

Fragmentos del ocio: edición y reescritura en el bajo barroco

Abstract

The lyric volume *Fragmentos del ocio* appears anonymous in 1668. Its author, Juan Gaspar Enriquez de Cabrera, Admiral of Castile, republished the work in 1683, with significant changes in the form of textual variants, the organization of the poems and the object of love poetry. The history of the text becomes more complex when added up to four manuscript copies, with substantive differences, but always after the last edition, with doubts in only one case. The analysis of alterations and consideration of the resulting path pose reflections on the authorial construction, the processes of rewriting and the transmission control, in a more complex picture than usually considered, with significant projection in the characterization of poetry in the low Baroque

* * * * *

No hay crítica sin historia. Acercarse a los textos y a los discursos superando la intuición o la especulación requiere historiar, esto es, recuperar la historicidad de una práctica concreta y de sus resultados, situados en un contexto que perfile su propia identidad, entre semejanzas y diferencias. La reflexión es pertinente al atender a un terreno tan poco estudiado como el que discurre entre la muerte de Quevedo (1645) y la Eugenio Gerardo Lobo (1750), o, si se prefiere, entre la publicación del *Parnaso español* (1648) y los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), todo un siglo tan postergado por los siglodoristas como por los dieciochistas. Como verdadera *terra incognita*, marginada hasta hace bien poco por la historiografía y los estudios críticos, la obligación inicial era, sin duda, una adecuada cartografía, y a ella venimos dedicando, con un trabajo de renovado positivismo, el trabajo de los últimos años¹. Asimismo, hemos de reconocer la exactitud de la reflexión complementaria, pues sin crítica no es posible superar la mera crónica de hechos, tan limitada como falsa en su pretendida objetividad. A estas alturas del proyecto y en este marco se impone un ejercicio de síntesis de esta doble perspectiva, partiendo de un caso cuya singularidad le otorga, paradójicamente, un cierto valor sintomático, en línea con nuestra hipótesis de trabajo y la lectura del bajo barroco como un período marcado en el terreno de la poesía por una multiplicada presencia de los autores en la imprenta, una variedad en las posiciones de campo y los perfiles de autor, siempre dentro de un cambio en la valoración autorial orientado hacia lo positivo y una conceptualización del libro de poesía, al margen de la recopilación completiva o el volumen de «varias rimas»².

Como atribuido a Juan Gaspar Enríquez de Cabrera registra Simón Díaz (1971) el significativo título de *Fragmentos del ocio que recogió con templada atención, sin más fin que apartar estos escritos del desaliño por que no los empeorase el descuido ordinario de la pluma en los traslados*. La obra aparece en 1668, sin datos de lugar ni impresor y, más sorprendente aún, sin nombre de autor. Junto al contenido de la obra y sus rasgos formales y

¹ La materia ha sido objeto de dos proyectos del Plan Nacional, *La poesía del periodo postbarroco: repertorio y categorías* (FFI2008-03415) y *Poesía Hispánica en el bajo Barroco. Repertorio, edición, historia* (FFI211-24102), en el que se inscribe este trabajo; sus resultados se recogen en la PHEBO. Es justo mencionar también los trabajos de Alain Bègue y el CELES, recopilados en su web. Algunos resultados se recogen en Bègue y Croizat-Viallet (2008), García Aguilar (2009), López Guil (2013) y Ruiz Pérez (2012).

² Ruiz Pérez, 2009 y 2011, así como sus trabajos en PASO (2008, 2010 y 2012).

temáticos, se trataba de datos atrayentes para el investigador (sorprendentemente esquivados hasta ahora), y lo fueron mucho más al comprobar que esta edición no era, ni mucho menos, el único testimonio del poemario, como registró el rastreo de PHEBO. En tanto preparamos la edición de la obra, valga este adelanto de noticias y la aproximación a algunos aspectos vinculables con el despliegue de la lírica en el período, pero también con la dinámica en la relación entre el poeta y sus textos.

La atribución de autoría es temprana e incontrovertida, y así figura en los márgenes de algunas portadas y en otras notas manuscritas, indicios claros de un proceso de lectura y transmisión reflejado en los avatares del texto y sus testimonios. Salvá (1992) recoge la atribución, y un estudio de Narciso Alonso Cortés (1926) apoya el hecho. La vida de nuestro autor discurre entre 1623 y 1691, en la generación siguiente a la de Calderón y la primera fase del bajo barroco. Perteneció a una familia noble, de la que heredó el almirantazgo de Castilla, el título de duque de Medina de Ríoseco y la afición por las letras, que pudo desarrollar en un entorno cortesano y en un amplio entramado de relaciones, en el centro de la vida cultural de la segunda mitad de siglo. Fue el último mayordomo mayor de Felipe IV y desempeñó el cargo de caballero mayor de su heredero, Carlos II, lo que lo mantuvo en la cercanía más inmediata del trono. A la vez, sus vínculos culturales fueron muy destacables: su ayo fue Tamayo de Vargas, ejerció el mecenazgo con el pintor Juan de Alfaro, hermano del poeta Vaca de Alfaro, y cruzó poemas con Ulloa y Pereira, López de Zárate y Salazar y Torres, con reflejo en los *Fragmentos*. Su paralelo con figuras como la del príncipe de Esquilache lo sitúa de lleno en la categoría del *amateur* (Jiménez Belmonte 2007), y así lo refleja tanto el cuidado material de su libro como la propia rotulación, cuya significación (García Aguilar 2008) puede analizarse siguiendo los paradigmas contrastados de ocio, fragmentos, descuido y copistas («traslados»), de una parte, y templada atención, recopilación e (implícitos) rigor y autoría, de la otra. Aunque la falta de rúbrica expresa parecería apuntar a lo contrario, la historia del texto confirma la preocupación autorial y el cuidado puesto en la transmisión de su obra, convirtiendo el silencio sobre su nombre en una irónica forma de afirmación.

Si bien el anonimato formal podría tomarse inicialmente como un argumento a favor de un acceso involuntario de la obra a la imprenta, algunos hechos desmontan esta interpretación. En cualquier caso, contando sólo con la edición de 1668, nos la habríamos con un poemario perfectamente ordenado, articulado en su *dispositio*, que sólo podría obedecer al traslado de un cuidado manuscrito autorial o a la cuidadosa labor de un editor ajeno, que tampoco figura en los paratextos. Y, sobre todo, un dato resulta indiscutible, al sumar a la conocida una edición en 1683, con una portada casi idéntica (también huérfana de indicaciones editoriales y firma), pero con cambios sustanciales, que sólo cabe postular como debidos a la mano del autor.

En numerosos casos las alteraciones se sitúan en el nivel estilístico, con un extendido proceso de revisión de las expresiones, en una buena muestra de la *labor limae* recomendada por Horacio, aunque situada ahora en la revisión de un texto ya impreso y no precisamente en una edad muy temprana del poeta; el acierto en la mayor parte de las ocasiones, con una a veces llamativa acomodación a los cambios ideológicos y estéticos registrados al avanzar en la época de los novatores, no ha de tomarse necesariamente y por sí solo como una prueba de la mano autorial, aunque sumado a otros datos confirma el interés de Enríquez de Cabrera por revisar y mejorar su texto, hasta el punto de introducir en él modificaciones sustanciales, que podrían llevar a cuestionar la unicidad de la obra. Un cambio importante se opera en el nivel de la estructura dispositiva al reaparecer 15 años después de la *princeps*. Se mantiene

básicamente³ la macroestructura que organiza las piezas en bloques métricos, convertida ya en habitual en la primera mitad del siglo (García Aguilar 2008), en una secuencia de sonetos, poemas en octavas, un largo bloque de romances (con variaciones llamativas en su caracterización formal) y una amplia variedad de composiciones en octosílabos, alternando redondillas y décimas, para rematarse con endechas, glosas y seguidillas. Sin embargo, en el seno de cada uno de estos bloques los cambios son amplios y significativos, tanto en lo que se refiere a los poemas incluidos como en lo concerniente a su ordenación. Sirva de muestra de estos cambios y de su trascendencia los registrados en el inicio de la serie de sonetos⁴. En 1668, los cinco primeros sonetos llevan los siguientes epígrafes:

- (1) *Asegura con lágrimas a una dama que dudaba de su fineza*
- (2) *Aconseja a un amigo la quietud del ánimo.*
- (3) *Prueba que sólo su amor consigue el atributo de dios fabuloso, y no el que se emplea mal*
- (4) *Acusando la incredulidad de una dama y contentándose con la razón de su afecto*
- (5) *En ocasión que para hacer una imagen de Venus se copió el rostro de una dama.*

Al reeditarse, son estos otros los sonetos que ocupan los lugares iniciales:

- (1) *De un amante que no puede disimular su fuego*
- (2) *Prueba que sólo su amor consigue el atributo de dios fabuloso, y no el que se emplea mal*
- (3) *Finge que le pide el amor cuenta de lo mal entendido que está de Casandra*
- (4) *Quéjase olvidado y ausente*
- (5) *Disculpa no haberse muerto de enamorado*

La primera impresión es la de un avance en la cohesión temática de estas piezas iniciales. La variedad inicial, con piezas de carácter moral y circunstancial, desaparece en favor de una insistencia regular en la materia amorosa, y la ambigüedad derivada del uso de indefinidos («una dama») deja paso a la personalización manifestada por el nombre propio, Casandra; por más que tal nombre aparezca en el cuerpo de dos sonetos amorosos de 1668, su mención en el rótulo de la edición posterior subraya el peso de esta figura en la articulación de la serie poemática. Los cambios son más significativos si atendemos a los desplazamientos de los poemas en danza: de 1668 a 1683, el 1 pasa a ser el 29; el 2 a 32; el 3 a 2; el 4 a 11; y el 5 desaparece. A la inversa, el 1 de 1683 era el 19 en 1668, aunque con otro rótulo («A un afecto que no podía disimular»); el 2 era el 3; el 3, el 9; el 4, el 10; y el 5, el 7. No se trata del desplazamiento de bloques regulares, sino de una intensa reordenación, cuya guía parece ser el acercamiento a un cancionero de carácter más unitario, con cierta vinculación al legado petrarquista, con un preliminar que, si no presenta todos los rasgos del soneto-prólogo, arranca con una fuerte carga metapoética (bocas, voz, claridad, arte, artificio, descuidos, cuidado), ligada a una experiencia amorosa cuajada de antítesis paradójicas. Muy atrás quedaba el sentido de *varietas* patente en el arranque de la primera edición, incluyendo las anticlimáticas reglas de toreo que abrían el volumen.

Es justamente en el plano del argumento amoroso donde registramos el cambio más trascendente, con una inequívoca huella textual de la radical metamorfosis del texto y, podríamos decir, de la escritura y aun de la experiencia vital y/o poética del autor. Si bien en la *princeps* el lector encontraba una variedad de nombres femeninos (Belisa, Lesbia, Matilde, Anarda), era la ya mencionada Casandra quien se erigía como figura central en el plano sentimental, y como tal reaparece en el ya mencionado inicio de la edición posterior. No

³ Dejo al margen lo relativo a las alteraciones en los insertos en prosa: los “Preceptos de una opinión” que precedían a los poemas en 1668 se convierten en 1683 en “Reglas para torear”, con título añadido, y pasan al final del volumen, tras los “papeles” dirigidos a Carlos II y a Mariana de Austria que ya aparecían así en la *princeps*.

⁴ Sin contar los dos sonetos de Ulloa y Pereira incluidos en 1683, el número de 32 se mantiene para el conjunto de sonetos, aunque no son los mismos.

obstante, esta presencia pronto es desplazada por la de una nueva figura: Leonida desplaza a Casandra en el centro de los sentimientos del amante-poeta, como si, a la manera de lo registrado en el libro II de las *Obras* de Boscán en los primeros pasos de la adaptación del *Canzoniere* al castellano, un amor, más decantado, viniera a sustituir a otro, de frutos más amargos que sabrosos para el enamorado. Algo de ello se mantiene en el conjunto de sonetos, pero su brevedad no permite un despliegue de la apuntada historia, ni parece que ese fuera un propósito consolidado en el autor. Las intenciones, aun sin aclararse del todo, parecen ser muy otras, en especial a la luz de una sustitución más llamativa: apoyado en la idéntica prosodia de los nombres (un trisílabo llano) y en su ausencia de posiciones de rima, en varios de los sonetos Enríquez de Cabrera sustituye el inicial nombre de Casandra por el de Leonida, sin alterar (al margen de esporádicos retoques de estilo) la composición del soneto. Tanto si la variación respondía a circunstancias biográficas del autor como si permanecían al margen de las mismas, el hecho mueve una profunda revisión no sólo de las relaciones entre vida y escritura, entre experiencia y narración, sino también sobre la noción misma de reescritura.

Si la sustitución de la amada lleva al reciclaje de los poemas, sólo cabe concluir que la expresión obedece menos a una proyección individualizada y particular de la sentimentalidad, correspondiente a la irrepitibilidad del objeto y, por tanto, de la experiencia del amor, que a una construcción completamente codificada en una retórica por completo ajena a los rasgos de una pasión personal, es más, independiente de la existencia misma de dicha pasión. En tal caso, tanto Casandra como Leonida (como las innumerables Filis, Amarilis o Elisás) se nos imponen como poco más que un lugar vacío, un mero espejo para el reflejo no tanto del amante como del poeta, empeñado en la continuidad de una tradición. De ser así, es obligado plantearse el sentido del desplazamiento operado por Enríquez de Cabrera, que no parece un problema menor. A falta de un análisis más minucioso, no cabe descartar del todo una simple razón de eufonía, en la busca de eliminar la relativa violencia de la vibrante o la monotonía en la repetición de la vocal abierta. Ello supondría, en todo caso, reflexionar sobre el alcance de la labor de reescritura, pues la circunstancia no es la misma (y no sólo por su regularidad) que la que afectaría a otro tipo de palabras o expresiones. Al introducir esta variación, el poeta toca el núcleo mismo de la convención petrarquista y de su continuidad barroca, por lo que no es sostenible la consideración de un mero pulimento expresivo, sino de una reelaboración de la historia amorosa y de su discurso poético, máxime al presentarse en la versión última un desdoblamiento que articula las fases de la pasión y orienta la historia amorosa a una superación del desengaño, con un nuevo inicio y una proyección diferente. La pregunta se impone y deja en el aire la respuesta acerca de si podemos seguir considerando una simple reedición con añadidos o hemos de considerar una obra distinta, donde unas modificaciones textuales relativamente leves pueden llegar a producir un profundo y esencial cambio de sentido. La resolución deberá esperar, sin duda, no sólo a una reflexión más profunda a partir de una completa sistematización de los datos; también al acopio de casos similares que nos permitan acercarnos a una tipología y sustentar sobre base sólida una propuesta interpretativa.

En tanto podemos alcanzar este grado, recuperamos el aspecto más positivista de la transmisión de los *Fragmentos del ocio*, para ampliar la reflexión sobre los problemas que plantea. El abanico de testimonios se abre con los de carácter manuscrito. De ellos dio una amplia noticia Peinador Marín (s.a.), identificando tres códices de la BNE (3956, 3958 y 5693), que representan otras tantas copias completas de la obra, siguiendo la edición de 1683, fecha que hemos de tomar *a quo*, ya que son a todas luces copias del impreso, pues ninguna puede tomarse como autógrafa ni original de imprenta, en tanto muestran en todos sus rasgos el seguimiento de la composición material del volumen, incluyendo textos en prosa y tablas, hasta llegar a la reproducción de la *mise en page* de la portada impresa en el inicio del 5693.

Con similar cuidado en la composición de los códices y la distribución de los poemas en sus páginas, los tres manuscritos son de distinta mano e incluyen diversos errores de copia, pudiendo registrarse variantes separativas de 3956 frente a los otros dos. Aunque no descartable del todo, parece difícil sostener la hipótesis de que se trataran de iniciativas aisladas, aunque tampoco es posible postular con total viabilidad la existencia de una suerte de taller de reproducción manuscrita. Con esta otra incógnita por despejar, sí se impone la constatación de la pervivencia de una práctica que podría considerarse ya desusada, la de reproducir en copias manuscritas obras ya impresas. Si la existencia de una segunda edición podría relacionarse con el agotamiento de la primera, en los últimos años del siglo XVII los ejemplares de 1683 no debían de ser tan raros como para justificar una práctica que pudiera ser excepcional⁵. Si nos hablan de la aceptación de estos textos, lo hacen en relación con la edición de 1683, pues nada similar encontramos para la de 1668, cuando pudo haber tenido más impacto la obra de Enríquez de Cabrera.

El panorama se complica al descubrir en la BNE un cuarto manuscrito (10418), este con unas características especiales. Lo cuidado de su caligrafía queda incluso eclipsado por la orla ornamental y, sobre todo, por los aditamentos y cambios en el inicio de la copia, que vienen a confirmar su confección para una biblioteca aristocrática. Tras una hoja en blanco con muestras de la orla, el códice se abre con un escudo heráldico, seguido en distintas hojas por una portada arquitectónica, la copia de la portada original, aunque sin indicación de fecha, y un rotundo *ex libris*: «Es del excelentísimo señor duque de Pastrana, príncipe de Melito, comendador mayor de Castilla del orden de Santiago». No queda otra huella de los preliminares impresos que el soneto de López de Zárate al autor. En el final se mantiene la tabla de versos, pero no los textos en prosa, a diferencia de lo observable en los códices ya conocidos. También se separa de ellos en un hecho sustantivo, como es el despliegue de un criterio dispositivo diferenciado de los vistos en 1668 y 1683 a la hora de presentar la serie de sonetos. No es descartable que en relación con ello se encuentren otras peculiaridades distintivas, como es la sustitución en el título de portada de la palabra final («traslados») en las versiones impresas y las demás copias manuscritas por la forma «scriptos», posiblemente atraída por la primera aparición del término en el centro del sintagma. No es descartable, sin embargo, que fuera una recurrencia intencionada, para extraer posibilidades conceptistas del políptoton, y en esta hipótesis podría abundar la opción del *ex libris* por referirse al volumen como «Obras líricas».

No he podido determinar si se trata de una versión intermedia entre las dos impresiones o de un paso más en el proceso de reescritura posterior a 1683. Tampoco si las alteraciones se deben a la pluma del autor o al capricho de un lector singular, como sin duda debiera de serlo el duque. Su relación con el mecenazgo no parece ser la razón de una entrega homologable al manuscrito Chacón, ya que la posición social del poeta no lo recamaba. Esta misma circunstancia no descarta, en cambio, que pudiera tratarse de un regalo distinguido a un receptor (y coleccionista) privilegiado. Del otro lado, también es viable pensar que la iniciativa pudo corresponder al noble, que encargara una versión del impreso acomodada a sus gustos, tanto en el carácter único y selecto de la copia como en la adecuación de los contenidos del poemario.

5 Frente al único localizado de 1668 (BNE), hay ejemplares de 1683 en la BNE (3), la Universidad de Barcelona, la Casa de medina Sidonia, la Biblioteca de Navarra, la Hispanic Society of America, la Biblioteca Real y la Biblioteca Nacional de Austria. Todos los manuscritos están disponibles en la Biblioteca Digital Hispánica.

En este breve repaso del actual estado de la investigación se imponen los problemas pendientes, pero podemos aprovechar algunas certezas y las sugerencias que se abren. De entrada, nos encontramos con la pervivencia de un complejo y heterogéneo escenario de difusión, con dinámicas tan divergentes como las propias de la imprenta y el mercado (entre la continuidad y la innovación, también en el caso de una misma obra) y las de la copia selecta, no exenta de similar dinámica de adaptación, y ello con el trasfondo de unas formas de transmisión manuscrita ya separadas de la técnica y las formas del cartapacio, en ajuste a los cambios producidos por la impresión de los textos.

Junto a ello, mientras el título de nuestro poemario mantiene los ecos de las reticencias a la publicación, la realidad confirma la familiarización con la imprenta aun en el caso de poetas *amateurs* como Enríquez de Cabrera. La posibilidad de la reedición potencia en ellos la práctica de la reescritura, hasta llegar a extremos de consideración, que afectan al concepto mismo de edición como forma de fijación textual, ya que ni siquiera los tipos de imprenta garantizan que estemos ante una forma *ne varietur*. Y en el trasfondo, aun con el factor de la anonimia formal, se perfila la problemática abierta en torno a la definición autorial y sus estrategias.

Un caso como este nos aboca, pues, a una revisión conceptual y metodológica algo más que superficial, pues pone en cuestión bastantes de las nociones con que habitualmente trabaja la investigación sobre la lírica áurea, una revisión que ha de dar respuesta al doble reto de la historiografía y la crítica apuntado inicialmente. Sirva para concluir apuntar tres de los campos de reflexión abiertos por esta obra y su transmisión. El primero afecta a los procesos de construcción autorial a partir del acceso regularizado a la imprenta, incluso cuando se trata de un autor aristócrata y, paradójicamente, la falta de firma llega a convertirse en una forma de refuerzo de la *auctoritas*, más allá de la simple autoría. En relación con ello nos encontramos con las consecuencias de unas prácticas de reescritura que alcanzan la propia estructura del poemario e inciden en la propia definición del libro de poesía en su acercamiento al concepto moderno. Y todo ello en el marco de una evidente preocupación por el control de la transmisión en un panorama nada homogéneo ni regular, donde conviven distintos canales y niveles de difusión y se interfieren entre ellos, como se entrecruzan las variantes en el texto.

Concluimos. La realidad histórica que alumbró Rodríguez Moñino (1968) para la difusión de la lírica áurea conoce una significativa inflexión en la segunda mitad del XVII, al extenderse para el verso una práctica más inclinada al comercio con la imprenta. Una vertiente directamente ligada al mercado alienta el auge de los formatos breves incluso para la poesía más culta y aristocrática. Otra vertiente, donde late una forma diferente de conciencia de autor, menos profesional que artística, aflora en la confección de volúmenes líricos. En este segundo ámbito, a la vez que se experimentan cambios determinantes en la propia constitución poética del libro de poesía, hay más espacio para la expresión y la conformación de la conciencia autorial y la práctica de la escritura. A partir del caso, el marco merece, sin duda, nuestra atención crítica y de manera más sistemática, pero eso será otra historia.

Bibliografía

- Alonso Cortés, Narciso (1926). *Miscelánea vallisoletana (Cuarta serie)*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago.
- Bègue, Alain y Jean Croizat-Viallet, eds. (2008). *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, monográfico en *Criticón*, 103.

- CELES, *Centro de Estudios de la Literatura Española de Entresiglos (siglos XVII-XVIII)*, <http://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/>
- García Aguilar, Ignacio (2008). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- , ed. (2009). *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Jiménez Belmonte, Javier (2007). *Las «Obras en verso» del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamesis.
- López Guil, Itziar et al., ed. (2013). *Heterodoxias y Periferias: La Poesía Hispánica en el Bajo Barroco*, monográfico en *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 60,3.
- PASO (2008). *El canon poético en el siglo XVI*, dir. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla
- (2010). *El canon poético en el siglo XVII*, dir. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla
- (2012). *La «Idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, dir. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla
- Peinador Marín, Luis Jesús (s.a.). «Los Fragmentos del ocio, de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera. (Ms. 3.956)». *Manuscrpt.Cao*, <http://www.edobne.com/manuscrptcao/numeros-antiguos>
- PHEBO, *Poesía Hispánica en el Bajo Barroco*, <http://phebo.es/es>
- Rodríguez Moñino, Antonio (1968). *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- Ruiz Pérez, Pedro (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid.
- , ed. (2011). *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, monográfico en *Bulletin Hispanique*, 113,1
- , ed. (2012). «*Tardos vuelos del Fénix*». *La poesía del bajo barroco*, monográfico en *Calíope. Journal of the SRBHP*, 18,2.
- Salvá Y Mallén, Pedro (1992). *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Madrid: Julio Ollero.
- Simón Díaz, José (1971). *Bibliografía de la literatura hispánica. IX*. Madrid, CSIC.