la especial perfección que en el uso del soneto alcanzó el cordobés, quien lo utiliza, además, como especial vía de innovación que desde un legado aprehendido con maestría confirma como principal objetivo la articulación de «la voz original», en formulación de B. Ciplijauskaité.

La labor de desbrozamiento crítico que realiza E. Orozco Díaz se incardina —tal y como plantea el editor— en una distinguida tradición de comentadores: R. Jammes, B. Ciplikauskaité, A. Carreira, y, destacando entre ellos, D. Alonso (su más prominente estudioso) y el comentarista clásico Salcedo Coronel. Pero será D. Alonso el referente indiscutible del gongorismo más exigente. Es suya la más sólida aportación recogida en *Estudios y ensayos gongorinos*. En sus páginas se exponen reveladores análisis sobre la correlación, la bimetración y la función estructural de las pluralidades. Ofrece, asimismo, un relieve general de la historia del género en Góngora, en el que se proponen encuadres conceptuales de gran relevancia, como el «manierismo petrarquista». El autor de *Hijos de la ira* no pudo realizar su deseada edición ampliamente comentada de los sonetos del poeta cordobés, aunque, afortunadamente, en su magna obra *Góngora y Polifemo* se acumulan extensos comentarios históricos y estilísticos de hasta una treintena de sonetos. El cotejo de esta obra con el estudio de Orozco prodiga una serie de concordancias de enfoque que adquieren en el maestro granadino una mayor profundidad. Superior es también la exhaustividad de E. Orozco Díaz en la dificultad interpretativa de sonetos humorísticos, sobre todo si encerraban una alegoría o mezclaban la comicidad con un tema serio.

En el afán de ofrecer un panorama crítico de indudable pertinencia, el editor completa la bibliografía sobre los sonetos de Góngora con aquellas publicaciones de mayor interés, a las que por cronología no pudo acceder E. Orozco Díaz. Entre ellas, figuran las obras de R. P. Calcraft, *The sonnets of Luis de Góngora* (Durham, 1980), o G. C. Marras, *Il sonetto funebre in Góngora* (Nuovo, 1984). Obviando las restantes referencias bibliográficas que recoge el editor, ha de resaltarse cómo se ofrece un actualizado y oportuno catálogo de los últimos comentadores de los sonetos gongorinos que despliega, ante el lector, un ultimísimo estado de la cuestión.

Sin dilatar más los preliminares y focalizando la atención en el quehacer gongorista del maestro granadino, ha de situarse en 1953, en su obra *Góngora*, la primigenia base de posteriores investigaciones. En sus páginas, desde la atalaya erudita damasiana, establecía E. Orozco Díaz la secuencia dinámica en la evolución del soneto desde una parcelación triádica: «sonetos primeros», los escritos desde 1589 —año considerado un «momento, a nuestro juicio, decisivo en la poesía de tradición italianizante»— y los que se componen «a partir de 1600»; «una amplia temática que se desarrolla con libertad e independencia [...] y todos los tipos y temáticas del soneto» (pág. 19).

Establece E. Orozco Díaz una primera etapa en la poesía gongorina cuyas fuentes principales son el petrarquismo y el influjo herreriano. La creación del poeta cordobés se sitúa en

[...] el arranque de esa perfecta arquitectura del soneto gongorino, del predominio de construcciones abstractas que canalizan con regularidad el pensamiento poético; nada de impresionismo en sus formas expresivas, ni tampoco de intimismo ni efusiones sentimentales: una voz clara y entera

que tiende a velar las notas de melancolía, desengaño y dolor, tras precisas expresiones de sabor petrarquista y garcilasismo (pág. 19).

A este cultivo casi monopolizante de la temática amorosa le sucede

[...] la vena satírico-burlesca, con su estilo ingenioso, más fragmentario, seducido por el jugueteo verbal; todo lo que había sido propio y se había desarrollado en el cauce de las letrillas y romances. Sus sonetos a la corte, con utilización de la forma dialogada y la suspensión sintáctica mantenida para destacar el efecto de chiste final, demuestran bien el adiestramiento y maestra utilización de ambas técnicas o instrumentos (págs. 19-20).

Finalmente, en una tercera etapa, desligándose paulatinamente de la influencia italiana y los modelos petrarquistas y herrerianos, Góngora ostenta un «dominio y libertad expresiva» perceptible en

[...] la variedad de sus sonetos de circunstancias, e incluso la prosaica personal; los elogios, sobre todo los cortesanos —como los dedicados a los marqueses de Ayamonte—, llenos de distinción y sin ornato poético; los fúnebres —recordemos el de la duquesa de Lerma—, con mantenida construcción de antítesis; el tema religioso; la sátira y la burla; la más plena concepción poemática, como el *Descaminado*, *enfermo*, *peregrino*; el alarde técnico, expresión de su ideal lingüístico, como el soneto cuatrilingüe [...] algunos sonetos morales, quizás lo más hondo y sentido de su poesía de pensamiento» (pág. 20).

El editor apunta cómo junto a esta secuenciación gradada de ascendente apertura y diversidad, establece el erudito granadino un enfoque de mayor profundidad que constituye el eje axial de la hermenéutica gongorina:

Se trata del atisbo de una complejidad en dialéctica pugna equilibrada, que como verdadera *discodia concors* atravesaría el género, y viene a formularse, todavía de forma imprecisa, como la atenuación del manierismo por un latente «impulso barroco» (pág. 20).

De esta manera, la construcción artificiosa y el gusto por el verso plurimembre y el poema correlativo en regulares composiciones métrico-sintácticas —claves manieristas— se aquilata con una tensión barroca que rompe esa compleja rigidez mediante el recurso al hipérbaton y a la suspensión sintáctica «haciendo que el soneto se cargue en su contenido y que doble, casi siempre en el último terceto, en forma, a veces, de verdadero romper o sorpresa» (pág. 20).

Es el suyo un análisis que proclama la interrelación de elementos formales y entidades culturales de orden estilístico y epocal, y que, como encrucijada fundacional, ha promovido un cambio en la orientación de la crítica gongorina, al generar las bases para una mayor precisión hermenéutica, como en la definición

de las coordenadas estéticas en las que el poeta cordobés emplazó su quehacer poético. Si en su *Introducción al Barroco* ya formulaba esa posición entre el Manierismo y el Barroco, la determinación del Manierismo correspondería a un binomio del que sólo se pudo publicar el primer volumen: el clásico *Manierismo y Barroco*, de 1975, construía su funcionalidad explicativa con «una edición comentada de los sonetos de Góngora» (pág. 23).

Desde la teoría más autorizada —A. Hauser, W. Sypher y F. Würtenberger—, Orozco define el complejo desarrollo de ambos movimientos a partir del «clasicismo renacentista»:

Los dos movimientos artísticos están en relación directa como continuación de la tradición formal y temática del Renacimiento; y si en general la actitud manierista precede a la barroca en un arranque individual inmediato a lo clásico renacentista, asimismo se detecta un coincidir sincrónico de ambas actitudes. En consecuencia, la delimitación cronológica no puede establecerse con fijeza y regularidad, y, por otra parte, la simultaneidad de lo manierista y lo barroco ha de darse a veces; y lo mismo el enlace y fusión de elementos [...]. Por esto ante un poeta como Góngora o un pintor como el Greco podemos hablar de Manierismo y de Barroco (pág. 23).

Pero no es la fragmentación estructural el único punto desde el que construir una teoría explicativa de la estética gongorina, sino que apunta el maestro granadino cómo los recursos manieristas conviven con un ímpetu barroco, rompiendo la rigidez compositiva mediante el predominio de la sensación.

Tal sustrato teórico no podía más que ofrecer valiosos frutos en el comentario de los sonetos, convirtiendo la lectura de cada una de las glosas críticas en jugosos resultados hermenéuticos. El comentario de Orozco, a partir de un solidísimo conocimiento de la obra de Góngora y el contexto cultural y artístico que la rodea, se articula en dos niveles. En primer lugar, una detalladísima glosa explicativa que desbroza el poema acudiendo reiteradamente al texto para una exégesis precisa. El segundo plano analiza con idéntica precisión el nivel formal, tanto en los recursos distributivos, canalizadores de la materia poética, como en los de reiteración y variación, construcción sintáctica, recursos retóricos, estructura elocutiva... desde la guía metodológica de D. Alonso. Todo ello se realiza con la consecución de «un discreto y sostenido temple exegético del que quedan fuera audacias interpretativas y lamentables extravagancias» (pág. 26).

Pero por encima de estos valores, señala el editor «la profundización multiplicada del análisis de los sonetos gongorinos desde un amplio horizonte que contextualiza y especifica su discursividad literal y su modalidad formal» (pág. 26). El vasto conocimiento sobre Góngora se amplifica a través del análisis imbricado con la historia cultural, tal y como hiciera en anteriores aportaciones. Así, el estudioso deja de apoyarse, según afirma, «sólo en lo estético-psicológico, individual y colectivo», para utilizar «también lo socio-psicológico, como un determinante que lleva consigo formas de cultura y de vida» (pág. 27).

Tal pluralidad se vierte en un comentario que al propio autor no parecía «riguroso, sistemático, ni aun siquiera regular» (pág. 27). Se constata la labor de complementación de los volúmenes *Introducción a Góngora* y esta antología, pues si bien el comentario de los sonetos procede a abordar cuestiones de los ensayos generales, éstos recurren a la ejemplificación. Sin duda, los comentarios de Orozco son ricos al señalar con maestría las numerosas analogías intergenéricas, estableciendo filiaciones y determinaciones modélicas, sin que falten, asimismo, reflexiones de tipo recepcional, en un sentido sociohistórico o estético.

Respecto a las críticas vertidas hacia la aportación gongorina de E. Orozco Díaz, se debe señalar cómo, pese a las enmiendas a errores puntuales en la transcripción de documentos importantísimos puestos por él en circulación, es preceptivo acudir, avisa el editor, al clásico *distingue tempora*. Nimias faltas en una labor orientada a dilucidar el «sentido cultural y crítico de las grandes creaciones, el propio de una filología cuyo norte no estuvo nunca depositado en la preparación de los textos» (pág. 31). Por encima de defectos y excesos, cumple, más que con el modesto cometido por él mismo enunciado de «comprensión del texto» y de los «recursos expresivos estilísticos» con la tarea ideal de todo gongorista:

Ponernos imaginativamente al nivel de aquellos lectores cultos, capaces de separar la mena de la ganga, es decir, las connotaciones pertinentes de las impertinentes, pero tampoco demasiado sabios, a fin de que la lectura de Góngora se convierta para nosotros en lo que era para ellos: el trabajo gustoso, agridulce, de sacar a relucir, en cada caso, la preciosa gema que el poeta ha tallado cuidadosamente con exacto número de facetas y reflejos (pág. 32).

Con el editor, ha de suscribirse la ética filológica del maestro granadino, que al aludir a su labor de gongorista ejemplar, descubre su «entendimiento del quehacer sin afanes de brillo personal ni coleccionismo de oropeles» (33), desde una privilegiada capacidad crítica.

En el tercer libro de este tétrada, la atención primordial a Góngora que ha marcado los anteriores volúmenes reseñados deriva en el análisis de cuatro autores agrupados en torno al sintagma que puso título a una obra de síntesis ahora recogida en esta colectánea: *Grandes poetas renacentistas*, en el que se reúnen estudios en torno a Garcilaso, Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz. En su introducción, J. Lara Garrido justifica la configuración de este canon poético a través de las palabras pronunciadas en 1961 por el erudito granadino, en el marco del segundo centenario de Góngora celebrado en el siglo xx: la obra del cordobés se quedaba «más dentro del pasado histórico-literario, y no como algo vivo y actuante, según lo sintió la generación del 27», sufriendo una lectura «parcial y limitada» (pág. 5), lejana a la atención suscitada por Garcilaso, Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz. Suma de intereses sería este proyecto, que aglutina investigaciones realizadas anteriormente, así Garcilaso y

Herrera fueron estudiados en *Temas del Barroco* e idéntica atención recibieron fray Luis de León y san Juan de la Cruz en *Poesía y mística*.

Recoge el volumen diversos análisis de la producción literaria de estos cuatro poetas realizadas por el erudito granadino. Justifica la *dispositio* de estas contribuciones en torno al tríptico que conforman: el amplio ensayo de conjunto abre el volumen —y le da título— y una recapitulación lo cierra, en similar estructura a la de *Temas del Barroco*. La introducción del editor prepara el análisis de temas y motivos; en la búsqueda constante de rigor que caracteriza su labor editora, deja intacta la bibliografía del maestro pero la actualiza con nuevos volúmenes.

El libro que da título a la obra, de 1973, responde a esos dos rasgos que marcaron su última etapa de estudioso de la literatura y el arte: «las visiones de conjunto, y la integración en una perspectiva “no ecléctica sino abarcadora” de los “determinantes históricos, sociales e ideológicos”» (pág. 41). De ahí que el libro, además de espléndido análisis literario, comporte «una síntesis de historia literaria y aun cultural, aunque con retoques y matices personales» (pág. 43), apunta el editor. Por motivos de espacio no es posible abarcar el inteligente itinerario crítico que aborda el editor en su extenso y valioso prólogo, pero no me resisto a señalar interesantes coincidencias de enfoque que observa J. Lara Garrido entre el maestro granadino y otros críticos de indudable fineza exegética, en un proceso de indudable poligénesis. Así, con Pedro Salinas (en su estudio *Reality and the poet in Spanish poetry*, de 1940) comparte la concepción del texto lírico como expresión personal del poeta de la realidad que aprehende (tanto interior —el alma en que se constituye el ser humano— como exterior —el mundo, la naturaleza que le rodea—). Las descripciones paisajísticas de Garcilaso, Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz responderán a los diferentes criterios con que se produce esa apropiación y, posteriormente, se destila en forma lírica. Conforman estos poetas, para ambos críticos, una «poética de la espacialidad que se realiza [...] a través del mundo elemental de su expansión» (pág. 19), desarrollo que se gradúa desde el sentido terrestre de Garcilaso a una paulatina expansión que culmina en el paisaje de elevación aérea que nos brinda san Juan de la Cruz en sus creaciones.

Las aportaciones de E. Orozco Díaz, en el epígrafe «De lo humano a lo divino (del paisaje de Garcilaso al de san Juan de la Cruz)», recogido en el volumen, tronco del que ramificarían posteriores andaduras hermenéuticas de gran riqueza y acierto, suponen una bocanada de aire fresco en un panorama crítico rancio que a duras penas pudo asimilarlas, dada las circunstancias históricas concretas: enarbolado Garcilaso, hasta mediados del siglo xx, como referente de la gloria militar española, la desgana melancólica como soldado que tiñe sus escritos no podía ser asimilada por el régimen que lo presenta como innegable modelo politizado; así lo asumen, además del maestro granadino, autores como J. F. Montesinos, D. Alonso o, posteriormente, J. Urrutia, quien no duda en señalar al primero como inaugurador de la corriente de despolitización del poeta toledano. Por citar otro ejemplo tan solo, en la categorización de la descripción paisajística

de Garcilaso igual mérito le corresponde a Orozco, quien con su concepto de imitación creadora define el acercamiento que, por comunión de pasiones vitales, lleva a cabo el toledano con Virgilio. En suma, visionarias intuiciones las que conforman este epígrafe de Orozco que le permitirán establecer un nuevo mapa exegético para abordar las actitudes que las realidades íntimas y externas del poema propician en la creación.

Entremos de lleno en el discurso de Orozco: superando la identificación del Renacimiento artístico con la influencia italiana, alude el erudito granadino al

[...] más amplio y profundo alcance del concepto que con la nueva valoración de lo humano y la naturaleza, supone, no sólo un nuevo pensamiento y saber, sino también nuevas formas y realizaciones en lo artístico y en lo poético que pueden no deberse exclusivamente a los modelos que ofrece Italia (pág. 69).

Garcilaso y Boscán serían paradigmáticos exponentes del renacimiento. En ellos se aglutina la influencia italiana y clásica y el aristocratismo que determina el renacimiento como movimiento artístico. Su renovación formal (endecasílabo) y temática (asunción de un referente real como tema de sus composiciones amorosas) supone el mayor punto de inflexión en la evolución de la lírica española, destacando un criterio lingüístico de naturalidad y selección en su expresión poética, pues «con su genial instinto, supo elegir lo esencial y permanente del idioma, lo que no cambia» (pág. 83), de ahí su atemporalidad. Con un inmediato éxito, apenas hubo reticencias a la revolución lírica propuesta.

El panorama, en fin, se plantea como un *continuum* literario en que la tradición medieval coexiste con las nuevas «conquistas intelectuales y estéticas del Renacimiento» (pág. 86); de ahí el gran florecimiento del romance en el *Romancero nuevo* en el último tercio del XVI. Pero sobre todo, asistimos a la imposición con total autoridad del petrarquismo, que se intensifica en «estructuras, conceptos, ideas y recursos estilísticos propios de esa actitud intelectualista del Manierismo» (pág. 88).

En la segunda fase del renacimiento, del manierismo y la contrarreforma, lejos ya del aristocratismo, se impone, literaria y socialmente, la religiosidad. La Biblia se une a los poetas clásicos y toscanos como referente de la creación poética. El hombre de letras y, sobre todo, de la iglesia, sustituye al caballero y cortesano. A este perfil responden Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz. La influencia de temática religiosa y pagana es recíproca: así se produce «como fenómeno general la divinización de formas, temas o géneros profanos que habían gozado del favor de las gentes» (pág. 92), como las versiones *a lo divino* de Garcilaso y Boscán realizadas por Sebastián de Córdoba.

En esta orientación nueva de la creación literaria destaca Fernando de Herrera. Lejos del halago material de protectores, rechazando el lujo, el poeta se centra en la escritura de su obra, concebida «como material realización artística de una

belleza en sí y por sí» (pág. 94) en una actitud de «sabio intelectual, agudo y razonador crítico y ultraconsciente creador de poesía» (pág. 94). La obra de Herrera se basa en la formación literaria de un conocedor de clásicos, toscanos, de Garcilaso, y algunos poetas medievales y que, además, se sabe a los preceptistas antiguos y modernos y reelabora su pensamiento: entiende que no sólo a través «de la *idea* interior y de la erudición y estudio» se crean grandes obras sino que entra en juego el «concreto y personal esfuerzo intelectual»: no se trata tan sólo de saber imitar, «hay que buscar *con el entendimiento nuevos modos de expresión*» (pág. 98). La lengua poética ha de ser distinta de la lengua natural y de la prosa literaria; una palabra poética que se transmuta, abordando indirectamente la realidad: de ahí la abundancia de la expresión figurada o metafórica.

Sin duda, fray Luis responde al ideal clásico renacentista en lo que respecta al estilo: «El ideal estético de fray Luis es reflejo de su pensamiento, su visión del mundo y su concepción del hombre. Para él todo es armonía, orden y número» (pág. 107): el mundo como un gran concierto donde cada elemento escribe una nota. Es ese sentido de la armonía y la unidad platónicos el que pretende trasladar a sus obras, donde cada elemento actúa con la función de ser parte de un todo. La configuración de inicio lento y pausado que en *crescendo* alcanza la cima poética para «precipitarse en violenta caída, con expresión entrecortada de exclamaciones o interrogantes» (pág. 109) con un verso ya fragmentario, da cuenta de un temperamento exaltado, apasionado, de violenta brusquedad al percibir la imposibilidad de huir de lo terrenal; claro contraste se produce con el movimiento lírico de san Juan de la Cruz. Para fray Luis la poesía y la música sustituirían en la escala espiritual la no lograda vía mística: «cosa santa», «la comunicación de un aliento celestial y divino» que «infundió Dios en el ánimo de los hombres para llevarlos al cielo de donde ella procede» (pág. 111). De ahí su goce ante la contemplación de los astros, la verdadera música celeste en el cielo estrellado.

En cuanto a san Juan de la Cruz, su poesía es, por formas e influencias,

[...] el más completo reflejo de las varias corrientes que fluyen en la lírica española del siglo XVI —versos italianizantes y versos de tipo tradicional en su doble aspecto culto y popular— de otra parte, por su espíritu y tono, se nos ofrece inserta en una tradición de poesía cantada, surgida y encauzada ya en los conventos teresianos cuando él inicia la reforma de los descalzos (pág. 119).

Influencia decisiva en su trayectoria tuvo su ingreso en el Carmelo descalzo, que en torno a anteriores influencias en su formación también populares, dejaron paso a su centro espiritual y escritural: la Biblia. E. Orozco Díaz lo analiza a partir de la senda de la poesía tradicional carmelita, que marca el objetivo de sus poemas: «lo que importa es que la obra de arte —sea poema, música o imagen— mueva el alma a devoción» (pág. 129). Sus poemas «potencializan la palabra en su alcance espiritual con la más elevada trascendencia mística y al mismo tiempo

la sobrevaloran como concreta vibración de materia» (pág. 130). Lenguaje poético y místico se identifican, pero el poético logra superar las barreras de lo inexpressable con que topa el místico y que intenta resolver con un vocabulario propio.

En «II. De lo humano a lo divino (del paisaje de Garcilaso al de san Juan de la Cruz)», señala el erudito granadino cómo el renacimiento incorpora al arte y la poesía el paisaje, en el movimiento globalizador y abarcador que parte desde el enfoque en lo humano a la extensión hasta lo imaginado y artificial. Más allá del esteticismo, motivos vitales e intelectuales marcan la «fatal añoranza» (página 151) de la vida pastoril, junto a la exaltación de lo natural del ideal neoplatónico: «Es la visión amplia de naturaleza libre y tranquila, convencional, sí, pero sin el recargamiento y artificio que representa la visión del Barroco y, en un lugar más secundario, también preferida por la poesía del siglo xv» (página 151). Una ornamentación y un recargamiento en proceso análogo al paso Edad Media-Renacimiento. En los cuatro poetas se observa «un claro proceso de espiritualización revelador de lo más íntimo de su sentir» (pág. 151).

En Garcilaso encontramos, en la imitación de los clásicos, un doble proyecto: la elaboración de una poesía que se honra en la asunción de sus obras como modelo y la persecución de su ideal de vida. El resultado es «un paisaje todo paz, serenidad y calma» (pág. 152), que tiene no poco en común con Virgilio. En la construcción del paisaje virgiliano superpondrá lo real vivido, depurado en el recuerdo ya hasta alcanzar «la esencialidad de lo visual y de la emoción experimentada» (pág. 155), ofreciéndonos uno de los primeros cuadros con un paisaje real de la poesía española (proceso de vivificación paralelo al del sentimiento amoroso).

La espiritualidad de formas y motivos que se produce en el tránsito del primer al segundo renacimiento tiene su correspondencia en el paisaje. Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz suponen ese estado de superación de lo puramente humano que leemos en Garcilaso. En Herrera no es tema central, pero es de gran importancia, ya que «lo visual y lo ideológico a veces se superponen y confunden» (pág. 159). Utiliza una gran profusión de elementos, hecho que marca el paso al Barroco, para presentar una naturaleza estilizada, ornamental, de artificioso pictorismo. Comparte con Garcilaso la superposición en su construcción literaria de un referente paisajístico concreto: Gelves. Pero a diferencia de Garcilaso, sí supera lo terreno: el cielo y los astros son los nuevos confidentes del poeta en su sentir.

Fray Luis de León muestra ya una decisiva acentuación de este paisaje, «sabio que mira la Naturaleza con los ojos aún cansados del estudio» (pág. 165), consigue un conocimiento que posibilita un gozo mayor. Como señaló A. Bell, «trajo a la poesía española una nota personal subjetiva, y más íntimo amor a la Naturaleza» (pág. 166); en suma, la obra del Creador, en una construcción que tiende «a lo equilibrado, a lo armonioso, a la descripción ordenada dentro de la amplitud de términos de una visión de naturaleza» (pág. 167). Será lo aéreo, el cielo, trasunto de la mansión celestial, el centro de todo lo creado, más en la noche serena, donde parece estar más cerca del más allá. Pero es esa contemplación la que lo desespera al volver los ojos hacia la tierra, que es *prisión, cárcel, valle hondo y oscuro*.

En san Juan de la Cruz la espiritualización se convierte en divinización: Dios ya no está en las criaturas, sino que esa criatura es Dios. La contemplación continua de la naturaleza propicia que sólo el lado trascendente y esencial se convierta en materia poética. Se despoja el paisaje de lo eterno y superficial para dar lugar al ser de las cosas. La nota que individualiza el paisaje de san Juan de la Cruz y provoca una sensación compleja es el sentimiento de espacio, tan poco habitual en la poesía y la pintura española. De ahí el gusto por el paisaje accidentado las perspectivas desde las grandes alturas, las perspectivas abiertas...

En «III. Realidad y espíritu en la lírica de Herrera (sobre lo humano de un poeta *divino*)» bucea E. Orozco Díaz en la obra del poeta (exceptuando las odas) para desenvolver el poema de sus coordenadas retóricas y alcanzar el sentido poético de la composición. Francisco de Rioja ya explicó cómo la calidez de la intimidad hay que buscarla «*entre las palabras, bajo lo apuesto y gentil de su arte*» (pág. 181). Sustraído a la belleza humana de la condesa de Gelves, su materia poética se nutre de la esperanza y del recuerdo, pero que en Herrera no podían coincidir, pues el amor terrenal de su musa no podía ser un objetivo legítimo. Surge el poema «como expresión de su encendido e inextinguible amor, pero avivada en su emoción por la, a veces hasta angustiosa y desesperada lucha, entre un obsesionante e inmemorable recuerdo y una constante y superior ilusión» (pág. 186).

Herrera, sin alcanzar la ambivalencia de los artistas de la generación posterior, sí que da muestras de su conocimiento reflexivo sobre la pintura. Dentro de la corriente del Barroco que hará especial hincapié en los retratos, paisajes, huyendo del naturalismo, elabora su descripción de la realidad a través del color y de la luz, «lo más abstracto e impreciso de la realidad» (pág. 195), como señala E. Orozco Díaz. Participa en la descripción del paisaje, como antes en la descripción de lo humano, de la herencia de tradición petrarquista garcilasiana; pero se observa el paso al Barroco en la morosidad en el retrato y la mayor presencia de luz y color, en brillante armonía.

En «IV. Sobre una posible fuente de fray Luis de León. Nota a la estrofa quinta de la *Oda a Salinas*», E. Orozco Díaz se propone señalar la posible fuente de la estrofa de fray Luis y, como consecuencia de ello, plantear la posible influencia de un autor más allá de san Agustín en el área del platonismo. Este autor sería Honorio Augustodunense, platónico de comienzos del siglo XII. El fragmento con el que se relaciona es la breve obra *Liber doudecim quaestionum*. Admite Emilio Orozco Díaz lo aventurado de establecer esta filiación, en un escritor ecléctico que es transmisor de ideas en el pensamiento medieval, con amplísima formación. Pero concuerdan ambos autores en materias tratadas (teológicas, escriturarias, científicas...). La falsa atribución de obras de Honorio a san Agustín hace pensar que pudo leerlas un lector tan fervoroso de san Agustín como fray Luis.

La complejidad que entraña delimitar genéricamente la obra de san Juan de la Cruz, especialmente en el *Cántico espiritual* es abordada en «V. Sobre la creación poético-mística de san Juan de la Cruz». Para el estudioso granadino,

la forma final de canciones comentadas fue un sistema que acabó imponiéndose en la escritura, lejos de ser plan preconcebido:

Está claro, pues, que las Canciones, brotaron aisladas, espontáneas y oralmente, sin siquiera programa, como exultante canto, sin la previa idea de hacer un ordenado comentario escrito en que se declarase la experiencia y doctrina que encerraban (pág. 243).

El sentido comunicativo que busca «transmitir a otras almas un algo del extraordinario fervor experimentado» (pág. 238) se observa en el carácter pedagógico de los comentarios.

En «VI. [La poesía tradicional carmelitana. Poesía y mística en san Juan de la Cruz]», se establece la esencial relación de la poesía de san Juan de la Cruz y la corriente de poesía cantada surgida en el ambiente carmelitano. Ambiente centrado en la devoción, vio en la poesía cantada carmelitana el camino más adecuado para *mover* a los beatos. Compuesta durante la prisión toledana lo más importante de su obra poética, sin útiles para escribir, el carácter de recitación lo marca el hecho de que sus composiciones estaban destinadas al recitado de monjas y novicios. E. Orozco Díaz define, como en anteriores ensayos, el «doble asiento o raíz de los símbolos de la poesía de san Juan de la Cruz», pues «declaran las dos principales maneras de cómo un elemento del mundo sensible puede pasar a designar una realidad invisible: remontándose de la criatura al creador o viendo a éste en otras criaturas» (pág. 260).

«VII. La palabra, espíritu y materia en la poesía de san Juan de la Cruz» se centra en el análisis de la poesía de san Juan de la Cruz lejos de los juicios *a priori* que su condición de santo ha impuesto. En el equilibrio de fuerza y emoción real de sus versos y significación mística y doctrinal debe situarse el lector de san Juan de la Cruz. Su esfuerzo poético parte, sin duda, de su alma mística, de un estado de arrebató que produce versos que se matizan posteriormente en la intelección y corrección propias del oficio de poeta. Fundamental en su quehacer poético es la búsqueda de «la expresión de lo espiritual e inefable, problema expresivo y, en consecuencia, estético» (pág. 275), ya que para realidades «tan interiores y espirituales [...] comúnmente falta lenguaje; porque lo espiritual excede al sentido, y con dificultad se dice algo de la sustancia del espíritu si no es con entrañable espíritu» (pág. 275), de ahí su recurso al simbolismo, que tan buenos frutos dio.

La síntesis del contenido del libro se ofrece al lector en el último capítulo, «VIII. [Recapitulación] Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, san Juan de la Cruz», donde en claro movimiento envolvente se despliegan los perfiles ajustados de cada uno de los poetas, en imagen nítida que fija y consolida cada una de las aportaciones esparcidas a lo largo de la lectura. Se cierra, así la antología de estudios sobre estas figuras magistrales del Renacimiento.

El último de los libros reseñados es el monumental y ambicioso estudio *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*. Publicado en 2006, cierra el

proyecto de rescate editorial y actualización bibliográfica en el que felizmente se empeñó el editor y discípulo J. Lara Garrido. De tres partes se compone el volumen. En la primera, que da título al libro, «La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)», se analizan, construyendo un incisivo panorama histórico-crítico, géneros, autores y aspectos singulares que conforman la literatura en Andalucía: la oratoria, la literatura mística, la novela picaresca, la épica culta, la novela... Con ellos, Góngora, Herrera, Cadalso, Ganivet..., dentro de la marca temporal que define el subtítulo. Como apéndice se recogen unos materiales descubiertos en una última revisión del legado de E. Orozco Díaz. «Libro complejo y hasta cierto punto proteico», en palabras del editor, en él

[...] se conjugan, sin poder articularse del todo ni pretender como objetivo una cohesiva y acabada realización, formas diferentes de abordar un apasionante problema de historiografía literaria desde quehaceres que responden a modelos, métodos y proyectos críticos en una cronología dilatada y abierta (pág. 11).

La génesis de esta obra es el hallazgo, en el legado documental del maestro granadino, junto a la copia en limpio del texto publicado en 1981 con el título *La literatura en Andalucía del siglo XVI al XIX*, de una carpeta que proporciona el título del volumen ahora rescatado: *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, que había de publicarse, según indicación del propio autor, como «librito aparte en esta forma». Se trataba del texto íntegro aparecido «en la serie de la Fundación March dedicado al arte de los *Pueblos de España*» (pág. 147). Como primera parte del libro se recoge este escrito; la segunda, «Anotaciones complementarias y bibliografía actualizada», ofrece la figura del editor como comentador de excepción que incardina cada uno de los capítulos tratados por E. Orozco en las últimas investigaciones histórico-críticas, con pertinentes aclaraciones y comentarios. En la tercera parte, «Capítulos para una “Historia de la literatura en Andalucía” (antología crítica)», se espigan, entre la producción literaria del granadino, aquellos escritos que suplen carencias o enriquecen conocimientos expuestos en la primera parte del libro. Su indudable caudal de conocimientos no puede doblarse a las restricciones espaciales de una reseña como ésta, pero se hace indispensable la definición del proyecto, tanto en lo escrito por Orozco como en la proyección que el editor elabora para la constitución de una fundada literatura regional.

La consideración preliminar del editor, «Sobre la “Historia de la literatura en Andalucía”. Materiales y reflexiones» justifica la necesidad de construir un volumen como el que se presenta, de indudables méritos histórico-críticos —«historiografía tradicional (pero en un amplísimo espectro, desde la estilística a la sociología)» (pág. 12); pero, aún más, el editor desgrana algunas apreciaciones a hacer efectivas en el diseño de una historia de la literatura en Andalucía, que, asumiendo su carácter de bosquejo para un protocolo más exigente y sistemático,

deben jalonarse como valientes y conscientemente afinadas coordenadas exegéticas para materia áspera y virgen en tal parametrización regional. Pero más que la erudita y documentada reflexión —reseñable el anclaje bibliográfico en que se aquilata el discurso, de sugerentes esbozos críticos acerca de la historiografía y sus deseables acotaciones metodológicas—, sobre el modo y la necesidad de hacer historia en el estudio de la literatura, ya que por razones de espacio no es posible dar cuenta de tal riqueza, prefiero subrayar la audacia interpretativa con que ofrece para examen un modélico ejercicio comparativo. En su epígrafe «Hacia una práctica historiográfica renovadora. Un ejemplo en el enfoque de la comparación entre autores», el editor brinda un vertiginoso análisis contrastivo que dibuja, en sí y en su distinción con el otro, a Valera y Alarcón desde una privilegiada y exhaustiva capacidad lectora (desisto de exponer pálida síntesis de esas páginas); en la «dialéctica de lo concreto» y retrazando «una fórmula crítica tradicional» (pág. 47), queda consolidado un nuevo paradigma de interacción con el texto literario. Finaliza el preámbulo del editor con las «Reflexiones metodológicas para un esbozo de historia regional de la literatura española», donde da cuenta de la evolución del paradigma de la historia literaria, que ha dado paso a un metamórfico universo de aproximaciones:

La historia tradicional, a la que podría describir una metáfora heliocéntrica por la circularidad y regularidad simétrica de relaciones que se reiteran en un sistema cerrado, da paso (también descrito metafóricamente) a un multiplicado sistema de relaciones estelares, un universo modular donde caben observaciones muy distintas (pág. 48).

Crisis de un modelo al que hay que responder, en el caso del nuevo sistema de isoglosas de la regionalidad asumiendo «el ejercicio de una reinvención que ha de venir cargada de tanteos y experimentaciones» (pág. 49). Todo ello desde la comprensión del desarrollo evolutivo que la literatura sufre en las múltiples relaciones texto-historia, texto-texto y texto-código, asumiendo indudablemente que ha de ser en la comprensión plural y definitivamente compleja de la realidad literaria como puede aprehenderse un objeto como el literario, volátil ante la dogmatización empobrecedora del conocimiento *a priori*.

Entrando de lleno en la primera parte del libro, que da título al volumen, «La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)», veintidós son los estudios que recoge, que abarcan, cronológicamente, desde el andaluz de Nebrija hasta la triple definición de Ganivet como escritor granadino, español y europeo. Sin duda, para Orozco, el campo fundamental de actuación como investigador es aquel periodo que cubre desde el Renacimiento hasta el Barroco. Pero también nos ofrecen, dentro de esta tétrada de libros comentados, consideraciones sobre literatura más cercana, como el romanticismo de Bécquer o el realismo de Alarcón y Valera. No es posible ofrecer ni tan siquiera un sesgado resumen de estas investigaciones, pero se confirman en todas ellas las virtudes tan ponderadas en estas páginas del maestro granadino: interconexión entre disciplinas artísticas para

ofrecer, inmediatamente, el encuadre socio-histórico que permite comprender la creación literaria como entidad plural y compleja en débitos, motivaciones y efectos sobre otras manifestaciones artísticas.

Cumpliendo las indicaciones del maestro, el editor, considerando «que podía enriquecerse el conocimiento de la génesis y límites de ese panorama», se decide a la incorporación, como «Apéndice», «de unas reveladoras páginas» (pág. 147): se trata de un Guión, «programa completo que pormenoriza los posibles apartados o capítulos de una *Introducción a la literatura en Andalucía*», elaborado por Orozco ante la petición de la Fundación March de un proyecto que iba a denominarse *El Mensaje de España*. Por razones mercantiles, hubo de proceder el maestro a una reducción epigráfica en su estudio, aunque en el proceso de escritura de *La literatura en Andalucía*, este primer esquema se mejora y sobrepasa en algunos aspectos, al prestar atención a autores y géneros que antes no habían conseguido un espacio propio (la oratoria, la épica culta, el andaluz de Nebrija). Reajustes varios hubo de sufrir un estudio para lograr adaptarse a criterios empresariales lejanos, claro está, del interés cultural proyectado por Orozco. Pese a la precisión crítica que demuestra, este «Guión inicial presentado por E. Orozco constituye un esbozo de cartografía que habrá de ser aquilatado en todos y cada uno de sus realces y detalles» (pág. 150). Junto al *Guión*, otro de los materiales rescatados es el capítulo inédito «Andalucía y la creación de personajes literarios: el moro granadino, Don Juan y el gitano andaluz», que, de nuevo por espúrias razones de estrechez editorial debió escindirse del proyecto común. Como afirma el discípulo editor, el rescate de este capítulo nos lega «el esbozo esencial, cargado de sugerencias e incisivos apuntamientos, de una perspectiva complementaria que habrá de tener cabida en cualquier futura *Historia de la Literatura en Andalucía*» (pág. 150).

En la segunda parte del libro, «Anotaciones complementarias y bibliografía actualizada» el editor ofrece la réplica especular a cada uno de los capítulos anteriores que el maestro granadino había firmado: tal es la extensión y la necesaria demora con la que el editor traza el estado actual de la cuestión, que es necesario negar el aparente carácter secundario de estas anotaciones para asegurar que el diálogo entre ambos estudiosos no es, en la respuesta del editor, en ningún caso, complementario, sino que cobra carta de naturaleza como parte imprescindible para configurar el volumen como esencial lectura de la literatura en Andalucía. Criterios cuantitativos pueden ser primer indicador de este aserto: si los estudios de E. Orozco Díaz abarcan de la página 55 a la 159, los nuevos materiales con que el editor asume la empresa histórico-crítica de su maestro comprenden desde la página 163 hasta la 332. Aunque el editor afirme, respecto a esta cuestión, que sus páginas «pretenden exclusivamente servir como apoyatura y, en último término, refrendo» (pág. 164), no cabe duda de que la complementariedad no puede entenderse si no es en la doble dirección: dos perspectivas audaces y eruditas que, jalonadas por encrucijadas históricas particulares, y con *instrumenta* diferentes, cubren dos épocas distintas.

Necesaria era esta actualización de la bibliografía sobre la literatura en Andalucía, ya que más de un cuarto de siglo nos distancian del último listado de aportaciones críticas: se trata de «La literatura andaluza», que forma parte del volumen *La cultura andaluza*, correspondiente a la *Historia de Andalucía*, dirigido por A. Prieto (Barcelona, Cursa Editorial-Editorial Planeta, 1981). Allí, cubriendo en gran medida los presupuestos teóricos esbozados por el maestro granadino, los diversos autores encargados de la redacción del libro (A. Prieto, J. Lara Garrido, A. Rallo Gruss, N. Marín y P. Palomo), al final de cada uno de los capítulos ofrecían un catálogo de obras imprescindibles. El propio J. Lara Garrido acometió posterior labor de actualización bibliográfica en «Historia e interpretación. Nuevo esbozo de un panorama literario: la lírica en Andalucía en los siglos XVI y XVII», en su libro *Del Siglo de Oro (Métodos y selecciones)*, Universidad Europea/CEES Ediciones, Madrid, 1997, págs. 123-249.

Respecto a los criterios de selección bibliográfica, se recoge únicamente, entre la más reciente, «aquella que contiene un estado actual de la cuestión o que haya supuesto una renovadora perspectiva textual o crítica»; tampoco renuncia el editor a aventurar aquellos «estudios y ediciones en preparación, cuando su presumible entidad permite esperar un efecto semejante al recién señalado» (pág. 163). La misma justificación teórica ha de explicar las anotaciones complementarias que preceden al comentario bibliográfico. No sólo se producen remitencias a los capítulos de la antología crítica que ocupa la tercera parte del libro, sino que también es de imprescindible comentario los estudios que se integraban en el proyecto colectivo «La literatura andaluza». En el comentario de las obras, se priorizan, en primer lugar, aquellos posteriores avances que los autores de «La literatura andaluza» llevaron a cabo en sus investigaciones, ya que así

[...] no sólo viene a crearse un vivo diálogo de apoyaturas y contrastes respecto al [panorama] elaborado por E. Orozco, sino que se establece, en cada caso, una enriquecedora red de cuestiones e iniciales respuestas que han de conformar, en buena medida, obligado protocolo para los panoramas futuros (pág. 164).

El comentario bibliográfico que realiza el editor con estos materiales abarca la producción crítica a partir de 1980. El desequilibrio existente entre la primera parte de la obra y la antología crítica, que como se verá más adelante, atiende preferentemente a autores y géneros renacentistas, manieristas y barrocos obliga al editor a «atender con pormenor tanto la actualización bibliográfica como el trazado del comentario en los capítulos que van desde Cadalso a Ganivet» (página 164). Brillantes páginas con las que adereza el editor lo expuesto por E. Orozco. Se constata, en su lectura, cómo la herencia del maestro granadino ha producido un efecto connaturalizador en su discípulo, dado el cultivo fructífero de innumerables cuestiones que ya preocuparon a Orozco. Calibrando aciertos e intuiciones, arrojando las vigorosas y sugerentes guías de lectura que se proponen en el texto rescatado, el editor logra estratificar las diversas capas cognitivas

que proporcionan los diversos estadios histórico-críticos sucesivos: las de E. Orozco Díaz, las aportaciones recogidas en «La literatura andaluza», y, finalmente, posteriores indagaciones; con todo ello, sin poder agotar, como es natural, el campo de estudio, sí que se delinea con exactitud el estado de la cuestión, perfilando el árbol genealógico de cada uno de los objetos de indagación, y con ello los diversos itinerarios que puede observar el investigador.

En la extensa *Antología crítica* se aglutinan —en un total de trece— lo que pudiera ser «capítulos para una historia de la literatura en Andalucía». En él se recogen aquellas aportaciones del maestro granadino susceptibles de ser encabezadas por el marbete transversal de literatura en Andalucía. Logran rescatarse así indagaciones en obras desperdigadas o en otras de menos accesibilidad, *a priori*, aunque algunas de ellas ya hayan sido reeditadas en este amplio proyecto de revalorización de la obra de Orozco, algunas incluso en alguno de los libros aquí reseñados, y otras en obras ya lejanas en el tiempo y que merecen, por tanto, una nueva oportunidad lectora. De *Grandes poetas renacentistas*, *Lope y Góngora frente a frente*, *Temas del Barroco*. De *poesía y pintura o Introducción al Barroco*, entre otros, proceden los breves estudios dedicados a indagar en la literatura renacentista, manierista y barroca. Complemento imprescindible a la primera parte del libro, se produce cierta descompensación al quedar desatendida la literatura moderna y contemporánea (Bécquer, Valera, Ganivet...). Como ya se ha señalado, a paliar tal deficiencia se aplica con esmero el editor, propiciando así una ajustada relación de equilibrio en el recorrido histórico-crítico que se lleva a cabo en el volumen.

El movimiento editorial que lleva a cabo J. Lara Garrido en estos cuatro libros reseñados, es, cronológicamente, sendero de lo microscópico a lo macroscópico: en primer lugar, análisis de la presencia de Granada en la poesía descriptiva barroca, después la amplia indagación de los sonetos gongorinos en una antología comentada, más tarde, la investigación sobre cuatro poetas referenciales de uno de los momentos de mayor esplendor literario hispánico (Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, san Juan de la Cruz), hasta culminar con una obra que, más allá de su propio valor como poseedora de veraz inteligencia, propicia el más deseable efecto de ampliar campos de estudio, proporcionar guías maestras con las que desentrañar un campo de investigación tan interesante y desatendido como es la literatura en Andalucía, desde ese enfoque histórico-espacial. Libro, al fin y al cabo, que se erige como

[...] una colectánea de materiales que rescatando el pasado y trazando también el estado presente de la cuestión en todos y cada uno de sus puntos aspira a proyectarse —siquiera como *desideratum* teórico— hacia horizontes nuevos (pág. 11).

Esta última obra, como se ha anunciado anteriormente, sirve de cierre para la admirable recuperación y revisión del sabio quehacer intelectual de E. Orozco Díaz. Fatigosísima labor editorial la que realiza su discípulo, que sin duda merece este aporte recuperado:

No me habría impuesto tan ingrata tarea de no tener la firme convicción acerca del acertado enfoque, la originalidad constructiva y el denso trazo crítico de cada una de las páginas elaboradas por E. Orozco en *La literatura en Andalucía* (pág. 164).

Simplificando el admirable contenido de estas páginas, se podría articular en breve síntesis una definición dicotómica de su alcance: documentación histórica e intuitiva hermenéutica, análisis concreto de autores e incardinación y análisis del paradigma poético al que pertenecen, perspectivas literarias y pictóricas, estudios artísticos y panoramas culturales... la conjunción de los términos de cada binomio alcanza un doble objetivo: el análisis y desvelamiento del texto literario y la contextualización adecuada en el tiempo que lo define y al que esa misma obra, simultáneamente, ayuda a conformar. Porque «la obra del poeta supone el crisol de múltiples influencias vitales que necesitan de la historia, las artes... para dibujar los «impulsos o desgarros de la vida y de la realidad» (pág. 38), tal y como se propuso en *Los sonetos de Góngora*.

Aunque ya se denunciaba al comienzo de la reseña la postergación que sufrieron estas páginas, una vez calibrado su alcance, de nuevo se debe realzar su valor ejemplar, el esfuerzo ímprobo de rescate realizado. Ya advertía Joaquín Roses en su presentación a *Los sonetos de Góngora* cómo «hacer justicia cultural no parece fácil, sobre todo cuando se privilegia la pirotecnia, la mercantilización y la demagogia» (pág. 10). A esta dificultad responde J. Lara Garrido con su ya acostumbrada habilidad para convertir gigantes en molinos, en esta magna tarea editorial que supone un canto apasionado a la filología. Tan solo el pálido reflejo que evoca esta reseña de los estudios de Emilio Orozco Díaz convencerá al lector de la radical actualidad de sus páginas y de la necesidad de revocar su estado de letra muda para convertirlas en referente ineludible, no sólo en el ámbito de los estudios del Siglo de Oro, sino del quehacer histórico-crítico en general. Y esto se debe a las cualidades del maestro granadino: la equilibrada conjunción de focalizaciones imbricadas en un discurso plural que logra dar cuenta en diferentes niveles de una misma realidad histórica. Por ello su discurso devuelve a la filología el estatus de llave del conocimiento, anticipando la actual interdisciplinariedad en un discurso coherente que huye de posteriores desvaríos (desde la compartimentación hermética de saberes al *totum revolutum* de materias, que convierte el conocimiento transversal en coartada y abuso).

Pero sobre todo, cabe destacar el contagioso entusiasmo que provoca en el lector una sabia tarea de estudio que, a través de la literatura y en contacto con la historia cultural, persigue —en la senda clásica del humanismo— la definición del hombre y sus inquietudes. De sus virtudes como estudioso es digno heredero J. Lara Garrido. En su lúcida reflexión sobre la enseñanza, G. Steiner señalaba como la más importante de las modalidades de relación maestro-discípulo la del intercambio, cuando en el «proceso de interrelación, de ósmosis, el Maestro aprende de su discípulo cuando le enseña. La intensidad del diálogo genera amistad, en el sentido más elevado de la palabra» (*Lecciones de los*

maestros, Barcelona, Siruela, 2004, pág. 14). La amistad resuelta en la infatigable labor de rescate de los textos y en el cabal respeto filológico, el diálogo maestro-discípulo en el que las introducciones del editor convergen, actualizando y afinando en matices, un estudio preñado de sabiduría que es fuente proclamada de posteriores avances. La próxima publicación de nuevos volúmenes de E. Orozco Díaz no hará más que refrendar la oportunidad y el acierto de este homenaje a una labor ejemplar. Frente a puntuales voces interesadas y esquivas que han pretendido menoscabar el valor de esta empresa y de sus muchas páginas rescatadas, repristinadas y puestas de nuevo en circulación, no cabe otra respuesta más que el adagio latino: *Docti dicant et indocti discant. Vale.*