

# Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Christoph Strosetzki (Coord.)



**Christoph Strosetzki (Coord.)**

**Perspectivas actuales del hispanismo mundial**

**Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro**



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

## **Reihe XII**

**Volumen 22.1**

**Christoph Strosetzki (Coord.)**

# **Perspectivas actuales del hispanismo mundial**

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Editores: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber,  
Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck und Manfred Tietz

## Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster  
<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.  
<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Christoph Strosetzki (Coordinador)

„Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 22.1

Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster

<http://unipress.readbox.net>

Volumen 22.1: Sección 1-3 (Medieval | Siglo de Oro | Teatro)

Herausgeber: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber, Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck, Manfred Tietz

Volumen 22.2: Sección 4-5 (Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea)

Herausgeber: Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert, Jochen Mecke, Carmen Rivero

Volumen 22.3: Sección 6-9 (Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua)

Herausgeber: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen

Redaktion: Rocío Badía Fumaz, María Díez Yáñez, Christina Münder Estellés, Amaranta Saguar García

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-NC-ND 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0186-9

(Druckausgabe, 3 Bände)

URN urn:nbn:de:hbz:6-87189751976

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Christoph Strosetzki

Alle Rechte vorbehalten

Satz:

Amaranta Saguar García

Titelbild:

Manuela Zarek (Schloss Münster)

Umschlag:

ULB Münster



# Contenido

---



## **Contenido**

### **Volumen 22.1**

Sección 1: Edad Media

Sección 2: Siglo de Oro

Sección 3: Teatro

### **Volumen 22.2**

Sección 4: Siglos XVIII y XIX

Sección 5: Literatura contemporánea

### **Volumen 22.3**

Sección 6: Literatura hispanoamericana

Sección 7: Cine

Sección 8: Historia

Sección 9: Lengua



## Contenido del volumen 22.1

### Edad Media

Sección 1: Edad Media ..... 3

TOBIAS LEUKER

La historia de Catalina y de Mayor a través de los documentos ..... 5

ANDRÉS GARCÍA CID

El rey Arturo en la *Demanda del Sancto Grial* y la *Demanda do Santo Graal* ..... 21

ROSALBA LENDO

Convergencia de lo sagrado y lo profano en las historias de aventuras medievales: el caso de *Carlos Maynes* y su contexto manuscrito ..... 37

CARINA ZUBILLAGA

### Siglo de Oro

Sección 2: Siglo de Oro ..... 49

WOLFGANG MATZAT, JAVIER GÓMEZ MONTERO Y  
BERNHARD TEUBER

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura ..... 53

MATHILDE ALBISSON

El Romancero espiritual y el Romancero nuevo .....	67
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Los <i>Quijotes</i> posibles: Cervantes y el desafío de la contingencia.....	83
JORGE CHECA	
¿Existió un modelo real para don Quijote y otros personajes cervantinos?.....	99
FRANCISCO JAVIER ESCUDERO BUENDÍA	
<i>El Desitjós o Spill de la vida religiosa</i> (Barcelona, 1515). Un texto de referencia en la espiritualidad española del siglo XVI.....	113
LOLA ESTEVA DE LLOBET	
La oratoria sagrada de Manuel de Nájera (1604-1680). Estado de la cuestión y perspectivas de estudio y edición .....	135
JAUME GARAU	
Corografía eclesiástica y <i>laus civitatis</i> del antiguo reino de Jaén según Jiménez Patón y Ordóñez de Ceballos .....	145
JUAN CARLOS GONZÁLEZ MAYA	
La imagen de los condes de Lemos en <i>Fiestas de Denia</i> (1599) de Lope de Vega.....	159
MORGANE KAPPÈS-LE MOING	
Entre bromas y veras con Teresa de Jesús: impugnación de «divinos» en el <i>Vejamen</i> .....	171
DORIAN LUGO BERTRÁN	
Entre <i>factio</i> poética y <i>verum</i> católico: notas sobre el <i>Infierno</i> de Pedro Fernández de Villegas .....	185
ROBERTO MONDOLA	

Petrarca en el <i>Índice</i> . La censura del <i>Cancionero</i> y las <i>Sine nomine</i> en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII.....	201
DÁMARIS MONTES PÉREZ	
Mejía cosmógrafo: erudición y estética en los <i>Diálogos o Coloquios</i> .....	215
FRANK NAGEL	
La invasión holandesa de Puerto Rico en 1625: de la historia oficial de Diego Larrasa al discurso político de Lugo y Dávila y la representación pictórica de Eugenio Cajés .....	229
CARMEN R. RABELL	
Catábasis y anticatábasis en la «Cueva de Montesinos» de <i>Don Quijote</i> .....	243
ROBIN RICE	
<i>Teresa de Manzanares</i> de Alonso Castillo Solórzano y <i>Margot la remendona</i> de Louis-Charles Fougeret de Monbron.....	257
CLAUDIA RUIZ GARCÍA	
De Philippe de Commynes a don Antonio Hurtado de Mendoza: los manuscritos reales.....	271
MARIONA SÁNCHEZ RUIZ	
Diego Cruzat y su <i>Diálogo</i> a la luz del contexto económico de ca. 1550.....	285
SARA SÁNCHEZ BELLIDO	
«Tabla deste arte poética» en <i>La pícaro Justina</i> de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca, 1605) a la luz de <i>Arte poética española</i> de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592) .....	299
LUC TORRES	

## Teatro

- Sección 3: Teatro .....315  
CERSTIN BAUER-FUNKE, WILFRIED FLOECK Y  
MANFRED TIETZ
- Metateatro y humor en *El retablo de las maravillas* .....321  
GUILLERMO CARRASCÓN
- Un viaje accidentado: la caída del caballo en el teatro  
calderoniano. Estudio de *Las armas de la hermosa*.....335  
LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
- Espacio y representación: tres ejemplos del teatro  
contemporáneo en Colombia .....351  
ALEJANDRA JARAMILLO MORALES
- Texto y fórmulas de oralidad, a propósito de una puesta  
tucumana de *El perro del hortelano* de Lope de Vega.....361  
ELENA FLORENCIA PEDICONE DE PARELLADA
- La definición del soldado fanfarrón en el teatro español de los  
siglos XVI-XVII.....373  
JOSEF PROKOP
- Espacios en el teatro en español actual: algunas modalidades  
peculiares .....383  
JOSÉ ROMERA CASTILLO
- «En tu campo ay quien se precia / de coronista mayor».  
Mecenazgo en la poesía: *Las grandezas de Alejandro*, de  
Lope de Vega.....399  
HÉLÈNE TROPÉ

# Edad Media

---

ED. TOBIAS LEUKER



## Sección 1: Edad Media

TOBIAS LEUKER

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Las tres contribuciones de la sección medieval del Congreso de la AIH de Münster reunidas en este volumen conciernen todas a la fase final de la Edad Media. Pertenecen, sin embargo, a disciplinas claramente distintas: la microhistoria y la historia de la literatura.

Con una minuciosa documentación archivística, el estudio de *Andrés García Cid* reconstruye una serie de pleitos que consolidaron las posesiones de dos hermanas, una de ellas monja terciaria franciscana, en la Galicia del siglo XV.

La literatura narrativa es el terreno frecuentado por *Rosalba Lendo* y *Carina Zubillaga*. Mientras que Lendo nos hace seguir los desarrollos, a veces contradictorios, de la imagen del rey Arturo en textos iberorrománicos que reelaboran el ciclo de Bretaña, Zubillaga ofrece un análisis de un cuento transmitido en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, el *Carlos Maynes*, para demostrar cómo, en esta obra, lo sagrado y lo profano parecen reconciliados gracias al protagonismo de un mago que ejerce su arte al servicio de la Iglesia.



# **La historia de Catalina y de Mayor a través de los documentos**

ANDRÉS GARCÍA CID

Universidade de Santiago de Compostela

**RESUMEN:** A través de diferentes trabajos pero, sobre todo, de fuentes documentales inéditas, se procederá a estudiar y analizar el conflicto entre las hermanas Catalina Pérez y Mayor Fernández y la familia de Juan de Marrozos, el Viejo, por las rentas del lugar de Corexo, situado en el ayuntamiento de Santiago de Compostela.

**PALABRAS CLAVE:** V.O.T. de San Francisco, siglo XV, Corexo

## **1. Introducción**

Usando la documentación encontrada en el Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela se realizará la presentación de estas dos mujeres que vivieron a mediados del siglo XV y se vieron envueltas en unos pleitos por sus tierras con otra familia, algo no demasiado extraño en aquella época y en la actualidad. El interés que estos dos personajes despertaron en mí, y el que luego me inspirarían los miembros de la familia de Juan de Marrozos, no fue su elevado rango en la sociedad de la época, ni su carácter exótico, ni siquiera su tremenda pobreza y miseria extremas; características todas ellas que harían a cualquier otro trabajo todo un placer para realizarlo y leerlo, el mío desde luego ha sido todo un honor y un placer poder abordarlo por varias razones que expresaré a continuación.

Para empezar, resulta de interés para cualquiera que estudie la orden franciscana en Galicia, ya que una de estas dos hermanas fue una monja

terciaria, siendo los terciaros, parafraseando al profesor González Lopo, la rama laica del frondoso árbol plantado por San Francisco de Asís a principios del XIII<sup>1</sup>, lo que llamó mi atención desde un principio. Además en estos documentos se puede ver la realidad social del siglo XV no solamente en las personas de Catalina Pérez y de Mayor Fernández o de los campesinos que trabajan en sus tierras, sino también en la familia de Juan de Marrozos, personas todas ellas que vivían unas historias que no eran tan diferentes de las que podemos vivir en nuestra época (salvando siempre las distancias contextuales naturalmente), así pues podemos contemplar a personas normales realizando algo tan corriente como un testamento o poner una denuncia, o algo tan desafortunado como verse envuelto en un pleito por la propiedad de unos bienes. Usando bibliografía y fuentes estudiaremos y mostraremos esta historia, una historia de unas personas normales que vivieron hace muchos años pero que, sin duda alguna, amaban, reían, lloraban y tenían problemas y ambiciones en el fondo no tan diferentes a las nuestras.

## 2. Contexto histórico

Antes de saltar al tema principal, se debe introducir y presentar a la orden religiosa a la que una de nuestras protagonistas pertenece, pues dicha orden tercera fue la rama laica de la orden fundada por Francisco de Asís en la primera mitad del siglo XIII que, junto con el español Santo Domingo de Guzmán, renovaron el clero mediante la creación de dos órdenes religiosas. Estos nuevos grupos, a parte de la aparición de nuevos frailes de formación intelectual amplia (especialmente en el caso de los dominicos) supusieron un cambio profundo para la Iglesia y para la sociedad del momento. Ambas órdenes nacieron en un contexto de reaparición del mundo urbano, de avances culturales que se vieron reflejados en la aparición de las primeras universidades, de crecimiento económico y extensión del comercio, lo que llevó al incremento de la comunicación entre diferentes lugares de Europa, transporte de cultura,

---

<sup>1</sup> Domingo L. González Lopo, «Balance y perspectiva de los estudios sobre la V.O.T. franciscana en Galicia (siglos XVII-XIX)», en María del Mar Graña Cid y Agustín Boadas Llavat (coord.), *El franciscanismo en la Península Ibérica: balance y perspectiva. I Congreso Internacional, Madrid, 22-27 de septiembre de 2003*, Barcelona, GBG Editora, 2005, p. 569.

de ideas y, sobretodo y como consecuencia de lo anterior, de aparición de diferentes herejías.

Movimientos de heterodoxia contra la norma institucional los hubo desde inicio del cristianismo como el arrianismo, el priscilianismo o el adopcionismo, y los volvería a haber en la Baja Edad Media, pues se trataba de movimientos que se volvían contra, a sus ojos, el clero más institucional y ostentoso que se había desviado demasiado del mensaje de Cristo, y que como consecuencia buscaban volver al cristianismo más prístino e inicial de una manera extrema, lo que se traducía en la cuestión del poder papal<sup>2</sup>. Ejemplos hay variados a lo largo de Europa como Joaquín de Fiore en Italia o los cátaros o albigenses en el sur de Francia, para lo cual el papado apoyó la creación de estas órdenes para de algún modo ganarse de nuevo a los fieles y combatir las diferentes herejías que demandaban un clero más austero y cercano al pueblo.

Centrándonos en la orden franciscana, la iglesia apoyó a estos frailes que predicaban la humildad y seguir el ejemplo de Jesucristo, pero desde una posición más moderada de la de, por ejemplo, Joaquín de Fiore, especialmente tras la aprobación de su Regla por el papado en 1223, la cual había sido retocada por el cardenal Ugolino, tras el rechazo por parte de la Iglesia de la Regla de 1221 que según ellos era demasiado extremista<sup>3</sup>. A pesar de la no intencionalidad de San Francisco de crear una orden religiosa, salieron de su predicación y mensaje varios grupos diferentes, algunos de ellos radicalizados, entre otras cosas, por las ideas del ya mencionado Joaquín de Fiore<sup>4</sup>. Este grupo de *spirituali* o *fratice-lli* fueron declarados heréticos mientras que los más moderados o *conventuali* se expandieron por Europa: franciscanos, clarisas y terciarios, siendo estos últimos una prolongación al mundo laico de estas dos órdenes anteriores, unos terciarios que, según Le Goff, tendrían su origen en 1221 con la redacción y aprobación de su regla por el Papa Honorio III<sup>5</sup>, mientras que estudios más recientes ubican su origen a finales del siglo XIII con la aprobación de su regla por el Papa Nicolás IV en la

---

<sup>2</sup> Como referencia para el estudio de los diferentes movimientos heréticos véase: Emilio Mitre Fernández, *Las herejías medievales de Oriente y Occidente*, Madrid, Arco Libros, 2000.

<sup>3</sup> Jacques Le Goff, *San Francisco de Asís*, Madrid, Akal, 2003. pp. 48-50.

<sup>4</sup> Jacques Le Goff, *San Francisco de Asís*, p. 27.

<sup>5</sup> Jacques Le Goff, *San Francisco de Asís*, pp. 48-49.

bula *Supra Montem* de 1289<sup>6</sup>; seguramente su origen date de la época de San Francisco de Asís, aunque no quedaron oficializados plenamente hasta la bula de Nicolás IV. Será precisamente de este último grupo franciscano del que nos ocuparemos en este trabajo.

### 3. Catalina y Mayor: hermanas y señoras

La primera mención que tenemos de Mayor Fernández, religiosa de la VOT del convento de Santa Cristina da Pena, y de su hermana Catalina Pérez es en un documento del 7 de agosto de 1445, en un testamento del canónigo de Santiago Pedro Fernández de Tribaldes cuya apertura se realizó un año más tarde. En dicho testamento aparece el nombre de esta religiosa, a la cual se le hace una donación, un hecho habitual al tratarse de una religiosa de una de las ramas de la orden de San Francisco («Íten mando a Mayor Fernandes, frayra de Santa Christina da Pena dosentos moravidies et mays çinquo baras de panno pardo para huun abito»<sup>7</sup>). Junto a esta manda testamentaria aparece otra dedicada a su hermana («Íten mando a Catalina Peres, moller de Miguell de Carraçedo, notario de Padrón, tresentos moravidies et que llos den en panno para o seu bestir»<sup>8</sup>). El parentesco entre estas dos mujeres puede parecer dudoso en este documento porque Catalina aparece con un marido diferente al de los siguientes documentos sin referirse en ningún momento a su antiguo matrimonio, tan solo en una donación de 1454 se hace referencia al nombre del que fue su marido en 1445 y a la relación fraternal con la monja («Cathalina Peres, moller que fuy de Miguell de Carraans, morador en Padron, et a sua yrmaa Mayor Fernandes, frayra de Santa Cristina»<sup>9</sup>). Además, hay que tener en cuenta que es muy extraño que en esta época dos mujeres se llamen exactamente igual, que sean vecinas del mismo lugar al mismo tiempo y por el hecho de que aparecen sus nombres uno a continuación del otro en este documento.

---

<sup>6</sup> María del Carmen Folgar de la Calle y Enrique Fernández Castiñeiras, «En el nombre del *Seraphicus Patriarcha*: el patrimonio artístico de la Venerable Orden Tercera de Santiago de Compostela», en *SÉMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 26 (2014), pp. 677-678.

<sup>7</sup> A/B-ACS, LD, 19/26, f. 7rº.

<sup>8</sup> A/B-ACS, LD, 19/26, f. 7rº.

<sup>9</sup> A-ACS S19/10.

En cualquier caso, el momento en que vuelven a aparecer estas dos mujeres, esta vez ya con su relación fraternal confirmada («Catalina Peres por sy et en nome da dita Mayor Fernandes, sua yrmaa»<sup>10</sup>), fue cinco años después en la toma de posesión de unas propiedades que habían heredado de su hermano, el fallecido Álvaro Pérez Felipote que Rodrigo de Luna reconoce tener alguna relación de parentesco con él («herederas testamentarias que fueron et fincaron de Alvaro Peres Felipote, su hermano, nuestro familiar et criado cuya anima Dios aya»<sup>11</sup>), una herencia y unas tierras que les darían a estas dos mujeres bastantes quebraderos de cabeza. Hay que decir que esta tal Mayor Fernández era la misma del documento anterior: una religiosa terciaria que forma parte del convento del monasterio compostelano de Santa Cristina da Pena, sin embargo de Catalina ya no dice que estuviese casada con nadie, dice simplemente que se trata de una vecina de Padrón («Mayor Fernandes, frayra do moesteiro de Santa Christina da Pena da çibdade de Santiago, et Catalina Peres moradora enna villa de Padron»<sup>12</sup>), algo que cambiaría un año más tarde cuando se la reconozca como «moller de Johan Mosqueyra, vezynno da vila de Padron»<sup>13</sup>; pero centrémonos en este documento por el que se les da la propiedad y los derechos a estas hermanas de varias tierras.

Catalina y Mayor comparecieron ante el notario y le entregaron una carta del arzobispo compostelano Rodrigo de Luna («huna carta do reuerendo Sennor don Rodrigo de Luna, perpetuo administrador da Santa Iglesia, çibdade e Arçebispado de Santiago»<sup>14</sup>), en este documento se refleja que ellas reciben la posesión por herencia de diferentes tierras situadas en Tribaldes (Santa María de Baamonde, A Coruña) y en Corexo (Santa María de Marrozos, A Coruña), entre otros lugares:

[...] çiertos bienes muebles et raizes et posesiones en espeçial en el logar de Triualdes que es en terra de Ribadulla et el casal que dizen de Corejo que es en la flegresia

---

<sup>10</sup> A-ACS S19/7, f. 1vº.

<sup>11</sup> A-ACS S19/7, f. 1 rº.

<sup>12</sup> A-ACS S19/7, f. 1 rº.

<sup>13</sup> A-ACS S19/8.

<sup>14</sup> A-ACS S19/7, fl. 1rº.

de Santa María de Marroços, et el logar de Pinneiro que es çerca de las dos casas e otros ciertos bienes raizes de que estava et estevo en justa et paçífica posesion<sup>15</sup>.

Estos bienes fueron otorgados a las dichas hermanas tras el fallecimiento de su hermano, las cuales a su vez tomaron posesión de ellos y las arrendaron en su nombre a las personas que ahí trabajaban, por lo que recurrieron al mayordomo Gómez Alfonso para que les asignase legalmente las tierras de la herencia. Tal fue el caso de un matrimonio de campesinos cuyas propiedades les fueron asignadas a ambas hermanas:

[...] huna casa pallaça que esta junta con el et tomou as chaues das ditas casas a Juan Batalla, labrador, morador enno dito lugar e douas e entregoas a as ditas Mayor Fernandes e Catalina Peres en suas maos<sup>16</sup>.

Y por las que estos campesinos les deberían de pagar unas rentas:

[...] poseron e leyxaron de sua maa jur et posison enno dito paaço et casas et herdades a Juan Batalla, labrador et sua moller Costança, os quaes diseron et reconoceron que ficauan por eles et en seu nome et de sua maa jur et posison ennas ditas casas et vynnas et herdades a o dito lugar presçientes. Et que lles reçidirian con as rentas e froytos delas en quanto en elas morasen, et outrosy con a dita posison et non a outro alguun<sup>17</sup>.

Un impuesto que, por parte de esta pareja fueron fielmente pagadas por su derecho a trabajar el lugar de Tribaldes durante los once años que, según su contrato de arrendamiento, tenían que pagar su renta en especie:

[...] arrendo segundo dito he des día de San Martinno de nouembro primeiro que ven en diante ata honze annos conpridos primeiros seguintes por contia en cada hun anno de huna oitaua de çenteo, et outra oitaua de millo pola medida dereita de Santiago, et por foros por Nadal huna marrana çeuada et vn par de boos capoons çeuados et huun cabrito e vinte obos por Pascoa<sup>18</sup>.

Otro caso fue el del día 29 de abril de 1450, cuando Catalina fue por ella y por Mayor a junto de Juan Mariño, alcaide de la fortaleza de Rocha Forte de Santiago, para solicitar la posesión que su hermano tenía sobre el casal de Corexo («por min o dito notario leer fizo a sobredita

---

<sup>15</sup> A-ACS S19/7, f. 1rº.

<sup>16</sup> A-ACS S19/7, f. 1 vº.

<sup>17</sup> A-ACS S19/7, f. 1 vº.

<sup>18</sup> A-ACS S19/8.

carta a dito Juan Marinno et le pedio et requerio que a conpuse et que se en ela contina poendas et mandandoas poer en posison do lugar de Co-rejo»<sup>19</sup>), algo que les fue concedido, y sobre este y otros lugares girarán los pleitos que se mostrarán a continuación.

#### 4. El pleito de las hermanas con la familia de Juan de Marrozos

Estas dos hermanas contaban con el amparo del arzobispo Rodrigo de Luna que les garantizaba su protección, prestarles ayuda y garantizar su posesión y derechos sobre las diferentes propiedades que heredaron de su hermano Álvaro Pérez Felipote, ya que estas posesiones se encontraban dentro de su arzobispado («las tomamos en nuestra garda et encomienda et so nuestro seguro et mandamos que les sea gardado agora et de aqui en delante»<sup>20</sup>).

Los enfrentamientos judiciales con Juan de Marrozos y su familia comenzarían en 1452, ante lo cual Catalina y Mayor presentarían ante notario dos cartas del arzobispo, autorizando la posesión (Santiago de Compostela, 27 de abril de 1450) y otra a las diferentes autoridades y funcionarios de su señorío para que garanticen la seguridad y los derechos de propiedad de ambas hermanas sobre las tierras de Tribaldes y los casares de Corexo y Piñeiro (Santiago de Compostela, 26 mayo de 1450). Sería precisamente en este casal de Corexo, del cual las dos hermanas reconocían tener derechos sobre estas tierras y sus rentas, donde la familia de Juan de Marrozos les causaría ciertos problemas e incomodidades a las dos hermanas, pues no hay que olvidar que este casal estaba situado en la feligresía de Santa María de Marrozos, por lo que es probable que este casal delimitara con las tierras de esta otra familia, entre otros factores que pudieron causar estas hostilidades y demandas por parte de esta gente, llevando a los pleitos que llevaron a las hermanas a recurrir a sus cartas arzobispaes que garantizaban sus derechos en estos lugares. Todo comenzaría, o al menos eso es lo que se conserva en la documentación que manejamos, con la apropiación por parte de la familia de Juan del pan que por derecho les pertenecía a estas mujeres:

Juan de Marroços o moço et con el Gomes Formado foran a o dito casal oje este dito dia e lle tomaran o terradego do pan do dito casal et o troueran por sua abtoridade

---

<sup>19</sup> A-ACS S19/7, f. 1vº.

<sup>20</sup> A-ACS S19/9, f. 1vº.

en çertos carros a o lugar de Agro de Nunno que he açerqua desta dita çidade contra sua voontade<sup>21</sup>.

Situación ante la cual exigían al alcalde del lugar que cumpliese con las órdenes del arzobispo Don Rodrigo de Luna y fuese al lugar donde estaba requisado el pan y lo devolviese a su lugar legítimo («requerian a o dito alcalde que complise as ditas cartas do dito Sennor [...] fose a o dito lugar do Agro de Nuno et a entregase et restituysse enno dito pan anparandoa et defendendoa enna dita posison»<sup>22</sup>). Lógicamente, el alcalde cumplió su cometido de obedecer las cartas del arzobispo, su señor, y de tratar de llevarse el pan para las hermanas («o dito alcalld fezo poner o dito pan en carros et o fezo leuar a o lugar de Fonte Caal que he açerqua da dita çidade para que del ouese a dita Catalinna Peres comprimento de dereito»<sup>23</sup>), no obstante Juan de Marrozos el joven junto con su madre y sus hermanos lanzaron una apelación por la decisión tomada por el alcalde, pues decían que el trigo les pertenecía, ya que este pan que se habían llevado y que él les había quitado ya lo habían llevado anteriormente («dizian que ja oueran et leuaran o pan do anno pasado et de outros çertos annos et así que non fezeran esbullo nen outra ofensa contra dereito enno leuar este presente anno continuando sua posison»<sup>24</sup>). Esto puede ser hasta cierto punto verdadero ya que, a pesar de que al hermano de Catalina y de Mayor ya le había pertenecido este casal, la familia de Juan de Marrozos claramente sería originaria de la feligresía donde se encontraba este casal, Santa María de Marrozos, a parte no hay que olvidar que ambas hermanas tenían este casal desde hacía relativamente muy poco, solo dos años, y esta otra familia no es que llevara mucho tiempo aquí, es que, guiándonos por su apellido, seguramente fueran originarios de aquí. En cualquier caso, Juan muestra su seguridad y deseo de lograr lo que para él es justicia diciendo que puede demostrarlo sin ningún problema y que de hecho hay testigos que pueden apoyar sus argumentos («et era<n> presentes de o prouar et outrosi de dar fiadores de conpra de dereito et de pagar o julgado et que requeria a o dito alcalld que o non desapoderase nen tomase o dito pan»<sup>25</sup>).

---

<sup>21</sup> A-ACS S19/9, f. 3v<sup>o</sup>.

<sup>22</sup> A-ACS S19/9, f. 3v<sup>o</sup>.

<sup>23</sup> A-ACS S19/9, f. 3v<sup>o</sup>.

<sup>24</sup> A-ACS S19/9, f. 4r<sup>o</sup>.

<sup>25</sup> A-ACS S19/9, f. 4r<sup>o</sup>.

Finalmente, la sentencia que aparece recogida en este documento, es que el pan permanezca en casa del cambiador Alvaro López, situada en el lugar de Fonte Cal, durante treinta días a la espera de que las dos partes compareciesen ante el arzobispo para reclamar sus derechos en juicio:

[...] que se use enna eyra do dito lugar de Fonte Caal en poder de Alvaro Lopes canbeador et de min o dito notario et que niuun non fose ousado de o dende leuar so penna de dous mill moravidies para a canna do dito Sennor, et que mandaua a as ditas partes que parescesen ante o dito Sennor Arçobispo a mostrar seus dereitos et conmo o dito Sennor prouese el dito alcalde asi o conpliria para o qual asignaua et asignou a as ditas partes termino de trynta días seguintes<sup>26</sup>.

## 5. Sentencias por las rentas del pan. Fallo a favor de Catalina y de Mayor en 1452 y 1454

Lo que decidió finalmente el alcalde mayor Juan Dandeyro en 1452 aparece señalado en una nueva sentencia de apelación de 1454 por el magistrado Francisco Rodríguez de Toledo, quien tuvo que volver a moderar en la disputa entre la familia de Juan de Marrozos y las dos hermanas. En dicha sentencia las dos hermanas presentaron diferentes documentos que las legitimaba en su propiedad por herencia del lugar de Corexo, especialmente las dos cartas de posesión que el Arzobispo Rodrigo de Luna les había entregado en 1450 («çertas cartas de posison que lle foran dadas polo dito Sennor Arçobispo, para las quaes mandaua que ela e suas yrmaas fosen postas en posison do dito casal et herdades de Corejo»<sup>27</sup>), pero esta familia alegaba que su padre había recibido del canónigo santiagués Pedro Fernández de Tribaldes, que curiosamente era el padre (o padastro) de las dos hermanas («o dito Filypote fora fillo de Pedro Fernandes de Tribaldes, coengo de Santiago»<sup>28</sup>), el señorío que estas mujeres defendían tener sobre el lugar de Corejo, con la excepción de algunos árboles, casa y otras propiedades:

[...] contra elo do seu dereito, contra o qual foy respondido por los ditos Juan de Marroços et seus yrmaaos en que diseron que Pero Fernandes de Tribaldes, coengo que fora de Santiago, era finado et que leixara por seu herdeiro a Juan de Marroços o vello, padre deles, e que o dito seu padre açeutara a dita herança e que eles despois

---

<sup>26</sup> A-ACS S19/9, f. 4vº

<sup>27</sup> A-ACS S19/11.

<sup>28</sup> A-ACS S19/12.

morte del ouveran et reçeberan os beens e herança do dito Pero Fernandes [...] saluo de çertas herdades, casas et aruores do dito casal de Corejo<sup>29</sup>.

Ellos, para defender este derecho, habían presentado ante el alcalde mayor en su día diferentes pruebas jurídicas tales como la carta de aceptación de las tierras por parte de su padre («presentaron mais outra escriptura signada de notario publico por la qual porasçia que o dito Juan de Marroços o vello açeutara a herança et beens do dito Pero Fernandes»<sup>30</sup>), un documento firmado por un notario que estipulaba que el dicho Juan de Marroços el viejo las había recibido («para enformaçion do dito allcalde, presentaron logo ante el huna escriptura signada de Juan Gonçalues notario, pola qual porasçia que o dito Juan de Marroços por sy et enno dito nome entrara et reçebera o jur e posison do dito lugar de Corejo»<sup>31</sup>) y lo más importante, el testamento del canónigo que nombraba como heredero universal a este señor («presentaron mais a manda e testamento do dito Pero Fernandes, signada de notario publico pola qual paresçia que deixara por seu herdeiro vniuersal a o dito Juan de Marroços o vello, seu padre deles»<sup>32</sup>), algo que resulta verídico pues en el testamento de este canónigo aparece que Pedro Fernández de Tribaldes declaraba que hacía «herdeiro vniuersal en todos los outros meus bens mobles e rayses a Juan de Marroços, escripuan meu conpadre vesinno desta çidade de Santiago»<sup>33</sup>.

No obstante, el día en que los hijos de Juan de Marroços el viejo presentaron las diferentes pruebas no pudieron celebrar el juicio por ausencia de una de las partes, ya que Catalina Pérez no había acudido ante el alcalde y era necesario que ambas partes estuviesen presentes para poder dirimir el asunto («o dito negoçio foy dado por concluso polo dito alcalde en ausencia et contomaçia da dita Cathalina Peres»<sup>34</sup>), por lo que tuvieron que esperar un tiempo y volver a reunirse, esta vez ya con Catalina Pérez presente, un juicio que, a pesar de las pruebas presentadas por los hermanos el veredicto había sido favorable a Catalina Pérez y a su hermana Mayor Fernández, además, el pan que el alcalde

---

<sup>29</sup> A-ACS S19/11.

<sup>30</sup> A-ACS S19/11.

<sup>31</sup> A-ACS S19/11.

<sup>32</sup> A-ACS S19/11.

<sup>33</sup> A-ACS, LD 19/26, f. 5vº.

<sup>34</sup> A-ACS S19/11.

del lugar, un tal Martín Troco, había requisado a la espera de una resolución final les sería devuelto a las hermanas:

[...] presente a dita Cathalina Peres e eso meesimo o procurador dos ditos Juan de Marroços et seus yrmaos deu o dito alcalde sua sentença entre eles en escripto pola qual fallou que as ditas Mayor Fernandes et Cathalina Peres et cada huna delas deuián seer anparadas et defendidas enna posison en que foran et estauan postas por mandado do dito Sennor Arçobispo do dito casal et herdades de Corejo fasta tanto que fosen chamadas, oydas e vençidas por dereito segundo que ennas ditas cartas do dito Sennor era contiudo, et que o pan que fora et estaua sacrestado por lo alcalde Martin Troco lles deuia seer leixado leuar lybre et desenbargadamente et que así o deuia declarar et declarou et mandou<sup>35</sup>.

Estos hermanos también tuvieron que asumir los costes del pleito de 1452 por haber entrado ilegalmente en las propiedades de Catalina y de Mayor quebrantando las cartas de protección del arzobispo; ahora en esta apelación la sentencia del magistrado, habiendo visto el pleito anterior del alcalde mayor Juan Dandeiro, vuelve a favorecer a las hermanas haciendo hincapié en que deben ser protegidas y su derecho de propiedad debe ser respetado («Et mando que las dichas partes apelladas sean defendidas et anparadas en la posesion del dicho casal e les sea respondido con los frutos e rentas a el pertenesçientes syn embargo de los dichos apelantes»<sup>36</sup>), en cuanto a los apelantes, la familia de Juan de Marrozos el viejo, les hace pagar los costes del proceso de apelación («Et de mas condepno a los dichos apelantes en las costas justas de lo contra min proçesado»<sup>37</sup>). Una vez más, Catalina y su hermana, monja del convento de Santa Cristina da Pena, volvían a ganar a la familia de Juan de Marrozos, algo que sucedería de nuevo en el futuro.

## 6. Apelación final de Elvira Eanes y sentencia de excomunión

La familia de Juan de Marrozos seguía convencida de sus derechos sobre el lugar de Corejo incluso dos años después, tal y como lo había demostrado durante estos cuatro años, llegando incluso a quebrantar una orden arzobispal cometiendo el asalto a las tierras que ellos consideraban que eran suyas por derecho, lo que a pesar de las pruebas que pre-

---

<sup>35</sup> A-ACS S19/11.

<sup>36</sup> A-ACS S19/11.

<sup>37</sup> A-ACS S19/11.

sentaron acabó por salirles mal por dos veces. Así pues, volvieron una vez más, en esta ocasión con su madre doña Elvira a la cabeza, a lanzar un recurso de apelación para reclamar por tercera vez lo que ellos consideraban que legítimamente les pertenecía («o lugar et herdades que dizen de Corejo que foron et ficaron do dito Juan de Marroços meu marido, apelamos perante vosa Alteza»<sup>38</sup>). Nuevamente su apelación fue desestimada ante el magistrado («fallo el dicho Johan de Marroços por sy et en nonbre de los dichos sus partes et consortes aver mal apelado»<sup>39</sup>), con lo que las dos hermanas volvieron a ser favorecidas, volviendo a hacer pagar a los apelantes los costes de la apelación («mando las dichas Catalyna Peres et Mayor Fernandes seren defendidas et amparadas en la posison del dicho casal [...] condepno a los dichos apelantes et al dicho su procurador en su [nomb]re en las costas justas de lo ante min proçesado la tasaçion»<sup>40</sup>).

Es interesante mencionar que, así como resulta muy extraño que el padre de estas dos mujeres les hubiese dejado a esta otra familia sus propiedades nombrando heredero universal al marido de Elvira Eanes, también es bastante claro que la obstinación de la familia de Juan de Marroços el viejo por este terreno que se encuentra en el lugar del que son ellos originarios no puede ser del todo injustificada, especialmente teniendo en cuenta las veces que recurrieron al arzobispo y el dinero que gastaron en estas apelaciones fallidas, finalmente, esto acabaría derivando en una sentencia de excomunión de Catalina Pérez presentada al arzobispo Rodrigo de Luna contra Elvira Eanes.

## 7. Conclusiones finales

Lo que al inicio de la investigación se pensaba que sería la historia de una monja y su hermana acabó por transformarse en una visión de la sociedad con retazos de historia de las mentalidades, en gran medida por la obstinación de la familia de Juan de Marroços y lo que ellos consideraban injusticia, tampoco hay que olvidar el papel protector del arzobispo Rodrigo de Luna hacia Catalina y Mayor. En estos documentos, entre las innumerables cuestiones que se pueden estudiar, destacamos la

---

<sup>38</sup> A-ACS. S19/12.

<sup>39</sup> A-ACS. S19/12.

<sup>40</sup> A-ACS. S19/12.

relación de Mayor Fernández, miembro de la rama laica del franciscanismo gallego como dijimos en un principio, y su hermana con la Iglesia secular y los diferentes miembros de los poderes más laicos que formaban parte del señorío del arzobispo. No sabemos con exactitud la fecha del fallecimiento de estas hermanas, lo único que podemos es guiarnos por las fuentes y, siguiendo los documentos, la última mención que existe sobre la monja Mayor Fernández es en el traslado de la sentencia de excomunión contra los que no delimitasen sus márgenes en el lugar de Corexo de 1457, trasladada en 1463, no obstante la última vez que aparece el nombre de Catalina Pérez es en una avenencia que hubo entre ella y su sobrino Pedro Fernández en 1473, hijo del antiguo propietario de los bienes de Tribaldes y Corexo, el ya mencionado Álvaro Pérez de Felipote. Un acuerdo por el cual los bienes pasan a ser propiedad del sobrino, pero ésta tendría derecho a seguir percibiendo sus rentas de por vida, momento en que pasarían a Pedro Fernández, a no ser que este falleciese antes, en cuyo caso ella se comprometería a dedicar su dinero a obras pías. Ahora, una vez investigados los documentos y comentando su contenido, se ha logrado que estas personas no permaneciesen en el anonimato de los siglos y logren vivir para siempre.

## OBRAS CITADAS

- Folgar de la Calle, María del Carmen, y Enrique Fernández Castiñeiras, «En el nombre del *Seraphicus Patriarcha*: el patrimonio artístico de la Venerable Orden Tercera de Santiago de Compostela», en *SÉ-MATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 26 (2014), pp. 677-710.
- González Lopo, Domingo L., «Balance y perspectiva de los estudios sobre la V.O.T. franciscana en Galicia (siglos XVII-XIX)», en María del Mar Graña Cid y Agustín Boadas Llavat (coord.), *El franciscanismo en la Península Ibérica: balance y perspectiva. I Congreso Internacional, Madrid, 22-27 de septiembre de 2003*, Barcelona, GBG, 2005, pp. 567-584.
- Le Goff, Jacques, *San Francisco de Asís*, Madrid, Akal, 2003.
- Mitre Fernández, Emilio, *Las herejías medievales de Oriente y Occidente*, Madrid, Arco Libros, 2000.

## DOCUMENTOS CITADOS DEL ARCHIVO-BIBLIOTECA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- ACS-Tumbo H, f. 31r<sup>o</sup>. 1397, marzo, 21. Santiago de Compostela. *Johán Fernandes, racionero y vicario del arcedianato de Nendos, promete pagar una deuda que tenía com el cabildo, deuda que se pagó el día siete de septiembre.*
- A/B-ACS, LD, ff. 2 r<sup>o</sup>-8v<sup>o</sup>. 19/26. 1446, diciembre, 7, Santiago de Compostela. *Apertura del testamento del canónigo de Santiago Pedro Fernández de Tribaldes realizada ante el notario público Fernán Pérez.* Este testamento aparece fechado el 7 de agosto de 1445.
- A-ACS S19/7. 1450, abril, 28, Tribaldes (Santa María de Baamonde, A Coruña). *Toma de posesión por Mayor Fernández, monja de Santa Cristina da Pena de la ciudad de Santiago, y de su hermana Catalina Pérez como herederas de su difunto hermano Álvaro Felipote de las posesiones que heredaban en Tribaldes (Santa María de Baamonde, A Coruña), el casal de Corexo (Santa María de Marrozos, A Coruña) y el cercano lugar de Piñeiro.* Incluye la lectura de una carta del prelado don Rodrigo de Luna autorizando a posesión (1450, abril, 27, Santiago de Compostela) y la toma de posesión de Corexo (1450, abril, 29, Santiago de Compostela).
- A-ACS S19/9. 1452, julio, 12, Santiago de Compostela. *Pleito de Catalina Pérez, vecina de Padrón y su hermana Mayor Fernández contra Juan de Marrozos por robarles el pan de Corexo.* Se incluye la lectura de una carta del arzobispo Rodrigo de Luna autorizando la posesión (1450, abril, 27, Santiago de Compostela) y una carta en la son amparadas por Rodrigo de Luna (1450, mayo, 26, Santiago de Compostela).
- A-ACS S19/11. 1454, julio, 30, martes, Santiago de Compostela. *Sentencia de Francisco Rodríguez de Toledo contra Juan de Marrozos y Jácome de Marrozos por las rentas y posesión del pan del lugar de Corexo, fallando en favor de las hermanas.* Se incluye la carta de nombramiento del juez (1452, octubre, 12, Santiago de Compostela).
- A-ACS. S19/12. 1456, marzo, 8, s.l.. *Sentencia de Rodrigo Vallo a favor de Mayor Fernández y su hermana ante la apelación de la viuda de Juan de Marrozos el viejo, Elvira Eanes, y sus hijos.*
- B-ACS S19/13. 1463, mayo, 4, Bornans (San Cristovo do Eixo, Santiago de Compostela). *Traslado notarial de la sentencia de excomunión*

*dada contra todos aquellos que no respetasen los límites de las propiedades de Corexo (1457, agosto, 21. Corexo, Santa María de Marrozos, A Coruña).*



## El rey Arturo en la *Demanda del Sancto Grial* y la *Demanda do Santo Graal*

ROSALBA LENDO

Universidad Nacional Autónoma de México

**RESUMEN:** La última parte del ciclo artúrico francés conocido como *Post-Vulgata*, la *Queste* y la *Mort Artu*, de la que sólo se conservan fragmentos en francés, es conocida gracias a las adaptaciones, castellana, la *Demanda del Sancto Grial*, y portuguesa, la *Demanda do Santo Graal*. El propósito de nuestro estudio es señalar algunas de las características distintivas del personaje de Arturo en las versiones, castellana y portuguesa, de la *Queste* y la *Mort Artu post-vulgata*.

**PALABRAS CLAVE:** Demanda del Sancto Grial, Demanda do Santo Graal, rey Arturo, novela artúrica, ciclo Post-Vulgata

La imagen guerrera del Arturo conquistador que ofrece la crónica de Geoffrey de Monmouth, la *Historia regum Britanniae*, así como su adaptación francesa el *Roman de Brut*, de Robert Wace, tiende a borrarse cuando el personaje es retomado en las obras de ficción. De hecho, su transformación inicia ya en el *Roman de Brut*, pues Wace agrega al aspecto guerrero del personaje el elemento cortés. En esta nueva imagen se funden las características del caballero y las del monarca. Así, el rey encarna, por un lado, los principios de justicia, piedad, largueza, propios del agustinismo político, y por el otro, los valores del espíritu cortés, del que el rey y su corte se convierten en la representación más acabada.

A diferencia de estas crónicas, donde Arturo desempeña un papel activo, en las novelas de Chrétien de Troyes, su función, esencialmente

simbólica, es dirigir a una caballería, dedicada a incrementar la gloria y el brillo de una sociedad ideal a través de proezas individuales que repercuten positivamente en la colectividad. El rey, dedicado básicamente de honrar a esta caballería, pues su poder y gloria dependen de ella, se ve despojado de los atributos que lo colocaban muy por encima de la caballería, en el *Roman de Brut*, pues la obra de Chrétien de Troyes es el reflejo de una ideología aristocrática que busca idealizar las figuras individuales a través de la caballería.

En el primer ciclo artúrico, la trilogía atribuida a Robert de Boron, se cristianiza la historia artúrica y con ello se modifica la imagen del rey, pues al mismo tiempo que se señala el aspecto secular del monarca y de su corte, tan exaltado por Chrétien de Troyes, se hace especial énfasis en el carácter religioso de la realeza, siguiendo de cerca la visión del agustinismo político y sus nociones de justicia, paz y orden, que hacen de la religión el único fundamento del poder monárquico. El tono profundamente religioso que le da Robert de Boron a la historia artúrica convierte a esta caballería en portadora de los más altos valores, pues es la elegida para llevar a cabo el plan divino, la conquista del Santo Grial. Esta aventura espiritual es de carácter individual y el rey permanece al margen. Su función sigue siendo exclusivamente simbólica, pues consiste en mantener y honrar a sus caballeros. La perspectiva dominante sigue siendo aristocrática.

Los dos ciclos posteriores, la *Vulgata* y la *Post-Vulgata* integran en sus relatos el espíritu cortés de Chrétien de Troyes y el religioso de Robert de Boron, mezcla que se ve reflejada en la imagen del rey, quien, por otra parte, se vuelve un personaje más activo, sobre todo en las novelas que relatan los primeros años de su reinado, la *Suite-Vulgate*, del ciclo de la *Vulgata*, y la *Suite du Roman de Merlin*, perteneciente al ciclo *Post-Vulgata*. En la primera, que narra las campañas militares del joven rey, se recupera la imagen guerrera de las crónicas, que también encontramos en algunos episodios del *Lancelot en prose* y la *Mort Artu*. Mientras que la segunda, la *Suite du Roman de Merlin*, presenta episodios más novelescos en los que el rey es el protagonista. La participación más activa de Arturo implica también una diversificación de sus funciones y, como consecuencia, una pérdida de los atributos específicos que lo caracterizaban como monarca. Así pues, como héroe caballeresco, como individuo, el rey comete faltas que se vuelven graves y desencadenan crisis, pues, como monarca, es el representante de una colectividad. Estas modi-

ficaciones llevan a una degradación de su imagen, ligada al tono moral y religioso que se va marcando cada vez más a medida que se avanza en las novelas de los ciclos *Vulgata* y *Post-Vulgata*.

Del ciclo *Post-Vulgata*, que sólo se ha conservado de manera fragmentaria en francés, existen las versiones castellanas de la *Suite du Roman de Merlin*, el *Baladro del sabio Merlin* (Burgos, 1498, Sevilla, 1535), y de la *Queste* y la *Mort Artu Post-Vulgata*, la *Demanda del Sancto Grial* (Toledo, 1515, Sevilla, 1535). También se cuenta con la versión portuguesa de la *Queste* y la *Mort Artu*, la *Demanda do Santo Graal* (ms. 2594, Biblioteca Nacional de Viena). En las siguientes páginas señalaremos algunas de las características distintivas del personaje de Arturo en las *Demandas* castellana y portuguesa. Para la castellana utilizaremos la edición de 1535. Comparada con los fragmentos franceses conservados y con la versión portuguesa, que parece seguir más de cerca a la *Queste Post-Vulgata*, la *Demanda* castellana suprime largos pasajes, muchos de ellos de carácter religioso, y se centra fundamentalmente en los hechos de armas. Estas modificaciones, que alteran el sentido de la obra original y hacen desaparecer su estructura cíclica, la acercan al espíritu y concepción de los libros de caballerías.

En la *Suite du Roman de Merlin*, así como en su versión castellana, el *Baladro del sabio Merlin*, prevalece la imagen monárquica presentada por Robert de Boron en su *Merlin*. Así pues, se hace especial énfasis en el derecho de sangre del monarca y fundamentalmente en la voluntad divina, pues se señala en numerosas ocasiones que el rey Arturo tiene únicamente su poder de Dios, quien se lo puede quitar en cualquier momento si se muestra indigno del alto cargo que le ha sido confiado. El poder del rey es pues inestable ya que depende de su lealtad hacia Dios, quien lo ha elegido como su representante, lealtad que sólo puede manifestarse a través del buen cumplimiento de los deberes públicos y privados, apegándose estrictamente a los principios éticos, morales y religiosos, que deben dictar su comportamiento. Al final de las *Demandas*, esta idea de la inestabilidad del poder monárquico se vuelve clara cuando Arturo, herido de muerte, reconoce que su ruina y la del reino no son más que el castigo divino por las faltas cometidas:

Yo no soy el rey Artur, que solian llamar rey aventurado por las buenas andanças que Dios me daba, mas quien agora me quisiese nonbrar por mi derecho nonbre, llamarme ha el rey desventurado e mezquino, a quien Dios ha puesto en mal andança. Y esto me haze ventura, que me es contraria y enemiga privada, e al Señor, que plaze que viva yo

en dolor y en tristeza esso poco que he de vivir; e assi muestra que assi como el fue poderoso de me ayudar en muchas aventuras sin ser merecedor, bien así es poderoso de me derribar por aventuras feas e malas, por mi merecimiento e pecado<sup>1</sup>.

De todos los pecados de Arturo, el incesto con su hermana se convierte, en el ciclo *Post-Vulgata*, en la causa principal de la ruina del reino. Así lo presentan, al menos, la *Suite du Roman de Merlin* y su versión castellana, el *Baladro*, donde el episodio es ampliamente desarrollado y donde se condena severamente esta terrible falta. Tras haber cometido el incesto, Arturo tiene el inquietante sueño del dragón que sale de su vientre, destruye el reino y ataca al rey, quien muere en el combate tras herir mortalmente al animal. El dragón, le anuncia Merlín, es el futuro caballero que lo destruirá; su identidad no es revelada, pero no es otro más que Mordred, el hijo concebido en el incesto. Este es el castigo divino, le revela el profeta, por el pecado que cometió al conocer carnalmente a la reina de Orcania, quien es en realidad su hermana. A lo largo de todo el relato se subraya con insistencia que es este pecado de Arturo lo que condenará definitivamente al reino. La falta del rey quien, como representante de esta sociedad caballeresca, tenía que ser modelo de perfección absoluta, justifica plenamente la tragedia final, pues no parece ser otra cosa más que una amplificación de las deficiencias que llevarán a esta sociedad a la ruina. Tras toda esta preparación de la tragedia final, resulta curioso observar que una de las modificaciones importantes que ofrece la *Demanda* castellana en relación con la portuguesa es que ya no es Arturo quien mata a Mordred, el hijo de su incesto, sino Blioberis, lo cual contradice algo que había sido anunciado en numerosas ocasiones no sólo en el ciclo *Post-Vulgata* sino también en el de la *Vulgata*. Así pues, contradice lo señalado en el *Baladro del sabio Merlín*, que es la primera parte de la *Demanda* castellana y donde las profecías, visiones y sueños no hacen más que preparar este desenlace. Podemos suponer que esta modificación fue con el fin de no degradar tanto la imagen del rey, ya bastante desvalorizada tras un largo proceso de degradación que es muy claro desde el ciclo de la *Vulgata*, pero que se acentúa en la *Post-Vulgata*.

---

<sup>1</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial. Segunda parte. La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*, en *Libros de caballerías. Primera parte. Ciclo artúrico – Ciclo carolingio*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1907, pp. 326-327. Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, pp. 489-490.

El proceso de deterioro de la imagen del rey viene acompañado de ciertas contradicciones y ambigüedades difíciles de resolver, como lo podemos observar en las *Demandas*, con las particularidades que cada versión ofrece, contradicciones que están ligadas, como lo veremos, a la evolución del personaje que va desde Wace hasta el ciclo *Post-Vulgata* y luego sus versiones castellana y portuguesa. Si bien es cierto que a lo largo de lo que correspondería a la *Queste Post-Vulgata*, Arturo no tiene un papel importante y sus apariciones son pocas y breves, las dos versiones, castellana y portuguesa, coinciden en estos pasajes en los que se prepara ya el trágico final pues, en su gran mayoría, la imagen que ofrecen del rey no es positiva. Por una parte, asistimos a una pérdida total de su autoridad ante las terribles atrocidades que Galván comete contra los caballeros de la Mesa Redonda durante la demanda del Grial, lo que hace comprensible que sea él y no el rey, quien decida el destino del reino durante el conflicto con Lanzarote, tras el descubrimiento del adulterio, en la parte correspondiente a la *Mort Artu Post-Vulgata*, al final de las *Demandas*. Y por otra parte, el mismo Arturo comete faltas graves que van a deteriorar aún más su ya devaluada imagen.

Así, al inicio del relato, el rey no puede impedir que Galván parta en busca del Grial, pese a la predicción de una doncella de que el caballero causará muchas muertes en esta aventura. A partir de este momento, Galván irá acumulando progresivamente los defectos y delitos más reprobados por la sociedad caballeresca, ante la absoluta impotencia y consternación del rey, quien se entera de la muerte de Erec, Palomades, Patrides, Baudemagus e Iván el Bastardo, entre otros, a manos de Galván. Y a pesar de que la condena y la reprobación de tales hechos es general en la corte y de que el rey promete un castigo ejemplar, y lo reitera en varias ocasiones, esto no se lleva a cabo, dejando clara la debilidad del rey cuando se trata de su propio linaje, su muy limitada autoridad y credibilidad. Lo que de alguna manera explica su deplorable papel durante el conflicto con Lanzarote. La visión que las *Demandas* ofrecen de este conflicto es muy similar a la de la *Mort Artu* de la *Vulgata*, donde, a pesar de la traición contra su rey, Lanzarote conserva una imagen positiva y es más bien la desmesura de Galván, su deseo de venganza, y la incapacidad de Arturo de tomar la decisión correcta lo que precipita al reino a la ruina, pues permite que se lleve a cabo la traición de Mordred. Presionado por Galván y su profundo deseo de vengar a sus tres hermanos, muertos durante el rescate de Ginebra de la

hoguera, el rey es incapaz de encontrar otra solución al conflicto, a pesar de las reiteradas súplicas de paz de Lanzarote, quien de hecho mató a Gaheriet sin reconocerlo, y del gran riesgo en el que pone al reino, algo contrario a la prudencia, que es lo que lo debería guiar. Así, el único que, pese a la falta cometida, conserva la medida es Lanzarote. La gran falta de Arturo es anteponer los intereses del linaje a los de su reino, es decir dejarse llevar por intereses privados cuando su principal deber es perseguir el bien del reino que Dios le ha confiado y del que es responsable, tal como se lo recuerdan los barones, que le señalan que declarar la guerra a Lanzarote es condenar al reino. Ignorando el consejo de sus barones y olvidando su deber como rey, Arturo les exige una solidaridad absoluta para sus muy personales fines de venganza. Y en este sentido, el rey convierte los intereses privados en intereses del reino entero, tal como lo muestra en el discurso que dirige a sus barones:

[...] vos bien sabeys, e quantos aquí son, que desde fue rey, no començe a que no diesse cima a mi honra e de mi reyno, e por dende vos digo que yo no dexaria en ninguna guisa que no començasse esta guerra contra aquellos que esta traycion y esta perdida me han fecho [...] e porque yo quiero que me agays omenaje, vos que me manternedes esta guerra, con toda vuestra gente, fasta que esta nuestra desonrra sea vengada, quiero que me jureys sobre los sanctos evangelios<sup>2</sup>.

Analizando este pasaje en la *Mort Artu* de la *Vulgata*, que se ha conservado sin modificaciones en la *Post-Vulgata*, Dominique Boutet señala la manera autoritaria del rey al exigir, apoyado en los valores feudales, la solidaridad de sus barones para iniciar una guerra contraria al bien común, el poco respeto que muestra al consejo de prudencia que éstos le manifiestan, y finalmente la imposibilidad de los barones de negarse a acatar la decisión del rey, aún cuando saben que es mala. El crítico concluye que en el pasaje se desprende cierto desengaño en cuanto al espíritu feudal, en la medida en la que no parece existir freno posible ante una ideología profundamente apegada a los valores del linaje, de la venganza de sangre, del interés privado, y del honor, concedido de manera muy limitada, que finalmente olvida el interés superior

---

<sup>2</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial*, p. 321. Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, p. 478.

del reino<sup>3</sup>. Estamos pues ante la perversión en la práctica del poder de un rey en el que poco a poco se va asomando, más claramente, el hombre, el individuo, dominado por deseos y pasiones, que se aleja de la figura monárquica.

La versión *Post-Vulgata* de la *Mort Artu*, representada por las *Demandas*, castellana y portuguesa, se reduce esencialmente al conflicto entre Arturo y Lanzarote con su trágico desenlace, presentado de manera muy resumida, comparado con la versión de la *Vulgata*. En la *Demanda* castellana la transición entre la *Queste* y la *Mort Artu* se hace abruptamente. Después del pasaje en el que Boores anuncia en la corte la muerte de Galaz, se pasa directamente al episodio de la *Mort Artu* en el que Arturo descubre la traición de Lanzarote al escuchar la conversación de sus sobrinos. A esto podemos agregar que, comparado con la versión portuguesa, el episodio presenta ciertas lagunas que lo hacen algo confuso. Omite, por ejemplo, el pasaje clave en el que Agravain revela al rey el adulterio y no se entiende entonces cómo se entera Arturo de esto. También se suprime la escena en la que los hermanos de Galván aconsejan al rey una trampa, ir de cacería sin Lanzarote, para descubrir la traición del caballero. La *Demanda* portuguesa, en cambio, no pasa directamente a la conversación de los sobrinos de Arturo. Antes presenta un pasaje en el que, de camino a la corte, Boores encuentra a un caballero que le informa, entre otras cosas, que los nobles sospechan del adulterio de la reina; lo cual prepara el episodio que va a seguir, el del descubrimiento del adulterio por el rey, que es mucho más claro, pues figuran los pasajes arriba mencionados, omitidos en la versión castellana. A diferencia de esta última, la *Demanda* portuguesa revela más el profundo amor y admiración del rey hacia Lanzarote, lo que hace que, en varias ocasiones, dude de su culpabilidad.

Como lo señalamos, en el espíritu de la nueva caballería celestial que propone la *Queste* para el cumplimiento de una aventura individual y de carácter espiritual, el rey se vuelve una figura casi inútil, su importancia radica únicamente en que su corte es el espacio en el que se desencadena la suprema aventura. Su papel es marginal en la parte de las *Demandas* correspondiente a la *Queste Post-Vulgata* y con una marcada tendencia, como era de esperarse en un texto que condena la decadencia

---

<sup>3</sup> Dominique Boutet, «Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 28.109 (1985), p. 15.

moral y religiosa de la caballería artúrica, a la desvalorización de su imagen. Por un lado, como ya lo indicamos, la pérdida del poder del rey ante Galván es muy clara, tanto en la *Queste* como en la *Mort Artu* que presentan las *Demandas* y, por el otro, su imperfección, demasiado humana, como la de la gran mayoría de sus caballeros pero más grave en el rey que debería de ser modelo para los demás, lo condenará pues lo hace alejarse de los valores éticos y morales del ideal monárquico, establecidos desde el *Merlin*, de los principios que deben regir al buen rey cristiano. Las *Demandas* ofrecen ejemplos claros de esta degradación que hacen que sea cada vez más difícil ver en el rey Arturo al representante de Dios. El episodio de la concepción de Arturo el Pequeño es uno de ellos; es un relato retrospectivo que explica el origen de este caballero, cuyo nombre aparece en uno de los asientos de la Mesa Redonda. Se trata de un hijo bastardo del rey, quien había violado a una doncella. El texto señala la brutalidad del acto así como la inocencia y vulnerabilidad de la joven, lo que acentúa la reprobación de la falta: «[...] e fue tan pagado della, que dormio con ella por fuerça. Y ella, que era niña, que no sabia de tal cosa, començose a queixar e a llorar mientras que dormio con ella; mas no le uvo cura, y fizo con ella lo que quiso, e uvo con ella un fijo, que le dixeron Artur el pequeño»<sup>4</sup>. En un intento por remediar el daño, Arturo propone al padre de la doncella casar a su hija con un caballero de la corte, pero la propuesta es rechazada pues, en caso de que la joven quede embarazada, el padre quiere que el rey tenga la certeza de que es su hijo. El terrible acto del rey desencadenará una tragedia en la familia que llevará a la muerte de la madre de Arturo el Pequeño a manos del padre de la joven, quien también intenta matar al niño. Éste sobrevive y, convertido ya en caballero, llega a la corte de Arturo, quien le revela su origen. Aunque reconoce la falta, el rey no muestra arrepentimiento, pero sí la necesidad de ocultarla. Es por esto que pide al caballero que guarde el secreto, pues la falta es aún más grave al haber sido cometida por quien tendría que ser modelo de perfección para el pueblo que Dios le ha confiado: «[...] no quiero que sepan que tu eres mi fijo, y no te amare yo por esso menos; y esto hago yo porque no sepa el pueblo mi

---

<sup>4</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial*, p. 232. Irene Freire (ed.), *La demanda do Santo Graal*, p. 273.

pecado; pues que Dios me escogio en ponerme en tan grande alteza, por ende devo encobrir mi fazienda»<sup>5</sup>.

Otro episodio más, que figura sólo en la *Demanda* portuguesa, pues forma parte de ciertas aventuras de Perceval que fueron suprimidas en la versión castellana, menciona otra falta cometida por el rey. Se trata del encuentro de Perceval con su tía reclusa. El texto señala, al final del pasaje, cuando el caballero se marcha, que la dama vivió diez años y medio más en esta condición y que cuando murió ocurrió un gran milagro. La dama, que había sido una de las más hermosas del mundo y de las más entregadas a Dios, había sido, en el pasado, solicitada de amor por el rey Arturo. Y aunque el texto es algo oscuro sobre lo sucedido, señala que desde entonces odió al rey. El mismo día que la dama murió, apareció ante Arturo en un sueño y le dijo que se iba al Paraíso, mismo que él le había querido arrebatar debido a su lujuria, lujuria que le causaría gran dolor:

Onde aconteceo que aquel dia que foi morta que apareceu a hora a el-rei Artur, onde jazia dormindo em sua câmara em Camaalot [...] E u ela estava em tam gram ledice, disse a Artur: «Rei Artur, eu me vou pera o Paraíso, que me tu quisestes tolher per tua luxúria; minha castidade me meteo em lidice e tua luxúria meterá-te em grande door e em marteiro se te nom castigas»<sup>6</sup>.

En la advertencia que la dama hace al rey, en esta visión, sobre su lujuria, que tendrá como consecuencia gran dolor, podríamos tal vez ver un anuncio, algo velado, de la consecuencia del pecado más grave del rey, su incesto.

Así pues, el comportamiento cuestionable de Arturo no parece ser más que el reflejo de una crisis de la ideología monárquica, sustentada en valores, cortesés y religiosos, que se fueron acumulando en la construcción progresiva del personaje y que finalmente, ante la visión profundamente moralista del ciclo *Post-Vulgata*, se revelan absolutamente incompatibles, tal como se señala en el episodio del Castillo Follón, donde se condena abiertamente al rey. El episodio relata la liberación por Galaz de caballeros y doncellas, prisioneros en este castillo pagano, que será destruido por Dios. El motivo es muy común en la novela artú-

---

<sup>5</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial*, p. 234. Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, p. 276.

<sup>6</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda do Santo Graal*, p. 183.

rica. De hecho, la *Demanda* portuguesa ofrece el episodio de la dama leprosa, retomado de la *Queste* de la *Vulgata*, mientras que en el *Baladro*, en la parte correspondiente al *Merlin*, tenemos el episodio de la torre que Vertigier, usurpador del reino de Uterpendragón, intenta construir y que se derrumba cada vez que es levantada. El castillo de la dama leprosa será destruido por Dios, pues en él sacrificaban doncellas para intentar curar con su sangre a la dama. Después de la destrucción del Castillo Follón, Arturo intenta repoblar el lugar de cristianos, pero todos mueren misteriosamente. Decide entonces únicamente reconstruir la torre, que se derrumba cada vez que es levantada, como la de Vertigier. Una misteriosa voz revela al rey que no intente construirla nuevamente:

[...] ya que no plaze a Dios que sea fecha por tan peccador onbre como tu eres, ni jamas por ti no sera fecha, ni por otre, fasta que ay venga un rey de Gaula que avra nonbre Carlos, e aquel tornara a la fe de Jesu Christo mayor pueblo que tu no feziste, e no sera tan honrado, ni tan poderoso, ni avra tan buena cavalleria como tu, mas sera mejor christiano, e mas leal de la sancta yglesia, e aquel metera todo el reyno de Londres en su señorio, e muchos otros reynos, e aquel rey verna del linaje del rey Van<sup>7</sup>.

Arturo es pues condenado como un gran peccador, incapaz de reconstruir la torre, es decir, de erradicar el pecado del lugar, pues se ha apartado de Dios. En estas condiciones, ya no parece cumplir con un ideal ético del soberano que cuestiona seriamente los valores del espíritu cortés. El renombre y el poder de Arturo, ganados gracias la mejor de las caballerías, así como todo el sistema ideológico en el que fundamenta su reino y que es el mismo que lo llevará a su ruina, no son compatibles con el ideal ético del buen gobernante y del buen cristiano, que se manifiesta aquí a través de la figura de Carlomagno, opuesta a la de Arturo. La deficiencia misma de la ideología monárquica representada por este último radica precisamente en que los valores señalados en este pasaje: honor y poder, que simboliza Arturo, apoyado por su gloriosa caballería, que se reconoce dentro de este sistema ideológico, conciben al rey más como hombre que como el representante de Dios. En este sentido, parece muy natural la identificación que se hace aquí entre Galaz, cuyas hazañas estuvieron dedicadas a servir a Dios, y Carlomagno, quien se convierte en descendiente del linaje de Galaz. Al final del episodio se

---

<sup>7</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial*, pp. 269-270. La versión portuguesa presenta aquí una laguna.

subraya nuevamente esta identificación, cuando se relata la futura llegada de Carlomagno al lugar en el que finalmente erige la torre y arriba de ésta una estatua de Galaz, representado con los atributos de monarca.

Es evidente que este pasaje del episodio del Castillo Follón pone de manifiesto, a través de la oposición entre las dos figuras monárquicas, el desgaste de la ideología cortés. Reto Bezzola señala que esta oposición entre el ideal ético del soberano, encarnado en Carlomagno y sus sucesores, los reyes de Francia, y el ideal cortés, representado por Arturo y promovido por la corte inglesa, se observa en los espejos de príncipes redactados en la época de Felipe Augusto, que hacían especial énfasis en el hecho de que las cualidades de un buen soberano no eran la cortesía, de la que Arturo y sus caballeros eran paladines, sino su actitud moral, su vida honesta, y la práctica de las virtudes cardinales<sup>8</sup>. Por otro lado, como también se puede observar, en el ideal de perfección cristiana del soberano se integran en completa compatibilidad las cualidades de un caballero como Galaz y de un monarca como Carlomagno. Este ideal monárquico se apega también a la época en la que se editan las *Demandas* castellanas. Sobre esto, Santiago Gutiérrez señala:

Un rey como Arturo, conflictivo por su origen y por su comportamiento cuestionable, marcado por la desdicha y la destrucción [...] respondería con dificultad al modelo soberano que propugnaban las ideas sobre la realeza imperantes en el siglo XVI. Y por eso, los viejos relatos que contaban su historia disponían de escasas defensas ante la creciente marea de las novelas de caballerías<sup>9</sup>.

El pasaje del Castillo Follón, donde la *Demanda* portuguesa presenta una laguna, pero que figuraba no sólo en la *Queste Post-Vulgata*, sino también en la *Queste del Tristan en prose*, versión II<sup>10</sup>, que incorpora un gran número de episodios de la *Queste Post-Vulgata*, nos parece un pasaje clave pues refleja la evolución de la figura del rey Arturo así como las contradicciones inherentes a dicha evolución, contradicciones que presentan al rey, al mismo tiempo como una figura prestigiosa, pero

---

<sup>8</sup> Reto R. Bezzola, *Origines et formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, Honoré Champion, 1992.

<sup>9</sup> Santiago Gutiérrez García, «Caballería y poder en la literatura artúrica hispánica de finales del siglo XV y principios del XVI», en *e-Spania*, 16 (2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2017] <<http://e-spania.revues.org/22738>>.

<sup>10</sup> Laurence Harf-Lancner (ed.), *Le roman de Tristan en prose. Tome IX. La fin des aventures de Tristan et de Gallad*, Ginebra, Droz, 1997, p. 137.

capaz de cometer las faltas más graves. Esto es el resultado de la complejidad ideológica de los ciclos artúricos que, herederos de la imagen de Chrétien de Troyes de un rey cuya gloria y renombre están íntimamente ligados a su función esencial, y podríamos decir la única, de promotor y difusor del ideal cortés y caballeresco, fueron modificando esta imagen pero difícilmente podían hacerla desaparecer. Sólo así podríamos explicar la degradación de Arturo en ciertos episodios de las *Demandas*, como los que hemos mencionado, y la exaltación de sus grandes cualidades en otros. Así, por ejemplo, en el episodio de la primera invasión del rey Marco, Arturo, quien se defiende con valentía en la batalla, es descrito como un gran guerrero:

[...] los de Cornualla conocieron que aquel era el rey Artur, e dexaronse yr para el mas de veynte cavalleros. E quando esto vio, metio mano a la espada, que era muy buena, y el era muy arzeziado e muy ardid, e defendiose tan bien e atan bravamente, que bien dezian quantos le veyan que aquel era el rey Artur, e sus enemigos mismos lo loavan de cavalleria porque tam bien fazia de armas<sup>11</sup>.

Otros pasajes que sólo figuran en la *Demanda* portuguesa también señalan las cualidades guerreras del rey en los combates. En la batalla contra el emperador de Roma «venceu-o e matou-o e prês muitos dos milhores de Roma»<sup>12</sup> y en la de Salesbieres sus proezas son alabadas por sus caballeros y un ejemplo para éstos:

E rei Artur o er fez tam bem aquel dia que todos os seus filharom em fazanha e nunca mais cansava de ferir d'espada. Unde Lucam que estava preto del e que via as maravilhas que fazia disse a Giflet: «[...] sejamos seguros que venceremos esta batalha. Vedes aqui rei Artur que boo sembrante nos mostra. Bem aprês a confonder e a matar seus inimigos. Bem deve seer chamado rei quem assi sabe ajudar sa gente»<sup>13</sup>.

En esta última batalla, en la versión portuguesa, tras la muerte de Arturo a manos de Mordred, se exaltan sus cualidades como monarca: «Em tal guisa como vos eu conto matou rei Artur Mordaret e Mordaret chagou ele aa morte. E esto foi gram mal e gram dano ca nom houve pois rei Artur cristao tam bem andante nem que tam bem fezesse sa

---

<sup>11</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial*, p. 250. Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, p. 338.

<sup>12</sup> Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, p. 484.

<sup>13</sup> Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, p. 486.

fazenda nem que tanto amasse nem honrasse cavalaria»<sup>14</sup>; cualidades que también son puestas de relieve en el episodio, que figura en las dos versiones, castellana y portuguesa, en el que Samaiel es incapaz de matar al rey para vengar a su padre, cuando se le presenta la oportunidad pues, señala:

[...] de quantos reyes yo vi, este me parece el mas guisado para pro bueno [...] si yo matare al rey Artur, que es el mejor hombre del mundo y que sienpre mejor y mas honradamente mantuvo cavalleria, esta sería la mas mala ventura que nunca hombre vio y el mayor pecado [...] sería gran daño para toda la cavalleria<sup>15</sup>.

Reunir, honrar y mantener a la mejor caballería del mundo es pues, desde Wace y Chrétien de Troyes, la función esencial del rey, garante de la permanencia de este sistema ideológico en el que se fundamenta su reino. Pero este papel de prestigio y brillo se vuelve incompatible con los valores religiosos y morales promovidos ya desde la *Queste* de la *Vulgata* y acentuados todavía más en la *Post-Vulgata*. En este sentido, son numerosos los pasajes que señalan los diversos pecados del rey. El más grave es su incesto, condenado por Merlín en el *Baladro*, donde llama al rey «diablo e gran enemigo de Jesu Christo, y el mas desleal cavallero del reyno»<sup>16</sup>. Como lo hemos visto, en las *Demandas*, el rey reconoce, antes de morir, que su desgracia es la consecuencia de sus pecados. También habla de ocultar el pecado cometido con la doncella que violó y con la que engendró a Arturo el Pequeño. En la *Demanda* portuguesa, la tía reclusa de Perceval habla de la lujuria del rey. Y finalmente en el episodio del Castillo Follón se condena a Arturo como un rey pecador. A pesar de esta clara imagen negativa del rey, prevalece en las *Demandas*, y se exalta, la otra imagen de Arturo, la del buen rey, el gran guerrero y, sobre todo, el defensor y promotor de la ideología cortés, el eje y representante de una colectividad reunida por el soberano con un objetivo común, la búsqueda del prestigio, de la gloria.

---

<sup>14</sup> Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, p. 487.

<sup>15</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial*, p. 279. Irene Freire (ed.), *A demanda do Santo Graal*, p. 400.

<sup>16</sup> Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *La demanda del Sancto Grial. Primera parte. El baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías. Primera parte. Ciclo artúrico – Ciclo carolingio*, Madrid, Bailly-Baillière, 1907, p. 55. *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, María I. Hernández (ed.), Oviedo, Trea / Universidad de Oviedo, 1999, p. 71 (edición facsimil de la edición de Burgos 1498).

El proceso de reescritura y, en el caso que nos ocupa, de varios siglos de reescritura de la novela artúrica, lleva inevitablemente a esta figura compleja del rey Arturo, que mezcla características que se fueron acumulando de acuerdo a los diferentes espíritus que guiaron a los autores de los distintos textos. La imagen del rey no es una, en las *Demandas*, como lo hemos podido ver, es una imagen fragmentada y muchas veces contradictoria, porque, aunque las reinterpretaciones del personaje marquen rupturas importantes, ligadas a nuevas construcciones ideológicas y estéticas, a nuevos y, muchas veces, complejos cuestionamientos sobre la figura monárquica en cada texto hasta llegar al desgaste de un personaje que ya no responde a los valores y principios perseguidos en el nuevo modelo monárquico, difícilmente desaparece por completo el modelo tradicional, porque las reescrituras de estos textos medievales no tienden a erradicar este modelo, sino a renovarlo agregando otras interpretaciones que se combinan con las ya existentes, en una especie de síntesis, que se revela muy compleja a nivel ideológico.

Si bien es cierto, como lo ha señalado la crítica, que, comparada con la *Demanda* portuguesa, la versión castellana eliminó muchos de los pasajes en los que las conductas inmorales, violentas y hasta brutales de los caballeros daban una imagen negativa, considerada inaceptable, de la caballería artúrica, la percepción que tenemos del rey Arturo, a pesar de cierto intento por hacerla más favorable, como la modificación del pasaje en el que mata a Mordred, no es muy positiva, sino similar a la de la *Demanda* portuguesa. En este sentido, ni el rey ni sus caballeros parecen muy acordes con los valores promovidos en la época de elaboración de los impresos castellanos. Pero esta percepción la observamos ya, como lo señalamos, en los ciclos franceses. El fin del rey y del universo artúrico es, como se sabe, una necesidad a nivel estructural, inherente al proyecto de elaboración tanto de las crónicas como de los ciclos artúricos. Sin embargo, mientras que Geoffrey de Monmouth, Wace y Robert de Boron lo presentan como una desgracia provocada por un traidor, Mordred, en la *Vulgata* ya se observa cierta degradación en el rey y en sus caballeros que transforma la ruina del reino en consecuencia de esto. En la *Post-Vulgata* y en sus versiones, castellana y portuguesa, la responsabilidad del rey se acentúa y en él cristalizan plenamente todas las deficiencias del universo artúrico. La culpabilidad de Arturo, señala Dominique Boutet, es más una

necesidad ideológica y estructural que un elemento biográfico<sup>17</sup>. Símbolo de un ideal en constante transformación, el rey Arturo, en su recorrido por los diferentes textos, representa los distintos cuestionamientos y reflexiones en la búsqueda del modelo que, de acuerdo al espíritu y las necesidades de cada momento, debe encarnar la figura del soberano.

## OBRAS CITADAS

- Bezzola, Reto R., *Origines et formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- Bonilla y San Martín, Adolfo (ed.), *La demanda del Sancto Grial. Primera parte. El baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico – Ciclo carolingio*, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1907, pp. 3-162.
- , *La demanda del Sancto Grial. Segunda parte. La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*, en *Libros de caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico – Ciclo carolingio*, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1907, pp. 163-338.
- Boutet, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- , «Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 28.109 (1985), pp. 13-17.
- Freire Nunes, Irene (ed.), *A Demanda do Santo Graal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.
- Gutiérrez García, Santiago, «Caballería y poder en la literatura artúrica hispánica de finales del siglo XV y principios del XVI», en *e-Spania*, 16 (2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2017] <<http://e-spania.revues.org/22738>>.
- Harf-Lancner, Laurence (ed.), *Le roman de Tristan en prose. Tome IX. La fin des aventures de Tristan et de Gallad*, Ginebra, Droz, 1997.
- Hernández Oviedo, María (ed.), *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, Oviedo, Trea / Universidad de Oviedo, 1999 (edición facsímil).

---

<sup>17</sup> Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 594.



## Convergencia de lo sagrado y lo profano en las historias de aventuras medievales: el caso de *Carlos Maynes* y su contexto manuscrito

CARINA ZUBILLAGA

SECRET (IIBICRIT-CONICET) – Universidad de Buenos Aires

**RESUMEN:** En la actualidad, los códices medievales han dejado de ser considerados solo los reservorios de los textos que leemos, editamos y analizamos para ser revalorados como artefactos culturales que pueden brindar información adicional acerca de la producción, transmisión y recepción de la literatura medieval. Es lo que sucede, por ejemplo, con el ms. h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, datado en el siglo XIV y evaluado como una antología castellana medieval que reúne nueve relatos hagiográficos y caballerescos. *Carlos Maynes*, la última de las historias del códice, da cuenta de la confluencia genérica y temática de los relatos de aventuras del periodo, expresada básicamente en la convergencia de lo religioso y lo secular que se analizará en el presente trabajo a partir de personajes y situaciones relacionados con la magia en el marco de una ética religiosa cristiana.

**PALABRAS CLAVE:** Sagrado, profano, aventura, medievo, contexto manuscrito

*Carlos Maynes* (o el *Noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatris Sevilla su mugier*, en su rúbrica completa) es la historia final del ms. h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, un particular códice castellano datado a mediados del siglo XIV que reúne nueve relatos en los que resaltan las confluencias entre lo religioso y lo secular como parte de un universo cultural que literariamente se expresa a través de tensiones y convergencias textuales: genéricas, temáticas e, incluso, codicológicas.

Las historias de aventuras medievales, tan difíciles de definir, de clasificar e incluso de nombrar particularmente en el ámbito hispánico, expresan genéricamente la convergencia entre lo sagrado y lo profano de manera privilegiada a partir de ciertas temáticas centrales en la configuración de una ética cristiana en la que lo sobrenatural no se desprende totalmente de lo pagano, sino que lo utiliza en función de sus propios fines ejemplares, adaptándolo, moldeándolo, justificándolo, como sucede particularmente en *Carlos Maynes* con el tema de la magia, como podrá verse en el presente trabajo<sup>1</sup>.

La peculiar historia de Carlomagno que cierra el códice escurialense desarrolla el tema de la reina injustamente acusada de adulterio –como *Otas de Roma* y *Una santa enperatris*, los dos relatos que la preceden en el ms. h-I-13– pero con algunas divergencias con respecto a la manifestación habitual de la leyenda<sup>2</sup>. Frente a las historias previas, en las cuales las heroínas deben sufrir incontables ataques a su castidad, que se traducen en falsas acusaciones de adulterio, que se reiteran bajo el esquema narrativo de la prueba de la virtud femenina, la única difamación Sevilla –la esposa de Carlomagno que es la verdadera protagonista del relato– ocurre apenas principia la narración, cuando un enano que ha querido abusar de ella la acusa ante el rey como venganza porque la heroína lo ha golpeado hasta partirle los dientes, aunque son un grupo de nobles traidores los que verdaderamente instigan la falsa acusación. Esta única prueba personal, que la muestra en principio como una mujer de una fortaleza casi inusitada, da lugar luego a su silencio como protagonista, a un ostracismo casi inexplicable si no es entendido como un cambio de foco textual; su exclusión de la corte determina el desdibujamiento de su figura y el destaque de aquellos ayudantes heroicos que tendrán un papel fundamental tanto en la restitución final de su honra y dignidad como en el orden dinástico y social resultante.

---

<sup>1</sup> Son llamativamente escasas las aproximaciones críticas al texto, destacándose acerca de los ayudantes heroicos de la reina Sevilla los trabajos de John R. Maier, «Of Accused Queens and Wild Men: Folkloric Elements in *Carlos Maynes*», en *La Corónica*, 12 (1983), pp. 21-31, y de Thomas D. Spacarelli, «The Symbolic Substructure of the *No-ble cuento del enperador Carlos Maynes*», en *Hispanófila*, 89 (1987), pp. 1-19.

<sup>2</sup> Si bien ya el título presenta la obvia asociación con la corte carolingia, la singular e incluso equivocada referencia a Roma refuerza la relación de la historia con las dos de la misma materia que la preceden en el ms. h-I-13.

Además del villano Barroquer, que acompañará a Sevilla en todo su exilio doloroso y será determinante en el crecimiento y maduración personal de Luis, el príncipe heredero, hay otro personaje que ayudará a la reina y su hijo en su travesía, sumamente singular por sus llamativas características heroicas: es un ladrón arrepentido y, además y esencialmente, mago.

Es bien sabido que, en la literatura medieval, lo maravilloso se manifiesta en formas variadas: a través de hechos, objetos, espacios, universos enteros o personajes prodigiosos que provocan asombro y la sensación de estar ante un mundo desconocido y con leyes propias. Según Jacques Le Goff<sup>3</sup>, es el término *mirabilis* el que resume lo maravilloso medieval y su papel en el seno de una religión monoteísta, dividiendo lo sobrenatural occidental en los dominios de lo maravilloso de origen precristiano, lo mágico como maléfico o diabólico y lo milagroso como proveniente de Dios. Más allá de las denominaciones, claramente las fronteras de lo maravilloso son diferentes a las distinciones modernas establecidas para lo fantástico y distintivas de una Edad Media, donde la función de lo maravilloso dependió en gran medida de su resignificación cristiana. Es, pues, el mago Griomoart quien introduce en el relato la modalidad de lo fantástico en su totalidad, a través del tema de la magia, que se prefigura, sin embargo, un poco antes en la historia en la referencia al mago Merlín.

El relato ejemplar de Merlín demuestra que la lealtad de un animal puede superar a veces la de los hombres, sobre todo si estos son traidores, lo que reafirma el mensaje central de toda la historia fundada en acusaciones falsas y traiciones encubiertas de un ámbito cortesano en franca decadencia. La anécdota basada en un personaje que trasciende el mundo artúrico –el profeta y mago Merlín– está bien documentada en el folclore y la tradición escrita, según reseña con todo detalle Juan Manuel Cacho Bleuca<sup>4</sup>. El cuento del mago lo pone en una situación de prueba en la que el emperador de Roma, teniéndolo prisionero, le demanda que lleve

---

<sup>3</sup> Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 9-24.

<sup>4</sup> Juan Manuel Cacho Bleuca, «El Cuento del emperador Carlos Maynes y el *exemplum* del mejor amigo de Merlín (tipo 921B)», en Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra (ed.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza / Granada, Universidad de Zaragoza / Universidad de Granada, 2003, pp. 111-142.

ante sí su juglar, su siervo, su amigo y su enemigo. Yendo a su hogar y tomando a su esposa, su hijo, su asno y su can, Merlín entonces contesta a la demanda:

Señor, vedes aquí lo que me demandastes. Catad, ésta es mi mugier, que tanto es fermosa e de que me viene mi alegría e mi solaz e a que digo todas mis poridades; mas pero si me viene alguna enfermedat ya por ella non seré confortado. E si acaesçiese así que yo oviese muertos dos omes, por que deviese ser enforcado, e ninguno non lo sopiese fuera ella solamente, si con ella oviese alguna saña e la feriese mal, luego me descubriría. E por esto digo que éste es mi enemigo, ca tal manera ha la mugier; así diz la otoridat. Señor, vedes aquí mi fijo; éste es toda mi vida e mi alegría e mi salut. Quando el niño es pequeño, tanto lo ama el padre e tanto se paga de lo que diz que non ha cosa de que se tanto pague nin de que tal alegría aya, e porende le faz quanto él quier. Mas después que es ya grande non da por el padre nada; e ante querría que fuese muerto que bivo, en tal que le fincase todo su aver. Tal costunbre ha el niño. Señor, vedes aquí mi asno, que es todo dessozado. Çertas, aquéste es mi siervo, ca tomo el palo e la vara e dole grandes feridas, e quanto le más dó tanto es más obediente; desí, echo la carga ençima d'él e liévala porende mejor. Tal costunbre ha el asno, ésta es la verdat. Señor, vedes aquí mi can, éste es mi amigo, que non he otro que me tanto ame. Ca si lo fiero mucho, aunque lo dexe por muerto, tanto que lo llamo luego se viene para mí muy ledo e afalágame e esle ende bien. Tal manera es la del can<sup>5</sup>.

A través de este relato, significativamente Merlín no se destaca como mago en ejercicio de sus funciones, sino como una autoridad ejemplar que se trae a colación como prueba de una determinada realidad que pretende establecerse en un juicio para distinguir entre leales y traidores, lo que vuelve a la magia un llamativo argumento asociado a la verdad y a lo real, relevante en el desarrollo de la aventura y su sustrato moral. Lo que anticipa el ejemplo de Merlín en la historia de *Carlos Maynes* es, sin dudas, el papel de la magia personalizada en una figura central como singular convergencia de lo sagrado y lo profano.

En los otros dos relatos de reinas injustamente acusadas de adulterio del ms. h-I-13, la magia está representada a través de objetos mágicos, como piedras preciosas que protegen a las heroínas de los avances sexuales de quienes intentan quebrantar su virtud o hierbas curativas de poderes cuasi-milagrosos. En *Carlos Maynes*, en cambio, es un perso-

---

<sup>5</sup> Las citas corresponden a mi propia transcripción del texto, presente en la edición conjunta del códice h-I-13: Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, Buenos Aires, SECRI, 2008, pp. 366-367.

naje concreto el que asume en sí mismo los poderes de la magia: el ladrón Griomoart, quien al ser perdonado por Luis de la muerte que le esperaba como ladrón, decide jurarle fidelidad y emplear sus artes mágicas para ayudarlo a él y a su madre de allí en adelante. La identificación de las facultades mágicas con uno de los principales ayudantes heroicos de la historia, un mago que encarna la eficaz colaboración de la magia como recurso, humaniza un procedimiento que, de ese modo, es integrado al universo y a los parámetros cristianos, a través de un mago muy particular, que ha sido ladrón y que, aunque se ha arrepentido y ha elegido ser de allí en adelante representación de la virtud cristiana, sigue obrando de maneras que si no tuvieran el bien común como fin último podríamos considerar al menos cuestionables.

En el momento culminante de la historia de la reina Sevilla y su sufrida travesía, en el cual Carlomagno se enfrenta con los peculiares ayudantes heroicos de la reina Sevilla, incluido su propio hijo Luis, que busca restituir la honra de su madre y del reino en su conjunto, el villano Barroquer es tomado prisionero en el castillo Altafoja y, a punto de ser ahorcado, es liberado sin embargo por las artes mágicas de Griomoart. El mago se prepara para emprender la liberación («E Griomoart se aparejó e començó a dezir sus conjuraçiones e a fazer sus caráutulas, que sabía muy bien fazer»<sup>6</sup>) frente a la sorpresa que lo fantástico causa entre quienes lo rodean («Entonçe se començó a cambiar en colores de muchas guisas, indio e jalne e varnizado, e los omes buenos que lo catavan se maravillavan ende mucho»<sup>7</sup>), pero lo realmente singular del episodio es que antes de partir hacia el castillo es el Papa en persona quien autoriza la práctica mágica y previene sus posibles consecuencias («piensa de nos traer a Barroquer aína. E si fezieres alguna cosa de que ayas pecado, perdonado te sea de Dios e de mí»<sup>8</sup>), avalando tanto la magia en sí misma como su uso, en función de su efectividad.

Una vez en el castillo, Griomoart duerme al velador de la entrada con sus conjuros, hace que las cerraduras caigan en tierra, oscurece la luminosidad del lugar y adormece al resto de los vigilantes en el interior hasta que encuentra a Barroquer y lo libera con sus encantamientos: «lo falló preso a una estaca e unos fierros en los pies, dormiendo muy fie-

---

<sup>6</sup> Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales*, p. 418.

<sup>7</sup> Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales*, p. 418.

<sup>8</sup> Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales*, p. 419.

ramente. E Griomoart lo despertó, e soltole los fierros e las liaduras por su encantamento»<sup>9</sup>. La incredulidad de Barroquer, que se espanta al ver al mago y no cree que todos duerman a su alrededor, representa el temor natural que lo fantástico promueve, muestra de que lo sobrenatural nunca puede ser aceptado con naturalidad: «Amigo, vayámonos taste, ca el corasçón me trieme, de guisa que a pocas non muero de miedo»<sup>10</sup>. En conformidad con su conducta pasada, Griomoart aprovecha los efectos de su encantamiento para robar la espada de Carlomagno, que se vuelve el trofeo y la insignia del bien y la verdad que finalmente triunfarán en la figura de Luis, el heredero de la corona, mientras el villano continúa escondiéndose temeroso: «Atanto se tornó e falló a Barroquer estar tras el pilar muy callado, que rogava mucho a Dios que se non despertasen los de dentro nin lo fallasen»<sup>11</sup>. Sin duda, la mayor singularidad de lo maravilloso o lo fantástico radica en su recepción, que se tematiza en historias medievales como esta en la amplia gama del asombro que va desde el temor reverente hasta el espanto directamente paralizante, aunque siempre termina reconociéndose o certificándose su procedencia a través de sus frutos.

La liberación mágica de los prisioneros, tal como se da en *Carlos Maynes*, es un milagro también muy frecuente entre los santos; los hierros que se abren, los muros que caen y los guardias que duermen remiten en última instancia al episodio de la liberación de San Pedro por el ángel en Act 12: 1-11 y 16: 25-27 como configurador del motivo. Consignamos la última cita, más breve, solo a modo de ejemplo:

Pero a medianoche, orando Pablo y Silas, cantaban himnos a Dios; y los presos los oían. Entonces sobrevino de repente un gran terremoto, de tal manera que los cimientos de la cárcel se sacudían; y al instante se abrieron todas las puertas, y las cadenas de todos se soltaron. Despertando el carcelero, y viendo abiertas las puertas de la cárcel, sacó la espada y se iba a matar, pensando que los presos habían huido.

Son estos sucesos milagrosos de la tradición legendaria cristiana los que validan, como referencia la liberación en tanto práctica mágica; son las palabras concretas del Papa, sin embargo, las que avalan en la historia todo el procedimiento. Entre la magia natural y la magia diabólica,

---

<sup>9</sup> Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales*, p. 420.

<sup>10</sup> Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales*, p. 420.

<sup>11</sup> Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales*, p. 421.

como distinciones propias de la Edad Media, la autorización papal descarta la participación demoníaca en la práctica mágica de Griomoart y orienta su arte al conocimiento de poderes naturales ocultos, como una rama casi de la ciencia medieval; llamativamente, en esta dirección, el encantamiento básico del mago no implica un dominio antinatural, sino la regulación del sueño, uno de los fenómenos humanos más absolutamente natural. Es fundamentalmente la dimensión temporal la que está involucrada en el encantamiento; el dominio del tiempo del sueño, que muestra que el tiempo puede parar, quebrarse, acelerarse de golpe, estancarse, repitiendo gestos como el del propio Merlín controlando tropas enemigas de Arturo haciendo que se duerman. El dormir a los enemigos se revela entonces como un suceso a la vez multitemporal, pues remite al pasado, al presente y al futuro, y multiespacial, ya que permite liberar al recluido del espacio de la prisión, volviendo al espacio del sueño la verdadera cárcel en su casi intangible materialidad. La salida fantástica de la prisión supone la intersección de espacio, tiempo y realidad según nuevos parámetros que incorporan lo sobrenatural en lo natural, volviendo real lo prodigioso.

El Papa, como representante de la Iglesia, autoriza tanto la magia como la otra práctica determinante de la historia, aquella que generará la piedad y provocará la reconciliación definitiva entre Carlomagno, su esposa y su hijo<sup>12</sup>: «Vayamos todos a él [...] e los omes vayan todos desnudos en paños menores e las mugieres desnudas fasta las çintas»<sup>13</sup>. Tanto la desnudez como señal de humildad –y gesto que logra finalmente la reconciliación familiar y el descubrimiento de la acusación de la reina Sevilla como falsa–, como la magia, integran lo asombroso en lo real, lo sobrenatural en lo natural, a partir de una asignación de sentido de esas prácticas y procederles frente a lo azaroso. El terrible lío en que se ha convertido la historia sólo alcanza una conclusión verosímil a partir de la magia como procedimiento liberador y de la desnudez como expresión radical de la naturaleza humana y manifestación de la verdad interior; en este sentido, la diferencia entre el pensamiento mágico y el religioso sólo está en la fuente que establece su sentido, distanciando a ambos del sinsentido de lo fortuito y lo casual. Lo fantástico es, en defi-

---

<sup>12</sup> Para ahondar en el episodio, remitimos al trabajo de Cristina González, «*Carlos Maynes* o las ropas de la emperatriz», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 83 (2006), pp. 15-25.

<sup>13</sup> Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales*, pp. 427-428.

nitiva, aquello que hace converger lo paralelo, que reúne lo independiente y lo orienta en función de un propósito más amplio.

En relación con los otros dos relatos previos de reinas injustamente acusadas de adulterio en el ms. h-I-13, en los cuales los objetos mágicos pueden definirse casi como objetos milagrosos por su indiscutido origen divino declarado textualmente, *Carlos Maynes* –como última historia del manuscrito– da cuenta de un proceso de secularización de la aventura medieval, que personaliza la magia y la define directamente como tal, aunque todavía necesita avalarla y validarla en función de parámetros religiosos para asumirla como posible. No es casual, en este sentido, que el mago que logra liberar a Barroquer de su prisión sea un ladrón arrepentido, que reorienta su conducta al descubrir que amparar a la reina Sevilla y a su hijo Luis es una tarea mayor que lo conduce al bien; así como su vida se resignifica en función de un propósito mayor, también sus artes mágicas resultan instrumentales a la consecución de ese fin superior ligado al bien, a la verdad y, en última medida, a la estabilidad completa del reino. Es claramente la calidad moral la que define la virtud heroica, siempre que esta se subordine al control eclesiástico último y al cumplimiento de las verdades religiosas, obviamente.

La religión cristiana indudablemente aceptó las prácticas mágicas más allá de la actitud condescendiente con la superchería de las zonas rurales y de las prácticas de rituales del pasado. El proceso de integración seguramente resultó complejo y se basó en la apropiación y resignificación de muchos saberes presentes en las traducciones latinas de textos mágico-astrológicos realizadas durante los siglos XII y XIII que hicieron de la magia, como señala Richard Kieckhefer<sup>14</sup>, aquel punto de confluencia en el que coinciden diferentes caminos de la cultura medieval. Entre la ciencia y la religión, entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo descubierto y lo oculto, entre lo real y lo posible, lo fantástico concebido como ayuda heroica revela un mundo en el cual lo sagrado y lo profano actuaron como fuerzas convergentes de la aventura medieval y su configuración tanto textual como contextual.

---

<sup>14</sup> Richard Kieckhefer, *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 9.

## OBRAS CITADAS

- Cacho Blecua, Juan Manuel, «El *Cuento del emperador Carlos Maynes* y el *exemplum* del mejor amigo de Merlín (tipo 921B)», en Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra (ed.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza / Granada, Universidad de Zaragoza / Universidad de Granada, 2003, pp. 111-142.
- González, Cristina, «*Carlos Maynes* o las ropas de la emperatriz», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 83 (2006), pp. 15-25.
- Kieckhefer, Richard, *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- Maier, John R., «Of Accused Queens and Wild Men: Folkloric Elements in *Carlos Maynes*», en *La Corónica*, 12 (1983), pp. 21-31.
- Spaccarelli, Thomas, D., «The Symbolic Substructure of the *Noble cuento del emperador Carlos Maynes*», en *Hispanófila*, 89 (1987), pp. 1-19.
- Zubillaga, Carina (ed.), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, Buenos Aires, SECRET, 2008.



# Siglo de Oro

---

ED. WOLFGANG MATZAT, JAVIER GÓMEZ MONTERO  
Y BERNHARD TEUBER



## Sección 2: Siglo de Oro

WOLFGANG MATZAT, JAVIER GÓMEZ MONTERO Y BERNHARD TEUBER

Eberhard Karls Universität Tübingen, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel y Ludwig-Maximilians-Universität München

En este volumen se presentan los resultados de la sección del XIX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, que tuvo lugar en Münster, Alemania, del 11 al 17 de julio de 2016, dedicada a la literatura del Siglo de Oro. Mientras que los trabajos que se refieren al enfoque temático propuesto por el comité científico bajo el título «Constitución del sujeto y construcciones del yo» se publican en un tomo separado, aquí están reunidas otras contribuciones que enriquecieron el trabajo de la sección con diferentes temas. Sin embargo, a pesar de la libertad temática de la que gozaban los ponentes, la gama de los asuntos tratados deja ver algunos enfoques bastante concretos que documentan, de una manera muy significativa, el estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Estos enfoques conciernen sobre todo a las condiciones históricas que marcan la literatura del Siglo de Oro: por una parte, el impacto de la cultura cristiana entre las aspiraciones reformadoras del Renacimiento y el rigorismo de la Contrarreforma tridentina, por otra, la vinculación de la literatura con el contexto político. Por tanto, el volumen resalta la persistente vigencia del Neohistoricismo y de los Estudios Culturales en las actuales investigaciones literarias. Junto a estos campos temáticos, el volumen también presenta algunas contribuciones que corresponden al continuo interés que suscitan la obra cervantina y la novela picaresca.

Un solo trabajo –el de *Frank Nagel* sobre el impacto de los saberes clásicos en las obras de Pedro Mejía– enfoca la literatura profana de la época, mientras todos los otros se refieren a textos y géneros marcados

por las preocupaciones religiosas del Siglo de Oro. Tres contribuciones se dedican al tema de la espiritualidad del Quinientos: *Lola Esteva de Lloret* estudia un texto místico catalán, resaltando la influencia que este ejerce en la obra de Montemayor; *Dorián Lugo Bertrán* propone una nueva aproximación a la discusión entre Teresa de Jesús y su círculo sobre un pasaje de su *Vejamen*; y *Roberto Mondolo* analiza la adaptación castellana de la *Divina comedia* por Pedro Fernández de Villegas, haciendo hincapié en los esfuerzos del autor español para garantizar la ortodoxia católica. Un tema algo parecido es tratado por *Dámaris Montes Pérez* que también se refiere a la recepción española de un clásico italiano, a saber, Francisco Petrarca, pero en este caso con el enfoque sobre la fase de la Contrarreforma tridentina, ya que el trabajo se ocupa de la censura del *Cancionero* y de las epístolas *sine nomine*, motivada por la apropiación protestante de la crítica al papado contenida en estos textos. El impacto de la Contrarreforma sobre la evolución literaria se manifiesta en otros dos trabajos que se dedican a la evolución genérica: *Mathilde Albigsson* estudia la cesura que supone la Reforma tridentina para el género literario de las vidas de los santos (*Flos sanctorum*) y *Mariano de la Campa Gutiérrez* dedica su artículo a la introducción de temas religiosos en el *Romancero Nuevo* por autores como Lope de Vega. *Jaume Garau*, al contrario, trata un género discursivo exclusivamente religioso, basándose en el ejemplo de la oratoria sagrada de Manuel de Nájera.

Un segundo enfoque temático está representado por contribuciones que ilustran diversos aspectos del imaginario político del Siglo de Oro. En dos casos, los textos analizados se ocupan de manera crítica, de las consecuencias de la Conquista. *Sara Sánchez Bellido* se basa en un texto de Diego Cruzat que representa un ejemplo temprano de la literatura arbitrista y en el que se discute el impacto dañoso del oro americano sobre la economía española del siglo XVI; *Carmen R. Rabell* muestra cómo se pone en duda la historia oficial en los relatos y documentos pictóricos que se refieren a la invasión holandesa de Puerto Rico en 1625. En contraste con tales tendencias críticas, en otros casos la literatura contribuye a la representación afirmativa del poder como lo demuestran las comunicaciones de *Juan Carlos González Maya* y de *Morgane Kappès-Le Moing*: el primer ejemplo se refiere a un elogio de la ciudad de Jaén, en el que se resalta tanto el papel destacado en la historia nacional como la ejemplaridad para la autocomprensión cristiana

de la monarquía española; el segundo ejemplo es una comedia lopesca que representa un elogio a los condes de Lemos. También la contribución de *Mariona Sánchez Ruiz* se refiere al ámbito cortesano, ya que analiza la recepción española de las *Memorias* de Philippe de Commines para demostrar cómo la lectura de este texto se vinculó a los intereses dinásticos de los Austrias.

Los tres trabajos dedicados al *Quijote* son una muestra de la vitalidad y diversidad de los estudios cervantinos actuales. En su comentario a la estructura abierta de la novela, *Jorge Checa* afirma la tesis de que el juego con la contingencia, en el *Quijote*, corresponde a reflexiones del Renacimiento italiano sobre la textualidad, lo cual acusa una sorprendente modernidad del texto cervantino. Las contribuciones de *Robin Rice* y *Francisco Javier Escudero Buendía* sitúan la creación cervantina entre la tradición literaria y la representación mimética. En el primer caso –un análisis del episodio de la cueva de Montesinos– se investigan las huellas del esquema mitológico del descenso al Infierno; en el segundo caso, se busca la base del mundo quijotesco en modelos del ambiente coetáneo manchego. Por último, cabe mencionar dos contribuciones que enfocan textos que pertenecen a la picaresca femenina: *Claudia Ruiz García* compara una novela del Barroco español con una novela francesa del siglo XVIII y *Luc Torres* analiza las fuentes de los poemas introductorios de la *Pícara Justina*.

Agradecemos a los autores de este volumen el habernos acompañado en el camino de esta investigación y a los organizadores del Congreso de Münster, el habernos brindado la magnífica ocasión de llevar a cabo un fructífero trabajo común en el atrayente ámbito de la Asociación Internacional de Hispanistas.



## **El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura**

MATHILDE ALBISSON

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle – CRES-LECEMO

**RESUMEN:** Este artículo estudia la transformación de un subgénero hagiográfico, el *flos sanctorum*, partiendo de las compilaciones medievales hasta llegar a las de finales del siglo XVI. Esa transformación radica en una doble dinámica de continuidad y ruptura: por una parte, la adscripción a un mismo género –el *flos sanctorum*– y por otra parte, la revisión continua del santoral y el distanciamiento progresivo de la herencia medieval de la *Legenda aurea* de Vorágine. Se analiza el proceso de actualización y enmienda al que fueron sometidos los primeros *flores sanctorum* impresos a lo largo de su trayectoria editorial hasta su sustitución por nuevas compilaciones que procedieron a una reescritura completa del santoral castellano, valiéndose de nuevas fuentes y siguiendo las pautas de escritura dictadas por los cánones tridentinos.

**PALABRAS CLAVE:** Hagiografía, *flos sanctorum*, *Legenda aurea*, Contrarreforma

Este artículo propone un acercamiento a la evolución de un subgénero hagiográfico, el *flos sanctorum*, partiendo de las compilaciones medievales hasta llegar a las de finales del siglo XVI. Los *flores sanctorum* eran compilaciones constituidas por traducciones al romance de materiales hagiográficos y cristológicos en latín, procedentes en su mayoría del más famoso legendario de la época, la *Legenda aurea sancto-*

rum de Jacobo de VoráGINE<sup>1</sup>. La paulatina transformación del santoral castellano se caracterizó por una doble dinámica de continuidad y ruptura, entre la presencia de una tradición común y la continua revisión de la misma<sup>2</sup>. Este trabajo analiza el proceso de actualización y enmienda al que fueron sometidos los *flores sanctorum* castellanos y su progresivo distanciamiento de la herencia medieval hasta su sustitución por nuevas compilaciones en la época posttridentina, que procedieron a una reescritura completa del santoral.

A finales de la Edad Media, dos traducciones independientes al castellano estuvieron en el origen de dos tradiciones diferenciadas de *flores sanctorum*<sup>3</sup>, las llamadas *Compilación A* y *Compilación B*<sup>4</sup>. A principios del siglo XVI, ambas compilaciones llegaron a la imprenta y siguieron el proceso de actualización que había caracterizado los sucesivos estados de redacción en el siglo anterior<sup>5</sup>. Los dos estados de la *Compilación B* determinaron dos productos editoriales conocidos como *Flos sanctorum con sus ethimologías*, del que hoy contamos con un único testimonio de finales del siglo XV, y la *Leyenda de los santos que vulgarmente flos sanctorum llaman*, reeditada en diez ocasiones de 1499-1500 a 1579<sup>6</sup>. En el paso por la imprenta fueron añadidas a esta última compilación algu-

<sup>1</sup> José Aragüés Aldaz, «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», en *Analecta Bollandiana*, 118 (2000), p. 334.

<sup>2</sup> José Aragüés Aldaz, «Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España (con algunos datos para el estudio de los legendarios hispánicos)», en *Memoria Ecclesiae*, 24 (2004), p. 448.

<sup>3</sup> Según Aragüés, aunque se basan en la misma fuente latina, no existe una relación genética entre ambos textos (José Aragüés Aldaz, «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista* (I): la conformación de un género», en Marc Vitse [ed.], *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2005, p. 106).

<sup>4</sup> Para la descripción y la filiación de ambas tradiciones, ver B. Bussell Thompson y John K. Walsh, «Old Spanish Manuscripts of Prose Lives of the Saints and Their Affiliations. I. Compilation A (the *Gran flos sanctorum*)», en *La Corónica*, 15.1 (1986-1987), pp. 17-28, y Vanesa Hernández Amez, *Descripción y filiación de los «flores sanctorum» medievales castellanos*, Fernando Baños Vallejo (dir.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006 (tesis doctoral inédita).

<sup>5</sup> Para las distintas etapas de reescritura, ver José Aragüés Aldaz, «Los *flores sanctorum* medievales y renacentistas. Brevisimo panorama crítico», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (ed.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 351 y 355.

<sup>6</sup> José Aragüés Aldaz, «Los *flores sanctorum* medievales y renacentistas...», p. 350.

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura

nos materiales nuevos<sup>7</sup>; aun así, la *Leyenda de los santos* difiere de la *Compilación A* en su mayor síntesis<sup>8</sup>.

De hecho, el *Gran flos sanctorum* (*Compilación A*) constituía una de las más amplias compilaciones hagiográficas. En el siglo XVI, dio lugar a un texto denominado *Flos sanctorum renacentista*, documentado en unas quince ediciones publicadas entre 1516 y 1580. La primera presenta ya notables novedades con respecto a los manuscritos: se abandonó definitivamente la estructura unitaria que conjugaba los materiales cristológicos con los hagiográficos para adoptar una configuración bipartita; se sustituyeron algunas fuentes por otras más actuales y se añadió una cantidad más substancial de materiales ajenos a la *Leyenda aurea*<sup>9</sup>. Dado el marco limitado de este trabajo, nos fijaremos solamente en esta *Compilación A*.

En los siglos XIV y XV, la difusión del *Gran flos sanctorum* quedó circunscrita al ámbito monástico, donde constituía una literatura paralitúrgica<sup>10</sup>. Su llegada a la imprenta supuso una ampliación del espectro de los lectores: aunque seguía destinado a los «varones religiosos» de la orden del primer compilador medieval<sup>11</sup>, el jerónimo Gonzalo de Ocaña, el legendario se dirigía también a «los hombres seglares [...] cuyos pensamientos son vanos y cuya vida se gasta toda en pecados»<sup>12</sup>. De hecho, se alentaba al lector a que sustituyese los libros de divertimento, llenos de «mentiras» y de «vanidades» –entiéndase libros de caballería y

---

<sup>7</sup> Marta Haro Cortés y José Aragüés Aldaz, «La vida de Santiago en los santorales castellanos (el *flos sanctorum renacentista* y la tradición medieval)», en Elvira Fidalgo Francisco (coord.), *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso, Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, p. 38.

<sup>8</sup> José Aragüés Aldaz, «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista*...», p. 106.

<sup>9</sup> José Aragüés Aldaz, «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista*...», pp. 118-119.

<sup>10</sup> Teófanos Egido, «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (la manipulación de san Juan de la Cruz)», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), p. 64.

<sup>11</sup> Fernando Baños Vallejo, «La transformación del *flos sanctorum* castellano en la imprenta», en Marinela García Sempere y María Àngels Llorca Tonda (ed.), *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, p. 70.

<sup>12</sup> Prólogo a *La vida y pasión de nuestro señor Jesucristo, y las historias de las festividades de su santísima Madre con las de los santos apóstoles, mártires, confesores y vírgenes*, Zaragoza, Jorge Cocci, 1516, s.f.. Usamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/23859.

novelas sentimentales— por las vidas de santos, que el prologuista equipara con historias caballerescas y sentimentales *a lo divino*<sup>13</sup>. La secularización del *Flos sanctorum renacentista*, favorecida por la imprenta, permitía que un público más amplio disfrutase de una lectura que aunaba deleite y provecho, pues más allá de su amenidad, el legendario asumía una clara función catequizadora, que queda patente en las digresiones teóricas de índole doctrinal y litúrgica que suelen aparecer en medio de una *vita*. El cometido didáctico se evidencia también en las glosas de pasajes bíblicos y en las enumeraciones y las analogías con elementos materiales, que facilitaban la comprensión de lo espiritual<sup>14</sup>.

El *Flos sanctorum renacentista* fue revisado en al menos seis ocasiones: en 1521 y 1541 por el jerónimo Pedro de la Vega, en 1558 por el franciscano Martín de Lilio, en 1569 por el doctor Gonzalo Millán y Mora, en 1578 por los dominicos Juan Sánchez y Pedro de Leguizamo, y en 1580 por el doctor Francisco Pacheco. Hubo posiblemente una revisión más entre 1569 y 1578, de la que no nos ha llegado ningún ejemplar. La voluntad de continuidad con la compilación medieval queda patente en los colofones de cada una de las ediciones, en los que se dejó constancia de los sucesivos estratos de redacción: además de mencionar al primer compilador, Ocaña, manteniendo vivo el recuerdo de la compilación primitiva<sup>15</sup>, cada corrector, consciente de su participación en la escritura de un conjunto unitario, reproducía el elenco completo de los correctores que aparecía en la revisión que le precede y sumaba su nombre al final de dicho elenco.

Por otra parte, todos hicieron hincapié en su labor de revisión y enmienda. Ahora bien, Aragüés señala que las transformaciones equivalen

---

<sup>13</sup> La crítica de la literatura de ficción se convirtió en un *leitmotiv* entre los moralistas del siglo XVI. Véanse, por ejemplo, los *Coloquios de Palatino y Pinciano*: «De mí, os digo que si fuese casado, no consintiría en mi casa estos libros profanos, amadises ni felicianos ni celestinas, sino un *flos sanctorum* y un Cartujano y otros deste jaez, donde se leen y oyen excelentes ejemplos de Cristo Nuestro Señor y sus santos» (Juan de Arce de Otárola, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, José Luis Ocasar Ariza [ed.], Madrid, Turner, 1995, p. 460).

<sup>14</sup> Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 1271.

<sup>15</sup> Claude Chauchadis, «Paratexto y autoría en el *Flos sanctorum renacentista*», en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (ed.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura

más bien a una suma de matices que apenas cambiaron el aspecto global del texto<sup>16</sup>. Para apreciar de forma cabal el alcance de las seis revisiones, sería menester llevar a cabo un riguroso cotejo, labor que sigue siendo una tarea pendiente de los estudios hagiográficos. Obvio es que dicha labor excedería con creces el marco de este trabajo, con lo cual solo se van a destacar algunos aspectos que dan fe de la incipiente depuración de los contenidos medievales.

En el prólogo de la primera edición, el compilador se comprometió a discriminar aquellos pasajes de escaso rigor histórico, señalándolos como «apócrifos», «porque en esta manera sepan los lectores apartar lo dudoso de lo verdadero»<sup>17</sup>. En 1541, Pedro de la Vega, en su segunda revisión, esbozó una primera simplificación de algunas alambicadas etimologías heredadas de la *Leyenda dorada*, que encabezaban la mayoría de las *vitae*<sup>18</sup>. Además de no ser siempre rigurosas, esas exégesis atribuían intrínsecamente unas características al santo, que se ajustaban de forma artificial a su personalidad<sup>19</sup>. Citamos, por ejemplo, el inicio de la vida de san Blas en las dos versiones:

(1516) Blas quiere decir 'blando por dulcedumbre'. E aun Blas quiere decir 'hábito' y 'pequeñuelo', ca sant Blas fue blando por dulcedumbre de palabra y hábito por acostumbramiento de virtudes y pequeñuelo por humildad de costumbres.

(1541) Como sant Blas resplandeciese por toda mansedumbre y santidad fue elegido por obispo.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la Reforma agudizó el miedo hacia los libros en lengua vulgar que trataban de religión. Los *flores sanctorum*, por ser «libros religiosos de sabor profano» que alimentaban la devoción popular y personal<sup>20</sup>, se convirtieron en punto de

---

<sup>16</sup> José Aragüés Aldaz, «La difusa autoría del *Flos Sanctorum*: silencios, presencias, imposturas», en Maud Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 31.

<sup>17</sup> Prólogo a *La vida y pasión de nuestro señor Jesucristo...*, 1516, s.f.

<sup>18</sup> *La vida de nuestro señor Jesucristo y de su santísima madre, y de los otros santos, según la orden de sus fiestas*, Zaragoza, Jorge Cocci, 1541. Usamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/5168.

<sup>19</sup> Hèctor Càmarà i Sampere, *La Mare de Déu en el «Flos sanctorum romançat» (1494)*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2010, p. 35.

<sup>20</sup> Pierre Civil, «Religiosité populaire et religiosité des élites à travers les *flos sanctorum* de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle», en Augustin Redondo (dir.), *Relations entre identités*

mira de la censura inquisitorial, que establecía un férreo control sobre la literatura piadosa en romance. El manejo de fuentes apócrifas, la cita de fragmentos de la Biblia en lengua vernácula y la presencia de episodios de escasa fidelidad histórica no dejaron de levantar las sospechas de los censores<sup>21</sup>. De hecho, a mediados del siglo XVI, varios legendarios castellanos fueron sometidos al expurgo y en el Índice inquisitorial español de 1559 se prohibió una edición, hoy desconocida, de un *flos sanctorum* castellano<sup>22</sup>. Las cuatro revisiones del *Flos sanctorum renacentista* publicadas en la segunda mitad del siglo XVI dejaron constancia de esos recelos hacia los libros de dudosa heterodoxia:

[...] viendo la falta que hay de libros provechosos a la gente común escritos en nuestra lengua y la sobra de libros perniciosos y malos para las costumbres que por nuestros pecados el demonio ha introducido, procuré [...] ocuparme en imprimir un libro de las vidas de los santos<sup>23</sup>.

Siguiendo la labor iniciada por Pedro de la Vega, este tercer corrector quería limpiar el *flos sanctorum* «de muchas cosas apócrifas y otras sospechosas en la fe». Procedió a la eliminación de unas *vitas* y de todas las etimologías de los nombres de los santos, incluso las retocadas por Pedro de la Vega. Propuso también una nueva clave de lectura, que privilegiaba la *imitatio* sobre la *admiratio*: más que poner delante de los ojos del lector los milagros obrados por Dios, se trataba de incentivarlo a que remedase el comportamiento del santo, convertido en un modelo que cada uno podía imitar: «No os pide Dios que hagáis cosas sobrenaturales y milagrosas [...] Fueron [los santos] hombres como nosotros y flacos como nosotros. Alcanzaremos lo que ellos alcanzaron si hiciéremos lo que ellos hicieron».

---

*culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II. Élités et masses*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 77.

<sup>21</sup> Pierre Civil, «Religiosité populaire et religiosité des élites...», p. 80.

<sup>22</sup> *Catalogus librorum, qui prohibentur mandato Illustrissimi et reuerend. D. D. Ferdinandi de Valdes Hispanens*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1559, p. 52. Usamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/1378.

<sup>23</sup> Prólogo a *La vida de nuestro señor Jesucristo y de su santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas: ahora de nuevo corregido y emendado, y añadidas algunas vidas de santos*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1558, s.f. Usamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/8029.

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura

Tanto las reiteradas alusiones a un texto enmendado como el paulatino desplazamiento de una santidad fundamentada en los milagros a una santidad que privilegiaba la ejemplaridad hacen manifiestas las preocupaciones básicas del periodo tridentino: preservación de la ortodoxia y edificación de los fieles.

A finales del siglo XVI, la llegada de nuevos *flores sanctorum* pusieron punto final a la vitalidad editorial de las *Compilaciones A y B*, cuyas últimas ediciones coincidieron con el primer volumen del *Nuevo flos sanctorum* de Alonso de Villegas de 1578, seguido por la primera parte del *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira de 1599. Estos nuevos legendarios se situaron a su vez en una doble dinámica de continuidad y ruptura con la tradición anterior<sup>24</sup>. Por una parte, adoptaron la misma denominación que los legendarios precedentes –*flos sanctorum*–, adscribiéndose así al mismo género; por otra parte, sustituyeron las fuentes latinas por otras más actuales y las completaron volviendo a textos de autores antiguos. A diferencia de las compilaciones quinientistas, dejaron constancia clara de la responsabilidad de sus autores: la presencia de su nombre, las intervenciones personales en el texto, la necesidad de «anclar» la búsqueda de la verdad en un responsable concreto se vinculaban a los conceptos de autoridad y autenticidad<sup>25</sup>. Para destacar las características de esos nuevos *flores sanctorum*, nos fijaremos solamente en el de Ribadeneira.

El cometido de este jesuita era ofrecer una hagiografía de mayor fidelidad histórica, por lo que emprendió una depuración de los materiales espurios y de los errores originados en fuentes desautorizadas, que habían contaminado la hagiografía desde la época medieval. Ribadeneira pretendía desterrar lo incierto y la ficción, merced al manejo de fuentes verificadas y a una labor filológica precisa. En el prólogo de su legendario, enfatizó la ardua labor de discriminación que suponía semejante tarea puesto que en las vidas de santos se suelen encontrar:

[...] muchas cosas oscuras y enmarañadas, que se han de desmarañar y esclarecer; muchas dudosas, que se deben averiguar; algunas contrarias que, si es posible, se deben concordar; otras, por otra parte, apócrifas, y por otra, tan recibidas y asentadas

---

<sup>24</sup> José Aragüés Aldaz, «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista...*», pp. 129-130.

<sup>25</sup> José Aragüés Aldaz, «La difusa autoría del *flos sanctorum...*», pp. 22 y 35.

en la común opinión que ni se pueden aprobar sin notable perjuicio de la verdad ni desechar sin grande ofensión de la gente vulgar y común<sup>26</sup>.

Según el cauteloso hagiógrafo, su labor no consistía en «abarcar ni referir todo lo que está escrito de los santos sino escoger y entresacar las cosas ciertas y averiguadas». Prefería abandonar «algunas cosas que, aunque estén recibidas entre la gente común, no [l]e parecían bien fundadas, ni con tanta autoridad que [él] las pueda afirmar», como, por ejemplo, en la vida de santo Tomás:

[...] en la vida de santo Tomé que escribió Abdías Babilonico, a quien otros autores modernos han seguido, puede ser que haya algunas cosas verdaderas, pero como no sabemos cuáles son y están mezcladas con otras falsas y reprobadas de la Iglesia, es bien que nos guardemos dellas para que no afirmemos lo incierto por cierto y lo falso por verdadero.

En los *flores sanctorum* que bebían de la *Legenda aurea*, los datos históricos eran escasos. Algunas vidas se fundamentaban a veces en un simple nombre o en una anécdota<sup>27</sup> y los santos, muy poco individualizados, correspondían ante todo a un arquetipo (el mártir, la virgen, el confesor, etc.)<sup>28</sup>. En cambio, Ribadeneyra empieza cada *vita* refiriendo informaciones precisas sobre la genealogía y la biografía del santo, así como sobre la zona y el reinado bajo el que vivió. Esos datos permitían situarlo en un determinado marco espacio-temporal y otorgarle una existencia histórica concreta. Frente a las referencias bibliográficas no siempre precisas de los antiguos legendarios («leyese que un tiempo», «y según que hallamos escrito», «donde es escrito en un lugar», etc.), Ribadeneyra cita escrupulosamente sus fuentes, mencionando en unas apostillas marginales el título y la página de la obra citada. Suele mencionar por ejemplo el martirologio romano a modo de *auctoritas*, como prueba de que la santidad del personaje cuya vida escribe fue autorizada debidamente por Roma<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Prólogo de Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum, libro de las vidas de los Santos. Primera parte*, Madrid, Luis Sánchez, 1616, s.f.. Usamos el ejemplar de la Biblioteca Histórica Complutense Márques de Valdecilla con al signatura BH FLL 6946.

<sup>27</sup> Hervé Savon, «Introduction», en Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Jean-Baptiste Marie Roze (trad.), Paris, Flammarion, 1967, p. 9.

<sup>28</sup> Fernando Baños Vallejo, *Las vidas de santos en la literatura española medieval*, Madrid, Laberinto, 2003, pp. 108 y ss.

<sup>29</sup> Cécile Vincent-Cassy, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Culte et images*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 59.

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura

Las repetidas referencias a las fuentes participaban de la labor de erradicación de los contenidos apócrifos y de las fabulaciones, que procedían a menudo de la demasiado imaginativa *Leyenda dorada*, contra cuyas mezclas de relatos bíblicos con ficciones arremetían unos humanistas desde la primera mitad de la centuria. Aunque esté todavía por hacer el «estudio detallado de la evolución de la hagiografía que atienda a los grados de fabulación»<sup>30</sup>, queda patente que, con el avance de la época medieval, las vidas de santos se habían hecho cada vez más novelescas e imaginativas, especialmente en lo maravilloso y espectacular. El intento ya esbozado por el *Flos sanctorum renacentista* de desterrar este tipo de contenidos se intensificó<sup>31</sup>. Desaparecieron algunos milagros de dudosa autenticidad, como el de la curación de diecinueve enfermos gracias al poder taumáturgico del *Libro de las jerarquías* de san Dionisio; desaparición que se podría explicar por los recelos que suscitaban algunas prácticas de origen popular o morisco que otorgaban a determinados papeles (los «papeles de toca») un poder curativo o protector<sup>32</sup>.

No conformándose con eliminar lo erróneo, el jesuita entendía dejar fuera de cualquier duda algunos aspectos que no admitían ser cuestionados desde el punto de vista del dogma. Añadió también algunas prudentes puntualizaciones con el fin de evitar las malas interpretaciones y de encarrilar la lectura hacia una interpretación ortodoxa. Por ejemplo, en la vida de san Hilario, ordenado obispo estando casado, el cauteloso jesuita introdujo una explicación puesto que, evidentemente, no convenía que semejante hecho fuese imitado: «nunca fue lícito ni usado en la Iglesia que el que era sacerdote se pudiese casar, pero en un tiempo se concedió que el casado se pudiese ordenar habiendo cuenta que de allí adelante no lo era».

Desaparecen también unos elementos propios de la *Legenda aurea*, como las mezclas de lo espiritual con lo material. Ya no se recogen, por ejemplo, esas sabrosas palabras de santa Águeda, amputada de los pechos, que en el *Flos sanctorum renacentista* mezclaban de manera impropio cuerpo y espíritu: «Poseo otras tetas enteras en mi anima que consagré al señor desde mi infancia y con ellas doy yo a mis senos har-

---

<sup>30</sup> Fernando Baños Vallejo, *Las vidas de santos...*, p. 43.

<sup>31</sup> José Aragués Aldaz, «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII...», p. 350.

<sup>32</sup> Manuel Peña Díaz, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 79.

tura y abastanza de leche». Sin rechazar los milagros, se inducía al lector a que fuese más allá del sentido literal para llegar a una interpretación en clave simbólica y espiritual de un acontecimiento milagroso.

Paralelamente a la purga de aquellos elementos originados en el *imaginarium* medieval, la redefinición de los criterios de santidad en la época postconciliar conllevó una renovación de la escritura hagiográfica y de sus planteamientos, para convertirla en arma al servicio de la Contrarreforma<sup>33</sup>. El Concilio de Trento no sólo había reafirmado la importancia del culto a los santos, sino que procuró aunar tradición y novedad, promoviendo una santidad imitable y fundada de manera fehaciente<sup>34</sup>.

La hagiografía barroca atribuyó un peso menor a las hechuras sobrenaturales frente a las virtudes y a la labor apostólica de los santos. Ribadeneyra, quien criticaba los antiguos *flores sanctorum* en los que «se escoge más lo que admira que lo que edifica», prefería «las [cosas] que más nos puedan mover a la imitación de los mismos santos». Por ejemplo, si en las compilaciones A y B, san Dionisio se convertía a raíz de la curación milagrosa de un ciego, en la versión de Ribadeneyra, opta por la conversión gracias a la labor apostólica de san Pablo.

Además de la importancia acordada a la ejemplaridad, el legionario de Ribadeneyra quedó libre de las digresiones dogmáticas y morales incorporadas en el *Flos sanctorum renacentista* que, en palabras del jesuita, proponían a los lectores «un largo sermón, lleno de delicados conceptos, pero muy ajenos de la vida del santo». El propósito catequizador se vertía ahora en forma existencial a través de la vida del santo, lo que explicaría que la figura del mártir cobrase entonces especial relevancia<sup>35</sup>, por cuanto encarnaba un ideal de integridad y de perseverancia en la fe. Se subraya por ejemplo la impaciencia de santa Águeda, que anima al verdugo a que la torture: «Atormenta, quema, ata, aprieta, desuella, quebranta, hierre, arranca, ahoga, desconyunta, y mata este mi cuerpo, que cuanto más cruel fueres conmigo más bien me harás». Defensor de la Iglesia católica o víctima de sus «enemigos», el santo se

---

<sup>33</sup> Axelle Guillausseau, «Les récits des miracles d'Ignace de Loyola. Un exemple du renouvellement des pratiques hagiographiques à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36.2 (2006), p. 244.

<sup>34</sup> José Luis Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 366.

<sup>35</sup> Cécile Vincent-Cassy, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle...*, p. 52.

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura

convirtió en adalid de la causa católica<sup>36</sup>, en palabras de Ribadeneyra, en «un fuerte escudo y defensa contra los infieles [...] un martillo y cuchillo contra los herejes, cuyos errores y desatinos con ninguna cosa se convencen mejor que con los ejemplos de los santos».

Aunque se adscribía a la misma modalidad hagiográfica y al mismo producto editorial que se habían convertido en un éxito en la primera mitad del siglo XVI, el nuevo *flos sanctorum* de Ribadeneyra, contribuyó a renovar de forma significativa el santoral castellano. En su legendario, se plasmó el nuevo paradigma de santidad, moldeado por los cánones tridentinos y marcado por el paso de la mentalidad medieval a la mentalidad moderna, en las que los planteamientos sobrenaturales y maravillosos tenían que ser fundamentados y podían incluso llegar a ser considerados sospechosos.

La evolución de los *flores sanctorum* castellanos de la Edad Media al Barroco demuestra que el espíritu de revisión fue consustancial a esta modalidad hagiográfica. En este trabajo no hemos pretendido más que hacer algunas calas en un campo que requeriría estudios harto más pormenorizados; como el examen de la dilatada labor de revisión del *Flos sanctorum renacentista* o el análisis sistematizado de las diferencias entre las *vitae* que ofrecen los legendarios preconciarios y los postridentinos. Hay aquí un campo que sigue estando por explorar o por lo menos, que está pendiente de trabajos de mayor calado que el presente.

## OBRAS CITADAS

- Aragüés Aldaz, José, «La difusa autoría del *flos sanctorum*: silencios, presencias, imposturas», en Maud Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 21-40.
- , «Los *flores sanctorum* medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (ed.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 349-361.

---

<sup>36</sup> Axelle Guillausseau, «Les récits des miracles d'Ignace de Loyola...», p. 234.

- , «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista* (I): la conformación de un género», en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 97-145.
- , «Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España (con algunos datos para el estudio de los legendarios hispánicos)», en *Memoria Ecclesiae*, 24 (2004), pp. 441-560.
- , «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», en *Analecta Bollandiana*, 118 (2000), pp. 329-386.
- Arce de Otárola, Juan de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, José Luis Ocasar Ariza (ed.), Madrid, Turner, 1995.
- Baños Vallejo, Fernando, «La transformación del *flos sanctorum* castellano en la imprenta», en Marinela García Sempere y Maria Àngels Llorca Tonda (ed.), *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, pp. 65-97.
- , *Las vidas de santos en la literatura española medieval*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Càmara i Sampere, Hèctor, *La Mare de Déu en el «Flos sanctorum romançat» (1494)*, Alacant, Publicaciones de la Universitat d'Alacant, 2010.
- Catalogus librorum, qui prohibentur mandato Illustrissimi et reuerend. D. D. Ferdinandi de Valdes Hispalens*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1559.
- Chauchadis, Claude, «Paratexto y autoría en el *Flos sanctorum renacentista*», en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (ed.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 307-319.
- Civil, Pierre, «Religiosité populaire et religiosité des élites à travers les *flos sanctorum* de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle», en Augustin Redondo (dir.), *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II. Élités et masses*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 77-95.
- Egido, Teófanés, «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (la manipulación de san Juan de la Cruz)», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 61-85.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012.

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura

- Guillaume, Axelle, «Les récits des miracles d'Ignace de Loyola. Un exemple du renouvellement des pratiques hagiographiques à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36.2 (2006), pp. 233-254.
- Haro Cortés, Marta, y José Aragués Aldaz, «La vida de Santiago en los santorales castellanos (El *Flos sanctorum renacentista* y la tradición medieval)», en Elvira Fidalgo Francisco (coord.), *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso, Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, pp. 35-92.
- Hernández Amezcua, Vanesa, *Descripción y filiación de los «flos sanctorum» medievales castellanos*, Fernando Baños Vallejo (dir.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006 (tesis doctoral inédita).
- La vida de nuestro señor Jesucristo y de su santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas: ahora de nuevo corregido y emendado, y añadidas algunas vidas de santos*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1558.
- La vida de nuestro señor Jesucristo y de su santísima madre, y de los otros santos, según la orden de sus fiestas*, Zaragoza, Jorge Cocci, 1541.
- La vida y pasión de nuestro señor Jesucristo, y las historias de las festividades de su santísima Madre con las de los santos apóstoles, mártires, confesores y vírgenes*, Zaragoza, Jorge Cocci, 1516.
- Peña Díaz, Manuel, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Ribadeneyra, Pedro de, *Flos Sanctorum, libro de las vidas de los Santos. Primera parte*, Madrid, Luis Sánchez, 1616.
- Sánchez Lora, José Luis, *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- Savon, Hervé, «Introduction», en Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Jean-Baptiste Marie Roze (trad.), Paris, Flammarion, 1967, pp. 7-17.
- Thompson, B. Bussell, y John K. Walsh, «Old Spanish Manuscripts of Prose Lives of the Saints and Their Affiliations. I: Compilation A (the *Gran flossSanctorum*)», en *La Corónica*, 15.1 (1986-1987), pp. 17-28.
- Vincent-Cassy, Cécile, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Culte et images*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.



## **El Romancero espiritual y el Romancero nuevo**

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ

Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN:** El estudio del corpus del Romancero nuevo, que se extiende desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII, incluye un conjunto de textos que se han calificado de espirituales, religiosos o sacros. El estudio de las colecciones con textos religiosos (en volúmenes impresos, manuscritos y en pliegos sueltos) permitirá delimitar el conjunto de estos poemas y estudiar sus características dentro del corpus global del Romancero nuevo.

**PALABRAS CLAVE:** Romancero espiritual, Romancero nuevo, siglos XVI y XVII

Hace algunos años, cuando se me encomendó la tarea de realizar una antología del Romancero nuevo, se me plantearon muchos problemas a los que entonces no encontré respuesta en la bibliografía existente, entre ellos delimitar el concepto de Romancero nuevo, fijar el corpus textual, decidir qué textos se debían incluir, acotar los límites cronológicos de la selección, localizar los textos (volúmenes impresos, pliegos sueltos y manuscritos), analizar los temas que se abordaban en esos textos y, finalmente, intentar tener una visión de la recepción del Romancero nuevo desde finales del siglo XVI hasta nuestros días. A varias de estas preguntas he intentado dar respuesta en algunos trabajos, lo que me ha

permitido acercarme de una manera más profunda a esta parcela de la literatura española<sup>1</sup>.

En este punto me di cuenta de que habían quedado fuera los romances de tema espiritual, sacro o religioso, como queramos llamarlos. Para ello partí del trabajo de Diego Catalán<sup>2</sup>, quien centraba su interés en los textos de tradición oral moderna que tenían su antecedente en las *contrafacta* que se hicieron en el Siglo de Oro.

A mí me interesan todos aquellos romances de tema religioso, sean contrafactados o no, que se compusieron en el periodo que va de finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII, y que aparecieron como anónimos en colecciones impresas (volúmenes o pliegos sueltos) y manuscritos. Se caracterizan, como los demás textos del Romancero nuevo, por un estilo barroquizante y culto. Estos textos todavía están por inventariar, tarea relativamente posible para los impresos, pero más difícil para el caso de los manuscritos.

---

<sup>1</sup> Mariano de la Campa, «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: el Romancero nuevo», en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, Madrid, AISO, 2006, pp. 137-142; «El Romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (ed.), *XVI Congreso Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo (París, 9 al 13 de julio, 2007)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 77-88; «Pedro de Padilla y el Romancero», en José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco (ed.), *Pedro de Padilla, Romancero*, México, Frente de Afirmación Hispanista A.C., 2010, pp. 97-130; «El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, (7-12 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 185-195; «El Romancero nuevo: recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)», en *Acta Poética*, 32.1 (2011 [2012]), pp. 63-93; «Los estudios y ediciones sobre el Romancero nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)», en *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 9-101; «Difusión del Romancero nuevo en las colecciones de cancioneros y romanceros de la segunda mitad del siglo XVII», en *Criticón*, 119 (2103), pp. 51-65; «El Romancero nuevo de tema nacional: el Cid», en Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur. Anexo digital, sección II*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 67-76; «La edición de textos del Romancero nuevo», en *Abenámar*, 1 (2016), pp. 35-70.

<sup>2</sup> Diego Catalán, «El romancero espiritual en la tradición oral», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Siglo XXI Editores, 1997, pp. 265-290.

Lo deseable sería contar con un corpus completo de la poesía del Siglo de Oro<sup>3</sup>, para así poder separar todos los textos en metro romance que se ajustan a los que la crítica ha llamado artísticos, artificiosos o nuevos, escritos por poetas cultos, y que en su gran mayoría escondieron su nombre en el anonimato<sup>4</sup>.

En el primer momento de la producción impresa del Romancero nuevo destacaron los temas moriscos, pastoriles e históricos. A ellos hay que unir el subgrupo de romances noticieros tardíos (1580-1713), y el formado por los romances de ciego sobre sucesos admirables o tremendos, que hoy llamamos «romancero vulgar»<sup>5</sup>. Quedan ahora por seleccionar los que conforman el corpus de romancero religioso nuevo.

El romancero espiritual, sacro o religioso de fines del siglo XVI procede de diferentes corrientes que vinieron a converger en lo que llamamos Romancero nuevo. De un lado, la costumbre de volver a lo divino poemas profanos desde, al menos, el siglo XV abrió el camino para la creación de un lenguaje religioso que caló bien hondo en la poesía sacra del siglo XVI. Estas *contrafacta*, basadas en la poesía amorosa, tuvieron como punto de partida las producciones tanto de poetas cultos como de poemas tradicionales y, gracias a la profunda espiritualidad que se impuso en la sociedad española del siglo XVI, las producciones impresas y manuscritas proliferaron de forma extraordinaria<sup>6</sup>. Pero no fueron únicamente los romances tradicionales los que sufrieron el proceso de con-

---

<sup>3</sup> Ralph A. DiFranco y José J. Labrador, *Bibliografía de la poesía áurea. Muestra de unos versucillos de la antigua lírica popular que se cantaban en los siglos XVI y XVII*, Cleveland, [Cleveland State University], 2002. Un adelanto de la base bibliográfica, con unos 30.000 incipit de poemas de los siglos XVI y XVII, en José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.

<sup>4</sup> La aproximación más completa al estudio del romance en el Siglo de Oro en Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance», en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-191 (1ª ed. en «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», en *Revista de Filología Hispánica*, 26 [1977], pp. 341-459).

<sup>5</sup> Flor Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal, 1999. Diego Catalán, «El romance de ciego y el subgénero “romancero tradicional vulgar”», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Siglo XXI Editores, 1997, pp. 325-362.

<sup>6</sup> Diego Catalán, «El romancero espiritual en la tradición oral», p. 265.

trafactura, también producciones de poetas cultos (romances de germanía y de poetas del romancero nuevo como Lope o Góngora<sup>7</sup>) sufrieron este proceso de ser «vuelto a lo divino». Junto a estas contrafactas, otros poetas del Romancero nuevo construían sus propios romances de temática religiosa sin ser fruto de la contrafacción. Dentro de todo este corpus, una parte apareció como anónima en las colecciones impresas y manuscritas<sup>8</sup>.

Desde que Rodríguez Moñino abriera el camino para inventariar los impresos poéticos de los siglos XVI y XVII (cancioneros, romanceros y pliegos sueltos)<sup>9</sup> y animara a la catalogación de manuscritos<sup>10</sup>, es mucho lo que hemos avanzado en el aspecto bibliográfico, y mejores herramientas que tenemos a nuestro alcance<sup>11</sup>.

Para los volúmenes impresos contamos con las colecciones de López de Úbeda<sup>12</sup> (*Cancionero a lo divino*, 1578, y *Vergel del flores divinas* 1582), Lucas Rodríguez (*Conceptos de divina poesía*, 1599), Alonso de Ledesma (*Conceptos espirituales y morales*, 1602), *Ramillete de divinas flores* (Amberes, 1629), *Poesías a los divino* (Valencia, 1671), *Ramillete de flores divinas* (¿Madrid, ca. 1670?); para los pliegos sueltos los trabajos de Rodríguez Moñino y los catálogos más recientes, como el de la Biblioteca Nacional de España<sup>13</sup>, para los manuscritos resulta más

<sup>7</sup> Diego Catalán, «El romancero espiritual en la tradición oral», pp. 269-271.

<sup>8</sup> Resulta verdaderamente interesante el caso de las composiciones de autor conocido, como son Valdivielso o Lope de Vega, creaciones propias que aparecieron impresas bajo su autoría, pero nuestros criterios de selección nos impiden tratarlos aquí.

<sup>9</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Impresos durante el siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1973, y *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Impresos durante el siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1977-1978. También *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Castalia, 1970 (nueva edición: *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur L. F. Askins y Victor Infantes (ed.), Madrid, Castalia / Editora Regional de Extremadura, 1997).

<sup>10</sup> Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966.

<sup>11</sup> Catálogos en línea de las bibliotecas, fondo manuscrito e impreso.

<sup>12</sup> Juan López de Úbeda, *Cancionero general de la doctrina cristiana (1579, 1585, 1586)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1962. De las doscientas composiciones que integran el cancionero, 33 son romances. Los romances los hay originales y versiones a lo divino de textos antiguos y popularizados.

<sup>13</sup> Biblioteca Nacional de España, *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional / Universidad de Alcalá, 1998;

difícil localizar los textos, a pesar de que Rodríguez Moñino llamara la atención sobre este tipo de poesía:

La poesía religiosa española de esa época es más alabada que conocida y la influencia que en el desarrollo del gusto tienen las innumerables composiciones presentadas a justas literarias menos estudiada de lo necesario para comprender la evolución de los estilos y temas<sup>14</sup>.

Para ello se ocupó de ofrecer la descripción de manuscritos inéditos con poesía religiosa fechables entre 1566 y 1600: los llamados *Cancionero de Jesuitas*, *Cancionero de Fuenmayor* y *Rosal de divinos versos*<sup>15</sup>.

Desde finales del siglo XVII no fue mucho el interés que se prestó a estas colecciones de poesía religiosa que incluían romances. En 1855 Justo Sancha publicó un volumen de poesías religiosas, recogiendo en él las composiciones que durante los siglos XVI y XVII habían circulado impresas. Incluía tanto romances de autor como anónimos. Entre los romances anónimos dio cabida a los coleccionados por Alonso de Ledesma, López de Úbeda y algunos pliegos sueltos; entre los de autor conocido San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Torres Naharro, Pedro de Padilla, Hortensio Paravicino, Calderón de la Barca y otros<sup>16</sup>. En la advertencia del editor escribía:

Libros que a principios de este siglo, o no mucho antes, andaban en manos de todos, bien como monumentos vivos de los ingenios de nuestro siglo de oro, bien como es-

---

Victoria Campo, Victor Infantes y Marcial Rubio Arquez, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1995; Alicia Cordón Mesa, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001; María Cruz García de Enterría y María José Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII). Catálogo*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2000.

<sup>14</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, «Tres cancioneros manuscritos (poesía religiosa de los Siglos de Oro)», en *Ábaco*, 2 (1969), p. 129.

<sup>15</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, «Tres cancioneros manuscritos (poesía religiosa de los Siglos de Oro)», pp. 127-272, y «Tres cancioneros manuscritos (conclusión)», en *Ábaco*, 2 (1970), pp. 87-227.

<sup>16</sup> Justo Sancha, *Romancero y cancionero sagrados, colección de poesías cristianas, morales y divinas*, Madrid, Rivadeneira, 1855 (reediciones de Madrid, Sucesores de Hernando, 1915; Madrid, Hernando 1925; Madrid, Atlas, 1950).

tímulos perennes de la piedad y fe de nuestros mayores, hoy han perecido ya, menospreciados por nuestra desdeñosa ilustración o aniquilados por nuestro descuido<sup>17</sup>.

Desde entonces ha sido poca la atención que los investigadores han mostrado por estas composiciones, que en su mayor parte han quedado excluidas de los estudios del Romancero nuevo en su conjunto. Creo que no puede despreciarse como parte del conjunto esta parte de textos del Romancero nuevo.

Se impone como tarea primera su localización e inventario para después realizar su edición y poder presentar de forma completa esta parcela de la poesía del Siglo de Oro.

## OBRAS CITADAS

- Alatorre, Antonio, «Avatares barrocos del romance», en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-191.
- , «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», en *Revista de Filología Hispánica*, 36 (1977), pp. 341-459.
- Biblioteca Nacional de España, *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional / Universidad de Alcalá, 1998.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, «La edición de textos del Romancero nuevo», en *Abenámar*, 1 (2016), pp. 35-70.
- , «El Romancero nuevo de tema nacional: el Cid», en Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur. Anexo digital, sección II*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2016, pp. 67-76.
- , «Difusión del Romancero nuevo en las colecciones de cancioneros y romanceros de la segunda mitad del siglo XVII», en *Criticón*, 119 (2103), pp. 51-65.
- , «Los estudios y ediciones sobre el Romancero nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)», en *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 9-101.

---

<sup>17</sup> Justo Sancha, *Romancero y cancionero sagrado...*, p. [v].

- , «El Romancero nuevo: recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)», en *Acta Poética*, 32.1 (2011 [2012]), pp. 63-93.
- , «El Romancero nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, (7-12 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 185-195.
- , «El Romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (ed.), *XVI Congreso Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo (París, 9 al 13 de julio, 2007)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 77-88.
- , «Pedro de Padilla y el Romancero», en José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco (ed.), *Pedro de Padilla, Romancero*, México, Frente de Afirmación Hispanista A.C., 2010, pp. 97-130.
- , «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: el Romancero nuevo», en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, Madrid, AISO, 2006, pp. 137-142.
- Campo, Victoria; Victor Infantes y Marcial Rubio Árquez, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1995.
- Catalán, Diego, «El romancero espiritual en la tradición oral», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Siglo XXI Editores, 1997, pp. 265-290.
- , «El romance de ciego y el subgénero “romancero tradicional vulgar”», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Siglo XXI Editores, 1997, pp. 325-362.
- Cordón Mesa, Alicia, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001.
- DiFranco, Ralph A., y José J. Labrador, *Bibliografía de la poesía áurea. Muestra de unos versucillos de la antigua lírica popular que se cantaban en los siglos XVI y XVII*, Cleveland, [Cleveland State University], 2002.

- , *Tabla de los principios de la poesía española XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.
- García de Enterría, María Cruz, y María José Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII)*, *Catálogo*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2000
- López de Úbeda, Juan, *Cancionero general de la doctrina cristiana (1579, 1585, 1586)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1962
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur L. F. Askins y Victor Infantes (ed.), Madrid, Castalia / Editora Regional de Extremadura, 1997.
- , *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Impresos durante el siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1977-1978.
- , *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Impresos durante el siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1973.
- , *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Castalia, 1970.
- , «Tres cancioneros manuscritos (conclusión)», en *Ábaco*, 2 (1970), pp. 87-227.
- , «Tres cancioneros manuscritos (poesía religiosa de los siglos de oro)», en *Ábaco*, 2 (1969), pp. 127-272.
- , y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966.
- Salazar, Flor, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal, 1999.
- Sancha, Justo, *Romancero y cancionero sagrados, colección de poesías cristianas, morales y divinas*, Madrid, Rivadeneira, 1855.

## Anexo

### 1. El romance nuevo de Lope de Vega *La diosa a quien sacrifica* se contrafactó en el romance nuevo *La princesa a quien la tierra*:

#### *La diosa a quien sacrifica*

Ed.: Goyri (1935), Bertini-Acutis (Torino, 1970), Labrador (Cleveland, 1999).

Ms.: *P*<sub>4</sub>, *JMH*, *HM*, *HS*<sub>13</sub>, *Rav*.

#### *La princesa a quien la tierra*

Ed.: *Villancicos* (Málaga, 1612), *Conceptos espirituales* (Madrid, 1602), Pérez Gómez (Valencia, 1965), Juliá (Madrid, 1969).

Ms.: *Pr*, *HS*<sub>15</sub>.

#### Claves bibliográficas:

*P*<sub>4</sub> = ms. 3915 Biblioteca Nacional de España; *JMH* = ms. 17556 Biblioteca Nacional de España; *HM* = ms. 996 Biblioteca de Palacio Real (Madrid); *HS*<sub>13</sub> = ms. B2334 Biblioteca de la Hispanic Society of America; *Rav* = ms. 263 Biblioteca Classense (Ravenna); *Pr* = ms. 8607 Biblioteca Nacional de España; *HS*<sub>15</sub> = ms. B2349 (antes *CS*) Biblioteca de la Hispanic Society of America.

*Villancicos* (Málaga, 1612) = *Villancicos y juguetes de diferentes autores hechos en alabanza del Santísimo Nacimiento, para cantar la noche de Navidad*, Málaga, 1612. Pérez Gómez (Valencia, 1965) = *Villancicos y juguetes de diferentes autores...*, Málaga, Juan Regnè, 1616. Reimpresión en facsímil, hecha en la Navidad de 1965, por Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1965.

*Conceptos espirituales* (Madrid, 1602) = *Conceptos espirituales de Alonso de Ledesma...*, Madrid, Imprenta Real, 1602 (Lisboa, 1605). Juliá (Madrid, 1969) = Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales*, Eduardo Juliá Martínez (ed.), 3 vols., Madrid, CSIC, 1969.

Goyri (1935) = María Goyri, «El Amor niño en el romancero de Lope de Vega», en *Fénix*, 6 (1935), pp. 667-679.

Bertini-Acutis (Torino, 1970) = Giovanni Maria Bertini y Cesare Acutis, *La romanza spagnola in Italia*, Torino, G. Giappichelli, 1970.

Labrador (Cleveland, 1999) = *Romancero de Palacio (siglo XVI)*, José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Lori A. Bernard (ed.), y Juan Fernández Jiménez (pról.), Cleveland, Cancioneros Castellanos, 1999.

*La diosa a quien sacrifica (á-e)\**

La diosa a quien sacrifica  
 Samo y Cipro en mill altares  
 va buscando, peregrina,  
 del mundo las quatro partes  
 por hallar al niño dios, 5  
 que ha días que dél no sabe,  
 que se le huyó de su esfera,  
 temiendo no le azotase  
 porque probando unas flechas,  
 que le dio en ferias su padre, 10  
 hirió su pecho divino  
 de amor y prendas mortales.  
 Como mujer en efeto,  
 mal rendida a sus comvates,  
 búscole entre las mujeres 15  
 donde más sus llamas arden.  
 —¿Quién ha visto un niño, dize,  
 perdido desde ayer tarde,  
 con unos cabellos rubios  
 al mismo sol semejantes? 20  
 Y, aunque con velo cubierto,  
 ojos garzos y süabes,  
 con unas flechas al ombro,  
 lo demás del cuerpo en carnes;  
 tiene muy buenas palabras, 25  
 aunque malas obras haze,  
 regala en la casa que entra,  
 pero mata quando sale;  
 come solo corazones  
 porques amigo de carne, 30  
 y de la caza que mata  
 es la parte que le cave;

*La princesa a quien la tierra (á-e)\*\**

La princesa a quien la tierra  
 reuerencia mil altares  
 va buscando, sola y triste,  
 por una y por otra parte  
 al niño perdido Dios 5  
 que se le perdió al baxarse  
 de aquellas fiestas del Templo  
 tan públicas como grandes.  
 Y como madre piadosa  
 buelve de nuevo a buscarle, 10  
 preguntando a quien encuentra  
 si de su querido saben.  
 —¿Quién a visto un niño, dize,  
 perdido desde ayer tarde?, 15  
 con unos cabellos de oro,  
 al mesmo sol semejantes.  
 Frente blanca y espaciosa,  
 ojos rasgados y graves,  
 rostro modesto y alegre,  
 condición blanda y suaue. 20  
 Tiene amorosas palabras  
 y divinas obras haze,  
 regala en la casa que entra  
 mas ay della quando sale.  
 Come enteros coraçones 25  
 que como es el niño grande  
 si no se le dan entero  
 no es possible contestarse  
 Donde le quieren se llega  
 y si le desechan vase, 30  
 que no quiere ser señor  
 de forçosas voluntades.

<p>donde le riñen, se allega;  no quiere que le regalen;  aborrezido, de cera,  y querido, de diamantes.  —Las mujeres le responden  que niño de señas tales  nunca le vieron, ni cren  que se perdiese tan grande,  y que ellas sólo conocen  un niño que las abate,  que se llama el interés,  más hombre y de peor talle,  naçido en las minas de oro,  criado en ricas çiudades,  muy perezoso de pies  y de manos liberales;  no en carnes como el Amor,  ques un poco frío y grave;  ropa de martas se viste,  guarneçida de valajes.  Desesperada la diosa,  para los hombres se parte,  todos dizen que ese niño  ha mucho tiempo que es fraile,  y que ellos nunca pudieron,  por más que dél se preçiasen,  negoçiar sin interés  favor que una hora durase.  Viendo aquesto Venus, fuese  por una sierra adelante,  donde cubierta de niebe  vio una choça de zagales.  Entró dentro y vio a Cupido  temblando de frío y hambre,  calentándose las manos  a unas llamas que salen  del pecho de un pastorzillo  que sobre unas pieles yaze,  cuyo nombre era Velardo,  firme y verdadero amante.</p>	<p>35  40  45  50  55  60  65  70</p>	<p>—Unos y otros le responden  que niño de señas tales  no le an visto y que holgarían,  que Dios se le deparasse.  Desconsolada la Virgen  al templo de nuevo parte  para ver si por ventura  al perdido niño hallasse.  Entró dentro y vióle estar  en medio de los más graves,  preguntando y respondiendo  a las dudas mas notables.  Cómo lo avéis hecho assí ,  ojos míos, en dexarme,  y él le responde que a estado  en negocios de su padre.</p>	<p>35  40  45</p>
---	---	---	---------------------------

\*HS<sub>13</sub>, P<sub>4</sub>, JM<sub>H</sub>, HM, Rav  
\*\*Pl. s37, Cesp, Pr, HS<sub>15</sub>

**2. Los romanes nuevos impresos como anónimos *Pobre nace Dios del cielo* (en las recopilaciones de Juan López de Úbeda) y *De la tribu de Iudá* (en pliego suelto de 1656):**

*Pobre nace Dios del cielo*

Ed.: *Doctrina christiana* ([Alcalá], [1579]; Alcalá, 1585; Alcalá, 1586), *Vergel de flores divinas* (Alcalá, 1582, Alcalá, 1588), Rodríguez-Moñino (Madrid, 1962-64).

*De la tribu de Iudá*

Ed.: Pl.s.1656.

Claves bibliográficas:

*dchr* ([Alcalá], [1579]; Alcalá, 1585; Alcalá, 1586) = *Doctrina christiana* ([Alcalá], [1579]; Alcalá, 1585; Alcalá, 1586) = *Cancionero general de la doctrina cristiana, hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, lo publica la Sociedad de Bibliófilos Españoles, con una introducción bibliográfica por Antonio Rodríguez-Moñino, 2 vols, Madrid, Imprenta Maestre, 1962-1964.

*vdfd* (Alcalá, 1582, Alcalá, 1588) = *Vergel de flores divinas* (Alcalá, 1582, Alcalá, 1588) = *Vergel de flores divinas*. Compuesto y recopilado por el licenciado Juan López de Úbeda, Alcalá, 1582.

Pl.s., 1656= *La vida y muerte la gloriosa Sana Ana, madre de la Virgen [...] Nuevamente compuesta [...] por vn humilde deuoto suyo, van añadidos [...] dos villancicos y dos romances nuevos curiosos de la misma Santa*, con licencia en Madrid, por María Quiñones, véndese en casa de Juan de Valdés, 1656.

*Pobre nace Dios del cielo (é-a)\**

*Otro romance del autor a santa Ana\*\**

Pobre nace Dios del cielo,  
héle allí tendido queda,  
salid hombres y adoralde  
pues es Dios del cielo y tierra.  
Veréis un lloroso moço                    5  
rendido en la verde yerva,  
su cuerpo en amor vañado,  
la cara de gracia llena,  
tiene una mortal herida  
descubierta por defuera,                    10

De la tribu de Iudá,  
nace Ana la niña bella,  
que del tronco de David  
trae su rama y descendencia.  
Y porque veáis si es grande                    5  
su hidalguía y su nobleza,  
oy el Hijo de Dios viuo  
ser de su sangre se precia.  
Es vna escalera grande,  
que está entre el cielo y la tierra,                    10

tanto el coraçon le passa que asta la muerte le llega, no se la dio su enemigo ni nadie que le siguiera, ni con intención dañada	15	que por ella a Dios se sube y a Dios se baja por ella. En los ojos de Dios, de tanta gracia y belleza, que no hallo otra más hermosa	15
mas el amor se la diera. Hallóle el cuerpo sin armas que en su pecho no hay defensa, llorando canta esta culpa mira Adám que tuya era,	20	Es arroyo cristalino de agua clara y perfecta, que escoge de las mejores por tener la fuente cerca.	20
mas el fuego que me abrasa mayor que tu culpa fuera, pero si quies ver mi amor Adám en la cruz me espera.		Es Pandora, a quien Dios Padre dos mil dones le presenta, que es tan grande su donaire, que a Dios tras de si le lleua.	
		Es de Palacio Real	25
* <i>dchr</i> ([Alcalá], [1579]; Alcalá, 1585; Alcalá, 1586)		mayordoma de la reina y tanto con ella priua que hace lo que quiere della.	
** Pl.s.1656		Es para decir en suma, madre santa y verdadera,	30
		de la que es madre de Dios y de su padre es abuela.	

**3. El romance nuevo *Sobre moradas violetas* del que conservamos dos versiones (a y b) se volvió a lo divino como lo atestigua la copia manuscrita del *Cancionero de Jesuitas* (c):**

*Sobre moradas violetas*

Ed.: *Romancero general* (Madrid, 1600; Medina del Campo, 1602; Madrid, 1604; Madrid, 1614), *Flor de romances* (Huesca, 1589), *Flor primera* (fragmento; Barcelona, 1591; Lisboa, 1592; Valencia, 1593; Madrid, 1593; Madrid, 1595; Alcalá, 1595; Madrid, 1597), *Sexto cuaderno* (Pisa 15; Valencia, 1595), Durán (Madrid, 1851; Madrid, 1945), Huntington (New York, 1904), González Palencia (Madrid, 1947), Rodríguez-Moñino (f1; Madrid, 1957), Rodríguez-Moñino (f2; Madrid, 1957), Damonte (f13; Madrid, 1971), García de Enterría (Pisa; Madrid, 1974), Etzion (London, 1996).

Ms.: Us<sub>2</sub>, JMH, OK, TR, Sab, APP.

*Sobre moradas violetas*

Ms.: OK.

*Entre moradas violetas*

MS.: CanJes.

Claves bibliográficas:

*Romancero general* (Madrid, 1600; Medina del Campo, 1602; Madrid, 1604; Madrid, 1614) = *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de romanceros*, Madrid, Luis Sánchez, 1600 (re ed. en Medina del Campo, 1602; Madrid, 1604; Madrid, 1614).

*Flor de romances* (Huesca, 1589) = *Flor de varios romances nuevos y canciones*, recopilados por Pedro de Moncayo, Huesca, 1589.

*Flor primera* (fragmento; Barcelona, 1591; Lisboa, 1592; Valencia, 1593; Madrid, 1593; Madrid, 1595; Alcalá, 1595; Madrid, 1597) = *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte*, recopiladas por Pedro de Moncayo, Barcelona, 1591 (re ed. en Lisboa, 1592; Valencia, 1593; Madrid, 1593; Madrid, 1595; Alcalá, 1595; Madrid, 1597).

*Flor de varios y nuevos romances. Primera, segunda, tercera parte.* Textos de Pedro de Moncayo y Pedro de Flores, Lisboa, 1592.

*Sexto cuaderno* (Pisa 15; Valencia, 1595).

*rg 1600* = *Romancero general* (Madrid, 1600; Medina del Campo), *rg 1604* = *Romancero general* (Madrid, 1604; Madrid, 1614), *fl* = *Flor primera* (Huesca, 1589), *f2* = *Flor primera y segunda* (Barcelona, 1591), *f13* = *Flor primera, segunda y tercera* (Lisboa, 1592), *Pl. s35* = *Sexto cuaderno* (Pisa 15; Valencia, 1595).

*Us<sub>2</sub>* = ms. 3724 Biblioteca Nacional de España, *JMH* = ms. 17556 Biblioteca Nacional de España, *OK* = ms. 17557 Biblioteca Nacional de España, *TR* = ms. R I-14 Biblioteca Nazionale (Turín), *Sab* = Cod. his. 2. Cim. 383 Bayerische Staatsbibliothek (Munich), *APP* = ms. Campori, APP. 428, Biblioteca Estense (Módena), *CanJes* = *Cancionero de Jesuitas* = Antonio Rodríguez-Moñino, «Tres cancioneros manuscritos (Conclusión)», en *Ábaco*, 2 (1970), pp. 87-227.

Durán (Madrid, 1851; Madrid, 1945) = *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán, Tomo primero, Madrid, Rivadeneyra, 1849 (reed. Madrid, Atlas, 1945).

- Huntington (New York, 1904) = *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de romanceros, aora nueuamente impresso, añadido y emendado*, Madrid, Luis Sánchez, 1600 [ed. facsímil de Archer M. Huntington, New York, De Vinne Press, 1904].
- González Palencia (Madrid, 1947) = *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, Ángel González Palencia (ed.), Madrid, CSIC, 1947.
- Rodríguez-Moñino (f1; Madrid, 1957) = *Flor de varios romances nuevos y canciones, recopilados por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Las fuentes del Romancero General, I, Madrid, Real Academia Española, 1957.
- Rodríguez-Moñino (f2; Madrid, 1957) = *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte, recopiladas por Pedro de Moncayo (Barcelona, 1591)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Las fuentes del Romancero General, II, Madrid, Real Academia Española, 1957.
- Damonte (f13; Madrid, 1971) = *Flor de varios y nuevos romances. Primera, segunda, tercera parte. Textos de Pedro de Moncayo y Pedro de Flores (Lisboa, 1592)*, Mario Damonte (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1971.
- García de Enterría (Pisa; Madrid, 1974) = *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga*, María Cruz García de Enterría (ed.), Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974 (edición facsímil).
- Etzion (London, 1996) = *El Candionero de la Sablornara*, Judith Etzion (ed.), London, Tamesis Books, 1996.

a. Sobre moradas violetas (á-a)\*    b. Sobre moradas violetas (á-a)\*\*    c. A san Juan Baptista\*\*\*

Sobre moradas violetas	Sobre moradas violetas	Entre moradas violetas
que un florido prado esmaltan,	que un pradillo verde esmaltan,	que vn hermoso prado esmaltan,
adonde un sagrado mirto	donde unos sagrados mirtos	adonde vn sagrado myrtho
apacible sombra causa,	apasible sombras causan,	apacible sombra causa.
y parte en mil arroyuelos    5	corren dulçes arroyuelos    5	Riueras del gran Jordán    5
una fuentezilla clara	de una fueztezilla clara	al pie de vna alta montaña
las corrientes cristalinas	quentre la menuda arena	do vayan mil arroyuelos
que de un alta sierra baxan,	como blanco aljófár mana.	de agua cristalina y clara.
sentada está una pastora,	Al pie de una choza pobre,	Sentado está vn partorcico,
descompuesta y descuidada, 10	entre dos olmos fundada,    10	que todo el valle alegraua,    10
aunque no de los cuidados	a quien la amorosa yedra	que con su rara velleça
que le atormentan el alma.	desde el tronco arriba enlaza,	la del gran Phebo apocaba.

<p>Desdenes, ausencia y zelos                  su soledad acompañan,                  que cuanto tiene delante      15                  antes la ofende y la cansa,                  el cielo, las flores bellas,                  clara fuente y verde planta.                  Si alza los ojos, enciende                  su pecho en zelosa rabia      20                  los resplandores azules                  que el cielo y la tierra abrasan,                  las florecillas l'enojan,                  que al fin en flores se pasan,                  y queda el color morado      25                  con que muere al de su cara.                  Si mira al árbol de Venus,                  buelve más desconsolada,                  porque vee entre el verde oscuro                  la fruta negra y amarga,      30                  amargo lloro y tristeza                  entre dudosa esperança.                  Quiere quejarse y no puede,                  que en ver el curso del agua                  es tanta la de sus ojos      35                  que las razones le atajan.</p>	<p>quando se estienden los rayos                  de aquella perfecta cara,                  que platea en mar y fuego      15                  y las tinieblas espanta.                  Por una pequeña puerta                  sale una hermosa çagala,                  entre desnuda y vestida                  de pies desnuda y descalça.      20                  Las madejas de oro fino                  al desgaire enmarañados                  sobre un torcido cayado                  afirma la mano blanca,                  y por sus blancas mexillas      25                  perlas de oriente me dava                  como de un triste sueño                  cuidados la despertaran.                  Entre despierta y dormida                  el tardo paso abalança      30                  y sobre la clara fuente                  el pie en el arena estampa.</p>	<p>Vueltos sus ojos al cielo                  que al mesmo luz causan,                  alumbra todo aquel valle      15                  y recrea la campaña.                  En su sagrada mejilla                  ha puesto su mano blanca,                  está pesando en el cielo                  y con aquesto descansa.      20                  Vn cordero es su reuaño                  y aunque es peque[ñ]a manada                  es el más rico pastor                  de toda aquella comarca.                  Señálale con el dedo      25                  porque con su amor no se abrasa                  y no contento le imprime                  la cruz, porque esa es su marca.</p>
---	--	--

\*\* OK

\*\*\* Can Jes

\* rg1600, rg1604, f1, f2, f13, Pl.  
 s35, JMH, TR, Sab

## Los *Quijotes* posibles: Cervantes y el desafío de la contingencia

JORGE CHECA

University of California, Santa Barbara

**RESUMEN:** A través de las marcas de provisionalidad e incertidumbre que aparecen en *Don Quijote*, Cervantes juega con la idea de la condición no definitiva del texto que leemos: la apariencia de constituir solamente una versión entre otras posibles. Este artículo asocia esta imagen contingente a la radical modernidad de la novela cervantina y a su enorme productividad a través los siglos, rasgo inseparable de su aparente inacabamiento.

**PALABRAS CLAVE:** *Don Quijote*, contingencia, Aristóteles, memoria

*Don Quijote de la Mancha* es muy probablemente la novela más influyente de la Historia, pero también es un texto que renuncia a la monumentalidad, pues evita siempre mostrarse como un producto acabado, definitivo, invulnerable a la rescritura. El presente ensayo intenta dar cuenta de cómo, lejos de resultar contradictorios, los términos de esta doble constatación se imbrican entre sí, de modo que la asombrosa productividad literaria de *Don Quijote* a lo largo del tiempo no es en absoluto ajena a las imágenes de provisionalidad y contingencia insertas en su lenguaje y en sus recursos narrativos. Presentándose a la manera de un entramado discursivo alrededor del cual gravitan otras versiones de la historia narrada (los *Quijotes* «posibles» anunciados en el título), la novela cervantina aparenta ser depositaria de una memoria textual que anticipa el caudal inagotable de sus realizaciones futuras.

Al poco de empezar a leer el *Don Quijote* de 1605, nos topamos en el capítulo 2 con un comentario un tanto desconcertante, referido a la primera salida del nuevo caballero andante:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día [...]¹.

Pese a su brevedad, la cita nos da a entender a varias cosas. En primer lugar, indica que la ordenación de la historia recién comenzada no es la única concebible, ya que otras fuentes presentan una disposición diferente; además sugiere que, en competencia con el enigmático «yo» ahora introducido, ciertos «autores» o historiadores, asimismo misteriosos, se han ocupado ya de don Quijote; por último, la cita apunta que el «yo» ha acudido a unos extraños «anales de la Mancha» y los considera la fuente más fiable entre las disponibles. La voz en primera persona no se limita, pues, a contar sin más los sucesos en torno a don Quijote. Parodiando los criterios de confrontación y rigor documental crecientemente usados en la historiografía renacentista, el «yo» adelanta también la existencia de versiones alternativas y dice haberlas comparado con la versión más fiable². Todo ello revela la intervención de factores accidentales y azarosos en la composición del libro a nuestro alcance, cuyo carácter único e incontestable queda en entredicho.

Cualquier lector de *Don Quijote* sabe que la enorme productividad artística de este planteamiento aleatorio empezará a explotarse a plena conciencia seis capítulos después, en el episodio de la encarnizada lucha con el escudero vizcaíno. En el momento de mayor intensidad, la narra-

---

<sup>1</sup> *Don Quijote*, 1.2, p. 48. Todas las citas en este formato a partir de la edición Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.

<sup>2</sup> El fragmento, en efecto, parece aludir irónicamente a algunos procedimientos críticos ya empleados por Petrarca y que en el Renacimiento se desarrollarían sobre todo a partir de Lorenzo Valla, consistentes en dilucidar la veracidad de documentos presuntamente históricos y en cotejar unos textos con otros en busca de los más fiables y del desenmascaramiento de falsificaciones. Para una visión general de los orígenes de esta inquietud moderna, véase Peter Burke, «*El sentido del pasado en el Renacimiento*» seguido de «*El sentido del anacronismo de Petrarca a Poussin*», Sandra Chaparro Martínez (trad.), Madrid, Akal, 2016, pp. 67-93.

ción se interrumpe bruscamente por no haber hallado el «autor de esta historia [...] más escrito [acerca] destas hazañas de don Quijote»<sup>3</sup>. Solo conoceremos el desenlace de la pelea gracias al hallazgo fortuito, en el mercado toledano de Alcaná, de unos cartapacios con el manuscrito de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, obra compuesta por el historiador árabe Cide Hamete Benengeli y que el narrador de los primeros capítulos (ahora confusamente identificado como «segundo autor») hace traducir al castellano valiéndose de un joven morisco aljamiado o bilingüe. No es mi propósito detenerme de nuevo en el vertiginoso juego de filtros narrativos activado por la irrupción del manuscrito de Cide Hamete ni en sus abundantes implicaciones de cara a la fiabilidad del relato, pero sí creo pertinente destacar unos pocos detalles. Uno tiene que ver con la evidencia de que el manuscrito ha pasado ya por varias manos, y en su proceso de circulación ha sido objeto de glosas o comentarios escritos a los márgenes del texto. Entre ellos está el que provoca la curiosidad del ahora llamado «segundo autor» al oír las irreprimibles carcajadas del muchacho que luego hará las veces de traductor. Según aclara él mismo, su alborozo nace de una extravagante anotación marginal sobre Dulcinea del Toboso:

Está [...] aquí en el margen escrito esto: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha»<sup>4</sup>.

Con independencia de su tono chusco e hilarante, esta anotación de un lector desconocido del manuscrito no deja de producirnos cierta perplejidad a poco que la ponderemos. Acerca de Dulcinea del Toboso (conforme al nombre que da don Quijote a la imagen poética de la campesina Aldonza Lorenzo) se nos ofrecen atributos no siempre coincidentes e incluso antagónicos, según predominen la pinturas imaginarias y etéreas asociadas al ideal femenino del caballero andante o las imágenes de índole popular más a ras de suelo —un buen ejemplo de la segunda línea sería la descripción en boca de Sancho durante el retiro de Sierra Morena, donde el escudero tacha a Aldonza de fornida y hombruna «moza de chapa, hecha y de pelo en pecho», poseedora de envidiable

---

<sup>3</sup> *Don Quijote*, 1.8, p. 104.

<sup>4</sup> *Don Quijote*, 1.9, p. 108.

«rejo» (o complexión robusta), voz poderosa y talante burlón<sup>5</sup>-. Pero ni siquiera cuando predominan las imágenes grotescas vuelve a mentarse la destreza de Dulcinea (o Aldonza) para salar puercos, y ello remite por lo menos a dos explicaciones no necesariamente incompatibles: bien que el casual anotador anónimo del manuscrito pudo basarse en una o varias versiones de la historia de don Quijote no enteramente coincidentes con la de Cide Hamete, o bien que el anotador reproduce opiniones originariamente basadas en quienes conocieron a la campesina del Toboso.

Los interrogantes que reabre el hallazgo del manuscrito se extienden también a otro de sus elementos suplementarios. Me refiero a las ilustraciones visuales insertas junto al texto, entre las cuales «estaba en el primero cartapacio muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta»<sup>6</sup>. A tenor de las últimas palabras, la ilustración parece seguir fielmente el relato interrumpido en el capítulo 8, y de ahí que no deje de sorprendernos encontrar bajo la pintura del vizcaíno un rótulo donde se le atribuye el nombre de «Sancho de Azpetia» –su única identificación nominal en todo el texto–. Así se intensifican incertidumbres similares a las del capítulo 2. Es como si el ilustrador del manuscrito de Cide Hamete hubiese tomado el nombre del vizcaíno de informantes alternativos y seguramente fuera del alcance del historiador arábigo y del llamado «segundo autor». Todavía más chocante es el rótulo identificador de Sancho Panza, donde excepcionalmente se le da el nombre de «Sancho Zancas». Con escaso poder de convicción, el «segundo autor» se atreve a colegir que, «a lo que mostraba la pintura» el «Zancas» se explicaría porque el escudero debía tener «la barriga grande, el talle corto y las zancas [o piernas] largas»; el caso es que el apelativo permanece inédito antes y después, por mucho que el «segundo autor» diga que «algunas veces la historia» llama a Sancho con los «dos sobrenombres»<sup>7</sup>.

Los ejemplos aducidos revelan un principio clave del juego propuesto en la novela de Cervantes. Consiste en invitarnos a aceptar que el texto en nuestras manos no representa el único acercamiento a los sucesos y aventuras en torno a Don Quijote, puesto que, en estado si se quiere latente o embrionario, el libro también contiene indicios de ver-

---

<sup>5</sup> *Don Quijote*, 1.25, p. 283.

<sup>6</sup> *Don Quijote*, 1.9, p. 109.

<sup>7</sup> *Don Quijote*, 1.9, pp. 109-110.

siones perdidas, respuestas esporádicas a ellas, y discrepancias al parecer surgidas de fuentes plurales e indeterminadas de información. De la misma manera, y justo a propósito del episodio sobre el descubrimiento del manuscrito de Cide Hamete, Charles Presberg destaca la producción de un doble efecto en la lectura de la obra: por un lado, «la posibilidad de que haya un número incalculable de imitaciones o modelos situados dentro, o surgidos de, otras imitaciones y otros modelos», y, por otro lado, «la *imposibilidad* de discernir una fuente original o fiable para los sucesos que preceden el descubrimiento del manuscrito»<sup>8</sup>. Al postulado de un laberinto de textos que acompañan el que ha llegado a nuestras manos se le añade un escamoteo permanente de la idea de origen, con el resultado de que la etiqueta frecuentemente aplicada a *Don Quijote* de ser «un libro de libros» o «un libro acerca de los libros» adquiere un significado superpuesto al más evidente. A menudo se ha observado cómo *Don Quijote* alberga un panorama bastante completo de las corrientes y los géneros literarios vigentes en la época de Cervantes, quien al mismo tiempo evita casi siempre lo que Thomas Greene llama veneración «litúrgica» de los modelos para desarrollar en cambio prácticas de imitación sorprendentemente creativas<sup>9</sup>. Pues bien, una actitud revisionista hasta cierto punto análoga a la relativa a los modelos genéricos incorporados por Cervantes es la que observamos (ahora en el plano estricto de la ficción y sus juegos laberínticos) con respecto a las presuntas fuentes «históricas» y testimoniales del relato y a las controversias y aporías que generan. En este sentido, los fascinantes empleos de la riquísima memoria literaria de Cervantes se complementan con un recurso a la altura del genio del autor. Su propósito es sugerir que la versión finalmente impresa de la historia de don Quijote podría ser di-

---

<sup>8</sup> Charles Presberg, *Adventures in Paradox: Don Quixote and the Western Tradition*, University Park, Pennsylvania University Press, 2001, pp. 172-173.

<sup>9</sup> Carrol Johnson sintetiza la imagen de *Don Quijote* como «libro acerca de los libros»: «No book owes so much to preexisting literature, and no book is so different from that literature as *Don Quixote* [...] *Don Quixote* simultaneously incorporates into itself and carries on a dialogue with all the forms of imaginative literature current in late sixteenth-century Spain» (*The Quest for Modern Fiction*, Prospect Heights, Waveland Press, 2000, p. 71). Con respecto a las estrategias renacentistas de imitación y las distintas formas con las que un texto puede dialogar con sus antecesores, véase Thomas Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 38-45.

ferente si los testimonios aludidos en el texto se hubieran explorado de otro modo o si algunos no hubieran permanecido relegados u ocultos. De ahí que la propia ficción tematice la cuestión de los usos y alcances de la memoria textual y de sus correspondientes olvidos.

Al convertir en tema novelesco los azares de la transmisión de las aventuras y sucesos en torno al caballero andante, *Don Quijote* refuta las prerrogativas totalizadoras de la obra monumental e intocable; la novela reniega de ser considerada «la última palabra», en un irónico ademán de modestia que se desarrolla más deliberadamente en la continuación de 1615. Es significativo que, casi de entrada, aquí se intensifiquen los guiños autocríticos ya presentes en 1605 y revividos ahora cuando varios personajes examinan la recién publicada Primera Parte. Así, en la jugosa conversación entre el hidalgo y Sansón Carrasco, el bachiller observa cómo «algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho», igual que también «se le olvidó poner lo que Sancho hizo con aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena»<sup>10</sup>. Estos y otros «olvidos» parecerían dar a entender que, en comparación con el texto de 1605, el de 1615 se sitúa en un plano menos mediatizado narrativamente, pero la ilusión de mayores grados de «verdad» y fiabilidad narrativa tarda solo dos capítulos en disiparse. En el capítulo 5 leemos que «el traductor de esta historia» considera «apócrifo» (o de autenticidad dudosa) un diálogo entre Sancho y Teresa Panza donde el escudero habla «con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio» y dice cosas impropias de su menguada sutileza<sup>11</sup>. El cuestionamiento interno va aquí más allá del registro de lagunas o contradicciones puntuales y toca la misma existencia del episodio —recurso magistralmente desarrollado a propósito de la experiencia visionaria de don Quijote en la cueva de Montesinos, cuya verdad se somete de forma expresa al prudente juicio del lector<sup>12</sup>—. Volviendo a la plática de Sancho y Teresa, el «traductor» decide finalmente incluirla «por cumplir con lo que a su oficio debía», aunque sus vacilaciones dejan entrever una especie de casuística de la representación no siempre resuelta con criterios uniformes. Baste mencionar que en el encuentro con don Diego de Miranda, el

---

<sup>10</sup> *Don Quijote*, 2.3, p. 655.

<sup>11</sup> *Don Quijote*, 2.5, p. 663.

<sup>12</sup> *Don Quijote*, 2.24, p. 829.

propio «traductor» se desmarca del «autor» (presumiblemente Cide Hamete) y omite describir «todas las circunstancias» de la casa del anfitrión, porque «no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones»<sup>13</sup>.

Ya se trate de presuntas negligencias y despistes, de vacilaciones sobre la conveniencia de representar sucesos tildados de apócrifos, o, como vimos al principio, de decisiones acerca del orden más correcto a seguir (por no hablar de los numerosos agentes narrativos involucrados en el relato), el texto que tenemos delante congrega a su alrededor una plétora de versiones virtuales o fantasmagóricas. Sus hipotéticas desviaciones afectan, si nos fijamos un momento, a todos los principales niveles del discurso tradicionalmente prescritos en la retórica (a saber, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*). Ello favorece el efecto artístico de encontrarnos ante un artefacto en buena medida casual y arbitrario –en el sentido de que las alternativas escogidas y las descartadas muy bien podrían modificarse, señalando la índole forzosamente aproximativa de cuanto se expresa en el texto–. La consecuencia inescapable es que la verdad última de lo narrado se desplaza hacia en un ámbito de suyo irrecuperable (*nouménico*, diríamos en términos kantianos). Eso sí, nada nos impide argumentar lícitamente por qué determinadas opciones discursivas nos parecen más o menos convincentes que otras. Pero uno de los grandes motivos de la radical modernidad de la novela cervantina es el reconocimiento de que cualquier discurso (no solo el concerniente a don Quijote) está condicionado por volátiles circunstancias enunciativas, por los accidentes de su circulación y transmisión y por variadas fricciones intertextuales.

De ahí surge una ampliación de la idea de perspectivismo, tantas veces predicada sobre *Don Quijote* a partir sobre todo de los estudios clásicos de Ortega y Gasset y Leo Spitzer<sup>14</sup>. Además de aplicarse, según ha sido costumbre, a las diferentes maneras de percibir y valorar la realidad resultantes de las distintas idiosincrasias, hábitos y lenguajes de cada uno, dicho concepto puede además extenderse a las perspectivas ocultas o

---

<sup>13</sup> *Don Quijote*, 2.18, p. 772.

<sup>14</sup> Ortega introduce su crucial idea de perspectivismo en el «Prólogo al lector» de *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, p. 75. Véanse también las extensas anotaciones de Julián Marías al respecto. Spitzer asocia el perspectivismo de Cervantes a su visión relativista de la realidad a partir del indicio ofrecido parte por vacilaciones en nombres propios y etimologías («Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*»).

borrosas sobre el texto implicadas por la alusión a elementos preteridos, apenas insinuados o hipotéticos, los cuales contribuyen a hacer más vulnerable lo puesto a la vista. El texto incita así a su propia recreación, y ello añade un nuevo sentido a la imagen de *Don Quijote* como «libro de libros». Pues ya no lo sería solo por incorporar creativamente el repertorio literario de su tiempo o, según acabamos de ver, por postular una dimensión conjetural donde se asoman otros tratamientos del relato. Como una proyección futura del último atributo, ahora pienso más bien en los poderosísimos efectos dinamizadores de la obra maestra de Cervantes —es decir, en una formidable energía generativa capaz de alimentar hasta hoy a numerosos escritores de muy distintas escuelas y procedencias—.

Difícilmente barruntaría Cervantes la productividad de *Don Quijote* a través de los siglos. No obstante, cabe apreciar cómo la inclusión en la novela cervantina de invitaciones para rehacerla a base de sugerir el estatus provisional del texto no es un designio del todo ajeno a ciertas elucubraciones casi olvidadas en nuestros días. Las ha rescatado con otros propósitos Lina Bolzoni en su libro de 1995 al desempolvar lo que esta investigadora denomina *máquinas* retóricas y poéticas concebidas en Italia durante la segunda mitad del siglo XVI por tratadistas pertenecientes *grosso modo* a la generación previa a Cervantes<sup>15</sup>. Aclaremos de antemano que el sustantivo *máquinas* no denota aquí complicados artilugios mecánicos. Bolzoni más bien se refiere a construcciones gráficas y verbales de apariencia bastante inocua; por lo general se basan en el empleo de tablas, diagramas o ruedas cuyo esquematismo, orden y relativa simplicidad geométrica permiten a sus usuarios visualizar saberes de otro modo difícilmente abarcables y descubrir su coherencia interna de forma casi instantánea. En sus realizaciones menos sofisticadas, estas *máquinas* difieren poco de las herramientas mnemotécnicas derivadas de las antiguas *artes de la memoria*, y ayudan tanto a la comprensión como a la retención de los principales artificios retóricos y su lugar dentro de un sistema. Pero en autores más ambiciosos intelectualmente tales propósitos experimentan un evidente salto cualitativo. Los intentos de sintetizar y hacer asequibles a efectos prácticos los principios y los tópicos de las disciplinas oratorias

---

<sup>15</sup> He manejado la versión en inglés de *La stanza della memoria*, publicada como Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of Printing Press*, Jeremy Parzen (trad.), Toronto, University of Toronto Press, 2001. Sobre las máquinas retóricas y poéticas, pp. 23-82.

dan paso a modelos para inferir las posibilidades combinatorias de un número reducido de términos básicos, abarcando cada modelo no solo los textos existentes sino los textos que podrían haberse compuesto o pueden componerse en el futuro. Ni que decir tiene que los textos hipotéticos arrojan cifras ciertamente vertiginosas.

Por otra parte, las máquinas así refinadas extienden su radio operativo desde la clasificación y la memorización retórica hasta los mecanismos de la invención poética. Y es por ejemplo el gran erudito Ludovico Castelvetro (1505-1571) quien en sus detalladísimos y a menudo perceptivos comentarios a la *Poética* de Aristóteles diseña un modelo visual y geométrico apoyándose en la tragedia *Phaedra* de Séneca. El modelo de Castelvetro se fundamenta en los efectos que se encadenan mutuamente en los personajes senequistas a partir de las transformaciones generadas por sus razonamientos, acciones y pasiones, y se organiza en torno a pares de conceptos binarios y opuestos entre sí. Pero el objetivo final no es analizar el funcionamiento interno de una obra determinada, sino prever los múltiples desarrollos virtuales del género trágico utilizando una de sus realizaciones específicas. Como resultado, el método descrito pone sintéticamente ante nuestros ojos la «estructura profunda» del texto en cuestión mientras «dibuja un mapa de sus posibilidades» a través de un diagrama que le permite al lector «ver incluso lo omitido en la elaboración retórica y poética del texto»<sup>16</sup>. Aunque no puede decirse que el modelo de Castelvetro adolece de pretensiones, algunos de sus contemporáneos no lo juzgarían suficientemente inclusivo. Bolzoni se fija en el polígrafo Francesco Patrizzi (1529-1567), bien conocido por sus aportaciones a la Filosofía de la Historia. Entre otros objetos de su curiosidad insaciable, Patrizzi propone en su obra póstuma *Deca Poetica Universale* un complejo juego combinatorio también de impronta fuertemente visual para la comprensión global de la poética y de las numerosas posibilidades creativas encerradas entre los dos principios tópicos para él fundamentales: lo creíble y lo increíble, dentro de cuyos límites Patrizzi sitúa cuanto es susceptible de producir la maravilla o el asombro de los lectores. Sin trasgredir esos criterios, Patrizzi calcula que su método generaría nada menos que 33.600 combinaciones –que ascenderían a un número incalculable si se ampliaran las mencionadas fronteras tópicas<sup>17</sup>–.

---

<sup>16</sup> Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory*, p. 48.

<sup>17</sup> Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory*, pp. 51-52.

No sería descabellado afirmar que varias nociones anejas al funcionamiento de los modelos creados hacia mediados del XVI por tratadistas como Castelvetro o Patrizzi preludian oscuramente ciertas nociones siglos después centrales en la lingüística contemporánea de inspiración estructural o generativa: lengua *vs.* habla, competencia *vs.* ejecución, estructura profunda *vs.* estructura superficial. Sobre todo durante las décadas de 1960 y 1970, esos conceptos inciden en el giro operado en varias disciplinas y en particular la teoría literaria (con la proliferación de «gramáticas» que reducen las manifestaciones de un género a sus principios compositivos y funcionales subyacentes). Aun así, los diseños de Castelvetro o Patrizzi no dejan de parecernos extraños y hasta delirantes por momentos, sin que debamos enteramente atribuirlo a nuestra distinta sensibilidad histórica; en el supuesto de conocer las especulaciones de los eruditos italianos seguramente también Cervantes las recibiría con alguna ironía, y ello pese a compartir en *Don Quijote* un punto crucial de las mismas. El aspecto común tiene que justamente ver con el juego cervantino de imaginar en los contenidos manifiestos de la historia quijotesca una actualización no única ni excluyente, junto a la cual gravitan un número indeterminado de versiones hipotéticas o abortadas de índole potencial. Sin embargo, la coincidencia hace aún más categórica la novedad traída por Cervantes. La resumiremos diciendo que, contrariamente a los inventores de máquinas retóricas y poéticas, nuestro autor no está interesado en proponer un modelo *exterior* al texto y que *predetermine* todas sus actualizaciones posibles (incluyendo aquellas que permanecen en estado virtual). Más bien, Cervantes inserta la productividad textual *dentro* del propio relato; es allí donde construye la ilusión de que la versión a nuestro alcance depende de las circunstancias impredecibles de la recepción y de la escritura, sustrayéndose completamente al dominio de la necesidad.

De ahí que en el planteamiento artístico de *Don Quijote* la idea de azar adquiera inusual prominencia, toda vez que la historia finalmente impresa se ofrece como el resultado, en buena parte arbitrario, de una serie de casualidades y de decisiones a menudo discutibles. Ello redundará en una continua exhibición de la *contingencia* del texto, término según se sabe antónimo de *necesidad* en filosofía y muy importante para Aristóteles. Si, de acuerdo a la definición del Estagirita, lo necesario se corresponde con «lo que no puede ser de otro modo que como es», lo contingente abarca cualquier cosa que puede ser de otro modo o convertirse en algo distinto

de lo que es en principio<sup>18</sup>. Bajo la amenaza de «poder ser otro», lo contingente vive, pues, afectado por el inacabamiento y por la precariedad, si bien en sus dos magistrales libros sobre el gran filósofo antiguo Pierre Aubenque insiste en cómo la misma condición radicalmente imperfecta de lo contingente nos da la oportunidad de rehabilitar en parte sus flagrantes carencias.

Conforme a la influyente imagen aristotélica del universo, el nivel propio de la contingencia es en efecto el mundo terreno o sublunar, en el cual no rigen las leyes infalibles que confieren regularidad, exactitud, constancia y eternidad a los niveles cósmicos superiores. A la inversa, el mundo sublunar (ámbito además de la vida y de la actuación humana) está sujeto al cambio, la corrupción, la ausencia de regularidad y las excepciones a las normas habituales, de modo que los fenómenos impredecibles allí registrados dan lugar a un conocimiento aproximativo y conjetural. No hay ni puede haber, resume Aristóteles, *ciencia* de lo contingente (entendiendo por ciencia un saber irrefutable, normativo, generalmente válido), y solo *opiniones* o juicios provisionales. Ahora bien, justo por eso Aristóteles observa cómo las circunstancias cambiantes del entorno humano continuamente nos obligan a revisar nuestras apreciaciones, a sopesar nuevos factores y, según precisa en la *Ética a Nicómaco*, a ejercitar la facultad deliberativa en la práctica de la virtud, siempre a sabiendas de que nos están vedadas las certezas absolutas<sup>19</sup>. Aquí entra el paralelismo con *Don Quijote* en cuanto texto repleto de indicios azarosos y que, a imagen del mundo sublunar aristotélico, renuncia a parecer definitivo, ya porque represente *opiniones* contrarias sobre lo incluido o lo excluido en libro, porque confronte varios puntos de vista en torno a varios episodios o porque enmiende sobre la marcha algunos de sus «errores». Semejantes rasgos coinciden en denotar ideas de irresolución, ambigüedad e incertidumbre, que implícitamente se con-

---

<sup>18</sup> Aristóteles, *Analytica posteriora* I, 33, 89a5. Sobre la distinción aristotélica entre lo contingente y lo necesario, véase Pierre Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, Vidal Peña (trad.), Madrid, Taurus, 1974, pp. 310-315.

<sup>19</sup> Explica Aubenque que para Aristóteles los objetos de la ciencia se limitarían a la teología, y por extensión a la astronomía y las matemáticas (*El problema del ser en Aristóteles*, pp. 317-318). Aquí Aubenque se ocupa de lo contingente como «fracaso de la naturaleza» (p. 469), pero también como condición para realizar la excelencia humana, aspecto ampliamente desarrollado en *La prudencia en Aristóteles*, donde afirma: «si el mundo fuera perfecto, no quedaría nada por hacer» (p. 111).

trastan con las imágenes de la poesía y de la creación poética como trastos de una supuesta armonía universal. En esta línea, cabría citar de nuevo el ejemplo de Patrizzi, cuyo modelo diagramático de todos los poemas posibles reproduce la configuración ordenada del universo y, en analogía con ella, establece una intrincada red de correspondencias entre los conceptos puestos en juego<sup>20</sup>.

En *Don Quijote*, Cervantes no se limita a posicionarse en las antípodas de visiones teosóficas como la de Patrizzi, fuertemente impregnadas de platonismo. La instalación cervantina en la contingencia lleva asimismo consigo un cuestionamiento tácito de los poderes atribuidos al lenguaje para acceder a una presunta Realidad oculta tras los velos de la apariencia y de la *opinión*, contestando así lo que Richard Rorty engloba bajo el término de filosofía *metafísica* –para él, basada en la búsqueda de un ajuste definitivo entre el discurso y verdades últimas y fundacionales–. A la figura genérica del *metafísico*, Rorty opone la del *ironista*, quien admite en cambio la historicidad, la precariedad y la génesis azarosa del propio vocabulario, sin pretender que se corresponda con un fundamento último, inmune a los avatares del tiempo y susceptible de ser «descubierto» de una vez por todas. Por ello, en la expresión de Rorty el ironista favorece prácticas *re-descriptivas*, un *modus operandi* cuyos resultados son deliberadamente transitorios: no aspiran tanto a probar las falsedades intrínsecas de otros acercamientos sino a desplazar y sustituir vocabularios que el ironista y su audiencia perciben ya obsoletos. La propuesta de una mejor o más atractiva re-descripción no significa, sin embargo, que el nuevo vocabulario deba arrogarse el privilegio de tener la última palabra. Un discurso genuinamente irónico lo es en la medida en que incita a su revisión y a su corrección<sup>21</sup>.

Cervantes parece haber entendido así su oficio de novelista, y es uno de los primeros en hacer de la contingencia el hábitat privilegiado de la

<sup>20</sup> Como muestra Bolzoni, Patrizzi ilustra la analogía entre las creaciones poéticas y la armonía del cosmos citando el *Filebo* de Platón (*The Gallery of Memory*, p. 52).

<sup>21</sup> Para el contraste en Richard Rorty entre el *metafísico* y el *ironista*, véase *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, sobre todo pp. 73-74. Rorty se refiere en este libro a las estrategias re-descriptivas del ironista más propias de la literatura que de la filosofía propiamente dicha. En *Philosophy as Poetry (Page-Barbour Lectures)*, Michael Bérubé (ed.), Charlottesville, University of Virginia Press, 2016, Rorty se fija especialmente en el papel de la imaginación poética en la reivindicación de la contingencia.

novela. Pionero del ironismo según lo define Rorty (téngase en cuenta que para el pensador norteamericano esta actitud filosófica no se difundió sino hasta fines del siglo XVIII)<sup>22</sup>, nuestro escritor debilita de diversas maneras los signos encargados de denotar la autoridad de la narración sobre don Quijote mientras acumula otras marcas que, en sentido contrario, sugieren el inacabamiento del texto –su apertura a modificaciones ulteriores–. Ello por su parte desencadena una dinámica creativa e interpretativa tan intensa como para sobrepasar con creces los límites de las obras escritas en 1605 y 1615 y plenamente vigente cinco siglos después<sup>23</sup>. Una vez, en efecto, que la versión contingente a nuestro alcance insinúa su carácter incompleto y la posibilidad correlativa de ser formulada de nuevo, se abre también la espita para rescrituras más o menos radicales de la historia de don Quijote. Los resultados están a la vista, pero sin necesidad de ofrecer una extensa nómina de los herederos de un legado inagotable, sí que mencionaremos algunos que se atrevieron a entrar en el juego de enmendarle la plana al mismísimo Príncipe de los Ingenios (el mejor homenaje que podían rendirle). Aquí se incluyen Franz Kafka y su enigmática fábula donde don Quijote parece ser una suerte de demonio emanado de Sancho Pancho; Jorge Luis Borges, cuyo Pierre Menard concibe un *Quijote* original sin tener que cambiar una sola palabra del modelo; o Vladimir Nabokov, cuando en sus lecciones sobre *Don Quijote* nos invita a sopesar la inquietante conjetura de que el vencedor de nuestro caballero andante fue su falso doble mendazmente ideado por Avellaneda y no Sansón Carrasco.

---

<sup>22</sup> Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, p. 7. Más adelante, Rorty vincula las actitudes re-descriptivas a un mundo «desdivinizado» (p. 39).

<sup>23</sup> Sería posible argüir cómo el atractivo contemporáneo de la visión contingente planteada en *Don Quijote* es correlativo a una premisa de la ciencia moderna: la de que sus modelos y formulaciones muy bien podrían ser distintos. Según comenta Stephen Greenblatt con respecto a un libro de la historiadora de la ciencia Helga Nowotny, las teorías científicas más exitosas y originales suelen acompañarse de una «incertidumbre creativa» que las expone a su continua revisión. Greenblatt compara tal estatus incierto a las grandes obras de Shakespeare, y dice en su reseña a una reciente edición crítica de *King Lear*: «Each of his great plays is an adaptive, open system, complex, unfixed, and unpredictable. Shakespeare was the master of creative uncertainty and hence of ongoing, vital cultural mobility. His enduring achievement thrives on the fact that there is not and has never been “the one *King Lear*”» («Can We Ever Master *King Lear*?», en *New York Review of Books*, 64.3, 2017, p. 36).

Los nombres de muchos otros candidatos a formar parte de la lista permanecen sin duda en la mente de cualquier aficionado a la literatura, de suerte que la casi infinita productividad textual de *Don Quijote* produce el efecto de multiplicar su ya extenso potencial mnemónico como «libro de libros». Entre los numerosos espejismos de la novela cervantina está el que casi nos induce a creer que el texto alberga la memoria de todos sus impredecibles desarrollos posteriores.

## OBRAS CITADAS

- Aubenque, Pierre, *La prudencia en Aristóteles*, María José Gómez-Pallete (trad.), Barcelona, Crítica, 1999.
- , *El problema del ser en Aristóteles*, Vidal Peña (trad.), Madrid, Taurus, 1974.
- Bolzoni, Lina, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of Printing Press*, Jeremy Parzen (trad.), Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- Burke, Peter, «*El sentido del pasado en el Renacimiento*» seguido de «*El sentido del anacronismo de Petrarca a Poussin*», Sandra Chaparro Martínez (trad.), Madrid, Akal, 2016.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- Greenblatt, Stephen, «Can We Ever Master King Lear?», en *New York Review of Books*, 64.3, 2017, pp. 34-36.
- Greene, Thomas M., *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- Johnson, Carroll B., *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*, Prospect Heights, Waveland Press, 2000.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del «Quijote»*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- Presberg, Charles D., *Adventures in Paradox: Don Quixote and the Western Tradition*, University Park, Pennsylvania University Press, 2001.
- Rorty, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- , *Philosophy as Poetry (Page-Barbour Lectures)*, Michael Bérubé (ed.), Charlottesville, University of Virginia Press, 2016.

Spitzer, Leo, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 135-187.



# ¿Existió un modelo real para don Quijote y otros personajes cervantinos?

FRANCISCO JAVIER ESCUDERO BUENDÍA

Universidad de Castilla-La Mancha – Consejo Internacional de Archivos

**RESUMEN:** Las teorías basadas en «modelos vivos» como fuentes de construcción de los personajes de *El Quijote* están en discusión; siguiendo la crítica de Daniel Eisenberg, ni la alejada geografía que ofrecen, ni la falta de semejanzas con la ficción dan otra opción. En nuestra tesis doctoral ofrecemos volver a la geografía original de El Toboso y Quintanar de la Orden, para localizar treinta y cinco personas reales con homonimia y similitudes a los personajes cervantinos, y como novedad, alrededor de cuarenta cuentos, leyendas, dichos e historias verídicas procedentes del folklore manchego que hemos documentado en cientos de procesos penales e inquisitoriales, lo que seguro dará una nueva visión a la génesis de esta obra universal.

**PALABRAS CLAVE:** Génesis y fuentes de don Quijote, modelos reales, folklore en Cervantes, el lugar de la Mancha

## 1. Introducción

La lectura del título de esta comunicación nos remitiría directamente a las dos hipótesis globales conocidas como «de los modelos vivos»<sup>1</sup>, de Luis Astrana para Esquivias, y «del lugar de la Mancha», de Ángel Ligeró

---

<sup>1</sup> Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, Reus, 1948.

para Alcázar de San Juan<sup>2</sup>, amén de a múltiples hipótesis individuales y a una nueva revisión de las mismas, pero no es así.

Somos conscientes de que en la crítica cervantina la aceptación en la génesis de *El Quijote* de fuentes externas a las puramente literarias –principalmente *El Primaleón* y *El entremés de los romances*– está actualmente en entredicho<sup>3</sup>, y no tendría sentido volver a reincidir en las mismas sin cambiar los presupuestos de partida de forma relevante, que es lo que pretendemos con esta nueva investigación<sup>4</sup>.

¿Qué es lo que se pide exactamente a las fuentes basadas en la realidad histórica para poder tenerlas en consideración? La crítica que hizo Daniel Eisenberg a los «modelos vivos» en su día nos da dos claves muy sencillas con las que estamos completamente de acuerdo y que serán nuestro punto de partida:

1) Coherencia geográfica: Esquivias no estaría en la Mancha, sino en la comarca de La Sagra.

2) Semejanza e identidad entre realidad y ficción: no hay ninguna prueba de que Alonso Quijada Salazar, hidalgo de Esquivias, y «buque insignia» de su propuesta, estuviera loco y leyera libros de caballerías<sup>5</sup>.

A nosotros no nos interesa centrarnos en este momento en valorar una teoría concreta, sino tomar el espíritu de esta opinión, que es algo de sentido común, y es que debe de existir algún paralelismo entre la persona real y sus actos y los descritos en la ficción, coherencia geográfica y temporal también con el autor, para que objetivamente a cualquier observador, incluso lego, le sea sencillo identificar personaje con su «correspondiente» modelo propuesto, y la simple homonimia no es suficiente.

---

<sup>2</sup> Ángel Ligeró Móstoles, «Autenticidad histórica de personajes citados en *El Quijote* y otras obras de Miguel de Cervantes», en Manuel Criado de Val (coord.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 183-196.

<sup>3</sup> «Este camino no parece llevar muy lejos», Mariela Insúa Cereceda y Carlos Mata Induráin, *El Quijote. Miguel de Cervantes [Guía de lectura del Quijote]*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2006, p. 206.

<sup>4</sup> Es parte de una tesis doctoral en la Universidad de Castilla-La Mancha, con el título provisional de «Prosopografía de personajes cervantinos en El Toboso (1578-1595)».

<sup>5</sup> Daniel Eisenberg, «Invenciones y escándalos cívicos en el Cervantismo oficial», en Antonio Bernat Vistarini y José M. Casasayas (ed.), *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de «Locos amenos». Memorial Maurice Mohlo*, Salamanca / Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca / Universitat de les Illes Balears, 2000, p. 103.

La teoría nos dice que la ficción puede beber de cualquier fuente –no necesita ni geografía, ni reglas–, pero la práctica de esta opinión nos ha llevado hasta hoy a un callejón sin salida; a tal multiplicidad de ideas, a cual más original, que por ser incompletas han acabado quedándose aisladas sin poder ser ni confirmadas, ni rechazadas.

Por tanto, lo reconozcamos o no, la resistencia a aceptar fuentes externas a las literarias como inspiración cervantina es muy grande<sup>6</sup>, y las propuestas que quieran romper con este axioma, deberían ser amplias, globales, coherentes y fundamentadas, y cuanto más se alejen de la descripción de la novela, mayor desconfianza van a generar.

## 2. Metodología

Por tanto, para recuperar en lo posible la confianza en las fuentes documentales debemos obtener resultados diferentes, y para ello debemos romper con la mayor parte de los presupuestos anteriores:

1) Geografía coherente: vamos a dejar de lado Esquivias, Alcázar, Argamasilla, Infantes, que se han postulado como «lugares de la Mancha», y vamos a volver al origen, a los dos topónimos que aparecen expresamente en la «novela ejemplar» de *El Quijote*; El Toboso (DQ I, I), Quintanar de la Orden (DQ I, VII) y su entorno más inmediato.

2) Aportación de mayor número de personajes y contenido: lo segundo que necesitamos, y de lo que adolecemos hasta ahora, es mayor información para que la crítica cervantina pueda comparar la figura de la persona real con el personaje de ficción. Ofreceremos biografías amplias y no sólo un nombre y una fecha como hasta ahora.

3) Cambio de fuentes: Para ello necesitamos también fuentes diferentes. Habitualmente los documentos disponibles han consistido en partidas de bautismo y protocolos notariales; nosotros aportaremos centenares de procesos civiles, penales e inquisitoriales, con miles de folios de datos inéditos sobre la época.

4) Historias reales independientes de un nombre: posiblemente nunca se ha intentado de forma sistemática localizar hechos similares a los descritos en la novela, también adscritos a una misma época y geografía, yendo más allá del criterio utilizado hasta el momento de la pura homonimia.

---

<sup>6</sup> José Montero Reguera, «*El Quijote*» y la crítica contemporánea, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 47.

### 3. Primeros resultados en las biografías de personas reales<sup>7</sup>

Los primeros resultados son muy prometedores, ya que hay homonimia, es decir, similitudes en nombres y apellidos entre los personajes citados por Cervantes en las dos partes de *El Quijote* y las personas reales localizadas en El Toboso y Quintanar; puede cifrarse entre treinta y treinta y cinco individuos, lo que supera el número estadísticamente normal en su entorno, que pueden ser entre tres y cinco, según hemos comprobado.

En la llamada por la crítica «novela ejemplar» de *El Quijote* (DQ I, VIII), podríamos destacar a Rodrigo Quijada Curiel<sup>8</sup>, Catalina<sup>9</sup> y María Lorenzo<sup>10</sup>, Esteban Pérez –clérigo<sup>11</sup>–, Juan Haldudo<sup>12</sup>, Pedro Alonso,

<sup>7</sup> Lidia Yanel, «Cervantes conoció y trató a muchos personajes que luego reflejó en *el Quijote*», en *Agencia EFE (Toledo)*, 03-01-2016 (en línea) [fecha de consulta: 09-06-2018] <<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/cervantes-conocio-y-trato-a-muchos-personajes-que-luego-reflejo-en-el-quiote/10005-2802445>>.

<sup>8</sup> Hidalgo procedente de Palenzuela (Palencia), llegó para cobrar las deudas por diezmos a la Mesa Maestral de otro hidalgo llamado Pedro Ortiz, lo que le granjeó numerosas enemistades. Su criado se llamaba Juan Sánchez, su criada, de cuarenta años de edad, Ana Barcas: [Cristóbal de Montemayor, alguacil de Quintanar de la Orden, contra Rodrigo Quijada Curiel, sobre tener libros falsos de cuentas. 1573] AHN. OOMM. AHT. Leg. 13023.

<sup>9</sup> Catalina Lorenzo, doncella, que testó en El Toboso (1576): [Testamento de Catalina Lorenzo]. AHPTO. Protocolos Notariales de El Toboso, 1576. Libro 20518 (P-13346). Escribano Andrés de Alcocer. Pp. 64 y ss. Probablemente emparentada con clérigos de Campo de Criptana: ADC. Legajo 329. 4704 bis. [Lorenzo, Sebastián, clérigo. Campo de Criptana. 1590]. Palabras inconvenientes. Inconcluso. (Documento *ad exemplum*, no es el único).

<sup>10</sup> María Lorenzo, casada en El Toboso (1591) hija de Martín Lorenzo: [Partida matrimonial de María «Lorenzo», hija de Martín Lorenzo]. APTO. Libro de Matrimonios, 1591/05/13. F. 91rº. Probablemente descendiente de hidalgos procedentes de Alcázar de San Juan. ACHGR. Lorenzo, Lázaro. Real provisión ejecutoria de hidalguía. Consuegra (To). 1599-03-24. Sign. 4590-007. F. 5rº y ss. Hidalgos de solar conocido descendientes todos de Pedro Lorenzo, de Alcázar de San Juan (*ad exemplum*). Esto vendría a corroborar el conocido estudio de Bernard Loupias, «En marge d'un recensement des morisques de la Villa de El Toboso (1594)», en *Bulletin Hispanique*, 78.1-2 (1976), pp. 74-96. Y por tanto a contradecir a Américo Castro de nuevo y todas las hipótesis sobre una Aldonza Lorenzo morisca (véase José Manuel Martín Morán, *Cervantes y «El Quijote»: hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, p. 316).

Francisco de Muñatones<sup>13</sup>, Juana Gutiérrez<sup>14</sup>, Miguel Sánchez Berengel<sup>15</sup> y Grisóstomo Martínez<sup>16</sup>, entre otros.

#### 4. Primeros resultados con las historias reales, cuentos, leyendas y dichos populares del folklore manchego

Además de personajes, necesitábamos cumplir el segundo objetivo marcado por Eisenberg, que es que hubiera una similitud entre el contenido de la novela y las historias, cuentos y leyendas de origen manchego que hemos podido localizar.

Esta línea de acercamiento al folklore y Cervantes ya ha sido explorada por diversos hispanistas franceses como Monique Joly, Agustín Redondo, Maxime Chevalier, Maurice Molho y Miguel Moner<sup>17</sup>; nuestra labor ha consistido en localizar cuarenta historias encuadradas en el mismo entorno histórico que las personas reales anteriores, y que como mínimo nos ofrecen la visión de que el argumento de *El Quijote* y muchas de sus «aventuras» eran verosímiles para el público de la época, y al ser coetáneas a Cervantes, cabe la posibilidad –siempre a estudio– de que pudieran ser conocidas y utilizadas por el autor. Como ejemplo, en la construcción del personaje principal tenemos:

---

<sup>11</sup> Aparece como testigo en este proceso; obviamente no es el único documento donde aparece. ADC. Legajo 349. 4978. [Hernández, Agustín, barbero. El Toboso. 1599]. Profanar una cruz. Penitenciado.

<sup>12</sup> Juan Martín de Nicolás Cabo, *El Común de La Mancha: encrucijada de Toledo, Cuenca y Ciudad Real. Documentos para su historia*, Ciudad Real, Caja de Ahorro de Toledo, 1985, p. 59.

<sup>13</sup> [Partida de Bautismo de Lucas de Muñatones]. APTO. 1576/10/25. F. 83vº. 4ª inscripción del folio.

<sup>14</sup> [Bautismo de María Hernández]. APTO. Libro de Bautismos 1583/06/18. F. 138vº.

<sup>15</sup> [Partida de bautismo de Miguel, hijo de Miguel Sánchez Berengel]. APTO. Libro de Bautismos, 1585/05/19.

<sup>16</sup> [Velación y matrimonio de Carlos Martín Paduro y su mujer Blasa García]. APTO. Libro de matrimonios. Inscripción del 1567/08/03.

<sup>17</sup> Anthony J. Close, «La aportación de tres hispanistas franceses al estudio del folklore en *El Quijote*», en Alexia Dotras Bravo *et al.* (ed.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (2006)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

#### 4.1 *Hidalgos que cabalgan a diario vestidos como caballeros medievales*<sup>18</sup>

En la Mancha la documentación nos demuestra que era frecuente hasta mediados del siglo XVI ver a ciertos linajes de hidalgos —no a todos—, recorrer los caminos montados en su caballo y con una lanza rememorando su pasado caballeresco y ofreciendo con ello un mensaje diáfano a sus vecinos. Uno de ellos eran los Villaseñor, apellido inmortalizado por Cervantes en *El Persiles*; así vemos a uno de ellos cabalgando desde Quintanar (Toledo) a ver a su hermana en Miguel Esteban (Toledo) de esta guisa (1573)<sup>19</sup>:

Otra hija questava casada en la dicha villa del Quyntanar con Diego de Rodrigo, en las casas del dicho su padre a la qual el dicho Juan de Villaseñor, su hermano, la venía a ver y visitar desde la villa del Quyntanar e le avía visto este testigo venir en un caballo blanco y con una lança en la mano<sup>20</sup>.

A finales de siglo, en Miguel Esteban, los hidalgos venidos a menos Francisco y Fernando Vázquez de Acuña se toman cuenta de sus enemigos en la localidad, y salen durante meses por las noches vestidos con casco, cota, capa, montante, escudo y espada, amedrentando a la población, y sobre todo al alcalde Orejón, al alguacil y a Fernando de Villaseñor. Cuando fue detenido, Fernando, que contaba nada más que con veinte años de edad, declara que pararon primero en su posada, y que se vestían así habitualmente (1581)<sup>21</sup>:

Que lo que pasa es que la dicha víspera de San Bartelomé, en la noche, el dicho Francisco de Acuña su hermano, fue a su posada deste confesante y cenaron juntos y

---

<sup>18</sup> Silvia Guidi, «Gli antenati di don Chisciotte», en *L'Osservatore Romano*, 09-01-2015 (*ad exemplum*).

<sup>19</sup> No es, por tanto, el mismo uso y sentido que le da a la lanza un ganadero como Haldudo, aunque don Quijote se confunda y pueda verlo como un caballero. Véase Agustín Redondo, «Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en *El Quijote* (I, 4 y I, 31)», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), p. 867.

<sup>20</sup> ACHGR. Villaseñor, Diego de. Real Provisión Ejecutoria de Hidalguía. Almendros (Cu) y Miguel Esteban (To). 1573-12-15. Sign. 4550-041. F. 15rº.

<sup>21</sup> Marcamos así también distancias con las referencias que se han hecho frecuentemente a caballeros de cuantía y hermandades que se vestían *ocasionalmente* en Campo de Criptana y en otros lugares de La Mancha, para hacer una fiesta, carnaval o alarde anual. Véase Carmelo Viñas Mey y Ramón Paz, «Campo de Criptana», en *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Ciudad Real*, Madrid, Instituto Balmes de Sociología / Instituto Juan Sebastian Elcano de Geografía, 1971, p. 170.

¿Existió un modelo real para don Quijote y otros personajes cervantinos?

en llevando así como se estauan syn mudar ábito más de con los vestidos que se tenyan y solían traer, fueron a la villa de Myguel Estewan<sup>22</sup>.

#### 4.2 *La figura de amo y criado cabalgando juntos en la Mancha y parando en posadas era habitual en la época*

Así, Fernando de Villanueva, de El Toboso, cuando fue perseguido por la inquisición como judeo-converso en 1519, salió huyendo acompañado de su criado<sup>23</sup>. Más claro parece el ejemplo tardío de Basilio Martínez (1678), quién había sido incluso guarda de montes, trabajando para el municipio, y que después de perder su trabajo, quizás por su vida licenciosa, tuvo que ponerse a servir como asistente, y que venía por los caminos de El Toboso y Quintanar acompañando a su amo y parando en las posadas:

Dijo que el día que la pregunta refiere, bino desde la billa del Quintanar a esta (El Toboso) en compañía de Don Benito de la Peña, vezino de la uilla de la Mota (del Cuervo), a quien venía sirviendo, y estuvo en las cassas de Francisco Moreno, donde dicho su amo, tubo por posada<sup>24</sup>.

#### 4.3 *Hidalgos con rocines, adargas y biblioteca: la lectura de libros de caballerías en Quintanar (Toledo)*

A pesar de los numerosos estudios sobre el particular de Sara T. Nalle<sup>25</sup> y de los hispanistas franceses sobre el criptojudasmo en Quintanar<sup>26</sup>, así como las monografías sobre de la lectura en tiempos de Cer-

---

<sup>22</sup> Confesión de Fernando (Vázquez) de Acuña, de veinte años, preso en la cárcel de Quintanar de la Orden. 1581/08/03. [El Fiscal contra Hernando y Francisco de Acuña, de Miguel Esteban y El Toboso, sobre agresión y alborotos en la villa de Miguel Esteban. 1581] AHN. OOMM. AHT. Leg. 74307. P. 93. (Edad p. 96).

<sup>23</sup> Alfonso Ruiz Castellanos, *Hidalgos y conversos en La Mancha cervantina (siglos XV-XVI)*, Toledo, Diputación Provincial, 2014.

<sup>24</sup> [El Fiscal contra Basilio Martínez, criado de El Toboso, sobre haber apuntado con un arcabuz a Julián Gómez, Alguacil. 1680]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 4208.

<sup>25</sup> Sara T. Nalle, «Literacy and Culture in Early Modern Castile», en *Past & Present: A Journal of Historical Studies*, 125 (1989), pp. 67-96.

<sup>26</sup> «Fuera de estas manifestaciones externas de heterodoxia, los inquisidores se mostraban muy preocupados por la presencia de ciertos libros en casa de los Mora. Se trataba, mayormente, de novelas de caballerías [...]» (Vincent Parelló, «Los Mora de Quintanar de la Orden: un criptojudasmo familiar a finales del siglo XVI», en *Sefarad*, 61.2 [2001], p. 406).

vantes<sup>27</sup>, pensamos que no se ha destacado convenientemente que el mayor núcleo de lectores de libros de caballerías documentado en La Mancha se encontraba precisamente en Quintanar de la Orden<sup>28</sup>. Tanto Rodrigo Quijada Curiel como Francisco de Muñatones, hidalgos y propietarios de importantes bibliotecas, eran socios y amigos de Diego de Mora y Fernando de Mora, quienes se encargaban de leer en voz alta a sus familiares, entre otros textos, libros de caballerías:

Preguntado dixo que no sabe leer ni escribir, e que no tiene libros, más de que ha oydo leer en libros de Fray Luis de Granada y Espejo de Consolación y otros libros de Cauallería<sup>29</sup>.

#### *4.4 La segunda salida. Hidalgos que tienen rocines que se caen al suelo, viajan a Andalucía y no pagan en posadas*

Andrés Carrión, hidalgo de Miguel Esteban, quien fue a Andalucía a comprar un rocín, acompañado de varios sirvientes, no pagaba en las posadas, y el rocín, comprado en diciembre, en abril se les cayó al suelo, y tuvieron que llevarlo en volandas hasta su casa.

Porque yendo este testigo con el dicho Carrión a la Andalucía a uender unas mulas que el susodicho tenía, el dicho Carrión yba muchos ratos a pie e otras cavallero en ellas, y en algunas posadas donde posauan, donde podía hurtase syn pagar la posada, lo hazía, e no lo pagaua<sup>30</sup>.

También puede ser un episodio relativamente frecuente, ya que Rodrigo Quijada, hidalgo avecindado en El Toboso y Quintanar, y su criado, Juan

---

<sup>27</sup> Margrit Frenk Alatorre, *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

<sup>28</sup> Y las élites villanas despreciaban en ciertos casos a los iletrados como inferiores: ADC. Legajo 255. 3463. [Ortiz Solís, Hernando. Puebla de Almoradiel (Toledo). 1573]. Los que no saben leer no merecen ser salvados, son bestias. Penitenciado.

<sup>29</sup> «Estando en la villa del Quintanar, Diego de Mora, su tío, le dixo a este confesante que le quería llevar a su casa, y le lleuó para hazerle enseñar a leer y escrebir y le puso con Ençinas, maestro de escuela», ADC. Legajo 329. 4706. [Martínez de Mora, Alonso, hijo de Juan de Mora. Quintanar de la Orden. Judaísmo. 1590]. Reconciliado.

<sup>30</sup> [Andrés de Carrión, hidalgo de Miguel Esteban, contra Pedro de Encinas, de Quintanar de la Orden y ex alguacil de Cartagena, por espaldarazos en el juego de pelota. 1578]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 12003. P. 98.

Sánchez, pararon durante largo período en la casa de Francisco del Castillo en Pedro Muñoz y no le pagaron por ello<sup>31</sup>.

#### 4.5 *Hidalgos que atacan a sus vecinos frente a los molinos de viento (1595)*<sup>32</sup>

Agustín Ortiz, barbero de El Toboso, pero hijo del caballero de la Orden de San Juan Miguel Ortiz, y sobrino de Antonio de Villaseñor y del Alcalde de Corte Agustín Ximénez Ortiz, blandió su espada y destrozó la cruz de madera de un molino de viento, por lo que fue procesado por la Inquisición<sup>33</sup>.

Los ejemplos se pueden contar por decenas y no es posible en este momento hacer ni siquiera una breve relación; por adelantar algún detalle sobre los capítulos de la «novela ejemplar» podríamos tener referencias reales a otros episodios como el de Juan Haldudo «El rico»<sup>34</sup>, «El donoso escrutinio»<sup>35</sup>, el manuscrito morisco de Cide Hamete Benengeli<sup>36</sup> y el entierro de Grisóstomo fuera de sagrado<sup>37</sup>, en el mismo entorno y en la misma época que los citados anteriormente.

## 5. Primeras conclusiones

En esta primera parte del estudio podemos concluir varias características comunes que estos ejemplos tienen entre ellos y que, de ser aceptadas en todo o en parte por la crítica, nos darían una visión sobre los intereses de Cervantes:

---

<sup>31</sup> [Cristóbal de Montemayor, alguacil de Quintanar de la Orden, contra Rodrigo Quijada Curiel, sobre tener libros falsos de cuentas. 1573]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 13023. P. 63.

<sup>32</sup> Graham Keeley, «Don Quixote Inspired by Attack on Windmill», en *The Times*, 28-10-2016 (*ad exemplum*).

<sup>33</sup> ADC. Legajo 349. 4978. [Hernández, Agustín, barbero. El Toboso. 1599]. Profanar una cruz. Penitenciado.

<sup>34</sup> [Martín López Haldudo, mesonero de El Toboso, contra Cristóbal de Benavente, sobre agravios que le hizo siendo juez de comisión. 1530]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 11450.

<sup>35</sup> [Francisco de Muñatones, de Murcia, contra Alonso Hernández de Quintanar de la Orden, sobre administración y cuentas. 1614]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 2479.

<sup>36</sup> María de la Concepción Vázquez de Benito, «Sobre un manuscrito árabe hallado en Alcázar de Consuegra», en *Sharq Al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), pp. 771-720.

<sup>37</sup> [Alonso del Pozo, alguacil de Quintanar de la Orden, contra García Lizana, Alcalde de Mota del Cuervo, sobre omisión en la causa de Juan Arias, enterrado fuera de sagrado. 1587]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 13995.

### 5.1 Excepcionalidad

Por primera vez aparece un Quijada y una Lorenzo en La Mancha, pero también frente a cualquier hipótesis anterior un Haldudo, un Muñatón, un Grisóstomo, un Berengel, entre otros. De hecho, están reflejados la mayoría de apellidos citados por Cervantes en los episodios en que recorre literariamente «La Mancha».

### 5.2 Unidad geográfica

Parece confirmarse la hipótesis de Isabel Lozano para *El Persiles*, esta vez en *El Quijote*, de unión de geografía y nombres históricos<sup>38</sup>. Esto significa básicamente que en el momento en que el autor se aleja de la Mancha (DQ I, XIII), desaparecen los apellidos ligados a ese territorio.

### 5.3 Unidad temporal

Todos ellos están de una forma u otra unidos a El Toboso, o familiar o profesionalmente, y centrados temporalmente entre los años 1578-1595, es decir, la década de los ochenta del Quinientos, y se conocían entre ellos. La intención de Cervantes de fundamentar su novela en El Toboso pensamos que trascendió la mera cita del topónimo sin más, y podría tener unas interesantes consecuencias de interpretación, entre otras, del perdido «lugar de la Mancha», que tantos ríos de tinta ha hecho correr.

### 5.4 Élite villanas de El Toboso y Quintanar

La mayor parte de ellos son hidalgos o ricos hacendados, pero también mercaderes y cobradores de diezmos y alcabalas, y desde luego pueden considerarse élite de sus respectivas localidades, principalmente El Toboso, pero también de otras del Partido de la Gobernación de Quintanar: Mota del Cuervo, Puebla de Almoradiel, Villa de don Fadrique y Miguel Esteban. La visión de un Quijote que refleja venteros y mozas del partido no tendría en esta hipótesis un paralelo en los fenotipos reales.

---

<sup>38</sup> Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 177.

### 5.5 La Mancha ¿contingente o necesaria en el argumento?

En cuanto a los cuentos, dichos, leyendas e historias reales procedentes del folklore manchego, las interpretaciones y las consecuencias pueden ser amplísimas, desde el trabajo de documentación que debió realizar el autor, la existencia de historias o cuentos interpolados anteriores a los que admite la crítica, hasta la posibilidad de que estos fueran conocidos por Cervantes y fueran anteriores a la confección de la novela, por lo que La Mancha y su acervo oral y legendario sería fuente y formaría parte del argumento original de *El Quijote*, y por tanto sería parte necesaria y no contingente del mismo, lo que contradeciría a muchos autores que han opinado hasta hoy lo contrario sobre el particular y sería tan extraordinario como difícil de aceptar<sup>39</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, Reus, 1948.
- Close, Anthony J., «La aportación de tres hispanistas franceses al estudio del folklore en *El Quijote*», en Alexia Dotras Bravo *et al.* (ed.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (2006)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Eisenberg, Daniel, «Invenções y escándalos cívicos en el Cervantismo oficial», en Antonio Bernat Vistarini y José M. Casasayas (ed.), *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de «Locos Amenos». Memorial Maurice Mohlo*, Salamanca / Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca / Universitat de les Illes Balears, 2000, pp. 93-107.
- Frenk Alatorre, Margrit, *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

---

<sup>39</sup> Francisco García Pavón, «La Mancha que vio Cervantes», en *Cuadernos del Instituto de Estudios Manchegos*, 7 (1954-1955), p. 13.

- García Pavón, Francisco, «La Mancha que vio Cervantes», en *Cuadernos del Instituto de Estudios Manchegos*, 7 (1954-1955), pp. 7-23.
- Guidi, Silvia, «Gli antenati di don Chisciotte», en *L'Osservatore Romano*, 09-01-2015.
- Insúa Cereceda, Mariela. y Carlos Mata Induráin, *El Quijote. Miguel de Cervantes [Guía de lectura del Quijote]*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2006.
- Keeley, Graham, «Don Quixote Inspired by Attack on Windmill», en *The Times*, 28-10-2016.
- Ligero Móstoles, Ángel, «Autenticidad histórica de personajes citados en *El Quijote* y otras obras de Miguel de Cervantes», en Manuel Criado de Val (coord.) *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 183-196.
- Loupias, Bernard, «En marge d'un recensement des morisques de la Villa de El Toboso (1594)», en *Bulletin Hispanique*, 78.1-2 (1976), pp. 74-96.
- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Martín de Nicolás Cabo, Juan, *El Común de La Mancha: encrucijada de Toledo, Cuenca y Ciudad Real. Documentos para su historia*, Ciudad Real, Caja de Ahorro de Toledo, 1985.
- Martín Morán, José Manuel, *Cervantes y «El Quijote»: hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Montero Reguera, José, *«El Quijote» y la crítica contemporánea*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Nalle, Sara T., «Literacy and Culture in Early Modern Castile», en *Past & Present: A Journal of Historical Studies*, 125 (1989), pp. 67-96.
- Parelló, Vincent, «Los Mora de Quintanar de la Orden: un criptojudáismo familiar a finales del siglo XVI», en *Sefarad*, 61.2 (2001), pp. 395-418.
- Redondo, Agustín, «Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en *El Quijote* (I, 4 y I, 31)», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), pp. 857-873.
- Ruiz Castellanos, Alfonso, *Hidalgos y conversos en La Mancha cervantina (siglos XV-XVI)*, Toledo, Diputación Provincial, 2014.
- Vázquez de Benito, María de la Concepción, «Sobre un manuscrito árabe hallado en Alcázar de Consuegra», en *Sharq Al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), pp. 711-720.

¿Existió un modelo real para don Quijote y otros personajes cervantinos?

Viñas Mey, Carmelo, y Ramón Paz, «Campo de Criptana», en *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Ciudad Real*, Madrid, Instituto Balmes de Sociología / Instituto Juan Sebastian Elcano de Geografía, 1971, p. 170.

Yañel, Lidia, «Cervantes conoció y trató a muchos personajes que luego reflejó en el Quijote», en *Agencia EFE (Toledo)*, 03-01-2016 (en línea) [fecha de consulta: 09-06-2018] <<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/cervantes-conocio-y-trato-a-muchos-personajes-que-luego-reflejo-en-el-quiote/10005-2802445>>.

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

APTO: Archivo Parroquial de El Toboso.

AHPTO: Archivo Histórico Provincial de Toledo.

ADC: Archivo Diocesano de Cuenca.

AHN: Archivo Histórico Nacional.

OOMM: Órdenes Militares.

AHT: Archivo Histórico de Toledo.

ACHGR: Archivo de la Real Chancillería de Granada.



## ***El Desitjós o Spill de la vida religiosa* (Barcelona, 1515). Un texto de referencia en la espiritualidad española del siglo XVI**

LOLA ESTEVA DE LLOBET

IES Santamarca (Madrid)

**RESUMEN:** *El Desitjós o Spill de la vida religiosa* es un tratado religioso catalán, en forma de novela alegórica, publicado en Barcelona (1515) por el impresor Joan Rosenbach, reeditado en Valencia por Jorge Costilla en 1529, y traducido al castellano como *El Deseoso* (Sevilla, Juan Cromberger, 1533). Es una de estas obras innovadoras y una pieza clave en la trayectoria teológica y mística de principios del Siglo de Oro, muy vinculada a la mística de la orden franciscana. En ella confluyen diversas tradiciones de la mística y de la teología medieval, desde la ascética de Llull a la *Teologia naturalis* de Sibiuda. Es un texto-espejo de la nueva piedad, dirigido a todo aquel que esté deseoso del Amor de Dios y está relacionado con otros tratados de la tradición hispano-lusitana y portuguesa en tiempos de la *devotio moderna*.

**PALABRAS CLAVE:** Mística franciscana, reforma de las órdenes religiosas, *cogitació lul·liana*, *Las creaturas*, teología del amor de Dios

*El Desitjós o Spill de la vida religiosa* es un tratado religioso catalán, en forma de novela alegórica, publicado en Barcelona, en 1515, por el impresor Joan Rosenbach, reeditado en Valencia por Jorge Costilla, en 1529, y traducido al castellano como *El Deseoso* (Sevilla, Juan Cromberger, 1533). Es una de estas obras innovadoras y una pieza clave en la trayectoria teológica y mística de principios del Siglo de Oro y de la Reforma. En ella confluyen diversas tradiciones de la mística y de la teología medieval, desde la ascética de Llull a la *Teologia naturalis* de Sibiuda.

Se trata de una obra anónima por voluntad explícita del autor, que «per humilitat callà son nom»<sup>1</sup>, y cuya omisión ha conllevado controversias respecto a la autoría. El libro ha sido atribuido fundamentalmente a los jerónimos<sup>2</sup>, sin embargo, la autoría jerónima puede ser del todo cuestionable<sup>3</sup>.

Al parecer de la crítica en general, el *Spill de la vida religiosa* podría ser un texto abreviado de un original X, con muchas y variadas interpretaciones. Miquel Planas creía que se trataría de un original en castellano; más tarde, opinaba que el original sería el *Blanquerna* de Ramón Lluí<sup>4</sup>. August Bover dice que «l'altre texte» no puede ser *Blanquerna*, a pesar de que este libro influye en *L'Spill* y que el libro hipotético, «l'altre llibre», habría de exponer el «camí llarg», que pasa por los ocho monasterios que se encuentran en el desierto<sup>5</sup>. Por su parte, Melquíades Andrés sostiene que la primera obra en que se habla de la mística del recogimiento, y en donde figura la palabra «atajo», es un texto castellano titulado *Hun breuissimo atajo e arte de amar a Dios con otra arte de contemplar e algunas otras reglas breues para ordenar la piensa en el amor de Dios* (Barcelona, Carles Amorós, 1513), por lo que este texto y el *Desitjós* serían las dos primeras obras de la espiritualidad recogida publicadas en Barcelona<sup>6</sup>. Ambos poseen muchas peculiaridades de la mística franciscana de los «recogidos», que no de los «dexados» que se abandonan al

<sup>1</sup> Colofón de la edición de Barcelona, Joan Rosenbach, 1515.

<sup>2</sup> Véanse Llorenç Alcina y Rosselló, «El *Spill de la vida religiosa* de Miquel Comalada O.S.H.», en *Studia monastica*, 3 (1961), pp. 377-382; Ricart Doménech, «El *Desitjós*: novel·la religiosa simbòlica del 1515», en *Xaloc*, 2 (1964), pp. 122-128; Ramón Miquel i Planas, «Fra Miquel de Comalada és l'autor de la *Història d'en Desitjós*?», en *Bibliofilia*, 2 (1920), pp. 471-473, y Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana. Vol. III*, Barcelona, Ariel, 1966.

<sup>3</sup> Véase Francisco López Estrada, «Notas sobre la espiritualidad española de los Siglos de Oro. Estudio del *Tratado llamado "El Deseoso"*», Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972; Pep Valsalobre, «De *l'Spill de la vida religiosa* al *Desitjós*. Notes a una novel·la al·legòrica del segle XVI», en *Caplletra*, 31 (2001), pp. 11-24, y Josep Lluís Martos, «Sobre *l'Spill de la vida religiosa* i la imprenta», en *Zeitschrift für Katalanistik*, 25 (2012), pp. 229-258.

<sup>4</sup> Ramón Miquel i Planas, «Fra Miquel de Comalada és l'autor de la *Història d'en Desitjós*?».

<sup>5</sup> August Bover y Font, «*Spill de la vida religiosa*. Edició crítica i estudi introductorio», Martí de Riquer (dir.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984, p. 2 (tesis doctoral inédita).

<sup>6</sup> Melquíades Andrés, «*El Deseoso*». *Una mística de la orden de San Jerónimo*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2004.

favor divino. Para los observantes recogidos «no hay atajo sin trabajo» (*Desitjós*, cap. XVII, 1ª parte, p. 32)<sup>7</sup>, así que, desde el estado de recogimiento, austeridad y retiro, podrá el alma iniciarse, con mucho esfuerzo y trabajo, en el amor de Dios, a partir de la meditación, la oración mental, la desnudez del alma y el despojo de lo mundano.

En esa línea de correspondencias y en este entramado complejo de articulaciones resulta interesante la bien conocida influencia franciscana en el abad de Montserrat, García de Cisneros, quien, en su *Exercitatorio de la vida espiritual*, propugna ya, de hecho, esa nueva forma de espiritualidad reformada; una religiosidad individualista y subjetiva que persigue la propia santificación y fomenta la vida interior del espíritu a partir de las tres vías de San Buenaventura: purgativa, iluminativa y unitiva; meollo de la doctrina ascético-mística y fenómeno catalizador de la nueva piedad de la *devotio moderna*. Del mismo modo, habría que considerar la vía de penetración del lulismo en aquellos monasterios de Cataluña, cuyos monjes practicaban el pensamiento reflexivo o la *cogitació* luliana (*Art de contemplació*)<sup>8</sup>. Mediante la *cogitació* el hombre ve presente todo aquello que su alma desea y lo que no puede ver a través de los sentidos, lo logra *cogitant*, es decir, pensando con los ojos del alma a partir de sus tres potencias, memoria, entendimiento y voluntad<sup>9</sup>: «qui ha erir lo foch (de l'Amor) és la cogitació» (*Desitjós*, cap. II, 2ª parte, p. 91).

La influencia luliana sobre el *Desitjós* ha sido ya puesta de manifiesto por Miquel Planas<sup>10</sup>, Llorenç Alcina<sup>11</sup>, Martí de Riquer<sup>12</sup> y August Bover<sup>13</sup>, quienes hacían alusión a la imagen de la vida contemplativa y a los contenidos espirituales del *Blanquerna*, en cuyas directrices el asceta debe iniciarse fundamentalmente en la práctica activa de purgación mediante

---

<sup>7</sup> Todas las citas en este formato a partir de *Desitjós o Spill de la la vida religiosa*, Barcelona, Joan Rosenbach, 1515.

<sup>8</sup> Ramón Lull, *Llibre de contemplació*, Salvador Galmés, Mateu Obrador y Miquel Ferrà (ed.), Palma de Mallorca, Comissió Editora Lulliana, 1906-1914, vol. 3, pp. 292 y ss.

<sup>9</sup> Véase Joseph de Guibert, «Le méthode de trois puissances et l'Art de contemplation de Raymond Lulle», en *Revue d'Ascetique et de Mystique*, 6 (1925), pp. 366-378.

<sup>10</sup> Ramón Miquel i Planas, «Estudi històric y crítich sobre la antiga novela catalana», en *Bibliofilia*, 1 (1911-1914), pp. 295-298.

<sup>11</sup> Llorenç Alcina y Rosselló, «El *Spill de la vida religiosa* de Miquel Comalada O.S.H.».

<sup>12</sup> Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*. Vol. III.

<sup>13</sup> August Bover y Font, «Alguns aspectes de la contemplació lul·liana i l'*Spill de la vida religiosa*», en Miralles Solla (ed.), *Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1985, pp. 71-76.

la lógica del sistema moral luliano, practicando las virtudes teologales y cardinales en su lucha contra sus vicios opuestos.

Por otra parte, Pep Valsalobre<sup>14</sup> intuye la influencia de Sabunde, muy relevante según nuestra opinión, pues, a diferencia de la seca mística norteña, tiene en cuenta la creación divina, así como la contemplación de las criaturas y de los beneficios de la creación entera como vía de acceso y conocimiento de Dios, ya que las criaturas son representaciones de la perfección y de la esencia divina: «car totes les criaturas» –dice Desitjós– «veig me són foch de amor que m’encenen en desijar la contemplació de Déu» (*Desitjós*, cap. XVIII, 2ª parte, p. 92).

En nuestra edición del *Diálogo espiritual* de Jorge de Montemayor, defendimos la vinculación de dicho texto con los ascetas recogidos de la observancia franciscana, así como la incidencia de fuentes tan cercanas como Ramón Llull y Raimundo de Sabunde<sup>15</sup>. Destacamos, asimismo, sus concomitancias con *El Desitjós* y observamos una serie de símiles utilizados en ambos textos que aparecían también en Sibiuda y Osuna (el del maestro-artífice, el sol, el niño que mama, el símil de la ciudad, castillo o palacio), así como la función de la alegoría y la forma de novela de peregrinaje espiritual. Por aquel entonces tampoco nos pareció extraño que Jorge de Montemayor hubiera podido manejar cualquier edición castellana de *El Desitjós* o, mejor dicho, la edición valenciana de 1529, dado que el autor tenía un conocimiento avanzado del catalán, como lo demuestra su traducción dels *Cants d’amor* ausmarchianos<sup>16</sup>. Y como no puede tratarse de meras coincidencias, por estos motivos vamos a tratar de considerar la situación del origen del *Desitjós* y de su posible vinculación con la observancia franciscana cotejando ambos diálogos con los textos de referencia básica, Llull y Sabunde, y con otros de la tradición franciscana como el *Tercer abecedario espiritual*, de Osuna. Con la lectura e influencia del *Spill de la vida religiosa*, tal vez Montemayor haya podido tender un puente de unión entre la espiritualidad reformada de Catalunya, Castilla y Portugal<sup>17</sup>, dado que apoyó

<sup>14</sup> Pep Valsalobre, «De l’*Spill de la vida religiosa* al *Desitjós*...», p. 18.

<sup>15</sup> Introducción a Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, María Dolores Esteva de Llobet (ed.), Kassel, Reichenberger, 1998, pp. 70-74 y 66-68.

<sup>16</sup> Lola Esteva de Llobet, «La traducción que hizo Jorge de Montemayor de *Els cants d’amor* de Ausias March del lemosin al castellano», en *e-Humanista*, 28 (2014), pp. 369-383.

<sup>17</sup> La actividad política del autor en la corte de la princesa Juana de Austria, esposa de Juan de Portugal, a quien dirige su *Diálogo espiritual*, está vinculada a la facción de

la forma de espiritualidad radical que practicaba la princesa Juana de Castilla. Partiendo de estas premisas, pretendemos dar un enfoque franciscano de la cuestión. Así, pues, *El Desitjós* y el *Diálogo espiritual* serían obras vinculadas a la reforma cisneriana, incorporada al monasterio de Montserrat a través de su abad y de su obra.

Ambos textos se caracterizan por ser tratados espirituales dialógicos en formato de novela alegórica, que buscan el amor divino por medio de una práctica activa que propende a la unión afectiva entre teología y vida. Esta nueva forma de espiritualidad se caracteriza por el rechazo del método intelectualista, tomado de la Universidad de París, que Alcalá había implantado como método teológico científico, en sus tres vías: tomismo, escotismo y nominalismo. Se concibe como un nuevo sistema de entender la teología por la vía del afecto ya que no puede ir más allá de lo que se puede deducir de las Sagradas Escrituras. La admiración española por la Universidad de París es un hecho en la renovación española en cuestiones de teología dogmática, con la excepción de los observantes reformados de las órdenes de San Francisco, muy poco amigos de los estudios librescos y de los doctores universitarios «ineptiam verbosi doctoris». La antigua oración, que tenía su base en la tradicional *lectio divina*, se transforma en objeto de reflexión y meditación en el *Spill* y en el *Diálogo espiritual*. Del mismo modo, Francisco de Osuna, en su *Tercer abecedario espiritual*, especifica que esta mística no es otra cosa que una ciencia de amor, basada en una teología práctica de oración mental, soledad, recogimiento y contemplación. Este es el camino atajado para hallar a Dios, a través de la teología «ascondida», que sólo se alcanza por afición piadosa y ejercicio en las virtudes morales y teologales, para lo cual no es necesaria la teología «escudriñadora» que usa de razones y argumentos, discursos y probabilidades y necesita de buen ingenio y continuo ejercicio de los libros<sup>18</sup>.

---

los ebolistas que apoyaban la Reforma y la devoción interior recogida, menos centrada en rituales externos; un tipo nuevo de devoción que practicaba la princesa. Véase José Martínez Millán, «Grupos de poder en la corte durante el reinado de Felipe II: la facción “ebolista” (1554-1573)», en José Martínez Millán (ed.), *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*, Madrid, Universidad Autónoma, 1992, pp. 137-197.

<sup>18</sup> Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, Saturnino López Santidrián (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972, pp. 237-238.

A este respecto hay un pasaje muy interesante en el *Diálogo espiritual* donde Severo y Dileto hablan sobre cuestiones de método teológico, teórico y libresco, condenado por los franciscanos, jugando con la dilogía *teologo / teologo* con sentido irónico:

SEVERO: Espantado me tienes, dileto, en lo que me has dicho, que yo verdaderamente nunca pensé que la vida eremítica y de soledad hacía a los hombres teólogos sin habello aprendido.

DILETO: Bien parece que no has oído lo que aconteció a un teologo con el bienaventurado san francisco que, saliendo el teologo de parís con muchas dudas, salió a que se las asolviese el bienaventurado santo. Como nunca hubiese aprendido teología, escuchó lo que el maestro le preguntaba y respondióle con muy gran humildad lo que entendía de las dudas en que le decía que estaba, con la cual respuesta le satisfizo. Espantado el maestro le preguntó le preguntó: —Padre, si no sabéis teología, ¿a dónde aprendisteis tan excelentes respuestas como me habéis dado a lo que os he propuesto? —Respondió San Francisco: —¿Sabéis a dónde la aprendí? Al pie de crucifixo. —Oh, pues, Severo, ¡cuántas cosas se aprenden al pie del crucifixo contemplando en la muerte del Señor, crucificándonos con él en su cruz!<sup>19</sup>

Esta nueva tendencia espiritual pone su centro de acción en el agradecimiento por los beneficios que el hombre recibe de Dios a través de la pasión y muerte de Cristo, lo que constituye uno de los ejes principales de las observancias franciscana, así como de otras formas de devoción pretridentina<sup>20</sup>, que centran su línea en una práctica afectiva no libresca, basada en la búsqueda del libre amor de Dios y cuyo máximo exponente lo tenemos en el anónimo soneto *A Cristo crucificado*, que expresa de forma muy bella ese amor libre y desinteresado a Dios:

No me mueve mi Dios para quererte  
el cielo que me tienes prometido,  
ni me mueve el infierno tan temido  
para dejar por eso de ofenderte.

---

<sup>19</sup> Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, p. 104.

<sup>20</sup> Véanse Eugenio Asensio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», en *Revista de Filología Española*, 36 (1952), pp. 31-99; Marcel Bataillon, «El anónimo del soneto: “No me mueve mi Dios para quererte”», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4 (1950), pp. 254-269; Domènec Ricart, «*El Desitjós*, novel·la religiosa simbólica del 1515», pp. 122-128.

Tú me mueves, Señor, muéveme el verte  
clavado en una cruz y escarnecido,  
muéveme ver tu cuerpo tan herido,  
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,  
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,  
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,  
pues aunque lo que espero no esperara,  
lo mismo que te quiero te quisiera<sup>21</sup>.

Desde esta perspectiva, podríamos pensar que *L'Spill de la vida religiosa* encauzaría su doctrina cristológica en las aguas de la teología del *Beneficio de Cristo*, impulsada por la orden franciscana, a la luz de la *Imitatio Christi* (*Kempis*) y de la *Vita Christi* del Cartujano, sin embargo, Domènec Ricart observa, con razón, que «[...] a *L'Spill* li manca el cristocentrisme i el sentit pragmàtic que caracteritza l'espiritualitat de l'escola de la *Imitatio Christi*»<sup>22</sup>. Y es bien cierto, Desitjós no se halla arrodillado al pie del crucifijo viendo a Cristo en la cruz con todo su luctuoso patetismo, sino que, por el contrario, lo está imaginando en estado de oración mental o *cogitació* luliana (imaginación y consideración). Desde esta perspectiva, el cristocentrismo íntimo, dulce y amoroso de Desitjós sería más propio de una influencia luliana que de la escuela de la *Imitatio Christi*, porque se trata de un puro anhelo «per escalfar [l'ànima] a sí mateixa»<sup>23</sup>, mientras espera que Dios la encienda de amor.

Fue Israel S. Revah quien, partiendo de las teorías de Marcel Bataillon sobre la reforma de las observancias, intuyó que la corriente franciscana peninsular enraizaba con la obra de Sabunde a partir de la versión resumida de la *Teología natural*, el *Viola animae*, que hizo en 1495 el monje cartujo Petrus Dorland y que, al parecer, tuvo una amplia repercusión por toda Europa, especialmente en el ámbito de la observancia francis-

---

<sup>21</sup> «Soneto a Cristo crucificado», anónimo del siglo XVI. Citamos a partir de Marcel Bataillon, «El anónimo del soneto: "No me mueve mi Dios para quererte"».

<sup>22</sup> Ricart Doménech, «*El Desitjós: novel·la religiosa simbòlica del 1515*», p. 122.

<sup>23</sup> *Spill de la vida religiosa*, Valencia, Jorge Costilla, 1529, f. 128v<sup>o</sup>.

cana<sup>24</sup>. Revah sostuvo, asimismo, que toda una veta de espiritualidad franciscana desde Cisneros, Juan de Cazalla, Fray Diego de Estella, Osuna, Laredo, hasta fray Juan de los Ángeles, tenía como objeto de estudio el *Viola animae*.

Como es bien sabido, estas nuevas ideas sobre la espiritualidad del recogimiento se difundieron por toda Europa siguiendo los parámetros de la teología del afecto no científica, no libresca y voluntarista, propios de la regla franciscana. Y buena muestra de este influjo la tenemos en la corte del rey Magnánimo, donde proliferó una literatura de la Pasión en forma de coplas, traducciones o meditaciones sobre la vida y la Pasión de Cristo que siguen la misma tipología del Cartujano, tales como las que compuso Eiximenis en 1496 a petición de la reina de Castilla o la que escribió Isabel de Villena, esa *Vita Christi* tan útil para las «almas simples e ignorantes»<sup>25</sup>.

Este sistema o método del espejo de la vida religiosa, «ho mirall en lo qual se representa a nos la sua virtud —diu Desitjós» (*Desitjós*, cap. XIII, 2ª parte, p. 107), fue antiguamente empleado por las beguinas de la Edad Media, ejemplo del cual conservamos el *Miroir des simples ames*, de Margarita Porete, que no es sólo un espejo de contemplación, sino también de deleite en la vida de Cristo y en los beneficios de su perfil humano.

Naturalmente, siguiendo la veta franciscana del recogimiento y de la instrucción en el seno del amor divino, a través del beneficio de Cristo y de los méritos de su pasión y muerte, el *Spill de la vida religiosa* pudo haber sido un referente para cualquier persona simple, «[...] car —diu Desitjós —a les persones simples e de poca experiencia com so jo, molt val la practica i exemples» (*Desitjós*, cap. XII, 1ª parte, p. 24). Así, pues, el libro pudo ser leído fuera de los límites de todo rigor teológico, simplemente «per tot bon christià» que quisiera perfeccionarse y mirarse en el centro del amor divino, contemplando a Cristo en su humanidad salvífica.

Ante todo, es por esto que me parece importante la palabra del prólogo «atajo», es decir «libro abreviado», y no tanto porque pudiera ser

<sup>24</sup> Israel S. Revah, *Une source de la spiritualité péninsulaire au XVI<sup>e</sup> siècle: la «Théologie naturelle» de Raymond de Sebond*, Lisboa, Academia das Ciências. Biblioteca de Altos Estudos, 1959-1960, pp. 8-17.

<sup>25</sup> Isabel de Villena, *Vita Christi*, Josep Almiñana (ed), València, Ajuntament de València, 1992.

un abreviado de otro mayor, sino porque este libro no es un mamotreto de teoría escolástica, sino un método sencillo y práctico de iniciación rápida en el amor de Dios para las almas simples, no iniciadas ni doctas en teología libresca o científica, partiendo, obviamente, de un trabajo interior personalizado de la voluntad del sujeto en cuestión. De ahí su notable difusión como manual consultable y práctico entre clérigos y laicos, de ahí su éxito hasta el siglo XVIII y su gran influjo que, con creces, llegaría hasta comunidades espirituales laicas, e incluso de conversos, como sería el caso de Jorge de Montemayor.

La obra está estructurada en dos partes. La primera se adscribiría al género de novela de peregrinación, una *peregrinatio* de amor divino que relata la historia de un religioso menor, Desitjós, que siendo orientado por un pastor y conducido por su perro, Buena Voluntad, llega al lugar donde se encuentra Amor de Dios, después de haber pasado por la Casa de la Humildad, símbolo de la vía purgativa (cap. I-XXVII)<sup>26</sup>, por la Casa de la Paciencia, símbolo de la vía iluminativa (cap. XXVII-XLII). Finalmente llega al Palacio del Gran Señor, sitio de contemplación e identificado como la Casa de la Caridad, segunda parte de la obra, cuyo portero es Amor de Dios a quien tanto ha buscado y quien le enseña dos palabras fundamentales: «jo i tu» («Amic e Amat» de *Blanquerna*), en las cuales Desitjós deberá ejercitarse. En la Casa de la Caridad, Desitjós aprenderá a vivir el Amor del *prohisme*, o del prójimo, y se le enseña el tipo de oración monástica, insistiendo en la oración mental (*Desitjós*, cap. XVIII, 2ª parte, p. 95). Termina la *dispositio* de la primera parte con la incorporación de un apólogo cargado de una *auctoritas* moralizante, a modo de aviso para Desitjós y todos los lectores. En este caso el narrador del *exempla* es Desitjar Déu, quien cuenta lo que le sucedió a un monje, llamado Bem-me vull, que erró su camino por comprometerse con la Casa de la Soberbia, no pudiendo iniciarse en el Amor de Dios y fracasando así su aventura espiritual (*Desitjós*, caps. XXXVII-XLII, 1ª parte).

La segunda parte de la obra, a pesar de que mantiene la *progressio* narrativa, se considera más tratado que novela propiamente. En ella

---

<sup>26</sup> El hombre ascético surge en el cuarto grado, con la práctica de la humildad. Hay que salirse de sí mismo y darse a los demás (*prohisme*) para poder progresar hacia los tres grados restantes (San Agustín, *De quantitate animae*, cap. XXXIV, 78). Usamos la traducción de *De quantitate animae* editada en Eusebio Cuevas (ed.), *Obras. Tomo III. Obras filosóficas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, p. 564.

Desitjar Déu le enseña a Desitjós el arte de la contemplación, contenido en un complicado sistema de oración metódica y configurado en la base de un entramado alegórico que consiste en un Psalterio de 10 cuerdas (cinco superiores y cinco inferiores), atadas con 10 clavijas que ordenan el proceso contemplativo —«cantar dolç i suau en esperit d’alegria» (*Desitjós*, cap. II, 2ª parte, p. 90)— hasta llegar al Amor superior. En el capítulo III de la segunda parte comienza propiamente la vía contemplativa, que se desarrolla en diez fases, el primer tercio de las cuales se centra en una reflexión sobre las verdades últimas o Novísimos (pecado, muerte y juicio final). Estas diez fases se corresponden con los tres grados de amor: interior, exterior y superior. El primero es el amor a sí mismo (cap. IV), el segundo, al prójimo (*prohisme*), y el tercero es el amor a Dios desde la contemplación de la creación y de la reflexión sobre los beneficios de la pasión de Cristo.

Si prestamos atención al *Diálogo espiritual* de Jorge de Montemayor, observamos que presenta unas características estructurales y de contenido teológico muy similares a las del *Desitjós*. En este caso, se trataría de una novelita alegórica dialogada, con argumentos externos que preceden a cada una de sus dos partes, estructurando el diálogo entre dos antiguos cortesanos, Dileto y Severo. La trama se desarrolla en la soledad del yermo y en el repliegue de la ermita, lugar donde ambos conversan sobre el amor y el conocimiento de Dios a partir de la contemplación de la creación y de las criaturas (Sabunde y Pedro Lombardo), así como de la reflexión sobre los beneficios de la pasión de Cristo. La estructura de la segunda parte está basada en una alegoría bíblica, las siete puertas de acceso y entrada a la Jerusalén Celeste, según el relato de Nehemías (Neh 3, 1-32), visión de paz y contemplación de Dios. En cada una de estas puertas el iniciado debe trabajar las virtudes: humildad, paciencia y caridad activándose el mecanismo de la lucha contra los vicios, sus contrarios, así como el proceso místico en sus tres vías: ascética, iluminativa y contemplativa.

La incidencia de Ramón Llull en ambos textos, *El Desitjós* y *Diálogo espiritual*, es obvia. En las dos obras se observa el influjo del *Blanquerna* y de sus prácticas eremíticas: soledad, desnudez, recogimiento, austeridad y pobreza<sup>27</sup>. El personaje iniciado debe entrar en una práctica activa de

---

<sup>27</sup> Ramón Llull, *Llibre de Evast i Blanquerna*, Barcelona, Barcino, 1935, vol. I, pp. 168-203.

purgación a través de la cual preparará su alma para descubrir en ella, en su interioridad, al Dios revelado. La cosmovisión luliana que polariza la estructura de ambas obras proviene del sentido eclesiológico moral de Llull, elaborado en la base de un sistema arbóreo representado en su *Arbor scientiarum* (1295-1296). Cada uno de los dieciséis árboles se corresponden con una ciencia determinada, encontrándose en el árbol apostolical (eclesiología) todo lo referente a las virtudes y los vicios que organizan la lógica del sistema moral en la conducta humana y de la vía purgativa del sentido en el ámbito místico. Según el árbol apostolical, las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y las ordinales (justicia, prudencia, fortaleza y templanza) son las que originan las demás virtudes. Sus efectos contrarios activan el mecanismo de los vicios y tales efectos contrarios son: incredulidad, desesperación y odio, opuestos a las virtudes teologales; injusticia, imprudencia, flaqueza e intemperancia, opuestos a las virtudes cardinales. Los vicios que se derivan de este mecanismo son: gula, lujuria, avaricia, pereza, soberbia, envidia e ira, frente a los que se deben trabajar sus contrarios: abstinencia, castidad, largueza, fervor, humildad, fidelidad y paciencia<sup>28</sup>.

Tanto *El Desitjós* como el *Diálogo Espiritual*, parten de este mecanismo luliano, aunque cada autor adecua el esquema de las virtudes y los vicios a la macroestructura alegórica elegida. *Desitjós* debe llegar al palacio de Amor de Déu a través de un camino, correctamente elegido entre dos sendas (*dubium*), que le llevará a las virtudes (cardinales y ordinales). Dileto y Severo lo harán, asimismo, accediendo por cada una de las siete puertas de la Jerusalén celeste y en cada una de estas puertas (la del ganado, de los peces, de la fuente, del valle, del muladar, de los caballos y, finalmente, la puerta vieja) se trabaja una virtud. Tanto la alegoría del camino como la de las siete puertas configuran el entramado de la vía ascética cuyas protagonistas son las virtudes en su lucha contra los vicios. Dileto dice que virtudes son semejantes a la escalera de Jacob<sup>29</sup>, y *Desitjós* afirma que son como «una escala que puja tot dret al Señor» (*Desitjós*, cap. XVI, 1ª parte, pp. 30-31)<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Miguel Cruz Hernández, *El pensamiento de Ramón Llull*, Valencia, Fundación Juan March / Castalia, 1977, p. 95.

<sup>29</sup> Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, p. 229.

<sup>30</sup> El franciscano Bernardino de Laredo, habla de: «Una escalera de diecisiete escalones tiene el ánima, por la cual subiendo hallará la felicidad temporal suya, y acabada de

En ambas obras se canaliza la percepción de la naturaleza a partir de la idea de Sibiuda quien opina que «les creatures sont les rayons de l'estre du monde»<sup>31</sup>. Y, en este sentido, también la herencia privilegiada del «Ars» luliano, compendiado en el *Llibre de la contemplació de Deu* y en el *Art abreujada d'atrobare veritat* o *Ars magna et mayor*, cuyo contenido se desarrolla en la corriente logicista medieval que va creciendo hasta la «via modernorum»<sup>32</sup>, abriéndose un camino especulativo que culmina en los reformistas observantes del siglo XV. Tanto para Llull como para Sibiuda, la naturaleza y las criaturas, tras su creación, quedan totalmente vinculadas a su Maestro-Artífice, de ahí que el hombre como ser superior, vinculante a su Hacedor, debe descubrir la verdad lógica y revelada a través de la tierra, el cosmos, los seres vivientes y de toda la creación, a través de la cual podrá ascender por la *scala naturae* y glorificar y servir a Dios, tal y como explica Cogitació ante las preguntas de Desitjós:

DESITJÓS: Que són estas criaturas?

COGITACIÓ: Son veus de nostre Senyor les quals criden e dicen la sua bondad e bellesa, les virtuts de nostre Senyor, totes lo lohen benehien [...] [les creatures] Són encara un vestigi e señal de nostre Senyor Déu, en les quals, principament en lo home, està esculpida la sua imatge, en lo qual és mostrada la sua sapiencia més que en altre creatura, e de molt més excel·lent composició que esser puga<sup>33</sup>.

DESITJÓS: Quales son estas creatures?

COGITACIÓ: Son belles, grans, sabies, bones, foros, alegres, gentils, gracioses, dolces, suaus, blanques.

DESITJÓS: De qui són estas creatures?

COGITACIÓ: Són de nostre Senyor, car ell nos ha fet a tots e obra som de les suas mans, car ell va fer lo cel e la terra, la mar e los abissos e tot quant en elles és [...] [les creatures] són perquè nosaltres conegam a nostre Senyor Déu en elles y per elles, e lo amem e desijem e lohem e benehiam e serviam e fassam gràcies; són així mateix perquè siam levats per elles, així com per una corda, en amar e lohar e benehie e servir Aquell que les

---

subir, en el último escalón, se hallará en la felicidad eterna» (*Subida del Monte Sión*, Juan Bautista Gomis (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1948, p. 5).

<sup>31</sup> Raimond Sebond, *Theologie naturel*, Rouen, Jean de la Mere, 1641, p. 44.

<sup>32</sup> Miguel Cruz Hernández, *El pensamiento de Ramón Llull*, p. 126.

<sup>33</sup> *Desitjós*, cap. XXIII, 2ª parte, p.126-127.

ha fetes e creades [...] són així mateix per instrucció nostra [...] i tot enaxí aquest món és una imatge del Cel e de la glòria eterna<sup>34</sup>.

Según los principios teológicos básicos de la tradición mística medieval (San Agustín, San Buenaventura, Lull, Sibiuda), la naturaleza toma relieve como manifestación divina. Del mismo modo, la experimentación natural de los dogmas de fe se hace por el mismo método de la contemplación racional de la misma y de las criaturas. Sibiuda, empleando la imagen de las escalas de San Buenaventura, dice que en la Creación hay dos escalas básicas: descendente y ascendente. La primera comprende todo lo que viene de Dios: sus propiedades divinas, la creación del mundo *ex nihilo*, la creación del Hijo por el Padre y la creación del Espíritu *per modum voluntatis*. Equipara la fe a la voluntad y deseo de amor distinguiendo dos tipos de amor contradictorios entre sí: el amor a Dios, al que se llega por la práctica de las virtudes, y el amor a lo que no es Dios, es decir el amor a sí mismo, que conduce a los vicios y a la ruptura con la armonía de la creación, lo que se refleja de manera plausible en *El Desitjós* y en el *Diálogo espiritual*. *El Desitjós* presenta tres tipos de amor: interior, exterior y superior. El primero es el amor a sí mismo que debe aborrecerse, el segundo es el amor al prójimo (*prohisme*) que debe practicarse como intermediario del amor de Dios, y el tercero es el amor de Dios que enciende el alma e implica la contemplación divina. Estas tres formas de amor se hallan en el extremo de las cinco cuerdas más bajas del salterio que representan las cinco pautas para la vida activa de la espiritualidad. Del mismo modo, en el *Diálogo espiritual*, Dileto explica que la condición del amor «es dividir y apartar el amante de sí mismo y de su propia voluntad y transformarlo en la voluntad de la persona amada»:

#### *Desitjós*

[...] devem saber que aqueste amor de sí mateix virtuosa està en menysprear i avorrir si mateix [...].E no pot amar lo prohisme que no menyspresa a sí mateix [...] és necessari per passar a l'amor de Déu, que és a l'altre extrem, passar per un medi com és l'amor del prohisme , que es sancta conversació, e cosa virtuosa [...]<sup>35</sup>.

#### *Diálogo espiritual*

[...] Así que el amor divino excluye del ánimo todas las afecciones propias y sus propios deseos y pone en ella a Dios y con aquel solo las ayunta, de manera que entonces más se pueda llamar divina que humana<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> *Desitjós*, cap. XXIII, 2ª parte, p. 127.

<sup>35</sup> *Desitjós*, cap. IV, 2ª parte, pp. 77-79.

He aquí, pues, claramente planteado el concepto de «ciencia de amor», origen y fundamento de todas las ciencias, la que enseña al hombre a discernir entre el bien y el mal, que proviene de San Agustín y entronca con Llull<sup>37</sup>, la que enseña a contemplar a Dios en el espejo de las criaturas (Sibiuda) y a establecer esa ligadura que ayunta y ata el amante con el amado (creador y criatura), la que muestra el alma humana transformada por amor en el Amado y que adquiere, a su vez, las dignidades divinas: Bondad, Grandeza, Eternidad, Poder, Sabiduría, Voluntad, Gloria, Diferencia, Concordia, Contrariedad, Principio, Medio, Fin, Mayoridad, Unicidad e Igualdad. Sólo, pues, en el amor puede el hombre ascender a categoría divina mediante la gracia recibida, el ejercicio de la voluntad y el desprendimiento del sí mismo.

En el campo de la *poiesis*, el poder suasorio de la imagen alegórica engarza un triple engranaje, ético, estético y didáctico. Fray Luis de Granada admite que «estas cosas exactamente expuestas y amplificadas, arrebatan maravillosamente los entendimientos humanos a la admiración de cosas tan grandes e inflaman poderosamente el amor de la divina bondad, benignidad, caridad y misericordia [...] y encienden los ánimos de los hombres en el amor de Dios»<sup>38</sup>. De este modo, la *amplificatio* y el símil originados en las Sagradas Escrituras y en los Santos Padres, serán elementos vinculantes al proceso alegórico en el campo de la retórica eclesiástica y de la tradición mística y ascética de las observancias. Aparte de dar plasticidad al discurso, ambos aportan una lección paradigmática, lo que transfiere el discurso a un plano superior de significación.

Por el símil del sol se explica la divinidad en toda la tradición mística y teológica. El sol en las sagradas Escrituras fue tomado como el astro semejante a Dios, por la fuerza de su luz y el poder de su belleza. Paralelamente, el neoplatonismo y la patrística (Hugo de Balma, San Buenaventura y Dionisio el Seudo-Areopagita) asemejan el concepto de lo bello y de lo bueno al sol, identificándolo con la suma de las cualidades divinas. Sibiuda habla de «celle qui est departie par le grand et eter-

---

<sup>36</sup> Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, p. 151.

<sup>37</sup> San Agustín, *Enquiridión*, en *Obras. Tomo IV. Obras apologéticas*, Andrés Centeno (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, p. 478; Ramón Llull, *Llibre d'Amich e Amat*, Barcelona, Barcino, 1954, pp. 131-135.

<sup>38</sup> Fray Luis de Granada, *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica*, Barcelona, Juan Jolis, 1778, p. 77.

nal astre et comme le soleil a clareté continuelle en soy sens que autre creature de luy fournisse, ansi Dieu de soi memme son estre perpetuel, qui n'a reçū de personne»<sup>39</sup>. Osuna, basándose en un salmo de David (Ps 35, 10), asimila la lumbre o fuego a la omnipotencia de Dios: «que con la lumbre que está impresa en nuestra ánima de junta la luz divina y celestial»<sup>40</sup>. Siguiendo la tradición, véase el funcionamiento del símil en *l'Spill de la vida religiosa* y en el *Diálogo espiritual*:

*Desitjós*

Pare, dieu, la bondad de nostre senyor com el sol sia bo per essencia y les creatures son bones per participació [...]»<sup>41</sup>.

*Diálogo espiritual*

[...] Por el sol podrás entender a Dios [...] una esencia, una común natura, una bondad incomprendible»<sup>43</sup>.

[...] car ell fa eixir lo seu sol sobre los bons e mals e plou sobre los justs e injusts»<sup>42</sup>

Asimismo, Dios es interpretado como un artífice o maestro de obras, como el gran arquitecto del mundo. La obra de arte de la creación es la obra suprema de Dios. De su perfección y orden procede el proyecto de un cosmos perfectamente estructurado por el gran maestro. El pseudo-Dionisio interpretaba la sabiduría del gran artífice de una obra que no se concibe desde ningún otro plano que el de la unidad y armonía. La obra de arte de la creación es la obra suprema de Dios. De su perfección y orden procede el proyecto de un cosmos perfectamente estructurado y ordenado por el gran maestro que se observa en las tres obras a contraste. El símil del maestro o artífice que construye o edifica una casa está directamente vinculado a Sabunde (*Diálogos de la naturaleza del hombre* y *Teologia naturalis*, cap. XVIII), aunque con anterioridad fue utilizado también por el maestro de las sentencias, Pedro Lombardo<sup>44</sup>:

---

<sup>39</sup> Raimond Sebond, *Theologie naturelle*, pp. 44-45. Ver también, del mismo, *Diálogos de la naturaleza del hombre, de su principio y de su fin*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1616, cap. V.

<sup>40</sup> Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario espiritual*, pp. 377-378.

<sup>41</sup> *Desitjós*, cap. XVII, 1ª parte, pp. 37-38.

<sup>42</sup> *Desitjós*, cap. XIX, 2ª parte, p. 99.

<sup>43</sup> Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, p. 103.

<sup>44</sup> Raimond Sebond, *Diálogos de la naturaleza del hombre, de su principio y de su fin*, p. 25. Juan de Celaya en su *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo*, reutiliza el símil de su maestro pero en sentido contrario: «Et deum quasi artificem non

*Desitjós*

Raspós la senyora dient que si, car es molt gran manobre y mestre de cases y diu que tot lo seu delit es consolació es fer edificis de terra y encara fa ço perque vejam y coneguem que ell es gran mestre com negam que les obres que ell fa són notables y de tant dolent metall com és la terra perçò vol que tothom lo lohe [...]45:

*Diálogo espiritual*

Veamos, Severo, qué artifice has tu visto en la tierra, aunque del más baxo oficio que en ella sea, que no pretenda el fin que dél se espera? [...] Presupongamos que un maestro quiere hazer una casa con muchos aposentos y muy bien trazada, verás cómo primero imagina en su entendimiento y todas las cosas que en ella a de ver desde la más pequeña a la mayor y después de ymaginada le parece que la vee toda en su entendimiento y se deleyta en ymaginalle como en verla se deleytaría46.

*Teologia naturalis*

[...] sans doute il afaît comme per art [...] et comme l'artisan a la forme, l'image et idee du bastiment en sa cervelle avant qu'il la produisse, aussi l'estre engendent, c'est dir Dieu47.

[...] Y assí como el artifice, antes que en lo exterior forma la casa, tiene en su interior la forma y la similitud de lo que ha de producir48.

A Dios se le ve también como un buen cirujano o médico que, frente a la enfermedad, sabe curar y alentar al enfermo, por eso el hombre busca su amor, para remedio y bien de sus sufrimientos49:

*Desitjós*

[...] la principal causa que jo cerque amor de Deu es que hem dit que es bon metge y que em done serenitat y purifique, car diuen que ell conéis los secrets y interiors malaties. c'allí hon ell pose la ma tot ho purifique50.

*Diálogo espiritual*

[...] y en los enfermos quando ruegan al cirujano le de blandamente los cauterios de fuego51.

---

creato rem, vocatur quem factor sine artifex, sed non creator» (*Tertium et quartum librum sententiarum*, Valencia, Juan de Costilla, 1531, p. 19).

45 *Desitjós*, cap. III, 1ª parte, p. 3.

46 Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, pp. 110-111.

47 Raimond Sebond, *Theologie naturel*, p. 35.

48 Raimond Sebond, *Diálogos de la naturaleza del hombre, de su principio y de su fin*, p. 5.

49 Este símil fue usado por párrocos y predicadores para aprovechamiento de los feligreses. Véase Francisco Miguel Echevarez, *Pláticas dominicales o doctrinas sobre los evangelios*, Mercedarios Observantes, Madrid, 1735, p. 143.

50 *Desitjós*, cap. XIX, 1ª parte, p. 37.

51 Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, p. 203.

El alma de Desitjós escucha en su interior la voz de Dios quien le dice que «[...] tinc ansia e cura de tu així com la gallina dels seus polllets, com la mare del seu car fill» (*Desitjós*, cap. XII, 2ª parte, p. 103). El mismo símil se encuentra en el *Tercer abecedario espiritual* de Osuna: «La madre recibe a su hijo chiquito que se viene a ella huyendo de las cosas que le afligen»<sup>52</sup>, así como en el *Diálogo espiritual*: «[...] allégate a nuestro Señor dentro de tu ánima, así como los niños chiquitos se allegan a sus padres»<sup>53</sup>.

La meta final del trayecto espiritual que ha recorrido el alma, a través de los distintos grados de perfeccionamiento individual, durante la praxis ascética del recogimiento afectivo, hasta llegar a la contemplación de Dios, y con el fin de poder gozar de su amor, se visualiza, a lo largo de la tradición mística y ascética, con la imagen de la ciudad santa, equiparable con el Paraíso o la Jerusalén celeste. El paso a la ciudad santa, o séptima morada de perfeccionamiento (San Agustín, *De quantitate animae*, cap. XXXIII), equivale, pues, a la última etapa mística y se identifica con la visión de la luz, la paz y el esplendor total. En este sentido, la ciudad santa es el símbolo de la comunidad espiritual en Cristo, así como también de una nueva vida en la ciudad de Dios (Ap 21, 1-2), el templo de Dios o la gloria del Señor (San Agustín, *De civitate Dei*, XI, I). Y así lo corrobora Desitjós:

[...] aquesta ciutat es la casa del Senyor en la qual hi ha moltes habitacions [...] tots los murs a les plaçes són de or purissim, les portes totes relucen de pedres precioses [...]<sup>54</sup>.

[...] Jo vull encendre la mia aflecció en amar la gloria de paradís y la ciutat de Hierusalem Sancta<sup>55</sup>.

Ética y estética quedan perfectamente trabadas en un microsistema de imágenes de tradición mística y ascética, el sol, el artífice, la ciudad santa, el niño chiquito, dotadas de una potente fuerza plástica, expresiva y didáctica, que acopla lo abstracto a lo real y concreto, cerniéndose sobre lo específicamente sensitivo, brindando al lector una mejor comprensión del significado.

---

<sup>52</sup> Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, p. 5.

<sup>53</sup> Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, p. 190.

<sup>54</sup> *Desitjós*, cap. XV, 2ª parte, p. 90

<sup>55</sup> *Desitjós*, cap. XVII, 2ª parte, p. 95

En definitiva, es muy posible que tanto la edición príncipe, editada en los talleres de Rosenbach, Barcelona, 1515, como su reedición en las prensas de Juan de Costilla, Valencia, 1529, fueran un proyecto editorial franciscano, cuyo autor «un observant religiós», el que calló su nombre por humildad. Esto permite explicar la estampa de San Francisco en ambas ediciones, así como la alusión al «beneyt Sant Francesc» del colofón valenciano de 1529, lo que corroboraría que la edición fuera obra de un franciscano y que su reedición valenciana fuera también de iniciativa franciscana. En este sentido, lo lógico sería pensar que la xilografía del santo justificara un proyecto editorial de la orden franciscana. Por el contrario, está demostrado que la difusión de la obra en castellano recae sobre los jerónimos, luego cabría también la posibilidad de que el texto fuera manipulado y traducido al castellano por algún fraile jerónimo, tal y como consta en todas las traducciones a partir de la de Sevilla 1533, y que los jerónimos acabaran adjudicándose la autoría de dicha versión castellana<sup>56</sup>. Por otra parte, la traducción gaélica del texto fue propulsada por franciscanos irlandeses<sup>57</sup>, y la napolitana de 1529, *Specchio de la vita religiosa*, pudo ser iniciativa de la compañía del Divino Amor, bien relacionada con círculos franciscanos italianos<sup>58</sup>.

Así, pues, es un texto-espejo de la nueva piedad reformada para todo aquel que esté deseoso del Amor de Dios.

---

<sup>56</sup> Josep Lluís Martos, «Sobre l'*Spill de la vida religiosa* i la impremta», pp. 229-258.

<sup>57</sup> August Bover, «Notes sobre les traduccions no castellanes de l'*Spill de la vida religiosa*», en *Miscel·lània Pere Bohiges (1)*, número monográfico de *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 3 (1981), pp. 129-138.

<sup>58</sup> Pep Valsalobre, «*Il Desideroso*: un successo editoriale permanente. Note sulla fortuna del romanzo *Desitjós o Spill de la vida religiosa* in Italia, del Cinquecento all'Ottocento», en Costanzo Di Girolamo, Paolo Di Luca y Oriana Scarpati (ed.), «*La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*». *Atti del IX Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 14-16 febbraio, 2008)*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, p. 5 (en línea) [fecha de consulta: 13-01-2018] <<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive>>.

## OBRAS CITADAS

- Alcina y Rosselló, Llorenç, «El *Spill de la vida religiosa* de Miquel Comalada O.S.H.», en *Studia Monastica*, 3 (1961), pp. 377-382.
- Andrés, Melquíades, «*El Deseoso*». *Una mística de la orden de San Jerónimo*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2004.
- Asensio, Eugenio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», en *Revista de Filología Española*, 36 (1952), pp. 31-99.
- Bataillon, Marcel, «El anónimo del soneto: “No me mueve mi Dios para quererte”», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4 (1950), pp. 254-269.
- Bover y Font, August, «Alguns aspectes de la contemplació lul·liana i l'*Spill de la vida religiosa*», en Miralles Solla (ed.), *Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1985, pp. 71-76.
- , «Notes sobre les traduccions no castellanes de l'*Spill de la vida religiosa*», en *Miscel·lània Pere Bohiges (I)*, número monogràfic de *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 3, (1981), pp. 129-138.
- , «*Spill de la vida religiosa*. Edició crítica i estudi introductori», Martí de Riquer (dir.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984 (tesis doctoral inédita).
- Celaya, Juan de, *Tertium et quartum librum sententiarum*, Valencia, Juan de Costilla, 1531.
- Cruz Hernández, Miguel, *El pensamiento de Ramón Llull*, Valencia, Fundación Juan March / Castalia, 1977.
- Desitjós o Spill de la vida religiosa*, Barcelona, Joan Rosenbach, 1515.
- Doménech, Ricart, «*El Desitjós*: novel·la religiosa simbòlica del 1515», en *Xaloc*, 2 (1964), pp. 122-128.
- Echevarez, Francisco Miguel, *Pláticas dominicales o doctrinas sobre los evangelios*, Mercedarios Observantes, Madrid, 1735.
- Esteva de Llobet, Lola, «La traducción que hizo Jorge de Montemayor de *Els cants d'amor* de Ausias March del lemosín al castellano», en *e-Humanista*, 28 (2014), pp. 369-383.
- Granada, Fray Luis de, *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica*, Barcelona, Juan Jolis, 1778.
- Guibert, Joseph de, «Le méthode de trois puissances et l'*Art de contemplation* de Raymond Lulle», en *Revue d'Ascétique et de Mystique*, 6 (1925), pp. 366-378.

- Laredo, Bernardino de, *Subida del Monte Sión*, Juan Bautista Gomis (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1948.
- López Estrada, Francisco, «Notas sobre la espiritualidad española de los Siglos de Oro. Estudio del *Tratado llamado "El Deseoso"*», Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972.
- Llull, Ramón, *Llibre de Evast i Blanquerna*, Barcelona, Barcino, 1935.
- , *Llibre d'Amich e Amat. Art de contemplació*, Barcelona, Barcino, 1954.
- , *Llibre de contemplació*, Salvador Galmés, Mateu Obrador y Miquel Ferrá (ed.), Palma de Mallorca, Comissió Editora Lulliana, 1906-1914.
- Martínez Millán, José, «Grupos de poder en la corte durante el reinado de Felipe II: la facción "ebolista" (1554-1573)», en José Martínez Millán (ed.), *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispánica durante el siglo XVI*, Madrid, Universidad Autónoma, 1992, pp. 137-197.
- Martos, Josep Lluís, «Sobre l'*Spill de la vida religiosa* i la impremta», en *Zeitschrift für Katalanistik*, 25 (2012), pp. 229-258.
- Miquel i Planas, Ramón, «Fra Miquel de Comalada és l'autor de la *Història d'en Desitjós?*», en *Bibliofilia*, 2 (1920), pp. 471-473.
- , «Estudi històric y crítich sobre la antiga novela catalana», en *Bibliofilia*, 1 (1911-1914), pp. 295-298.
- Montemayor, Jorge de, *Diálogo espiritual*, María Dolores Esteva de Llobet (ed.), Kassel, Reichenberger, 1998.
- Osuna, Francisco de, *Tercer abecedario espiritual*, Saturnino López Santidrián (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972.
- Revah, Israel S., *Une source de la spiritualité péninsulaire au XVIème siècle: la «Théologie naturelle» de Raymond de Sebond*, Lisboa, Academia das Ciências. Biblioteca de Altos Estudos, 1959-1960.
- Riquer, Martí de, *Història de la literatura catalana. Vol. III*, Barcelona, Ariel, 1966.
- San Agustín, *De la cantidad del alma*, en Eusebio Cuevas (ed.), *Obras. Tomo III. Obras filosóficas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 412-525.
- , *Enquiridión*, en Andrés Centeno (ed.), *Obras. Tomo IV. Obras apolo-géticas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, pp. 463-623.
- Sebond, Raimond, *Theologie naturel*, Rouen, Jean de la Mere, 1641.
- , *Diálogos de la naturaleza del hombre, de su principio y de su fin*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1616.
- Spill de la vida religiosa*, Valencia, Jorge Costilla, 1529.

- Valsalobre, Pep, «*Il Desideroso*: un successo editoriale permanente. Note sula fortuna del romanzo *Desitjós o Spill de la vida religiosa* in Italia, del Cinquecento all'Ottocento», en Costanzo Di Girolamo, Paolo Di Luca y Oriana Scarpatti (ed.), «*La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*». *Atti del IX Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 14-16 febbraio, 2008)*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008 (en línea) [fecha de consulta: 13-01-2018] <<http://www.filmod.unina.it/aisc/attive>>.
- , «De *l'Spill de la vida religiosa* al *Desitjós*. Notes a una novel·la al·legòrica del ségle XVI», en *Caplletra*, 31 (2001), pp. 11-24.
- Villena, Isabel de, *Vita Christi*, Josep Almiñana (ed), València, Ajuntament de València, 1992.



## **La oratoria sagrada de Manuel de Nájera (1604-1680). Estado de la cuestión y perspectivas de estudio y edición**

JAUME GARAU

Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad  
Universitat de les Illes Balears

**RESUMEN:** Presentamos un proyecto consistente en realizar un estudio, catalogación y edición crítica de las oraciones fúnebres del predicador real Manuel de Nájera (1604-1680), seguidor de la corriente culta que representa Paravicino y uno de los oradores más fecundos de nuestro Siglo de Oro, con más de 40 obras localizadas. Dado lo prolífico de su producción, no estudiada ni en parte ni en su totalidad, acotaremos nuestro objeto de estudio a sus numerosas oraciones fúnebres, dejando para un proyecto posterior el resto de su prolífica obra. Con el estudio de esta parte de su obra, singular e importante, pretendemos contribuir al conocimiento de la oratoria sagrada durante el reinado de Felipe IV, y casi la mitad del de Carlos II, desde la perspectiva de un predicador cercano a los círculos del poder.

**PALABRAS CLAVE:** Manuel de Nájera, oratoria sagrada, oración fúnebre

Suele ser un tópico muy extendido entre quienes nos dedicamos al estudio de la oratoria sagrada en el Siglo de Oro lamentarnos del poco interés que este género ha despertado entre los investigadores. Afortunadamente, de un tiempo a esta parte asistimos a una decidida reflexión crítica sobre la predicación que contribuye a desbrozar, cada vez más, un aspecto de la literatura áurea que representa una de las claves esenciales de la cultura de la época. Tanto es así que puede analizarse el sermón desde diversas perspectivas, ya que constituye, en muchos casos, un documento costumbrista, un reflejo de las manifestaciones cul-

turales de la vida social y, por supuesto, religiosa, o un instrumento al servicio de la ideología dominante. Todo ello sin olvidar su pertenencia a la literatura oral y sin dejar de apreciar, en el caso de los grandes predicadores de la época, la calidad de su estilo y la adscripción de este a las principales corrientes estilísticas del siglo. En definitiva, como lo definía muy certeramente nuestro maestro, el recientemente fallecido Francis Cerdan (1935-2014), el sermón es un «espejo de la sociedad».

El jesuita Manuel de Nájera, si seguimos a Charles Sommervogel<sup>1</sup> o a Manuel Ruiz Jurado<sup>2</sup>, nace en Toledo el 25 de diciembre de 1604 y es admitido en la orden el 6 de diciembre de 1625. Fue catedrático de Sagrada Escritura en la Universidad de Alcalá y, posteriormente, de Filosofía Política en los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid. Su predicación fue muy popular en su época y reconocida por su alta calidad por otros ingenios como el Padre Andrés Mendo, quien le calificaba de «Fénix en el púlpito». Debemos a Nicolás Antonio un nuevo dato en relación a los cargos de nuestro autor: el de ser preceptor del propio rey Felipe IV, lo que vincula más si cabe su persona a los círculos del poder<sup>3</sup>. En este sentido, resulta relevante su excelente relación de amistad con sor Ana Dorotea de Austria, hija del emperador de Alemania, Rodolfo de Austria, y religiosa en el Real Convento de las Descalzas de Madrid, relación que queda patente en el hecho de ser una de las personas que lo recomiendan para su nombramiento como predicador real, según se desprende del expediente del Palacio Real que hemos podido consultar y en el que constan su genealogía y otros muchos datos de interés. No obstante, su privilegiada posición en la Corte no evitó que fuera denunciado ante la Inquisición con motivo de la predicación del sermón panegírico dedicado al padre jesuita Juan Eusebio Nieremberg, según se desprende del proceso inquisitorial que tenemos localizado en el Archivo Histórico Nacional y que, en estos momentos, estamos a punto de publicar.

---

<sup>1</sup> Charles Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles / Paris, Alphonse Picard, 1890-1932, vol. 2, pp. 1600-1607.

<sup>2</sup> Manuel Ruiz Jurado, «Manuel de Nájera», en Charles E. O'Neill y Joaquín María Domínguez (ed.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Roma / Madrid, Institutum Historicum / Universidad Pontificia Comillas, 2001, vol. 3, p. 2797.

<sup>3</sup> Nicolás Antonio, *Biblioteca hispana nova*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1783-1788, pp. 352-353.

Nájera hizo del uso público de la palabra su bandera intelectual. Fue uno de los predicadores más fecundos del Seiscientos –con más de 40 obras– y fue, juntamente con Manuel Guerra y Ribera, el predicador más importante de la cuarta época; la más propiamente barroca según la conocida división establecida por Miguel Herrero García para el estudio de la predicación española del Siglo de Oro<sup>4</sup>. Esta etapa, que comprende un período de 30 años, desde la muerte de Paravicino hasta el final del reinado de Felipe IV (1633-1664), se distingue por el culto al ingenio verbal, por la búsqueda constante desde el púlpito de la sorpresa en aras de conseguir la suspensión entre el público oyente que asiste a un modo de predicación en el que la gesticulación, las inflexiones de la voz, además del texto predicado –el elemento fundamental–, convierten el templo en un teatro en el que el predicador hace las veces de actor. Manuel de Nájera, al ser un autor de filiación gongorina, se halla en el polo opuesto a Jerónimo de Florencia (1565-1633), a quien estudiamos en un proyecto anterior<sup>5</sup>. En efecto, Florencia clama contra los cultos al denunciar, en el prólogo de su *Marial* (Alcalá de Henares, Juan de Orduña, 1625), el abuso de las «palabras afeitadas» en los sermones<sup>6</sup>, inscribiéndose en la línea anticulterana iniciada a partir de la polémica en torno a la nueva poesía, que se originó con la difusión, a partir de 1613, de los grandes poemas gongorinos. Como es sabido, la polémica provocó enconadas reacciones, tanto en la Corte como en otras ciudades importantes, que originaron las famosas controversias de mediados del siglo XVII, en las que intervinieron autores, por citar algunos de los imprescindibles, como José de Ormaza con su *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, Pérez de Ledesma, 1648), Ambrosio Bondía y su *Triunfo de*

---

<sup>4</sup> Miguel Herrero García, *Sermonario clásico*, Madrid / Buenos Aires, Escelicer, 1942, pp. LXXII-LXXXII.

<sup>5</sup> Véanse Jaime Garau, «Notas para un biografía del predicador real Jerónimo de Florencia (1565-1633), en *Revista de Literatura*, 135 (2006), pp. 101-122, y «Jerónimo de Florencia y su sermón a las honras fúnebres de Felipe III», en Françoise Cazal (ed.), *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Les Méridiennes, 2007, pp. 323-337. También José Servera, «Jerónimo de Florencia, predicador de honras: *Sermón a las honras de la emperatriz doña María*», en Anthony Close y Sandra María Fernández Vales (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 563-568, entre otros.

<sup>6</sup> Jerónimo de Florencia, *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora, predicados a las majestades de Filipo III y Filipo IV*, Alcalá, Juan de Orduña, 1625, fol. ¶7vº.

*la verdad sobre la censura de la elocuencia* (Madrid, Juan de Barrio, 1649) y Valentín de Céspedes, autor de *Trece por docena*, obra que se mantuvo inédita hasta 1998<sup>7</sup>.

## 1. ¿Por qué debemos estudiar a Manuel de Nájera?

Pretendemos estudiar en profundidad la figura de este predicador de corte y, básicamente, dada su fecundidad, que obliga a delimitar tan extensa obra, sus oraciones fúnebres. Las obras analizadas se editarían en ediciones críticas, con abundantes notas filológicas. En este sentido, se cubriría un importante hueco editorial ya que, salvo el caso de la figura de fray Luis de Granada –de quien, gracias a la benemérita labor de Álvaro Huerga, se han publicado todas sus obras, en 52 tomos, entre ellas muchos de sus sermones<sup>8</sup>– y de la edición de los sermones cortesanos de Paravicino, a cargo de Francis Cerdan<sup>9</sup>, no existe un solo libro de sermones de un autor del siglo XVII de la relevancia de Nájera al que, en edición moderna, pueda acudir el especialista en literatura clásica, pese al interés científico, cultural y literario que estas obras presentan en muchos casos.

Consideramos que hay que estudiar a Manuel de Nájera como predicador de tendencia culterana con claros rasgos diferenciados, por ejemplo, de su compañero de orden Jerónimo de Florencia, cuyo estilo clasicista entronca directamente con los grandes predicadores españoles del Quinientos. Con ello creemos poder iluminar buena parte de la predicación sagrada del siglo XVII, en particular la etapa definida, como ya se ha dicho, por Herrero García como «triumfo del Barroco». En este sentido, pues, este proyecto se concibe como una continuación del que en su día se dedicó a Florencia.

Al igual que tantos grandes predicadores de nuestro Siglo de Oro, Nájera no cuenta con una monografía sobre su figura y obra, ni con la

---

<sup>7</sup> Esta interesante obra fue publicada, con una amplia introducción de los editores, como *Trece por docena*, Francis Cerdan y José Enrique Laplana (ed.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

<sup>8</sup> Fray Luis de Granada, *Obras completas*, Álvaro Huerga (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994-2006.

<sup>9</sup> Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, Francis Cerdan (ed.), Madrid, Castalia, 1994.

edición –y este es uno de nuestros propósitos– de algunas de sus obras más representativas. Resulta llamativo que la bibliografía sobre la Compañía de Jesús no le cite<sup>10</sup>. De esta consideración debemos exceptuar las páginas que le dedica Félix Herrero Salgado, donde pondera su importancia y describe uno de sus sermones<sup>11</sup>.

Aparte de a estas páginas, pues, no podemos acudir a ninguna entrada bibliográfica que, con una cierta extensión, analice su obra en el contexto de la predicación de su tiempo. Tenemos, sí, referencias en la bibliografía general que existe dedicada al género. De entre esta debemos destacar, como precursores en el ámbito universitario, a Emilio Alarcos García, con sus estudios sobre Hortensio Paravicino<sup>12</sup> y a Andrés Soria Ortega, sobre Fray Manuel Guerra y Ribera<sup>13</sup>. Con esta obra, Soria afirmaba, ya definitivamente, que el estudio de la oratoria sagrada pertenecía al dominio de la investigación científica y de la problemática literaria y cultural, en su sentido más amplio, y no ya únicamente al solo interés religioso o eclesiástico. Obras imprescindibles son también, en el ámbito de la bibliografía general sobre oratoria, el ya mencionado *Sermonario clásico* de Miguel Herrero García, la obra de Hilary Dansey Smith sobre la predicación durante el reinado de Felipe III<sup>14</sup>, la aportación de Emilio Orozco Díaz sobre las relaciones entre teatro y predicación<sup>15</sup> y los múltiples artículos de nuestro maestro Francis Cerdan<sup>16</sup>. Gra-

---

<sup>10</sup> Véase Julián J. Lozano Navarro, *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2005, entre otros.

<sup>11</sup> Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III. La predicación en la Compañía de Jesús*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 472-481.

<sup>12</sup> Emilio Alarcos García, «Góngora y Paravicino», en *Revista de Filología Española*, 24 (1937), pp. 83-88, y «Los sermones de Paravicino», en *Revista de Filología Española*, 24 (1937), pp. 162-197 y 249-319.

<sup>13</sup> Andrés Soria Ortega, *El Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, Granada, Universidad de Granada, 1950 (reeditado, con estudio preliminar de Francis Cerdan, en 1991).

<sup>14</sup> Hilary D. Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

<sup>15</sup> Emilio Orozco Díaz, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 171-188.

<sup>16</sup> Entre ellos, es importante destacar los siguientes: «La oración fúnebre del Siglo de Oro, entre sermón evangélico y panegírico poético sobre fondo de teatro», en *Critición*, 30 (1985), pp. 79-102, y «La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII», en *Critición*, 28 (1993), pp. 61-72.

cias a este investigador contamos con dos excelentes trabajos en los que analiza, primero, la bibliografía publicada hasta 1985<sup>17</sup>, y, después, la que alcanza hasta nuestro días<sup>18</sup>. Un estudio imprescindible, en lo que atañe a la lengua de los sermones, lo constituye la tesis doctoral inédita de Inmaculada Delgado Cobos<sup>19</sup>. Se trata de una obra lexicográfica de gran interés ya que, si bien el período de estudio de nuestro predicador trasciende el de Cobos, ayuda a iluminar el estudio de su lengua. De esta tesis cabe resaltar el capítulo IV, donde muestra un «estudio lingüístico del léxico culto de los predicadores de 1580-1633».

En el año 2002, la revista *Criticón* dedicó un número extraordinario a nuestro campo con aportaciones muy diversas por parte de estudiosos del género. El volumen fue editado y coordinado por Francis Cerdan<sup>20</sup>.

## 2. Conclusión

Manuel de Nájera (1604-1680) es uno de los predicadores más importantes del siglo XVII. Su larga etapa de predicador real le dio oportunidad de conocer a todos los monarcas de su siglo, aunque como predicador real actuase durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Su obra refleja, en todo su esplendor, el triunfo del Barroco en el púlpito. De la historia de la predicación española durante el siglo XVII comenzamos a conocer mejor a un predicador real de la importancia de Jerónimo de Florencia, el más destacado, junto a Hortensio Paravicino, durante el reinado de Felipe III y primeros años de Felipe IV, y desconocemos muchísimo de cómo fue la predicación posterior. Manuel de Nájera es el predicador más importante, junto a Guerra y Ribera, del período siguiente. A través de sus excelentes oraciones fúnebres, en las que el predicador se convierte en portavoz privilegiado de la ideología del poder, podrá conocerse esta etapa tan ignorada del género. Sus sermones se erigen en un

---

<sup>17</sup> Francis Cerdan, «Historia de la historia de la oratoria sagrada en el Siglo de Oro (introducción crítica y bibliográfica)», en *Criticón*, 32 (1985), pp. 55-107.

<sup>18</sup> Francis Cerdan, «Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985-2002). Balance y perspectivas», en *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 9-42.

<sup>19</sup> Inmaculada Delgado Cobos, *El cultismo en la oratoria sagrada del Siglo de Oro (1580-1633)*, Jesús de Bustos Tovar (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987 (tesis doctoral inédita).

<sup>20</sup> Francis Cerdan (ed.), *La oratoria sagrada del Siglo de Oro*, número monográfico de *Criticón*, 84-85 (2002).

modelo de buena prosa y son representativos del estilo culto que emergía con fuerza en los púlpitos españoles de aquel tiempo. Sin duda, el estudio de su obra enriquecerá lo que podamos conocer sobre la repercusión de la polémica gongorina en el ámbito de la oratoria sagrada.

No estamos, pues, ante un autor local o poco relevante, sino ante un predicador de primerísimo orden que influye en la oratoria de su época, en la que compite con oradores tan relevantes como el ya mencionado Manuel de Guerra y Ribera (1638-1692) o con Andrés Mendo (1608-1684). En este sentido, Miguel Herrero, en su *Sermonario clásico*, escribe del jesuita que:

Una primera figura del retablo de la oratoria barroca fue el jesuita padre Manuel de Nájera, y, además uno de los oradores más fecundos del siglo XVII. Unos quince tomos de sermones le reconoce la bibliografía. La oratoria del padre Nájera es uno de los prodigios artísticos del culteranismo. La *Agudeza y arte de ingenio* está aquí trasuntada y convertida en modelo imponente de perfección<sup>21</sup>.

Con el estudio y edición crítica de una parte destacada de su obra, nos proponemos cubrir esa importante laguna y dar a conocer su figura, al tiempo que rendir un servicio al especialista al facilitarle una edición de su obra con criterios actuales y abundante aparato crítico.

## OBRAS CITADAS

- Alarcos García, Emilio, «Góngora y Paravicino», en *Revista de Filología Española*, 24 (1937), pp. 83-88.
- , «Los sermones de Paravicino», en *Revista de Filología Española*, 24 (1937), pp. 162-197 y 249-319.
- Antonio, Nicolás, *Biblioteca hispana nova*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1783-1788.
- Cerdan, Francis (ed.), *La oratoria sagrada del Siglo de Oro*, número monográfico de *Criticón*, 84-85 (2002).
- , «Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985-2002). Balance y perspectivas», en *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 9-42.

---

<sup>21</sup> Miguel Herrero, *Sermonario clásico*, p. LXXII.

- , «La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII», en *Criticón*, 28 (1993), pp. 61-72.
- , «La oración fúnebre del Siglo de Oro, entre sermón evangélico y panegírico poético sobre fondo de teatro», en *Criticón*, 30 (1985), pp. 79-102.
- , «Historia de la historia de la oratoria sagrada en el Siglo de Oro (introducción crítica y bibliográfica)», en *Criticón*, 32 (1985), pp. 55-107.
- Céspedes, Valentín de, *Trece por docena*, Francis Cerdan y José Enrique Laplana Gil (ed.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Delgado Cobos, Inmaculada., *El cultismo en la oratoria sagrada del Siglo de Oro (1580-1633)*, Jesús de Bustos Tovar (dir.), Madrid Universidad Complutense de Madrid, 1987 (tesis doctoral inédita).
- Flores, Jerónimo de, *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora, predicados a las majestades de Filipo III y Filipo IV*, Alcalá, Juan de Orduña, 1625.
- Garau, Jaume, «Jerónimo de Florencia y su sermón a las honras fúnebres de Felipe III», en Françoise Cazal (ed.), *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Les Méridiennes, 2007, pp. 323-337.
- , «Notas para un biografía del predicador real Jerónimo de Florencia (1565-1633)», en *Revista de Literatura*, 135 (2006), pp. 101-122.
- Granada, Luis de, fray, *Obras completas*, Álvaro Huerga (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994-2006.
- Herrero Salgado, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III. La predicación en la Compañía de Jesús*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- Herrero, Miguel, *Sermonario clásico*, Madrid / Buenos Aires, Escelicer, 1942.
- Lozano Navarro, Julián J., *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Orozco Díaz, Emilio, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 171-188.
- Paravicino, Hortensio, fray, *Sermones cortesanos*, Francis Cerdan (ed.), Madrid, Castalia, 1994.
- Ruiz Jurado, Manuel, «Manuel de Nájera», en Charles E. O'Neill y Joaquín María Domínguez (ed.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Roma / Madrid, Institutum Historicum / Universidad Pontificia Comillas, 2001, vol. 3, p. 2797.
- Servera, José, «Jerónimo de Florencia, predicador de honras: *Sermón a las honras de la emperatriz doña María*», en Anthony Close y Sandra

- María Fernández Vales (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 563-568.
- Smith, Hilary D., *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Sommervogel, Charles, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles / Paris, Alphonse Picard, 1890-1932.
- Soria Ortega, Andrés, *El Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, Francis Cerdan (intr.), Granada, Universidad de Granada, 1991.
- , *El Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, Granada, Universidad de Granada, 1950.



## Corografía eclesiástica y *laus civitatis* del antiguo reino de Jaén según Jiménez Patón y Ordóñez de Ceballos

JUAN CARLOS GONZÁLEZ MAYA

Universitat de les Illes Balears

**RESUMEN:** El antiguo género de la corografía tuvo su particular edad de oro cuando en 1628 Ordóñez de Ceballos y Jiménez Patón publicaron su *Historia de Jaén*. En la concepción de la época y de los autores, el género quedó indisolublemente unido a la defensa de la fe y del dogma cristiano. Por eso, todo el libro tiene esa lectura entre geográfica y piadosa característica de los valores que representan.

**PALABRAS CLAVE:** Corografía, Jiménez Patón, Ordóñez de Ceballos, *laus civitatis*, reino de Jaén

Dentro de la tarea de recuperación de la obra no filológica del humanista manchego Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640) que venimos realizando desde la Universidad de las Islas Baleares, quería aproximarme en esta presentación a una moda vigente durante el primer tercio del siglo XVII y que constituye una incursión de Jiménez Patón en un proyecto ajeno a su universo. Me estoy refiriendo al antiguo género de la *chorographia*, puesto de moda por los primeros monarcas Austrias como un arma más de su inmenso aparato propagandístico (junto a la arquitectura y la pintura, entre otras), continuado en el siglo XVII por las ciudades o ayuntamientos para contar al mundo su historia, sus grandezas o su antigüedad, en lo que se considera su época de esplendor.

dor<sup>1</sup>. Por ello, el género se inunda en esta época de historias particulares de ciudades que, surgidas bajo el paraguas de la geografía o la topografía, centran sus esfuerzos en el panegírico de sus respectivos lugares al modo de las obras patrióticas. Jiménez Patón, juntamente con su amigo Pedro Ordóñez Ceballos (*ca.* 1556-1635), coescribió y finalizó, dentro de este marco, la *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén, muy famosa, muy noble y muy leal guarda y defendimiento de los Reinos de España. Y de algunos varones famosos, hijos della*, impresa en Jaén por Pedro de la Cuesta en 1628, libro del que estoy preparando una futura edición<sup>2</sup>.

El proyecto fue alumbrado inicialmente por el clérigo y aventurero jienense Ordóñez de Ceballos dentro de otro más ambicioso con el que se dio a conocer en el panorama literario en 1614: su *Viaje del mundo*, volumen de carácter entre autobiográfico y enciclopédico al modo de las crónicas de Indias, donde relata sus viajes alrededor de los cuatro continentes, y que pretendía continuar con un volumen dedicado a su tierra natal<sup>3</sup>. Pero en carta fechada el 30 de septiembre de 1616, y que se reproduce en los preliminares de nuestro libro, cuando ya tenía bastante avanzada su redacción, solicitó la colaboración del entonces célebre humanista manchego para que continuase su manuscrito y lo mejorase en todo lo que considerara oportuno. Los motivos del ofrecimiento los hace explícitos en el mismo correo y, entre ellos, destaca su deteriorada salud<sup>4</sup> y las enemistades surgidas de la envidia. Aspecto este sobre el que estoy trabajando.

---

<sup>1</sup> Motivo por el cual, los ayuntamientos abrieron sus archivos municipales a los autores y dieron todo tipo de facilidades para la realización de su trabajo.

<sup>2</sup> A efectos de este trabajo he usado en cambio la edición facsimilar Bartolomé Jiménez Patón y Pedro Ordóñez de Ceballos, *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén, muy famosa, muy noble y muy leal guarda y defendimiento de los Reinos de España. Y de algunos varones famosos, hijos della*, Rafael Ortega y Sagrista (ed.), Jaén, Riquelme y Vargas, 1983 (edición facsímil). Todas las citas y alusiones remiten a esta edición.

<sup>3</sup> Pedro Ordóñez de Ceballos, *Viaje del mundo. Hecho y compuesto por el licenciado Pedro Ordóñez de Ceballos, natural de la insigne ciudad de Jaén. Contiene tres libros*, Madrid, Luis Sánchez, 1614. La proyectada continuación, o sea el cuarto libro, era el dedicado a Jaén: «Y por cuarto libro, por pagar la deuda a la madre patria, trato de las grandezas de esta famosísima ciudad de Jaén» (libro I, «Prólogo», p. 11).

<sup>4</sup> Los últimos años de su existencia los pasó, enfermo, postrado en la cama. En su *Tratado de los reinos orientales y hechos de la reina María y de sus antecesores*

Jiménez Patón, que no conocía a Ordóñez de Ceballos pero que había leído sus *Cuarenta triunfos de la santísima Cruz de Cristo N. S. y Maestro* (Madrid, Luis Sánchez, 1614), libro piadoso que le cautivó y posiblemente motivó a que escribiera su *Decente colocación de la Santa Cruz* (Cuenca, Julián de la Iglesia, 1635), aceptó gustoso el encargo y creyó sin dudar todas las explicaciones del andaluz, posiblemente alentado por la devoción que ambos sentían por el venerable madero<sup>5</sup>. Tomó el proyecto y, en línea con lo solicitado, mejoró todo lo que pudo. Después de una atenta lectura, mi parecer es que Ordóñez de Ceballos buscó la intervención de un humanista relevante, tanto para que le diera lustre al libro con su ingenio como para que lo acabara, a partir del momento en que su quebrantada salud le impidió continuar con su redacción. Por ese motivo, considero que Jiménez Patón se centró básicamente en el último tercio del libro, concretamente a partir del capítulo 37 (de 46), con el inicio emblemático de la biografía del que ya consideraba su amigo, continuando con la parte más corográfica del antiguo reino de Jaén (últimos 9 capítulos); sin que esto le impidiera introducir algunos cambios en el manuscrito entregado, actualizando datos o mejorando el estilo en el borrador que le pasó Ordóñez de Ceballos. En ese capítulo biográfico se ofrecen dos datos interesantes, a mi parecer. En las primeras líneas el autor recuerda la población de Almedina, «mi patria», despejando así toda duda sobre su posible autoría. Más abajo, la fecha de 1627, cuando el rey Felipe IV confirmó los privilegios del castillo-alcázar de Jaén a súplica de su visitador de castillos, Salvador Caro de Rojas<sup>6</sup>, demuestra que Jiménez Patón siguió trabajando en su cometido hasta unos meses antes de la impresión (mayo de 1628), a pesar de que los preceptos legales de los preliminares están fechados en 1624 (entre junio y septiembre).

---

(Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629) llega a afirmar en su «Dedicatoria» que padece «enfermedades de doce años cumplidos sin poder andar y mal en la cabeza hasta perder un ojo».

<sup>5</sup> En el prólogo, Jiménez Patón celebra su libro.

<sup>6</sup> *Cédula de Su Majestad en favor de Salvador Caro, capitán de la artillería y soldados que sirven la defensa, guarda y velas de los alcázares reales, castillos y fortalezas deste reino y muy noble, famosa y leal ciudad de Jaén, guarda y defendimiento de los reinos de Castilla*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1627. Términos que vemos hoy como lema del escudo de Jaén: «Muy noble y muy leal ciudad de Jaén, guarda y defendimiento de los reinos de Castilla», y que posiblemente influyera en el título de la obra.

Patón no oculta su mano en este último tercio del libro, y así lo vemos sin rubor en numerosas ocasiones. El título del mencionado capítulo 37 ya es indicativo de su actitud: «Del famoso soldado y sacerdote don Pedro Ordóñez de Ceballos, primer auctor desta historia» (ff. 201-208). Son varias las ocasiones en que manifiesta que su labor se dedicó a proseguir un manuscrito ya empezado («Alguna parte destas grandezas comenzó su primer autor y he proseguido yo», f. 244), no escondiendo en ningún momento al verdadero primer autor o patrón del libro (ff. 200vº, 217vº, 243vº, 247). En otras ocasiones, su impronta se deja notar también cuando recuerda su añorado Campo de Montiel, su patria (ff. 195vº, 233vº, 238), o Villanueva de los Infantes, su lugar de residencia, donde ejerció su cátedra y murió (f. 240vº). En cambio, sí que oculta su característico estilo retórico-barroco-erudito de humanista porque sabía que esta obra tenía otro tipo de destinatario menos culto, diferente al de sus libros.

El resultado del proyecto podemos considerarlo como un producto hijo de la época en que se concibió, tomando parte de diferentes tradiciones artístico-literarias como la corográfica, el elogio de ciudades y la religioso-contrarreformista; pero también arquitectónicas, como el impulso renacentista al crecimiento y modernización de unas ciudades en expansión (arquitectónica, urbanística y demográficamente), que también contribuía a su nobleza y grandiosidad. Consta de 46 capítulos no divididos en secciones donde se advierten varias partes que, básicamente, podríamos reducir a dos: la descripción del entorno natural, monumental y eclesiástico del antiguo Reino de Jaén, y el elogio de sus varones ilustres (genealogía), según el patrón del género por esos años.

Aunque el origen del término corografía cabe situarlo en las obras de Pomponio Mela<sup>7</sup> y, sobre todo, de Claudio Ptolomeo<sup>8</sup>, en la estimativa de la época este concepto se identificaba con la topografía, «traza de lugar» o

---

<sup>7</sup> Pomponio Mela, *De Chorographia* (siglo I d. C.). Yo sigo la edición *Corografía*, Carmen Guzmán Arias (ed. y trad.), Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

<sup>8</sup> Claudio Ptolomeo, *Geographia* (siglo II d. C.), quien delimitó las diferencias entre geografía, que tiende a lo universal, y corografía, que lo hace a lo particular (libro I, cap. 1, «In quo differat Geographia a Chorographia»). Sigo la edición *Geographia universalis, vetus et nova, complectens Claudii Ptolemaei Alexandrini enarrationis libros viii [...]. Adicte sunt huic posteriori editioni novae quaedam tabulae que hactenus apud nullam Ptolemaicam impresuram visae sunt*, Basilea, Henricum Petrum, 1545.

«pintura de un lugar particular»<sup>9</sup>, tal como nos recuerda Apiano, en línea con el pensamiento de Ptolomeo y no con el de Mela, y constatamos en las famosas vistas españolas del pintor de Felipe II Anton Van den Wyngaerde<sup>10</sup>, con las que se idealizan los entornos urbanos con observaciones panorámicas. Pero ello no dejaba de ser más que meras observaciones, así como las calificaba Juan Luis Vives<sup>11</sup>. La corografía, trasladada a la letra impresa como género literario, se enriquece penetrando sobre todo en las historias de las ciudades, en sus habitantes, sus costumbres, tradiciones; es decir, en todo lo que representa el ingrediente humano. Es, por tanto, esa mezcla entre lo urbanístico-topográfico y lo humano o *civitas* lo que mejor define la corografía impresa del Siglo de Oro.

En la concepción de la época estos textos eran considerados historias particulares, por diferenciación con otras de mayor alcance, generales o universales, porque el destinatario al que iba dirigido era lógicamente aquel que podía familiarizarse con lo que se contaba, es decir, el público local. Motivo por el cual sus tiradas eran limitadas, restringidas al ámbito geográfico<sup>12</sup>. Y aquí, en la valoración de lo local, es cuando la corografía se cruza con otro género también de larga tradición, el de la *laus civitatis*, muy ligado al fenómeno urbano tan característico del Renacimiento, puesto de moda por los humanistas italianos. En el caso de nuestro país, buscaban estos textos preservar la memoria de los lugares, crear conciencia cristiana, encomiar a figuras relevantes de su cultura o a ilustres varones, dentro de un estilo hiperbólico enmarcado en la retórica del elogio. Y, por supuesto, salir victoriosos en esa especie de competencia interna

---

<sup>9</sup> Así lo vemos en Pedro Apiano, cosmógrafo de Carlos V, en su *Libro de la Cosmografía de Pedro Apiano. El cual trata la descripción del Mundo y sus partes, por muy claro y lindo artificio, aumentado por el doctísimo varón Gemma Frisio, doctor en medicina y matemático excelentísimo, con otros dos libros de dicho Gemma de la materia misma. Ahora nuevamente traducidos en romance castellano*, Amberes, Gregorio Bontio, 1548, parte primera, capítulo primero, f. 2: «Qué cosa es Corografía» (bajo el título «Quid sit Cosmographia, et quo differat a Geographia et Chorographia»).

<sup>10</sup> Recogidas en Richard L. Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986.

<sup>11</sup> Juan Luis Vives, *Arte de hablar [=De ratione dicendi]*, libro 3, cap. 1, «De la descripción». He usado la edición *Arte de hablar*, en Lorenzo Riber (ed.), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947-1948, vol. 2, pp. 689-806.

<sup>12</sup> Richard L. Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, p. 90.

con otras historias municipales que perseguían fines similares, pero con microcosmos diferenciales.

La corografía que plantean Patón y Ordóñez de Ceballos en todo el libro, y en particular en la eclesiástica, es el resultado, pues, de la unión de tres ingredientes complementarios, que son los descriptivos (corografía) y panegíricos (*laus civitatis*), con algunas pinceladas históricas al servicio de intereses municipales y, secundariamente, de la corona, como método ideal de autopromoción y de exaltación de las excelencias del lugar. Por tal motivo, la visión que se ofrecerá del Reino de Jaén no puede interpretarse con los parámetros de la moderna historiografía sino en los términos del panegírico y de su lenguaje hiperbólico y glorificador, por tener ambas fines distintos.

Nos queda ahora descifrar el enfoque corográfico de Jiménez Patón, quien pasará revista en estos capítulos al estado de «la religión y la cristiandad» como constitutivos necesarios de las grandezas o noblezas de ese suelo bendecido por la divinidad del que tanto celebra sus virtudes: el antiguo reino de Jaén.

La primera e importante parada es la piedad, cualidad que recorre todo nuestro libro transversalmente, y que tiene sobre todo en los capítulos finales su razón de ser con la relación de las iglesias, catedrales, capillas privadas, conventos, ermitas, hospitales, cofradías, etc.; pero curiosamente ninguna construcción musulmana o de minoría judía o mudéjar, deliberadamente oculta, expulsada de la historia del lugar, a no ser que alguna de ellas sirviera para su conversión a la cristiandad en forma de castillos, iglesias o conventos.

Para los autores, la fama de las ciudades se medía sobre todo por sus cualidades religiosas como símbolos principales de identidad de la sociedad, identificando así cristianismo y ciudad como una unidad, pensamiento muy arraigado en la estimativa de la época. Así, si en otras partes del libro la nobleza se podía representar en los edificios públicos y en las casas solariegas de las oligarquías urbanas, quienes encontraban en estos casos un medio de expresión y promoción<sup>13</sup>, también esta se

---

<sup>13</sup> Es posible que los autores pusieran su pluma al servicio de la clase nobiliaria, quien en numerosos casos llegó a sufragar o subvencionar los costes de la impresión, al igual que los concejos, interesados en mostrar al mundo su reputación. El libro consta de nueve capítulos dedicados a la genealogía nobiliaria (27 a 36), muestra habitual en los libros corográficos.

podía medir por el número de pilas y arciprestazgos de las diferentes poblaciones y sus feligreses. Este será el criterio que seguirá Jiménez Patón en su inventario, recorriendo todo tipo de poblaciones del antiguo reino de Jaén, barrio por barrio, fijándose en el número de estas cuatro categorías: feligreses, prioratos, beneficios simples servideros y prestameras (canonjibles o no); y en las poblaciones menores, las casas de devoción o conventos y los frailes o monjas que las ocupaban. Para la catedral, además, se añadirán otras prebendas necesarias para el culto como canonjías, racioneros y capellanes. Con ello se ofrecerá una utilísima información sobre el desarrollo urbano de las poblaciones de Jaén en el momento de redacción del libro y de su rango dentro del Obispado.

Se abre la corografía eclesiástica al modo de las crónicas de Indias, con el elemento natural, el emplazamiento, al hilo de lo dictado por Quintiliano en sus *Institutiones* (libro III)<sup>14</sup>. Primero se delimitan las demarcaciones geográficas, especialmente en el aspecto fluvial, pero también orográfico, haciendo hincapié en lo idílico o la fertilidad del lugar en términos poco menos que paradisíacos. En Cazorla, por ejemplo, este elemento paisajístico es prioritario. Aquí, las poblaciones se van sucediendo en un estricto orden de relevancia, de mayor a menor, dando inicio con la capital de la diócesis, «cabeza y matriz» del obispado, la ciudad de Jaén y su comarca. La estructura que se sigue en cada caso es idéntica: ordenamiento por pilas y estas por el número de casas o vecinos. Por ejemplo, una parroquia grande, como la de San Ildefonso de Jaén contaba con 1430 casas en 1627, curiosamente mayor que la de la catedral (1100 casas); y una pequeña, como la de la Santa Cruz, 60. Las otras ciudades del reino son de tamaño mediano, como la catedral de Baeza, 150 o la colegial Mayor de Úbeda, 350, llegando en último extremo a la relación de iglesias rurales sin vecindario o localidades sin pilas, algunas incluso hoy desaparecidas. Todo lo cual constituye para la Historia moderna un instrumento valiosísimo para el estudio demográfico y, al mismo tiempo, un útil en la jerarquización de las localidades para la geografía de la santidad.

---

<sup>14</sup> Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, finales del siglo I d. C. Al respecto puede consultarse *Institutiones oratorias*, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (trad.), Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887 (en línea) [fecha de acceso: 13-06-2017] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>>.

Es curioso comprobar cómo en la descripción de estos núcleos de población al corógrafo no le interesarán los tesoros artísticos que podrían definir también las identidades culturales. Parece como si estas edificaciones fueran pobres artísticamente o que la valoración del arte ocupara un lugar muy secundario o que no fuera constitutivo de nobleza o antigüedad. En cambio, sí que lo es el aspecto de «guarda y defendimiento» que se expresa tan claro en el título de la obra, en cuanto a atributo militar y nobiliario, intercalado entre lo religioso. En estos casos, los factores que contribuyen al esplendor y la antigüedad del lugar o municipio (la *vetustas* quintiliana<sup>15</sup>) vienen dados bien por su origen romano<sup>16</sup>, bien por su título<sup>17</sup>, bien por el número de sus fortalezas, pero incluso por la descripción de sus escudos heráldicos o blasones, porque estos personificaban su pasado histórico razonado a partir de la lectura de los diferentes símbolos del escudo de la ciudad. Y ahí es donde el autor, necesariamente, vuelve la vista atrás y empieza a tomar relevancia la historia medieval del territorio o el papel crucial de Jaén en la lucha contra el infiel con la intervención decisiva del omnipresente rey Fernando III de Castilla en la configuración de este santo reino, juntamente con la edificación de fortalezas. La defensa que preconiza precisamente el título tiene su punto fuerte en los castillos, en todos los protocolos que se siguen para su guarda y custodia, pero también en sus capillas y la celebración de las fiestas religiosas. La idea que se pretendía transmitir a sus lectores en estos casos era la de seguridad, es decir, la de la representación de un formidable baluarte o defensa contra los enemigos de la fe a la vez que un bastión infranqueable contra cualquier tipo de agresión.

El elemento humano es en estos casos fundamental, sobre todo por la relevancia de los alcaides-nobles que rigieron sus destinos y sus tenientes u oficiales (muchos con nombre propio), grandes caballeros, y soldados. Al igual que los capellanes, todos «buenos cristianos viejos», siempre al servicio del Salvador o del santo del lugar, requisito funda-

---

<sup>15</sup> Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, libro III.

<sup>16</sup> Sobre Cazorla-Castaón ya escribían Tito Livio y Plinio.

<sup>17</sup> Iznatorafe lo tiene de «muy noble, leal y antigua» (f. 240). «Noble», por sus ganadores o nobleza; «leal», por su resistencia a los comuneros; y «antigua», porque César la menciona en los *Comentarios*.

mental en un escritor como Jiménez Patón, fuerte defensor de los estatutos de limpieza<sup>18</sup>.

Viene a continuación una sección dedicada a los obispos, que con sus vidas y obras también representaban la espiritualidad de un pueblo. Nos encontramos aquí con breves semblanzas de las buenas partes de estos varones famosos cuyas obras permitieron fundar, proveer de todo lo necesario y mejorar el culto de las diferentes parroquias, y que vienen a completar un bloque fundamental del libro, los capítulos dedicados a celebrar los prelados más señalados del reino.

Las ermitas, conventos, hospitales y otros santuarios de la comarca, donde la presencia de la Virgen o sus santos es permanente, sirven sobre todo para poner de relieve las peculiaridades regionales relacionadas con su aspecto devocional, bien sea a partir de milagros (como el del crucifijo de Zalamea en Villacarrillo<sup>19</sup>), curaciones, o reliquias santas, que también daban fama al reino y servían para honrar o ennoblecer a su patria o hacer crecer la virtud y la cristiandad. Instrumentos de propagación de la fe también lo eran las escuelas, como la de la Santísima Trinidad de Baeza, por donde pasaron tantos varones ilustres; y los numerosos colegios adscritos a conventos. Interesa en estos casos su fábrica y las materias impartidas (arte y teología, fundamentalmente). Los hospitales con la advocación al santo o a la virgen correspondiente también sacralizan el espacio urbano según la función desempeñada: dar refugio a «pobres viejos», criar a niños expósitos, acoger a peregrinos, tratamiento de heridas o enfermedades como la lepra, *noli me tangere* (úlceras cutáneas malignas) o el fuego sacro (ergotismo).

---

<sup>18</sup> Sobre Iznatorafe afirma: «[...] en la conservación de la limpieza ha habido notable cuidado, pues no han dado lugar a que se avecinde ninguno que no sea limpio. Y tanto que hubo tiempos que tratando de llevar un oficio necesario al comercio de la villa, y no constando de su limpieza, le recibieron, mas no por vecino, y con condición que había de vivir fuera de los muros y como forastero» (f. 240). Véase el recién publicado «Discurso en favor del santo y loable estatuto de limpieza» en Bartolomé Jiménez Patrón, *Discursos*, Juan Carlos González Maya (ed.), New York, IDEA, 2017, pp. 193-221.

<sup>19</sup> En 1617 se llegó a publicar una *Relación de la calificación y milagros del santo crucifijo de Zalamea*. Véase Francisco Barrantes Maldonado, *Relación de la calificación y milagros del santo crucifijo de Zalamea, desde trece de septiembre del año de seiscientos y cuatro hasta el de seiscientos y dieciséis, dividida en dos libros*, Madrid, viuda de Alonso Martín, Madrid, 1617.

Por último, en el aspecto más corográfico, son muy valiosas algunas indicaciones sobre la fisonomía arquitectónica urbana y de extramuros, como fuentes con caños, pilares, torres, ejidos, pretilos, cruces, humilladeros, molinos, etc. De poblaciones y comarcas tan principales como las de Jaén, Baeza, Úbeda, Santisteban del Puerto, Andújar, Arjona, Iznatorafe y Adelantamiento de Cazorla; todos arciprestazgos, menos Martos, maestrazgo perteneciente a la orden de Calatrava.

Otro elemento corográfico justificativo de la nobleza del lugar e inseparable del género en el siglo XVII, pero también vector identitario-territorial, es el dedicado a la narrativa histórica religiosa mitificada, centrada en el elogio de algunos héroes locales. Incluida esta en la revista eclesiástica, irrumpe a manera de pausa entre tanta monótona relación para deleite del posible lector y ennoblecimiento de la materia tratada y del espacio urbano. Esta suerte de peculiaridad regional define e identifica la identidad de un pueblo porque también defendían la defensa del dogma. Por ejemplo la victoria contra los moros de Baeza fue ordenada por Dios «con prisiones y muertes de veinte mil moros» (f. 236).

Como reino fronterizo es aquí donde toma especial relevancia la lucha contra el infiel, con una idea básica que ronda continuamente: la defensa de la fe católica. Todos los esfuerzos se dirigen ahora a demostrar la fortaleza de la monarquía cristiana en lucha permanente contra el Islam, dentro de un contexto político-religioso europeo de luchas de religión y conquistas.

La exaltación de las ciudades y sus hijos conformarán sus valores más importantes como nación. Es en este campo donde se sitúan las digresiones sobre los hijos ilustres o curiosos, como el caso de don Pedro mártir (san Pedro Pascual, 1227-1300), fraile mercedario, uno de los primeros obispos de la diócesis de Jaén, quien murió torturado cautivo de los moros de Granada. Su importante papel en la predicación («predicando convertía a los infieles»), en la redención de cautivos y su ejemplo como hombre de santidad más el culto a sus reliquias, lo convirtieron en un símbolo de la Reconquista. De las fortalezas destaca el alcázar de Baeza, que resistió el asalto de los moros de Granada con una curiosa estrategia, herrando los caballos al revés para ingeniar la llegada de un socorro. Las intervenciones sobrenaturales alineadas con el concepto de historia providencialista, propio de la época, operan como una cuña de misión evangélica y militante de la fe católica, como la luz blanca, señal favorable del cielo para vencer al enemigo en el cerro que se llamó de la Asomada (Baeza).

Curioso y afamado es el caso de Magdalena Muñoz Molina, la «monja que se convirtió en varón haciendo fuerzas», también conocida como la «monja alférez» de Sabiote. No tan conocida como Catalina de Erauso, el autor aplica las *Metamorfosis* de Ovidio para dar carta de naturaleza a otros muchos casos que según él cuentan los médicos. Se trata de un hecho real de hermafroditismo de una monja dominica que salió a la luz en 1617, justo un año después de recibir el encargo Jiménez Patón. Al año siguiente, ya convertida en don Gaspar, se alistó en el ejército español como soldado con 28 años, lo que provoca el lamento del autor por no haber seguido su vida religiosa y profesado en un convento.

La difusión primera de esta historia venía avalada por el propio Jiménez Patón, quien manifiesta haber conocido de primera mano a la monja, despejando dudas sobre su veracidad: «una historia de algunos tenida por fábula, siendo verdad muy cierta».

Varias son las cuestiones básicas que se plantean en estas y otras narraciones o «digresiones», así como se definen: la defensa de la fe católica, el triunfo de la cruz, la búsqueda de vínculos que unieran a los personajes y sus ciudades y la noción de pertenencia a una colectividad cristiana.

Finalmente, sobre el estilo, es curioso comprobar cómo el autor nos conduce de su mano dándonos opiniones con relativa frecuencia, lo que constituye una marca muy característica de su pluma, como cuando aparece el sintagma «y digo que» o utiliza fórmulas retóricas como el sobrepujamiento, la hipérbole o la *admiratio*.

La benevolencia que pide al curioso lector es otra característica de su estilo como lo demuestra en la censura de su «poco talento», en su cometido de «humilde coronista» o en la apología final al primer autor, por quien pide favor y gloria: «Esto es lo que se puede esperar de mí y yo puedo dar. Si no es lo que debiera suplico al de más caudal talento lo mejore, y agradezca los principios a su primer autor. Pues es, cuando yo hubiera escrito algo bueno, a Dios primero y luego a él se debía la gloria y la alabanza» (f. 243v<sup>o</sup>).

## OBRAS CITADAS

- Apiano, Pedro, *Libro de la Cosmografía de Pedro Apiano. El cual trata la descripción del Mundo y sus partes, por muy claro y lindo artificio, aumentado por el doctísimo varón Gemma Frisio, doctor en medicina y matemático excelentísimo, con otros dos libros de dicho Gemma de la materia misma. Ahora nuevamente traducidos en romance castellano*, Amberes, Gregorio Bontio, 1548.
- Barrantes Maldonado, Francisco, *Relación de la calificación y milagros del santo crucifijo de Zalamea, desde trece de septiembre del año de seiscientos y cuatro hasta el de seiscientos y dieciséis, dividida en dos libros*, Madrid, viuda de Alonso Martín, Madrid, 1617.
- Cédula de Su Majestad en favor de Salvador Caro, capitán de la artillería y soldados que sirven la defensa, guarda y velas de los alcázares reales, castillos y fortalezas deste reino y muy noble, famosa y leal ciudad de Jaén, guarda y defendimiento de los reinos de Castilla*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1627.
- Jiménez Patón, Bartolomé, «Discurso en favor del santo y loable estatuto de limpieza», en *Discursos*, Juan Carlos González Maya (ed.), New York, IDEA, 2017, pp. 193-221.
- , *Decente colocación de la santa Cruz*, Cuenca, Julián de la Iglesia, 1635.
- , y Pedro Ordóñez de Ceballos, *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén, muy famosa, muy noble y muy leal guarda y defendimiento de los Reinos de España. Y de algunos varones famosos, hijos della*, Rafael Ortega y Sagrista (ed.), Jaén, Riquelme y Vargas, 1983 (edición facsímil).
- Kagan, Richard L., *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986.
- Mela, Pomponio, *Corografía*, Carmen Guzmán Arias (ed. y trad.), Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- Ordóñez de Ceballos, Pedro, *Tratado de los reinos orientales y hechos de la reina María y de sus antecesores*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629.
- , *Cuarenta triunfos de la santísima Cruz de Cristo N. S. y Maestro*, Madrid, Luis Sánchez, 1614.
- , *Viaje del mundo. Hecho y compuesto por el licenciado Pedro Ordóñez de Ceballos, natural de la insigne ciudad de Jaén. Contiene tres libros*, Madrid, Luis Sánchez, 1614.

- Ptolomeo, Claudio, *Geographia universalis, vetus et nova, complectens Claudii Ptolemaei Alexandrini enarrationis libros viii [...]*. *Adicte sunt huic posteriori editioni novae quaedam tabulae que hactenus apud nullam Ptolemaicam impresuram visae sunt*, Basilea, Henricum Petrum, 1545.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (trads.), Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887 (en línea) [fecha de acceso: 13-06-2017] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>>.
- Vives, Juan Luis, *Arte de hablar*, en *Obras completas*, Lorenzo Riber (ed.), Madrid, Aguilar, 1947-1948, vol. 2, pp. 689-806.



## La imagen de los condes de Lemos en *Fiestas de Denia* (1599) de Lope de Vega

MORGANE KAPPÈS-LE MOING

Université Jean-Monnet-Saint-Étienne

**RESUMEN:** Existía entre los miembros de la familia de los condes de Lemos una tradición literaria antigua: utilizaban la cultura escrita para buscar prestigio, y nadie lo hizo mejor que su más famoso representante, Pedro Fernández de Castro, séptimo conde de Lemos, yerno y sobrino del duque de Lerma. Cuando éste llegó al poder con Felipe III, Lope era secretario del joven mecenas y dejó de los festejos cortesanos de 1599 un testimonio poético, *Fiestas de Denia*. El texto refleja la estrategia colectiva de los condes de Lemos, presentando a sus miembros como parangones de las perfecciones nobiliarias. También destaca la singularidad de Pedro Fernández de Castro, celebrando su talento literario. Por fin, mientras que los futuros protegidos de Pedro Fernández de Castro construirán una imagen autónoma de su mecenas, Lope subraya los estrechos vínculos que unen la casa de Lemos con Lerma, máxima fuente de honores y poder en los albores del reinado de Felipe III. Eso para nada contradice la legitimación del ascenso de los condes de Lemos. Al contrario, es un argumento perfectamente válido y visiblemente capital del proceso.

**PALABRAS CLAVES:** Conde de Lemos, mecenazgo literario, representación literaria del sujeto, Duque de Lerma

«Enchufado pero no dependiente»<sup>1</sup>: con esta ocurrencia caracteriza el periodista Pedro García Luaces al famoso mecenas de Cervantes, Góngora

---

<sup>1</sup> Pedro García Luaces, «El mecenas del Siglo de Oro», en *Historia y vida*, 571 (2015), pp. 55.

y Lope de Vega, entre otros muchos; así caracteriza, pues, a Pedro Fernández de Castro, marqués de Sarria, y séptimo conde de Lemos a partir de 1601. De hecho, la madre de Pedro Fernández de Castro, Catalina de Zúñiga y Sandoval, era la hermana del duque de Lerma y pocas semanas después de la muerte de Felipe II, el marqués de Sarria se casó en Madrid, en presencia del rey, con Catalina de la Cerda y Sandoval, una hija del valido. Sarria recibió la función de gentilhombre de cámara, empezando una rápida carrera política. A partir de 1603 y hasta 1610, ejerció la presidencia del Consejo de Indias. Luego, hasta 1616, fue virrey de Nápoles, como ya lo fue su padre de 1599 hasta su muerte en 1601. Al volver a la corte madrileña, obtuvo la presidencia del Consejo de Italia y conoció una progresiva desgracia, exiliándose en 1618, tal como Lerma.

Pedro Fernández de Castro era el primogénito de una familia prestigiosa, que formaba parte de la grandeza de España pero vivía lejos de la corte, sumida en dificultades económicas<sup>2</sup>. Su rápida carrera política sugiere que aceptó su dependencia respecto a Lerma. Y de hecho –lo deja entender la coincidencia cronológica de los ascensos y exilios– Pedro Fernández de Castro siempre se mostró leal a su tío y suegro.

Sin embargo, esta lealtad no debe confundirse con el servilismo y no impidió las ambiciones personales –particularmente la ambición de dejar una imagen propia en la historia, una imagen de energía, seriedad y honradez que sigue destacándose del cuadro todavía bien sombrío dejado por Lerma–. Para satisfacer esta ambición, Pedro Fernández de Castro se valió de una estrategia propia: utilizó, como muchos grandes, el mecenazgo artístico para buscar prestigio y promoverse a sí mismo<sup>3</sup>, pero lo hizo gracias a su intensa relación con el mundo de la cultura escrita. Según Encarnación Sánchez García: «Lemos no va a confiar su gloria a uno

---

<sup>2</sup> «Los Lemos [...] no eran especialmente ricos, ocupando el puesto veinte entre las principales familias aristocráticas» (Patrick Williams, *El gran valido. El duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III [1598-1621]*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, p. 78).

<sup>3</sup> «La dedicación de los grandes al mecenazgo artístico se justificaba ampliamente por la desenfadada búsqueda de prestigio social de la que eran rasgos comunes la ostentación y promoción de la persona» (Pierre Civil, «Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo [dir.], *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III [1598-1621]*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, p. 73).

o más proyectos artísticos [...] sino que va a perseguir su objetivo casi exclusivamente a través del universo de la palabra codificada»<sup>4</sup>.

De hecho, a lo largo de su carrera política, escribió y promovió una imagen literaria de sí mismo adaptada a sus ambiciones y a las tensiones de la corte<sup>5</sup>. Esta estrategia, nacida de una verdadera «devoción [...] por los *verba*»<sup>6</sup>, se inscribía en una tradición familiar a la vez antigua y muy actual: muchos antepasados del séptimo conde de Lemos, entre los cuales su mismo padre, escribían y protegían a los que escribían<sup>7</sup>. En la correspondencia de su madre, se refleja por ejemplo el intercambio de unos poemas escatológicos entre el sexto conde de Lemos y su hijo primogénito<sup>8</sup>. O sea que la tradición literaria iba a la par de una afición por los chistes, los juegos lingüísticos y una relación muy libre con las palabras.

---

<sup>4</sup> Encarnación Sánchez García, «Osuna contra Lemos: la polémica del *Panegyricus*», en *La Perinola*, 10 (2006), p. 299.

<sup>5</sup> Así, en Nápoles, se presentó como un reformador leal y eficaz, promotor de la cultura, mientras que el duque de Osuna, entonces virrey de Sicilia, promovía la imagen de un hombre de acción. Lemos seguía fiel a Lerma; Osuna era partidario de la facción rival, la del duque de Uceda, primogénito de Lerma que acabó sustituyéndose a su padre (Encarnación Sánchez García, «Osuna contra Lemos: la polémica del *Panegyricus*», pp. 297-313). O sea que no sólo se oponían dos personas, dos caracteres, sino que se reflejaban en las producciones propagandísticas de los reinos mediterráneos el cambiante equilibrio del poder madrileño.

<sup>6</sup> Encarnación Sánchez García, «Osuna contra Lemos: la polémica del *Panegyricus*», p. 299.

<sup>7</sup> El primer conde de Lemos ya escribía poemas, a una hija del cuarto conde de Lemos lo imitó, dando un soneto al paratexto de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. El cardenal Rodrigo de Castro, tío abuelo de Pedro Fernández de Castro, era famoso por su bibliofilia e incluso el sexto conde de Lemos, padre de nuestro mecenas, recibió dedicatorias de obras literarias (Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos. Estudio histórico [1576-1622]*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997).

<sup>8</sup> El sexto conde de Lemos, cuya carta se perdió, debió de escribir a su familia unos versos cuyo tono se entiende al leer la respuesta, también versificada, de su hijo mayor: «Suplico a su señoría / que no suelte tantos versos / pues no son lisos ni tersos / ni limpia ni pura poesía / ya que coplear / no ha de ser por el trasero, / que es verso para pandero / salido para albañar. / Si expele melancolía / envuelta en aire culado / con que queda por sosegado / expela por otra vía. / Sentimos gran soledad / dése prisa, venga cito, / contétese con lo escrito / sí, por cierto y en verdad». El marqués concluye: «Los más famosos versos, y bien adjetivados, que V[uestra] S[eñoría] hizo en su vida son éstos de hoy, que se han celebrado con harta risa» (Archivo de la Casa de Alba, C. 40, documento 106, carta escrita en Paradela, el 7 de octubre de 1595). Por otra parte, se descubre en este archivo que la condesa de Lemos llegaba a cifrar sus cartas para tratar de «puto» a los personajes que no le agradaban.

Esta correspondencia también deja entrever la existencia de una familia particularmente unida. Cuando le escribía a su marido, el sexto conde de Lemos, Catalina de Zúñiga y Sandoval lo hacía de su puño y letra<sup>9</sup>, y le animaba de tal modo:

El marqués [o sea el marqués de Sarria, Pedro Fernández de Castro] hará siempre cuanto puede para serviros con tan alegre cara y tanto amor que es placer haber parido tal hijo y cuando las pesadumbres os apretaren [...], acordaos que tenéis tres hijos para honraros y descansar con ellos, que cierto cada uno de por sí no tiene precio<sup>10</sup>.

El cariño y la complicidad que reinaban en la familia de los condes de Lemos favorecieron una estrategia colectiva en materia política. Del mismo modo, su relación sincera y espontánea con la palabra escrita les permitió utilizarla para promover su imagen. En aquel dominio, el marqués de Sarria, futuro séptimo conde de Lemos, llegó a ser experto. Cuando tenía 19 años, uno de sus profesores ya subrayaba su «aplicación a las letras tan sin ofensa del oficio de caballero, que se [servía] de ellas y no las [servía]»<sup>11</sup>. En fin, aunque hoy en día se suele considerar que el afecto sincero y el interés no son compatibles, el ejemplo de nuestro aristócrata demuestra lo contrario.

Tanto la dimensión colectiva de la estrategia de los condes Lemos como la utilización de las letras al servicio de su carrera política aparecieron claramente en cuanto salieron al escenario cortesano, y particularmente a principios de 1599, durante el viaje a Valencia de Felipe III, que iba a acoger a su esposa. El rey se detuvo en Denia, en las tierras del valido que le obsequió con varios días de fiesta. Mientras el marqués de Sarria y sus hermanos participaban en los festejos cortesanos, el cardinal Rodrigo de Castro y su sobrino, el sexto conde de Lemos, continua-

---

<sup>9</sup> «Después de mediados del siglo XV, la escritura manual de puño y letra representó aun todavía más intimidad y deferencia» (Fernando Bouza, *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 37). También se puede consultar, del mismo autor, «Nobles y artifices. Los retratos como servicio caballeresco», en *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 89-149.

<sup>10</sup> Archivo de la Casa de Alba, C. 40, documento 114, carta escrita en Monforte, el 20 de octubre de 1595.

<sup>11</sup> Carta citada en José Manuel Pita Andrade, «Nuevos datos sobre el VII conde de Lemos y noticia sobre la compra de una biblioteca en Monterrey para Monforte», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 18.54 (1963), pp. 245-246.

ron hacia Valencia para recibir a la reina. Los miembros de la familia Lemos eran omnipresentes. Y los celebraba Lope de Vega, que en aquel entonces era secretario del marqués de Sarria.

Los corrales de comedias estaban cerrados. Para ganar dinero y «proponerse como autor *serio*»<sup>12</sup>, Lope quiso diversificar e imprimir su producción literaria<sup>13</sup>. Además, utilizó la proximidad de su amo con el nuevo poder para desarrollar una estrategia de autopromoción en que ocuparon un papel clave las fiestas ofrecidas por el valido al joven monarca<sup>14</sup>. Esta estrategia, bien conocida, se refleja muy bien en su largo «poema-relación»<sup>15</sup>, titulado *Fiestas de Denia*<sup>16</sup>.

Menos se ha estudiado otra estrategia de Lope de Vega: su promoción de la imagen de su amo y su familia. El poema *Fiestas de Denia* va dirigido a la condesa de Lemos que, como lo menciona Lope, no pudo presenciar los festejos por algún «accidente», alguna fiebre que le proporcionó al autor un pretexto adecuado para componer una relación de sucesos versificada. Ahora bien, la condesa, como hermana de Lerma y esposa del sexto conde de Lemos, encarnaba el vínculo que unía a la familia del valido con la de los condes de Lemos. Podemos notar al propósito que Lerma, a lo largo del poema, aparece de forma repetida como «vuestro hermano»: con esta expresión, Lope recalca el parentesco de ambas familias. Esta repetición, así como la dedicatoria invitan por lo tanto a cuestionar la relación de ambas casas nobiliarias en el poema.

La condesa de Lemos abre y cierra el texto: además de la dedicatoria, las primeras y últimas estrofas se dirigen a doña Catalina. A lo largo del poema, varios imperativos y futuros la invitan a imaginar los aconteci-

---

<sup>12</sup> «Introducción» a Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 2004, p. 7. Esta excelente edición del texto lopesco servirá de referencia.

<sup>13</sup> Maria Grazia Profeti, «Lope de Vega y las *relaciones de sucesos*», en *Revista de Literatura*, 74.147 (2012), p. 141.

<sup>14</sup> Maria Grazia Profeti, «Lope de Vega y las *relaciones de sucesos*», p. 144.

<sup>15</sup> «Introducción» a Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, p. 18.

<sup>16</sup> Esta estrategia se refleja también en otros textos estudiados por Maria Grazia Profeti en «Lope y las relaciones de sucesos» y en su edición de *Fiestas de Denia*. En este libro, dice la profesora: «Lo interesante es la inscripción del autor en las *Fiestas de Denia* como voz poética. [...] Hay algunos momentos en los que Lope rompe con las leyes de la poesía épica y se presenta como cantor enamorado, más aún, como hombre enamorado, contribuyendo de esta forma a la creación de su propio mito» («Introducción» a Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, pp. 27-28).

mientos<sup>17</sup>. Numerosos apóstrofes –«señora», «señora mía», «gran señora»– puntúan el conjunto de la relación; María Grazia Profeti incluso llega a decir que se «reitera[n] en los momentos de más relieve»<sup>18</sup>.

Sin embargo, es de notar que doña Catalina no es la única destinataria de Lope. En varias ocasiones, el poeta se dirige al mismo valido de Felipe III, llamándole «gran marqués»<sup>19</sup>. Para demostrar el propósito elogioso de Lope, podemos notar, entre otros muchos ejemplos<sup>20</sup>, que convoca la genealogía de Lerma, recordando a varios antepasados suyos para subrayar la tradición definitoria –según él– de la casa Sandoval: servir a los monarcas. También se puede decir que el poeta utiliza una expresión sintética para dejar bien clara, en la mente del lector, la imagen positiva del valido. Así se puede leer: «Siempre en España venturoso ha sido / cualquier rey de Sandoval servido»<sup>21</sup>, buen ejemplo de la eficacia propagandística de Lope.

La fuerte presencia del valido conduce a cuestionar la casi ausencia de su cuñado, el sexto conde de Lemos<sup>22</sup>. De hecho, como ya se ha dicho, no estaba presente en Denia, dado que había continuado hasta Valencia para acoger a la reina Margarita. Pero Lope evoca detenidamente a otros ausentes. Además, el poeta justamente hubiera podido aprovecharse de esta ausencia para dirigir el poema al conde. Prefiere a su mujer, y esta mujer parece sustituirse a su marido: parece sustituirse al jefe de familia oficial.

---

<sup>17</sup> La condesa representará a los lectores; dirigiéndose a doña Catalina, Lope habla a su público, o sea que su presencia cumple la función de motor sugestivo, acentuando la dimensión literaria de esta relación de sucesos.

<sup>18</sup> «Introducción» a Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, p. 22.

<sup>19</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, pp. 463 y 478.

<sup>20</sup> Sin que este inventario sea para nada exhaustivo, también se puede notar que Lope celebra una realización del valido. En 1595, Lerma fue nombrado virrey de Valencia, lo que equivalía a alejarlo de la Corte y del príncipe heredero, el futuro Felipe III. Entonces fue cuando organizó una milicia del reino de Valencia. Evidentemente, aprovechó la presencia del joven monarca en sus tierras de Denia en 1599 para mostrarle su obra («Apostillas históricas» en Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, p. 49). Lope celebra esta milicia evocándola con una serie de cifras –«diez compañías», «diecisiete picas», «cuarenta y ocho hileras» (Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 233, 273, 281)– que subrayan su presencia masiva.

<sup>21</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 455-456.

<sup>22</sup> El sexto conde sin embargo aparece en los versos 27-28 («con el famoso conde, que hoy aplica / al republico bien la heórica espada») y 1571-1572, en que el poeta evoca de a los hijos de la condesa, inclinados a la virtud por «la mucha que en su padre se atesora» (Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*).

Lope insiste en la belleza de las damas de la nobleza pero no evoca sino la perfección intelectual de la dedicataria: alaba su «divino entendimiento»<sup>23</sup> y su «ciencia»<sup>24</sup>, subrayando con este contraste la singularidad del personaje. También le atribuye varias cualidades masculinas. La llama por ejemplo «nueva Hipólita famosa», o sea que la compara con la reina de las Amazonas, mujer valerosa por excelencia<sup>25</sup>. Luego subraya su independencia viril con estos versos que aluden a la defensa de la costa gallega contra los ataques de Drake en 1589: «[...] con armada gente / librateis vuestra tierra venturosa / del fiero inglés, vuestro marido ausente»<sup>26</sup>.

Estos tres versos explicitan y condensan perfectamente el retrato de Catalina de Zúñiga y Sandoval en el poema *Fiestas de Denia*. Y se puede pensar que Lope, evocando la masculinidad guerrera de la condesa, deja entender su igualdad con su hermano Lerma. Incluso se podría pensar que subrayando la genealogía prestigiosa de Lerma, Lope recalca al mismo tiempo la herencia de la condesa. Como mujer varonil, tan valerosa como los hombres y finalmente superior a su marido ausente, recibe, y por lo tanto transmite, el mismo prestigio que su hermano. Sus hijos no sólo pertenecen a la casa Sandoval por vía femenina, sino también por vía casi masculina. Subrayando el parentesco de los Sandoval con los herederos de la condesa de Lemos, y reforzándolo gracias a la figura original de la dedicataria, Lope legitima la futura carrera de su amo Pedro Fernández de Castro, y sus dos hermanos, Francisco y Fernando.

Los tres hijos de la condesa estuvieron presentes en las fiestas de Denia y están presentes en el poema de Lope. Al más joven, Fernando, conde de Gelves, el poeta le dedica una estrofa única, subrayando su valor y destreza militar a ocasión del torneo que constituye el núcleo del segundo canto del poema. Es de notar, por una parte, que sirve para anunciar la épica evocación de su hermano Francisco, ya que la estrofa que se le dedica viene seguida de dos versos llenos de un suspense que ilustra de nuevo la habilidad lopesca: «Don Francisco, su hermano, con él viene, / de quién después sabréis una alta empresa»<sup>27</sup>. Por otra parte cabe advertir que Fernando le permite de nuevo a Lope subrayar el valor

---

<sup>23</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, v. 9.

<sup>24</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, v. 1086.

<sup>25</sup> «Notas al texto» en Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, p. 184.

<sup>26</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 1314-1316.

<sup>27</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 1121-1122.

guerrero de la condesa, ya que el joven conde «mostró con singular contento nuestro / la heroica parte que de vos alcanza»<sup>28</sup>.

En cuanto al segundo hijo de la condesa de Lemos, Francisco de Castro<sup>29</sup>, se puede notar que Lope emplea siete estrofas para evocar su intervención en las justas, cuando suele dedicar una única estrofa a cada uno de los demás combatientes. El poeta subraya su ardor y su espontaneidad, cuando se lanza a la batalla:

Los pasos de la entrada, el cuerpo, el brío,  
 las lanzas que rompió tan diestramente,  
 las cuchilladas sin lugar vacío,  
 la envidia, y no mi amor, lo diga y cuente<sup>30</sup>.

La fuerza y la violencia del combate se refieren a la edad mítica de la caballería, expresando la nostalgia idealizadora de una nobleza cortesana, que ya no se dedicaba tanto a las armas<sup>31</sup>. En fin, Don Francisco, tal como sus dos hermanos, queda presentado como el perfecto heredero de las virtudes caballerescas que definen y justifican a la nobleza. También aparece de forma explícita como el heredero de su madre, ya

---

<sup>28</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 1115-1116.

<sup>29</sup> Francisco de Castro fue virrey interino de Nápoles a la muerte de su padre, en 1601. Luego tuvo una carrera diplomática, siendo nombrado embajador en Venecia y Roma, y virrey de Sicilia, antes de entrar en el Consejo de Estado. Recibió el título de octavo conde de Lemos a la muerte de su hermano mayor, en 1622, y entró en la Orden de San Benito en 1629 (Valentina Faverò, «Un hombre al servicio del rey: Francisco de Lemos, conde de Castro [1601-1620]», en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 60-61 [2010-2011], pp. 189-202).

<sup>30</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 1345-1348.

<sup>31</sup> Esta nostalgia se expresa en los puntos álgidos de cada uno de los dos cantos que componen el poema. En el primero, se destaca una presentación de las damas de la nobleza, que aparecen solares y florales, metáfora de la primavera que sucede al invierno de los últimos años de Felipe II. En el segundo canto, las justas constituyen el episodio más importante, y tal como se ha visto con los ejemplos de Pedro Fernández de Castro y sus hermanos, insisten en el valor bélico de los combatientes. La belleza femenina y el ardor guerrero masculino anuncian la vuelta de una edad de oro aristocrática. Al propósito, se puede recordar que el historiador Fernando Bouza nota la omnipresencia, en todos los dominios de la vida nobiliaria, del vocabulario relacionado con los torneos y la cultura ecuestre caballeresca. Según él, esta persistencia revela la voluntad de constituir una identidad nobiliaria capaz de resistir el ascenso de los letrados (véase «He fe» en *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 151-174).

que su intervención aparece en una estrofa en que Lope se dirige directamente a la condesa, antes de recordar, en otra octava, que «es hechura y sangre vuestra»<sup>32</sup>.

Al principio del segundo canto del poema, cuando se abre el relato del torneo que se acaba de evocar, Sarria es el primer noble en aparecer. Sus cualidades se parecen a las de sus hermanos, en las dos estrofas siguientes:

Al son de algunas cajas entra luego  
por maestre de campo valeroso,  
con pie gallardo, como Aquiles griego,  
el gran marqués de Sarria, generoso;  
la antigua sangre y el valor gallego  
mostraba bien el cuerpo y rostro airoso,  
con la virtud y bélicos extremos,  
dignos de un primogénito de Lemos.

Su prima y su mujer, de Denia ausente,  
le hizo entrar con luto por mostralle,  
pero aunque entró, señora, honestamente,  
vuestra grandeza retrató en el talle.  
Bien dijo ser de reyes descendiente;  
mas ¿por qué me desvelo en alaballe,  
si es todo loor a su valor pequeño?  
Vos le tenéis por hijo y yo por dueño<sup>33</sup>.

Los términos utilizados («valeroso», «gallardo», «airoso», «bélicos extremos», etc.), la comparación con Aquiles, el mayor héroe griego, y la referencia al amor cortés (va vestido de luto por unos días de separación) a él también lo presentan como un héroe caballeresco.

Otros dos elementos llaman la atención en este breve retrato. Primero podemos fijarnos en la presentación de su ascendencia. La ascendencia paterna aparece a través de una referencia tópica a los lejanos orígenes regios de los condes de Lemos. La ascendencia materna, en cambio, más próxima, queda evocada dos veces en la misma estrofa, con «vuestra grandeza retrató en el talle» y «Vos le tenéis por hijo». De nuevo, Lope recuerda la relación de su amo con Catalina de Zúñiga, y por lo tanto, indirectamente, con Lerma.

---

<sup>32</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, v. 1352.

<sup>33</sup> Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 937-952.

Por otra parte, el poeta evoca a la marquesa de Sarria, «su prima y su mujer», dirigiendo de nuevo la luz sobre los vínculos del joven con su tío y suegro. Al propósito se puede notar que, a pesar de la ausencia de la marquesa de Sarria<sup>34</sup>, Lope le dedica dos estrofas completas en la primera parte del poema, cuando presenta al séquito de las damas de la nobleza. Así se confirma su voluntad de celebrar el parentesco de su amo con el valido<sup>35</sup>.

Al escribir *Fiestas de Denia*, Lope era secretario de Pedro Fernández de Castro y lógicamente, a éste le reservó un tratamiento privilegiado, atribuyéndole características propias. En efecto, antes de surgir en las justas del segundo canto, Sarria ya aparece en la misma dedicatoria. Justo después de la mención «A Doña Catalina de Zúñiga virreina de Nápoles», Lope dice componer el relato poético «por excusar al marqués, mi señor, de lo que él supiera tan bien hacer en prosa o verso, que en lo primero no tiene segundo, ni en lo segundo le conozco primero»<sup>36</sup>. Pedro Fernández de Castro queda presentado como escritor hábil, en una frase que sobre todo ilustra la habilidad lopesca.

Se puede decir que realmente se puede hablar de una dimensión colectiva de la estrategia de los Lemos –una dimensión colectiva que sus carreras ilustraron perfectamente, ya que todas se centraron en Italia y manifestaron parecidas posiciones políticas<sup>37</sup>. Los tres hijos de la condesa de Lemos quedan presentados como parangones de la perfección

---

<sup>34</sup> Acompañó a su tío y yerno, el sexto conde de Lemos, a Valencia, según se puede leer en la crónica anónima *Las jornadas del Cardenal*, Armando Cotarelo Valledor (ed.), Madrid, Magisterio Español, 1944, pp. 26-27.

<sup>35</sup> Se puede notar, por una parte, que el poeta evoca a la esposa de Pedro Fernández de Castro presentándola como «de Sarria la bellísima marquesa», poniendo de realce su relación con los condes de Lemos. Por otra parte, Lope también menciona «aquel suelo / que fue de su primera estampa dino», o sea que se refiere al suelo de Denia, a las tierras de Denia en que creció la marquesa de Sarria. Así subraya su relación con la casa Sandoval (Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 194 y 201-202).

<sup>36</sup> Durante el relato de las justas, Lope precisa: «Que no puedo pintaros el combate / de cada cual de aquestos caballeros, / por dar lugar a que mejor lo trate / quien puede bien este servicio haceros» (Félix Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, vv. 1073-1076). El marqués no queda explícitamente identificado, pero la fama de escritor que ya parecía tener en aquel entonces impediría cualquier duda. Además, ya se trata de la segunda alusión a este talento particular.

<sup>37</sup> Valentina Faverò, «Un hombre al servicio del rey: Francisco de Lemos, conde de Castro (1601-1620)».

nobiliaria, añadiendo Lope unas referencias al virtuosismo literario del primogénito, Pedro Fernández de Castro, garantizando así la singularidad de su figura. Estas características evolucionarán. De cortesano, el joven llegará a ser hombre de Estado, y sus protegidos insistirán en sus textos en su magnanimidad y justicia, en su temprana sabiduría, en cualidades más propias de sus altas funciones.

Las referencias al parentesco con el duque de Lerma no desaparecieron, pero se fueron haciendo cada vez más alusivas conforme se fue afirmando la experiencia política de Pedro Fernández de Castro, conforme se fue haciendo cada vez más controvertida la posición del valido. En cambio, en *Fiestas de Denia*, Lope vuelve sin cesar a destacar las relaciones de la casa de los condes de Lemos con los Sandoval. O sea que, a principios del reinado de Felipe III, los estrechos vínculos que unen la casa de Lemos con la de Lerma para nada contradicen la legitimación de su ascenso. Al contrario, son un argumento perfectamente válido y visiblemente capital del proceso. Lope enfatiza el parentesco de los hijos de la condesa de Lemos con Lerma porque en los albores del reinado de Felipe III, no existe mejor fuente de honores y poder. Enfatizar este parentesco equivale por lo tanto a legitimar su posición, sus privilegios recién adquiridos y futuros. Se podría pensar que cantar a la condesa no era sino un pretexto para celebrar a su ilustre hermano; en realidad, incluso cuando cantaba al valido, Lope celebraba a la condesa y sus hijos, o sea que servía a su amo.

## OBRAS CITADAS

- Archivo de la Casa de Alba*, C. 40, documento 106, carta escrita en Paradela, el 7 de octubre de 1595.
- , C. 40, documento 114, carta escrita en Monforte, el 20 de octubre de 1595.
- Bouza, Fernando, «Nobles y artifices. Los retratos como servicio caballeresco», en *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 89-149.
- , «He fe», en *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 151-174.
- , *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, Síntesis, 1992.

- Civil, Pierre, «Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo (dir.), *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, pp. 71-86.
- Faverò, Valentina, «Un hombre al servicio del rey: Francisco de Lemos, conde de Castro (1601-1620)», en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 60-61 (2010-2011) pp. 189-202.
- García Luaces, Pedro, «El mecenas del Siglo de Oro», en *Historia y vida*, 571 (2015), pp. 52-59.
- Las jornadas del Cardenal*, Armando Cotarelo Valledor (ed.), Madrid, Magisterio Español, 1944.
- Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo, *Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos. Estudio histórico (1576-1622)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.
- Pita Andrade, José Manuel, «Nuevos datos sobre el VII conde de Lemos y noticia sobre la compra de una biblioteca en Monterrey para Monforte», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 18.54 (1963), pp. 245-246.
- Profeti, Maria Grazia, «Lope de Vega y las *relaciones de sucesos*», en *Revista de Literatura*, 74.147 (2012), pp. 139-163.
- Sánchez García, Encarnación, «Osuna contra Lemos: la polémica del *Panegyricus*», en *La Perinola*, 10 (2006), pp. 297-313.
- Vega, Félix Lope de, *Fiestas de Denia*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 2004.
- Williams, Patrick, *El gran valido. El duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III (1598-1621)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010.

## Entre bromas y veras con Teresa de Jesús: impugnación de «divinos» en el *Vejamen*

DORIAN LUGO BERTRÁN

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

**RESUMEN:** Los saberes humanistas establecían la filología o el estudio historicista de textos como disciplina por antonomasia. Su interpretación «literal» o «carnal», en términos teológicos; su demanda de recuperar el sentido «original» de la letra o intención autorial mediante contextualización, o el estudio de historia y/o cultura por cotejo de fuentes escritas o de lenguaje, es el objetivo de la práctica de la crítica textual humanista. Ambivalente hacia los humanistas, la Fundadora favorecerá el «trato» con los «letrados» para ciertos asuntos, si bien expresará reservas a que las monjas a su cargo presuman de «retóricas», por falta de humildad. Sin embargo, la nunca fácil de encasillar Teresa de Jesús hará eco justamente de saberes humanistas, cuando en un pasaje de la transposición a epístola de una discusión que tuvo lugar entre amigos en el locutorio del convento de San José de Ávila, entre los cuales figuraban Juan de la Cruz, Francisco de Salcedo, Julián de Avila y Lorenzo de Cepeda, la abulense establece sus diferencias con ellos, haciendo pertinente la interpretación literal o «carnal» del enunciado y echando a broma la «espiritual», propia de contemplativos «encapotados» o ensimismados. Entre bromas y veras, dicha obra mejor conocida como el *Vejamen* (1576-1577), y en ocasiones descartada por inocua, encubre y descubre a un tiempo un debate de ideas extraordinario entre gigantes de la espiritualidad.

**PALABRAS CLAVE:** Roles de género, misticismo, humanismo cristiano, reforma católica

Es común referirse a la espiritualidad que practicaban Juan de la Cruz (JdC) y Teresa de Jesús (TdJ) como «misticismo español» o «espi-

ritualidad reformista». Pese a que hay suficientes convergencias entre ambxs<sup>1</sup> para semejante rúbrica, se puede incurrir a su vez en un peligroso acercamiento que obnubile las diferencias. Cuando en estudios punteros se han establecido las divergencias entre estos dos gigantes de la espiritualidad, no es menos frecuente marcar el carácter más «depurado» o «complejo» de la espiritualidad juancruciana, a diferencia de la más «asida a las cosas del mundo» o de fácil lectura de la espiritualidad teresiana, pese al muy renombrado título de Doctora de la Iglesia de la abulense. Ambxs escritorxs han dado lugar a dichas confusiones, en parte, pues llevaron sus diferencias con discreción. ¿Nos dará algunas claves de debates soterrados un escrito comunal y de largo tratado por la tradición filológica como socarrón, sin más, el *Vejamen?* Quizá también nos apunte a diferencias de Teresa de Jesús para con discursos del misticismo de época en general, y no solo del misticismo para con espirituales en particular. Veamos.

Antes de pasar al escrito, hay que poner de manifiesto dos contextos culturales de época que lo median. Por un lado, la Reforma, la cual he tratado con más detalle en otros estudios; contexto cultural en el que generalmente se inscriben las espiritualidades de JdC y TdJ. Tal cual ha indicado más de un estudioso, es temerario ubicar a TdJ del lado exclusivamente reformista del debate, como a JdC, toda vez que hay instancias de sesgo contrarreformista en su ideario, todo lo cual hace a la carmelita, antes que «liberal» o «conservadora», difícil de encasillar<sup>2</sup>. Así pues, asoman en la escritura teresiana discursos en defensa de una espiritualidad sencilla y directa o «sin medios», propia de la Reforma católica. Por «medios» nos referimos, con connotación de época, a la oración vocal, las imágenes, los sacramentos, las obras, las prescripciones morales, la jerarquía clerical centralizada, etc. Sin embargo, hay también en su escritura discursos en defensa de una espiritualidad directa, sí, pero que no pres-

---

<sup>1</sup> Debido a que la percepción del masculino como género no marcado en la lengua ha cambiado en los últimos años y a que aún no se ha encontrado una opción de consenso que represente adecuadamente la variedad genérica de nuestra sociedad, en general, y del plural cuando reúne a individuos con identidades genéricas no masculinas, en particular, en este artículo se utilizará la equis para referirse simultáneamente al femenino y al masculino.

<sup>2</sup> Es fuente de consulta obligada el clásico artículo al respecto de Ricardo García-Villoslada, «Santa Teresa de Jesús y la Contrarreforma católica», en *Carmelus*, 10 (1963), pp. 231-262.

cinde de los «medios» en carácter absoluto, antes los internaliza, o combina a la vez una espiritualidad sin medios con una espiritualidad con ellos, propio de la Contrarreforma (los énfasis son míos): oraciones vocal y mental, fe y obras, etc. Pero hay otro debate de época que tener en cuenta, y no es solo el reformista; es el debate humanista.

A grandes rasgos, los saberes humanistas establecían la filología o el estudio histórico de textos como disciplina por antonomasia<sup>3</sup>. Su interpretación «literal» (de *littera* en latín: letra) o «carnal» (así referida para la época), en términos teológicos; su demanda de recuperar el sentido «original» de la letra o intención autorial mediante contextualización, o el estudio de la historia y/o de la cultura por cotejo de lenguaje o fuentes escritas, es el objetivo de la práctica de crítica textual humanista. Ambivalente hacia los humanistas, TdJ favorecerá, entre otras cosas, el «trato» con los «letrados» para asuntos de todo orden, incluyendo los espirituales, recomendándole a sus religiosas la consulta con ellos; desfavorecerá sutilmente su «trato» cuando, con significantes menos generales que «letrados» y más específicos para con los humanistas, desaconsejará a sus religiosas de ser demasiado «latinas» y denostará la falta de humildad y sencillez de, por ejemplo, una recomendada postulante para su orden pero denegada por la Fundadora misma, porque aquella presumía de «retórica»: «Antes que se me olvide. Muy buena venía la del padre Mariano, si no trajera aquel latín. Dios libre a todas mis hijas de presumir de latinas. Nunca más le acaezca ni lo consienta. Harto más quiero que presuman de parecer simples, que es de muy santas, que no tan retóricas»<sup>4</sup>.

Pero en más de una ocasión, la nunca fácil de encasillar TdJ hará eco de saberes humanistas, como se advertirá en el texto que nos sirve de objeto de estudio, mejor conocido como el *Vejamen*. El texto es una transposición a epístola de una discusión que tuvo lugar entre amigxs en el locutorio del convento de San José de Ávila, entre los cuales figuraban JdC, Francisco de Salcedo, Julián de Ávila y Lorenzo de Cepeda. Como se examinará a continuación, la abulense establecerá sus diferencias con ellos, haciendo pertinente la interpretación literal o «carnal» de

---

<sup>3</sup> Charles G. Nauert Jr., *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 16-19.

<sup>4</sup> Carta 147 en Teresa de Jesús, *Cartas*, en *Obras completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, p. 1040.

un enunciado en discusión y echando a broma la «espiritual» (así referida para la época). De ahí se desprende la dificultad de lectura que entraña este escrito: toda vez que es de tono socarrón, habrá que afinar el oído para leer su doble registro de bromas y veras, en la mejor tradición de agudezas a lo Baltasar Gracián o de *witticisms* a la inglesa.

A este escrito teresiano se le ha puesto el mote de «vejamen», y con el término se refiere en general «el discurso festivo o satírico en que en los certámenes y juegos literarios se hacen cargos a los poetas o concursantes de los defectos cometidos en sus trabajos»<sup>5</sup>. Más en detalle, se trata de una carta que la Fundadora escribió en Toledo para enero de 1577, como respuesta a las interpretaciones epistolares de los integrantes de aquella discusión iniciada en persona por las Pascuas de Navidad de 1576 en torno a ciertas palabras que le habían llegado a la espiritual «en hablas». Las palabras eran «Búscate en Mí». Pese a que es un lugar común referir la «socarronería» del escrito, no pasa inadvertido para algunos críticos que el tono de la carta de respuesta teresiana es «demoledor» (1430)<sup>6</sup>. Tanto, que su hermano, Lorenzo de Cepeda, uno de los integrantes del *Vejamen*, parece haber quedado desconcertado. TdJ le escribe después en carta privada en tono apologético, y aduce que la respuesta de él en el concurso «no se sufría responder en seso»<sup>7</sup>. Sin prurito de seriedad, la respuesta «sin seso» de TdJ es documento que exige estudio detenido.

La carta tiene a los integrantes de la pretérita discusión por interlocutores secundarios, pero al obispo de Ávila, D. Álvaro de Mendoza por destinatario e interlocutor principal. Cuando se dirige exclusivamente a éste, refiere a los integrantes del *Vejamen* en tercera persona del plural. En su pasaje de respuesta a la interpretación de Francisco de Salcedo, la carmelita subraya las alusiones hechas por su contendiente a tópicos de la experiencia mística («entendimiento» y «unión»); a su citación del salmo 84, versículo 9, atribuido por la tradición al rey David; a la intención de ella de debatir en el espíritu de la amistad, y de paso hace referencia con ironía a las prácticas persecutorias de la Inquisición.

---

<sup>5</sup> Véase la nota con asterisco de Teresa de Jesús, *Vejamen*, en *Obras completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, p. 1431.

<sup>6</sup> Teresa de Jesús, *Vejamen*, p. 1431.

<sup>7</sup> Carta 179 en Teresa de Jesús, *Cartas*, p. 1083.

Mas no tengo intención de decir de cosa bien de cuanto han dicho; y así digo que no viene bien, porque no dice la letra que «oyamos», sino que «busquemos».

Y lo peor de todo es que, si no se desdice, havré de denunciar de él a la Inquisición, que está cerca. Porque después de venir todo el papel diciendo: esto es dicho de san Pablo y del Espíritu Santo, dice que ha firmado necedades. Venga luego la enmienda; si no, verá lo que pasa<sup>8</sup>.

De la respuesta teresiana, llama la atención su puesta de acento sobre la interpretación literal o carnal de su escrito («no dice la letra que»), desde la cual le formula crítica a su interlocutor. En otras palabras, le arguye que la letra no dice nada ni de entendimiento ni de unión, pues son excluyentes, así que su aplicación de léxico de exégesis mística es arbitraria; ni dice tampoco de «oír», de modo que su citación del salterio está fuera de contexto; por añadidura, su contendiente no usa de ciertas frases con rigor etimológico, lo cual lo hace susceptible de cargo de herejía, de no retractarse antes.

En su respuesta al padre Julián de Ávila, hace hincapié, nuevamente, en ceñirse a lo que dice la letra, y en que el contendiente al menos no fuera tan extenso como Juan de la Cruz:

Comenzó bien y acabó mal; y así no se le ha de dar la gloria. Porque aquí no le piden que diga de la luz increada ni criada cómo se junta, sino que nos busquemos en Dios. Ni le preguntamos lo que siente un alma cuando está tan junta con su Criador. Y si está unida con Él, ¿cómo tiene parecer de si diferencia o no? Pues no hay allí entendimiento para esas disputas, pienso yo; porque si le huviera, bien se pudiera entender la diferencia que hay entre el Criador y la criatura [...]. Mas yo le perdono sus yerros, porque no fue tan largo como mi padre fray Juan de la Cruz<sup>9</sup>.

Tal pareciera que la carmelita arguye que sus exégetas hablan más de ellos mismos, o de lo que quieren que diga la letra, que de la letra misma.

En su respuesta a JdC, asoman como argumentos principales: cuántos más vínculos parece tener el espiritual con la orden jesuita que con la propia del Carmelo; que no hay que «morir» para con el mundo para buscar a Dios; cuánto se aleja, de nuevo, de la letra, pues pone el acento en la «unión» con Dios, cuando de ser así la letra no diría que le «buscaran», habiéndole hallado ya; cuánto se equivoca en querer ser tan

---

<sup>8</sup> Teresa de Jesús, «Vejamen», p. 1432.

<sup>9</sup> Teresa de Jesús, «Vejamen», p. 1432.

espiritual que de todo hace ya experiencia unitiva con Dios; cuánto se extienden todos en explicar lo que no se les ha preguntado<sup>10</sup>.

Por último, no deja de ser extraña la mordacidad de la respuesta, acaso la más vitriólica de todas. No cabe duda de la lealtad a toda prueba que se profesaban JdC y TdJ, quien tan apenada y diligente se mostró durante el legendario encarcelamiento de su amigo. Sin embargo, queda fuera de toda duda también que la amistad de ellxs estaba libre de sentimentalismos. Esta y otras ocasiones dejan entrever el debate vivo entre estos dos gigantes de la espiritualidad<sup>11</sup>. Desafortunadamente, se ha perdido la carta de JdC. Por la importancia de la respuesta teresiana, a falta de mayor sobrevivencia de intercambio escrito entre ellxs, la citaré íntegra:

Harto buena doctrina dice en su respuesta para quien quisiere hacer los ejercicios que hacen en la Compañía de Jesús; mas no para nuestro propósito. Caro costaría si no pudiésemos buscar a Dios sino cuando estuviésemos muertos al mundo. No lo estava la Madalena, ni la Samaritana, ni la Cananea, cuando le hallaron. También trata mucho de hacerse una mesma cosa con Dios en unión; y cuando esto viene a ser y Dios hace esta merced al alma, no dirá que le busquen, pues ya le han hallado. Dios me libre de gente tan espiritual que todo lo quieren hacer contemplación perfecta, dé do diere. Con todo los agradecemos el havernos dado tan bien a entender lo que no preguntamos. Por eso es bien hablar siempre de Dios, que de donde no (\*) pensamos nos viene el provecho<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Hay que señalar que en el fragmento autógrafo de Guadalajara, la respuesta a JdC termina en la última oración, después de la palabra «no», que para efectos de nuestra cita textual aparece seguida de asterisco, a modo de subrayado.

<sup>11</sup> Luce López-Baralt advierte con su acostumbrada valentía sobre el peligro de sentimentalizar en exceso la relación entre ellos, como a veces se suele hacer para producciones de imagen en movimiento y hasta por la crítica misma: «[Santa Teresa] Consideraba que su compañero de Reforma era “demasiado refinado” y que “espiritualizaba hasta el extremo”. Era cierto: aunque estaba de acuerdo en lo fundamental, el santo, como adelanté, mortificaba los “gustos” o “consolaciones” espirituales de su dirigida, y le solía dar a comulgar con una forma pequeña, y no con las obleas grandes que ella prefería. Como éste, tenemos numerosos ejemplos de la relativa tensión de las relaciones humanas de los dos místicos más preclaros de España. Y aclaro que apunto al hecho, sin poner de ninguna manera en duda el afecto y el respeto espiritual que les unía. Pero se trataba –no cabe duda– de dos espiritualidades diferentes» (Luce López-Baralt, *Asedios a lo indecible: san Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 181-182).

<sup>12</sup> Teresa de Jesús, *Vejamen*, pp. 1432-1433.

Interesa aquí cómo mantiene TdJ que no hay que «morir al mundo» para buscar a Dios. Como si el discurso juancruciano asumiera una distancia inoperante frente al reino de este mundo<sup>13</sup>. Interesa también la invocación teresiana de una tradición de mujeres espirituales que aparecen en el Testamento cristiano<sup>14</sup>, que no estaban muertas al mundo cuando encontraron a Dios. Ni una sola mención de hombres. Como si la espiritualidad de que hablara fuera parte de una economía significativa (*signifying*) femenina.

Acota que JdC trata mucho de hacerse una misma cosa con Dios, y que en esto desatiende la letra. Si una misma cosa fueran hombre y Dios, la letra no diría que lo «buscaran», aduce. Casi como si sus interlocutores, todos hombres (recordamos), tuvieran demasiada prisa, impaciencia, ante el dolor, ante el esfuerzo, ¿ante el servicio o la obra?, y quisieran apurar la búsqueda y dar con Dios de una vez. Incómodos con el cuerpo, parece sugerir, sus interlocutores buscan apagar el deseo, su corolario. Se evita el preámbulo, la prolongación, la demora. Se busca la unión mística como descanso mortal, como la huida definitiva del mundo, anulación de la diferencia. Por parte de TdJ, más bien pareciera que la unión mística operara como viva determinación, como asentamiento decidido de residencia en la tierra, como refuerzo de la diferencia. Severa, TdJ de paso le acuerda que todo lo espiritualiza, y parecería sugerir que esto opera en él como una suerte de comodidad. De paso también, le acuerda a todos que se han demorado en explicarle lo que no se les preguntó, como si les reprochara cierto paternalismo.

Por último, es la respuesta a su hermano, Lorenzo de Cepeda, sin duda la más zumbona. Sí, se cuenta con la carta inicial de su hermano. En ésta se aduce que el alma limpia «hallarse ha a sí en Dios y a Dios en sí, sin rodeos» y le adjunta un poema propio, reminiscente de versos místicos al uso. En su respuesta, TdJ parecería insinuar que, no obstante lo dicho por su hermano, la carta de él es un «rodeo»: poco humilde y

---

<sup>13</sup> Apuntaba María Zambrano cómo las escrituras de TdJ y de JdC distaban en la presencia proporcional de la «carne». Hacia más carne la primera; hacia menos carne el segundo: «Teresa de Jesús anduvo siempre muy lejos de cualquier tendencia o tentación hacia la desencarnación» (María Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, p. 72). La afirmación de Zambrano merece discusión, pues aunque coincidimos en lo fundamental, no es menos cierto que pocas escrituras en español son tan sensuales como las de JdC ni tan austeras como las de su compañera de orden.

<sup>14</sup> Utilizo dicho término para referirme al llamado *Nuevo Testamento*.

llena de faltas. Concluye que el problema con todos «esos señores» –sus interlocutores– es que se tienen a sí mismos por muy «divinos». Citaré algunas partes:

Como ha sido del señor Lorenzo de Cepeda, a quien agradecemos mucho sus coplas y respuesta; que si ha dicho más que entiende, por la recreación que ha dado con ellas, le perdonamos la poca humildad como meterse en cosas tan subidas como dice en su respuesta, y por el buen consejo que da de que tengan quieta oración –como si fuese en su mano– sin pedirsele. Ya sabe la pena a que se obliga el que esto hace. Plega a Dios se le pegue algo de estar junto a la miel, que harto consuelo me da, aunque veo que tuvo harta razón de correrse. Aquí no se puede juzgar mejoría, pues en todo hay falta sin hacer injusticia.

Mande vuestra señoría que se enmienden; que yo me enmendaré en no me parecer a mi hermano en poco humilde. Todos son tan divinos esos señores, que han perdido por carta de más; porque –como he dicho– quien alcanzare esa merced de tener el alma unida consigo, no le dirá que le busque, pues ya le posee<sup>15</sup>.

En el fondo, pareciera criticar de su hermano lo mismo que de los demás, lo único que tal vez por confianza fraternal es más explícita. La espiritual destaca el acto de comunicación de la carta de Lorenzo, como si la misma supusiera una complacencia, una imagen pública especular(-izada)<sup>16</sup>: hablar de lo «subido» como quien ha alcanzado semejantes cimas y, entendido en ellas, le aconsejara a los demás qué hacer y les invitara a continuar en la búsqueda. TdJ le responde del mismo modo que recomienda Lorenzo en su poema místico: sin rodeos. El problema con todos, se colige de la respuesta de TdJ, es que pareciera ser que le temen al significante, a la letra, «buscar». ¿Se podría colegir que sus interlocutores contemplativos y de sexo masculino no quieren buscar? ¿Sólo quieren «tener», sólo quieren hablar de lo conseguido, quizá por lo que de sufrimiento inconcluso pudiera sugerir la palabra? «Esos señores» hablan del camino espiritual como quien ya hubiera alcanzado la meta, cuando la meta es... ¿el camino, la obra? Justamente, no llegar, no conseguir, no tener. Pero TdJ no lo dice.

---

<sup>15</sup> Teresa de Jesús, *Vejamen*, p. 1433.

<sup>16</sup> Me sirvo del término «especular(-arizada)» empleado por la pensadora Luce Irigaray para sugerir la economía significativa «hom(m)osexuelle» masculina (juego intraducible al español: «homo», en griego, ‘igual’; «hommo» de *homme* en francés: ‘hombre’), reproductora de mismidades. Economía libidinal de la reproducción (especular) y de la inversión interesada y controlada (especularizada), propia del capitalismo (Luce Irigaray, *Especulo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007).

Aunque TdJ prescinde de contextualizar demasiado sus respuestas, más allá de un contexto «presente», no deja de hacer «eco» de discursos filológicos del humanismo. Cierto, se emparenta con la exégesis literal de la tradición cristiana en versión «antigua» y no tanto humanista, distinción hermenéutica que establece la estudiosa Kathy Edens, pero sin dejar de lado demás resonancias<sup>17</sup>. Como se sabe, los humanistas atenuan los mecanismos de lectura preferidos de la hermenéutica medieval, de pasajes descontextualizados del texto mismo mediante la metodología dialéctico-escolástica, más dada a la extrapolación de máximas que operaran como verdades universales, para deslizarse en cambio por las superficies de la interpretación filológica o contextualizada. Restan énfasis a la «espiritualización» de la letra, para –valga la redundancia– «literalizar» la letra. Para Nauert Jr., el humanismo y la Reforma son movimientos independientes. Pero encontraron puntos de convergencia, entre ellos el mentado «radicalismo» o afán de vuelta a fuentes u orígenes. Sin embargo, para hacerle justicia a la complejidad de la estrategia de ambos movimientos, y en contra de ciertos discursos desconstruccionistas contemporáneos, la «vuelta» propuesta no es del todo ingenua. No es recuperar íntegramente el «origen» perdido. Es una *imitatio*, humanista o *Christi*; vivir al estilo o en el espíritu del paradigma observado, poniéndolo al día<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Kathy Edens, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition: Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*, New Haven / London, Yale University Press, 1997.

<sup>18</sup> La *imitatio* como connotador de lo que se entiende en Cristianismo como «espíritu» y su corolario en la «lectura espiritual» es tema que discutir a fondo en otra investigación. Sirva adelantar que, con su vindicación de la lectura carnal, TdJ termina por reivindicar, a su modo, la lectura «espiritual» auténtica del Cristianismo, la sincrética, la que alterna alegorismo griego y literalismo hebreo. Tener en cuenta las múltiples lecturas posibles de la letra, sin claudicar a su interpretación, práctica en que cae por instancias la exégesis literal de los judíos que defiende la ilegible obscuridad de las Escrituras; pero no dejar de lado tampoco la contextualización de la letra desde un punto de vista histórico y textual, como quieren los literalistas (hebreos), para mejor precisar su sentido «original». La estudiosa Kathy Edens establece en *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition* con rigor la genealogía de la hermenéutica occidental desde la Edad Clásica hasta los albores de la Edad Moderna. La hermenéutica humanista (cristiana) favorece en general la lectura «espiritual» del texto. Pero ojo... por «espiritual» se entiende aquello que no es literalmente lo que significan las palabras. «Espiritual» es aquello que tiene en cuenta la «intención» del autor (en latín, *voluntas, sententia*) y no solo la significación de las palabras (en latín, *verba*). El resultado de la lectura «espiritual» es que se trata el texto como un «todo», como unidad.

TdJ parece mirar con sorna la «sobreespiritualización» de la letra de sus interlocutores. Casi como si la interpretación de ellos supusiera una construcción identitaria, un querer proyectar una cierta imagen pública de sí mismos como especiales o «divinos». Para ella, volver a la letra no parece entrañar ni una nostalgia ni un reencuentro. En todo caso, un respeto hacia la diferencialidad, hacia la inasumibilidad, de la letra. Su estrategia de lectura implica en todo caso la posibilidad de un recomenzar, que no culmina: un recomenzar no saturable. Respetar la ajenidad de la letra es su forma de comenzar a leerla, esto es, de interpretarla no conforme a deseos propios, siempre –y no ocasionalmente– sospechosos. Por el contrario, el «extravío» o «noche» juancruciano, su abismaamiento, su perderse en el Otro, es motivo de distancia irónica para ella<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> En el ensayo inédito «De la casa al desierto: imagería conflictiva en las obras de santa Teresa y de san Juan de la Cruz», redactado en 1996 para el curso de la Dra. Luce López Baralt de la Universidad de Puerto Rico, exploro la oposición entre la imagería de espacio cerrado en TdJ y la imagería de espacio abierto en JdC. En TdJ, el castillo interior o las moradas, el «capullo», su procurar «ermitas» junto a uno de sus hermanos cuando joven, el palmito, la entrada (a casa), entre otros, son connotadores de la seguridad creciente provista por Dios o por el «camino de perfección» (Teresa de Jesús, *Camino de perfección*, en *Obras completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink [ed.], Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 236-419). Interessantemente, la seguridad provista por Dios o por el progreso en la vida espiritual se sugiere también en el *Castillo interior* mediante la imagen de los rayos de leche que disparan los pechos divinos para convocar a sus preferidos, aduciendo con ello una imagen infantil para el aprovechado espiritual (Teresa de Jesús, *Moradas del castillo interior*, en *Obras completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink [ed.], Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 472-583). En JdC, por el contrario, predomina la imagen del desierto, la noche oscura, el abismo, el extravío, el «desarrimo», el «destete», la (auto-) conflagración, la salida (de casa), entre otros, como connotadores de inseguridad (por ausencia de «razones», que sin embargo refuerza la fe) provista por Dios o por el «provecho» de la vida espiritual. Además, JdC expone el aprovechamiento espiritual como un desprenderse de la dulzura de los «pechos» de la razón discursiva para iniciarse en las sequedades de la fe (adulta). Estas imágenes utilizadas por ambos escritores españoles, contrarias por demás, no deben descaminar al lector. La imagería entre ambas producciones no siempre ofrece contraste. En TdJ, tan andariega, los caminos son importantes, para no hablar de cuánto ella destaca la experiencia mística como abismo; en JdC, la «almena» de su poema «Noche oscura», espacio cerrado para más señas, brilla con luz propia. Pero el contraste expuesto me sirve para explicar algunas diferencias que, aunque socarronas, la abulense sí destaca entre ellos en el debate.

La errancia, el vagabundeo, juancrucianos por el abismo significativo no es más que una pereza complacida en su mirada especular(-izada).

De otra parte, el «morar», el «mantenimiento», el «sustento»<sup>20</sup>, teresianos, su vuelta más a la letra como letra y no tanto al espíritu de la letra, quedan pues lejos de la apropiación; antes bien, aproximación. Mantener al otro, a la letra, de cerca, sin convertirla en mismidad<sup>21</sup>. Vivir de cerca el dolor de la separación, sin afán de posesión ni exorcismo, modos de anularlo. Pero el tratamiento particular de la letra teresiana, su hermenéutica especial, es asunto de otro estudio.

Sirva al momento el presente estudio de modo que podamos consignar que quizá los largamente homologados o superficialmente diferenciados espirituales españoles acusen difer-*a*-ncias<sup>22</sup>, y no diferencias, que merecen atención. ¿Se tratará la espiritualidad teresiana de un modo de ser más conciliado con el cuerpo<sup>23</sup> y sus connotadores, esto es, lo que el significativo «cuerpo» ha connotado sea para epistemes/paradigmas epocales, sea en el desenvolvimiento de la propia escritura teresiana? ¿Se tratará finalmente de un misticismo de la inmanencia, y no de la trascendencia, el de TdJ? Y de tratarse de un misticismo de la inma-

---

<sup>20</sup> Todos los significantes entrecomillados son de uso frecuente en la obra de TdJ.

<sup>21</sup> Su interés por la letra como letra y no tanto por el espíritu de la letra la emparenta con humanistas como Luis de León, en su traducción literal y comentario del *Cantar de cantares* (seguimos la edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994). Luis de León aduce su interés de exponer la «corteza» de la letra y no su espíritu (o sentido), que ya cuenta con doctos exegetas para él. La estrategia de ambos parecería ser estrictamente anti-paulina, en el sentido de que para san Pablo la letra mata y el espíritu vivifica. Sin embargo, desde la lectura que le hace Žižek a san Pablo (véanse Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute –or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, Londres / Nueva York, Verso, 2001, y *El títere y el enano: el núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005), el acercamiento de ambos escritores españoles es paulino, en la medida en que el «espíritu» de Dios supone su muerte como Padre e Hijo, y hermana los seres humanos en la soledad del «desacoplamiento» y de la «incomunidad».

<sup>22</sup> Me sirvo de término «difer-*a*-ncia» siguiendo de cerca la filosofía de Jacques Derrida, quien con el mismo apunta a un espaciamento/diferimiento significativo (*signifying*) de carácter inestable (Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Chicago, Universidad de Chicago, 1978).

<sup>23</sup> Es asunto que tratar en otra investigación los puntos de contacto entre el misticismo de TdJ y el misticismo femenino medieval que estudia Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.

nencia, ¿se tratará de un misticismo en definitiva, o de un a-misticismo y, por tanto, de una difer-a-ncia del misticismo en propiedad? ¿Se tratará pues de una propuesta de un modo de ser/estar en el mundo, una ética antes que una mística? El gran interés que puso en su escritura el pensador posestructuralista francés Georges Bataille, redactor de la *Summa ateológica*, pareciera confirmarlo<sup>24</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Bataille, Georges, *La oscuridad no miente: textos y apuntes para la continuación de la «Summa ateológica»*, México D.F., Taurus, 2001.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Chicago, Universidad de Chicago, 1978.
- Edens, Kathy, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition: Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*, New Haven / London, Yale University Press, 1997.
- Irigaray, Luce, *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007.
- Jesús, Teresa de, *Camino de perfección*, en *Obras Completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 236-419.
- , *Cartas*, en *Obras Completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 865-1433.
- , *Moradas del Castillo Interior*, en *Obras Completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 472-583.
- , *Vejamen*, en *Obras Completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 1431-1434.
- García-Villoslada, Ricardo, «Santa Teresa de Jesús y la Contrarreforma católica», en *Carmelus*, 10 (1963), pp. 231-262.
- León, Luis de, fray, *Cantar de cantares de Salomón*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1994.

---

<sup>24</sup> Georges Bataille, *La oscuridad no miente: textos y apuntes para la continuación de la «Summa ateológica»*, México D. F., Taurus, 2001.

- López-Baralt, Luce, *Asedios a lo indecible: san Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998.
- Lugo Bertrán, Dorian, «De la casa al desierto: imaginería conflictiva en las obras de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz» (ensayo inédito).
- Nauert, Charles G., Jr., *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Walker Bynum, Caroline, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.
- Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2003.
- Žižek, Slavoj, *El títere y el enano: el núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- , *The Fragile Absolute – or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, Londres / Nueva York, Verso, 2001.



## Entre *factio* poética y *verum* católico: notas sobre el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas

ROBERTO MONDOLA

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

**RESUMEN:** El *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas, publicado en Burgos en 1515, es la primera traducción, aunque parcial, de la *Comedia* dantesca impresa en Europa; compuesta en coplas de arte mayor, va acompañada de una enciclopédica glosa que rodea los versos, un comentario del poema dantesco y, a la vez, una autoexégesis que Villegas realiza sobre su traducción. En este trabajo, a través del análisis de varios fragmentos esparcidos a lo largo del comentario, se analiza la concepción de la poesía del humanista burgalés; una concepción que conjuga la exaltación del *verum* que encierra el arte poético con la firme y vehemente condena de modelos literarios profanos inmorales y vacuos.

**PALABRAS CLAVES:** Traducción, Dante, Humanismo, poesía

La traducción del *Infierno* de Dante de Pedro Fernández de Villegas, compuesta en coplas de arte mayor y acompañada de un monumental comentario en prosa, se edita en Burgos en 1515, publicada por Fadrique de Basilea. El *Infierno* de Villegas marca un momento fundamental en la historia de la recepción hispánica de la *Comedia* al ser el punto de llegada de una época marcada por la fecunda influencia del florentino en la producción poética de ilustres hombres de letras españoles que vieron en el modelo alegórico representado en el poema dantesco un imprescindible punto de referencia. El *Infierno* va dedicado a doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico y eje de un círculo humanístico sensible al encanto del modelo cultural y, aún más,

al modelo de vida de las brillantes cortes de la Italia renacentista dominadas por poderosas y ardorosas humanistas como en el paradigmático caso de Isabel de Este.

Peculiaridad de la obra de Villegas es la enciclopédica glosa que acompaña y rodea las coplas de arte mayor y con que estas crea una textual indisoluble desde un punto de vista bibliológico; el monumental comentario es un documento de primera importancia histórica, literaria y lingüística que, en su aspecto físico y en su estructura formal, hereda la tradición del manuscrito glosado y presenta la misma disposición textual de algunos incunables de clásicos comentados. El modelo de exégesis dantesca que Villegas escogió a la hora de realizar su glosa fue el *Comento sopra la Comedia* del humanista toscano Cristoforo Landino, publicado en 1481 una Florencia en donde florecía el culto al máximo poeta de la ciudad. Síntesis de ilustres comentarios anteriores (desde Benvenuto hasta Boccaccio), el *Comento* respondía al refinado gusto del público cortesano renacentista, proponiéndose como el medio privilegiado para desenmarañar las múltiples oscuridades del poema dantesco. Pese a la fuerte dependencia de Landino, la glosa burgalesa revela su propia autonomía, de ahí que no pueda considerarse una reproducción servil del texto italiano. Aunque las circunstancias en que salen a la luz el *Comento* y el *Infierno* de Villegas presentan ciertas analogías, el *Erwartungshorizont* de los dos textos es muy distinto, pues la obra de Landino es uno de los frutos más prestigiosos del neoplatonismo, que en la Florencia de la segunda mitad del Cuatrocientos desplaza a las corrientes filosóficas de la Edad Media. Pese a que el humanista toscano no sea uno de los más ardorosos representantes de la *restitutio Platonis* que caracteriza la cultura florentina de la segunda mitad del siglo XV, algunos apartados del paratexto del *Comento* testimonian que el neoplatonismo es el pilar sobre el que Landino edifica su exégesis dantesca. En cambio, la glosa castellana demuestra una constante preocupación por el respeto del dogma, reveladora de una evidente adhesión a las raíces más profundas del Humanismo burgalés del siglo XV, impulsado por Alonso de Cartagena, «obsesionado por la moderación y el respeto a los valores establecidos dentro del cristianismo oficial»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Francisco Javier Peña Pérez, «La ciudad de Burgos en tiempos de Isabel la Católica. Sombras de una historia brillante», en Hilario Casado Alonso y Antonio García Baquero

Un aspecto imprescindible del comentario de Villegas estriba en las significativas observaciones que el humanista burgalés esparce acerca de la poesía. Numerosos pasajes atestiguan que en la glosa confluyen, sin que haya contradicción, dos tradiciones ancestrales: por un lado la que, a partir de Cicerón (*Pro Archia*), Horacio (*Ad Pisones*), pasando por Lactancio (*De divinis institutionibus*), en parte san Agustín (*De civitate Dei*, XVIII, 14), el paduano Albertino Mussato, Petrarca, Boccaccio (*Genealogia deorum gentilium*), los humanistas florentinos –encabezados por Coluccio Salutati con su *De laboribus Herculis*– y Santillana, defiende la poesía exaltando el *verum* que encierra; por otro la que, a partir de santo Tomás, san Agustín y san Isidoro hasta el Tostado se empeñó, a través de una variada y, en algunos casos, vehemente fraseología, en una condena moral de la poesía profana, vehículo de falsedades e ilusiones<sup>2</sup>. Villegas conjuga, así pues, la ortodoxia cristiana con la convicción de que bajo las vestiduras de las ficciones de los gentiles, fuente de provechosos principios y muestra de una primitiva teología, se esconden verdades universales de alcance divino<sup>3</sup>. Intentemos recuperar ahora los momentos fundamentales de estas dos tradiciones y, sobre todo, averiguar cómo Villegas hereda y reelabora estos dos celeberrimos tópicos. En el Humanismo romance, la más notable celebración del *verum* de la poesía y del papel del poeta<sup>4</sup>: la que propone Petrarca (*Seniles*, XII, 2)<sup>4</sup>:

---

(ed.), *Comercio y hombres de negocios en Castilla y Europa en tiempos de Isabel la Católica*, Burgos, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, p. 242.

- <sup>2</sup> Al respecto, ver Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. 1, pp. 305-323; Francesco Tateo, *Retorica e poetica tra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960, pp. 19-63; Berthold L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, pp. 53-70; Charles Trinkaus, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanism*, Chicago, University Press, 1970, vol. 2, pp. 684-718; Ronald Witt, «Coluccio Salutati and the Concept of the *Poeta Theologus* in the Fourteenth Century», en *Renaissance Quarterly*, 30 (1977), pp. 538-563; Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 305-324 y 355-373; Guillermo Serés, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», en *Revista de Poética Medieval*, 4 (2000), pp. 165-171.
- <sup>3</sup> Sobre las fábulas poéticas consideradas muestra de una antigua teología, ver Eugenio Garín, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 52-68.
- <sup>4</sup> «Officium eius (poetae) est fingere, id est componere atque ornare, et veritatem rerum, vel mortalium vel naturalium, vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus, et velo amoenae fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat, eo gra-

para el poeta de Arezzo la *veritas rerum* del poeta no se distingue de lo que es verdadero para el historiador o el filósofo moral; la diferencia radica en el hecho que el poeta cubre con un *velamen* un *verum* oscuro que solo el gusto de los *culti* sabe extraer y desvelar, y precisamente en este proceso de descifre reside el deleite de la poesía. En las *Seniles*, así como en la *Collatio laureationis*, Petrarca reivindica la centralidad del componente estético y formal: el poeta cubre el *verum* con un *figmentum*, un filtro necesario para impedir que el vulgo ignorante se acerque a ello y lo alcance<sup>5</sup>.

La exaltación del valor didáctico y pedagógico de la poesía es una de las vertientes «laicas» del Humanismo español, expuesta por el marqués de Santillana al principio de su *Prohemio e carta* (1449). Allí Íñigo López de Mendoza, reelaborando el pensamiento petrarquista, afirma que la poesía es «fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas e escandidas por cierto cuento, peso e medida»<sup>6</sup>. Una posición muy distinta de la teoría tomista, según la cual entre todas las ciencias la poesía ocupa el lugar más bajo porque es la que *minimum continet veritatis*, la que *propter defectum veritatis* no puede ser alcanzada por la razón, la que, a la postre, detrás de una apariencia de realidad impide al hombre alcanzar verdades mayores; pero una postura también lejana de la que a mediados del siglo XV expone el Tostado que, en sus *Diez cuestiones vulgares*<sup>7</sup>, establece una rígida diferencia entre los poe-

---

tior inventu, quo difficilior sit quesitu». Cito a partir de Guillermo Serés, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», p. 170, n. 38.

<sup>5</sup> Sobre este aspecto, ver Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del «Secretum»*, Padova, Antenore, 1974, pp. 196-197; Enrico Fenzi, *Saggi petarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 553-587; Guillermo Serés, «La poética de Petrarca y el Humanismo castellano del siglo XV», en *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, 33 (2005), pp. 85-87.

<sup>6</sup> Cito a Santillana desde Ángel Gómez Moreno, *El «Prohemio e carta» del marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990, p. 52.

<sup>7</sup> «No es Apolo uno solo, mas muchos, y por consiguiente, ternán muchos nombres. Esto viene de la diversidad de la habla de los sabios y de los poetas, los cuales en la verdad del entendimiento concordaron, mas en la manera de hablar discordaron mucho. Los poetas hablaron de Júpiter así como que uno solo fuese; empero, son tres; de Vulcano, como que fuese uno, y son cuatro [...]; mas los sabios, porque afirmaron ser tres llamaron Júpiter, diéronles tres padres». Extraigo la cita de Guillermo Serés, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», p. 175.

tas y los sabios o, como apunta Guillermo Serés, «entre la imprecisión y *fabulositas* de aquéllos y el rigor de los filósofos y teólogos»<sup>8</sup>.

La apología de la poesía y del rol del poeta es, cabe recordarlo, pilar de la ideología de Landino, principio que lo acompaña a lo largo de toda su trayectoria intelectual y que llega a ser uno de los ejes temáticos del apartado paratextual del *Comento*<sup>9</sup>. En la estela de Coluccio Salutati, Landino dedica hasta tres secciones de los preliminares –*Che cosa sia poesia et poeta et della origine sua divina e antichissima, Furore Divino* y *Che l'origine de' poeti sia anticha*– a demostrar la primacía del arte poético sobre todas las artes: el humanista insiste en el origen de la poesía, el más antiguo porque «Dio volle che ab initio e suoi misterii fusino descripti a tutte le genti pe' poeti»<sup>10</sup>. La poesía es la manifestación de la primacía del hombre en el universo, el arte más excelente porque tiene su origen en el furor divino: «Ma che l'origine della poetica sia piú eccellente che l'origine dell'arti humane si manifesta, perché el divino furore onde ha origine la poesia è piú eccellente che la excellentia humana onde hanno origine l'arti»<sup>11</sup>.

En el *Proemio dirigido a doña Juana*, Villegas expone su personal y firme defensa del arte poético, arremetiendo contra los *indocti* que, al no ser capaces de extraer el *verum* que se esconde en la poesía, la valoran como «acto liviano y de poca autoridad». El burgalés propone una equiparación entre poesía y teología cuando recuerda que el arte poético ha sido uno de los instrumentos privilegiados de la Sagrada Escritura, ya que los *Salmos*, el *Libro de Job* y el *Cantar de los cantares* están en versos<sup>12</sup>. Reivindicando la *veritas* divina que vehicula la poesía, o sea, enlazando el nacimiento del arte poético con la Biblia, Villegas se adhiere a una

<sup>8</sup> Guillermo Serés, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», p. 176.

<sup>9</sup> Al respecto, ver Roberto Cardini, *La crítica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 85-112.

<sup>10</sup> Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, Paolo Procaccioli (ed.), Roma, Salerno Editrice, vol. 1, p. 258.

<sup>11</sup> Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, vol. 1, p. 257.

<sup>12</sup> «[...] en todas las lenguas la flor dellas como de la harina es el verso, y así en versos fueron escritos muchos libros de la Sagrada Scritura como el *Salterio* y todos los profetas, el *Libro de Job*, *Cantica canticorum*». A partir de este momento, todas las citas de Fernández de Villegas remiten a *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano: por el Reverendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos...*, Burgos, Fadrique Alemán, 1515. Debido a la numeración poco fiable de la edición, haremos referencia al canto y a la glosa para localizar las citas.

estrategia muy en boga en la España del siglo XV: baste con recordar el Santillana del *Prohemio e carta*, pero también el ejemplo del *Arte de poesía castellana* de Encina (1496)<sup>13</sup>. Pero, y es lo más importante, a lo largo del comentario se nota que en la óptica de Villegas el *verum* de la poesía no es exclusiva prerrogativa de la Sagrada Escritura y no tiene su origen con ella: don Pedro reconoce, como el mismo san Agustín y como Lactancio, un fondo de verdad a la poesía de los gentiles, un *verum* que en cierto modo es *preanuntiatio* de la verdad cristiana, la más completa y resplandeciente, expresada en su forma más perfecta en la Biblia. Demostración de esta convicción es su reflexión acerca de la frase con la que Dante se dirige a Virgilio (*Inferno*, I, 130-131): «E io a lui: “Poeta, io ti richeggio / per quello Dio che tu non conoscesti”»<sup>14</sup>; al respecto, Villegas afirma: «Conocieron los gentiles a Dios ciegamente como una primera causa y motor del universo»<sup>15</sup>.

La convicción del tópico hermanamiento de poesía y teología se desprende en varios casos a lo largo de la glosa: a propósito de Beatrice que, en la ficción dantesca, baja al limbo para pedir a Virgilio que socorra a Dante, Villegas echa mano del léxico alimenticio para afirmar que «la teología se ayuda de las ciencias de los gentiles, especialmente de la elocuencia que es como la salsa que añade grand sabor al buen manjar»<sup>16</sup>. Hablando de los ríos infernales, el arcediano de Burgos afirma que «los poetas debajo de graciosas y doctísimas ficiones y semejanzas tratan excelentes moralidades y doctrinas teologales mucho provechosas a la edificación de nuestras costumbres y vida virtuosa y de todo [...] se sirve y aprovecha la teología»<sup>17</sup>. Luego, a propósito de las tres Furias (*Inferno*, IX), Villegas nota que «los poetas, debajo de sus graciosas ficiones, ponen mucha doctrina de teología práctica y moral», pero los que no lo entienden (los *indocti* de Petrarca se diría) «piensan ser desva-

<sup>13</sup> Al respecto, ver Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, p. 79; Ángel Gómez Moreno, *El «Prohemio e carta» del marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, p. 53; Julian Weiss, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1990, pp. 204-211.

<sup>14</sup> De aquí en adelante, cito los versos dantescos de la edición de *La Divina commedia* de Umberto Bosco y Giovanni Reggio, Florencia, Le Monnier, 1988.

<sup>15</sup> Canto I, glosa de la copla XX.

<sup>16</sup> Canto II, glosa de la copla IX.

<sup>17</sup> Canto III, glosa de la copla XIII.

ríos y burlan dello»<sup>18</sup>. Finalmente, en el canto XIV, leemos: «los poetas, debajo de muy graciosas ficiones, escriben mucha teología práctica y filosofía moral [...] algunos ignorantes han por burla estas ficiones poéticas y engañanse mucho, que son de grandísima doctrina y provecho y dello se aprovecharon siempre en muchos logares los santos doctores de la Iglesia»<sup>19</sup>. Como queda de manifiesto, Villegas hace hincapié, sobre todo, en la utilidad moral y didáctica de la poesía, acercándose mucho a Santillana: la «mucha doctrina de teología práctica y moral» es, explicitada en clave cristiana, el equivalente de las «cosas útiles» de don Íñigo y, además, recuerda muy de cerca las palabras con las que Villena, en el proemio de su traducción de la *Eneida*, presenta el poema de Virgilio definiéndolo una historia «llena de frutuosa doctrina»<sup>20</sup>.

Así pues, Villegas sigue la estela de Villena y Santillana, alejándose en parte de Petrarca y del Dante del *De vulgari eloquentia* (II, iv, 2), para quien la poesía es «fictio rethorica musicaque poita»: en la óptica del arcediano de Burgos el componente estético y ornamental no es el requisito esencial de la poesía, cuya primera finalidad es didáctica. Sin embargo, la importancia del concurso de las imágenes en la poesía, aunque no sea el eje de su concepción poética, es un valor añadido también para nuestro arcediano. La misión del arte poético es transmitir una enseñanza, pero, asimismo, transfigurar el *verum* en imágenes, como había afirmado san Isidoro<sup>21</sup>: prerrogativa de la poesía es su *evidentia*: en sus formas más altas el arte poético es un arte figurativo, un fingimiento que consigue traducir en imágenes el pensamiento, como ya habían subrayado Cicerón (*Tusculanae*, V, 39, 114), Horacio (*Ad Pisones*, 361) y Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IV, II, 123).

---

<sup>18</sup> Canto IX, glosa de la copla VI. En el mismo canto (glosa de la copla IX), la amonestación de Virgilio a Dante a que no vea la cara de Medusa es un fragmento «muy poético» y encierra una enseñanza «de notables moralidades y provechosas para las buenas costumbres», pero solo los sabios pueden captar lo que hay debajo de la *fictio*.

<sup>19</sup> Canto XIV, glosa de la copla VIII.

<sup>20</sup> Enrique de Villena, *Obras completas*, Pedro Cátedra (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000 p. 25.

<sup>21</sup> «Officium autem poetae in eo est ut ea quae gesta sunt, in alias species obliquis figuracionibus cum decore aliquo conversa transducant» (*Etymologiae*, VIII, VII, 10). Extraigo la cita de Guillermo Serés, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», p. 172.

La glosa sobre el encuentro de Dante con Guido da Montefeltro (*Infierno* XXVII), cuya lengua con indecible fatiga se abre camino en la llama, resume los tópicos que acabo de presentar y atribuye a Dante el verbo  *fingere* , que don Pedro emplea a menudo en el comentario cuando alude al arte de los poetas: «Maravillosa agudeza es la deste poeta que da a  *ver*  cómo la punta de aquella llama hacía los movimientos de la lengua que hablaba dentro [...]  *finge*  que hacía aquel sonido confuso sin declaración de las palabras como el murmurar y sonar que hace el fuego»<sup>22</sup>. Así pues, la  *fictio*  poética dantesca cumple con esta misión: Dante consigue componer con imágenes, como en las artes plásticas, un concepto imaginado, pues parece que «lo da a ver y no que se ley»<sup>23</sup>.

Si, con todas las salvedades y matizaciones expuestas, en estos casos destaca un Villegas que reconoce la verdad de las  *fabulae*  antiguas y que encuentra en ellas una muestra de una primitiva teología, a lo largo del comentario aflora también la faceta opuesta, pero complementaria; la que hereda la visión negativa de la ficción literaria carente de enseñanzas morales que una y más veces habían manifestado san Agustín, así como Alonso de Cartagena y el Tostado. Concluyendo su  *Proemio* , Villegas afirma: «quédese el loable ejercicio del trobar en su debida autoridad y culpados los que para sus vanidades mal lo emplean»: detrás de esta declaración comienza a atisbarse una rígida línea de demarcación –desarrollada en la glosa– entre una literatura que propone modelos ejemplares, por un lado, y ciertos modelos literarios de ficción en lengua romance que no vehiculan un mensaje moral y que solo tienen una función de entretenimiento, sin utilidad pedagógica, por otro. En este firme rechazo de modelos literarios inmorales y vacuos, Villegas se pone en la estela de un bien determinado grupo intelectual, encabezado por Alonso de Cartagena, que en la Castilla del Cuatrocientos había entrevisto el peligro que conllevaba la lectura y la asimilación de obras fabulosas<sup>24</sup>. Si en el caso del obispo de Burgos el objeto de los ataques estaba representado por los libros «que hicieron los griegos e aun los romanos ante

<sup>22</sup> Canto XXVII, glosa de la copla III.

<sup>23</sup> Canto XXVII, glosa de la copla IX.

<sup>24</sup> Una magnífica visión de conjunto es la de Guillermo Serés, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», pp. 153-186.

que la santa fe recibiesen»<sup>25</sup>, eso es, las obras de los gentiles, tan leídas por los caballeros y sobre todo tan traducidas en la Península, a lo largo del comentario burgalés una y otra vez se explicita la reprobación de Villegas sobre la literatura de ficción que más éxito tenía entre los lectores del primer Renacimiento: en la glosa del canto II arremete contra el amor cortés y las novelas de caballería afirmando que las historias de Amadís y Tristán son «burlas que a las veces traen malos ejemplos y dan causas a pecados»<sup>26</sup>, pero es en el canto V donde los tonos se hacen aún más duros. Veamos cómo Villegas vierte al castellano el célebre dístico de Francesca da Rimini:

Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse  
quel giorno più non vi leggemmo avante.  
(*Inferno*, V, 137-138)

Ansí galeoto les fue medianero,  
segund que a nosotros el libro tan vano,  
en cuya lectura es trabajo liviano,  
sin buena doctrina al vevir verdadero.  
(*Infierno*, XXIIabcd)

En la traducción destaca la omisión del v. 138, en el que el alma dañada interrumpe públicamente su relato, paralelamente a la violenta intervención del comentarista en el texto poético: pese a la presencia del «nosotros» en el segundo verso, el sujeto de la media copla no es Francesca, sino Villegas, como demuestra cabalmente el primer verso, pues el libro de Lanzarote «les fue medianero». El glosador irrumpe con vehemencia, así pues, en los versos y es autor de una amplificación de corte moralista necesaria para explicar en el comentario que, además de la Sagrada Escritura, existen «libros de herejías y otros que no tienen herejías y traen y enseñan muchos malos ejemplos para pecar y para perder el tiempo [...] no hay mayor pérdida que la del tiempo, y no puede ser peor empleado ni perdido que en leer tales mentiras y tan dañosas a las buenas costumbres y cierto se debe hacer mucha conciencia dello, porque los tales libros sin duda son del diablo y obra suya para estragar nuestras vidas y ponernos lazos como hizo a estos mezuquinos»<sup>27</sup>.

Un ataque vehemente, en que parece resonar el eco de las palabras de san Agustín, que, entre varios juicios, había tildado la poesía de *menda-*

---

<sup>25</sup> Cito a partir de Guillermo Serés, «La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV», en *Bulletin Hispanique*, 109.2 (2007), p. 340.

<sup>26</sup> Canto II, glosa de la copla I.

<sup>27</sup> Canto V, glosa de la copla XXII.

*cium, fabulositas, obscenitas* cara a los demonios<sup>28</sup>. Un ataque, el de don Pedro, revelador de la preocupación del intelectual clérigo por la fortuna de estas obras licenciosas, culpables de la perdición de lectores inexpertos y desarmados intelectualmente, y de la plena adhesión a una sensibilidad humanística, encarnada en aquellos años en España por Nebrija, que en un significativo pasaje del prólogo de la *Gramática* afirma: «[...] mi pensamiento y gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación y dar a los hombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leyendo novelas o historias embuel-tas e mil mentiras y errores»<sup>29</sup>. La sensibilidad de Villegas, al igual que la del maestro andaluz, se muestra del todo incompatible con la idea de una literatura que entretenga a los lectores con historias de amor falaces y disolutas: el burgalés denuncia un peligro, el poder de atracción de novelas fabulosas, encarnadas por el ejemplo de Lanzarote, que lisonjean la parte sensitiva del hombre y lo llevan a la perdición eterna, como demuestra la tragedia de Paolo y Francesca. Si la poesía moral esconde debajo del *velamen* y del *integumentum* el *verum*, las obras licenciosas y sin inhibiciones son éticamente reprobables, sinónimo de vanidad, ilusión y mentira, contraposición, a la postre, de la realidad: «[...] las escrituras y libros de mentiras vanas débense huir como cosa dañosa y que inficionan las ánimas»<sup>30</sup>. Así pues, «aquél libro de las mentiras de Lanzarote y de Tristán y de la Tabla Redonda» es prototipo de esta literatura no alumbrada por la luz de la moral, una acepción de la *fabula* en su sentido peor y en la que no hay ninguna utilidad moral: «[...] la lectura de los tales libros es trabajo muy liviano y loco y no hay en ellos ninguna buena doctrina al vevir verdadero, que es segund la virtud»<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Respectivamente, en *De civitate Dei*, I, 4; VI, 5; VIII, 14. Sobre ello, ver Guillermo Serés, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», pp. 165-166.

<sup>29</sup> Antonio de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana*, Carmen Lozano (ed.), Barcelona, Real Academia Española, 2011, p. 8. Sobre este aspecto, ver Juan Casas Rigall, *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los «auctores» en el canon de Nebrija*, Santiago de Compostela, Universidad, 2010, pp. 128-138.

<sup>30</sup> Canto V, glosa de la copla XXII.

<sup>31</sup> Canto V, glosa de la copla XXII. Cabe notar que también Landino, glosando la historia de Paolo y Francesca, se muestra muy preocupado por la fortuna de la literatura licenciosa, como demuestra este fragmento del *Comento*: «Noi leggiavamo un giorno per dilecto: legger per dilecto significa essere in otio. Imperoché chi è occupato non cerca trastullo, ma cerca expedire le sue faccende. Adunque erono in otio, et l’otio insieme

La faceta más estrictamente ortodoxa se desprende también en algunos fragmentos esparcidos a lo largo de la glosa en los que Villegas, comentando algunos pasajes del *Infierno*, en cierto modo reprocha a Dante por no haber respetado el dogma, creando una representación poética cuya originalidad es demasiado desenvuelta y que se aparta del *verum* de la Sagrada Escritura; sin embargo, al reproche se une una justificación conciliadora, debida a la convicción que a los poetas les está permitido tomarse libertades que tengan la función de ornar sus obras. A propósito de los pusilánimes (canto III), Villegas nota: «La verdad es que aquí el nuestro poeta habla poéticamente y no conforme a la cristiana religión, porque tales tibios o fríos o neutrales por pecadores y gravísimos se han de tomar»<sup>32</sup>. Nos encontramos ante el primer ejemplo de una tendencia constante de la glosa, que alcanza uno de los casos más relevantes en el canto IV, cuando, a propósito de la colocación de los «varones notables» en el limbo, Villegas se aleja decididamente de Dante, que «en esto habla poéticamente y no conforme a la católica verdad»<sup>33</sup>. Algunas de estas almas, «aquellos príncipes romanos» que adoraron ídolos, así como los moros, el Saladino y sobre todo Avenruiz, en la realidad están en el infierno; en cambio muchos «spiriti magni» –Sócrates, Platón, Aristóteles, Catón, Demócrito, Séneca y Cicerón– «se salvaron y están en la gloria del cielo o se pudieron salvar», no solo porque «tuvieron conocimiento de un solo Dios y vivieron virtuosamente en la ley natural», sino también porque «no es de creer que los hobiese dotado Dios de tan alto saber y viveza natural de ingenio para que fuesen al infierno»<sup>34</sup>. Sin embargo, aunque critique a Dante, el burgalés lo justifica diciendo que en este caso el florentino «habla poéticamente imitando a su maestro el Virgilio en el sexto de la *Eneida*, donde pone los campos elisios de mucha hermosura y frescura y pone allí grand número de excelentes varones»<sup>35</sup>. El mismo concepto se repite poco después, con una matización que merece nuestra atención: Villegas se aparta de la idea dantesca según la cual Cristo, cuando bajó al limbo, dejó allí una multitud de almas,

---

con lascivo trastullo genera l'amore carnale» (Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, Paolo Procaccioli [ed.], Roma, Salerno Editrice, vol. 1, p. 465).

<sup>32</sup> Canto III, glosa de la copla VI.

<sup>33</sup> Canto IV, glosa de la copla V.

<sup>34</sup> Canto IV, glosa de la copla V.

<sup>35</sup> Canto IV, glosa de la copla V.

al afirmar que en la realidad «ninguno quedó en él». A pesar de esta desviación de la norma ortodoxa, el burgalés nota que «Hemos de salvar al poeta [...] que habla poéticamente fingiendo esto para ornar su poema, no porque él lo crea así, que era muy católico como abajo parece en la cántica del *Paraíso*, adonde para entrar allá Sant Pedro le examina de la fe. A los pintores y a los poetas es dada larga licencia de fingir lo que no es»<sup>36</sup>. Otra vez la alusión al *fingere*, prerrogativa de los poetas, los únicos que pueden desvincularse del *verum* de la Sagrada Escritura para adornar su obra.

La oposición poesía / teología o, mejor dicho, licencia poética / verdad católica vuelve a propósito de la teoría de la fortuna en la glosa del canto VII, cuando Villegas afirma que:

Este poeta no habla de la fortuna católicamente en la forma que hemos dicho, mas pónelo como poeta y siguiendo a los otros poetas y filósofos antiguos segund que a la poesía es permitido y lo hizo Juan de Mena en su *Laberinto de la Fortuna*, no que ellos lo crean así, que fueron católicos, mas para ornar sus poemas<sup>37</sup>.

Llama la atención la equivalencia que Villegas propone entre Dante y Mena, entre la *Comedia* y el *Laberinto*: aunque los dos poetas sean ejemplos de autores católicos, para embellecer sus poemas se alejaron de la *veritas* de la fe.

Cierta libertad poética se manifiesta también al comienzo de *Infierno* IX, cuando a la entrada de la ciudad amurallada de Dite, Virgilio se detiene intentando escuchar algún ruido, ya que la densa niebla le impide ver (*Inferno*, IX, 4-6)<sup>38</sup>. Al respecto, Villegas nota que «Habla el poeta aquí del oír y ver del Virgilio (que era ánima separada del cuerpo y desnuda dél) y la tal ánima ni tiene ojo, ni oreja, ni cabeza, ni cuerpo. Habla, como dijimos, poéticamente»<sup>39</sup>. Poco después, al comentar los versos en que Virgilio tranquiliza a Dante recordando cómo ya una vez, conjurado por la hechicera Eritone, había salido del limbo para bajar al infierno, el arcediano de Burgos afirma que «allí en el primer cerco o limbo de los santos padres ningund espíritu quedó, ni entró más (como

---

<sup>36</sup> Canto IV, glosa de la copla IX.

<sup>37</sup> Canto VII, glosa de la copla XIII.

<sup>38</sup> «Attento si fermò com' uom ch' ascolta; / ché l' occhio nol potea menare a lunga / per l' aere nero e per la nebbia folta».

<sup>39</sup> Canto IX, glosa de la copla I.

dijimos) y aún que estuviera, no pudiera bajar más abajo, ni aun lo quisiera ni debía querer segund el pasatiempo de allá», para añadir luego que «todo esto es [...] hablar poéticamente y con ficiones poéticas para ornamento y gracia de la obra»<sup>40</sup>.

Otra desviación de la verdad católica es el artificio dantesco según el cual, después del juicio universal, las almas de los suicidas no serán revestidas de sus cuerpos<sup>41</sup>; al respecto Villegas afirma: «Esto dice el autor poéticamente, porque toda ánima ha de ser resuscitada y restituida en su cuerpo [...] el poeta finge esto de no resucitar estos cuerpos con las ánimas para más acriminar la graveza deste pecado»<sup>42</sup>.

Con respecto al problema de la relación entre poesía y teología, parece oportuno cerrar el círculo con un ejemplo extraído de *Inferno* X, en donde una amplificación en el texto poético (un terceto que se convierte en media copla) se funda sobre la dinámica de intervención del glosador en los versos ya vista en *Inferno* V. Veamos cómo el arcediano vierte al castellano la duda que Dante *agens* expone hablando con el líder gibelino Farinata degli Uberti, a propósito de la capacidad de los dañados de averiguar el futuro, aunque desconozcan el presente:

El par che voi veggiate, se ben odo,  
dinanzi quel che 'l tempo seco adduce,  
e nel presente tenete altro modo»  
(*If.* X, 97-99)

Parece se extiende en saber vuestra ciencia  
lo que es alejado en el tiempo futuro,  
lo que es de presente vos es más oscuro;  
paréceme extraña la tal diferencia.  
(*Infierno*, XVefgh)

La amplificación revela a las claras la distancia entre el texto de partida y la traducción: el sujeto del verso que cierra la media copla ya es el comentarista Villegas, cuya voz declara la inverosimilitud del mensaje dantesco. El verso añadido funciona aquí como un primer esbozo de comentario que luego encuentra su salida en la glosa, en donde don Pedro afirma que:

La verdad es que los dañados en el infierno ni saben lo presente ni futuro más de cuanto es estar en aquellos tormentos infernales [...] y si algo saben de las cosas de acá, no es de suyo, salvo de los demonios, que para su mayor dolor les revelan las cosas que más los pueden contristar o se lo manifiestan las otras ánimas que allá van

---

<sup>40</sup> Canto IX, glosa de la copla III.

<sup>41</sup> «Come l'altre verrem per nostre spoglie, / ma non però ch' alcuna sen rivesta, / ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie» (*Inferno*, XIII, 103-105).

<sup>42</sup> Canto XIII, glosa de la copla XVII.

dañadas. En todo lo otro que aquí el poeta dice del entender o conocer dellas es, como dijimos, hablar poéticamente y no conforme a la teología cristiana<sup>43</sup>.

Lo que en apariencia cumple sencillamente con la única función de rellenar la media copla —el verso «páreceme extraña la tal diferencia»— es, en realidad, el signo de la profunda discrepancia entre el punto de vista ortodoxo del humanista burgalés y la teoría expresada en los versos dantescos, manifestación del ingenio del autor pero, a la postre, representación poética mentirosa contrapuesta al *verum* católico.

## OBRAS CITADAS

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, Umberto Bosco y Giovanni Reggio (ed.), Firenze, Le Monnier, 1988.
- Cardini, Roberto, *La crítica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973.
- Casas Rigall, Juan, *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los «auctores» en el canon de Nebrija*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Fenzi, Enrico, *Saggi Petarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003.
- Fernández de Villegas, Pedro, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano: por el Reverendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos...*, Burgos, Fadrique Alemán, 1515.
- Garin, Eugenio, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1981.
- Gómez Moreno, Ángel, *El «Prohemio e carta» del marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990.
- Landino, Cristoforo, *Comento sopra la «Comedia»*, Paolo Procaccioli (ed.), Roma, Salerno Editrice, 2001.
- López Estrada, Francisco, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984.
- Nebrija, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, Carmen Lozano (ed.), Barcelona, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011.

---

<sup>43</sup> Canto X, glosa de la copla XV.

- Peña Pérez, Francisco Javier, «La ciudad de Burgos en tiempos de Isabel la Católica. Sombras de una historia brillante», en Hilario Casado Alonso y Antonio García Baquero (ed.), *Comercio y hombres de negocios en Castilla y Europa en tiempos de Isabel la Católica*, Burgos, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, pp. 229-250.
- Rico, Francisco, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del «Secretum»*, Padova, Antenore, 1974.
- Serés, Guillermo, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: algunas consideraciones de poética medieval», en *Revista de Poética Medieval*, 4 (2000), pp. 153-186.
- , «La poética de Petrarca y el Humanismo castellano del siglo XV», en *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, 33 (2005), pp. 85-107.
- , «La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV», en *Bulletin Hispanique*, 109.2 (2007), pp. 335-383.
- Tateo, Francesco, *Retorica e Poetica tra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960.
- Trinkaus, Charles, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanism*, Chicago, Chicago University Press, 1970.
- Ullman, Berthold L., *The Humanism of Coluccio Salutati*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.
- Villena, Enrique de, *Obras completas*, Pedro Cátedra (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Weiss, Julian, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1990.
- Witt, Ronald, «Coluccio Salutati and the Concept of the *Poeta Theologus* in the Fourteenth Century», en *Renaissance Quarterly*, 30 (1977), pp. 538-563.
- Ynduráin, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.



**Petrarca en el *Índice*. La censura del *Cancionero* y las *Sine nomine* en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII<sup>1</sup>**

DÁMARIS MONTES PÉREZ

Universitat Autònoma de Barcelona

**RESUMEN:** Este trabajo versa sobre la censura de los textos de Francisco Petrarca (el *Cancionero* y algunas de las epístolas *Sine nomine*) en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española, desde la publicación del índice prohibitorio de Gaspar de Quiroga en 1583 hasta la promulgación del índice de Antonio de Sotomayor en 1642. Se atiende, también, a la censura de dichos textos en los índices universales romanos de Paulo IV de 1554, hasta el de Clemente VIII de 1596.

**PALABRAS CLAVE:** Censura, índices, Petrarca, Ilírico, Vergerio

Los primeros índices expurgatorios estaban fundamentalmente dedicados a la «limpieza» del libro latino, de las ediciones monumentales de los Padres y de las grandes obras de erudición. El interés censorio por la literatura vernacular, en los territorios de la monarquía hispánica, como en los itálicos, fue más tardío. En España la entrada de la literatura en lengua vulgar –casi ausente del catálogo expurgatorio de Quiroga de 1584– se produce de forma más notable en el catálogo de 1612, aunque siempre es una sección minoritaria del índice. De hecho, el inquisi-

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del plan de trabajo del proyecto *Censura, textualidad y conflicto en la primera Modernidad*, FFI2015-65644-P, con sede en la Universidad Autónoma de Barcelona.

dor general Bernardo de Sandoval revisa y expurga unos 300 autores, pero solo 16 de ellos son escritores vernaculares de géneros poéticos y de ficción. Entre los autores vernaculares, asienta grandes escritores y textos que hoy tenemos por canónicos, como Petrarca y Dante, el *Cortesano* de Castiglione en la traducción de Boscán, o el *Orlando Furioso* de Ariosto, tanto en su original italiano como en la traducción de Jerónimo de Urrea. El número de obras y textos literarios expurgados en lengua vulgar se incrementaría posteriormente en los índices de Antonio Zapata de 1632 (que expurga un total de 38 obras de ficción) y Antonio de Sotomayor de 1640 (que revisa 39 autores y textos literarios en lengua vulgar). En Italia, la literatura vernacular figura con mayor asiduidad en los índices de libros prohibidos y expurgados de los últimos decenios del siglo XVI, y en especial, aumenta su presencia en las listas e índices que se promulgan entre 1590 y 1596. Se censuran las *novelle, facezie, lettere, dialoghi, trattati, rime, stanze, capitoli, madrigali, poemi in ottava rima, commedie* y algunos libros de música profana. Los catálogos italianos asientan una interminable lista de autores como Petrarca, Boccaccio, Bembo, Castiglione, Ariosto, Bandello, Berni, Maquiavelo, Guicciardini, entre muchos otros<sup>2</sup>. El catálogo de Clemente VIII (1593 y 1596) endurece las prohibiciones y expurgos de los textos de ficción e incluye una *instrucctio de correctione librorum* que indica cómo deben expurgarse las obras. Esto es algo que en buena medida proponía el índice de Trento, y más en concreto la regla VII, pero que no se lleva a cabo hasta 1593.

Comprender cómo entra la literatura vernacular en los índices expurgatorios, así como examinar las partes y textos que salen del *corpus* de los autores nos permite establecer un panorama general del fenómeno expurgatorio, y nos ayuda a valorar el impacto de los expurgos en la lectura y recepción de las obras en los siglos XVI y XVII. Ahora bien, mi intención no es tanto dedicar estas páginas al estudio general de la expurgación literaria en vulgar, cuanto considerar un único caso: el de la presencia de Petrarca en los índices de libros prohibidos y expurgados españoles e italianos, de 1554 a 1640, de cuya obra se propone una expurgación leve que afecta a cuatro sonetos del *Cancionero* y algunas de

---

<sup>2</sup> María Luisa Cerrón Puga, «La censura literaria en el *Index* de Quiroga (1583-1584)», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de (AISO)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, pp. 409-418. Véase en especial la p. 411.

Petrarca en el *Índice*. La censura del *Cancionero* y las *Sine nomine* en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII

las epístolas *Sine nomine*. Ambas obras se censuran por primera vez en los catálogos de la Inquisición española en 1583. Fue más temprana, sin embargo, su prohibición en los índices universales romanos. El primer catálogo de libros prohibidos que censura los textos de Petrarca es el de Pío IV en 1554, después el de Trento en 1564 y finalmente los de Clemente VIII en 1593 y 1596.

## 1. El expurgo del *Cancionero* y las epístolas *Sine nomine*

Los textos de Petrarca propuestos para expurgación por ambas inquisiciones son aquellos en los que el poeta censura más acerbamente, y con mayor violencia verbal, la corrupción del papado aviñonés. Las *Sine nomine* es una colección de 19 epístolas en las que Petrarca critica el lujo, los vicios y la pompa de la curia papal, a la que representa como una nueva Babilonia. Lo mismo sucede en algunos de los sonetos del *Cancionero*, que hoy conocemos, precisamente, como sonetos antiaviñoneses: los que inician «Fiamma del ciel su le tue trece piova», «L'ávvara Babilonia à colmo il sacco», «Fontana di dolore, albergo d'ira» y «De l'empia Babilonia, ond'è fuggita». La extrema virulencia de la crítica es, *in primis*, la causa más visible de la censura y expurgo, ya que menoscaba la autoridad de la jerarquía eclesiástica; describe el Papado aviñonés como una escuela de errores, como un templo de herejías, como una cueva de ladrones, y como un estercolero en el que cabe toda corrupción, toda impiedad y todo vicio. Bastaría esta forma de referirse con irreverencia y menosprecio a las personas y cosas sagradas para merecer la censura, de atender, por ejemplo, a las reglas del índice tridentino.

Interesa destacar, sin embargo, otra causa posible o concomitante de la prohibición y expurgo de Petrarca, que tiene que ver con los usos protestantes de textos canónicos italianos con el fin de sostener la legitimidad de la Reforma luterana. Sabemos hoy que las lecturas protestantes de Boccaccio (bajo la idea de que Boccaccio se habría anticipado en coincidir con el Reformador en la crítica a las indulgencias, a las bulas, a los falsos milagros y a la lascivia del clero) determinaron en gran medida sus dos sucesivos expurgos en Italia<sup>3</sup>. También de Dante

---

<sup>3</sup> Véase María José Vega, «La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1599-1596)», en José Valentín Núñez Rivera

hay lecturas protestantes que interpretan textos anteriores a la Reforma como testimonios de su legitimidad y necesidad<sup>4</sup>, y lo mismo sucede con Petrarca. De hecho, me refiero aquí a dos obras que así lo proponen: al *Catalogus Testium Veritatis* de Matías Flacio Ilírico, que se imprime en Basilea en 1556<sup>5</sup> y a tres textos que Pier Paolo Vergerio publica entre 1554 y 1577: dos breves opúsculos<sup>6</sup> y una edición comentada de las epístolas latinas de Petrarca<sup>7</sup>.

---

(coord.), *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Bellaterra, Servicio de Publicaciones Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 49-75. Se trata de uno de los escasísimos estudios que la crítica ha dedicado a la censura literaria en los índices de las Inquisiciones ibéricas e italiana. Vega habla de los usos protestantes de textos canónicos y, en especial, se refiere a la recepción y lectura del *Decamerón* de Boccaccio, leído después de Lutero.

- <sup>4</sup> En su *Catalogus testium veritatis* (véase la nota siguiente para la referencia bibliográfica completa), Matías Flacio Ilírico escribe sobre el *De Monarchia* de Dante y también comenta algunos pasajes de la *Divina Comedia* (del Paraíso: IX, 126-142; XVIII, 127-136; XXIX, 88-126). Ilírico se refiere al pensamiento político y anticlerical del poeta y lo presenta como un antecesor de Lutero. Véase Piero Chiminelli, *La fortuna di Dante nella cristianità riformata (con speciale riferimento all'Italia)*, Roma, Bilychnis, 1921, y en especial el capítulo IV, «Matteo Flacio e Pier Paolo Vergerio», pp. 59-73, donde Chiminelli transcribe algunos fragmentos del *Catalogus testium veritatis* de Ilírico y habla acerca del uso y difusión de los textos y ediciones de la obra de Dante en la Alemania protestante.
- <sup>5</sup> Matías Flacio, Ilírico, *Catalogus testium veritatis, qui ante nostram aetatem reclamationum Papae. Opus varia rerum, hoc praesertim tempore scitu dignissimarum, cognitione refertum, ac lectu cum primis utile atque necessarium. Cum Praefatione Mathiae Flacii Illyrici, qua Operis huius & ratio & usus exponitur*, Basilea, Johannes Oporinus, 1556 (en línea) [fecha de consulta: 08-10-2016] <[http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahist/autoren/flacius\\_hist.html](http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahist/autoren/flacius_hist.html)>.
- <sup>6</sup> Pier Paolo Vergerio, *Stanze del Berna, con tre sonetti del Petrarca dove si parla dell'Evangelio, & della Corte Romana*, Tubingen, s.i., 1554, y *Alcuni importanti luoghi tradotti fuor delle epistole latine di M. Francesco Petrarca, che fu Canonico di Padoa, archidiacono di Parma, e laureato in Campidoglio. Con tre sonetti, e con XVIII Stanze del Berna, che fu segretario di Papa Clem. VII. Ove vedessi che opinione hebber ambidue della Rom. Chiesa*, s.l., s.i., 1557.
- <sup>7</sup> Pier Paolo Vergerio, *Francisci Petrarcae florentini, Canonici patavini, et Archidiaconi Parmensis, viri omnium sui temporis doctissimi Epistolae XVI. Quibus plane testatum reliquit, quid de Pontificatu, et de Rom. Curia senserit. Excerptae ex eius libris, qui in manibus hominum versantur*, Estrasburgo, Christian Milius, 1555.

Petrarca en el *Índice*. La censura del *Cancionero* y las *Sine nomine* en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII

## 2. Matías Flacio Ilírico, *Catalogus Testium Veritatis* (Basilea, Johannes Oporinus, 1556)

El *Catálogo de los testigos* es una obra que se construye como una antología de textos que son *testigos de la verdad* luterana antes de Lutero mismo. Ilírico reúne fragmentos, algunos muy extensos, de aquellos autores que, antes que Lutero, denunciaron los vicios, la corrupción y la venalidad de la Iglesia; desaprobaron, también, las indulgencias y el comercio con las bulas, o criticaron la intervención del papa en materias terrenales. La conclusión de Ilírico es que todos ellos anhelaban de algún modo, o habrían aprobado, la llegada de un corrector o un reformador que acabara con los males de la Iglesia. Los más grandes poetas italianos se cuentan entre los testigos que se habrían adelantado, en sus críticas, a coincidir con las que después formularía Lutero. Entre estos se hallan pasajes de las epístolas *Sine nomine* y del *Cancionero* de Petrarca, y también del *De monarchia* y de la *Divina comedia* de Dante, junto a, por ejemplo, la denuncia de la falsedad de la Donación de Constantino de Lorenzo Valla, a la que cabe un lugar de honor<sup>8</sup>.

Por lo que atañe a Petrarca, Ilírico incluye como testimonio de la verdad de Lutero una de las epístolas *Sine nomine* en la que el poeta identifica a la ramera del Apocalipsis con la curia papal aviñonesa<sup>9</sup>. Esta metáfora procede del texto del Apocalipsis de Juan 17, 1-5, donde leemos: «sobre su frente llevaba escrito un nombre: Misterio: Babilonia la grande, la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra»<sup>10</sup>. Aunque el texto del Apocalipsis ha sufrido muchas lecturas, una de ellas identifica la ramera del Apocalipsis con la Roma pagana. La identificación de Babilonia (es decir, de esta meretriz del Apocalipsis) con Avi-

---

<sup>8</sup> Véase María José Vega, «La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1599-1596)» y, en especial, las pp. 51 y 52, donde habla del *Catálogo de los testigos* de Ilírico y del uso protestante de textos canónicos italianos con el fin de sostener la legitimidad de la Reforma luterana. Asimismo, María Luisa Cerrón Puga ofrece algunos comentarios sobre la interpretación que hace Ilírico en su *Catálogo* de los textos de Petrarca en «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca», en *Annali della Scuola Superiore di Pisa Normal. Classe de Lettere e Filosofia, Inquisizioni*, serie 5, 1.2 (2009), pp. 387-424, y más en concreto, véanse las pp. 398-400.

<sup>9</sup> Matías Flacio, Ilírico, *Catalogus testium veritatis...*, pp. 871-872.

<sup>10</sup> Ap. 17, 1-5. Citamos según la traducción Nácar-Colunga.

ñón es un motivo recurrente en la obra de Petrarca. No solo se manifiesta en las *Sine nomine* y en el *Cancionero*, sino también en sus epístolas *Familiares* y *Seniles*; en la égloga sexta y séptima del *Bucolicum carmen*, y en otras de las composiciones del *Cancionero* que no son los sonetos antiaviñoneses y donde, además, el poeta trata el tema del pecado amoroso y la corrupción de la ciudad (7, 259 y 305)<sup>11</sup>. Lo que ocurre es que a mediados del Quinientos, cuando la sede papal vuelve a la ciudad de Roma, la lectura que se realiza o que se puede realizar del texto es bien distinta. A ojos de muchos lectores Babilonia es ahora Roma y no Aviñón, o bien se identifica con el papado mismo<sup>12</sup>. Esta es la interpretación que hace Ilírico de las epístolas de Petrarca y de los sonetos antiaviñoneses. Así se observa, por ejemplo, en la primera línea del texto, donde alude a estos poemas:

In Italicis suis Rhythmis scribit inter alia sic de Roma: Schola de errori, & templo de haeresia: id est, Schola errorum, & templum haereseos. Sic & saepè alias in eodem poemate eam uocat Babyloniam: ítem matrem errorum, ítem nidum proditionum. Dicit eam crescere ex alienis calamitatibus, ait quoq, eam se extollere contra suos fundatores: id est, Imperatores, qui ipsi multa antea largiti sunt. Talia propemodum infinita in eius opuscolis, de Papa ac Roma, dicta extant. Apparet etiam, Papam ei infestum fuisse, eumq perfectum. Nam un cantilena 92 inquit: *Del empty Babylonina, onde fuggita ogni vergogna, onde ogni bene fueri, Albergo di dolor, madre de errori, son fuggito io per allungar la vitta*. Extat quoq dialogus Pyladis & Orestis, sub nomine Petrarchae, non omnino indoctus aut illepidus: in quo disputatur, Roman modis ómnibus fugiendam esse, o tan quam quandam latronum speluncam, & malorum sentem ac primariam officinam. Credo sanè Petrarchae non esse: sed tamen certè est hominis haud quaquam in sciti: & ante annos circiter 50. editus in publicum est, seu impressus<sup>13</sup>.

En paráfrasis libre, comenta Ilírico que Petrarca en sus versos vulgares escribe sobre Roma (entre otras cosas, *inter alia*) que es una escuela de errores, un templo de herejía, que en otro poema la llama Babilonia, madre de errores, nido de suciedad que prospera con las calamidades ajenas, y añade Ilírico, más adelante, que son muchas las obras de Petrarca en las

<sup>11</sup> María Luisa Cerrón Puga, «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca», p. 392, donde cita por la edición Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Marco Santagata (ed.), Milano, Mondadori, 1996.

<sup>12</sup> María Luisa Cerrón Puga, «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca», p. 395.

<sup>13</sup> Matías Flacio, Ilírico, *Catalogus testium veritatis...*, pp. 871-872. El énfasis es mío.

Petrarca en el *Índice*. La censura del *Cancionero* y las *Sine nomine* en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII

que se afirman estas cosas, como, por ejemplo, en el soneto «De l'empia Babilonia ond'è fugita». Añade, además, que hay también un diálogo de Píldes y Orestes que corre bajo el nombre de Petrarca, no del todo inducto, en el que se asegura que ha de huirse de Roma por todos los medios, como se huye de una cueva de ladrones o de una fábrica o un taller de males. Pero matiza luego, Ilírico, que no cree que sea de Petrarca mismo.

### 3. Pier Paolo Vergerio, editor de Petrarca

Como Ilírico también Pier Paolo Vergerio utilizó los textos de Petrarca a favor de la propaganda proluterana. Vergerio (que firma muchos de sus escritos bajo el pseudónimo de Atanasio) fue el obispo de Capodistria en el año 1536. En 1546, tras la celebración del Concilio de Trento, se le procesa por hereje en Venecia. Por esta razón huye de Italia y se convierte en uno de los críticos más mordaces de la Iglesia Católica<sup>14</sup>. De manera casi paralela a la publicación del *Catálogo de los testigos de la verdad* de Ilírico (Basilea, Johannes Oporinus, 1556) Vergerio publica tres obras: por una parte, imprime dos ediciones de un breve opúsculo (la primera en 1554, en Tubinga<sup>15</sup>, y la segunda en 1557<sup>16</sup>) y también publica una edición comentada de las epístolas latinas de Petrarca (Estrasburgo, Christian Milius, 1555)<sup>17</sup> que incluye algunas de las *Sine nomine*. En los paratextos, Vergerio se refiere a Petrarca como a una suerte de antecesor de Lutero que 250 años antes de su llegada censuró los pecados, la idolatría y la falsa doctrina de la Iglesia romana. Además, Vergerio modifica el texto de las epístolas de Petrarca. Por ejemplo, omite algunos fragmentos, añade comentarios marginales y transforma (como hace Ilírico) la identificación de

---

<sup>14</sup> Algunos de los estudios que me han ayudado a elaborar mi trabajo y que versan sobre Vergerio y la publicación de estos opúsculos son: María Luisa Cerrón Puga, «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca»; Ugo Rozzo, *La letteratura italiana negli «Indici» del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005, especialmente las pp. 91-95, y Andrea Sorrentino, «Il Petrarca e il Sant'Uffizio», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 101 (1933), pp. 259-276.

<sup>15</sup> Pier Paolo Vergerio, *Stanze del Berna, con tre sonetti del Petrarca...*

<sup>16</sup> Pier Paolo Vergerio, *Alcuni importanti luochi tradotti fuor delle epistole latine di M. Francesco Petrarca [...] Con tre sonetti, e con XVIII Stanze del Berna...*

<sup>17</sup> Pier Paolo Vergerio, *Francisci Petrarcae florentini, Canonici patavini, et Archidiaconi Parmensis, viri omnium sui temporis doctissimi Epistolae XVI...*

Babilonia con Aviñón en Babilonia-Roma<sup>18</sup>. Vergerio legitima la empresa protestante usando como auctoritas a Petrarca; refuerza la imagen del poeta como antecesor de la Reforma y de atender, por ejemplo, a Gigliola Fragnito, habría sido Vergerio quien lograra que los inquisidores romanos se interesaran por la censura de Petrarca. Así se lee en los documentos de la Biblioteca Apostólica Vaticana que reproduce Gigliola Fragnito en uno de sus estudios sobre censura<sup>19</sup> y que también recupera María Luisa Cerrón Puga en un artículo sobre la condena de Petrarca en los índices italianos<sup>20</sup>:

Petrarcham ipsum vanitatis magistrum et alios omnes vulgares, vanos, lascivos, ludicros, scurriles, inutilesque libellos e medio tollendos decernat». Un Petrarca che con le sue critiche al pontefice «favet nimis haereticorum malignitati<sup>21</sup>.

Señala Fragnito que el documento, un borrador de la *Congregación del Índice*, califica a Petrarca como maestro de vanidad, y su obra como lasciva, sucia y vulgar. Pese a esto, entre los miembros de la Curia y de la *Congregación del Índice* se cuentan defensores del poeta. Muchos denuncian el uso de los textos de Petrarca en pro del movimiento protestante y señalan que por esta razón se le condena en los índices.

#### 4. En defensa de Petrarca: Roberto Bellarmino y Giusto Fontanini

Desde Roma, el Cardenal Roberto Bellarmino rebate las insinuaciones de aquellos que, dice, han manipulado los versos y textos de Petrarca y que, por tanto, han alterado su significado. En su *Controversiae Christiani Fidei*, el fin último del cardenal es demostrar que, en efecto, no hay nada punible en las obras del poeta. Bellarmino destaca que cuando

---

<sup>18</sup> Véase María Luisa Cerrón Puga, «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca», y en concreto la p. 412, donde ofrece un comentario más extenso y minucioso sobre los textos de Pier Paolo Vergerio.

<sup>19</sup> Gigliola Fragnito, «“Li libri non zò rrobba da cristiano”. La letteratura italiana e l’indice di Clemente VIII (1596)», en *Schifanoia*, 19 (1999), pp. 123-135. Para la cita que nos interesa, véanse las pp. 125-126.

<sup>20</sup> María Luisa Cerrón Puga, «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca», pp. 412-413, donde transcribe este texto y cita el artículo de Gigliola Fragnito.

<sup>21</sup> Citamos por el artículo de María Luisa Cerrón Puga (véase la nota anterior), pero el texto hace referencia a Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 6149, ff. 141r<sup>o</sup>-146v<sup>o</sup>.

Petrarca en el *Índice*. La censura del *Cancionero* y las *Sine nomine* en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII

Petrarca habla de Babilonia no se refiere en ningún caso a la curia papal Romana, sino a la aviñonesa, y a un momento preciso de la historia de la Iglesia, y no a la dignidad pontificia misma. Asimismo (argumenta el cardenal) el poeta tan solo censura la corrupción del clero aviñonés y no ataca a la fe o a la religión católica, ni tampoco a la potestad pontificia. Ocurre, según afirma, que los protestantes y calvinistas han cambiado el sentido de los textos. A la luz de estos hechos, Bellarmino propone el estudio y comprensión de los textos del poeta dentro de su obra, y advierte que deberíamos atender a las circunstancias personales de Petrarca en el momento de escribirlas<sup>22</sup>.

Un juicio semejante al de Bellarmino y en defensa de Petrarca es el de Giusto Fontanini en la *Biblioteca dell'eloquenza italiana*<sup>23</sup>. En esta obra, Fontanini menciona algunas de las ediciones de Petrarca más destacadas que se publican a lo largo del siglo XVI. Lo interesante es que el autor cita diversas ediciones firmadas por protestantes, denuncia el uso que hoy llamaríamos propagandístico de sus textos, y señala sus consecuencias, entre las que destaca la condena de los sonetos antiaviñoneses en los índices inquisitoriales romanos. Fontanini actúa en defensa de la obra de Petrarca, y condena no al poeta sino a los protestantes, quienes (en palabras del autor) hicieron un «uso malvagio» de los textos de Petrarca y atentaron, con impiedad «contra la nostra Santa Romana Chiesa, maestra di verità, e tempio di vera santità e religione»<sup>24</sup>.

En el siglo XVIII, Apostolo Zeno (crítico literario que anota la edición de Fontanini), señalaría a Pier Paolo Vergerio como al principal responsable o culpable de la censura de Petrarca en los catálogos romanos. Para Zeno, el opúsculo de Vergerio es el mejor ejemplo de ese «uso malvagio» que hicieron los protestantes de los textos de Petrarca. El comentarista sostiene que los sonetos antiaviñoneses solo se prohíben tras la publicación de la obra de Vergerio: esto lo demostraría el hecho

---

<sup>22</sup> Andrea Sorrentino, «Il Petrarca e il Sant'Uffizio», pp. 268-269.

<sup>23</sup> Hemos manejado la edición Giusto Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini, Arcivescovo d'Ancira, con le annotazioni del signor Apostolo Zeno, storico e poeta cesareo, cittadino veneziano accresciuta di nuove aggiunte. Tomo secondo*, Parma, Luigi Mussi, 1804.

<sup>24</sup> Giusto Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini, Arcivescovo d'Ancira, con le annotazioni del signor Apostolo Zeno, storico e poeta cesareo, cittadino veneziano accresciuta di nuove aggiunte. Tomo secondo*, Parma, Luigi Mussi, 1804, p. 12.

de que existen otras composiciones en las que Petrarca censura la corrupción del papado aviñonés y que no se incluyeron en los índices de libros prohibidos y expurgados simplemente porque los luteranos no hicieron uso de ellas. Tal sería el caso (cita el comentarista) de la *Canzone del Petrarca al Tributo di Roma*<sup>25</sup>.

En efecto (y como apunta Zeno) los primeros índices de la Santa Inquisición romana censuran el opúsculo de Vergerio y esto, por lo tanto, implica la prohibición (indirecta) de los sonetos antiaviñoneses de Petrarca y de las epístolas latinas. Ahora bien, el opúsculo de Vergerio quizá no fuera la única obra responsable de su prohibición. A saber, un caso semejante a este, y que también debió influir en la prohibición de los poemas antiaviñoneses y de las *Sine nomine* es el *Catálogo de los testigos de la verdad* de Matías Flacio Ilírico al que me referí en primer lugar. Esta fue una obra leidísima en el ámbito germánico y reformado. Es más, podemos considerar a Ilírico como el iniciador, en la Alemania protestante del siglo XVI, de la divulgación en favor del luteranismo de los textos de autores canónicos italianos, con el fin principal de ratificar las tesis luteranas y legitimar la Reforma. No podemos negar, por lo tanto (y como postula Zeno) que puede existir una relación de causalidad entre la publicación de las ediciones protestantes y la condena en los índices de los sonetos y textos de Petrarca.

## 5. Petrarca en los índices de libros prohibidos y expurgados romanos y españoles

El índice romano de Paulo IV, publicado en 1559, es el primero que censura indirectamente los poemas y las epístolas latinas, mediante la prohibición del *Catálogo de los testigos de la verdad* de Matías Flacio Ilírico y del opúsculo de Pier Paolo Vergerio. La condena de ambas obras se repite en el índice de Trento de 1564. Los catálogos posteriores, el sixtino de 1590 y los de Clemente VIII de 1593 y 1596, tan solo prohíben el texto de Vergerio<sup>26</sup>. Asimismo, los catálogos de Clemente VIII inclu-

<sup>25</sup> Giusto Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana...*, p. 13.

<sup>26</sup> Para la consulta de la censura de los textos de Ilírico y Vergerio acudo a los ineludibles catálogos de libros prohibidos de Jesús Martínez de Bujanda, *Index des livres interdits. X. Thesaurus*, Genève / Montréal, Droz / Médiapaul, 1996, p. 185: «FLACIUS ILLYRICUS, Matthias (1520-1575) *Catalogus testium veritatis*: Rome,

Petrarca en el *Índice*. La censura del *Cancionero* y las *Sine nomine* en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII

yen, también, la condena directa de los sonetos antiaviñoneses, y lo mismo sucede en el índice de Parma de 1580, donde los sonetos aparecen en la sección de libros de música<sup>27</sup>.

Por lo que respecta a la condena de los textos de Petrarca en los índices de la Inquisición española, el primero que registra la prohibición de los sonetos antiaviñoneses es el de Gaspar de Quiroga en 1583 que propone la expurgación de estos cuatro poemas de la edición del *Cancionero* de Petrarca, y prohíbe también las obras de Ilírico y Vergerio. La condena de ambos textos y la propuesta de expurgo del *Cancionero* se repite en los catálogos posteriores de Sandoval (1612), Zapata (1632) y de Sotomayor (1640) sin cambios significativos. La revisión de los inquisidores españoles es exactamente la misma. Tan solo hay variaciones en las ediciones que se citan del *Cancionero*, y en la adición de la edición de las *Opera omnia*, a las que se refieren como «la impresión grande de Basilea de 1581». Quiroga emite, pues, una condena explícita de los sonetos antiaviñoneses del *Cancionero* en 1583, es decir, diez años antes de la primera condena directa de los poemas en los catálogos romanos. Este hecho es singular, porque parece señalar la primacía de la inquisición hispánica en la reprobación de estas obras<sup>28</sup>.

---

1559 et 1564, 146 (VIII, 404-402)». Y p. 317: «PETRARCA, Francesco (1304-1374) *Alcuni importanti luochi tradotti fuor delle epistole latine* (ed. P. P. Vergerio): Rome, 1559 et 1564, 666 (VIII, 584-585); 1590 et 1593, 0384 (IX, 436)».

<sup>27</sup> En efecto, la prohibición de los textos petrarquistas es «indirecta» en los índices romanos de 1559, 1564, y en los de 1593 y 1596, porque se censura la obra de Ilírico y de Vergerio. Tan solo los catálogos clementinos (1593 y 1596) y el que se elabora en Parma (1580) emiten una condena «directa» que afecta a las ediciones del *Cancionero*. Respecto a la prohibición de los poemas en estos índices, Jesús Martínez de Bujanda, *Index des livres interdits. X. Thesaurus*, p. 317, anota: «PETRARCA, Francesco (1304-1374) [...] - *Sonetti: Dell'empia Babylonia, fiamma del ciel, Fontana di dolore, L'Avara Babylonia*: [...] 1590 et 1593, 0240 + 0355, 0384 (IX, 414-415, 436). Parme, 1580, 531-533 (IX, 182)». Esto ya lo anotó con detalle María Luisa Cerrón Puga, «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca», pp. 388-389.

<sup>28</sup> Por lo que respecta a la prohibición del *Catálogo* de Ilírico y los textos de Vergerio en los índices de la Inquisición española, Jesús Martínez de Bujanda, *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2016, p. 560, escribe: «FLACIUS ILLYRICUS, Matthias (1520-1575). Autor condenado. [...] - *Catalogus testium veritatis ex Sanctissimis Patribus*. (Johann Oporinus, Basilea 1556). 1583, n.289; 1612, I, 30; 1632,226; 1640, 237; 1707, I, 236; 1747, I, 254; 1790, 48». La prohibición «directa»

## 6. A modo de conclusión

Los estudios sobre Petrarca en los índices italianos y españoles han olvidado, en buena medida, a Flacio Ilírico y han trabajado sobre la hipótesis de Apostolo Zeno, es decir, sobre la hipótesis de que los textos de Petrarca se censuran por culpa de Vergerio. Ahora bien, no es este el lugar para señalar por qué causas entra en el índice el poeta; me interesa particularmente destacar dos fenómenos: que la expurgación de Petrarca ilustra que la eliminación de los contenidos antirromanos y antipapales alcanza incluso al detalle de eliminar apenas tres o cuatro poemas críticos de las obras completas y del *Cancionero*, y que, sobre todo, el impacto del protestantismo alcanzó a variar las lecturas y usos de los textos de autores que hoy consideramos canónicos. O, de otro modo, el interés de los índices por la contención de la herejía protestante alcanzó también a aquellos textos anteriores a la Reforma que, a la luz de los nuevos hechos, y de las tesis luteranas, adquirirían nuevas y peligrosas lecturas. Dos siglos después de su muerte Petrarca «fu citato al tribunale del Sant'Uffizio per infortuni ereticali. [Y matiza Sorrentino] Diciamo a bella posta infortuni, e non colpa»<sup>29</sup>.

## OBRAS CITADAS

Bujanda, Jesús Martínez de, *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2016.

---

de los sonetos antiaviñoneses se registra en (p. 887): «PETRARCA, Francesco (1304-1374) [...] Prohibidos [...] - ♦ *Alcuni importanti luochi tradotti fuor delle epistole latine... con tre Sonnetti suoi et XVIII Stance del Berna, avanti il XX canto, etc.* (ed. P. P. Vergerio). (s.l. 1557). 1583, n. 1961; 1612, I, 18-19; 1632, 76, 730; 1640, 84; 1707, I, 77; 1747, I, 88; 1790, 6. / PETRARCA, Francesco (1304-1374) Prohibidos – *Sonetti: Dell'empia Babylonia, Fiamma del ciel, Fontana di dolore, L'Avara Babylonia*. Publicados en *Le cose volgari* diversas impresiones y especialmente (Basilea, 1581). 1583, n.1961, 1986, 1612, I, 45, II, 343-344; 1632, 399; 1640, 426; 1707, I, 443, 1707, I, 461; 1790, 210».

<sup>29</sup> Andrea Sorrentino, «Il Petrarca e il Sant'Uffizio», p. 259.

Petrarca en el *Índice*. La censura del *Cancionero* y las *Sine nomine* en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII

- , *Index des livres interdits. X. Thesaurus*, Genève / Montréal, Droz / Médiaspaul, 1996.
- Cerrón Puga, María Luisa, «Nel labirinto di Babilonia. Vergerio artefice della censura di Petrarca», en *Annali della Scuola Superiore di Pisa Normal. Classe de Letras y Filosofia, Inquisizioni*, serie 5, 1.2 (2009), pp. 387-424.
- , «La censura literaria en el *Index* de Quiroga (1583-1584)», en María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de (AISO)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, pp. 409-418.
- Chiminelli, Piero, *La fortuna di Dante nella cristianità riformata (con speciale riferimento all'Italia)*, Roma, Bilychnis, 1921.
- Flacio, Matías, Ilírico, *Catalogus testium veritatis, qui ante nostram aetatem reclamantur Papae. Opus varia rerum, hoc praesertim tempore scitu dignissimarum, cognitione refertum, ac lectu cum primis utile atque necessarium. Cum Praefatione Mathiae Flacii Illyrici, qua Operis huius & ratio & usus exponitur*, Basilea, Johannes Oporinus, 1556 (en línea) [fecha de consulta: 08-10-2016] <[http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahist/autoren/flacius\\_hist.html](http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahist/autoren/flacius_hist.html)>.
- Fontanini, Giusto, *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini, Arcivescovo d'Ancira, con le annotazioni del signor Apostolo Zeno, storico e poeta cesareo, cittadino veneziano accresciuta di nuove aggiunte. Tomo secondo*, Parma, Luigi Mussi, 1804.
- Fragno, Gigliola, «“Li libri non zò rrobba da cristiano”. La letteratura italiana e l'índice di Clemente VIII (1596)», en *Schifanoia*, 19 (1999), pp. 123-135.
- Petrarca, Francesco, *Canzonere*, Marco Santagata (ed.), Milano, Mondadori, 1996.
- Rozzo, Ugo, *La letteratura italiana negli «Indici» del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.
- Sorrentino, Andrea, «Il Petrarca e il Sant'Uffizio», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 101 (1933), pp. 259-276.
- Vega, María José, «La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1599-1596)», en José Valentín Núñez Rivera (coord.), *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Bellaterra, Servicio de Publicaciones Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 49-75.

- Vergerio, Pier Paolo, *Alcuni importanti luoghi tradotti fuor delle epistole latine di M. Francesco Petrarca, che fu Canonico di Padoa, archidiacono di Parma, e laureato in Campidoglio. Con tre sonetti, e con XVIII Stanze del Berna, che fu secretario di Papa Clem. VII. Ove vedessi che opinione hebber ambidue della Rom. Chiesa*, s.l., s.i., 1557.
- , *Francisci Petrarchae florentini, Canonici patavini, et Archidiaconi Parmensis, viri omniun sui temporis doctissimi Epistolae XVI. Quibus plane testatum reliquit, quid de Pontificatu, et de Rom. Curia senserit. Excerptae ex eius libris, qui in manibus hominum versantur*, Estrasburgo, Christian Milius, 1555.
- , *Stanze del Berna, con tre sonetti del Petrarca dove si parla dell'Evangelio, & della Corte Romana*, Tubingen, s.i., 1554.

## Mejía cosmógrafo: erudición y estética en los *Diálogos o Coloquios*

FRANK NAGEL

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

**RESUMEN:** Las tres piezas cosmográficas que contienen los *Diálogos o Coloquios* (1547) de Pedro Mejía a menudo son consideradas como coloquios escolares que reconstruyen de forma servil la filosofía natural aristotélica, peso doctrinal que mermaría las cualidades estéticas. Sin embargo, un análisis más detallado puede destacar que los personajes dialógicos no sólo aplican las técnicas enciclopédicas sino también la vía experimental y sobre todo la imaginación, la cual se plasma en una intensa narración visual de los fenómenos geodinámicos como así también en la actitud interpretativa adoptada ante el entorno físico. A propósito del *Diálogo natural*, se puede observar cómo las modalidades poéticas de índole discursiva y estética se fusionan en el curso de la argumentación para ir perfilando una representación ficcional de la meteorología aristotélica.

**PALABRAS CLAVE:** Pedro Mejía, aristotelismo, meteorología, imaginación

### 1. Introducción

La filosofía natural en sus corrientes aristotélicas forma uno de los ejes temáticos en la trayectoria genérica del diálogo, lo que atestiguan tanto los *Diálogos de philosophía natural y moral* (Granada, Hugo de Mena y René Rabut, 1558) de Pedro de Mercado como el *Coloquio del Sol* (Sevilla, Alonso Escribano, 1576) de Diego Sánchez y la *Nueva*

*philosophía de la naturaleza del hombre* (Madrid, Pedro Madrigal, 1587) escrita por Sabuco de Nantes<sup>1</sup>. Ya antes de estas ficciones dialógicas provenientes del humanismo médico se publican los *Diálogos o Coloquios* (Sevilla, Domingo de Robertis, 1547) de Pedro Mejía, que recopilan un grupo de tres piezas dialogadas sobre la filosofía natural del Renacimiento: el *Coloquio del Sol*, el *Diálogo de la Tierra* y el *Diálogo natural*, las cuales se dirigen a un público burgués y urbano. Esta trilogía permitía divulgar los saberes atmosféricos y geofísicos del momento que explicaban la cosmografía y sobre todo la meteorología según el canon aristotélico. Desde los inicios de la recepción literaria, se ha considerado la trilogía como un conjunto de diálogos naturalistas íntimamente trabados<sup>2</sup>. Además de la evidente afinidad temática las tres piezas comparten el mismo universo diegético que permite múltiples vínculos y referencias recíprocas, donde aparecen siempre los mismos *dialogi personae* tales como el maestro Antonino con sus discípulos Paulo y Petronio. La crítica especializada subraya que el perfil poético del naturalista Antonino recuerda la biografía del propio escritor cuyo apodo era precisamente «el astrólogo», a causa de sus conocimientos físico-naturales y por ser cosmógrafo en la Casa de Contratación de Indias. Además, la deixis espaciotemporal intensifica la coherencia estética del ciclo, puesto que las tres conversaciones se entablan al cabo de una semana y cada una de ellas se ambientan en escenarios de la Sevilla carolina<sup>3</sup>.

Una situación comunicativa más bien escolar y el predominio de los saberes doctrinales físicos en las tres piezas han justificado interpretaciones que destacan la pretensión enciclopédica de la trilogía, cuyo peso doctrinal mermaría –según los críticos– las cualidades estéticas del diálogo y el artificio de la mimesis conversacional. Se insiste, así, en el carácter esencialmente teórico del diálogo, entendiendo la pe-

---

<sup>1</sup> Para el corpus de diálogos renacentistas que versan sobre la filosofía natural, véase Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 126-191.

<sup>2</sup> Tenemos constancia de varias traducciones parciales de la trilogía naturalista en Francia; véase la introducción a Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, Antonio Castro Díaz (ed.), Madrid, Cátedra, 2004, pp. 17-19. A menos que se indique lo contrario, siempre nos referimos a esta edición.

<sup>3</sup> Véase la introducción a Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, pp. 103-105 y 108-111, y la nota de las pp. 508-509.

queña trama como mero pretexto para enseñar la filosofía natural de manera más eficaz. Jacqueline Ferreras destaca este aspecto científico al opinar que «no tienen las conversaciones secundarias y las anécdotas sino un valor funcional y ornamental, destinado, como el decorado, a dar mayor apariencia de verdad»<sup>4</sup>. El análisis de Rafael Malpartida Tirado va en la misma dirección, cuando sostiene que los tres diálogos cosmográficos «pertenecen a la categoría [...] catequística entreverada con la miscelánea»<sup>5</sup>. Cambiando de rumbo, nos proponemos elaborar una lectura que insista en los aspectos estéticos de la escritura de Mejía, donde la crítica no ha deparado tanto y que además se vinculan a la representación literaria de imágenes internas, basadas en la experiencia de los interlocutores ficticios. Escogiendo un ejemplo paradigmático, queremos comprobar que los parlamentos del *Diálogo natural* se sirven particularmente de dos herramientas cognoscitivas a la hora de enseñar la filosofía natural aristotélica. En primer término, a nivel discursivo y semántico, el proceso conversacional muestra cómo los personajes van acumulando y discutiendo los argumentos meteorológicos del Estagirita. En segundo lugar, podemos resaltar la importancia de lo visual y de la imaginación que el propio Mejía discute también en la *Silva de varia lección* (Sevilla, Domingo de Robertis, 1540). A lo largo del *Diálogo natural*, la exposición del maestro recurre con frecuencia a imágenes cosmográficas que sirven para ilustrar la teoría geofísica y apelan a la experiencia cotidiana, suscitando así recuerdos correspondientes en la mente de los condiscípulos. Por lo tanto, los interlocutores colaboran en la creación performativa de una densa narración visual de los fenómenos atmosféricos cuyas *imagines rerum* se pintan en el hilo argumentativo del diálogo, gracias también al recurso retórico de la *evidentia*. Ambas vías de investigación –proposición científica e imaginación visual– se fusionan en el *Diálogo natural* de Mejía, dando lugar a una exposición del saber y una estética literaria a la vez, conforme al carácter fronterizo del género dialoguístico.

---

<sup>4</sup> Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, p. 72.

<sup>5</sup> Rafael Malpartida Tirado, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, p. 152.

## 2. Filosofía natural y aristotelismo en el Renacimiento

Al igual que la *Silva de varia lección*, los *Diálogos o Coloquios* de Pedro Mejía se apoyan en un número de autores acreditados que forman sus fuentes principales para elaborar la ficción dialógica. Mientras que el humanista sevillano utiliza en general un amplio abanico de autoridades antiguas para confirmar las ideas alegadas, los tres diálogos de filosofía natural beben solamente de dos fuentes primordiales: la *Naturalis historia* de Plinio y los escritos naturalistas del Estagirita. Como señala Antonio Castro Díaz, ambos son los «pilares de todas sus teorías de física natural»<sup>6</sup>. En cuanto al *Diálogo natural* que comentamos a continuación, la crítica especializada deja claro que el diálogo entero se construye a partir de casi una única base hipotextual, que es la *Meteorología* aristotélica. No obstante, resulta difícil determinar rigurosamente la fuente concreta de la que depende el texto. Los estudios de Castro Díaz y de Mulrone y dan a entender que Mejía manejaba una traducción latina de la que podía extraer y parafrasear amplios pasajes, quizás la edición basilea de las *Opera omnia* aristotélicas que se publicó en 1538<sup>7</sup>. Sin embargo y de igual modo, ambos señalan que las referencias aristotélicas son en su mayoría más bien genéricas y sintetizadas, dado que no hay citas directas traducidas del latín, así que no se puede descartar la idea de que el humanista haya consultado también los numerosos epítomes y repertorios enciclopédicos que circulaban en aquel entonces. Cabe pensar, por lo tanto, en la presencia de autores interpuestos, en transmisores como el también sevillano Juan de Jarava cuya *Philosophía natural* (Amberes, Martín Nucio, 1546) se publicó poco antes del *Diálogo natural* y contiene un número de vinculaciones estructurales y textuales con la obra divulgativa del propio Mejía<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Introducción a Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 136; sobre la utilización de las fuentes, véase pp. 122-146.

<sup>7</sup> Así lo sugieren al menos los continuos cotejos textuales en las anotaciones de Antonio Castro Díaz (véase Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, pp. 485-519), mientras que Margaret Mulrone y se limita a sostener que «it seems likely that Mejía used Latin translations of Greek works» (introducción a Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, Margaret L. Mulrone y [ed.], Iowa, University Press, 1930, p. 16).

<sup>8</sup> Véase Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, pp. 125-127.

Los tres diálogos cosmográficos del humanista sevillano se ubican en una fase de crisis del aristotelismo renacentista proyectada en particular sobre los saberes geofísicos, evidente primero en Italia, donde se da un giro decisivo hacia el racionalismo empírico. Estamos en un momento de transformaciones epistemológicas a las que corresponde, como señala Charles B. Schmitt, el perfil de un «aristotelismo ecléctico» que posee diversos enfoques y rostros, tales como las corrientes escolástica y humanística, helenística y bizantina, solo por mencionar unas pocas<sup>9</sup>. Desde una perspectiva interna, la decadencia se debe a la desmesurada pluralización de comentarios, traducciones y glosarios concurrentes y de estudios histórico-críticos, cuyo «ipertrofismo ermeneutico»<sup>10</sup> iba complicando la validez del canon y hacía precaria la idea de un sistema coherente del Estagirita, algo que el escolasticismo medieval había considerado muy importante. Además, como motivo externo, el creciente impacto de investigaciones más empíricas ejercía una constante presión ideológica que contribuía igualmente a preparar el camino desde la filosofía natural, erudita y libresca, hacia la ciencia natural más moderna<sup>11</sup>.

Ante este panorama histórico, destaca el ambiente intelectual español por su aristotelismo conservador en la primera mitad del siglo XVI, por su «relativo atraso científico»<sup>12</sup>. Conviene apreciar semejante conserva-

---

<sup>9</sup> Véase Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, pp. 89-109; sobre la situación española, véase el breve resumen de Antonio Bravo García, «Aristóteles en la España del s. XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia», en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 4 (1997), pp. 203-249.

<sup>10</sup> Luca Bianchi, *Studi sull'aristotelismo del Rinascimento*, Padua, Il poligrafo, 2003, p. 136, véase pp. 133-172.

<sup>11</sup> Para las transformaciones del aristotelismo escolástico y su decadencia durante el Renacimiento, véase Luca Bianchi, *Studi sull'aristotelismo del Rinascimento*, además de Víctor Navarro Brotóns, «De la filosofía natural a la física moderna», en José María López Piñero (dir.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, vol. 3, pp. 383-436; el ya citado Charles Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, y Charles H. Lohr, «The Sixteenth-Century Transformations of the Aristotelian Natural Philosophy», en Eckhard Keßler, Charles H. Lohr y Walter Sparr (ed.), *Aristotelismus und Renaissance. In memoriam Charles B. Schmitt*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1988, pp. 89-99.

<sup>12</sup> Así lo sostiene Antonio Bravo García, «Aristóteles en la España del s. XVI», p. 217, aunque muestra también algunos novadores y críticos del criterio de autoridad, véanse pp. 217-218 y 233-245. Hay un análisis más detallado de los escritos de fi-

durismo a su justo valor, es decir, en función del ambiente intelectual en otros contextos culturales, en particular en Italia. Como muestra Charles Lohr, a lo largo del siglo XIV se hace patente allí una discrepancia entre el aristotelismo escolástico y un aristotelismo más secular independizado en las disciplinas geofísicas. Este último se arraigó en las universidades de Padua y Bologna donde el *curriculum* se centró precisamente en la filosofía natural del Estagirita, con el buen intento humanista de restaurar la teoría física a su forma original<sup>13</sup>. Releyendo las fuentes y preparando nuevas traducciones, las ideas aristotélicas fueron liberadas de las incrustaciones silogísticas y la doxificación rigurosa medieval. De este modo se redescubrió el valor del conocimiento empírico que el Estagirita consideraba tan importante, como confirman también sus viajes de exploración<sup>14</sup>. La figura central en este proyecto del humanismo italiano es claramente Pietro Pomponazzi quien en sus dos comentarios *De naturalium effectuum causis* (redactado hacia 1520, pero publicado en Basilea, Henric Petri, 1556) e *In libros Meteorum* (redactado en 1522) defendía un estándar epistémico más humilde al analizar los fenómenos geodinámicos, pasando del rigor silogístico, pretendidamente científico, a un método experimental cuyas herramientas heurísticas eran conjeturas y probabilidades<sup>15</sup>. Vista la poca certeza y la inestabilidad de su objeto de estudio, la dificultad del pronóstico del tiempo, se subraya el valor del conocimiento individual basado en la observación

---

lososofía natural renacentistas y su dependencia de cierto escolasticismo en Víctor Navarro Brotóns, «De la filosofía natural a la física moderna», pp. 386-394.

<sup>13</sup> Véase Charles H. Lohr, «The Sixteenth-Century Transformations of the Aristotelian Natural Philosophy», pp. 89-99.

<sup>14</sup> Sobre el valor de la experimentación en la filosofía del Estagirita, véase Wolfgang Kullmann, *Aristoteles als Naturwissenschaftler*, Berlin, de Gruyter, 2014, pp. 37-73 y 78-112. Según este investigador, la evolución interna de los escritos naturalistas muestra el paulatino rechazo del razonamiento dialéctico y de los *doxa* que los aristotélicos escolásticos considerarán tan importante (véase pp. 232-257). También Antonio Bravo García, «Aristóteles en la España del s. XVI», pp. 237-245.

<sup>15</sup> Sobre el lugar de la filosofía natural en la universidad de Padua y el papel de Pomponazzi, véase Paolo Rubini, *Pietro Pomponazzi's Erkenntnistheorie. Naturalisierung des menschlichen Geistes im Spätaristotelismus*, Leiden, Brill, 2015, pp. 49-57. Aparte del filósofo paduano cabe mencionar a otros humanistas italianos como Agostino Nifo o Lodovico Boccadiferro, que participaron en la transformación del aristotelismo a mediados del siglo XVI; véase Martin Craig, «Conjecture, Probabilism and Provisional Knowledge in Renaissance Meteorology», en *Early Science and Medicine*, 14 (2009), pp. 265-289, sobre todo pp. 280-283.

en detrimento de las especulaciones teóricas<sup>16</sup>. Frente a esta renovación epistemológica cabe señalar el aislamiento científico español ya mencionado que se refleja también en el conservatismo del *Diálogo natural*. Como veremos a continuación, éste pone de relieve un aristotelismo entendido como «doctrina»<sup>17</sup> cerrada, fijada en fórmulas silogísticas, de acuerdo con la tradición escolástica y el prestigio de las autoridades<sup>18</sup>.

### 3. Pensar y ver: juicio filosófico y experiencia visual en el *Diálogo natural*

El tema de la filosofía natural tiene una afinidad intrínseca con la percepción sensorial y el sentido de la vista, cuyo valor epistémico destacaban –como acabamos de explicar– tanto las fuentes aristotélicas como los humanistas italianos de la primera mitad del Quinientos. Consideraban que la *aisthesis* como percepción visual es una herramienta de conocimiento del mundo cuyos datos empíricos se matizan en un proceso cognitivo, desembocando en la producción de imágenes mentales y, al final, en la formulación de juicios. Dentro de los diálogos cosmográficos de Pedro Mejía, la *aisthesis* individual de los fenómenos naturales origina una especie de imaginación epistémica, verbalizada en los parlamentos: destacan largas series de *imagenes* cosmográficas que desempeñan una función ejemplificativa y didáctica en los parlamentos de Antonino y sirven así para ilustrar la doctrina meteorológica. No obstante, se discute la validez epistémica de la vista y de las imágenes mentales una vez que haya disenso con la hegemonía aristotélica, como veremos a continuación. Además, la representación literaria de las imágenes naturales suaviza la falta de amenidad del tema y deja vislumbrar una faceta estética, allende de su evidente utilidad concreta. En este sentido, el hilo continuo de las imágenes cosmográficas que todos los dialogantes tejen en una especie de narración visual tiende a veces a

---

<sup>16</sup> Sobre la incompatibilidad de la técnica silogística y el pronóstico del tiempo, véase Martin Craig, «Conjecture, Probabilism and Provisional Knowledge in Renaissance Meteorology», pp. 265-289.

<sup>17</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 507.

<sup>18</sup> Sobre el conservatismo en la filosofía natural de Mejía, véase la introducción a Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, pp. 110-111; en contraste con los diálogos más «modernos» de Pedro de Mercado, además, Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, pp. 154-158.

independizarse en favor de la contemplación estética bajo el signo de la *evidentia* poética<sup>19</sup>.

Las cuestiones del ver e imaginar que Mejía plantea en el *Diálogo natural* ya ocupan un lugar importante en la miscelánea de la *Silva de varia lección*. Inscribiéndose en el campo de los debates renacentistas en torno a la *imaginatio*, el capítulo octavo de la segunda parte se titula precisamente: *Cómo la ymaginación es una de las principales [y] más fuertes potencias o sentidos interiores del hombre*<sup>20</sup>. Sin que aparezca una mención de los autores utilizados, el epígrafe se centra en los planteamientos aristotélicos expuestos en *De anima*, tanto como en las continuaciones de seguidores como Avicena o Gianfrancesco Pico della Mirandola. Manejando y vulgarizando estas fuentes, la voz autorial explica el modelo de los ventrículos como zonas cerebrales comunicadas: el ser humano dispone de cinco facultades mentales que permiten la percepción, la transformación y el atesoramiento de las imágenes en un proceso mental. Entrando en los detalles, aprendemos que el «seso común»<sup>21</sup> es la facultad interior en la cual se reciben e imprimen las percepciones sensoriales. Después, la imaginación retiene y combina las imágenes recibidas de forma asociativa o creativa, y estas imágenes se someten más tarde al examen crítico de la *aestimatio*. Siguen la fantasía y la memoria como almacén de las imágenes internas<sup>22</sup>. La voz autorial comenta detalladamente «la ymaginación, cuyo cargo y poder es recibir y retener los simulacros y ymágenes que el seso común, que es el primero, rescibió de los sentidos exteriores»<sup>23</sup>. Según los comentarios que el propio Mejía brinda en este capítulo, la imaginación se define como capacidad de recordar o traer a la mente imágenes vistas y atesoradas, y

---

<sup>19</sup> Con todo eso, las *imagines rerum* que se desarrollan en el proceso argumentativo remiten tanto a la imaginación de los interlocutores como a la presentación retórica bastante elaborada; sobre este vaivén entre facultad cognoscitiva y técnica literaria, véase Verena Olejniczak Lobsien y Eckhard Lobsien, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München, Fink, 2003, pp. 39-40.

<sup>20</sup> Véase Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, Antonio Castro Díaz (ed.), Madrid, Cátedra, 1989, vol. 1, pp. 585-589.

<sup>21</sup> Véase Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, vol. 1, p. 585.

<sup>22</sup> Véase Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, vol. 1, p. 585. Mejía se basa siempre en la prehistoria aristotélica; véase el recorrido histórico de la *imaginatio* en Verena Olejniczak Lobsien y Eckhard Lobsien, *Die unsichtbare Imagination*, pp. 11-35.

<sup>23</sup> Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, vol. 1, p. 585.

de esta capacidad humana se servirán precisamente los personajes del *Diálogo natural*.

Quisiera empezar mi análisis de esta última pieza de los *Diálogos o Coloquios* con un fragmento en el que la ortodoxia y el saber experimental, plasmado en las imágenes internas, van al unísono y se confirman mutuamente, de modo que el trabajo imaginativo de los contertulios justifica la verdad de las autoridades consagradas. A principios de su exposición meteorológica, Antonino desarrolla la teoría de los *mixta imperfecta* como base fundamental de la filosofía natural aristotélica<sup>24</sup>. Según este precepto los cuatro elementos naturales nunca existen de forma pura o aislada sino siempre mezclados y compuestos, lo cual explica los estados físicos cambiantes. A partir de este modelo, el maestro explica las causas que producen la transformación del aire en fuego y viceversa.

Primeramente, avéis de considerar que, así como de los quatro elementos, por la influencia del Sol y de las otras estrellas, se hazen y componen todas las cosas mistas del mundo, de animales, piedras y árboles, como el otro día platicávamos a propósito, y por corrupción se puede tornar a resolver en ellos, como lo veis cada día, así también avéis de entender que parte de un elemento se puede convertir y trasmudar en otro, porque tanta puede ser la fuerza del fuego sobre el aire, que el aire pierda su forma y se trasmude en fuego, y por el contrario, el fuego en aire<sup>25</sup>.

Tanto en este parlamento erudito como en las explicaciones siguientes destacan fórmulas reiteradas que pertenecen a una densa isotopía visual. Evidentemente el maestro quiere suscitar ciertas imágenes internas en la mente de sus interlocutores que corroboren lo que se ha venido demostrando. Así, con un gesto algo teatral que hace pensar en las acotaciones dramáticas, el maestro invita a los discípulos que se acuerden de imágenes correspondientes que justifiquen la doctrina. Abundan en sus parlamentos expresiones del tipo «como lo veis cada día»<sup>26</sup>, o más tarde «como vemos comúnmente»<sup>27</sup>, «como vemos acontecer»<sup>28</sup>. Hasta parece que ver una cosa significa ya entenderla, tal como el propio Mejía lo se-

---

<sup>24</sup> Véase Martin Craig, «Conjecture, Probabilism and Provisional Knowledge in Renaissance Meteorology», pp. 271-275.

<sup>25</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 492.

<sup>26</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 492.

<sup>27</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 499.

<sup>28</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 500.

ñala en un epígrafe clave de su *Silva de varia lección*<sup>29</sup>. Gracias a los sugerentes ejemplos y al sabio uso de la isotopía visual, los contertulios aprenden cómo se mezclan los elementos naturales desplegando un conjunto de imágenes representadas que sacan del almacén de la memoria y verbalizan en sus parlamentos. Antonino menciona así el aire que se enciende convirtiéndose en fuego, o incluso la mezcla de fuego y aire, «como podéis ver en la punta y extremo de la llama, que ya no luzne ni retiene manera de fuego ni de aire, sino de una cosa media entre ambos»<sup>30</sup>. Con esta enseñanza visual, sin embargo, los discípulos no entran en disquisiciones a detalle entre científicos o eruditos cuyos *arcana* exceden sin duda el ámbito de una conversación urbana y amena, hasta tal punto que el maestro llega a cortar frecuentemente la discusión alegando que «desto no avéis de querer oír agora fundamentalmente la philosophía y causas, porque sería largo processo, sino sepan que esto es assí, y passemos adelante»<sup>31</sup>. Como fruto de tal educación, la respuesta de Petronio muestra una erudición mal asimilada que se plasma en expresiones como «quasi lo entiendo» o «puedo creer lo demás, aunque no lo entienda»<sup>32</sup>.

Como hemos visto, saber experimental, juicio y doctrina se confirman a la hora de enseñar y aprender la ley natural de los *mixta imperfecta*, aunque se trate de una hermenéutica restringida. Sin embargo, tal coherencia no se da cuando Antonino explica un poco más adelante las causas que producen los cometas. Siempre aferrándose a los preceptos aristotélicos, el maestro desarrolla de nuevo una serie de ilustrativas imágenes: describe con pormenor cómo las exhalaciones secas suben de la tierra «hasta aquella alta región, apretándose y uniéndose en su camino, donde, llegadas, hechas ya un cuerpo, con el movimiento del aire caliente y con la vezindad del elemento del fuego, se encienden y se haze lo que llamamos cometa»<sup>33</sup>. La densa explicación y la *copia ver-*

---

<sup>29</sup> Leemos en el capítulo duodécimo de la cuarta parte que «es de tanta excelencia el sentido de la vista entre los otros, que la significación del nombre de *vista* o de *ver* se estiende y abraça los otros sentidos y llamamos *ver* las obras dellos. [...] Y aun alcanza esto al conocimiento y entender del ánimo, pues se dize: “Luego *vi* que avía de ser así” (por “luego lo *entendí*”)» (Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, vol. 2, p. 414).

<sup>30</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 493.

<sup>31</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 493.

<sup>32</sup> Ambas citas en Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 493.

<sup>33</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 504.

*borum* del maestro enseñan la filosofía natural otra vez en forma de una artificiosa *evidentia* visual: técnica compositiva que casi tiende a emancipar la vista de la tutela estricta de la *doxa* destacando el valor estético de las imágenes cosmográficas. Con todo ello, sin embargo, no se puede eliminar la siguiente cuestión: vistos desde la tierra los cometas se parecen mucho a las estrellas, provocando cierta incertidumbre acerca del carácter de los fenómenos. Los discípulos dudan si los cometas son estrellas o formaciones efímeras provocadas por exhalaciones calientes, tal como lo pretende Aristóteles. No obstante, la discrepancia entre la teoría libresca –que presupone una clara distinción entre estrellas y cometas– y la experiencia personal, o sea la experimentación de los *facta bruta*, no suscita una crítica de las autoridades en el *Diálogo natural*. A diferencia de los círculos humanistas italianos que aceptaban la observación visual como forma de conocimiento, subrayando lo provisional de sus especulaciones meteorológicas, la filosofía natural de nuestro Antonino es más conservadora ya que sigue la tradición aristotélica al insistir –en casos de duda– en la posible ilusión («engañándose con el sentido de la vista»<sup>34</sup>). El maestro rechaza el descreimiento inicial de sus discípulos advirtiéndole que «en estas cosas oscuras devría abastar el autoridad de los sabios»<sup>35</sup>, y trae a colación más y más fragmentos del canon antiguo que van contra la identificación de los cometas con las estrellas denunciada como «falsedad, y la verdad es lo que tengo declarado, según la doctrina de Aristóteles y de los mejores filósofos»<sup>36</sup>.

#### 4. Conclusión

El discurso aristotélico de la filosofía natural que domina el sistema académico del Renacimiento español propicia también la emergencia de diálogos en lengua vernacular que versan sobre los fenómenos atmosféricos y geofísicos. Esto es válido para los *Diálogos o Coloquios* del cosmógrafo sevillano Pedro Mejía, que contienen una modesta trilogía naturalista cuyo punto de partida es precisamente el canon del Estagirita. Matizando la hipótesis de algunos especialistas que entienden los textos como una pura transmisión doctrinal, hemos destacado en nuestra breve ex-

---

<sup>34</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 507.

<sup>35</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 507.

<sup>36</sup> Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, p. 507.

posición la faceta estética que se plasma en el recurso de las imágenes internas, representadas dentro de las interlocuciones del *Diálogo natural*, que desarrollan una notable actividad de la imaginación. Si el propio Mejía muestra ya en la *Silva de varia lección* un profundo conocimiento de la concepción aristotélica de la *imaginatio* subrayando los poderes de esta facultad mental, también los contertulios del *Diálogo natural* suelen ilustrar sus ideas sobre la naturaleza gráficamente, desplegando, así, un rico conjunto de imágenes entrelazadas que subrayan el eminente impacto visual que conlleva el tema mismo. La alta frecuencia con que surgen tales imágenes se relaciona además con la retórica de la *evidentia*, que destaca el aspecto estético de estos impulsos visuales.

Si la escritura de las imágenes internas y su escenificación dentro de las interlocuciones forma, por lo tanto, uno de los recursos literarios de la ficción dialógica, cabe añadir que la vista es además una herramienta de conocimiento de la naturaleza, lo que remite a la hermenéutica visual de la *via experimentalis*, tan favorecida por los filósofos naturales italianos en detrimento de cierta abstracción y rigidez de la teoría. Sin embargo, el estatus epistémico de la vista y de las imágenes representadas no deja de ser ambiguo en el *Diálogo natural*, porque sólo son aceptadas cuando confirman la autoridad de los naturalistas antiguos y, por el contrario, son rechazadas cuando les contradicen. Aunque la técnica compositiva de Mejía conceda mayor espacio a lo visual, el implícito discurso en favor de la observación empírica queda como un objeto de debate dentro de la pieza del humanista sevillano, así que el diálogo refleja en clave poética la transformación epistemológica que va desde la filosofía natural hacia la incipiente visión científica, más empírica y moderna. Estos claroscuros de validez poética y ambigüedad epistémica, que caracterizan el recurso al sentido de la vista y la utilización de imágenes poéticas, remiten a una trayectoria renovadora, aunque no uniforme, y a unos ritmos de evolución no homogéneos dentro del aristotelismo renacentista, pero también remiten al carácter fronterizo del género dialoguístico vacilante entre el discurso de argumentación científica y la lógica de la ficción literaria.

## OBRAS CITADAS

- Bianchi, Luca, *Studi sull'aristotelismo del Rinascimento*, Padua, Il poligrafo, 2003.
- Bravo García, Antonio, «Aristóteles en la España del s. XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia», en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 4 (1997), pp. 203-249.
- Craig, Martin, «Conjecture, Probabilism and Provisional Knowledge in Renaissance Meteorology», en *Early Science and Medicine*, 14 (2009), pp. 265-289.
- Ferreras, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- Kullmann, Wolfgang, *Aristoteles als Naturwissenschaftler*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- Lohr, Charles H., «The Sixteenth-Century Transformations of the Aristotelian Natural Philosophy», en Eckhard Keßler, Charles H. Lohr y Walter Sparr (ed.), *Aristotelismus und Renaissance. In memoriam Charles B. Schmitt*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1988, pp. 89-99.
- Malpartida Tirado, Rafael, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.
- Mejía, Pedro, *Diálogos o Coloquios*, Antonio Castro Díaz (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
- , *Silva de varia lección*, Antonio Castro Díaz (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- , *Diálogos o Coloquios*, Margaret L. Mulroney (ed.), Iowa, University Press, 1930.
- Navarro Brotóns, Víctor, «De la filosofía natural a la física moderna», en José María López Piñero (dir.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, vol. 3, pp. 383-436.
- Olejniczak Lobsien, Verena, y Eckhard Lobsien, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München, Fink, 2003.
- Rubini, Paolo, *Pietro Pomponazzis Erkenntnistheorie. Naturalisierung des menschlichen Geistes im Spätaristotelismus*, Leiden, Brill, 2015.
- Schmitt, Charles B., *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.



# La invasión holandesa de Puerto Rico en 1625: de la historia oficial de Diego Larrasa al discurso político de Lugo y Dávila y la representación pictórica de Eugenio Cajés

CARMEN R. RABELL

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

**RESUMEN:** En 1630 Francisco de Lugo y Dávila escribe «Discurso sobre la importancia de la conservación de la plaza e isla de Puerto Rico», dirigida al rey Felipe IV. El autor de *Teatro popular* (Madrid, viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622) había vivido en Puerto Rico durante la invasión holandesa de 1625 y, tras ser raptado durante quince meses por el enemigo holandés, escribe al rey un discurso en el cual no solo plasma una propuesta política para salvar la isla de un segundo ataque holandés, sino que crítica a Juan de Vargas y a Juan de Haro, gobernador saliente y gobernador entrante durante la invasión holandesa. Tomar en cuenta el discurso de Dávila y Lugo al analizar detalles de «La recuperación de San Juan de Puerto Rico», representación pictórica de Eugenio Cajés, evidencia una crítica que contradice la representación heroica de los gobernadores narrada en la historia oficial de Diego Larrasa.

**PALABRAS CLAVE:** Holandeses, Puerto Rico, invasión, defensa

En 1630 Francisco de Lugo y Dávila escribe «Discurso sobre la importancia de la conservación de la plaza e isla de Puerto Rico»<sup>1</sup>, dirigida

---

<sup>1</sup> Francisco Dávila y Lugo, «Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza e isla de Puerto Rico por D. Francisco Dávila y Lugo que ha estado quince meses prisionero del enemigo holandés», manuscrito de la Universiteitsbibliotheek Gent, BHSL.HS.0427 (en línea) [fecha de acceso: 21-06-2016] <<http://search.ugent.be/meer cat/x/view/rug01/000995976>>. Se complementa con tres cartas.

al rey Felipe IV. El autor de *Teatro popular* (Madrid, viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622) había vivido en Puerto Rico durante la invasión holandesa de 1625 y, tras ser raptado durante quince meses por el enemigo holandés, escribe al rey un discurso en el cual no solo realiza una propuesta política para salvar la isla de una segunda invasión holandesa, sino que critica a Juan de Vargas y Juan de Haro, gobernador saliente y gobernador entrante durante la invasión holandesa. Propongo leer el discurso de Lugo y Dávila en contraposición con la representación de este evento narrada en la historia oficial por Diego Larrasa<sup>2</sup> y su posible relación con «La recuperación de San Juan de Puerto Rico», representación pictórica ordenada a Eugenio Cajés (fig. 1), probablemente trabajada entre 1634 y 1635 por Antonio Puga y Luis Fernández.

La pintura nos presenta a un capitán que mantiene su mirada ante militares y vecinos de Puerto Rico, comparte con ellos la sencillez de su cuello y falta de medias, pero demuestra su capacidad llevando el bastón de mando y la borla en alto. El capitán que se identifica y sabe dar órdenes a los militares y vecinos de Puerto Rico no es el gobernador Juan de Haro, altamente alabado en la historia oficial de Diego de Larrasa. ¿Quién es ese capitán de fajín rojo que no da la espalda ni deja de mirar a vecinos y militares de Puerto Rico? ¿Quién es ese otro militar de fajín azul que se lanza con su arma en lucha directa contra los holandeses? ¿Quiénes son estos dos héroes militares capaces de mirar, mandar y pelear mano a mano con militares y vecinos mientras el lujoso gobernador Juan de Haro sabe solo mandar con un dedo índice de la mano derecha, dándole la espalda al pueblo y a las casas quemadas? El discurso que envía en 1630 Francisco de Lugo y Dávila al rey Felipe IV aclara la sutil representación negativa del gobernador Juan de Haro en esta pintura<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico, general de la armada del príncipe de Orange en la ciudad de Puerto Rico de las Indias por el Licenciado Diego de Larrasa, teniente auditor general que fue de ella», en Fernando J. Geigel Sabat (ed.), *Balduino Enrico. Estudio sobre el general Balduino Enrico y el asedio de la ciudad de San Juan de Puerto Rico por la flota holandesa en 1625*, Barcelona, Araluze, 1934, pp. 155-200.

<sup>3</sup> El 1 de octubre de 1630, la Junta de Guerra de Madrid escribe al rey Felipe IV respecto a un documento que le había sido entregado por el Conde de la Puebla el 13 de septiembre del mismo año, y que había llegado a manos del rey Felipe IV a través de su tía, la infanta Isabel Clara Eugenia, conocido como «Carta del 1<sup>ro</sup> de octubre de



*Fig. 1. La recuperación de San Juan de Puerto Rico, ca. 1634-1635. Imagen cortesía del Museo Nacional del Prado (Museo del Prado Colección, P00653).*

- 1) El gobernador Juan de Haro, con su lujosa vestimenta de capitán con fajín rojo, ordena con el dedo índice de su mano derecha a otro capitán de fajín rojo.
- 2) El capitán que recibe la orden no dirige la vista hacia el gobernador de Haro, sino que mantiene su mirada hacia abajo, donde militares y vecinos de Puerto Rico enfrentan a los holandeses.
- 3) Uno de los hombres que se lanza con su arma contra los holandeses posee otro puesto militar, pues lleva un fajín azul.
- 4) El gobernador no solo da la espalda a militares y vecinos de Puerto Rico, sino también a las casas que los holandeses han quemado en la isleta que hoy llamamos Viejo San Juan.

---

1630 de la Junta de Guerra de Madrid al Rey Felipe IV, respecto al Discurso sobre la importancia de la plaza de Puerto Rico de don Franciaco Dávila y Lugo» (Archivo General de Indias, Indiferente General, 1870). En lo sucesivo utilizaré la abreviatura AGI para referirme al Archivo General de Indias.

5) Los militares solo se diferencian de los otros vecinos de Puerto Rico por llevar cascos sueltos en lugar de sombreros, y uno de los militares calza zapatos rotos y sin medias.

6) El capitán que recibe la orden del gobernador, con sombrero en mano aunque carece incluso de medias, alza con la mano derecha el bastón de mando con la borla hacia arriba mientras Juan de Haro, el gobernador de ropa lujosa, no solo da la espalda a los militares y vecinos de Puerto Rico, sino que lleva el bastón de mando en su mano izquierda, al revés y con la borla de cara al suelo.

Tras la invasión de 1625 los holandeses reconocieron la isla y encontraron un nuevo gobernador en proceso de transición, Juan de Haro, que recibe del antecesor, Juan de Vargas, el castillo del Morro en tan malas condiciones que hasta en esto concuerdan Lugo y Dávila y el informe oficial que aparece en la «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico, general de la armada del príncipe de Orange en la ciudad de Puerto Rico-de las Indias por el Licenciado Diego de Larrasa, teniente auditor general que fue de ella»<sup>4</sup>.

Sin embargo, Lugo y Dávila añade más información sobre el asunto. Juan de Vargas, según él, era un gobernante corrupto. La información detallada hecha por don Diego Sandoval, presidente de la Audiencia de Santo Domingo, un intento de acusarlo por «tener vendidos los aprovechamientos del gobierno de un vecino de aquella ciudad en 360 ducados» y no cuidar «de otra cosa que sus comodidades»<sup>5</sup>, había pasado a manos de un espía y alentado a Boduino Enríquez a intentar apoderarse de la plaza de Puerto Rico<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico...», pp. 158-159.

<sup>5</sup> Juan de Vargas fue también acusado por el sargento mayor García de Torres (AGI, Escribanía de Cámara, 135 A; AGI, Audiencia de Santo Domingo, 1869). Fue un caso en el cual figuró Francisco de Negrete como procurador de Puerto Rico en la corte (Enriqueta Vila Vilar, *Historia de Puerto Rico [1600-1650]*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1974, p. 20). Francisco de Negrete era probablemente padre de la esposa de Francisco Dávila y Lugo, Ana de Negrete y Ferrer. Ver la excelente biografía de Dávila y Lugo provista por María de los Ángeles Arcos Pardo, *Edición y estudio de «Teatro Popular» de Francisco de Lugo y Dávila*, Víctor Infantes (dir.), Madrid, Universidad Complutense, 2009, pp. 1-7 (tesis doctoral inédita, en línea) [fecha de acceso: 23-06-2017] <<http://eprints.ucm.es/9747>>.

<sup>6</sup> En efecto, en 1624, bajo el gobierno de Juan de Vargas, se remata el oficio de regidor que había ocupado Bahamonde de Lugo desde el gobierno de Rojas Páramo tras comprar el oficio por 200 escudos. Sin embargo, por un error burocrático, el puesto de Bahamonde Lugo no había sido confirmado oficialmente por el rey, quien nunca recibió solicitud de confirmación. Juan de Vargas remata el oficio por

Además de corrupto, Juan de Vargas podría considerarse militar y gobernador mediocre pues aun la historia oficial cuenta la condición deplorable en que había mantenido las armas y bastimentos del Morro, y que había sido él quien le informara a Juan de Haro del lugar por donde habían entrado los ingleses, presumiendo que habrían de entrar por el mismo lugar los holandeses. Haro sigue el consejo y decide sacar artillería del Morro y mandarla al Boquerón y al Cambrón, mientras los holandeses los sorprenden entrando precisamente por donde estaban menos prevenidos: en plena bahía de San Juan, justo de cara a la casa de los gobernadores y la Puntilla<sup>7</sup>. El relato que ofrece Lugo y Dávila no pinta de manera nada favorable a Juan de Vargas:

Ayudó a esta noticia un flamenco que iba en las naves de Baduino, y había estado poco tiempo antes en la ciudad, y aseguró que en la fuerza del Morro no había pieza fija, sino poca pólvora, y dañada. Reconociólo el enemigo así, con un patache entró seguro el puerto, que hallaron desprevenido, aunque don Juan de Vargas había sido avisado en tiempo por don Fadrique de Toledo<sup>8</sup>.

Los espías de Boduino Enríquez sabían que Juan de Vargas había malgastado en fiestas el dinero designado por el rey para el mantenimiento de las armas y, según Lugo y Dávila, no era cierta su excusa de haberlo tomado de improviso el ataque, pues había sido informado por don Fadrique de Toledo<sup>9</sup>.

---

360 ducados y el regidor destituido escribe un pedimento al rey para que se le restituya su inversión de 200 escudos (AGI, Santo Domingo, 170). Obviamente, don Juan de Vargas no era estimado por la familia de Francisco Dávila y Lugo pues, en lugar de rectificar el error burocrático, prefirió ganar 360 escudos, además de los 200 obtenidos de Bahamonde Lugo (Francisco Dávila y Lugo, «Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza e isla de Puerto Rico...», pp. 24-23).

<sup>7</sup> «[...] la entrada del enemigo fue tan repentina y por parte y sitio no imaginado e increíble, no se había puesto mucha eficacia en esto, ni en que las mujeres y vecinos desamparasen sus casas y pusiesen sus haciendas en cobro, porque si entraba por donde se entendió y se hizo otra vez, había tiempo bastante para todo; y que los vecinos no acudiesen con tantas varas a defender el paso al enemigo por cuidar de sus casas y familias» (Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico...», pp. 160-161).

<sup>8</sup> Francisco Dávila y Lugo, «Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza e isla de Puerto Rico...», pp. 26-27.

<sup>9</sup> Que Fadrique de Toledo hubiese avisado al gobernador Juan de Vargas sobre el plan de invasión de los holandeses sería análogo al aviso que da Tello de Guzmán al gobernador Pedro Suárez sobre la invasión del inglés Francis Drake en 1595. Sin embar-

Más aún, si bien la relación oficial de Larrasa hace un retrato favorable de Juan de Haro, colocándolo al menos como quien ordena a Amézquita y a Botello a atacar a los holandeses en la Puntilla y el río Bayamón<sup>10</sup>, Lugo y Dávila no le da ningún crédito:

Retirados a la fuerza del Morro los gobernadores, el enemigo plantó artillería que hizo poco efecto. Los vecinos de la isla en tropas le menoscabaron la gente. Capitanearon algunas don Andrés Botello de Cabrera y el capitán don Juan de Amézquita hizo una salida honrosa que a ser socorrido fuera de toda importancia. Mas el enemigo dejó la plaza habiéndola quemado<sup>11</sup>.

El análisis de documentos permite comprender la perspectiva crítica de Dávila y Lugo ante los gobernadores y su énfasis en destacar a los vecinos de Puerto Rico, dirigidos por el capitán Amézquita y el alférez Botello. Por un lado, Dávila y Lugo contrarresta la versión de Larrasa, quien exagera la virtud de Juan de Haro mientras critica, a veces, los actos de Botello y de Amézquita.

---

go, mientras lo segundo puede ser corroborado en la «Relación de lo sucedido en S. Juan de Puerto Rico de las Indias, con la armada inglesa, del cargo de Francisco Draque y Juan Aquines, a los 23 de noviembre de 1595 años» (Alejandro Tapia y Rivera [ed.], en *Biblioteca histórica de Puerto Rico*, Puerto Rico, Imprenta de Márquez, 1854, pp. 400-410), lo primero no aparece en la «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico, general de la armada del príncipe de Orange en la ciudad de Puerto Rico de las Indias por el Licenciado Diego de Larrasa, teniente auditor general que fue de ella». Don Fadrique de Toledo tampoco hace mención de tal aviso en la carta que escribe al rey Felipe IV, Fadrique de Toledo, *Relación de la carta que embio a su magestad el Señor don Fadrique de Toledo, General de las Armadas, y poderoso exercito, que fue al Brasil, y del felicissimo sucesso, que alcançaron dia de los gloriosos Apostoles S. Felipe y Santiago, que fue a primero de Mayo, deste año de 1625* (Sevilla, Simon Faxardo, 1625). Aunque no se puede corroborar históricamente, no es improbable que alguien hubiese avisado de la presencia de holandeses en el Caribe, pues antes de llegar a Puerto Rico los enemigos pasaron por Granada, San Vicente y Virgen Gorda, donde examinaron si podían encontrar salinas (Joannes de Laet, «Fragmentos traducidos por primera vez al castellano de la obra de Joannes de Laet *Historia o anales de los hechos de la Compañia Privilegiada de las Indias Occidentales, desde su comienzo hasta fines del año 1636*», en Fernando J. Geigel Sabat (ed.), *Balduino Enrico. Estudio sobre el general Balduino Enrico y el asedio de la ciudad de San Juan de Puerto Rico por la flota holandesa en 1625*, Barcelona, Araluze, 1934, pp. 75-77).

<sup>10</sup> Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico...», pp. 170-171.

<sup>11</sup> Francisco Dávila y Lugo, «Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza e isla de Puerto Rico...», p. 28.

El alférez Botello y el capitán Amézquita, quienes comandan a los vecinos de Puerto Rico, que según Dávila y Lugo menoscaban a los holandeses, se destacan en muchas batallas<sup>12</sup>. Es interesante, sin embargo, que a pesar de su heroísmo Larrasa a veces se queja del desempeño de Botello y de Amézquita, pero nunca del gobernador Juan de Haro. El 21 de octubre, por ejemplo, Juan de Haro contesta la carta de amenaza de quemar la ciudad del general Boduino Enrico diciéndole que no se va a rendir porque «si quemaren el lugar, valor tienen los vecinos para hacer otras casas, porque les queda la madera en el monte y los materiales en la tierra»<sup>13</sup>.

Inmediatamente, después de Botello recuperar el Cañuelo, nos dice Larrasa que el gobernador le ordena juntar a toda la gente del campo para batallar contra el enemigo desde el puente y desde el Castillo, pero:

Hubo tanta remisión en esto de parte de todos que cuando se acudió al remedio, ya el enemigo con la respuesta del Gobernador había quemado 46 casas de piedra y 52 de tablas, *que si el Gobernador no estuviera tan fiado en la puntualidad del Capitán don Andrés y en el valor y esfuerzo de la gente del campo, que siempre la tuvieron*, entretuviera al enemigo y no tomara tan breve resolución que fuera buena e importante si el enemigo no pusiera tan presto en ejecución su intento y no se hubiera faltado en cumplir la orden y disposición que el Gobernador había dado. *Finalmente por acudir al reparo, y que el enemigo del todo no quemara y arruinara la tierra como lo iba haciendo, con el mayor esfuerzo y ánimo del mundo, ordenó al capitán Joan de Amezquita que con 150 soldados saliese al campo y embistiese al enemigo hasta hacerle retirar*. A este mismo tiempo se hizo lo mismo por el puente, y por una y otra parte se dieron tan buena maña, que por certificación del Sargento mayor y lo que se vio desde los caballeros del Castillo, se retiró tan a tropel el enemigo y con tanta cantidad de gente, que unos sobre otros se arrojaban al el mar a ganar sus lanchas y naos<sup>14</sup>.

Larrasa culpa a Botello, quien acababa de recuperar el Cañuelo en una dura batalla contra los holandeses, y no al gobernador Juan de Haro por no haber considerado ordenar a otro capitán, como Amézquita, que llevara a cabo esa tarea inmediatamente después de haberle dicho a los holan-

---

<sup>12</sup> Algunas ocurren en las trincheras entre el Calvario y el Morro (Amézquita), en el Cañuelo (Botello), cerca del Río Bayamón (Botello) y en el área del puente entre la isleta de San Juan y la isla grande (Amézquita y Botello), donde estaba el fuerte reducto del Boquerón.

<sup>13</sup> Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico...», p. 176.

<sup>14</sup> Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico...», pp. 177-178. La cursiva es mía.

deses que quemaran la ciudad mientras Botello estaba ocupado en el Cañuelo. Para Larrasa, la lentitud mental no fue del gobernador, quien llamó a Amézquita tardíamente, sino de Botello por haberse tardado en llevar a cabo sus órdenes tras salir de la victoriosa batalla del Cañuelo: hacer otro ataque que ameritaba conseguir y juntar a todos los soldados del campo.

Una crítica similar aparece cuando tratan de apoderarse del *Mendenblick*, una nave que se encalla cuando los holandeses se retiran de la isla, y de un patache holandés que intentaba desencallar el barco. Solo el patache logra escaparse y, sin embargo, dice Larrasa: «Esto no se consiguió porque el capitán Joan Amezquita, no sabiendo la orden que tenía don Andrés, se adelantó y fue él en persona con dos lanchas a tomar el dicho patache [...] El Gobernador sintió tanto esto que castigara sin duda al culpante»<sup>15</sup>.

Quizás, esta representación explica que al gobernador Juan de Haro se le recompensara con el hábito de la orden de Santiago, una pensión de 400 ducados, y 1.000 ducados que se le pagaron como ganancia de la venta del *Mendenblick*, mientras a Amézquita y Botello solo se les premia con 1.000 ducados a cada uno<sup>16</sup>.

Mientras que, en carta del 23 de septiembre de 1626, Juan de Haro alaba al rey por «premiar con ventajas a los que le sirven», agradece el hábito de la orden de Santiago y le suplica que traspase su pensión de 400 ducados a nombre de su esposa e hija<sup>17</sup>, Botello y Amézquita escriben sus propias cartas suplicando más mercedes al rey.

El 21 de agosto de 1629, la Junta de Guerra de Madrid propone al rey una merced solicitada por el capitán Amézquita<sup>18</sup>: que se le traspase su puesto de capitán de la compañía del presidio que está bajo su mando a su sobrino Martín de Quijano, de modo que éste se case con su hija y reciba ese puesto como dote. Además de incluir el memorial de sus servicios militares por 40 años, adjudica la imposibilidad de dotar a su hija a la pérdida de sus casas y hacienda por la quema de la ciudad por los holandeses y «por ausencia de los gobernadores que aquella isla han gobernado

<sup>15</sup> Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico...», pp. 184-185.

<sup>16</sup> Enriqueta Vila Vilar, *Historia de Puerto Rico (1600-1650)*, pp. 147-148.

<sup>17</sup> Juan de Haro, «Carta del 23 de septiembre de 1626 al Rey Felipe IV», AGI, Santo Domingo, 156, R.4, N.48.

<sup>18</sup> «Carta del 21 de agosto de 1629 de la Junta de Guerra de Madrid al Rey Felipe IV, respecto a aprobación de merced para Amézquita Quijano», AGI, Contratación, 5408, N.10.

La invasión holandesa de Puerto Rico en 1625: de la historia oficial de Diego Larrasa al discurso político de Lugo y Dávila y la representación pictórica de Eugenio Cajés

las cosas de la guerra»<sup>19</sup>. El rey le concede esta petición tras la aprobación de la Junta de Guerra.

La Junta de Guerra de Madrid había también examinado el 26 de marzo de 1627 una petición de Andrés Botello, en la cual solicitaba que se dividiera el puesto de alcaide del Morro del de Gobernador y se le concediera a él la alcaidía para mantener mejor disciplina en el presidio. Al relatar sus hazañas, destaca que, tras recuperar el Cañuelo, le entrega al Gobernador doce prisioneros que se rindieron, y:

[...] por su orden volvió a quemar y arrasar el dicho fuerte y desde entonces anduvo por cabo de cuatro lanchas a vista del enemigo dando las órdenes del dicho gobernador a los cabos de la gente del campo y cuando el enemigo empezó a quemar el lugar embistió al puente de los soldados que el enemigo había fortificado y con el agua a la garganta pasó de la otra banda con la gente que le quiso seguir y fue parte para que el enemigo se retirase a sus navíos<sup>20</sup>.

La narración de Andrés Botello no coincide con la de Diego de Larrasa, quien lo culpa de no haber llegado a tiempo para evitar la quema de la ciudad. Aunque la Junta de Guerra acepta la sugerencia de Botello de separar la alcaidía de los deberes del Gobernador una vez termine el gobierno de don Juan de Haro, prefiere elegir a otro alcaide que tenga experiencia en Flandes y otorgarle una merced a Botello como teniente.

A partir de las peticiones de mercedes de Andrés Botello y Juan de Amézquita se desprende una insatisfacción por la forma en que los gobernadores manejaron la invasión holandesa. Amézquita achaca la quema de sus casas y pérdida de bienes a la «ausencia de los gobernadores que aquella isla han gobernado las cosas de la guerra» y Botello solicita directamente que el gobernador se encargue de la tarea de gobernar a los vecinos de Puerto Rico y la defensa del Morro esté en manos de otro alcaide.

Esta insatisfacción será compartida por Francisco de Lugo y Dávila. Tal como el narrador de novelas ejemplares decía que una república no era otra cosa «que un teatro, donde siempre están representando admirables sucesos»<sup>21</sup>,

---

<sup>19</sup> Juan de Amézquita, «Carta del 15 de marzo de 1627 al rey Felipe IV», AGI, Santo Domingo, 170.

<sup>20</sup> «Carta del 26 de marzo de 1627 de la Junta de Guerra de Madrid al Rey Felipe IV, respecto a la pretensión de Andrés Botello para la alcaidía del Morro», AGI, Santo Domingo, Indiferente General, 1869.

<sup>21</sup> «Proemio» a Francisco de Lugo y Dávila, *Teatro popular*, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906.

su discurso tiene el claro propósito de representar los admirables sucesos de los vecinos de Puerto Rico, dirigidos por Amézquita y Botello, como ejemplos útiles para seguir, mientras quedan Juan de Vargas y Juan de Haro como modelos también admirables pero para huirlos y aborrecerlos. Según Dávila y Lugo<sup>22</sup>:

Desampararon la ciudad los gobernadores; y no solamente la ciudad mas la fortaleza real de ella, alcázar, fabricada por orden de su majestad cesárea del Emperador Carlos I. Sin embargo, que como consta de los títulos de los alcaides y gobernadores, les da su majestad 700 ducados de sueldo por la alcaidía de esta fortaleza con cargo de homenaje, y de no aposentar en ella sino a su real persona. Y confiesa el enemigo que si tremolara en su muro una bandera y sonara una cara, no echara gente en tierra, ni cuando la echara la pudiera batir ni espugnar. Y es bien contra la reputación de las armas españolas, como refieren los enemigos esta invasión<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Francisco Dávila y Lugo, «Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza e isla de Puerto Rico...», pp. 26-27.

<sup>23</sup> Francisco de Lugo y Dávila, «Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza e isla de Puerto Rico...», pp. 26-27. Sin embargo, la relación de causa y efecto que sugiere Dávila y Lugo, en la cual la fortaleza vacía provoca la entrada en tierra de los holandeses, no coincide con la versión de Joannes de Laet, quien se basa en los testimonios de los soldados holandeses. Nos dice que el 26 de septiembre de 1625: «[...] nuestros navíos fondeados delante de la ciudad, comenzaron a disparar contra ella, y sólo hacia las nueve de la mañana el general bajó a tierra, acompañado de setecientos u ochocientos hombres entre soldados y marineros. En orden de batalla y con las filas cerradas, fueron entrando los nuestros en la ciudad hasta el mercado, sin encontrar gente ni resistencia en parte alguna. La bandera del Príncipe fue izada en la plataforma de la casa del gobernador, situada a orillas del agua en la parte occidental de la ciudad; de allí fueron los nuestros hasta la iglesia mayor, donde arrojaron por tierra las imágenes y otros decorados» (Joannes de Laet, «Fragmentos de la obra *Historia o anales de los hechos de la Compañía Privilegiada de las Indias Occidentales...*», pp. 79-80). Quizás sea también una manipulación retórica para representar más valientemente a los holandeses, pero en la versión de Joannes de Laet entran primero en tierra y luego se dan cuenta de que la ciudad y la fortaleza del gobernador están vacías, lo que permite que icen de inmediato una bandera del príncipe de Orange en la plataforma de la casa del gobernador y desacralicen las imágenes de la catedral. Esto, según Dávila y Lugo, «es bien contra la reputación de las armas españolas». Por supuesto, el gobernador hubiese podido hacer una fachada de presencia militar en la fortaleza o casa de los gobernadores para intimidar a los holandeses, y es posible imaginar que los holandeses quizás no habrán podido repetir con burla que una vez en tierra no encontraron «gente ni resistencia en parte alguna». Sin embargo, la relación causal establecida por Dávila y Lugo es una conjetura muy bien fundada en su forma de establecer analogías o pa-

Es preciso señalar que la construcción de la Fortaleza o casa de los gobernadores fue ordenada por Carlos I con el propósito de defender el puerto y la ciudad de San Juan<sup>24</sup>. Sin embargo, la defensa de la ciudad y del puerto no son tomadas en cuenta por Juan de Vargas y Juan de Haro, dándole más importancia a la defensa del Morro, encerrándose en el castillo con los militares forasteros del presidio<sup>25</sup>.

---

ralelos históricos en su discurso. Por otro lado, la versión de Diego de Larrasa lleva al lector a presenciar lo que ocurría ese mismo día en el Castillo del Morro. El gobernador Juan de Haro tomaba «lista de la gente que había en el Castillo» y nombraba a Joan Millán de Zayas para que fuera «proveedor de bastimentos» y distribuidor de ellos para 330 personas (Diego Larrasa, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico...», p. 162). El pasaje da cuenta de la prevención improvisada para que 330 hombres resistieran a casi 1.000 soldados holandeses (habían visto 17 barcos) que podrían intentar sitiar y rendir por hambre a los españoles, también una conjetura. Juan de Haro sigue una táctica defensiva mientras Dávila y Lugo propone la posibilidad de haber teatralizado una ofensiva colocando banderas y hombres en la fortaleza de los gobernadores y en la ciudad, evitando la entrada en tierra, el sitio del Morro y la toma de la ciudad de San Juan.

<sup>24</sup> Luis E. González Vales, «Puerto Rico: baluarte defensivo en el Caribe», en Luis E. González Vales y María Dolores Luque de Sánchez (coord.), *Historia de las Antillas. Volumen IV. Historia de Puerto Rico*, Madrid / San Juan, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Centro de Investigaciones Históricas de la UPR, Recinto de Río Piedras / Ediciones Doce Calles, 2012, p. 283.

<sup>25</sup> Si bien fueron los vecinos de San Juan quienes persuadieron al rey Felipe II para que enviara soldados asalariados para la defensa de la isleta de San Juan, no anticiparon que Diego Menéndez de Valdés, el primer capitán a cargo de la «primera compañía de soldados asalariados enviada a Puerto Rico y para organizar el aspecto militar de la plaza», terminaría persuadiendo al rey de un sinnúmero de cambios que culminarían con la militarización de la isleta en desmedro de los intereses civiles de los vecinos. Diego Menéndez de Valdés solicita a Felipe II que el sueldo de los soldados proviniera de un situado de la Nueva España. También lo persuade de unir el puesto de gobernador y capitán general al de alcaide del fuerte, reducto sobre el cual se construiría después San Felipe del Morro, y que lo nombraran a él para ocupar el puesto. Aunque el Consejo de Indias advierte a Felipe II que «la separación de poderes era “necesaria”», el rey acepta la propuesta de Diego Menéndez de Valdés. Diego Menéndez de Valdés llega de Santo Domingo en 1570 como capitán del regimiento de los vecinos, logra ocupar la plaza de capitán del primer regimiento forastero asalariado y se convierte en gobernador, capitán general y alcaide del fuerte en 1583. Los vecinos de Puerto Rico intentaron disuadir a Felipe II de la propuesta de Diego Menéndez de Valdés. Sin embargo, el gobernador Melgarejo vio cómo Diego Menéndez de Valdés logró arrebatarle su puesto de gobernador (José M. Eizaguirre, «Diego Menéndez de Valdés: fundador del Presidio Militar de Puerto Rico [1582-1583]», en *Cupey*, 4.2 [1987], pp. 118-120). Si bien los gobernadores de Puerto Rico poseían carreras militares desde 1565,

Cuando Francisco Dávila y Lugo escribe su discurso en 1630, el gobernador y capitán general de Puerto Rico era, pues, alcaide del Morro y alguacil mayor<sup>26</sup>. Dávila y Lugo insinúa que, como los holandeses no vieron que en la muralla de la fortaleza del gobernador «tremolara una bandera» o «sonara una cara», se atrevieron a entrar fácilmente en tierra.

El discurso de Lugo y Dávila coincide con la pintura de Cajés, Antonio Puga y Luis Fernández, pues se representa al capitán Amézquita alsando el bastón de orden con su mano derecha mientras mantiene su mirada ante militares y vecinos de Puerto Rico. El militar de fajín azul que se lanza contra los holandeses junto a los vecinos de Puerto Rico coincide con el alférez Botello del discurso de Lugo y Dávila. El gobernador Juan de Haro, cuya exaltación en la historia oficial de Diego de Larrasa logra que el rey le otorgue el hábito de la orden de Santiago y una pensión de 400 ducados, es representado pictóricamente de espaldas a las casas quemadas por los holandeses, a los vecinos de Puerto Rico y militares que luchan contra la invasión holandesa. Este gobernador, incapaz de cargar el bastón de mando y borla en alto, no se parece al de la historia oficial de Diego de Larrasa sino al del discurso que en 1630 envía Lugo y Dávila al rey Felipe IV.

## OBRAS CITADAS

Amézquita Quijano, Juan de, «Carta del 15 de marzo de 1627 al rey Felipe IV», Archivo General de Indias, Santo Domingo, 170.

Arcos Pardo, María de los Ángeles, *Edición y estudio de «Teatro Popular» de Francisco de Lugo y Dávila*, Víctor Infantes (dir.), Madrid,

---

cuando fue nombrado Francisco Bahamonde de Lugo (el abuelo de Francisco de Lugo y Dávila), Diego Menéndez de Valdés fue el primer militar que unió para sí el poder de la alcaidía del fuerte (todavía un reducto que sería base del Morro) y el de Gobernador y Capitán General.

<sup>26</sup> Dávila y Lugo exagera el sueldo que recibía el gobernador por la alcaidía del Morro (700 ducados), y quizás también sea hiperbólica la referencia a cómo cuentan los holandeses su toma de la abandonada ciudad y la fortaleza del gobernador. Su sueldo era de 1.600 ducados: 1.000 por la gobernación y 600 por la alcaidía (Enriqueta Vila Vilar, *Historia de Puerto Rico (1600-1650)*, pp. 48-49, 65).

La invasión holandesa de Puerto Rico en 1625: de la historia oficial de Diego Larrasa al discurso político de Lugo y Dávila y la representación pictórica de Eugenio Cajés

Universidad Complutense, 2009 (tesis doctoral inédita, en línea) [fecha de acceso: 23-06-2017] <<http://eprints.ucm.es/9747>>.

- «Carta del 26 de marzo de 1627 de la Junta de Guerra de Madrid al Rey Felipe IV, respecto a pretención de Andrés Botello para la alcaldía del Morro», Archivo General de Indias, Santo Domingo, Indiferente General, 1869.
- «Carta del 21 de agosto de 1629 de la Junta de Guerra de Madrid al Rey Felipe IV, respecto a aprobación de merced para Amézquita Quijano», Archivo General de Indias, Contratación, 5408, N.10.
- «Carta del 1<sup>o</sup> de octubre de 1630 de la Junta de Guerra de Madrid al Rey Felipe IV, respecto al Discurso sobre la importancia de la plaza de Puerto Rico de don Franciaco Dávila y Lugo», Archivo General de Indias, Indiferente General, 1870.
- Cajés, Eugenio, «La recuperación de San Juan de Puerto Rico», 1634-1635 (pintura, en línea) [fecha de acceso: 21-06-2016] <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-recuperacion-de-san-juan-de-puerto-rico/eab9b019-55d4-49f4-9df6-3b49c63b93cb>>.
- Dávila y Lugo, Francisco, «Discurso sobre la importancia y conservación de la plaza e isla de Puerto Rico por D. Francisco Dávila y Lugo que ha estado quince meses prisionero del enemigo holandés», manuscrito de la Universiteitsbibliotheek Gent, BHSL.HS.0427 (en línea) [fecha de acceso: 21-06-2016] <<http://search.ugent.be/meerкат/x/view/rug01/000995976>>.
- , *Teatro popular*, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906.
- Eizaguirre, José M., «Diego Menéndez de Valdés: fundador del Presidio Militar de Puerto Rico (1582-1583)», en *Cupey*, 4.2 (1987), pp. 108-128.
- González Vales, Luis E., «Puerto Rico: baluarte defensivo en el Caribe», en Luis E. González Vales y María Dolores Luque de Sánchez (coord.), *Historia de las Antillas. Volumen IV. Historia de Puerto Rico*, Madrid / San Juan, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Centro de Investigaciones Históricas de la UPR, Recinto de Río Piedras / Ediciones Doce Calles, 2012, pp. 279-314.
- Haro, Juan de, «Carta del 23 de septiembre de 1626 al Rey Felipe IV», Archivo General de Indias, Santo Domingo, 156, R.4, N.48.

- Laet, Joannes de, «Fragmentos traducidos por primera vez al castellano de la obra de Joannes de Laet Historia o anales de los hechos de la Compañía Privilegiada de las Indias Occidentales, desde su comienzo hasta fines del año 1636», en Fernando J. Geigel Sabat (ed.), *Balduino Enrico. Estudio sobre el general Balduino Enrico y el asedio de la ciudad de San Juan de Puerto Rico por la flota holandesa en 1625*, Barcelona, Araluce, 1934, pp. 43-139.
- Larrasa, Diego, «Relación de la entrada y cerco de Boudoyno Henrico, general de la armada del príncipe de Orange en la ciudad de Puerto Rico de las Indias por el Licenciado Diego de Larrasa, teniente auditor general que fue de ella», en Fernando J. Geigel Sabat (ed.), *Balduino Enrico. Estudio sobre el general Balduino Enrico y el asedio de la ciudad de San Juan de Puerto Rico por la flota holandesa en 1625*, Barcelona, Araluce, 1934, pp. 155-200.
- Tapia y Rivera, Alejandro (ed.), «Relación de lo sucedido en San Juan de Puerto Rico de las Indias, con la armada inglesa, del cargo de Francisco Draque y Juan Aquines, a los 23 de Noviembre de 1595 años», en *Biblioteca histórica de Puerto Rico*, Puerto Rico, Imprenta de Márquez, 1854, pp. 400-410.
- Toledo, Fadrique de, *Relación de la carta que embio a su magestad el Señor don Fadrique de Toledo, General de las Armadas, y poderoso exercito, que fue al Brasil, y del felicissimo sucesso, que alcançaron dia de los gloriosos Apostoles S. Felipe y Santiago, que fue a primero de Mayo, deste año de 1625*, Sevilla, Simon Faxardo, 1625.
- Vila Vilar, Enriqueta, *Historia de Puerto Rico (1600-1650)*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1974.

## Catábasis y anticatábasis en la «Cueva de Montesinos» de *Don Quijote*

ROBIN RICE

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

**RESUMEN:** El episodio de la «Cueva de Montesinos» de la Segunda parte del *Quijote* de Cervantes contiene las convenciones literarias utilizadas por el autor por todo el texto: la intertextualidad, la sátira, la parodia, etc. Sin embargo, el episodio burla específicamente de los ideales esenciales de la identidad del protagonista: las leyendas caballerescas y, específicamente de Montesinos y de Durandarte. Además, satiriza la catábasis o el descenso a la ultratumba, viajes místicos usados en la literatura antigua para revelar información a los protagonistas. La catábasis conduce al aprendizaje, al conocimiento de uno mismo. La «Cueva de Montesinos» es una catábasis al revés y los caballeros de antaño son burlados y satirizados. El resultado: no hay aprendizaje, no hay revelación y el protagonista sigue el camino errado.

**PALABRAS CLAVE:** Catábasis, sátira, parodia

### 1. Introducción: catábasis, aprendizaje y revelación

Desde las épicas mesopotámicas, la catábasis se ha relacionado con experiencias órficas e iniciáticas de índole existencial y juega «un importante papel el mundo onírico, en el cual se entremezclan sueños, ensueños y realidades»<sup>1</sup>. Algunos de los héroes de la Antigüedad, tales

---

<sup>1</sup> Pilar González Serrano, «Catábasis y resurrección», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 12 (1999), p. 130.

como Orfeo, Odiseo, Eneas, y, en la época moderna temprana, el anti-héroe, Don Quijote (DQ), descendieron al inframundo porque «los difuntos que habían vivido y sufrido mucho, estaban tan llenos de experiencia que, para recabar sus enseñanzas o una información precisa, era necesario descender a los infiernos y tener con ellos un encuentro personal»<sup>2</sup>. La catábasis clásica siempre conducía a un aprendizaje por medio de una revelación. Una revisión de estas experiencias antiguas de catábasis demuestra que sirven para desencadenar una especie de desengaño sobre la vida y el futuro. Circe, por ejemplo, ordena a Ulises bajar al Hades para poder regresar a Ítaca. Ahí, Tiresias le advierte que, sí, llegaría a Ítaca, pero «irás tarde, en desgracia, con muerte de todos los tuyos, sobre nave extranjera y allí encontrarás nuevos males: unos hombres que henchidos de orgullo te comen los bienes pretendiendo a tu esposa sin par con ofertas de dotes»<sup>3</sup>. Sin embargo, le consuela con la siguiente información sobre su senectud: «[...] librado del mar, llegará a ti la muerte, pero blanda y suave, acabada tu vida en la calma de lozana vejez; entretanto tus gentes en torno venturosas serán. Éstas son las verdades que anuncio»<sup>4</sup>. Terminaría su vida lejos del mar y su muerte pacífica inauguraría nuevos tiempos de paz.

Eneas hace un viaje parecido en donde le es revelado el futuro de su estirpe entremezclado con tragedia y pérdida. La conclusión de su viaje también es reveladora. Acompañado a la salida del Hades por la Sibila y por su padre, Anquises, el texto reza:

Dos puertas hay del Sueño. Una de ellas de cuerno, según dicen,  
por donde se permite fácil paso a las sombras verdaderas,  
la otra es toda brillante con la lumbre del albo marfil resplandeciente.  
Por ésta los espíritus sólo mandan visiones ilusorias  
a la luz de la altura. Prosiguiendo su plática,  
Anquises acompaña a su hijo y la Sibila, y los despide al cabo  
por la puerta de marfil<sup>5</sup>.

Anuncia la *pax romana* pero el costo personal a Eneas es enorme y verá desvanecerse todos sus vínculos afectivos: Creúsa, Anquises, Dido, y apenas hay un diálogo entre el héroe y su hijo Ascanio. Las catábasis

<sup>2</sup> Pilar González Serrano, «Catábasis y resurrección», p. 131.

<sup>3</sup> Homero, *Odisea*, José Manuel Pabón (trad.), Madrid, Gredos, 1993, pp. 266-267.

<sup>4</sup> Homero, *Odisea*, pp. 266-267.

<sup>5</sup> Publio Virgilio, *Eneida*, Javier de Echave-Sustaeta (trad.), Barcelona, Planeta, 1995, p. 211.

normalmente revelan información sobre la debilidad humana: la incapacidad humana de evitar la muerte, como Gilgamesh, las flaquezas humanas en cuanto al dominio sobre sí mismo, como Orfeo, etc. DQ se inserta en el grupo de viajeros órficos o dionisiacos que están relacionados «con determinados personajes mitológicos o fuertemente mitologizados, cuyo rasgo característico era la aplicación de una técnica chamánica, o la actividad mántica o el descendimiento a los infiernos, la “catábasis”»<sup>6</sup>. La diferencia entre DQ y los héroes clásicos antemencionados es que él emprende una catábasis a lo absurdo: las revelaciones en la cueva no conducen a un aprendizaje.

El episodio de la «Cueva de Montesinos» en el *Don Quijote* de Cervantes apunta tanto a ritos sagrados caballerescos y sus personajes reverenciados como a deformaciones grotescas de los mismos. Ahí, DQ encuentra en carne propia a su amada Dulcinea que, si no estuviera «encantada», produciría un gran desengaño en el protagonista. Por un lado, es otro ejemplo de la aglomeración masiva de intertextualidades quijotescas parodiadas y por el otro, es una sátira de un *topos* literario canonizado: precisamente, el de la catábasis o el descenso al inframundo. Todo lo sagrado relacionado con los descensos físicos en la literatura es burlado. Cuando DQ sale de la cueva y cuenta sus visiones y aventuras, lo mítico es superado por los detalles vulgares de su viaje. La acción de la Cueva es doble: es un viaje y es un descenso pero las características de las tradiciones literarias asociadas con estas dos acciones son traicionadas y chocan con las visiones y las experiencias del manchego. Como dictamina Pascual:

El distanciamiento irónico de esta realidad no se queda en los distintos puntos de vista que mantienen con ella los personajes de la novela y el propio narrador, pues éste pretende que el lector tome también sus propias precauciones para interpretar el mundo que tiene delante<sup>7</sup>.

Por esto, en lugar de conducir al aprendizaje y al desencadenamiento de una resurrección simbólica o catársis, se destacan tres imágenes burlescas y prosaicas que son el revés de la experiencia catábica y la sub-

---

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Jesús Valiente Malla (trad.), Buenos Aires, Paidós, 1999, vol. 2, p. 214.

<sup>7</sup> José Antonio Pascual, «Los registros lingüísticos del *Quijote*», en Francisco Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha*, México, Real Academia Española, 2004, p. 1137.

secuente catarsis: el retrato físico de Durandarte y su corazón, la personificación de la infiel Belerma y su esterilidad manifestada por la falta de menstruación, y Dulcinea que pide prestado dinero a cambio de una prenda de ropa interior. Mi hipótesis es que la catábasis de Don Quijote en la Cueva de Montesinos, es una «anticatábasis». Primero de todo, no se encuentra con personajes sabios ancestrales sino con una parodia de los personajes legendarios caballerescos y no hay aprendizaje. No cuestiona lo que ha visto pese las imágenes burlonas de las cuales es testigo. El aprendizaje se manifestaría en la forma de un desengaño, pero DQ prefiere atribuir toda la fea y burda realidad a un encantamiento. Además, ni siquiera es capaz de realizarse como caballero andante: no los rescata de su encantamiento como había prometido.

## 2. Anticatabasis e ilusión

DQ es un *contrafactum* a lo vulgar de los héroes clásicos. En su descripción del papel de la catábasis de Orfeo, Mircea Eliade detalla el viaje iniciático de Orfeo y el viaje de DQ a la Cueva parece un simulacro a lo vulgar del órfico.

[...] la catábasis del Cantor en busca de Eurídice justificaba todo tipo de descripciones del mundo infernal. Encontramos de nuevo el elemento «chamánico», rasgo dominante en el mito de Orfeo: sabido es que en toda el Asia central y septentrional son los chamanes los que, al narrar con infinitos detalles sus descensos extáticos a los infiernos, han elaborado y divulgado una amplia y espectacular geografía infernal<sup>8</sup>.

Orfeo, Odiseo y Eneas rinden cuenta de realidades manifestadas –hay un aprendizaje por medio de la revelación o del desengaño– pero DQ, al momento de recontar sus aventuras, busca una manera de soslayar la realidad. Cuando salen de su viaje de la ultratumba, tanto Odiseo como Eneas, por medio de «la doble imagen de la muerte y la vida eterna que es el otro mundo, [pueden] escudriñar su “yo sé quién soy”»<sup>9</sup>. Ellos obedecen órdenes y bajan al inframundo y les revelan información sobre su realidad humana del presente y del futuro mientras que DQ decide

<sup>8</sup> Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, p. 230.

<sup>9</sup> Peter Dunn, «La Cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura épica, fisonomía», en *Modern Language Notes*, 88.2 (1973), p. 193.

viajar a la Cueva casi como una visita turística y otra vez ignora la realidad y opta por seguir en sus errores: «El fondo del bellissimo prado [...] corresponde a su inalterable deseo de vivir un pasado fingido. No hay nada allí que abra un camino hacia el futuro»<sup>10</sup>. Además, la función de la catábasis sirve para purificar al sujeto para que pueda redimirse por medio de una catarsis. Basta decir que las experiencias en la Cueva no curan a DQ de su enfermedad de encantado. Así que la ideología mística e iniciática de la catábasis tradicional es trocada en la Cueva por imágenes deformadas del mundo caballeresco y de Dulcinea. Por medio de un análisis de tres imágenes claves de la sátira esperpéntica se verá que esta nueva aventura –la catábasis– es otra parodia de la tradición caballeresca en el mundo quijotesco.

Cuando intenta introducirse en la cueva –un Averno gracioso– no puede por la espesa maleza de la entrada. Cuando empieza a cortarla, «salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante»<sup>11</sup>. Por fin, pudo bajar «al fondo de la caverna espantosa»<sup>12</sup>. Como los héroes que se embarcan en una catábasis y su subsecuente revelación/catarsis, el afán es de regresar de la «caverna espantosa» con un aprendizaje y sabiduría sobre la vida humana. Después de una hora o menos, salió el manchego de la cueva pero estaba en «algún grave y profundo sueño»<sup>13</sup>. Como en las catábasis clásicas, el tiempo dentro del inframundo es distinto del tiempo de afuera. Calcularon que había estado una media hora o una hora dentro de la cueva, sin embargo, Don Quijote alega que «allá me anocheció y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres día he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra»<sup>14</sup>. Sancho atribuye la diferencia temporal al encantamiento de Don Quijote. Como parte de lo esperpéntico, cuando le pregunta si ha comido durante este tiempo, en su respuesta escatológica asevera que los encantados «No

<sup>10</sup> Peter Dunn, «La Cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura épica, fisonomía», p. 193.

<sup>11</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), México, Real Academia Española, 2004, p. 721. Siempre citamos por esta edición.

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 721.

<sup>13</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 722.

<sup>14</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 729.

comen [...] ni tienen excrementos mayores, aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos»<sup>15</sup>. Describir tan prosaicamente a los encantados ilustres y relacionarlos con tal sintomatología ayuda a avanzar la sátira de los encantados legendarios de la Cueva. Además, las características físicas que se atribuye a ellos como no tener «excrementos mayores» y el crecimiento repulsivo de «las uñas, las barbas y los cabellos» son la antítesis de las descripciones épicas.

Don Quijote niega que su catábasis fuera hacia el infierno sino hacia un *locus amoenus*. De regreso de la Cueva, procede a contar sus experiencias o visiones. Mientras estaba descansando y contemplando cómo habría que bajar al fondo de la cueva porque no tenía quién le sustentase, reza: «[...] me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana»<sup>16</sup>. Normalmente, el *locus amoenus* daría lugar a un mundo bello y perfecto pero el *locus amoenus* quijotesco descubre un mundo de encanto al revés. En su sueño o en lo natural, vio un palacio fabricado de cristal y se le acercó su nuevo vate, esta vez, menos ridículo, Montesinos, protagonista de un romance castellano en que, cuando estaba a punto de morir Durandarte en Roncesvalles, él pidió a su primo, Montesinos, que arrancara su corazón y que lo llevara a su amada Belerma en señal de su eterno amor<sup>17</sup>. El lugar es una especie de panteón para el caballero Durandarte, maltrecho por los años de encantamiento. Montesinos introduce a DQ en un fresquísimo palacio de cristal en que está tendido un Durandarte de «pura carne y de puros huesos» sobre un sepulcro de mármol<sup>18</sup>. Dentro de esta majestuosa escena sepulcral del demacrado y disecado Durandarte, el manchego introduce un toque esperpéntico cuando describe al muerto: «Tenía la mano derecha (que a mi parecer es algo peluda y nervosa)»<sup>19</sup>. Montesinos explica que Merlín tiene a todos ahí encantados y pese a que Montesinos mismo sacó con sus propias manos el corazón de Durandarte y, por tanto, consta que Durandarte está muerto, macabramente, de vez en cuando suspira y se

---

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 729.

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 723.

<sup>17</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 723, n. 13.

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 725.

<sup>19</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 725.

queja. Además de la descripción en primer plano de la mano del «flor y espejo de los caballeros», Durandarte se asemeja aún más a un monstruo porque Montesinos dice que su corazón arrancado pesó dos libras. Así, la descripción de Durandarte es antiestética: tiene las manos peludas y nervosas, y su corazón es un bulto de dos libras, casi un kilo, cuando un corazón normal es de 300 gramos. Que Montesinos califique el corazón del caballero en cuanto a su peso, será significativo más adelante cuando el corazón asume las características de una carne curada y secada.

En aquel momento, recita Durandarte un romance que subraya su petición de entregar el corazón a Belerma. De nuevo, lo grotesco corporal predomina y Montesinos le asegura que recién arrancado el corazón de dos libras, lo limpió con «un pañizuelo de puntas» y en el camino de Roncesvalles reitera que «eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado»<sup>20</sup>. Hay una afinidad entre el corazón física y metafóricamente disecado y la fisonomía de DQ al inicio de la segunda parte del texto.

El parecido entre la descripción «del corazón de carne momia según venía seco y amojamado que trae Belerma en las manos» (II, 23, p. 217) y el retrato de don Quijote al principio de la segunda parte de la obra: «estaba tan seco y amojamado, que no parecía sino hecho de carne momia» (II, 1, p. 42), lleva a interrogarse sobre la pertenencia del protagonista al mundo de los vivos o de los muertos<sup>21</sup>.

Revela que él mismo, Belerma, Durandarte, Guadiana, el escudero de Durandarte, están encantados por Merlín en la cueva. Muchos tienen más de 500 años y aún no mueren. Cuando Eneas baja al inframundo, Tiresias profetiza el futuro del Imperio romano y de toda la estirpe troyana. En la cueva, paródicamente, Montesinos presenta a don Quijote a Durandarte y le recuerda que Merlín –una especie de Tiresias demoníaco– había profetizado sobre «aquel don Quijote de la Mancha, [...] de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados, que las grandes hazañas para los gran-

---

<sup>20</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 726.

<sup>21</sup> Benedicte Torres, «Peregrinaciones subterráneas, acuáticas y aéreas de don Quijote», en Alicia Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, s.l., Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1778-1779.

des hombres están guardadas»<sup>22</sup>. Introducidas por «grandes alaridos y llantos, acompañados de profundos gemidos y angustiados sollozos», aparecen «dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto»<sup>23</sup>. Si el viaje a la ultratumba –la catábasis– es para adquirir lecciones vitales como en el caso de Odiseo, Eneas, Dante, entre otros, la realidad descubierta en la cueva es grotesca. Al final de las dos hileras de damas en luto, se presenta Belerma, también una visión esperpéntica que es el preámbulo a una mirada decepcionante de Dulcinea. Pese a que Don Quijote atribuye la fealdad de Belerma a sus «malas noches y peores días que en aquel encantamiento pasaba» como se nota en la descripción de la mujer, todos sus defectos son atributos naturales y absolutamente no causados por las «malas noches»: «era cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraba ser ralos y no bien puestos»<sup>24</sup>. Si Preciosa, en la novela ejemplar *La Gitanilla*, representa la belleza perfecta, Belerma encarna la fealdad femenina. *La Gitanilla* «es un verdadero tratado sobre la belleza, un ideal de estética barroca centrado en un personaje muy original, una gitana sumamente ideal»<sup>25</sup>. En los Siglos de Oro «existía la creencia [...] de que el semblante se dividía en tres mundos: la frente [...] la nariz y los ojos [...] y las mandíbulas y la barbilla»<sup>26</sup> y la opinión médica de la época relacionaba el «aspecto físico y la personalidad del individuo» conceptos que influyeron «en la inspiración de Cervantes cuando creaba a sus personajes»<sup>27</sup>. Preciosa es el epítome de la belleza y Cervantes «[ú]nicamente se detiene en tres elementos de su cabeza, su cabello de oro, sus ojos de esmeralda y un pequeño hoyo que tenía en la barba»<sup>28</sup>. Cervantes hace lo mismo con Belerma –se enfoca en los «tres mundos» del semblante– que son tres aspectos de su fealdad: «[...] cejijunta [...] nariz algo chata [...]

---

<sup>22</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 727.

<sup>23</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 727.

<sup>24</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 728.

<sup>25</sup> Francisca García Yáñez, «Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*», en Antonio Vernet Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 785.

<sup>26</sup> Francisca García Yáñez, «Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*», p. 788.

<sup>27</sup> Francisca García Yáñez, «Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*», p. 788.

<sup>28</sup> Francisca García Yáñez, «Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*», p. 787.

boca grande [...] [con] dientes ralos y no bien puestos»<sup>29</sup>. Su monstruosidad es significativa, la relación entre la prosopografía y la etopeya está bien desarrollada y asumida en la época gracias a las obras de Gilbertus Anglicus, Juan Huarte, entre otros que se adherían a un concepto como el expresado por Jerónimo Cortés: «De do se dixo aquel refrán tan antiguo, y por la mayor parte verdadero, que quien mala cara tiene malos hechos mantiene: [...] y así la mala cara y ruynes facciones del rostro, denotan péssimas costumbres en el alma»<sup>30</sup>. Uno de los defectos de carácter de Belerma podría ser su infidelidad cuando engañó a Durandarte con Gaiferos, según algunas versiones del romance. Se aprecia «un proceso de inversión carnavalesca y prosaica que rebaja la épica artúrica y carolingia, de la que descienden él y su primo Durandarte, al terreno del vejamen»<sup>31</sup>. Tal vez, su fealdad es «parte del deseo que tiene DQ de traducir la Belerma de ficción a la misma realidad desazonante de su propia Dulcinea imaginaria, originalmente vista como una sencilla moza de aldea»<sup>32</sup>.

Sancho Panza no cree la historia de DQ pero puede esquivar el llamarle un mentiroso porque profesa que seguramente Merlín encantó a «toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto»<sup>33</sup> y todo el episodio había sido introducido en la mente de su amo. Sancho reconoce que es «chusma» y que no estamos ante los gloriosos personajes de los libros de caballería. Esta sección es una piedra de toque para revelar toda la cruda y cruel realidad del mundo de Don Quijote que Sancho ve con claridad pero de que el caballero es aún ignorante. Entre la «chusma», reconoce a otras personas reducidas a un estado innoble. Montesinos le ha señalado «tres labradoras [que] [...] iban saltando y brincando como cabra [...] conóci ser la una la sin par Dulcinea»<sup>34</sup>. Montesinos reconoce que «debían ser algunas señoras principales encantadas [...] porque allí estaban

---

<sup>29</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 728.

<sup>30</sup> Citado en Peter Dunn, «La Cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura épica, fisonomía», p. 195.

<sup>31</sup> Aurora Egido, «Lectura del capítulo XXIII», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), s.l., Instituto Cervantes, 1998 (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2017] <[http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap23/nota\\_cap\\_23.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap23/nota_cap_23.htm)>.

<sup>32</sup> Ian Watt, *Mitos del individualismo moderno*, Miguel Martínez-Lage (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 96.

<sup>33</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 728

<sup>34</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 730.

otras muchas señoras de los pasados y presentes siglos encantadas en diferentes y extrañas figuras, entre las cuales [...] la reina Ginebra y su dueña Quintañoña, escanciando el vino a Lanzarote»<sup>35</sup>. Así que las mujeres nobles que pueblan la escena son famosas por haber engañado a sus amados: Belerma con Gaiferos, Ginebra con Lanzarote. Hay un paralelismo entre la dueña Quintañoña que consiente la relación ilícita entre Ginebra y Lanzarote y la amiga de Dulcinea que pide dinero prestado a DQ, aprovechándose de su vulnerabilidad. Una de las compañeras rústicas de la mujer se acerca a DQ para pedirle dinero prestado para su amada Dulcinea. Presenta un faldellín de cotonía que quiere dejar como depósito para un préstamo de seis reales. DQ no tiene más que cuatro reales y los da a la amiga y jura dramáticamente que no se cansará hasta desencantar a Dulcinea. La amiga majadera le contesta «“Todo eso y más debe vuestra merced a mi señora” [...] Y tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire»<sup>36</sup>.

Este episodio debería de desengañar al protagonista: Durandarte es un triste fantasma y retrata su corazón, regalo para su amada pero infiel Belerma, como un gran pedazo de carne salado y disecado; Belerma es fea con dientes podridos, cejijunta y ojerosa pese a no tener su menstruación; los encantados no tienen necesidad de defecar pero sus uñas y pelo crecen; Dulcinea, sus amigas y damas de las novelas caballerescas saltan y brincan como cabras y Dulcinea no hace caso a DQ y, en cambio, manda su amiga a sacarle dinero como un supuesto «préstamo». Como dictamina Watt:

Las discrepancias de este episodio forman una dislocación que es como una destilación del choque frontal entre el pasado y el presente, lo grandioso y lo mezquino, lo conmovedor y lo ridículo: todas estas contradicciones son las que se encarnan en la propia experiencia de don Quijote, la interminable contrapunto del mito<sup>37</sup>.

El episodio de la Cueva de Montesinos contiene todos los elementos de una catabasis a lo vulgar. Montesinos presenta a un Durandarte demacrado y sollozando tristemente. Como dictamina Canavaggio, «[se provoca] una verdadera desacralización de Durandarte, cuya remodela-

<sup>35</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 730-731.

<sup>36</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 733.

<sup>37</sup> Ian Watt, *Mitos del individualismo moderno*, p. 98.

ción hace que se vuelva tan incongruente y estrafalario, que acaba por contaminar la versión que se nos da aquí la leyenda»<sup>38</sup>. Se desfilan con su corazón como un pedazo de carne curada. El diabólico Merlín es un pobre sustituto por Tiresias y ha presagiado que el famoso caballero Don Quijote va a desencantar a las figuras legendarias encerradas en el tiempo remoto:

Al insertar el episodio romanceril dentro de un espacio insólito donde los personajes, entre patéticos y estrafalarios, se nos aparecen como petrificados: presos, no sólo de los encantadores, sino de los antecedentes literarios, [...] El desajuste que evidencian ilustra y traduce, pues, de manera simbólica, el fracaso de don Quijote<sup>39</sup>.

Dulcinea y sus amigas deambulan desvergonzadamente por el campo e intentan embaucar a DQ pidiéndole un préstamo en cambio a una prenda de ropa íntima. Si al inicio de la Segunda Parte del *Don Quijote*, el protagonista es descrito como «tan seco y amojamado, que no parecía sino hecho de carne momia»<sup>40</sup>, el corazón de Durandarte no está en mejor estado. La analogía entre el cuerpo de DQ «tan seco y amojamado» y el corazón de Durandarte podría indicar que está en vías de desengaño, que el episodio de la Cueva de Montesinos es un parteaguas. El profético pero diabólico Merlín había previsto que DQ pudiera desencantar a los habitantes de la Cueva, sin embargo, no sucede<sup>41</sup>. El descenso a la Cueva de Montesinos es una anticatábasis y la catarsis resultante es trocada por más desilusión y resignación a este estado desesperanzador y aun así, no aprende Don Quijote y «acaba colaborando en su propia caricaturización»<sup>42</sup>. Durandarte ha dado la única solución a los desencantados asumidos en su frase irónica: «paciencia y barajar».

---

<sup>38</sup> Jean Canavaggio, *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, p. 225.

<sup>39</sup> Jean Canavaggio, *Cervantes entre vida y creación*, p. 228.

<sup>40</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 549.

<sup>41</sup> En su estudio «Shaping Experience: Narrative Strategies in Cervantes» (en *Modern Language Notes*, 109.2 [1994], pp. 186-203), Peter Dunn enfatiza que Durandarte y Montesinos están a la espera de un DQ liberador, pues él mismo se ha proclamado salvador y liberador en varias secciones del texto. Pero en el episodio de la Cueva (Segunda Parte, cap. 22), asciende de la Cueva con las manos vacías. Según Dunn, hay un paralelismo sarcástico entre el episodio de la Primera Parte, cap. 22, cuando libera exitosamente a los criminales convictos y el episodio de la Cueva cuando no logra salvar, como había prometido Merlín, a nadie.

<sup>42</sup> Jean Canavaggio, *Cervantes entre vida y creación*, p. 230.

### 3. Conclusión

Por medio de la inserción de un descenso al inframundo en el *Don Quijote*, el receptor obligatoriamente lo relaciona con todo el acervo literario sobre descensos, sobre catábasis. Las grandes escenas de catábasis que conllevan lecciones vitales sobre el futuro son parodiadas en la Cueva de Montesinos. Si el papel del vate Montesinos es de revelar el futuro de DQ replicado e ilustrado en la figura de Durandarte, podemos deducir varias cosas. Durandarte es el alter ego de DQ, pues el cuerpo de DQ ya está «tan seco y amojamado» y nada más falta, más adelante en el texto que su corazón se asemeja a él de Durandarte. Belerma es fea e infiel como Dulcinea pero DQ no es capaz de percibir esta realidad. El *locus amoenus* que describe DQ a su salida de la Cueva es un lugar vulgar donde se discuten temas demasiado pedestres como la menstruación y los excrementos. La catábasis no tiene efecto y Don Quijote ni salva a los encantados como prometió Merlín ni aprende del estado decrepito del mundo caballeresco representado ahí. Sale de la Cueva sin aprender de las lecciones duras representadas en su sueño y, por esto, está condenado a repetir sus errores.

### OBRAS CITADAS

- Canavaggio, Jean, *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), México, Real Academia Española, 2004.
- Dunn, Peter, «Shaping Experience: Narrative Strategies in Cervantes», en *Modern Language Notes*, 109.2 (1994), pp. 186-203.
- , «La Cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura épica, fisonomía», en *Modern Language Notes*, 88.2 (1973), pp. 190-202.
- Egido, Aurora, «Lectura del capítulo XXIII», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), s.l., Instituto Cervantes, 1998 (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2017] <[http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap23/nota\\_cap\\_23.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap23/nota_cap_23.htm)>.

- Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Jesús Valiente Malla (trad.), Buenos Aires, Paidós, 1999.
- García Yáñez, Francisca, «Innovación estética del retrato en *La Gitani-lla*», en Antonio Vernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 785-795.
- González Serrano, Pilar, «Catábasis y resurrección», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 12 (1999), pp. 129-179.
- Homero, *Odisea*, José Manuel Pabón (trad.), Madrid, Gredos, 1993.
- Pascual, José Antonio, «Los registros lingüísticos del *Quijote*», en Francisco Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha*, México, Real Academia Española, 2004, pp. 1130-1138.
- Torres, Bénedicté, «Peregrinaciones subterráneas, acuáticas y aéreas de don Quijote», en Alicia Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, s.l., Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1775-1794.
- Virgilio, Publio, *Eneida*, Javier de Echave-Sustaeta (trad.), Barcelona, Planeta, 1995.
- Watt, Ian, *Mitos del individualismo moderno*, Miguel Martínez-Lage (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.



***Teresa de Manzanares* de Alonso Castillo Solórzano y  
*Margot la remendona* de Louis-Charles Fougeret de Monbron**

CLAUDIA RUIZ GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

**RESUMEN:** Este artículo compara dos obras: *Teresa de Manzanares* de Alonso Castillo Solórzano y *Margot la remendona* de Louis-Charles Fougeret de Monbron. A lo largo del texto se revisan las características propias de las tradiciones picarescas española y francesa de los siglos XVII y XVIII. Se analizan los rasgos comunes, pero también las particularidades de cada uno de estos textos. Se contrasta la postura anticlerical de Fougeret de Monbron frente a la ausencia de crítica al respecto de Castillo de Solórzano. Interesa ver los rasgos de cada uno de estos textos que anuncian la secularización de esta tradición.

**PALABRAS CLAVE:** *Teresa de Manzanares*, Alonso Castillo Solórzano, *Margot la remendona*, Louis-Charles Fougeret de Monbron, tradición picaresca

El tema de la picaresca femenina ha sido objeto de múltiples acercamientos. La lista de críticos que han abordado diferentes ángulos de relatos como *La pícaro Justina*, *La hija de la Celestina*, *Teresa de Manzanares*, *La Garduña de Sevilla* y otros títulos es enorme. Baste recordar los estudios emblemáticos de Antonio Rey Hazas, de María Soledad Arredondo, de Regula Rohland de Langbehn, de Luc Torres, de Fernando Rodríguez Mansilla, de Cabo Aseguinolaza, entre muchos

otros, que invitan al lector a entender las particularidades y riquezas de estas narraciones así como sus transformaciones<sup>1</sup>.

Interesa detenerse en este último aspecto y ampliarlo a partir de un acercamiento comparativo y contrastivo de *Teresa de Manzanares*, de Alonso Castillo Solórzano<sup>2</sup>, y *Margot la remendona*, de Louis-Charles Fougeret de Monbron<sup>3</sup>. Entre la publicación del primer título y la del segundo hay más de un siglo de diferencia (de 1632 a 1748) y cada uno de ellos se escribe en distintos ámbitos geográficos e históricos; es decir, la España de Felipe IV y la Francia Ilustrada<sup>4</sup>. Se impone entonces la necesidad de poner de relieve sus rasgos comunes, pero también las particularidades de cada una de estas obras. Se busca ir trazando una línea que permita ver su evolución.

---

<sup>1</sup> Antonio Rey Hazas, *Picaresca Femenina. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano*, Madrid, Plaza & Janés, 1986; María Soledad Arredondo, «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», en *Dicenda*, 11 (1993), pp. 11-33; Regula Rohland de Langbehn, *A todas luces. El feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe*, Newark, Juan de la Cuesta, 2012; Luc Torres, *Discours festif et parodie dans «La pícaro Justina» de Francisco López de Úbeda*, Villeneuve d'Ascq, Publications du Septentrion, 2002; Fernando Rodríguez Mansilla (ed.), *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. «Teresa de Manzanares» y «La Garduña de Sevilla»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012; Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

<sup>2</sup> Mireya Pérez-Erdelyi, al referirse a este autor, señala que se trata de una figura literaria importante pues «disfrutó de considerable éxito [...] ya que después de la muerte de Salas Barbadillo (1635), se le consideraba el novelista de más renombre de la época» (*La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Ediciones Universal, 1979, p. 13).

<sup>3</sup> En opinión de Raymond Trousson, se trata de un novelista menor que inicia su carrera literaria en la bohemia de su tiempo y retrata perfectamente a los jugadores, truhanes, prostitutas, chicas de la calle, y la vida de acaudalados parisinos, cuya fortuna era de origen dudoso (*Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, Robert Laffont, 1993, p. 667).

<sup>4</sup> Fernando Cabo Aseguinolaza aclara que «en realidad, hay grados muy diversos en la extensión posible del género: desde la picaresca española –en sí misma de alcance variable–, pasando por la inclusión de obras de la literatura alemana del XVII e inglesa y francesa del XVIII. Hasta llegar a abarcar cualquier producción de cualquier literatura, que tenga algún rasgo que vagamente pueda ser considerado, como la estructura episódica y el antihéroe, como protagonista. Todas las situaciones intermedias son posibles. Es probable que, de hecho, un cierto grado de relajamiento conceptual sea estrictamente necesario para el estudio comparativo de la picaresca, y tanto más cuando más abarcador sea éste» (*El concepto de género y la literatura picaresca*, pp. 41-42).

Estamos frente a dos relatos donde las protagonistas, conscientes de sus atributos físicos, hacen uso de ellos para forjarse una vida mejor y librarse de su condición de paria social. En el caso de *Teresa de Manzanares* desde el capítulo II, cuando la protagonista refiere su nacimiento y la desaparición de sus padres, se señala:

Fue grandísimo el gusto que tuvo el francés con mi nacimiento e igual a él el cuidado con que me crió hasta edad de siete años. Salí con razonables alhajas de la madre naturaleza en cara y en voz. Mi viveza y promptitud de donaires prometieron a mis padres que había de ser única en el orbe y conocida por tal<sup>5</sup>.

En cambio Margot, figura central de la novela de Fougeret de Monbron, no se presenta a sus lectores con actitud presuntuosa, algo muy recurrente en varios relatos de la tradición picaresca femenina. Sus encantos físicos los conocemos gracias a la voz del primer cliente que la verá en una casa de citas. En presencia de la *madame* que dirige el establecimiento, embelesado ante tanta belleza, exclamará:

Oh, por Dios, Florencia, prorrumpió clavando los ojos sobre mí, esto es lo que se llama hermoso, delicioso, divino. Francamente hoy, te has pasado. Te lo digo seriamente, la señorita es adorable; sí, muy superior y por encima del retrato que me habías hecho de ella. Lo juro por mi honra, es un ángel, te lo digo de verdad: Palabra de magistrado, estoy maravillado [...] tengo que besarla, no puedo resistirme<sup>6</sup>.

Atentos a ciertas convenciones que rigen al relato picaresco, los dos autores dan voz al personaje epónimo para contar su historia y explicar su situación actual. Resulta pertinente detenerse en la manera cómo presentan su genealogía. Tanto en el texto español como en el francés las protagonistas se regodean en ilustrar su mala sangre. Teresa, por ejemplo,

---

<sup>5</sup> Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, en Fernando Rodríguez Mansilla (ed.), *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano*. «*Teresa de Manzanares*» y «*La Garduña de Sevilla*», Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012, p. 205.

<sup>6</sup> «Ah, pour le coup, Florence, s'écria-t-il en jetant les yeux sur moi, voilà ce qui s'appelle du beau, du délicieux, du divin. Franchement, tu t'es surpassée aujourd'hui. Je te le dis au sérieux, Mademoiselle est adorable : oui, cent picques au dessus du portrait que tu m'en as fait. Sur mon honneur, c'est un ange. Je te parle vrai: foi de magistrat, j'en suis émerveillé [...] il faut que je la baise: je n'y saurais tenir» (Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, Raymond Trousson [ed.], Paris, Robert Laffont, 1993, p. 688). Las traducciones del texto de Louis-Charles Fougeret de Monbron y de referencias críticas en francés son mías. Además irán en el cuerpo del texto, y el original en nota a pie de página.

cuando describe a la madre o al padre lo hace sin piedad, de ésta dice que «parece que la naturaleza repartió en ella con pródigas manos la fealdad»<sup>7</sup>, la llama ladrona, pues cuenta que decide irse del mesón de su tía llevándose una buena parte de la ganancia; la presenta como una mujer de conducta ligera y fácil, ya que, sin casarse, acepta la propuesta de un galán para salir de casa y mantiene una breve relación con él. Es astuta porque no le dice a éste que le ha robado a su tía, etc. El padre, francés y buhonero de oficio, es tramposo, juerguista, goloso y borracho. Muere víctima de sus propios excesos y la madre se amanceba inmediatamente con un hombre que le roba todos sus ahorros, lo que provoca la muerte de la progenitora. De esta forma, Teresa, al quedar huérfana, sobrevivirá gracias a la tela y la aguja, puesto que realizará el oficio de labradora. Margot también en un inicio vive del paño e hilo, ya que es remendona, y con esta ocupación ayuda a sus padres cuando aún es muy niña. Narra sus orígenes en la misma tesitura de Teresa, sólo que con mayor crudeza. Ella es producto de una unión clandestina de un soldado y una remendona. De ella aprendió el oficio, pero también señala que la madre se lo enseñó, porque era una holgazana, y quería que la pequeña se encargara de traer dinero a casa. Explica que estaba dispuesta a vivir de lo que ofrece la vida callejera, pues las remendonas se ponían a trabajar en la calle sobre un tonel, lo que las exponía a la vista de los lacayos y sirvientes; lo mismo ocurría con las vendedoras de flores, botones, listones, etc. Con gran desparpajo anuncia su propensión al placer ya que advierte:

Fue con tan buena compañía que tomé los primeros tintes de mi buena educación y del buen vivir, que perfeccioné con los años, en las diferentes situaciones en las que me encontré. Mi parentela me había transmitido por la sangre y por sus buenos ejemplos una gran inclinación para los placeres libidinosos que me moría de ganas de hacerlo por mi cuenta<sup>8</sup>.

Si Teresa apunta que, al quedar su madre viuda, el lugar de su padre lo ocupó un huésped que estaba en casa, lo que la obligó a irse a dormir

<sup>7</sup> Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 186.

<sup>8</sup> «Ce fut en si bonne compagnie que j'ai pris les premières teintures de la belle éducation et du savoir-vivre, que j'ai beaucoup perfectionnés depuis, dans les différents états où je me suis trouvée. Ma parentèle m'avait transmis par le sang et par ses bons exemples un si grand penchant pour les plaisirs libidineux que je mourais d'envie de marcher sur mes traces» (Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, pp. 679-680).

a la cama de la criada, Margot, por su parte, no escatima en dar todos los detalles de lo que sucede en casa. Explica que su padre, madre y ella vivían en un cuarto que no tenía más que dos sillas de paja, algunos platos de barro y rotos, un viejo armario y un catre sin cortina en donde dormían los tres. Sin embargo, no se limita a hablar de la estrechez de su vida, sino que también refiere aspectos «escabrosos» de su fogoso temperamento. Así lo explica:

A medida que fui creciendo, mi sueño se hizo más ligero, y me quedaba más atenta a lo que hacían mis compañeros de cama. Algunas veces se meneaban de una manera tan vigorosa que la elasticidad de los bastidores del catre me obligaba a seguir todos los movimientos. De repente se escuchaban grandes suspiros acompañados de palabras amorosas en voz baja que suscitaba la pasión. Esto me ponía en una agitación insoportable, un fuego devorador me consumía: me ahogaba, me quedaba fuera de mí, con ganas hubiera golpeado a mi madre, pues envidiaba las delicias que gozaba<sup>9</sup>.

Y es aquí donde poco a poco empieza a abrirse o cerrarse la brecha entre un relato y otro, a veces apenas perceptible, otras más evidente.

La aprobación y el prólogo al lector del texto español se limita a advertir que el asunto principal de esta historia es entretener y sacar una lección de la vida agitada de Teresa de Manzanares, cuyas aventuras justificaron el título con el que más tarde se le conoció, como «la niña de los embustes», ya que a lo largo de la historia va a adquirir múltiples identidades, además de ser comediante y de desplazarse mucho, porque pasa por Madrid, Córdoba, Toledo, Alcalá, etc. Concluye esta parte recalando la importancia del rasgo edificador del relato, diciendo que el lector «podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños, para abstenerse de vicios, *huyendo de vida tan libre* y condición tan oscura»<sup>10</sup>. En cambio, el texto francés carece de prólogo, pero la voz de la protagonista desde la primera línea prepara a su posible lector, insistiendo

---

<sup>9</sup> «A mesure que je grandissais, je dormais d'un sommeil plus interrompu, et devenais plus attentive aux actions de mes compagnons de couche. Quelquefois ils se trémoussaient d'une manière si vigoureuse que l'élasticité du châlit me forçait à suivre tous les mouvements. Alors ils poussaient de gros soupirs en articulant à voix basse les mots les plus tendres que la passion suggérât. Cela me mettait dans une agitation insupportable. Un feu dévorant me consumait: j'étouffais; j'étais hors de moi-même. J'aurais volontiers battu ma mère, tant je lui enviais les délices qu'elle goûtait» (Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, p. 680).

<sup>10</sup> Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 182. El subrayado es mío.

en la gran utilidad que éste podrá sacar de la lectura de sus memorias. Le dice que si expone abiertamente los diferentes papeles que realizó durante su juventud no es por vanidad ni modestia y agrega: «Mi principal objetivo consiste en reducir el orgullo de aquellas que han construido su pequeña fortuna por caminos semejantes al mío [la prostitución] y dar al público un elocuente testimonio de mi reconocimiento, al confesar que todo lo que poseo proviene de sus beneficios y generosidad»<sup>11</sup>.

En ambos textos, los personajes protagonistas son peligrosos, ya que deciden hacer uso de una prerrogativa esencial del hombre, que es el ejercicio de su libertad<sup>12</sup>. Soledad Arredondo habla de «mujeres libres y resueltas, que viven de su físico y su ingenio», y además dice que «son esencialmente embusteras e hipócritas»<sup>13</sup>. Interesa en particular su sed de libertad pues Teresa, por ejemplo, a lo largo de la narración insiste que, además de su belleza, todos los oficios que realiza los ejecuta con tal maestría que de alguna forma contribuyen gradualmente a escapar de su condición de marginada. Si al quedar huérfana no le queda más remedio que ir a servir como criada en casa de unas ancianas, su maestría e ingenio le permitirán saltar fácilmente de rango. Ella misma se sorprende de sus cualidades pues señala: «No era mi habilidad tan poca en materia de labor de costura y cualquiera curiosidad no la aprendiese luego que la viese hacer. Valíome esto para salir de criada de aquellas ancianas viejas y subir a que me estimasen por compañera suya»<sup>14</sup>. Su

---

<sup>11</sup> «Mon but principal est de mortifier, s'il se peut, l'amour-propre de celles qui ont fait leur petite fortune par des voies semblables aux miennes [la prostitution], et de donner au public un témoignage éclatant de ma reconnaissance, en avouant que je tiens tout ce que je possède de ses bienfaits et de sa générosité» (Louis-Charles Fougere de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, p. 679).

<sup>12</sup> Para Pérez-Erdelyi «cualquier deseo de independencia [de la mujer], de voluntad propia, se consideraba una aberración, un desafío a la naturaleza misma y al orden del universo, que consideraban al hombre como el ser dominante. Si la mujer no se mostraba conforme con el orden de las cosas, no se resignaba a su papel y llegaba a rebelarse, esto constituía una amenaza al matrimonio y a la familia, las instituciones básicas de la sociedad. Era necesario por consiguiente castigar a las mujeres agresivas que pretendían destruir la fibra de la sociedad» (*La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, p. 23).

<sup>13</sup> María Soledad Arredondo, «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», p. 25.

<sup>14</sup> Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 229.

destreza como costurera es tal que aprende a confeccionar pelucas, lo que le granjea la simpatía de mujeres vanidosas y de «hombres que parecían calaveras con vida»<sup>15</sup>. Además contrae matrimonio por cuatro ocasiones. Dos de sus maridos son celosos y uno de ellos muere víctima de esta pasión, otro, amante del juego y golpeador, intenta prostituirla:

Llegó la rotura de Sarabia en el juego a tanto que comenzó a empeñarme los vestidos con que me había de lucir. Con esto no teníamos hora de paz, atreviéndome a ponerme las manos. Vino su desvergüenza a tales términos, que comenzó a decir que podía no ser singular en la comedia, sino admitir conversaciones de quien me quería bien, que otras alzarán las manos al cielo de tener ocasiones que yo para mayores aumentos. Finalmente, él me dio a entender que no le pesaría verme empleada en el príncipe que me pretendía, con lo cual vía abierta permisión a toda rotura y en él dispuesto sufrimiento para todo<sup>16</sup>.

El cuarto es un avaro miserable y no obstante a veces saca algún provecho de estas uniones. Con el último tiene descendencia lo que podría traducirse como un logro ya que se establece socialmente, aunque esto no impida que pierda al final del relato toda su fortuna.

Por su parte, Margot, desde un principio, busca de forma deliberada una promoción social que la saque del mundo terrible en el que ha nacido. No hay que perder de vista que en las primeras páginas advierte que siempre quiso contribuir en la configuración de su propio destino. Ella decide con quien y en qué momento pierde su virginidad; en cuál se emancipa de la autoridad materna, pues cansada de los maltratos de su progenitora, quien la golpea con una escoba, afirma que sintiéndose ultrajada: «Resolví en ese preciso momento *emanciparme* e ir a buscar fortuna donde fuera posible»<sup>17</sup>. Más tarde, también resuelve colaborar con una *madame* en una casa de citas, así como abandonarla cuando considera pertinente; trabajar por su cuenta; ser modelo de pintor; ser acompañante de espectáculos de hombres viciosos, para lograr así al final de este azaroso recorrido llegar a dirigir y convertirse en anfitriona de un salón mundano. Este voluntarismo también está presente en Teresa, quien en repetidas ocasiones manifiesta su resistencia a quedar atrapada en el círculo de la pobreza. Para ello, decide establecerse por su cuenta,

---

<sup>15</sup> Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 234.

<sup>16</sup> Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, pp. 343-344.

<sup>17</sup> «Je résolus sur-le-champ de *m'émanciper*, et d'aller tenter fortune où je pourrais» (Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, p. 682). El subrayado es mío.

puesto que le molesta estar sometida y privada de cierto margen de acción. Así lo expresa cuando llega el hartazgo de servir a las viejas: «Yo estaba con tanto deseo de salir de la sujeción de [éstas] que me determiné a casar»<sup>18</sup>. Como ya se señaló anteriormente Teresa está orgullosa de sus habilidades manuales, que le permiten realizar con gran pericia cualquier actividad que la saque de apuros. El discurso de Margot va en la misma dirección, ya que a cada momento hace la apología del oficio que ejerce. Incluso Madame Florence, que la invita a trabajar con ella en su negocio, le dice que no está prohibido ganarse la vida de una u otra forma. Raymond Trousson deja ver cómo el texto, a través de la voz de la proxeneta, manifiesta «una retórica de la ganancia calcada sobre principios burgueses»<sup>19</sup>. Y es claro que tanto Margot como su tutora hablan de su profesión en términos de provecho y beneficio. Para ellas se trata de una actividad profesional como cualquier otra, que debe ejercerse con gran esmero si se quiere recibir un buen salario y obtener los mejores resultados. A través del relato, la voz de Margot intenta poner en evidencia una situación social que ella no puede cambiar. Es consciente de que el orden social es inamovible. Esta misma impresión puede observarse en el texto de *Teresa de Manzanares*, donde la protagonista recibe una sanción severa al querer burlarse de los caballeros don Leonardo y don Esteban. Para Rodríguez Mansilla es evidente que en este episodio salta a la vista «el resorte aristocrático que ha estado siendo contenido a lo largo de todas las situaciones risibles de la novela. Cuando se atenta contra dignos caballeros toledanos la burla muestra su cara amarga hacia nuestra protagonista»<sup>20</sup>. El orden social jerarquizado por voluntad divina no puede ser violentado. No obstante, en el texto francés se observa que el dinero es el único camino para emanciparse y entonces el relato resulta ser una «apología de un egoísmo vital en un mundo donde sólo reinan el interés y las apariencias»<sup>21</sup>. Lo que no impide que Margot, incluya en este discurso una severa crítica social. Se autodenomina «mártir» y lo expone así en una larga reflexión:

---

<sup>18</sup> Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 242.

<sup>19</sup> «Une rhétorique du profit calquée sur les principes bourgeois» (estudio preliminar a Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, p. 671).

<sup>20</sup> Estudio preliminar a Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 71.

<sup>21</sup> «[...] une apologie d'un égoïsme vital, dans un monde où tout n'est qu'apparence et intérêt» (estudio preliminar a Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, p. 674).

En efecto, hay algo más insoportable que estar obligada a aguantar los caprichos del primero que llega, a sonreír a un canalla que despreciamos profundamente; a acariar el objeto de la aversión universal; a prestarnos de manera incesante a gustos tan singulares y monstruosos; en una palabra, a estar perpetuamente cubiertas de máscaras de artificio y simulación, a reír, cantar, beber y entregarnos a toda clase de excesos y lujuria, a regañadientes y con extrema repugnancia. ¡Nos conocen mal aquellos que se imaginan nuestra vida plena de placeres y diversión! Esos esclavos rastroeros y despreciables que viven a expensas de los grandes de la corte y que allí permanecen por medio de bajezas vergonzosas, por cobardes complacencias y eternos disfraces, éstos no sufren la mitad de las inseparables amarguras y mortificaciones de nuestro estado. No me cuesta decirlo que si nuestras penas pudiesen ser meritorias y darnos un lugar de penitencia en este mundo, no habría ninguna de nosotras que no fuese digna de ocupar un espacio en el altar de los mártires y que no pudiese ser canonizada<sup>22</sup>.

No se puede minimizar el tinte anticlerical e irreverente de este último texto, que no se percibe en el español, porque Castillo Solórzano es más cauto, pues conoce el peso de la censura al respecto en el tiempo de los Austrias. En cambio, los criterios y mecanismos de publicación en Francia en el siglo XVIII se flexibilizan durante la regencia de Felipe d'Orléans y más tarde con Luis XV, además de que prolifera la circulación de libros prohibidos gracias a los circuitos clandestinos. Es cierto que un gran porcentaje de relatos galos del siglo XVIII recurren a la crítica feroz de la institución religiosa. Es verdad que Margot cuenta su vida con lujo de detalles y parece deleitarse al presentar a los hombres que gozan de sus servicios pormenorizando sus gustos. Entre ellos se encuentra un magistrado sodomita, varios miembros del clero, hombres

---

<sup>22</sup> «En effet, qu'y a-t-il de plus insupportable que d'être obligé d'essuyer les caprices du premier venu; que de sourire à un faquin que nous méprisons dans l'âme ; de caresser l'objet de l'aversion universelle ; de nous prêter incessamment à des goûts aussi singuliers que monstrueux ; en un mot, d'être éternellement couvertes du masque de l'artifice et de la simulation, de rire, de chanter, de boire, de nous livrer à toute sorte d'excess et de débauche, le plus souvent à contre-cœur et avec une répugnance extrême ? Que ceux qui se figurent notre vie, un tissu des plaisirs et d'agrémens, nous connaissent mal ! Ces esclaves rampants et méprisables qui vivent à la cour des grands, qui ne s'y maintiennent que par mille bassesses honteuses, par les plus lâches complaisances et un déguisement éternel, ne souffrent pas la moitié des amertumes et des mortifications inséparables de notre état. Je ne fais pas difficulté de dire que si nos peines pouvaient nous être méritoires et nous tenir lieu de pénitence en ce monde, il n'y a guère de nous qui ne fût digne d'occuper une place dans le martyrologue, et ne pût être canonisée» (Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, pp. 691-692).

de finanzas y militares, un barón alemán, un embajador, etc.. Uno de ellos es un alto jerarca de la Iglesia que la desea. Señala que moría de ganas de satisfacer sus apetitos lúbricos y un día la recibió en su lecho canónico. Lo llama devorador de potajes de agua bendita. Explica cómo cada parte del cuerpo de Margot era objeto de adoración, de culto y de sacrificio. También atiende a un miembro de la orden de San Francisco, el hermano Alexis que más tarde se convierte en su proxeneta ya que reconoce sus méritos y le propone trabajar en la Ópera, lugar idóneo para forjar una fortuna. Para ello le proporciona un manual que le sirva para ejercer con gran profesionalismo la prostitución. No es gratuito que el autor incluya estas figuras dentro de las memorias porque, como lo apunta el connotado historiador Emile Faguet, la literatura del siglo XVIII en Francia emana de un grupo numeroso y vigoroso de escritores, atormentados por una idea fija que coloca a la religión cristiana como un rival y obstáculo de la razón<sup>23</sup>. Los hombres de letras y filósofos del siglo, donde se incluirían anticatólicos, naturalistas, materialistas, constructores del pensamiento antirreligioso y ateo coinciden con esta idea y trabajan desde todos los frentes posibles para atacar a la institución clerical. El texto de Fougeret de Monbron no escapa a esta tendencia, pues la protagonista narra una serie de aventuras obscenas con estos representantes de la iglesia. Con ello se suma a la postura común de los novelistas del siglo<sup>24</sup>. Además el discurso moral de Margot es muy pragmáti-

---

<sup>23</sup> Emile Faguet, *L'anticléricalisme*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1906, p. 94. Edición digital de Frédéric Glorieux y Vincent Jolivet, Université Paris-Sorbonne, Labex OBVIL, 2013 (en línea) [fecha de acceso: 08-04-2016] <[http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/faguet\\_anticlericalisme](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/faguet_anticlericalisme)>.

<sup>24</sup> En varios pasajes del texto, Margot aprovecha para poner en relieve los ultrajes de esta institución, como el siguiente: «Que ceci serve de leçon aux ecclésiastiques, et leur apprenne que les disgrâces, l'opprobre et le mépris sont d'ordinaire la récompense de leur scandaleuse conduite. Qu'ils sachent se respecter eux-mêmes s'ils veulent être respectés. On n'est que trop convaincu que la pureté des mœurs n'est point attachée à l'habit, et que les passions ne sont pas moins vives sous la robe d'un cénobite que sous l'ajustement d'un séculier : mais on passe à l'homme du siècle ce que l'on ne passe point à l'homme d'Église : celui-ci est assujetti, à des bienséances dont l'autre est dispensé. Qu'un prêtre s'applique à sauver les apparences ; qu'il sache couvrir ses vices, ses appétits, sous un extérieur vertueux et dévot ; qu'il fasse sa principale étude de fasciner chrétiennement les yeux d'autrui : il a rempli ses devoirs : en exiger davantage, ce serait demander l'impossible, et contrecarrer les intentions de la nature : c'est à elle seule, et non pas à son ouvrage, qu'il appartient de faire des miracles. Que l'églisier donc évite de donner prise sur lui ; que le vernis de la sagesse

co, ya que afirma que su «libro es más útil que un tratado de moral», o que «la amistad es una químera», o bien que «con dinero baila el perro»<sup>25</sup> y que «es difícil ser un hombre honesto cuando se es pordiosero»<sup>26</sup>, etc.. En lo que respecta a *Teresa de Manzanares*, Rodríguez Mansilla reconoce que «Los fragmentos moralizantes son algo abruptos, postizos o simplemente se eluden». Y advierte que en todo caso, ya no son necesarios «como elemento estructurante a la manera del *Guzmán de Alfarache*. [...] Se prescinde de críticas de índole social, como acostumbraba la picaresca debido a su “poética comprometida”, porque simplemente, ya no hay lugar para las mismas»<sup>27</sup>.

Con estos textos se asiste a la transformación más importante del modelo puesto que, como afirma Alexandre Cioranescu, las implicaciones o matices religiosos y morales se han simplificado. El arrepentimiento y la

---

brille dans toutes ses actions extérieures ; qu’il trompe, en un mot, le prochain, puisqu’il est payé pour cela ; du reste, laissons-le jouir en paix» (Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot La Ravaudeuse*, pp. 722-723). Trad. «Que esto sirva de lección para el clero y le enseñe que las desgracias, el oprobio y el desprecio son por lo general la recompensa de su conducta escandalosa. Que sepa respetarse a sí mismo si quiere ser respetado. No estamos muy convencidos que la pureza de las costumbres no esté ligada al hábito y que las pasiones no son menos intensas bajo el traje de un cenobita que bajo la compostura de un seglar: pero se pasa por alto al hombre del siglo lo que no se acepta en el representante de la Iglesia: éste está sujeto al decoro que al otro se le perdona. Que un sacerdote se fije en guardar las apariencias; que sepa cubrir sus vicios, sus apetitos, bajo el velo del virtuoso y devoto; que logre, como primera tarea, fascinar cristianamente ante los ojos del prójimo, entonces ha cumplido con sus deberes: pedir más de esto, sería exigir lo imposible y oponerse a las intenciones de la naturaleza; sólo a ella, y no a su obra le pertenece hacer milagros. Que el sacerdote evite hablar de él; que el barniz de la prudencia brille en todas sus acciones exteriores; que, en una palabra, engañe al prójimo, porque para eso se le paga; por lo demás, dejémoslo gozar en paz».

<sup>25</sup> Paul Larivaille reconoce que «En la vida de las putas [...] ya no predomina el sexo, sino el otro gran motor de la vida social: el dinero. El sexo se transforma en poco más que un elemento de cambio, una mercadería que la prostituta, inmune a las incitaciones eróticas, negocia y vende al mejor precio; en su lucha cotidiana por la vida, sin embargo, el antagonismo social se hace con frecuencia más evidente que la oposición de los géneros» (citado en Regula Rohland de Langbehn, *El feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe*, p. 83).

<sup>26</sup> «Mon livre est plus utile qu’un traité de morale», «Les amis sont pure chimère», «point d’argent point de Suisse», «Il est bien difficile d’être honnête homme quand on est gueux» (Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot La Ravaudeuse, passim*).

<sup>27</sup> Estudio del editor Fernando Rodríguez Mansilla en *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano*. «Teresa de Manzanares» y «La Garduña de Sevilla», p. 53.

conversión final del héroe han desaparecido. La obra se convierte en una novela de aventuras, con la diferencia que el personaje es un marginal pero logra sacudir el orden social<sup>28</sup>. Éstos tienen una preocupación común: ascender socialmente, poco importa el camino. Se puede afirmar que el relato se ha secularizado y no se persigue más recompensa que la terrena. En el caso de las pícaras, Eugenia Sainz González precisa que éstas «consiguen lo que nunca logran los pícaros: ascenso social y con él, el prestigio y la holgura económica»<sup>29</sup>. Estas pícaras a veces roban, estafan, y usurpan identidades, como en el caso de Teresa que se hace pasar por la hija de un capitán que había desaparecido a la edad de cuatro o cinco años<sup>30</sup>. Margot también usurpa, aunque de manera definitiva, un lugar en la sociedad que no le correspondía por nacimiento y linaje, ya que al final de su vida, con la fortuna que ha acumulado, puede retirarse de su profesión e incluso hacer venir a su madre con ella, para gozar de los beneficios de sus rentas. Teresa, tiene sus altos y bajos, sin embargo, corre con menos suerte. Sus aspiraciones de ascenso social quedan truncadas, pues su criada la despoja de sus bienes<sup>31</sup>. Este texto plasma la estructura social española fuertemente jerarquizada y por ello no puede tener un final feliz, aunque la protagonista deja abierto el relato para una segunda parte.

Podemos entonces concluir reconociendo que ambas historias nos presentan a dos pícaras acortesanadas o aburguesadas, reflejo de una sociedad en evolución, donde las reglas ya no son inquebrantables, algunos valores empiezan a cambiar y sobre todo la transgresión no conlleva forzosamente al castigo divino. Son relatos híbridos entre lo picaresco-cortesano o bien lo picaresco galante o libertino, pero sobre todo

---

<sup>28</sup> Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983, p. 508.

<sup>29</sup> Eugenia Sainz González, «Misoginia o miedo en la picaresca femenina», en *Verba Hispánica*, 8.1 (1999), p. 34.

<sup>30</sup> «[...] antojóseme hacerme yo aquella niña robada que, según el tiempo, tendría veinte y cuatro años y de esa edad era yo» (Alonso Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 322).

<sup>31</sup> Resulta interesante la manera en que se presenta el castigo ejemplar, pues Teresa no recibe una sanción de la justicia divina ni de los hombres. Simplemente, a pesar de lograr acumular una fortuna relativa con algunos de sus maridos, nunca puede disfrutar de ella, ya que por lo general éstos son avaros o bien no recibe lo que había imaginado al enviudar o lo pierde por la astucia de otra.

muy entretenidos, que evidencian lo que Rodríguez Mansilla resume de forma tan pertinente diciendo que «los autores epigonales parecen haber comprendido, mejor que los críticos, que no se podía [seguir reescribiendo] el *Guzmán de Alfarache*»<sup>32</sup>. Cuánta razón tenía en ello.

## OBRAS CITADAS

- Arredondo, María Soledad, «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», en *Dicenda*, 11 (1993), pp. 11-33.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Teresa de Manzanares*, en Fernando Rodríguez Mansilla (ed.), *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. «Teresa de Manzanares» y «La Garduña de Sevilla»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 175-420.
- Cioranescu, Alexandre, *Le masque et le visage. Du Baroque espagnol au Classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983.
- Faguet, Emile, *L'anticléricalisme*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1906. Edición digital de Frédéric Glorieux y Vincent Jolivet, Université Paris-Sorbonne, Labex OBVIL, 2013 (en línea) [fecha de acceso: 08-04-2016] <[http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/faguet\\_anticlericalisme](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/faguet_anticlericalisme)>.
- Fougeret de Monbron, Louis-Charles, *Margot la Ravaudeuse*, Raymond Trousson (ed.), París, Robert Laffont, 1993.
- Pérez-Erdelyi, Mireya, *La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Ediciones Universal, 1979.
- Rey Hazas, Antonio (ed.), *Picaresca Femenina. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano*, Madrid, Plaza & Janés, 1986.

---

<sup>32</sup> Fernando Rodríguez Mansilla en su estudio en *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. «Teresa de Manzanares» y «La Garduña de Sevilla»*, p. 46.

- Rodríguez Mansilla, Fernando (ed.), *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. «Teresa de Manzanares» y «La Garduña de Sevilla»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Rohland de Langbehn, Regula, *A todas luces. El feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe*, Newark, Juan de la Cuesta, 2012.
- Sainz González, Eugenia, «Misoginia o miedo en la picaresca femenina», en *Verba Hispánica*, 8.1 (1999), pp. 27-48.
- Torres, Luc, *Discours festif et parodie dans «La pícara Justina» de Francisco López de Úbeda*, Villeneuve d'Ascq, Publications du Septentrion, 2002.
- Trousseau, Raymond (ed.), *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 1993.

## De Philippe de Commynes a don Antonio Hurtado de Mendoza: los manuscritos reales<sup>1</sup>

MARIONA SÁNCHEZ RUIZ

Universitat de Girona

**RESUMEN:** Philippe de Commynes es hoy un nombre que solo manejan los especialistas y, sin embargo, sus *Mémoires* suscitaron un gran interés en Europa a lo largo del siglo XVI, que puede documentarse en el caso hispánico hasta en los mismos ambientes cortesanos que rodeaban al joven rey Felipe IV durante las dos primeras centurias del siglo XVII. A pesar de la escasa información de la que disponemos actualmente, se ha realizado un primer inventario sistemático de manuscritos y ediciones castellanas de Commynes, entre las cuales destacan el manuscrito Escorialense J.I.6, fechado en enero de 1622 y conservado en El Escorial, y el manuscrito MSS/17638, fechado en julio de 1627 y conservado en la Biblioteca Nacional de España. En ambos testimonios encontramos una nota introductoria del traductor, Emmanuel Filiberto de Saboya, virrey de Sicilia, que es de un gran interés desde un punto de vista social, literario, político y cultural. Además, en el segundo manuscrito encontramos una nota firmada por don Antonio Hurtado de Mendoza en la que se hacen afirmaciones de suma importancia que nos permiten desentrañar los entresijos cortesanos que rodeaban en esa época a personas tan importantes como el joven rey Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares. Así pues, la finalidad de este artículo es analizar con detenimiento ambas notas relacionándolas, en efecto, con el trabajo que se realizaba en la Secretaría del Conde-Duque y con las relaciones e intereses palaciegos existentes en un momento histórico en el que se estaban fraguando numerosas novedades literarias.

**PALABRAS CLAVE:** Philippe de Commynes, don Antonio Hurtado de Mendoza, Filiberto de Saboya, Conde-Duque de Olivares

---

<sup>1</sup> Esta contribución se realiza dentro del Proyecto de Investigación FFI2015-64021-P, *Contextos y posteridad de la obra de Diego de Saavedra Fajardo: estética literaria y revolución científica (1600-1750)* del Ministerio de Economía y Competitividad.

Como es sabido, Philippe de Commynes (1447-1511), señor de Argenton, fue escritor, historiador, consejero y diplomático francés conocido fundamentalmente por sus *Mémoires*, obra que suscitó un gran interés en Europa a lo largo de los siglos XVI y XVII, que puede documentarse en el caso hispánico hasta en los mismos ambientes cortesanos que rodeaban al joven Felipe IV durante las dos primeras centurias del siglo XVII. En esta obra se narra la historia de Francia de las últimas décadas del siglo XV, exponiendo, por una parte, la rivalidad entre Luis XI y Carlos el Temerario y, por otra, las guerras de Italia, siempre desde su punto de vista pues en un primer momento fue chambelán, confidente y diplomático de Carlos el Temerario para pasar con posterioridad al servicio de Luis XI y, por tanto, tomando parte en ambos casos en numerosas decisiones políticas importantes.

Las traducciones del gran historiador francés en España son una cuestión muy poco estudiada a pesar de que, por el momento, se hayan localizado cerca de una decena de testimonios relacionados con traducciones castellanas de Commynes elaboradas a lo largo del siglo XVII, que pueden documentarse en gran variedad de bibliotecas españolas, desde librerías de «la alta nobleza, bibliófilos, pintores o mecenas literarios hasta la misma biblioteca real»<sup>2</sup>. Según un estudio realizado por García López<sup>3</sup>, actualmente en España se conservan una decena de manuscritos e impresos de traducciones castellanas de Commynes que ocupan un lapso temporal que va desde los años 80 del siglo XVI hasta la segunda década del XVIII. Dentro de este acopio de testimonios de traducciones españolas de Commynes, nos ha llamado la atención el gran interés del manuscrito escurialense J.I.6, fechado en enero de 1622 y conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial<sup>4</sup>, y el manuscrito MSS/17638, fechado en julio de 1627 y conservado en la Biblioteca Nacional de España<sup>5</sup>. Uno de los aspectos más interesantes de

---

<sup>2</sup> Sònia Boadas, «Libros y librerías: la recepción de Commynes en España», en *Edad de Oro*, 34 (2015), p. 102.

<sup>3</sup> Jorge García López, «Philippe de Commynes en España: materiales para un estudio», en *Boletín de la Real Academia Española*, 93 (2013), pp. 45-47.

<sup>4</sup> *Memorias de Philippe de Commynes*, 1622, manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, J.I.6. En adelante se citará únicamente como «Escorialense J.I.6».

<sup>5</sup> *Las memorias de Phelippe de Comines, caballero y señor de Arghenton, de los hechos principales de Luys Honçeno y Carlos Octavo, su hijo, Reyes de Francia, ca. 1627*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/17638. En adelante se

estos testimonios son dos notas que se añaden únicamente en estos códices y que no aparecen en las demás versiones. En el manuscrito Escorialense J.I.6 encontramos una nota del traductor castellano, Enmanuel Filiberto de Saboya, mientras que en el código BNE 17638 aparece esta misma nota y se añade, además, un comentario breve firmado por don Antonio Hurtado de Mendoza. Ambas notas son de suma importancia pues nos permiten desentrañar los entresijos históricos, políticos, sociales y culturales de la Secretaría del Conde-Duque de Olivares y, por extensión, de la corte de Felipe IV.

Don Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) y Filiberto de Saboya (1588-1624) son dos personajes contemporáneos célebres de finales del siglo XVI; muy relacionados ambos con la corte de Felipe IV, donde ocupan puestos de gran importancia. Antonio Hurtado de Mendoza y su obra literaria han sido bastante estudiados, sin embargo, no puede decirse lo mismo de la figura de Filiberto de Saboya y de la faceta política de Mendoza, que es lo que aquí nos incumbe. No estará, pues, de más, dar de ellos una breve noticia biográfica.

Un breve recorrido biográfico a la figura de Filiberto de Saboya, virey de Sicilia, nos indica que fue un aristócrata hispano-italiano estrechamente vinculado a la monarquía hispánica, sobre todo a Felipe IV, y a la figura de Philippe de Commynes, puesto que fue uno de los traductores de su obra al castellano, versión que dedicó al nuevo rey. Por todo ello se infiere que Filiberto de Saboya fue un personaje notable en ese ambiente cortesano que rodeaba al joven rey Felipe IV. Como se recordará, fue el tercer hijo del matrimonio que se forjó entre Carlos Manuel I, duque de Saboya, y Catalina Micaela de Austria, infanta de España y duquesa de Saboya, hija de Felipe II, de ahí su evidente relación con la corte española pues era uno de los nietos directos de Felipe II. No obstante, su vínculo con España no se debe única y exclusivamente a este incuestionable lazo familiar, sino que se remonta también a las dificultades políticas y militares de su antecesor, Carlos Manuel I, conocido también como *el Grande* o *el Jorobado*. En resumidas cuentas, podríamos manifestar que Carlos Manuel I siguió una política expansionista para su

---

citará únicamente como «BNE 17638». Véase Mariona Sánchez Ruiz, «Philippe de Commynes en la corte de Felipe IV: estado de la cuestión», en Natàlia Carbonell *et al.* (ed.), *Investigar les humanitats: viure a fons les humanitats*, Girona, Universitat de Girona, 2016, pp. 229-239.

ducado, intentando crear alianzas con los países que más le beneficiaban, entre los cuales se encontraba España. De manera que Filiberto, gracias a su parentesco con Felipe II y a la política de su progenitor, consiguió entrar en la corte de Felipe III en 1603.

Antonio Hurtado de Mendoza, por su parte, fue un escritor y dramaturgo español del siglo XVII. Durante su juventud sirvió como paje al Duque de Lerma, valido de Felipe III, y a su hijo, el Conde de Saldaña. Era tan hábil para manejarse en los círculos cortesanos que, al caer el valido, entró al servicio de Felipe IV en 1621. En 1623 fue nombrado Secretario real y miembro de las Órdenes de Santiago y Calatrava, investidura que provocó ciertos celos entre sus contemporáneos, quienes insistían en el hecho de que «this was no ordinary investiture, and one of them notes that Don Antonio may now be regard not just as Olivares' friend, but as his favourite and confidant»<sup>6</sup>. Y, un año después, fue proclamado ayuda de cámara, con el cargo de Comendador de Zorita. En 1632 aparece como Secretario del Consejo de la Inquisición y en 1641, Secretario de la Cámara de Justicia. Sus dotes literarias y su habilidad en la Corte le valieron el aprecio del Conde-Duque de Olivares, del que fue ojos y oídos. Sus contemporáneos lo consideran extremadamente habilidoso para manejarse en los círculos cortesanos, hasta el punto de merecer el sobrenombre de «el Discreto de Palacio». En 1644 residía en Zaragoza, por lo que se sospecha que, tras la caída del Conde-Duque de Olivares y su destierro a Loeches, pudo caer él también en desgracia. Cabe mencionar que, después de dedicar a la reina una comedia, titulada *Querer por solo querer*, se convirtió en el poeta oficial de la corte de Felipe IV. En definitiva, y tal y como expone Alban Davies, «Don Antonio's easy passage into royal favor may have reflected not only Olivares' good offices, but the continuing regard of a noble who had managed to be maintain his position under two monarchs and two favourites»<sup>7</sup>.

Llegados a este punto, debemos tener presente una carta inédita que Hurtado de Mendoza escribe al Conde-Duque puesto que se trata de un documento que ofrece un gran interés, «tanto por el conocimiento del carácter de Antonio Hurtado de Mendoza como para el estudio de la

---

<sup>6</sup> Gareth A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1971, p. 32.

<sup>7</sup> Gareth A. Davies, *A Poet at Court...*, p. 28.

historia de la cultura y de la sociedad de aquella época»<sup>8</sup>. En esta carta, Hurtado de Mendoza se proponía impedir que se concediera a Juan de Vera<sup>9</sup>, Conde de la Roca, el permiso para escribir una biografía del Conde-Duque de Olivares ya que, por una parte, Mendoza aspiraba también a relatar la vida de su amigo y protector y, por otra, sentía cierta antipatía hacia este personaje, tal y como se deja entrever en estas líneas: «yo he entendido que se encarga de escribir la vida y acciones de VE quien no conviene que tome tan gran cuidado [...] En esta persona se deslucirá todo»<sup>10</sup>.

No obstante, esta carta no produjo el menor efecto en el valido: un año después se publicaron los *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán* de Juan de Vera. Además, todo parece indicar que el Conde-Duque cooperó en la preparación de la biografía, pues Vera reproduce en su libro cartas personales entre el monarca y su privado. Un aspecto interesante de esta carta, y que quizás pueda relacionarse con la nota de Hurtado de Mendoza en el manuscrito BNE 17638, es la fecha; hablamos de una carta firmada «en Aranjuez a cuatro de mayo de mil seiscientos y veinte y siete»<sup>11</sup>, momento en el que el dramaturgo había alcanzado la más alta cima de su carrera en la corte. El código BNE 17638, por su parte, está fechado también en ese mismo año, unos meses después: julio de 1627. Este hecho nos induce a pensar que probablemente don Antonio Hurtado de Mendoza quería obtener el privilegio de escribir la biografía de Olivares; está, en efecto, pugnando por ser el biógrafo del Conde-Duque.

Filiberto de Saboya, virrey de Sicilia y primo de Felipe IV, y don Antonio Hurtado de Mendoza, ayuda de cámara y confidente del Conde-Duque de Olivares, fueron, en efecto, dos personajes realmente importantes en el entorno cortesano en el que vivió el cuarto Felipe. En este sentido, las notas que nos ofrecen en las traducciones castellanas de la obra de Commynes son de una gran riqueza literaria, histórica, política y social puesto que nos permiten descubrir el interés hispánico por el his-

---

<sup>8</sup> Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa Calpe, 1945, p. 82.

<sup>9</sup> Se le describe como uno de los personajes más interesantes de la corte de Felipe IV.

<sup>10</sup> *Papeles varios*, siglo XVIII, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/3991, ff. 140r<sup>o</sup> y 143v<sup>o</sup>.

<sup>11</sup> *Papeles varios*, f. 145v<sup>o</sup>.

torizador francés y, además, nos permiten desentrañar algunos de los entresijos cortesanos que rodeaban a figuras como Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, Filiberto de Saboya y don Antonio Hurtado de Mendoza.

Empecemos, pues, por la nota de Filiberto de Saboya que es una dedicatoria del traductor a Felipe IV y que suscita un gran interés desde un punto de vista literario, social, político, histórico y cultural.

[Iir<sup>o</sup>] Señor,

Heredó VM, con los estados de Flandes y ducado de Borgoña, que fueron del duque Philipo el Bueno y Carlos el Valeroso, progenitores de V M, sus obligaciones, así de alianzas, ligas y amistades con los reyes y príncipes sus vecinos; como las discordias, guerras y disensiones que con ellos se suelen tener por ser aquellos estados el centro o plaza de armas de Europa, como da a ofender o ayudar sus confinantes y ser de ellos ofendido o ayudado<sup>12</sup>.

Como es sabido, el Ducado de Borgoña fue uno de los Estados más importantes de la Europa Medieval, de hecho, en 1477 abarcaba las siguientes naciones: Borgoña, Brabante, Luxemburgo, Flandes, Artois, Henao, Holanda, Namur y Güeldres. La importancia de estos estados provocó que las prácticas cortesanas borgoñonas caracterizaran el otoño de la Edad Media, según el famoso libro de Huizinga<sup>13</sup>. Tras la muerte de Carlos el Temerario, el rey Luis XI de Francia se apoderó del Ducado de Borgoña, anexionándolo al dominio real. No obstante, María de Borgoña, hija de Carlos I, se casó con el futuro emperador Maximiliano I de Habsburgo para defender su herencia, negándose a aceptar la pérdida del ducado y manteniendo así la titulación de «Duque de Borgoña», como hicieron también sus descendientes, los reyes de España. En esta línea, Felipe II, a pesar de haber renunciado a los territorios de los Países Bajos y de Borgoña, y a los correspondientes títulos, mantuvo para sí y sus descendientes, siguiendo el ejemplo de María de Borgoña, el título de duque de Borgoña como soberanos de la Orden del Toisón de Oro, de ahí que Filiberto de Saboya haga mención al ducado de Borgoña. Y es que la dinastía de los Austria españoles, tanto los Austria Mayores como los Austria Menores, estaba determinada por sus orígenes borgoñones; tenían un apego sentimental por el estado de Borgoña que era, de hecho, la patria de sus antepasados y que había sido invadida por Francia. Este origen

---

<sup>12</sup> BNE 17638, f. 2r<sup>o</sup>.

<sup>13</sup> Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2010.

sentimental es el que da lugar a obras como las *Mémoires* de Comynes, una de las lecturas predilectas de los descendientes de Carlos V; de ahí que Filiberto lo mencione en el prólogo. Se suma la alusión a la posesión de Flandes, que seguía estando en manos de la monarquía Hispánica. Indica, a su vez, que esos territorios los había heredado de sus progenitores: «Philipo el Bueno», o sea su padre Felipe III, y «Carlos el Valeroso», conocido como Carlos el Temerario, antepasado de la casa de Austria, que era también la casa de Borgoña, quien, bajo su reinado, logró que el poder de Borgoña alcanzara su máximo apogeo. Sin embargo, acabó sucumbiendo en virtud de los hábiles golpes políticos del rey francés y por sus propios errores gubernamentales.

Phelipe de Cominis, historiador francés, escribió los hechos de Luis de Balues onceno y Carlos octavo, reyes de Francia, y de Phelipe y Carlos, duques de Borgoña. Habla con mucha claridad y certeza en su historia, declara la ocasión [IIv<sup>o</sup>] y sustancia de las guerras de su tiempo con mucha doctrina para poder valerse de ella en las ocurrencias de estado de los tiempos presentes y venideros<sup>14</sup>.

Encontramos, a continuación, una breve introducción del autor de la obra, Philippe de Comynes, a quien se presenta como un gran historiador. De hecho, esta descripción puede relacionarse, en efecto, con las citas que hallamos sobre Comynes en las obras de Gracián y en *El hombre práctico* del Conde Fernán Núñez. Gracián, gran escritor político, famoso por sus obras, en el exordio de *El político* afirma que «quedó envidiando a Tácito y a Comines las plumas, mas no el cetro; el espíritu, mas no el objeto»<sup>15</sup>. Vemos, en efecto, que el gran estilista de la literatura española del XVII envidia el estilo del historiador francés, lo cual no deja de ser sorprendente<sup>16</sup>. No solo lo cita en *El político* sino también en *El criticón*, obra en la que destaca la claridad y la certeza con la que Comynes narra los hechos históricos de su momento<sup>17</sup>; que

---

<sup>14</sup> BNE 17638, fols. 2r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>15</sup> Baltasar Gracián, *El político don Fernando el Católico*, Aurora Egido (intr.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, p. 4.

<sup>16</sup> Mariona Sánchez Ruiz, «Arquetipos del poder político: lecturas de Philippe de Comynes en la corte de Felipe IV», en *Cahiers de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles*, 6 (2014), pp. 239-250.

<sup>17</sup> «¡Eh, señor, que no lo entendéis! –dijo la Historia– [que éstas] son de cuervo en el picar, en el adivinar las intenciones, en desentrañar los más profundos secretos. Ésta del Comines es la más plausible de todas. [...] Es lo mejor que tienen. Porque este color proviene

es lo que subraya Filiberto en estas líneas. El Conde Fernán Núñez, por su parte, cita también a Commynes como uno de los principales cronistas del momento<sup>18</sup>:

Escribió en francés y, aunque se le entiende VM y que no necesita de esta traducción para aprovecharse de su lectura como dueño de estas provincias, habiendo en ratos ociosos reducidola a la lengua castellana. Me pareció que este poco trabajo se enderezase donde tengo dedicadas todas mis acciones que esa VM y su servicio, cuya católica persona guarde Dios y en estados aumente como la cristiandad a menester, y sus criados y vasallos deseamos<sup>19</sup>.

Como era de esperar, y tal y como expone el Virrey de Sicilia, el nuevo rey está capacitado para leer la obra de Commynes en su idioma original: en francés. Aún así, él decide realizar esta traducción, o como el propio Filiberto manifiesta: «reducirla» a la lengua castellana. Es muy probable, en efecto, que Filiberto de Saboya, habida cuenta del interés de Felipe IV por la obra del historiador, quisiera ganarse su confianza regalándole esta traducción. De hecho, no es arbitrario que en diciembre de 1621 fuera nombrado Virrey de Sicilia. Es más, el propio Filiberto manifiesta de forma clara que vive por y para el rey: «me pareció que este poco trabajo se enderezase donde tengo dedicadas todas mis acciones que es a VM»<sup>20</sup>. Y es que, a pesar de la poca información que actualmente manejamos acerca de la figura de Filiberto de Saboya, podemos sospechar que fue un personaje realmente importante en el entorno cortesano en el que vivió el cuarto Felipe.

---

de la preciosa tinta de los famosos escritores que en ella bañan sus plumas. De aquí se dice tomaron jugo la del Homero para cantar de Aquiles, la de Virgilio de Augusto. Plinio de Trajano, Cornelio Tácito de ambos Nerones, Quinto Curcio de Alejandro, Jenofonte de Ciro, Comines del gran Carlos de Borgoña. Pedro Mateo de Enrico Cuarto, Fuen Mayor de Pío Quinto y Julio César de sí mismo: autores todos validos de la Fama» (Baltasar Gracián, *El criticón*, Zaragoza, Juan Nogales, 1651, pp. 166 y 405).

<sup>18</sup> «[...] sin omitir la utilísima lección de las memorias, y Crónicas de cada Pueblo, que merecen estimación general, como las de César, entre los Romanos, de Felipe de Comines, Dávila, y la Rochefoucaust, entre los Franceses: las de Valera, Mendoza, y Coloma, entre los Españoles» (Fernán Núñez, *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento, y enseñanzas que escribía D. F. de L. R. y C. C. de F.*, Bruselas, Felipe Foppen, 1686, p. 65).

<sup>19</sup> Escorialense J.I.6, f. IIvº.

<sup>20</sup> Escorialense J.I.6, f. IIvº.

«De Palermo, y Enero, 6, de 1622»<sup>21</sup>. En esta línea encontramos un aspecto que puede sernos, y en realidad es, de una gran utilidad para el estudio de este códice. No obstante, esta data genera controversia dado que puede tener significados distintos. *A priori*, pensamos que podía tratarse de la fecha en la que los amanuenses terminaron de copiar el manuscrito, aunque no necesariamente. En otras palabras, esta fecha puede no indicar en qué año se finalizó la traducción, sino en qué momento se concluyó la copia. En esta línea, debemos tener presente que Filiberto viajó a Madrid en marzo de 1621, momento en el que muere Felipe III. Unos meses después, en diciembre de ese mismo año, Filiberto de Saboya es nombrado virrey de Sicilia por el nuevo monarca, Felipe IV. Justo un mes después, el 6 de enero de 1622, se fecha el manuscrito escurialense. Así pues, teniendo en cuenta los entresijos de la historia, se abre la posibilidad de que el nuevo virrey elaborara esta traducción a lo largo de 1621 y que, por tanto, enero de 1622 fuera el momento en el que la terminara. En otras palabras, estos hechos históricos nos permiten suponer que enero de 1622 puede ser la fecha *a quo* de la traducción. No obstante, esto no indica que el manuscrito Escorialense J.I.6 sea el códice que envió Filiberto a Madrid ya que, como veremos más adelante, el manuscrito debió llegar a Madrid posteriormente a la muerte de Filiberto y, por tanto, el testimonio conservado es, presumiblemente, una copia realizada por los amanuenses en la Secretaría del Conde-Duque, quienes decidieron copiar también la fecha que ya aparecía en el manuscrito de origen.

«De VM, humilde primo y criado Philiberto»<sup>22</sup>. Finalmente, el aristócrata hispano-italiano se describe a sí mismo como «humilde primo y criado», vocablos muy concretos que, a su vez, denotan implicaciones sociales, políticas y culturales para con Felipe IV. Como se recordará, Filiberto de Saboya viajó a Madrid en marzo de 1621, tras el fallecimiento del anterior monarca, para presentar sus respetos al nuevo rey, quien lo nombra virrey de Sicilia unos meses más tarde, en diciembre de ese mismo año. En este sentido, otro apunte histórico relevante es el hecho de que Filiberto, por encargo de Felipe IV, invitara a Anton Van Dyck, uno de los pintores flamencos del momento, a Palermo para que le hiciese un retrato. Como es sabido, en la época era habitual que los grandes personajes que formaban parte de la alta aristocracia pagaran a

---

<sup>21</sup> Escorialense J.I.6, f. IIvº.

<sup>22</sup> Escorialense J.I.6, f. IIvº.

algún pintor famoso para que los retratara, pues consideraban que la única forma de persistir en el tiempo era, fundamentalmente, a través del arte y la cultura. El hecho de que Filiberto se pusiera en contacto con Van Dyck por orden del rey es un claro indicio de la estrecha relación que suponemos mantenían. El término «criado» debe entenderse dentro de este contexto de maniobras cortesanas que tienen, en efecto, un claro trasfondo cultural. Así pues, Filiberto manifiesta que estaba claramente bajo las órdenes del nuevo monarca y era, en efecto, uno de los hombres de confianza de Felipe IV. «Primo», por su parte, puede entenderse desde dos perspectivas distintas: de forma literal pues, efectivamente, Filiberto de Saboya estaba emparentado con Felipe IV; eran primos. Existe, empero, otro significado probable: quizás haga referencia también a «primo» como un título de la nobleza que implicaba ser «grande de España».

El manuscrito BNE 17638 contiene también una nota de don Antonio Hurtado de Mendoza y en ella se expone, entre otras cuestiones, que el príncipe Filiberto dejó a Felipe IV el libro en su testamento y este ordenó que se pusiese en su biblioteca para su total disposición.

«Este libro le tradujo de francés en castellano el señor príncipe Filiberto, gobernando a Sicilia, [...]»<sup>23</sup>. Hurtado de Mendoza empieza dicha nota con una afirmación rotunda pues manifiesta claramente que el traductor de esta obra es Filiberto de Saboya, virrey de Sicilia: «[...] y habiéndole dirigido al Rey, Nuestro Señor, don Phelipe Cuarto, se le dejó en su testamento y se le envió con su secretario suyo»<sup>24</sup>. A continuación, explica que Filiberto de Saboya realizó esta traducción para regalársela al nuevo rey, Felipe IV, como ya hemos comentado anteriormente. No obstante, es interesante el hecho de que manifieste que «se le dejó en su testamento» pues esto indica que, probablemente, Felipe IV no recibió esta traducción hasta después de la muerte de Filiberto, quien murió el 3 de agosto de 1624. Así pues, a pesar de que el códice J.I.6 está fechado en enero de 1622, el nuevo monarca parece no haber recibido ese testimonio hasta después de 1624. Este hecho pone en duda que Filiberto de Saboya realizara dicha traducción para ganarse el apoyo del nuevo rey puesto que, por una parte, consideramos que la concluyó en enero de 1622: después de haber sido nombrado virrey. Y, por otra, porque nunca llegó a entregársela personalmente. Debemos tener presente que estamos hablando de

---

<sup>23</sup> BNE 17638, f. 1rº.

<sup>24</sup> BNE 17638, f. 1rº.

un momento en el que resultaba dificultoso andar de un lugar a otro y, en ese sentido, es probable que Filiberto, después de 1621, no volviera a tener la oportunidad de viajar a España. No obstante, podríamos considerar el hecho de que tal vez Felipe IV sabía de la existencia de esa traducción y por ello Filiberto gozaba de su confianza y estima.

«Habiéndole leído Su Majestad como acostumbra a leer todas las noches las historias de Castilla y extranjeras por habersele suplicado así de los principios de su felicísimo reinado el Conde-Duque de San Lucar, [...]»<sup>25</sup>. En este fragmento, don Antonio Hurtado de Mendoza expone que el rey acostumbra a leer las historias de Castilla y extranjeras todas las noches, siendo la obra de Commynes una de ellas, lo cual es un claro indicio de la popularidad de la que gozaba este historiador en España a principios del siglo XVI, sobre todo en las élites culturales y de poder.

«[...] me mando a mí, don Antonio Hurtado de Mendoza, su ayuda de cámara, que se llevase en su nombre, para que Su Excelencia le pusiese en su librería»<sup>26</sup>. A continuación declara que el joven rey Felipe IV ordenó a don Antonio Hurtado de Mendoza que hiciera llegar una copia de esa traducción al Conde-Duque de Olivares para que este la tuviera en su biblioteca. No obstante, Gregorio de Andrés, en un artículo sobre la historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y la descripción de sus códices<sup>27</sup>, expone literalmente el catálogo de la biblioteca del privado del rey, que fue redactado por el padre Alaejos, a quien se le encargó esta orden en 1624, dando por concluida su misión en 1627. Este catálogo, titulado *Bibliotheca selecta del Conde-Duque de San Lúcar, gran chanciller. De materias hebreas, griegas, arábigas, latinas, castellanas, francesas, tudescas, italianas, lemosinas, portuguesas, etc.*, fue terminado, como se ha comentado, en 1627, cuando la librería de Olivares estaba todavía en plena formación. Es curioso el hecho de que en este documento se catalogue el manuscrito Escorialense J.I.6 y no el manuscrito BNE 17638, que es lo que, en un principio, esperamos. En otras palabras, como se ha manifestado anteriormente, parece ser que el códice escorialense pertenecía al rey Felipe IV, mientras que BNE 17638 concernía al Conde-Duque de Olivares; sin embargo, en la descripción de los códices de la biblioteca del Conde-Duque aparece única

---

<sup>25</sup> BNE 17638, f. Irº.

<sup>26</sup> BNE 17638, f. Irº.

<sup>27</sup> Gregorio de Andrés, «Historia de la Biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices», en *Cuadernos Bibliográficos*, 30 (1973), pp. 5-73.

y exclusivamente el manuscrito J.I.6, hecho un tanto sorprendente. Si nos fijamos en la fecha en la que se elaboró dicho catálogo podemos suponer que BNE 17638 no aparece inventariado pues, probablemente, aún no se había finalizado. Lo que llama realmente la atención es que el códice regio aparezca en este catálogo, pues es un hecho que puede poner en duda las palabras de don Antonio Hurtado de Mendoza. En esas líneas, el entremesista español declara que fue Felipe IV quien tomó la iniciativa de que se hiciera una copia de la traducción de Commynes para entregársela a su privado. No obstante, el hecho de que el manuscrito escurialense aparezca catalogado en la biblioteca del Conde-Duque entre 1624 y 1627 nos induce a pensar que quizás fue este el que tomó la decisión de realizar dicha copia y, por tanto, Hurtado de Mendoza estaría embelleciendo la historia a favor del nuevo monarca para hacernos creer que fue Felipe IV el que tuvo la iniciativa de la traducción. En esta línea, podríamos decir, pues, que se trataría de pura adulación cortesana.

«En Madrid, el primero de julio MDCXXVII años. Antonio Hurtado de Mendoza»<sup>28</sup>. En esta nota encontramos algo semejante a lo que sucedía en la dedicatoria de Filiberto de Saboya, pues aparece también un lugar y una fecha, además del nombre del autor de la nota. No obstante, julio de 1627 es posterior a la muerte de Filiberto, por tanto, en este caso la fecha fue probablemente anotada por los amanuenses y, en efecto, debe indicar el momento en el que se finalizó la copia. Así pues, podríamos decir que esta fecha corresponde a la data posterior de copia, y no al momento en el que se finalizó la traducción.

La lectura de crónicas, memorias y documentos oficiales, tales como las *Mémoires* de Commynes, dan noticia de los entresijos sociales, políticos, históricos y culturales, además de literarios, que se vivían en la corte de Felipe IV. Filiberto de Saboya y don Antonio Hurtado de Mendoza, dos personajes de suma importancia en ese entorno cortesano, añaden a esta obra una serie de apuntes introductorios en los que vemos reflejados informaciones que nos son de gran utilidad. La inserción de estas notas tenía una evidente finalidad pues eran claramente una declaración de intenciones: ambos pretendían ganarse el apoyo del nuevo rey, con quien estaban estrechamente vinculados, para así poder obtener cargos de suma importancia dentro de la corte.

---

<sup>28</sup> BNE 17638, f. Ir<sup>o</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Andrés, Gregorio de, «Historia de la Biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices», en *Cuadernos Bibliográficos*, 30 (1973), pp. 5-73.
- Boadas, Sònia, «Libros y librerías: la recepción de Commines en España», en *Edad de Oro*, 34 (2015), pp. 101-114.
- Commines, Philippe de, *Las memorias de Phelippe de Comines, caballero y señor de Arghenton, de los hechos principales de Luys Honçeno y Carlos Octavo, su hijo, Reyes de Francia, ca. 1627*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/17638.
- , *Memorias de Philippe de Commines*, 1622, manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, J.I.6.
- Davies, Gareth A., *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1971.
- García López, Jorge, «Philippe de Commines en España: materiales para un estudio», en *Boletín de la Real Academia Española*, 93 (2013), pp. 45-47.
- Gracián, Baltasar, *El político don Fernando el Católico*, Aurora Egido (intr.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.
- , *El criticón*, Zaragoza, Juan Nogaes, 1651.
- Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 2010.
- Marañón, Gregorio, *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa Calpe, 1945.
- Núñez, Fernán, *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento, y enseñanzas que escribía D. F. de L. R. y C. C. de F.*, Bruselas, Felipe Foppen, 1686.
- Papeles varios*, siglo XVIII, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/3991.
- Sánchez Ruiz, Mariona, «Philippe de Commines en la corte de Felipe IV: estado de la cuestión», en Natàlia Carbonell *et al.* (ed.), *Investigar les humanitats: viure a fons les humanitats*, Girona, Universitat de Girona, 2016, pp. 229-239.
- Sánchez Ruiz, Mariona: «Arquetipos del poder político: lecturas de Philippe de Commines en la corte de Felipe IV», en *Cahiers de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles*, 6 (2014), pp. 239-250.



## Diego Cruzat y su *Diálogo* a la luz del contexto económico de ca. 1550<sup>1</sup>

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

Fundación Ramón Menéndez Pidal – Instituto Universitario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN:** El *Diálogo sobre el comercio de Indias y extracción de la plata en tiempo de Carlos V* de Diego Cruzat presenta una discusión acerca de la situación de la moneda española a mediados del siglo XVI, en una línea similar a la de los arbitristas económicos de décadas posteriores pero con una forma distintiva: el diálogo literario. El trabajo que se presenta pretende analizar cómo se sirve el autor del molde dialógico para presentar sus ideas acerca de una cuestión, la de la salida de moneda de cuño español hacia Europa, que preocupó reiteradamente a la Corona española y que fue, por tanto, objeto de continua discusión al respecto. Este género, por su aparente didactismo, se presenta como el molde perfecto para desarrollar de una forma amena y clara el proceso argumentativo, razón por la que recurrirán a él diversos autores, y además otorga al discurso argumentativo una imagen de verosimilitud y objetividad de la que carecían otros modelos, como el del informe.

**PALABRAS CLAVE:** Diálogo, arbitrista, Diego Cruzat, moneda española, siglo XVI

El *Diálogo sobre el comercio de Indias y la extracción de la plata en tiempo de Carlos V* es, pese a lo que parece indicar su título, un texto dialogado acerca del problema de la salida de moneda de cuño español

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de I+D *Dialogyca: transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* del Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM), FFI2015-63703-P.

hacia países donde tenía más valor (especialmente Francia) y se conserva en un manuscrito único en la BNE<sup>2</sup>. Su autor, Diego Cruzat, pertenecía a dos de las familias nobiliarias más sobresalientes de Navarra, los Cruzat y los Pérez de Jaso<sup>3</sup>, y fue, tal y como él mismo señala en el *Diálogo*, «primer patrimonial de Navarra» –además de recibidor de la merindad de Sangüesa<sup>4</sup>–. Ese cargo era una especie de tesorero jefe responsable de las cuentas de los recibidores, y forma parte del Consejo de Comptos. Precisamente por ello era conocedor de primera mano de la situación que la moneda vivía a mediados de siglo.

El ducado y la corona española, cuyo valor no había sido actualizado desde 1447, eran codiciados por mercaderes y cambistas extranjeros debido a la mayor ganancia que obtenían con su trato. Así, como bien señala Blas, uno de los interlocutores, en el *Diálogo*, «nuestro ducado, que en Castilla vale onze reales, vale en Françia doze y medio, y nuestra corona, onze y medio de nuestros mismos reales, y nuestro real, coatro sueldos, que valen cuarenta maravedís»<sup>5</sup>. Por ello, ya desde 1520 se aprecian indicios de la preocupación al respecto en las quejas que los procuradores hacen llegar al Emperador y los intentos de legislación en contra de la entrada de moneda de vellón extranjera, que favorecía la salida de moneda fuerte<sup>6</sup>. No obstante,

---

<sup>2</sup> Para conocer la descripción del manuscrito puede consultarse Sara Sánchez Bellido, «El *Diálogo sobre el comercio de Indias y extracción de la plata* de Diego Cruzat: un texto arbitrista de mediados del siglo XVI», en Emilio Blanco (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Medievales y Renacentistas*, Salamanca, SEMYR, 2016, pp. 659-671, y la ficha BDDH20 en *Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*, accesible en línea en <http://www.dialogycabddh.es>.

<sup>3</sup> Los Cruzat gozaban de privilegios en Navarra gracias al apoyo de varios de los antepasados de Diego a los reyes castellanos. En su palacio de Óriz se hospedaban los reyes cuando visitaban la zona, por ejemplo. Por parte de madre, pertenecía Diego a los Pérez de Jaso, emparentando directamente con San Francisco Javier, tío del autor, y con Miguel de Eguía, en este caso por partida doble, pues este era hijo de su tía Catalina y hermano de su mujer, Ana de Eguía. Véase Jaime Eguarás, «Genealogía de Fray Diego de Estella», en *Fray Diego de Estella en su IV centenario*, Estella, Imp. Elzeveriana, 1924, pp. 15-50.

<sup>4</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias y extracción de la plata en tiempo de Carlos V*, siglo XVI, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/18658/14, f. 1rº. La transcripción es mía, de acuerdo a los criterios de una edición preparada por mí de próxima publicación.

<sup>5</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 7rº.

<sup>6</sup> María del Mar Royo Martínez, *Circulación monetaria extranjera en Castilla durante el siglo XVI*, Madrid, CERSA, 2004, pp. 57-102.

el problema no se resuelve en todo el siglo, lo que origina que en las décadas de los años 60 y 80 se produzca un auge en los escritos (memoriales, informes, discursos...) que denuncian más claramente el problema, y se reforme la legislación al respecto<sup>7</sup>.

Antes de estos, ya en torno a 1551, Diego Cruzat escribe su *Discurso sobre el valor de la moneda*, que convertirá *a posteriori* en el diálogo que ahora nos ocupa. Se trata, como ya anticipé en otro trabajo, de uno de los primeros testimonios al respecto, si no el primero<sup>8</sup>. Parece que el detonante de la redacción puede estar en la visita que Cruzat haría a la Corte en 1551, como enviado de la Cámara de Comptos para presentar una serie de quejas al rey<sup>9</sup>. En esa época, Carlos V se encontraba fuera de España y es de suponer que Diego se dirigiría en su ausencia al príncipe Felipe, recién llegado de Alemania y a quien dedica el *Diálogo*. En esta dedicatoria se explicita, además, que fue este quien le solicitó «declarar por escrito acerca de los descuidos que Castilla ha tenido y tiene en el gozo del tesoro de las Indias» y que, por ello, lo hace «a manera de interrogación»<sup>10</sup>. Dicha afirmación no aparece, sin embargo, en el *Discurso*, lo que parece constatar, junto a otros datos, que la redacción de este fue anterior. Las razones que llevaron a Cruzat a hacer la adaptación del modelo textual no las sabemos con certeza, pero parece lógico que se decantara por el molde dialógico debido a las facilidades didácticas y argumentativas que ofrece, algo que destacan numerosos autores del género<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> La primera ley que responde a un intento de igualar el precio de la moneda española al de la francesa es de 1566.

<sup>8</sup> Si bien la discusión sobre el inicio de los textos arbitristas no está resuelta, se suele considerar como texto inicial, de manera simbólica, el *Memorial* de Luis Ortiz de 1558. Para más información, véase Sara Sánchez Bellido, «El *Diálogo sobre el comercio de Indias y extracción de la plata* de Diego Cruzat: un texto arbitrista de mediados del siglo XVI».

<sup>9</sup> María Puy Huici Goñi, *La Cámara de Comptos de Navarra en los siglos XVI y XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 282.

<sup>10</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 1r<sup>o</sup>.

<sup>11</sup> Jesús Gómez señala que: «El diálogo es un esquema libre de expresión y un procedimiento idóneo para la divulgación de conocimientos porque todos sus elementos formales están subordinados a la expresión de su doctrina y, en muchos casos, a la eficacia del proceso pedagógico» (*El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 192). Algunos autores que lo aducen son, por ejemplo, Juan de Escalante al inicio de su *Itinerario de navegación* y Francisco Támara en el *Prohemio* de su traducción de los *Apothegmas* de Erasmo.

El diálogo literario es un género de tradición clásica que vive un nuevo momento de esplendor durante el Renacimiento (lo que no significa que no fuese cultivado durante la Edad Media). Gracias a autores como Erasmo, Vives, los hermanos Valdés o Pedro Mexía, se convierte en un género de enorme éxito durante el s. XVI. Son muchas y variopintas las obras que se escriben en estos años bajo esta forma, aunque en general, todas ellas comparten ese afán de didactismo y de organización del discurso lógico argumentativo (en mayor o menor medida). El hecho de, aparentemente, enfrentar dos o más opiniones sobre una cuestión favorece la impresión en el lector de objetividad, por lo que el autor puede mantener sus argumentos sin la impresión de manifestarlos como verdad absoluta, sino como la opción más válida entre las posibles. Para lograrlo de una manera más eficaz, el texto debe conjugar la exposición dialéctica con la ficción mimética, es decir, el autor debe dotar a la obra de una apariencia de discusión real mediante la incorporación de recursos discursivos y la caracterización de los interlocutores, quienes no solo sostienen el peso argumentativo, sino que pueden convertirse en verdaderos personajes con entidad propia, según el grado de individualización que se les otorgue. Así, un interlocutor puede ser visto desde una doble perspectiva: su caracterización literaria y su función dialógica.

Entre las funciones o roles argumentativos más frecuentes encontramos los de maestro-discípulo (con variantes como el *puer-senex*, ayo y príncipe...), el de proponente-oponente o el de colaboradores, de acuerdo, de modo general, con los tres tipos más habituales de estructura dialéctica: diálogo pedagógico (el que se da, por ejemplo, en los catecismos, basado en un esquema de pregunta y respuesta), diálogo polémico o erístico (en el que verdaderamente se enfrentan dos puntos de vista) y diálogo heurístico (en el que todos los interlocutores colaboran para alcanzar una verdad)<sup>12</sup>. En muchos casos, la distribución de papeles se lleva a cabo durante el denominado «pacto interlocutivo»: el acuerdo entre los interlocutores de mantener un diálogo para aclarar una cuestión determinada<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Para mayor información sobre las tipologías del diálogo renacentista puede consultarse, por ejemplo, Ana Vian Herrero, «Introducción general», en Ana Vian Herrero (ed.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba, Almuzara / Fundación Biblioteca de Literatura Universal, 2010, pp. LXV-CII.

<sup>13</sup> «El diálogo presupone la colaboración de los interlocutores, puesto que la falta de consenso absoluta solo conduciría a una imposibilidad de la comunicación. No obstante, el acuerdo absoluto tampoco funciona: sin objeto de discusión, sin un interés por aclarar

No obstante, en el siglo XVI lo habitual es que se produzca una mezcla de los diferentes tipos debido a la búsqueda de variedad y de mayor verosimilitud o recreación mimética: al igual que en una situación real, los interlocutores no mantienen de forma constante su estatus, sino que este oscila según la evolución de la conversación.

A la consecución de esta mimesis conversacional contribuyen, además, otros factores, en especial el reflejo de las reglas de la interacción oral (respeto de los turnos de palabra y alternancia) junto a la simulación del desorden y la incoherencia propia del discurso oral. Es importante resaltar que se trata de una simulación y no una reproducción fiel, pues esta haría completamente imposible la disposición lógica del discurso argumentativo –que, en definitiva, es el propósito de la obra–; es, insistentemente en ello, una ficcionalización que toma como modelo lo real. Para lograrlo, Ana Vian señala que se suelen utilizar unos recursos característicos, como la acotación en sus diferentes modalidades, la deixis, el aparte, el mutis o el monólogo dramático, pero también algunos relacionados con el humor, como los chistes y las pullas<sup>14</sup>. Además, a menudo se produce también la recreación de unas condiciones espacio-temporales concretas, lo que contribuye a reforzar la mimesis ficcional, es decir, la imagen de un diálogo realmente ocurrido.

En el caso del *Diálogo* de Cruzat, puede afirmarse que se siguen todos estos parámetros, por lo que no cabe duda de que el autor conocía el modelo genérico y lo utiliza conscientemente. Pese a tratarse de un texto bastante breve, se resuelve con eficacia tanto la simulación de las coordenadas espacio-temporales como la caracterización de los personajes y la organización del discurso argumentativo, convirtiendo en un verdadero acierto el cambio genérico del *Discurso*. Si bien el contenido en cuanto al tema central de la obra no difiere en demasía, su nueva presentación lo hace más asequible al lector, quien ve sus dudas reflejadas en las mismas de los interlocutores y, como ellos, descubre las respuestas paulatinamente.

---

cuestiones problemáticas, no puede existir el diálogo» (Sara Sánchez Bellido, *Estudio y edición de los «Coloquios» de Baltasar de Collazos*, Ana Vian Herrero [dir.], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 112 [tesis doctoral inédita, en línea] [fecha de consulta: 26-16-2017] <<http://eprints.ucm.es/23811/1/T35043.pdf>>).

<sup>14</sup> Una clasificación detallada se encuentra en Ana Vian Herrero, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», en *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 173-186.

El *Diálogo* presenta a dos interlocutores, Blas y Ximeno, quienes se encuentran en el paso fronterizo de Roncesvalles cuando Blas trata de pasar a Francia después de haber tenido un problema con la justicia en Castilla. El intento por parte de Ximeno de impedirle el paso provoca el malestar de Blas, lo que da lugar a un inicio problemático, en el que las pullas de uno y otro ponen en peligro el desarrollo del diálogo:

- XIMENO: ¿Quién eres tú, que vienes tan sin reçelo, sabiendo que la guerra es pregonada? Pues sabe que soy soldado del Rey, escogido entre ciento para goarda desta llave d'España.
- BLAS: ¿España tiene llave? D'espacio estaba el çerrajero.
- XIMENO: ¿Qué quiere dezir «España tiene llave»?
- BLAS: No quiero dezir lo que dizen por esos mesones porque podría ser que te escoziese.
- XIMENO: Espera, que yo te haré hablar otro lengoaje. Di, ¿a qué pasas a Francia? ¿Eres espía o portacartas? Veamos si llevas cosa vedada<sup>15</sup>.

Sin embargo, los ánimos se calman cuando Blas manifiesta que su prisa se debe al miedo que tiene de ser agredido por haber sido acusado previamente de hacer negocio por la compra de unos doblones excediendo el precio, lo que le obligó a deshacerse de ellos para librarse de la condena y exiliarse para evitar problemas mayores, por lo que porta una carta de seguro. Al manifestar su condición de platero, Ximeno reacciona favorablemente y afirma haber desempeñado el mismo oficio en su juventud. De este modo, las posturas se acercan y se recrean las condiciones necesarias para el establecimiento del pacto interlocutivo:

- XIMENO: ¿Platero eres y castellano? ¿Y no me dizes quién eres y de dónde? Asíentate, que despaçio te quiero preguntar. Platero fue mi primer ofiçio y tú verás lo que se me entiende dél.
- BLAS: ¿Y estoy seguro para dezirte verdad?
- XIMENO: Yo te aseguro, a fe de soldado viejo<sup>16</sup>.

A partir de este momento, se producirá un intercambio de impresiones en el que los interlocutores darán más noticias de su persona y se irán configurando las diferentes identidades: Blas es joven, platero, algo me-

---

<sup>15</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 1r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>16</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 2r<sup>o</sup>.

droso y desconfiado<sup>17</sup>, pero inteligente; Ximeno es anciano –le llaman «el Antigo» y recuerda la guerra de Granada–, amigo en su juventud del padre de Blas, cuando ambos ejercían de plateros, ahora soldado, interesado en su propio provecho y experimentado en las artes de los franceses.

Aunque en un primer momento es Ximeno quien sostiene el peso del discurso y responde a las cuestiones de Blas sobre la batalla de Roncesvalles o cómo pasan los franceses por la frontera y salen cargados de moneda española, se producirá pronto un cambio de roles y será Blas quien ejerza de maestro ante las cuestiones de Ximeno. No se trata de una incoherencia en la caracterización de los personajes, sino que cada uno de ellos se muestra competente en los campos en los que han desarrollado su actividad y, por tanto, en los que les avala su experiencia: es lógico que Ximeno conozca de primera mano cómo se produce esa salida de moneda, pues lleva años en el puesto de la frontera, en cambio, se muestra perdido al hablar de la situación más puramente económica, pues no se ha ocupado de ello desde que dejó el oficio de platero en su juventud.

En realidad, el intercambio de papeles se repite siempre que es necesario para la coherencia del texto. Así, cuando se precisa explicar la situación en Navarra o Francia, será Ximeno quien lo haga, pues conoce personalmente el asunto, mientras que, cuando se trate del problema en Castilla, será Blas el referente y quien ejerza la autoridad del discurso. Podría decirse que, aunque formalmente se asemeja a un diálogo pedagógico, alterna con el esquema argumentativo heurístico, puesto que los dos interlocutores se muestran interesados en el objeto de la conversación y en examinar los problemas para alcanzar su posible solución. Por ello, no se encuentra, como en otros diálogos, un proceso por el cual el desarrollo dialógico permita cambiar el estado de pensamiento de uno de los interlocutores, sino que ambos coinciden desde el principio en la gravedad del problema y juntos tratan de explicarlo, ofreciendo cada uno al otro la parte de información que le falta. Así lo manifiesta también Ximeno: «Di tú lo que en la Corte se trata y lo que sientes del ne-

---

<sup>17</sup> En varias ocasiones a lo largo de la obra manifiesta el temor a hablar de estos asuntos ante quienes puedan usarlo en su contra y algunas de las preguntas que realiza: «Y estoy seguro para decirte verdad? [...] No sé si osaré», «Paréceme que será bien no hablar cosa peligrosa ni menos hazella, pues no hay secreto qu' el tiempo no le descubra» o «porque no puede ser que no sea delito y grave, no lo quiero decir, pero yo lo diré a su tiempo y lugar y a quien se deba decir» (Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, ff. 2r<sup>o</sup> y 16r<sup>o</sup>).

goçio, y después yo te diré como platero y como quien ha visto y oído mucho en Francia y Flandes y en este paso donde residio»<sup>18</sup>.

Lo que se trata en la Corte es precisamente cómo evitar la salida de moneda y parece que nadie ofrece una respuesta válida: no se puede hacer caso a los consejeros de Flandes por ser extranjeros —recuérdese el malestar castellano en los primeros años de gobierno de Carlos V por la influencia alemana— y los entendidos de Castilla solo miran en su propio beneficio. No obstante, hay ciertas personas que sí tratan de avisar al rey sobre el problema y su causa:

BLAS: Dize en un aviso de escritura que yo he leído qu'el oro es la sangre de la República, e que así como puede salir la sangre del cuerpo humano hallando vena abierta, que así puede salir todo el oro de Castilla hallando él más valor en los otros reinos, y prueban ser así por lo que tan antiguamente se ordenó en Castilla y se ordena y haze en los otros reinos y por otras razones ciertas, entre las coales dizen que las doblas de Castilla fueron a Canarias por el más valor que allá valían y valen, y que están sin salir de la isla porque en cualquier parte valen menos, e así, por esta causa, van y están nuestros ducados, coronas y reales en Francia<sup>19</sup>.

Este aviso de escritura no es otro que el *Discurso*, escrito por el mismo Cruzat:

Muy poderoso Señor: Es el oro en la república como la sangre en el cuerpo humano e así como el cuerpo se puede desangrar y morir sin sentir allando vena havierta así se puede desangrar y salir todo el oro de España hallando en los otros reinos mayor estimación y valor que en estos y porque esta materia es la mas delicada y de mas ymportancia de quantas se tratan en el gobierno de la republica combiene mucho que siempre Castilla esté muy sobre aviso en las tres cosas<sup>20</sup>.

En él, efectivamente, se recoge tanto la exposición del problema y sus causas como su posible solución. Como ya se ha anunciado más arriba, para Cruzat, el problema reside principalmente en la diferencia de valor que la moneda española tiene en Francia, Flandes e incluso en Canarias o las mismas Indias, donde dice Blas que se gana un 30% tam-

---

<sup>18</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 4v<sup>o</sup>.

<sup>19</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 5v<sup>o</sup>.

<sup>20</sup> Jesús María Zaratiegui Labiano, «La propuesta de reforma monetaria del navarro Diego Cruzat (1551)», en *Príncipe de Viana*, 75.259 (2014), p. 166. La transcripción sigue fielmente el original manuscrito: Diego Cruzat, *Discurso sobre el valor de la moneda*, siglo XVI, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, L-I-12.

bién por la diferencia al cambio: «el real que, en Castilla vale treinta y coatro maravedís, vale allá cuarenta y coatro»<sup>21</sup>. La solución, por tanto, pasaría por igualar el valor en Castilla al del resto de estados, de tal modo que los cambiadores no tuvieran motivos para preferir la moneda de cuño español. Para ello, se pueden seguir tres estrategias distintas: subir el precio de la moneda a partir de la moneda de vellón, bajar la ley de la moneda o bajar el peso. La opción preferida por Blas es la primera:

Es menester adelgazar y multiplicar en números nuestros maravedís como ellos han hecho en sus sueldos, haziendo nosotros otra moneda de vellón como los sueldos de França, que se llamen felipos, y cada uno dellos valga diez maravedís, y el real, que valga coatro felipos, y nuestra corona, cuarenta y seis, y nuestro ducado, cincuenta, como valen en França; e así, sin deshazer ni mudar nuestras monedas de oro y plata, estaremos iguales en toda cuenta, así para si ellos subiesen el preço como para todo lo demás<sup>22</sup>.

No obstante, ante las preguntas de Ximeno, no duda en explicar por qué las otras dos soluciones no resultan aconsejables en la situación actual: bajar la ley de la moneda supondría devaluarla, puesto que perdería «la gracia y resplandor que tiene» y los únicos que ganarían con ello serían los «monederos»<sup>23</sup>; en cuanto a bajar el peso, significaría tener que acuñar de nuevo multitud de monedas y desechar los moldes, etc., lo que implica un enorme costo y de nuevo sacarían provecho solo los acuñadores. Según Cruzat, estas dos soluciones llevarían a una pérdida en los juros, rentas y censos de un 30%, mientras que con la subida en el precio se mantendrían intactos. Para reforzar su argumento, recurre Blas al ejemplo y dice que «este mal consejo de abaxar en ley que algunos dan a Castilla tomaron los ingleses pocos días ha y, viéndose perdidos por ello, les fue forçado de tornar a subir sus monedas en ley y en preço»<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 15vº. Esta afirmación no aparece en ninguno del resto de textos sobre el tema que he podido consultar y Cruzat no aclara más la cuestión, por lo que no puede asegurarse que sea cierto.

<sup>22</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 9rº. La idea de crear una moneda de vellón con el nombre de «felipo» se inspira en el «enrico», creado en Francia en referencia al rey Enrique II, quien acababa de acceder al trono en estas fechas y reformó el sistema monetario de la época de su padre.

<sup>23</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, f. 11rº-vº.

<sup>24</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, ff. 11vº-12rº. La devaluación de la moneda a la que se refiere Blas ocurrió efectivamente en Inglaterra entre 1543 y 1151.

No obstante, otros autores que escribirían más tarde sobre el tema no opinan lo mismo y sostienen que la opción de subir el precio sin variar el peso o la ley es verdaderamente perjudicial para los censos y juros. Así, en el anónimo *Diálogo de la moneda* se defiende que se debe hacer lo que:

[...] se hizo con el oro, y hacer otra forma de reales de diferentes pesos y precios que los de ahora, y como tenemos un real de a ciento y treinta y seis y otro de sesenta y ocho y otro de treinta y cuatro que le tengamos de ciento y el medio deste de a cincuenta, que será de avente y cinco, o de otra forma de treinta, sesenta y ciento beinte, que cualquiera forma y peso que quisieren se puede hacer, y en este bariar la pueden subir todo lo que fuere necesario<sup>25</sup>.

En el fondo, estas diferencias de opinión derivan de una polémica, que se inicia a comienzos de siglo y continuará viva en el siguiente, entre los denominados «metalistas» y los «nominalistas». Los primeros se muestran partidarios de ajustar el valor intrínseco de la moneda y el legal, mientras que los segundos defienden que el valor de la moneda debe ser independiente del contenido metálico de la moneda. Sin embargo, seguramente ninguno de ellos estuviera verdaderamente acertado con el problema. Quizás quien tenía una visión más realista y fundamentada fuera Luis Ortiz, quien, en su conocido *Memorial* relaciona la salida de moneda con la exportación de materia prima e importación de productos manufacturados, mucho más caros. Se trata de una llamada de atención sobre los que los historiadores han considerado un problema clave en la economía del siglo XVI que, unido al coste de las guerras, supuso la quiebra de la Corona y la pérdida de la hegemonía castellana, que veía cómo el oro y la plata de Indias salían de España para costear ambos gastos.

Esta idea es rebatida precisamente por Cruzat, quien asegura, por boca de Blas, que:

Unos dizen qu'el rey tomará la sobrepuja por poner espanto; otros, qu'el estar ausente su Magestad, lleva el dinero e que, si él no viene, que no hay remedio; otros, qu'el dinero sale en fletar naos extrangeras; otros dizen que sale el oro porque entran más mercaderías que salen; [...] y los que ahor' han más dinero dizen que dexen salir el oro, que mejor estará Castilla sin él, y que, si tenemus mucho oro, que todo el mundo verná a conquistarnos. Otros dizen que, deshaziendo ciertos cambios o manera de cambiar, que se deterná el oro y plata; otros dizen que vedando ciertas mer-

---

<sup>25</sup> *Diálogo de la moneda*, siglos XVI-XVII, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/6149, f. 93vº. Transcribo únicamente, sin editar, el texto, pues por la profesora Consolación Baranda Leturio está preparando una edición del mismo.

caderías, otros que añadiendo algoaziles en cada paso; otros, que igoalando las mercaderías que entran con las que salen; y otros sacan invençiones nunca oídas, y sobre esto arman chamines de humo con que han ahumado y descandalizado al mundo<sup>26</sup>.

En definitiva, como dice Blas, son muchas las opiniones que se vieren al respecto no solo a mediados de siglo, sino durante toda la segunda mitad e, incluso, la primera del siglo siguiente, lo que prueba que el problema seguía sin resolverse. Es cierto que en 1566 Felipe II realizó una reforma monetaria que, efectivamente, igualaba el valor de la moneda de oro con el de la francesa y acuñaba un nuevo sistema de vellón rico para valorarla, algo que coincide parcialmente con las ideas expresadas por Cruzat. No obstante, según estudia la investigadora María del Mar Royo, es más que posible que dichas soluciones deriven del examen de diferentes informes dirigidos al recién nombrado monarca Felipe II entre 1555 y 1556, es decir, solo unos años después de la fecha de composición del *Discurso* y el *Diálogo* de nuestro autor<sup>27</sup>. Ello constata definitivamente que las ideas de Cruzat no difieren en demasía con las que se planteaban en la época sobre este problema, pero su originalidad radica, en realidad, en servirse de un modelo distinto. Entre los numerosos memoriales e informes sobresale el *Diálogo* de Diego Cruzat por su forma, porque plantea el discurso argumentativo de una manera amena y sirviéndose de todos los recursos disponibles para dotarle de una apariencia de realidad que incide sobre la imagen de objetividad. Es decir, al plantear su argumentación en forma de diálogo, no solo se suma a una corriente literaria de enorme éxito en la época, sino que consigue dotar a su texto de una entidad propia que lo identifica y distingue del resto de propuestas reformistas. Quién sabe si, como dice el texto, fue verdaderamente el príncipe Felipe quien le solicitó que así lo hiciera. En tal caso, podríamos afirmar la preocupación del futuro monarca por la cuestión monetaria, pero también su interés por un género en boga.

---

<sup>26</sup> Diego Cruzat, *Diálogo sobre el comercio de Indias...*, ff. 20vº-21rº.

<sup>27</sup> María del Mar Royo Martínez, «Antecedentes de la reforma monetaria de Felipe II a través del proyecto de Francisco de Almaguer y Diego de Carrera», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 11 (1998), pp. 85-109.

## OBRAS CITADAS

- Cruzat, Diego, *Discurso sobre el valor de la moneda*, siglo XVI, manuscrito de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, L-I-12.
- , *Diálogo sobre el comercio de Indias y extracción de la plata de España en tiempo de Carlos V*, siglo XVI, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/18658/14.
- Diálogo de la moneda*, siglos XVI-XVII, Biblioteca Nacional de España, MSS/6149.
- Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico* (base de datos, en línea) [fecha de consulta: 13-06-2017] <<http://www.dialogycabddh.es>>.
- Eguarás, Jaime, «Genealogía de Fray Diego de Estella», en *Fray Diego de Estella en su IV centenario*, Estella, Imp. Elzevieriana, 1924, pp. 15-50.
- Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Huici Goñi, María Puy, *La Cámara de Comptos de Navarra en los siglos XVI y XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.
- Royo Martínez, María del Mar, «Antecedentes de la reforma monetaria de Felipe II a través del proyecto de Francisco de Almaguer y Diego de Carrera», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 11 (1998), pp. 85-109.
- Martínez, María del Mar Royo, *Circulación monetaria extranjera en Castilla durante el siglo XVI*, Madrid, CERSA, 2004.
- Sánchez Bellido, Sara, «El Diálogo sobre el comercio de Indias y extracción de la plata de Diego Cruzat: un texto arbitrista de mediados del siglo XVI», en Emilio Blanco (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Medievales y Renacentistas*, Salamanca, SEMYR, 2016, pp. 659-671.
- , *Estudio y edición de los «Coloquios» de Baltasar de Collazos*, Ana Vian Herrero (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013 (tesis doctoral inédita, en línea) [fecha de consulta: 26-16-2017] <<http://eprints.ucm.es/23811/1/T35043.pdf>>.
- Vian Herrero, Ana, «Introducción general», en Ana Vian Herrero (ed.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba, Almuzara / Fundación Biblioteca de Literatura Universal, 2010, pp. LXV-CII.

—, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», en *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 173-186.

Zaratiegui Labiano, Jesús María, «La propuesta de reforma monetaria del navarro Diego Cruzat (1551)», en *Príncipe de Viana*, 75.259 (2014), pp. 159-183.



**«Tabla deste arte poética» en *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca, 1605) a la luz de *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592)**

LUC TORRES

Université de Rennes 2 – CELLAM-Romanistes

**RESUMEN:** El *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, publicada en Salamanca en 1592, es un manual para malos poetas que bien podría haber servido de vademécum a la hora de componer la *Tabla desta arte poética*, florilegio de cincuenta poemas que luce la edición prínceps del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda. Este trabajo indaga en esta hipótesis, haciendo un estudio comparado de las tablas de consonantes, esdrújulas, reflejas y de nombres propios que incluye la obra de Rengifo con los poemas de *La pícaro Justina*.

**PALABRAS CLAVE:** Juan Díaz Rengifo, Francisco López de Úbeda, *Arte poética española*, *La pícaro Justina*

*Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo se publicó en Salamanca en 1592 en el taller de Miguel Serrano de Vargas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592. Para las citas utilizo la reedición de la edición prínceps de 1592 de Madrid, Juan de la Cuesta, 1606, uno de cuyos ejemplares se encuentra en el fondo antiguo de la Biblioteca Universitaria de Rennes 2 (signatura 55291). Hay dos ediciones modernas importantes, una de Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, y otra editada por Ángel Pérez Pascual, Kassel, Reichenberger, 2012.

Se trata de un texto didáctico que tiene como finalidad brindar a los poetas cristianos españoles un instrumento de trabajo; lo dice el propio autor en la pieza preliminar titulada «Al prudente y Christiano Lector» (modernizo ortografía, acentos y abreviaturas):

Muchas veces me suelo maravillar prudente y cristiano Lector, de que en todas las otras artes o ciencias hayan salido, y salgan cada día varios libros, con que unos y otros autores abren camino, dan luz, y facilitan el estudio, y trabajo a los que se dan a ellas, y en la poesía española, que tantos y tan ilustres profesores tiene, no ay quien escriba preceptos, ni dé medios para mejor conseguir la perfección de ella<sup>2</sup>.

*Arte poética española* se abre con unas consideraciones generales sobre el origen y la función de la poesía, sigue con un estudio de las principales estrofas, versos y rimas al uso, siempre con ejemplos de «poemas a lo divino», insertando «Un Estímulo del Amor de Dios» (largo poema en redondillas), luego expone cuatro profusas *sylvas* o tablas sinópticas de consonantes comunes, fuentes de consonantes (o sea consonantes verbales), consonantes esdrújulos, y consonantes reflejos (en eco), cerrándose con dos tablas enciclopédicas: «Explicación de los consonantes propios que van en la Sylva» y «Explicación de los consonantes propios esdrújulos»<sup>3</sup>. La edición de 1606 que manejo incluye un precioso «Laberinto de letras», caligrama de una bandera que viene insertado en el cuerpo del texto en papel pegado<sup>4</sup>.

En 1605 sale a la luz el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda, que contiene una «Tabla deste arte poética»: cincuenta y un poemas liminares, en realidad cincuenta, que sirven de sumas o resúmenes en verso de los «números» o «capítulos» del libro<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, 1606, s. p..

<sup>3</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*: «Estímulo del divino amor» (pp. 101-119), «Sylva de consonantes copiosissima» (pp. 129-248), «Fuente de consonantes» (pp. 249-273), «Sylva de consonantes esdruxulos» (pp. 279-291), «Sylva de consonantes reflejos» (pp. 295-323), «Explicacion de los consonantes propios que van en la Sylva» (pp. 325-353), «Explicacion de los consonantes propios esdruxulos» (pp. 353-363). Al final son seis tablas, o siete si añadimos la «Tabla del Arte poética» (p. 324), que recuerda el título elegido por el autor de *La pícaro Justina* a la hora de cifrar los poemas del libro: «Tabla deste arte poética» (ver *infra* nota 5).

<sup>4</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, entre las pp. 80 y 81.

<sup>5</sup> Utilizo, a menos que se indique lo contrario, mi edición crítica, basada en seis ejemplares de la *princeps* y ediciones posteriores: Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Luc Torres (ed.), Madrid, Castalia, 2011. Para la «Tabla deste arte poética», pp. 97-100.

La posible filiación entre «Tabla deste arte poética» y *Arte poética española* llamó la atención de Ángel Pérez Pascual, el editor contemporáneo de esta última obra<sup>6</sup>. En este sentido, el trabajo que presento pretende prolongar y desarrollar la reflexión de este especialista y conocedor de la obra de Juan Díaz Rengifo.

Los poemas de *La pícara Justina* parecen conformar un equilibrado programa poético. Se podrían dividir en veinticinco poemas de arte menor y veinticinco de arte mayor, en una escala de ocurrencias de estrofas que va desde la redondilla (siete ocurrencias) hasta el villancico, la endecha, el romance, etc. (una ocurrencia).

A la vez reflejan una dicotomía exacta entre formas cabales (octava de arte mayor, redondilla simple o en tropel, sextillas, quintillas, soneto llano, etc.) y formas atípicas (estrofas de pies cortados, quebrados o con estribo, de esdrújulos, de pies agudos al medio y al fin, con estribo, con vuelta, etc.)<sup>7</sup>. Muchas de las estrofas, versos y rimas que aparecen en «Tabla deste arte poética» podrían haber hallado su fuente en la obra de Díaz Rengifo.

El conjunto de los veinticinco poemas atípicos de la *Tabla deste Arte poética* en *La pícara Justina* se puede dividir someramente en cuatro partes por orden de ocurrencias:

- a) Poemas de versos anisosilábicos que quitan sílabas al verso = 12  
de pies cortados (9)  
de pies quebrados (3)
- b) Poemas de estrofas con cola que añaden versos = 4  
con estribo (1)  
con vuelta (1)  
con hijuela (1)  
semínimas (1)

---

<sup>6</sup> Ángel Pérez Pascual, «Historia de un libro en la Edad Moderna. El *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo: de las fuentes a los estantes», en *Cultura Escrita y Sociedad*, 9 (2009), p. 208.

<sup>7</sup> Luc Torres, *Discours festif et parodie dans «La pícara Justina» de Francisco López de Úbeda*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, pp. 486-490. Llamo atípicas las formas que quitan sílabas al verso de arte menor o mayor o añaden versos (colas) a las estrofas (soneto, redondilla, romance, etc.), así como las formas de acentuación que se alejan del modelo de la entonación grave castellana (esdrújulos y agudos).

- c) Poemas de rima no llana = 5  
esdrújulos (4)  
de pies agudos (1)
- d) Poemas de consonancia no usual = 4  
consonancia doble (1)  
con ecos engazados (1)  
consonancia y asonancia latina (1)  
asonancia latina (1)<sup>8</sup>

Vamos a comprobar si cada una de estas formas anómalas tiene su referente o no en *Arte poética española* para averiguar si es dable conjeturar que el autor de *La pícaro Justina*, dada también la gran difusión de la obra, para componer su «Tabla deste arte poética» pudo inspirarse en el manual de métrica española del jesuita abulense.

## 1. Poemas de versos anisilábicos

### 1.1 Versos cortados

Los poemas de pies cortados o de cabo roto (última sílaba escamoteada), que aparecen nueve veces en *La pícaro Justina*, con la particularidad de que dos de ellos reproducen la sílaba escamoteada al principio del mismo verso<sup>9</sup>, y otros dos sangran las sílabas al principio y al final de cada uno de los verbos y nombres o nombres y verbos de cada verso<sup>10</sup>, no se contemplan en el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo. Este dato refuerza la hipótesis de que son versos de creación muy contemporánea con respecto a la fecha de redacción de *La pícaro Justina*.

Acerca de estos versos, sabemos que se los han atribuido a Cervantes, a causa del poema «A Urganda la desconocida» de las piezas preliminares del *Quijote*<sup>11</sup>. Sobre ello tenemos el testimonio de nota manuscrita de Pascual de Gayangos en el ejemplar madrileño de la princeps del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (Biblioteca Nacional de España R/11463, modernizo la ortografía):

---

<sup>8</sup> Luc Torres, *Discours festif et parodie dans «La pícaro Justina»*, p. 490.

<sup>9</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, pp. 235, 637.

<sup>10</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, pp. 695, 711.

<sup>11</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (coord.), Madrid, Real Academia Española, 2004, vol. 1, pp. 15-18.

No conoció Pellicer esta edición primera de *La Pícaro Justina*, ni otra segunda de Barcelona, Sebastián de Cormellas 1605 8º, que también está en mi Biblioteca, y así que no habiendo visto más que la de Bruselas 1608 dijo que los versos de pie quebrado ò cortados en las finales los inventó Cervantes, y los imitó Fr. Andrés Pérez, religioso dominico, natural de León quien compuso la Pícaro Justina ocultando su nombre bajo el de Francisco de Úbeda. Londres 25 de Agosto de 1841<sup>12</sup>.

También aparecen en un soneto de la comedia *La entretenida*, atribuida al «ingenio lego»<sup>13</sup>. Sin embargo, Alonso Álvarez de Soria, poeta hampón ejecutado en la horca por el asistente de Sevilla, al que había dedicado varios poemas satíricos<sup>14</sup>, pudo también haber sido, antes de 1604, el primero en escribirlos<sup>15</sup>.

### 1.2 Versos quebrados

En *La pícaro Justina* hallamos una composición de dos redondillas (abba) con pie quebrado que se adscriben a lo que propone Díaz Rengifo en el Capítulo IX (*infra*), salvo en el quebrado de la primera composición, donde la penúltima sílaba es breve y la última larga, al contrario de lo que propone Díaz Rengifo en *Arte poética española*<sup>16</sup>.

Hallamos también dos sextillas quebradas (dos estrofas de seis versos octosílabos + un verso de tres sílabas) recogidas bajo el título de «Sextillas de pie quebrado»<sup>17</sup> y dos quintillas (dos estrofas de cinco versos octosílabos + uno truncado) recogidas bajo el título «Quintillas de pie quebrado»<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, p. 79.

<sup>13</sup> Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid / Barcelona, Guadarrama / Labor, 1974, p. 273, nota 23. Navarro Tomás aboga por un poeta catalán del siglo XV, Pere Galvany, en un poema del *Cancionero de Zaragoza*, como más lejano artifice del verso de cabo roto.

<sup>14</sup> Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1982, pp. 305-306, nota 411.

<sup>15</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Julio Puyol y Alonso (ed.), Madrid, Imprenta de Fortanet, 1912, vol. 3, p. 40. Ver recientemente: Régula Rohland, «Los versos “de cabo roto” en el *Quijote* y su uso por Francisco López de Úbeda», en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, 2006, pp. 517-524.

<sup>16</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, p. 443.

<sup>17</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, p. 497.

<sup>18</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, p. 511.

Las dos sextillas no recuerdan, sino de lejos, la copla manriqueña de octosílabos, porque tienen sólo un verso truncado de cuatro sílabas al final y la rima aab/aab difiere con respecto a las famosas «Coplas a la muerte de su padre» de Jorge Manrique: rima abc/abc.

Las quintillas, que parecen seguir el modelo de la copla de redondilla de cinco versos con verso truncado de cuatro sílabas al final, tienen dos tipos de rima o consonancia: abaab o abbab.

La segunda de las cinco consonancias de rimas de la copla de redondilla dadas por Díaz Rengifo (abbab) corresponde a la de la segunda quintilla<sup>19</sup>.

Díaz Rengifo les dedica varios capítulos a las formas poéticas con quebrados.

El capítulo IX: «Del verso de redondilla mayor y su quebrado» de *Arte poética española* de Díaz Rengifo afirma que las sílabas de los versos octosílabos de redondilla (abba) pueden ser largas o breves, y que lo mejor es que vayan interpuestas; añade que el verso quebrado de la redondilla mayor se compone de cuatro versos (la tercera sílaba siempre larga y la cuarta breve)<sup>20</sup>.

El capítulo XI se titula «Del verso italiano y de su quebrado»<sup>21</sup>. Dice el texto que el verso italiano truncado se compone de siete sílabas con la sexta siempre acentuada, las cinco primeras sílabas se pueden disponer como las sílabas del principio del verso italiano de once sílabas; da como ejemplo el verso quebrado siguiente: «Más blanco que el armiño».

El capítulo XIII se titula «Del verso esdrújulo, y de su quebrado»<sup>22</sup>. Se dice allí que el verso esdrújulo se compone de doce sílabas y su quebrado de ocho.

El capítulo XXVII se titula «De las Redondillas con quebrados»<sup>23</sup>. En este enumera hasta ocho tipos de poemas con versos quebrados.

El primero es el de la copla manriqueña (copla de seis versos compuesta de dos versos enteros octosílabos + un verso truncado de cuatro sílabas, «que concuerdan en los fines»<sup>24</sup>).

<sup>19</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, «De la copla Redondilla. XXII», pp. 23-24.

<sup>20</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 12-13.

<sup>21</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 14-15.

<sup>22</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 17.

<sup>23</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 26-30.

<sup>24</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 26-27.

El segundo es una estrofa de nueve versos octosílabos con verso truncado de cuatro sílabas en el antepenúltimo verso<sup>25</sup>.

El tercero es una estrofa de diez versos, donde el segundo y el sexto son versos truncados y los otros enteros<sup>26</sup>.

El cuarto, también de diez versos, tiene los versos 2, 6 y 8 truncados.

El quinto (truncado en el sexto verso) y el sexto (truncado en el último verso) son también coplas de diez versos.

El séptimo tiene nueve versos, truncado en el sexto verso.

El octavo tiene ocho versos, con un truncado en el cuarto<sup>27</sup>.

## 2. Poemas de estrofa con cola

En *La pícaro Justina* encontramos sucesivamente «Redondillas con su estribo»: tres redondillas con el añadido de un cuarteto de dos heptasílabos y dos tetrasílabos con rima en los versos pares, que es lo que el autor llama estribo<sup>28</sup>.

Luego tenemos una «Endecha con vueltas»: cuatro estrofas de ocho versos octosilábicos pareados con un estribillo que se repite al final de cada uno de ellas<sup>29</sup>.

Tenemos también una «Octava con hijuela que glosan el pie siguiente»<sup>30</sup>, donde la hijuela es un añadido final de ocho versos, y «Liras seminimas»<sup>31</sup>, que son tres estrofas de cinco versos amétricos de rima ababb con el último verso hiper métrico.

Díaz Rengifo en su *Arte poética* contempla muchos tipos de redondilla de cinco (copla real) o cuatro versos, de ocho o nueve versos (redondilla mixta), y reseña ocho tipos de redondillas de verso quebrado<sup>32</sup>; cita la redondilla menor con versos de seis sílabas, pero ninguna con estribo.

---

<sup>25</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 27.

<sup>26</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 27.

<sup>27</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 28-30.

<sup>28</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, pp. 203.

<sup>29</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, pp. 327-329.

<sup>30</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, p. 474-475.

<sup>31</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, p. 669, y Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 296.

<sup>32</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 23-30.

Luego glosa las vueltas y repeticiones de los villancicos<sup>33</sup>, más adelante el soneto con repetición<sup>34</sup>.

Tratando de los sonetos petrarquistas señala una vuelta pareada que llama «retornelo»<sup>35</sup>, y podemos comprobar el tono lírico de «Endechas con vuelta»<sup>36</sup>, donde Justina se lamenta por haber sido engañada por los estudiantes de La Bigornia, con repetición de la vuelta siguiente: «No hay placer que dure / Ni humana voluntad que no se mude». La melancolía asociada a las vueltas se confirma en la alusión a una canción que le cantan los estudiantes disfrazados a Justina y que tiene como vuelta: «Yo soy palma de danzantes / y hoy me llevan los estudiantes»<sup>37</sup>.

Finalmente, Díaz Rengifo no nos da ejemplos de octavas con hijuela o de liras con cola.

### 3. Poemas de rima no llana

#### 3.1 Versos esdrújulos

En *La pícara Justina* tenemos «Octavas de esdrújulos» y «Tercetos de esdrújulos».

Hallamos también unos «Esdrújulos sueltos con falda de rima», composición en que las estrofas impares y pares repiten la misma palabra al final de cada verso; es lo que el autor llama falda de rima. Esta última composición está formada por cuatro estrofas de ocho versos dodecasílabos (esdrújulos)<sup>38</sup>.

Encontramos también «Redondillas de pies esdrújulos», composición que está formada por dos estrofas de rimas abrazadas (abba) y cruzadas (abab) más dos dísticos (cc), con el penúltimo verso quizás hipermétrico<sup>39</sup>.

En el capítulo XIII antes citado explica Díaz Rengifo cómo el verso esdrújulo se llama así porque viene de una palabra griega que significa

<sup>33</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 32-37.

<sup>34</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 55-56.

<sup>35</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 58.

<sup>36</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, pp. 327-329.

<sup>37</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, p. 350.

<sup>38</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, pp. 173, 193, 607, y Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 273.

<sup>39</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, p. 831.

en romance ‘correr, resbalar’: «[...] y quadra muy bien a este género de versos, porque acaban con el acento en la antepenúltima, y parece que desde aquella sílaba hasta el fin van corriendo»<sup>40</sup>.

Pero es en el capítulo LXIII, titulado «De la rima encadenada», donde el autor apunta que algunos poetas, considerando que son pocos y difíciles, consideran que han de tener rima libre, como los versos heroicos. Díaz Rengifo no está de acuerdo y anuncia la exposición de una silva de esdrújulos: «[...] y en nuestra sylva se hallará tanta copia dellos, que baste para cualquier composición, y consonancia»<sup>41</sup>. Sigue diciendo que se pueden hacer con ellos todo tipo de versos italianos (octavas, sonetos, etc.).

Asegura que se pueden hacer composiciones con versos de once sílabas enteros o esdrújulos, y aduce dos liras que son dos estrofas de cinco versos de rima aBabB y cDcdD que nos dice redactó un nigromántico «que se puso a disputar con un santo Obispo pretendiendo con sus Artes Mágicas hacerle mal»<sup>42</sup>. Sin embargo, según Navarro Tomás no fueron los italianos los inventores del verso esdrújulo, sino el portugués Cairasco de Figueroa<sup>43</sup>.

Pero, fijémonos ahora en la «Silva de consonantes copiosissima» que se basa, nos dice el autor, en una silva de rimas consonánticas que utilizó Petrarca para todos sus sonetos y sus canciones: «[...] hagote saber, que en las obras del Petrarca, anda una suma de los Consonantes que este autor usó en su lengua Italiana en todos los Sonetos, y Canciones que hizo»<sup>44</sup>.

Tras glosar y exponer una «Sylva de consonantes y nombres comunes», Díaz Rengifo nos anuncia una tabla específica de versos esdrújulos<sup>45</sup>. Distingue tres tipos de esdrújulos (verbales, superlativos, sustantivos y adjetivos). Los esdrújulos aducidos por Díaz Rengifo son más

---

<sup>40</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 17.

<sup>41</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 92.

<sup>42</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 92.

<sup>43</sup> Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 262, nota 13. Acerca de los versos esdrújulos en la poesía clásica, ver José Domingo Caparrós, «Teoría métrica del verso esdrújulo» en *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, año XII, 12 (2014), pp. 57-93. Para un estudio de conjunto de los poemas liminares, ver Jaime Galbarro García, «Los poemas sumarios de *La pícaro Justina*» en Juan Matas Caballero, Désiree Pérez Fernández y José María Balcells (ed.), *Cervantes y su tiempo*, León, Universidad de León, 2008, vol. 2, pp. 197-206.

<sup>44</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 120-121.

<sup>45</sup> La tabla corre desde la p. 279 hasta la p. 291 (*supra* nota 3).

bien de la tercera categoría (sustantivos y adjetivos, aunque también hay algún superlativo).

Una serie de rimas se repite en los poemas esdrújulos de *La pícaro Justina*; se trata de las rimas siguientes con los sustantivos correspondientes:

A	A tálamo, cálamio, zánganos <sup>46</sup>
A I	ártico, antártico, acuátiles, ánimo <sup>47</sup>
E I	pésimo, quincuagésimo centésimo <sup>48</sup> frenética, quincuagésima, somética <sup>49</sup> céfiro, estrépito, bélico <sup>50</sup>
E O	miércoles <sup>51</sup>
E U	Hércules <sup>52</sup>
O O	astrólogo, prólogo, teólogo <sup>53</sup>
I A	Perlicaro, Icaro, pícaro <sup>54</sup>
I E	empíreo, mortífero, salutífero <sup>55</sup>
I I	deífica, pacífica, prolífica <sup>56</sup> Fílido, Amarílido <sup>57</sup>
I U	capítulo, título <sup>58</sup> matrícula, canícula <sup>59</sup> .

Llama la atención el hecho de que, de un total de treinta y seis voces esdrújulas recabadas en los poemas de *La pícaro Justina*, sólo no tienen trasuntos en la silva *ad hoc* de *Arte poética española* las voces «pésimo», «estrépito», «empíreo», «prolífico», sea en su forma masculina o femenina, cuando «Amarílido» y «Fílido», formas más cultas, sí que tienen su trasunto en *Arte poética española*.

<sup>46</sup> *LpJ*, p. 831 = *APE*, p. 279. A efectos de esta comparación, utilizo las abreviaturas: *APE* = Juan Díaz de Rengifo, *Arte poética española*, 1606, y *LpJ* = Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, 2011, y el signo = para señalar equivalencia.

<sup>47</sup> *LpJ*, p. 608 = *APE*, p. 281, salvo *acuátiles*.

<sup>48</sup> *LpJ*, p. 174 = *APE*, p. 284, salvo *pésimo*.

<sup>49</sup> *LpJ*, p. 193 = *APE*, p. 284, en masculino: *frenético, quincuagésimo, somético*.

<sup>50</sup> *LpJ*, pp. 607-608 = *APE*, p. 283, salvo *céfiro* y *estrépito*.

<sup>51</sup> *LpJ*, p. 174 = *APE*, p. 285.

<sup>52</sup> *LpJ*, p. 174 = *APE*, p. 285.

<sup>53</sup> *LpJ*, p. 173 = *APE*, p. 290.

<sup>54</sup> *LpJ*, p. 173 y 831 = *APE*, p. 285, salvo *Perlicaro*.

<sup>55</sup> *LpJ*, pp. 607-608 = *APE*, p. 286, salvo *empíreo*.

<sup>56</sup> *LpJ*, p. 174 = *APE*, p. 286, en masculino: *deífico, pacífico* salvo *prolífico*.

<sup>57</sup> *LpJ*, p. 831 = *APE*, p. 287, grafías *Phylida* y *Amarílida*.

<sup>58</sup> *LpJ*, p. 174 = *APE* p. 288.

<sup>59</sup> *LpJ*, p. 831 = *APE*, p. 288.

### 3.2 Versos agudos

El autor de *La pícara Justina* sólo reseña un poema de pies agudos: «Soneto de pies agudos al medio y al fin»<sup>60</sup>.

He aquí lo que nos dice Díaz Rengifo en el «Si es lícito hacer versos Italianos agudos. Capítulo XII»<sup>61</sup>.

Cita versos de diez sílabas en la métrica italiana, a pesar de que sea tan semejante a la latina que no tiene versos agudos, son versos llamados «mudos», que acaban con una sílaba larga, a veces con dicciones de una sola sílaba, a veces dos.

Nos da el ejemplo de dos sonetos de un poeta antiguo italiano, uno con dicciones de sólo una sílaba al final y otro con versos agudos.

Afirma que en *Los Triunfos* de Petrarca hay un capítulo final de tercetos de los cuales el último acaba en estos agudos.

Termina afirmando que en la lengua española hay muchos, que se podrán usar, pero: «Verdad es, que quanto menos hubiere destos claudicantes, y mudos, yra mas llena, y grave la composicion»<sup>62</sup>.

Parece que el autor de *La pícara Justina* acató en los versos agudos los recelos expresados por Díaz Rengifo.

## 4. Poemas de consonantes no usuales

En la «Tabla desta arte poética» encontramos «Estancias de consonancia doble en un mismo verso»<sup>63</sup> así como «Tercetos de ecos engazados», con rimas que se repiten no ya en el mismo verso, como en el poema anterior, sino al final de un verso y al principio del siguiente<sup>64</sup>.

Díaz Rengifo<sup>65</sup> habla de los tipos de versos en eco que se pueden hacer, de una, dos o tres sílabas repetidas o reflejas; dice cómo tienen que acabar con vocal, como «prestado», y empezar o acabar con vocal, como «atado», las de dos o tres sílabas mejor que las de cuatro, con qué poemas

---

<sup>60</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, p. 154.

<sup>61</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 15-17.

<sup>62</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 17.

<sup>63</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, pp. 376-377.

<sup>64</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, p. 727.

<sup>65</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, caps. LXX y LXXI, pp. 97-101. Sobre los versos en eco en el Siglo de Oro, ver Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, pp. 271-272 y nota 21.

se pueden usar (versos italianos: octavas, sonetos, canciones) y en qué género (la comedia). Nos da un ejemplo que se corresponde con el tipo de rima que se ejemplifica en «Tercetos de ecos engazados»:

Si no me niegan mis enojos, *ojos*,  
Para mirar al desastrado, *ado*; [= hado].  
En que me puso mi atrevida; *vida*<sup>66</sup>,

Pueden también ir las reflejas en el principio del verso siguiente como en «Estancias de consonancia doble en un mismo verso» (*supra*):

Ya la florida y fresca primavera  
Era llegada ya de su tesoro  
Oro daba la tierra, y el decoro  
Coro de Apolo andaba en la ribera<sup>67</sup>.

Más adelante Díaz Rengifo nos promete una «Silva de consonantes reflejos»<sup>68</sup>.

Las cinco rimas consonantes en eco de «Tercetos de ecos engazados» son «hermanos / Manos»; «demanda / Manda»; «escribanos / Vanos»; «Almirante / Ante»; «Guevara / Vara» (dos tercetos endecasílabos ABA ABA, siguiendo a Dante).

En Díaz Rengifo hallamos el escolio «mano», que concuerda con «Paganos», «Hermano», «Otomano», «sacamano», «humano», «inhumano», «Romano», «pasamano», mientras que «Vano» concuerda con «Escribano», «en vano», «abano», «revano», «Vibano», «sylvano»<sup>69</sup>.

Otras palabras en eco de este poema de *La pícaro Justina* tienen su correspondencia en la «Silva de consonantes reflejos», como la voz «manda», que concuerda con «Demanda», «desmanda», «remanda», «milmanda» (*sic*); la voz «ante» que concuerda con «sonante», «guante», «cante», «estante», «constante», «plante»; la voz «vara» que concuerda con «Envara», «resvara», «Guevara» y «clavara», también reseña los derivados de «mande»: «mando» y «mandar»<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 98.

<sup>67</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 99.

<sup>68</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 293-323.

<sup>69</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 300.

<sup>70</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 301-302.

Hallamos también en *La pícaro Justina* «Sáficos y adónicos de consonancia latina»<sup>71</sup> (tres estrofas de seis versos amétricos de rima aabbcc de cinco o seis sílabas entreverados con tres versos de cinco sílabas que se leen de arriba abajo) y «Sáficos adónicos de asonancia» (tres estrofas de seis sílabas de rima aabbcc entreveradas con tres versos de cinco sílabas concatenados que se leen de arriba abajo)<sup>72</sup>.

Advierte Díaz Rengifo que los españoles, después de imitar a los italianos introduciendo el verso de siete y de once sílabas, así como los esdrújulos, quisieron imitar a los latinos. Después habla de las odas de sáficos y adónicos que se hicieron y andan impresas cuando recibieron los huesos de san Eugenio arzobispo de Toledo, con las dos primeras dos estancias con quebrado de once + siete en los versos cuatro y ocho<sup>73</sup>.

## 5. Conclusión

En conclusión, cabe decir que, salvando los versos de cabo roto, que son creación contemporánea, muchos de los versos atípicos que aduce el autor de *La pícaro Justina* ya estaban reseñados en *Arte poética* de Díaz Rengifo (versos quebrados, agudos, esdrújulos, con vuelta, en eco, de consonancia y asonancia latina). Sin embargo, innova con respecto a los quebrados de Jorge Manrique e italianos, adapta sucesivamente los esdrújulos a los versos de arte menor, la vuelta (propia del villancico de las canciones petrarquistas) a la endecha, y los versos en eco a los tercetos endecasílabos; hace coplas de sáficos y adónicos de versos de arte menor cuando solían hacerse de arte mayor.

Sin embargo, en la elección de la rima parece más seguir fielmente a Díaz Rengifo, incluso cuando son atípicas: muchas de las rimas esdrújulas, agudas y en eco de *La pícaro Justina* se podrán hallar fácilmente en las «sylvas» del jesuita.

Nos queda por apuntar otro dato anejo: las dos tablas enciclopédicas («Explicación de los consonantes propios que van en la Sylva» y «Explicación de los consonantes propios esdrújulos») incluyen muchos vocablos onomásticos que reproduce el texto de *La pícaro Justina*, lo que no puede sino llamar poderosamente la atención de la crítica especializada en el libro.

---

<sup>71</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, pp. 413-414

<sup>72</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, pp. 433-434.

<sup>73</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 18.

## OBRAS CITADAS

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (coord.), Madrid, Real Academia Española, 2004.
- Caparrós, José Domingo, «Teoría métrica del verso esdrújulo» en *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, año XII, 12 (2014), pp. 57-93.
- Díaz Rengifo, Juan, seudónimo de Diego García, *Arte poética española*, Ángel Pérez Pascual (ed.), Kassel, Reichenberger, 2012.
- , *Arte poética española*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- , *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606
- , *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, Luc Torres (ed.), Madrid, Castalia, 2011.
- , *La pícara Justina*, Julio Puyol y Alonso (ed.), Madrid, Imprenta de Fortanet, 1912.
- , *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca, 1605.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Madrid / Barcelona, Guadarrama / Labor, 1974.
- Pérez Pascual, Ángel, «Historia de un libro en la Edad Moderna. El *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo: de las fuentes a los estantes» en *Cultura Escrita y Sociedad*, 9 (2009), pp. 191-252.
- Rohland, Régula, «Los versos “de cabo roto” en el *Quijote* y su uso por Francisco López de Úbeda», en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, 2006, pp. 517-524.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1982.
- Torres, Luc, *Discours festif et parodie dans «La pícara Justina» de Francisco López de Úbeda*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

# Teatro

---

ED. CERSTIN BAUER-FUNKE, WILFRIED FLOECK Y MANFRED TIETZ



### Sección 3: Teatro

CERSTIN BAUER-FUNKE, WILFRIED FLOECK Y MANFRED TIETZ

Westfälische Wilhelms-Universität Münster,  
Justus-Liebig-Universität Gießen y Ruhr-Universität Bochum

Una importante novedad en el programa del *XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH) consistió en el hecho de que cada una de las nueve secciones del Congreso tenía que proponer a los ponentes un marco temático bien determinado dentro del cual se desarrollasen sus contribuciones. Para la sección «Teatro», los tres coordinadores de la misma escogimos el tema «Espacios en el teatro español desde sus principios hasta la actualidad». Éste quedó detallado de la manera que sigue en la convocatoria:

Un teatro sin espacio es tan poco imaginable como un teatro sin tiempo, sin actores o sin espectadores. En este contexto, resulta irrelevante que se trate de un espacio visualizado de manera concreta en el escenario y que remita a un lugar real, o de un espacio imaginado y evocado lingüísticamente. Lo decisivo es que los acontecimientos escénicos siempre estén vinculados a una concepción espacial. Además, como bien establecieron los trabajos de Braudel y Lefebvre, el espacio no es una constante fija, sino una construcción social, un lugar de prácticas sociales. El espacio es, en este sentido, en la terminología de Merleau-Ponty, menos «un espace géométrique» que un «un espace anthropologique». Como producto social, el espacio está sujeto al cambio histórico. Su historia refleja, al mismo tiempo, aquella de la sociedad. En los últimos años, y gracias al conocido «spatial turn», el interés por el espacio teatral ha aumentado significativamente.

Con gran alegría, nuestra convocatoria tuvo una respuesta muy positiva por parte de un número considerable de especialistas internacionales del teatro hispánico e hispanoamericano, de modo que, finalmente, cerca de cuarenta ponencias fueron presentadas en nuestra sección. Como es

bien sabido, la Comisión Local Organizadora de Münster había propuesto dos modos de publicar las actas derivadas de cada una de las nueve secciones integrantes del congreso: una publicación propia en la editorial De Gruyter (Berlín, Nueva York) y otra en la editorial de la Universidad de Münster, esta última en formato tanto electrónico como tradicional en papel. Sin embargo, resultó que el espacio previsto para la publicación en la editorial De Gruyter no había de superar el máximo de 150 páginas, volumen a todas luces insuficiente para dar cabida a todas las contribuciones estrictamente centradas en el tema del espacio teatral y, por ello, previstas, desde un principio, para la publicación en dicha editorial. La solución que nos pareció más oportuna fue la de separar todas estas contribuciones en dos tomos, basándonos en un criterio rigurosamente cronológico. De esta manera, se elaboró un primero, bajo el auspicio De Gruyter, con el título *Espacios en el teatro español de la Temprana Modernidad. Siglos XVI-XVIII*, que recoge doce ponencias que corresponden perfectamente a los requisitos formales de la editorial. El segundo tomo abarca las catorce ponencias restantes con el título *Espacios en el teatro español desde el siglo XIX hasta la actualidad*, y su publicación se integra en la prestigiosa colección «Teoría y Práctica del Teatro» de la editorial Georg Olms (Hildesheim, Nueva York). De este modo, las actas de nuestra sección estarán en el mercado en dos tomos que constituyen dos unidades coherentes tanto temática como cronológicamente.

Finalmente, la editorial de la Universidad de Münster está encargada de la publicación de las siete ponencias que también se presentaron en el marco de la sección dedicada al espacio teatral. Si bien es verdad que, desde un punto de vista formal, no corresponden en sus enfoques y problemática a la temática general de nuestro encuentro, no cabe duda de que todas ellas suponen valiosas contribuciones susceptibles de mejorar la comprensión del teatro español y latinoamericano, desde el siglo XVI hasta nuestros días. Cabe añadir que, tal y como se hizo en los dos tomos arriba mencionados, también aquí las ponencias se presentan respetando el orden alfabético de los autores.

Para terminar esta nota introductoria, permítasenos presentar brevemente cada una de estas siete ponencias, sus enfoques y la finalidad de sus respectivos análisis.

*Guillermo Tarrascón* analiza en «Metateatro y humor en *El retablo de maravillas*» las técnicas metateatrales y su función humorística en el famoso entremés cervantino. Destaca la complejidad de la obra, lo que,

según subraya el autor, provocó una serie de interpretaciones de distinta índole. Entre todas las posibles lecturas derivadas del clásico de Cervantes, Tarrascón pone de relieve dos tendencias principales: una crítico-social, dotada de varios propósitos, y otra metateatral, que, a su vez, perseguiría dos metas distintas (la primera centrada en la clásica problemática barroca oscilante entre ficción y realidad y, la segunda, de índole más bien crítica, cuyo objeto es el modelo escasamente intelectual de la comedia lopesca). Para el autor el objetivo principal de la pieza sería su función humorística, lo que no excluiría ni la metateatralidad ni la crítica social.

*Laura Hernández González* presenta en su contribución, «Un viaje accidentado: la caída del caballo en el teatro calderoniano. Estudio de *Las armas de la hermosura*», una interpretación filosófico-existencial del bien conocido motivo calderoniano de la caída del caballo. La autora interpreta tal caída en tanto que consecuencia simbólica de las «pasiones humanas desbocadas», sino como símbolo del nacimiento humano, es decir, de la irrupción del hombre en la complejidad de su propia vida. En sus propias palabras, «precisamente, al caer de su corcel, los personajes calderonianos descubren nuevas facetas de la existencia que, hasta entonces, se les habían ocultado; penetran en ese universo complejo, lleno de apariencias y engaños que es, tanto para Platón como para Calderón, la existencia terrena. Por ello, parece más acertado considerar la caída del caballo calderoniano como metáfora de ese cambio trascendental que, debido a los avatares de Fortuna, sacude violentamente la existencia del hombre barroco y lo introduce de lleno en la complejidad de la realidad».

Tomando como punto de partida una serie de obras de tres autores colombianos, *Alejandra Jaramillo Morales* analiza en su artículo «Espacio y representación: tres ejemplos del teatro contemporáneo en Colombia», la función del espacio como lugar y símbolo de la violencia en el contexto de la reciente historia colombiana. La autora escoge varias obras de Alejandro Buenaventura, Víctor Viviescas (*Estados de vulnerabilidad*) y Fanny Baena (*El otro animal*), en las que pone de relieve las formas de violencia tanto individual como institucional omnipresentes en el pasado reciente del país. Según Jaramillo, la crítica cree ver en ellas los primeros indicios de una superación del fenómeno de la violencia, con lo cual los dramaturgos remitirían ya al tiempo del «postconflicto» colombiano.

*Elena Florencia Pedicone de Parellada* analiza en «Texto y fórmulas de oralidad, a propósito de una puesta tucumana de *El perro del hortelano* de Lope de Vega» una reciente puesta en escena tucumana de

la obra de Lope, desde la perspectiva de su título, alusivo éste a un refrán bien conocido tanto en la España del siglo XVII como en el norte de Argentina. He aquí el núcleo bien claro de su contribución: «“El perro del hortelano, ni come ni deja comer”, no sólo funciona a nivel paratextual desde el título como propiciatorio de la naturaleza genérica de la obra (comedia reidera), sino que también tiene gran incidencia en la estructura, puntualmente en lo que consideramos nivel “metadieético”, tanto en el texto literario de Lope, como en el texto espectacular del marplatense sobre el que vale la pena aclarar, no presenta diferencias sustanciales con respecto al del Fénix». Además, la autora hace constar que el núcleo refranístico aparece de forma estratégica en la mitad de la obra, lo que la lleva a concluir que «el refrán engasta a la acción que viene desarrollándose desde el comienzo y no a la inversa».

*Josef Prokop* muestra en su estudio «La definición del soldado fanfarrón en el teatro español de los siglos XVI-XVII» que dicho personaje, notorio por sus rasgos arquetípicos de valentón verbal tanto en la batalla como en el amor, si bien huidizo y cobarde en la realidad, apenas existe en la comedia española del Siglo de Oro. En lugar de esta caracterización, Prokop propone otra definición que correspondería mejor a aquellos personajes del teatro español del Siglo de Oro, entre los cuales se combinan los rasgos tanto del «fanfarrón» de Plauto como de los «valientes» y «rufianes» de los entremeses, hasta el «capitán» de la *commedia dell'arte*: «Si pensamos en los rasgos siempre presentes en la ancha galería de los valientes/matones/rufianes de los entremeses españoles, creo que deberíamos considerar como su denominador común la impactante, hiperbólica, exagerativa pero imaginativa y poética capacidad de jactancia».

*José Romera Castillo* presenta una enumeración de los nuevos espacios teatrales en la escena actual madrileña. Menciona la creciente relevancia de espacios sonoros, mediáticos y móviles, al tiempo que dirige la atención sobre los «teatros a domicilio», esto es, aquellas puestas en escena que se realizan por encargo de personas privadas en viviendas, bares, galerías u oficinas. Finalmente, el autor se centra en los teatros madrileños que cambiaron de función o se vieron obligados a echar el cierre por razones financieras, lo que afectó, sobre todo, a varias salas alternativas de dimensiones más modestas. No cabe duda de que esta rapidísima enumeración sienta las bases para la elaboración de estudios futuros en esta dirección, hasta ahora poco explorada por la crítica.

Finalmente, *Hélène Tropé* expone detenidamente en su estudio titulado «“En tu campo ay quien se precia / de coronista mayor”. Mecenas en la poesía: *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega» que uno de los objetivos más importantes de esta obra de Lope fue preparar el terreno a favor de su profundo deseo de obtener el puesto de cronista del rey Felipe III. Tal finalidad explica el hecho de que el dramaturgo pusiera de relieve las extraordinarias capacidades políticas de Alejandro el Magno y su generosidad como mecenas de Apeles, pintor oficial de su corte. Al mismo tiempo, la comparación de Alejandro con el rey español y, en este sentido, la glorificación de la monarquía española, tienen por fin recomendar al propio autor para el puesto de cronista de la corte. «Sin embargo», afirma Tropé, «lo más interesante es comprobar cómo Lope reinventa la figura del héroe macedonio en el contexto histórico del imperio español, empeñado en establecer la dominación castellana en todo el orbe a fin de implantar una monarquía cristiana universal».

Quisiéramos aprovechar estas breves notas para dar las más cordiales gracias a todos los colaboradores y colaboradoras de la sección «Teatro», cuyas contribuciones nos permitieron aplicar las categorías del *spatial turn* al campo tan rico y variado del teatro hispano. Además, quisiéramos incluir en estas palabras de agradecimiento la expresión de nuestra gratitud para con los responsables de la *Asociación Internacional de Hispanistas* que nos confiaron la dirección de la sección, así como para con el equipo de la Universidad de Münster, a quien debemos un apoyo amistoso e incansable.



## Metateatro y humor en *El retablo de las maravillas*

GUILLERMO CARRASCÓN

Università degli Studi di Torino

**RESUMEN:** *El retablo de las maravillas* es una de las obras dramáticas más complejas de Cervantes, y también una de las más estudiadas. La crítica se ha ocupado de ella desde diversos enfoques: sociológico, psicológico, estético, estructural y, en concreto, el análisis de los elementos metateatrales que contiene ha dado lugar a algunas de las interpretaciones más convincentes. Sin embargo por más que la comicidad pueda ser vista como un elemento para transmitir, disimulándolas, las críticas cervantinas a las superestructuras sociales, económicas e ideológicas de su época, no hay que perder de vista que el humor y la risa eran las finalidades principales del género en el que se inscribe por pleno derecho la obra.

**PALABRAS CLAVE:** Metateatro, humor, *Retablo de las maravillas*

Con frecuencia se dice que *El retablo de las maravillas* es uno de los entremeses más complicados de Cervantes. Por citar un ejemplo no menos ilustre que conocido, Eugenio Asensio escribió que «no hay pieza cervantina más intencionalmente ambigua y cambiante, con más interpretaciones que no se excluyen»<sup>1</sup>. Robert Marrast, a su vez, había insistido sobre su complejo juego entre realidad e ilusión<sup>2</sup>, un argumento

---

<sup>1</sup> Eugenio Asensio, «Entremeses», en Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley (ed.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 190-191.

<sup>2</sup> Robert Marrast, *Miguel de Cervantès dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957, pp. 90-91.

sobre el que volvería Maurice Molho<sup>3</sup>, mientras que Jean Canavaggio propuso diversas claves de esta complejidad, al ocuparse del tema del teatro dentro del teatro en la obra dramática cervantina<sup>4</sup>. Y si acortamos la mirada para buscar ejemplos más cercanos en el tiempo, si bien no menos eminentes, Ignacio Arellano, hace poco, afirmaba de nuevo más o menos lo mismo, es decir, que el *Retablo* es «probablemente uno de los más famosos y complejos entremeses cervantinos»<sup>5</sup>.

Ya en los primeros años 80 del siglo pasado Lore Terracini constató que el *Retablo* era también uno de los textos más estudiados de la literatura española<sup>6</sup>, y desde entonces la crítica no lo ha dejado de mano. Haciendo revista de las muchas interpretaciones que han ido registrando los estudiosos para dar razón cumplida de la complejidad semántica del entremés, podemos distinguir dos grandes tendencias. Una primera línea general de lectura de la farsa pone en evidencia un contenido de crítica social que, según los diversos autores, puede ir dirigida:

1) contra los miedos y los convencionalismos sociales que inducen a los personajes del entremés<sup>7</sup> a aceptar el embuste de Chanfalla y Chirinos y a fingir hipócritamente que ven lo que no están viendo, antes que arriesgarse a aparecer ante sus vecinos como portadores de sangre hebrea o mora o como hijos ilegítimos<sup>8</sup>;

<sup>3</sup> Maurice Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 110-117.

<sup>4</sup> Jean Canavaggio, «Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro», en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 147-163.

<sup>5</sup> Ignacio Arellano, «El retablo de las maravillas, de Cervantes. El poder de los prejuicios», en *El jardín de los clásicos*, 25 de abril de 2016 (blog) [fecha de consulta: 29-12-2016] <<http://jardindelosclasicos.blogspot.fr/2016/04/el-retablo-de-las-maravillas-de.html>>.

<sup>6</sup> Lore Terracini, «Le invarianti e le variabili dell'inganno (Don Juan Manuel, Cervantes, Andersen)», en *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, pp. 73-88.

<sup>7</sup> Sin olvidar que los personajes que asisten a la representación —una especie de ensayo general de la estafa, según se deduce de las palabras con que cierra la obra Chanfalla: «El suceso ha sido extraordinario. La virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo» (Miguel de Cervantes, *Entremés del retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, p. 101; cito siempre, indicando el número de página, de esta edición)— son el gobernador, el alcalde, el regidor y el escribano, con sus familias, es decir la clase dirigente de una pequeña localidad, aunque sean en cierto modo el grado más bajo del escalafón de la clase dirigente.

<sup>8</sup> Además de subrayar, matizando así algunas interpretaciones, que «Chanfalla y Chirinos no crean tal ilusión, como la mayoría de la crítica acepta, sino que como artistas del

2) en concreto, contra la vacía ficción de la limpieza de sangre, que en realidad invierte el fundamento ideológico del Cristianismo pues, al establecer distinciones raciales, constituye (según un artículo de Bruce Wardropper<sup>9</sup>) una profunda traición de la ley de Dios, el único que puede leer el corazón del hombre y juzgar su fe, cuando debería ser bien sabido que estos, y no la sangre, son lo que cuenta;

3) contra la paradójica pretensión de honra por parte de unos villanos cuyos apellidos –nombres parlantes típicamente cervantinos: Capacho, Repollo, Castrado– hablan claro, entre otras cosas<sup>10</sup>, de sus humildes orígenes, con lo que son los primeros en contradecir sus aspiraciones de linaje.

Tal tipo de lectura sociológica parece ser el más duradero: parte de muy antiguo, lo cual no es sorprendente porque este sentido es quizá el más evidente de los que ofrecen las varias interpretaciones posibles de la obra, y por el mismo motivo sigue siendo también la que el texto convoca en primer lugar en la imaginación del lector actual, al que choca la manera muy poco *politically correct*, por decirlo con términos actuales, con la que los personajes se refieren a las «usadas enfermedades» (pp. 90, 94) que denunciaría la incapacidad de ver lo que (no) pasa en el retablo de Chanfalla; y al mismo tiempo y por eso mismo es el que más difusión halla en nuestros días entre todos los públicos, pues entre otras razones no es difícil aplicarlo a nuestra sociedad actual. El mismo Arellano sugiere en la brevísima entrada de su blog personal ya citada

---

engaño se aprovechan del espíritu cobarde de sus espectadores» –lo cual constituye una precisión imprescindible para esta lectura–, Baras Escolá hace un repaso muy completo, al que remitimos para este y los enfoques críticos mencionados a continuación, de la bibliografía sobre el *Retablo* en las «Notas complementarias» a su edición (Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 452-498).

<sup>9</sup> Bruce Wardropper, «The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*» en *Cervantes*, 4.1 (1984), pp. 25-33.

<sup>10</sup> Sobre las alusiones sexuales que contienen estos nombres, Maurice Molho ha trazado toda una línea de interpretación del *Retablo* (*Cervantes: raíces folklóricas*, pp. 173-200). Véanse las notas de Alfredo Baras Escolá al texto, n. 18, p. 88, y n. 48, p. 92, y las «Notas complementarias», p. 463. María José Martínez López concluye que «la onomástica, a la vez que produce un efecto de individualización, resulta uno de los rasgos más económicos de caricaturización del personaje» (*El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 267). Véase también Javier Huerta Calvo, Rafael Martín Martínez y Francisco Sáez Raposo, «Onomástica entremesil cervantina (índice explicativo de personajes)», en Héctor Briosos Santos (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 273-316.

que «no faltan en el siglo XXI los retablos de las maravillas ni los espectadores que no se atreven a decir que no hay nada en el tablado de los embaucadores, no sea que digan que “de ellos son”»<sup>11</sup>. Además, tal interpretación se compagina bien con la imagen, quizá un poco anacrónicamente forzada, aunque no inverosímil ni incompatible con algunas lecturas posibles de sus obras, que se ha venido a construir en nuestros tiempos de un Cervantes portavoz de una velada crítica social y a veces abiertamente denunciador de injusticias y defensor de libertades<sup>12</sup>. Por otra parte, el sociológico es un tipo de análisis que parece también inagotable: el reciente libro de Lee, por ejemplo, refresca y complementa estas lecturas al describir estos miedos y convencionalismos como un resultado de la resistencia a descubrir la esencial igualdad entre todos los seres humanos que, puesta de manifiesto, invalidaría las bases

---

<sup>11</sup> Por dar otro ejemplo, véase la aplicación de una lectura del *Retablo* a la política española en el valiente artículo de Luis Daniel Izpizua, «*Ex illis* y soldadesca», en *El País*, 8 de mayo de 2001(en línea) [fecha de consulta: 26-12-2016] <[http://elpais.com/diario/2001/05/08/opinion/989272808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/08/opinion/989272808_850215.html)>.

<sup>12</sup> Por ejemplo, Maurice Molho afirma que el *Retablo* es «también, implícitamente, una defensa del pobre, defensa polémica por agresión al rico» y Alberto Castilla, hipotizando que Tontonelo fuese alusión a Tolomeo, supone que Cervantes estaba nada menos que lanzando «un dardo a la ideología tridentina y de la Contrarreforma» (citamos por Alfredo Baras Escolá, «Notas complementarias», p. 462). Laureano Corces, a su vez, opina que «el mensaje de Cervantes es serio: la honra, la limpieza de sangre, el qué dirán, crean imágenes irreales, son pura ficción [...]. Al emplear el género cómico [Cervantes] reevalúa con postura crítica el código del honor» («Estudio genérico y metateatralidad en *El Retablo de las maravillas*», en Sara M. Sanz [ed.], *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Alcalá de Henares, 21-26 de julio de 2003)*, Madrid, AEPE, 2004, pp. 36 y 42). Karina Galperin concluye que para Cervantes la identidad en España es una entidad fluida, por lo que los sujetos siempre son mestizos aunque la sociedad los considere «puros» («“De ex illis es”: la representación de lo judío en Cervantes» en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila [ed.], *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 873-878). Más atinadas y menos anacrónicas parecen las conclusiones de Francisco Sáez Raposo, para el cual Cervantes camufla a través del humorismo el propio descontento y desencanto ante el sistema de corte feudal que se planteaba desde el poder como respuesta a la crisis de valores que atravesaba España («Subversión y heterodoxia en los entremeses» en Héctor Brioso Santos [ed.], *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 197-218).

ideológicas del discurso dominante y de la entera organización social hispánica de los siglos XVI y XVII<sup>13</sup>.

En última instancia, no cabe duda de que tan legítimo como preguntarse cuál es la reacción que *El retablo* puede suscitar en un público que se ve forzado a contemplar la representación escénica de sujetos semejantes a ellos comportándose de manera ridícula solo por miedo a ser tildados de ser *ex illis* es responderse que esa reacción puede ser de crítica contra los temores a ser socialmente marcado y ante otros convencionalismos sociales. Aunque también cabría hipotizar muchas otras, como por ejemplo el sentimiento de superioridad sobre los villanos, que no tienen más que su limpieza de sangre de la que vanagloriarse, u otras de las que se han ido barajando dentro de esta línea de lectura.

La segunda tendencia de interpretaciones del retablo –que obviamente no es incompatible con la primera, o sea la que se fija en contenidos de crítica social– señala más bien una dimensión metateatral de la crítica contenida en los entremeses y comedias que, por lo que se refiere al *Retablo*, ha tenido algo menos de eco, aunque se orienta hacia algunos temas bastante presentes en Cervantes. Según estas líneas de lectura, que se pueden hacer partir de Francisco Ynduráin<sup>14</sup> y bien representadas por el conocido artículo de Laurent Gobat<sup>15</sup>, la presencia en el texto de mecanismos metateatrales que intervienen en el desarrollo de la acción debe orientar nuestra lectura en dos direcciones:

---

<sup>13</sup> Christina H. Lee, *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

<sup>14</sup> En su introducción, no siempre recordada, al segundo volumen de obras dramáticas de las *Obras completas de Miguel de Cervantes* de 1962 (o sea, antes de que Lionel Abel publicase su *Metatheatre*, Nueva York, Hill and Wang, 1963), el profesor navarro se fija en el «curioso experimento de perspectiva teatral» cervantino, que califica de «ejercicio de ilusionismo teatral, o, si se quiere, de teatro dentro del teatro, el más refinado que hemos hallado hasta ahora en nuestro autor» y por el que se configuran en complejo juego de perspectivas tres planos sucesivos de profundidad, a los que se suma un cuarto, de «nuestro propio mundo real» desde el que parece irrumpir el Furrier (Francisco Ynduráin, «Estudio preliminar», en *Obras completas de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas II*, Madrid, Atlas, 1962, pp. LVI-LVIII).

<sup>15</sup> Laurent Gobat, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes» en José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas e Irene Andrés Suárez (ed.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-98.

1) una reflexión sobre el tema típicamente cervantino del estatuto de verdad de la ficción o sobre las relaciones entre realidad y representación, línea de estudio de la que nos surte de un buen ejemplo el reciente artículo de Resta sobre el poder de la palabra<sup>16</sup>;

2) una crítica concreta y específicamente dirigida contra la Comedia nueva y la propuesta teatral de Lope, que triunfaba tanto en los corrales como en las casas particulares, excluyendo la dramaturgia de mayor enjundia y vuelo intelectual que hubiese preferido Cervantes. En un aspecto concreto de esta última línea interpretativa, que lee la obra de acuerdo con una postura crítica sobre el teatro de su tiempo, que Cervantes había expresado en numerosas ocasiones<sup>17</sup>, coinciden parcialmente las dos grandes tendencias, la social y la metadramática, pues no ha faltado quien hiciese notar que la ironía explícita del texto acerca de la honra villana, tema social, constituye una parodia de comedias de Lope, como *Peribáñez* (¿1609?) o *Fuenteovejuna* (1612-1614), en las que el honor de los villanos constituía una clave argumental importante y que, por cierto, el Fénix

---

<sup>16</sup> Entre otros, también sobre este aspecto, se habían anticipado, someramente, Francisco Ynduráin (*Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, p. 109) y, con más detenimiento, los citados Jean Canavaggio («Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro») y Maurice Molho (*Cervantes: raíces folklóricas*, pp. 110 y ss.). Véase también Ilaria Resta, «Fronteras entre arte y vida: el poder de la palabra en el metateatro cervantino», en Alessandro Cassol et al. (ed.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013, pp. 461-471.

<sup>17</sup> No parece necesario volver a citar los conocidos pasajes del *Quijote* I, 48, y II, 26 (y vuelvo a remitir a las páginas que le dedicó al otro retablo Francisco Ynduráin en *Relección de clásicos*, pp. 104-108), del *Licenciado Vidriera* o de *El coloquio de los perros*, de la *Adjunta al Parnaso*, del prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, del comienzo de la segunda jornada de *El rufián dichoso*, de los numerosos lugares en que el teatro es protagonista en *Pedro de Urdemalas* (véase al respecto Marcela Beatriz Sosa, «Estrategias metateatrales en *Pedro de Urdemalas* [y su relación con la poética del *Quijote*]», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila [ed.], *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 901-908) y en otras comedias; o del segundo capítulo del tercer libro del *Persiles*. Para todo ello remito al fino comentario de Aldo Ruffinatto, «Rivales en la comedia», en *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, 2015, pp. 43-55.

compone precisamente por los mismos años, de 1608 a 1614, en los que Cervantes podía estar escribiendo el *Retablo*<sup>18</sup>.

En realidad, la línea de lectura que se fija en los elementos metateatrales de nuestro entremés como vehículo de crítica al teatro contemporáneo de Cervantes, por lo que se me alcanza, fue abierta y sigue estando muy bien representada en un artículo que publicó E. Michael Gerli hace ya casi treinta años, en el que detalló puntual y exhaustivamente todos los elementos metateatrales del breve texto que se pueden leer como respuesta a la engañosa obrita de preceptiva dramática lopiana y en general como crítica del modelo triunfante de la Comedia nueva<sup>19</sup>.

Buena parte de la complejidad que, como se indicaba al principio, presenta la pieza que comento, es debida sin duda al recurso cervantino al teatro dentro del teatro y al metateatro en general. Evitando el abismo de la *mise en abyme*, o sea la tentación teórica, nos detendremos en algunas consideraciones sobre este entremés y sobre las peculiaridades de las formas de metateatro que Cervantes ha construido en él, al hilo de la acción dramática. Esta se abre con el diálogo inicial entre Chanfalla y Chirinos, en el que se nos informa de que están preparando algo que califican de embuste y que comparan al «pasado del llovista» (p. 87). Lo podemos considerar como metateatro solo en la medida en la que aceptemos que entran en esta categoría, como afirma Gobat siguiendo la conocida clasificación de Hornby<sup>20</sup>, las alusiones a la vida real y a la literatura, pues el embuste del llovista hace referencia, como es bien

---

<sup>18</sup> Véase la completa reseña bibliográfica al respecto de Alfredo Baras Escolá, «Notas complementarias», p. 464.

<sup>19</sup> E. Michael Gerli, «*El retablo de las maravillas*: Cervantes' "Arte nuevo de deshacer comedias"» en *Hispanic Review*, 57.4 (1989), pp. 477-492. Este artículo no parece haber tenido el eco que habría merecido. Por ejemplo, el citado Laurent Gobat («Juego dialéctico entre realidad y ficción», p. 94) repite, sin citar al profesor de Virginia y muy resumidos, conceptos que Gerli había expuesto con gran profundidad de análisis, riqueza de detalle y mucho detenimiento en su citado artículo. Ni que decir tiene que estoy seguro de que se trata de un caso de desconocimiento, no de plagio. El mismo año publica Rosa Rossi su «*El retablo de las maravillas* come testo meta-teatrale», en Blanca Perrián (ed.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, vol. 2, pp. 515-525; mientras que poco después David R. Castillo y William Egginton publican «The Rules of Chanfalla's Game», in *Romance Languages Annual*, 1 (1994), pp. 444-449, en donde asocian directamente a Lope con la figura de Chanfalla.

<sup>20</sup> Laurent Gobat, «Juego dialéctico entre realidad y ficción...», pp. 79-80.

sabido, al cuentecillo popular del hombre que podía hacer llover. La indicación hace suponer que, antes de presentar su mágico retablo, Chanfalla ha abusado por otros pagos de la credulidad campesina fingiendo otra capacidad no menos mágica, la de ser un «llovista», pero la alusión comienza, nada más empezar, a solicitar la comicidad con el recuerdo de una divertida anécdota que había de ser bien conocida para el público del siglo XVII. Entre paréntesis, esta comicidad se le escapa al lector moderno, que aún cuando entienda de primeras y sin ayuda de notas la palabra «llovista», lo cual debe de ser poco frecuente, no la relaciona en principio con nada humorístico.

Inmediatamente después de este diálogo entre los embusteros principales, y todavía en la primera parte de la obra, aparece en escena un nuevo personaje de la cuadrilla: Rabelín, un músico rabelista cuyas características físicas, que el lector tiene que deducir del diálogo, pues no están indicadas en las mínimas acotaciones, son más bien singulares. Antes de que lo vea el público Chirinos prepara su entrada afirmando que será un milagro si no les tiran piedras sólo al verle, pues «tan desventurada criaturilla» (p. 87) no la ha visto en todos los días de su vida. Las peculiaridades físicas tan acusadas del personaje músico hacen pensar más bien que Cervantes, al escribir el texto, tuviese en mente una compañía concreta con un actor de este aspecto, alguien muy pequeño que probablemente hiciese reír al público solo con su presencia. Pero, al margen de esta cuestión, que sin duda se podría dilucidar pero que se aleja demasiado de mi intención, lo que tiene de metateatral el diminuto músico es que, de repente, se salta a la torera la convención de realidad que vige en el espacio escénico para autodenunciar su naturaleza de personaje al afirmar, en respuesta a Chirinos, que se lamenta de su escaso tamaño: «en verdad que me han escrito para entrar en una compañía de partes, por chico que soy» (p. 88). De nuevo se trata de un juego de palabras que, sin las notas a pie de página, se le escaparía al lector moderno, pero parece posible pensar que, si Rabelín manifiesta que es solo el fruto de la imaginación del autor, que su existencia es puramente textual y que el personaje está compuesto a la medida para una compañía teatral, lo hace primariamente para dar pie al humorismo vehiculado por el juego de palabras suyo y por el sucesivo de Chanfalla —«si os han de dar la parte [en el doble sentido de papel y de participación al beneficio crematístico] a medida del cuerpo, será casi invisible» (p. 88)—, cuya finalidad es primariamente hacer reír, aunque con ello no se borre el

efecto sucesivo de vértigo autorreferencial del comentario: Chanfalla es el autor que pagará poco a Rabelín y que le concederá en el retablo un papel tan exiguo como su figura, porque así lo ha escrito el poeta.

En esto los farsantes llegan al pueblo, se encuentran con las autoridades y empiezan en seguida a ejercitar «el filo» que se han dado «a la lengua en la piedra de la adulación», haciendo zalemas al Gobernador de «anchurosa y peripatética presencia» con la frase de Chanfalla en respuesta al calificativo, cargado de ironía dramática (lo cual, si bien se considera, también es metateatro), de «hombre honrado» que el prócer aldeano le ha dirigido: «Honrados días viva Vuestra Merced, que así nos honra; en fin la encina da bellotas, el pero peras, la parra uvas y el honrado honra, sin poder hacer otra cosa» (pp. 88-89). A parte de los paralelismos sutilmente ofensivos e irresistiblemente cómicos<sup>21</sup> con los que se introduce la ineluctabilidad del hecho de que el honrado esparza honra a su alrededor, la intertextualidad metateatral de esta frase del engañoso Chanfalla la puso de manifiesto Michael Gerli en el artículo citado, en el que ya hacía notar la semejanza, claramente paródica, entre tan sentencioso dicitario y el pasaje de *Fuenteovejuna*, el drama de Lope, en el que, con análogo tono, Esteban agradecía la deferencia con que le trataba el Comendador, aseverando: «De los buenos es honrar, / que no es posible que den / honra los que no la tienen»<sup>22</sup>. Para el destinatario ideal que Cervantes tenía *in mente*, el eco paródico de la sentencia del honrado labrador lopesco en boca del marrullero e improvisado autor teatral tenía que suscitar, más allá de la carcajada provocada por la comicidad primaria, una sonrisa cargada de inteligencia. Pero, aunque al margen en cierto modo de la metateatralidad directa que ahora nos interesa, apostillemos al paso que no menos irónica resulta, pensando siempre en el Fénix de los ingenios españoles, la exposición despiadada por parte de Cervantes de la adulación y el servilismo de los que conscientemente se arman los fingidos comediantes para entrar en las gracias de los poderosos cuyos favores tratan de obtener.

---

<sup>21</sup> Aquí se trata de una comicidad verbal primaria: la aparente torpeza, en realidad malévol, con la que el personaje expresa conceptos que podrían e incluso aparentarían ser áulicos produce el habitual conflicto de planos, expresión y contenido, que desencadena la hilaridad.

<sup>22</sup> E. Michael Gerli, «*El retablo de las maravillas...*», p. 484. El autor extiende el paralelismo al motivo de la boda campesina, presente en ambas obras y elemento de repertorio en la fórmula de la Comedia nueva.

Aunque no faltan otros ejemplos en lo que sigue inmediatamente<sup>23</sup>, demos un pequeño salto textual para detenernos a añadir una mínima consideración sobre el nombre del sabio Tontonelo de Tontonela, que Alberto Castilla ha puesto en relación con Ptolomeo de Ptolemais<sup>24</sup>. Efectivamente, el eco fónico del nombre del sabio existe, y pensar en tal figura está justificado por la descripción de los cálculos astronómicos que sirvieron para dotar al retablo de sus virtudes maravillosas («debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones [...]», pp. 89-90), pero el final en -elo que, como la repetición del nombre propio en el de la ciudad, cumple eficazmente la función elemental de reforzar el efecto hilarante del oxímoron «sabio Tonto-nelo», obliga a preguntarse si el público del momento no veía en él una resonancia italianizante, un eco del nombre, por ejemplo, del teórico dramático Robortello, hipótesis que no haría más que reforzar la teoría de Michael Gerli según la cual el retablo constituye una respuesta al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope.

Para terminar, vayamos al recurso metateatral más macroscópico, el teatro dentro del teatro: la efectiva no puesta en escena de los inexistentes cuadros pseudohistóricos, cuya naturaleza imaginaria, ficticia y fraudulenta se realiza solo, como tantas veces se ha señalado, gracias a la intersección de la palabra de Chanfalla con el miedo de la pública vergüenza que padece su auditorio. Como también se ha dicho, con las numerosas secuelas de crítica al teatro contemporáneo de Cervantes que se pueden derivar de ello, en realidad, lo que Chanfalla y Chirinos ponen ante los ojos del público ciertamente no es la serie de inexistentes cuadros históricos o bíblicos que describen: su espectáculo es precisamente el que constituyen las reacciones farsescas, exageradas, de los personajes, que se convierten en verdaderos payasos, unos entregándose de lleno a la ficción y comportándose de consecuencia, otros dudando, al no ver nada, de su propia condición. Es un espectáculo secretamente destinado a llegar, superando la cuarta pared, a los ojos del público his-

---

<sup>23</sup> Mencionaremos, al menos, el que se contiene en la respuesta de Chirinos al Gobernador sobre los poetas cómicos de la Corte, en el que es fácil ver otra indirecta a Lope: «[...] hay tantos que quitan el sol, y todos piensan que son famosos. Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se usan y así no hay para qué nombrarlos» (p. 92).

<sup>24</sup> Alberto Castilla, «Estudio preliminar. IV. *El retablo de las maravillas*», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alberto Castilla (ed.), Madrid, Akal, 2007, pp. 23-28.

tórico que, como sabemos, nunca existió, o a los nuestros de lectores extemporáneos, que Cervantes identificó al fin como destinatario ideal de la pieza. Y es de nuevo un espectáculo cuya función principal es la de hacernos reír. Risa tan amarga como queramos porque, como de costumbre, la sátira se convierte en el más eficaz vehículo de la crítica; pero la sátira funciona porque hace reír.

Es posible que, ya fascinados por el caleidoscópico recurso del metateatro, que tanta complejidad confiere al entremés, ya interesados en los aspectos evidentes, más bien trascendentales y tirando a trágicos de la sátira social, y distanciados como estamos de la lengua viva y coloquial de los personajes, hayamos perdido de vista que el *Retablo*, como cualquier otro entremés, es en primer lugar, en la concepción cervantina, una pieza destinada a hacer reír al público. En mi humilde opinión, la función primaria a la que se destina, junto con otros recursos, el uso de dispositivos metateatrales, bien miméticos, bien puramente verbales, es la de edificar el mecanismo de la risa que constituye la sustancia del entremés.

## OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio, «*El retablo de las maravillas*, de Cervantes. El poder de los prejuicios», en *El jardín de los clásicos*, 25 de abril de 2016 (blog) [fecha de consulta: 29-12-2016] <<http://jardindeloscasicos.blogspot.fr/2016/04/el-retablo-de-las-maravillas-de.html>>.
- Asensio, Eugenio, «Entremeses», en Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley (ed.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 171-197.
- Baras Escolá, Alfredo, «Notas complementarias», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 452-498.
- Canavaggio, Jean, «Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro», en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 147-164.
- Castilla, Alberto, «Estudio preliminar. IV. *El retablo de las maravillas*» en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alberto Castilla (ed.), Madrid, Akal, 2007, pp. 23-28.
- Castillo, David R., y William Egginton, «The Rules of Chanfalla's Game», in *Romance Languages Annual*, 1 (1994), pp. 444-449.

- Cervantes, Miguel de, *Entremés del retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 87-102.
- Corces, Laureano, «Estudio genérico y metateatralidad en *El Retablo de las maravillas*», en Sara M. Sanz (ed.), *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Alcalá de Henares, 21-26 de julio de 2003)*, Madrid, AEPE, 2004, pp. 35-42.
- Galperin, Karina, «“De ex illis es”: la representación de lo judío en Cervantes», en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (ed.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 873-878.
- Gerli, E. Michael, «*El retablo de las maravillas*: Cervantes’ “Arte nuevo de deshacer comedias”», en *Hispanic Review*, 57.4 (1989), pp. 477-492.
- Gobat, Laurent, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas e Irene Andrés Suárez (ed.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-98.
- Hill, Lionel, *Metatheatre*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.
- Huerta Calvo, Javier; Rafael Martín Martínez y Francisco Sáez Raposo, «Onomástica entremesil cervantina (índice explicativo de personajes)», en Héctor Brioso Santos (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 273-316.
- Izpizua, Luis Daniel, «*Ex illis y soldadesca*», en *El País*, 8 de mayo de 2001 (en línea) [fecha de consulta: 26-12-2016] <[http://elpais.com/diario/2001/05/08/opinion/989272808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/08/opinion/989272808_850215.html)>.
- Lee, Christina H., *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*, Manchester, Manchester University Press, 2015.
- Marrast, Robert, *Miguel de Cervantès dramaturge*, Paris, L’Arche, 1957.
- Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Molho, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Resta, Ilaria, «Fronteras entre arte y vida: el poder de la palabra en el meta-teatro cervantino», en Alessandro Cassol et al. (ed.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013, pp. 461-471.
- Rossi, Rosa, «*El retablo de las maravillas* como texto meta-teatral», en Blanca Perriñán (ed.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, vol. 2, pp. 515-525.

- Ruffinatto, Aldo, «Rivales en la comedia», en *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, 2015, pp. 43-55.
- Sáez Raposo, Francisco, «Subversión y heterodoxia en los entremeses», en Héctor Brioso Santos (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 197-218.
- Sosa, Marcela Beatriz, «Estrategias metateatrales en *Pedro de Urdemalas* (y su relación con la poética del *Quijote*)», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (ed.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 901-908.
- Terracini, Lore, «Le invarianti e le variabili dell'inganno (Don Juan Manuel, Cervantes, Andersen)», en *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, pp. 73-88.
- Wardropper, Bruce, «The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*», en *Cervantes*, 4.1 (1984), pp. 25-33.
- Ynduráin, Francisco, *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969.
- , «Estudio preliminar», en Miguel de Cervantes, *Obras completas de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas II*, Francisco Ynduráin (ed.), Madrid, Atlas, 1962, pp. VII-LXXVII.



## Un viaje accidentado: la caída del caballo en el teatro calderoniano. Estudio de *Las armas de la hermosa*

LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad de Valladolid

**RESUMEN:** La caída del caballo es una imagen tópica en la dramaturgia calderoniana que posee un indudable valor simbólico. Tradicionalmente, la crítica ha analizado el significado de esta imagen vinculándolo con la representación de esas pasiones desatadas y primarias que el individuo debe controlar a través de la virtud de la prudencia. A pesar de que esta línea de interpretación es válida para numerosos textos calderonianos, no logra explicar el significado de la caída del caballo en obras como la que analizamos, *Las armas de la hermosa*. Así, en este trabajo planteamos posibles significados alternativos de esta imagen relacionados con la transformación existencial del individuo, que consideramos pueden ampliar el horizonte exegético tanto de este símbolo como de la dramaturgia calderoniana en general.

**PALABRAS CLAVE:** Calderón de la Barca, caballo, símbolo, *Las armas de la hermosa*, Astrea

A lo largo de su producción dramática, Pedro Calderón de la Barca desarrolla teatralmente su cosmovisión, su modo particular de entender el mundo y la existencia, con una obra que es, a la vez, individual y artística y filosófica y colectiva, en tanto responde a un clima intelectual tan particular como el que se gestó en la España del siglo XVII.

Esta cosmovisión se articula en torno a un conjunto de elementos simbólicos, motivos característicos de su teatro que, como reflejo de sus obsesiones metafísicas y existenciales, aparecen reiteradamente a lo largo de toda su trayectoria, tal y como ha notado Valbuena Briones:

Calderón poseía, como en el caso de Platón, una mentalidad filosófica y poética compleja, que se reflejó en una obra abundante, de candente problemática, y adornada de emblemas y figuras simbólicas. Debido a estas facetas aparece retraída en un hermetismo, difícil de penetrar, pero de exégesis limpia y clara. Una serie de lecturas del teatro de Calderón descubre la reiteración de un número de motivos con una constante significativa. Mencionemos el sol, las estrellas, la cueva, el monte, el jardín, la fuente, el caballo, el basilisco, la rosa, el puñal... Todos ellos poseen unas leyes de gravedad semántica que, aunque varíen ligeramente en las diversas aplicaciones, preservan siempre su significante [*sic*, significado] fundamental. La técnica barroca de Calderón evade el repetir exactamente una situación escénica, pero se basa en una serie de paralelismos y de reiteraciones con variantes<sup>1</sup>.

Entre estos elementos recurrentes, destaca, por su espectacularidad escénica y su indudable eficacia dramática, la caída del caballo. En efecto, Calderón introduce en escena a muchos de sus personajes de modo abrupto y sorprendente, cayendo de su montura, tal y como estudió Valbuena Briones<sup>2</sup> y, más recientemente, Germán Vega<sup>3</sup>. La caída en sí y el propio caballo quedan siempre fuera de escena, recreados por las palabras y la propia gestualidad del actor, recurriéndose al sistema de convenciones tan característico de la dramaturgia barroca. Si bien la caída de caballo calderoniana más famosa es, sin lugar a dudas, la de Rosaura, inicio inolvidable de *La vida es sueño*, otras caídas calderonianas, como la de Astrea en *Las armas de la hermosa*, también provocan que los sentimientos de tensión y desorientación del personaje irrumpen violentamente en escena, atrayendo la atención del espectador hacia lo que acontece sobre las tablas:

---

<sup>1</sup> Ángel Valbuena Briones, «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-695.

<sup>2</sup> Ángel Valbuena Briones, «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», pp. 694-713.

<sup>3</sup> Germán Vega García-Luengos, «Hipógrifos violentos y otros caballos calderonianos», en Elisa García Lara y Antonio Serrano (ed.), *XXIV y XXV Jornadas del Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 237-256.

ASTREA:            ¡Valedme Cielos!  
Que desbocado el caballo,  
con no matarme, me ha muerto,  
si hay quien piense que el salir  
de la batalla fue huyendo.  
Y no fue sino que el hado,  
o tarde o nunca el contento  
cumplido dio, bien que en vano  
hoy de su rigor me quejo  
pues tampoco dio cumplida  
la desdicha el día, que habiendo  
vencido la cumbre al monte  
al descender de su centro  
corriendo por intrincados  
riscos el bruto soberbio,  
no me echó de sí hasta que  
trocó de un tronco el tropiezo,  
al golpe de la caída,  
la amenaza del despeño:  
con que aunque rendida,  
aunque fatigada en un desierto,  
triste y sola me hallé a causa  
de los que me siguieron  
y no alcanzaron, pérdida  
de vista, sin mí habrán vuelto.  
Con todo eso el quedar viva  
es tan natural consuelo que,  
siendo el vivir lo más,  
todo lo demás es menos<sup>4</sup>.

En este caso, la caída de Astrea es relatada a través de un detallado monólogo del personaje, al que imaginamos irrumpiendo en escena alterado, pues ha corrido peligro de muerte, y desorientado ante una nueva realidad desconocida. En efecto, la caída del caballo es un artificio calderoniano que permite introducir a un personaje en un ámbito que en principio le es ajeno (Rosaura se topa así con la torre de Segismundo, y Astrea entra, como consecuencia de su descalabro, en contacto con el bando enemigo, el de los romanos), pero también es un recurso para

---

<sup>4</sup> Las citas se toman de Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosa*, en Laura Hernández González (ed.), «*Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios y Las armas de la hermosa* de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico», Germán Vega García-Luengos (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016, pp. 743-903 (tesis doctoral inédita). En este caso, Jornada I, vv. 709-737.

representar lo irrepresentable; en este caso, los trayectos a caballo tan comunes en la España del siglo XVII o en la época romana recreada en *Las armas de la hermosura*. El caballo se convierte así en un elemento que contribuye sin duda a esa espectacularidad tan demandada por los espectadores del teatro del Siglo de Oro como expresión de la tensión y el dinamismo característicos de la estética barroca. Simultáneamente, las caídas de caballo que analizamos acontecen a mujeres, lo cual sin duda provocaría el alborozo de un público áureo no acostumbrado a contemplar a féminas vestidas de varón o con las ropas descolocadas o rasgadas. Las acotaciones que acompañan a estas situaciones, aunque muy probablemente no fueron escritas por Calderón, no dejan dudas al respecto de cómo sus contemporáneos, autores o impresores, interpretaban estos pasajes. Así leemos al principio de la Jornada I en *La vida es sueño* «Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando»<sup>5</sup> y, en la misma jornada de *Las armas de la hermosura*, «Suenan cajas y ruido y sale, como despeñada, Astrea»<sup>6</sup>.

Se trataría, en consecuencia, de un artificio encaminado a introducir cierto erotismo en escena, el que provocaba la recurrente «mujer vestida de hombre» del teatro español del Siglo de Oro. A diferencia de en *La vida es sueño*, en *Las armas de la hermosura* en ningún momento se especifica que Astrea vista como un hombre aunque ello se deduce del hecho de que se halle galopando a toda velocidad, inmersa en la batalla, recreando el tópico literario de la mujer guerrera.

Como hemos señalado, el introducir en escena a un dolorido jinete o amazona que acaba de ser derribado por su corcel es uno de los procedimientos escénicos característicos del teatro calderoniano, y Germán Vega llega a localizarlo hasta en veintidós ocasiones<sup>7</sup>. La recurrencia de caídas del caballo es tal, que en su vejez, el propio Calderón se burla del abuso de esta imagen ya tópica en su dramaturgia, haciendo que el gracioso del entremés *El triunfo de Juan Rana* advierta a su humilde mon-

---

<sup>5</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 85.

<sup>6</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, p. 775.

<sup>7</sup> Germán Vega García-Luengos, «Hipógrifos violentos y otros caballos calderonianos», p. 251.

tura, un pobre burro, que no se desboque mediante una simpática parodia del inicio de *La vida es sueño*:

ESCAMILLA: Hipogrifo violento,  
mira que eres un mísero jumento,  
y no toca a tu estilo el desbocarte:  
¡jo, burro!, no te empeñes en matarte<sup>8</sup>.

La caída del caballo es un tópico tan recurrente en el teatro de Calderón que, con el paso de los siglos, se transformará en símbolo de la obra de este dramaturgo. Así, a principios del siglo XX, Valle-Inclán, ferviente admirador de la dramaturgia calderoniana (como lo demuestran las alusiones a *La vida es sueño* en su esperpento más universal, *Luces de Bohemia*), homenajea a Calderón en *Romance de lobos* (1908), escenificando, tal y como estudia Lourdes Bueno<sup>9</sup>, la entrada en escena de su protagonista a lomos de un caballo desbocado para simbolizar ese mundo dominado por las pasiones y los bajos instintos que caracteriza las *Comedias bárbaras*.

Por otra parte, el motivo de la caída del caballo tiene un significativo precedente hagiográfico: la caída de San Pablo, que provoca su conversión al cristianismo. Esta caída es una recreación popular de un episodio bíblico que enseguida gozó de gran difusión, por su carácter ejemplar, así como de numerosas representaciones iconográficas. Quizás tanto los relatos orales como las recreaciones artísticas introdujeron el caballo, ausente en los textos bíblicos, para dar una mayor espectacularidad al acontecimiento de la caída. En efecto, ni Hch 9, 1-18, ni 1 Co 15, 8-9, las fuentes neotestamentarias que refieren cómo Pablo de Tarso se convierte al cristianismo, mencionan caballo alguno. Estos textos relatan un episodio milagroso que experimenta el joven camino de Damasco, donde se disponía a cumplir la misión que le habían encargado las autoridades judías; esto es, arrestar al mayor número posible de cristianos. Así, durante su viaje, Pablo cae y es rodeado por un resplandor celeste que lo deja ciego a la vez que escucha la voz de Jesucristo que lo llama por su nombre hebreo, «Saulo», y le pregunta por qué lo persigue. Esta

---

<sup>8</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El triunfo de Juan Rana*, en *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 1989, vv. 3-6. Citamos por Germán Vega García-Luengos, «Hipógrifos violentos y otros caballos calderonianos», p. 239.

<sup>9</sup> Lourdes Bueno, «Etopeya de los Montenegro, de las *Comedias Bárbaras*, a través de la simbología animal», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 18 (1995), pp. 45-64.

visión supone una revelación para el joven que, una vez en Damasco, recuperará la vista gracias a Ananías, quien le impone las manos en nombre de Jesucristo. Seguidamente, Pablo será bautizado convirtiéndose en uno de los más fervientes seguidores del Cristianismo de su época.

El milagro de la conversión de San Pablo es un motivo recurrente tanto en la literatura como en el arte barroco. Concretamente, los artistas pictóricos del periodo explotarán las posibilidades de movimiento e iluminación que ofrece el episodio para explorar las nuevas técnicas del claroscuro y de la representación anatómica tan del gusto de la época. Así, aunque encontramos precedentes iconográficos de este tema en la obra de autores medievales y renacentistas como Veneziano, Durero o Miguel Ángel, las obras más significativas centradas en este motivo bíblico surgen especialmente durante el auge del Manierismo y el Barroco. Es el caso de numerosos lienzos, todos con el título *La conversión de san Pablo*, entre los que destacamos las dos versiones de Caravaggio (1600-1601), la de Rubens (ca. 1620) o la de Cortona (1630).

El motivo resulta, como puede observarse, tremendamente atractivo para los artistas barrocos, en tanto ejemplifica cuestiones tan relevantes para el pensamiento de la época como la conversión o transformación constantes a las que está sometido tanto el ser humano como la propia realidad, o la concepción de la caída, del fracaso, como medio de reconstrucción personal, de reencuentro con la verdadera esencia del «yo» y oportunidad de mejora personal. De alguna manera, en el Antiguo Régimen el caballo era un símbolo de poder, un símbolo de pertenencia a un estamento privilegiado y, por ello, en ocasiones, se relacionaba simbólicamente con los defectos de soberbia y orgullo desmesurados que invariablemente provocan la desgracia del hombre. Desde esta última perspectiva, la idea de caída se relaciona en gran medida con la concepción mudable de la Fortuna, otro de los grandes temas del teatro calderoniano.

A partir de estas premisas, Calderón introduce la caída del caballo en su teatro con una clara finalidad simbólica. No en vano, los personajes que la sufran verán alterados su sistema de valores y su concepción del mundo, y experimentarán un cambio existencial tan profundo como el que convirtió Pablo de Tarso, el más aguerrido perseguidor de cristianos, en uno de los más devotos seguidores de Jesucristo.

La caída del caballo supone para Rosaura el contacto con un universo nuevo, el de la corte polaca, con todas sus intrigas, miserias y luchas

intestinas por el poder. Astrea, por su parte, caerá de su corcel para conocer la humanidad y generosidad de un enemigo al que hasta entonces se había figurado como un monstruo cruel. Los romanos dejan, en ese momento, de ser concebidos por la heroína como un arquetipo de maldad para convertirse en iguales, en guerreros valerosos y leales a su patria con un esquema de valores idéntico al que ella defiende. La imagen que Astrea se había prefigurado del enemigo no se corresponde con la realidad. En ese momento y, sobre todo, viendo lo caballeroso que Coriolano se muestra hacia su persona, la guerra contra Roma deja de tener sentido para ella, pues empieza a comprender que quizás las mujeres sabinas, a diferencia de lo que se cree en Sabinia, no están siendo maltratadas. En efecto, el pueblo romano se muestra, ante todo, servicial con las damas, tal y como le explica Coriolano:

COROLIANO: [...] has llegado a puerto  
donde las mujeres tienen  
con franca escala el respeto,  
cortesanos pasaportes  
de inviolables privilegios<sup>10</sup>.

La compasión y la capacidad de perdón que muestra el enemigo hasta entonces odiado transforma a Astrea. En la siguiente jornada teme volver a extraviarse y volver a caer, perder las referencias que hasta entonces habían sustentado su visión del mundo, esto es, el afán de venganza contra Roma y su amor por el rey Sabino, al que se aferra denodadamente en esta escena:

ASTREA            ¡Detente! Que no has de dar  
paso sin mí, que no quiero  
que me suceda otra vez  
el accidente o el riesgo  
de hallarme sin ti en poder  
de los que apenas me vieron  
ir precipitada,  
cuando desesperados  
volvieron a que pasase la voz  
de dejarme en un desierto,  
perdida de vista. Y pues  
a no permitir el Cielo

---

<sup>10</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 841-845, p. 781.

que hubiera dado en las manos  
del romano caballero  
que te conté, prisionera,  
no hubiera a tus ojos vuelto.  
No será justo que tanto  
de la Fortuna fiemos  
que otra vez nos dividamos,  
sino que en cualquier suceso  
corramos una los dos;  
y así donde fueres tengo  
de ir contigo [...] <sup>11</sup>.

Pero el odio ha dejado paso a la comprensión y el entendimiento: el personaje de Astrea, pese a su resistencia inicial, ha cambiado su concepción del enemigo romano. Por ello, cuando se les ofrece la oportunidad de terminar con la vida del tan odiado general Coriolano, Astrea será la principal artífice de su perdón, guiada por la compasión. A este respecto, hay que señalar que las virtudes de la misericordia y la capacidad de perdonar al enemigo se constituyen como valores esenciales del buen gobernante en el teatro calderoniano:

SABINO	¿Tú a mi enemigo defiendes, Astrea?
ASTREA	Yo le defiendo, Sabino, porque es a quien libertad y vida debo, sea Coriolano, o no, el romano caballero es que a mi nombre le tuvo tan decoroso respeto que a mí misma me envió a mí misma y, si por esto padece [...] mira si en obligación de defenderle estoy <sup>12</sup> .

La caída del caballo aparece en *Las armas de la hermosura*, así como en otros textos calderonianos, como un potente símbolo del cambio. Un

---

<sup>11</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, Jornada II, vv. 1049-1072, pp. 846-847.

<sup>12</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, Jornada II, vv. 1255-1269, p. 854.

cambio abrupto, inesperado, que zarandea profundamente la escala de valores del personaje y la concepción que este había mantenido hasta entonces de la realidad. Un cambio que lo transforma por completo y para siempre. En un mundo confuso como es el del Barroco, en el que las diversas realidades se entreveran con la apariencia y la ficción, el hombre apenas halla certezas a las que aferrarse. Por ello, porque nada es seguro y todo es complejo, es posible que Dios o el destino brinde al hombre, por fin, esa ansiada revelación, un pedazo de Verdad al que asirse y que, indudablemente, transformará para siempre la existencia humana.

Algunos críticos, como por ejemplo Valbuena Briones, se han centrado en otras interpretaciones de las caídas del caballo calderonianas, insistiendo en la relación de este animal con la representación del dominio de los instintos y pasiones:

La caída del jinete y caballo representa el alma humana en un estado de turbación, cuando el pensamiento del deseo embaraza el recto raciocinio. El jinete indica en esta exégesis la facultad de la razón que puede dirigir la práctica de las virtudes morales, en una concepción típicamente escolástica. El caballo es la parte del alma que recibe el impacto de los impulsos emotivos o pasionales. Estos en su valor negativo se bifurcan en dos categorías: la soberbia y el apetito carnal. El caballo en su caída o estampida señala el peligro de que la pasión vaya a dirigir el alma humana. La razón ha perdido el gobierno. El movimiento del equino expresa la agitación anímica y la velocidad del pensamiento en los casos de carencia de armonía interior. El caballo en la montaña puede ser interpretado como el alma vulnerable a los embates de la naturaleza corpórea del hombre. Queda así explicado el emblema de la caída del caballo en el teatro de Calderón, uno de los símbolos más eficaces y distintivos del arte de este dramaturgo<sup>13</sup>.

A partir de esta interpretación, Valbuena Briones considera la imagen de la caída del caballo como una metáfora del tópico clásico *ratio versus passionem*, que tuvo un especial desarrollo en la literatura occidental medieval y barroca. Esta interpretación vincula la caída del caballo en los textos de Calderón con el mito de Faetón, transmitido en la época fundamentalmente a través de las *Metamorfosis* de Ovidio, y que gozó de un gran número de recreaciones literarias en el Siglo de Oro. Una de las más conocidas es precisamente una obra de Calderón, *El hijo del sol, Faetón* (1661), en la que, en efecto, la incapacidad del mucha-

---

<sup>13</sup> Ángel Valbuena Briones, «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», pp. 712-713.

cho para dirigir el carro solar parece prevenir contra los ímpetus de las pasiones juveniles, aconsejando guiar la propia conducta a través de virtudes como la moderación y la prudencia. En efecto, prudencia, moderación y control de los instintos y pasiones, son elementos centrales del pensamiento moral de Platón, Aristóteles y el Estoicismo y, aunándose con el Cristianismo, se integran en la doctrina escolástica, fundamental en la formación del pensamiento calderoniano.

Así, según Valbuena Briones, Calderón emplea el caballo como un emblema literario que consta, a su vez, de tres elementos fundamentales: «a) el caballo como tema artístico-literario; b) el jinete y el caballo como significantes hiperbólicos de la antinomia humana *ratio versus passionem*, y c) la caída»<sup>14</sup>.

También para Evangelina Rodríguez Cuadros el caballo desbocado encarnaría metafóricamente el dominio de las pasiones sobre la voluntad del hombre en textos como *La gran Semíramis* o *El médico de su honra*<sup>15</sup>. Arellano, en su estudio del uso de la emblemática en los dramas de poder calderonianos, otorga diversas simbologías al del caballo, en función de si este es o no controlado por su jinete:

Emblema de fuerte sentido político y moral es el del caballo, bien regido con freno y riendas (símbolo de la prudencia) o bien desbocado (símbolo de la ceguera pasional, intelectual y moral)<sup>16</sup>.

Esta interpretación se asienta en el simbolismo tradicional de los vehículos y las cabalgaduras en general, que se relaciona con los deseos exaltados y los instintos primarios del hombre, tal y como explica Diel<sup>17</sup>. Desde la perspectiva de la psicología, Jung también considera al caballo como imagen de la intuición, de la parte más inconsciente y primitiva de los seres humanos<sup>18</sup>.

En efecto, en muchas de sus obras, y también en *Las armas de la hermosura*, Calderón previene al espectador frente al dominio de las

---

<sup>14</sup> Ángel Valbuena Briones, «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», p. 704.

<sup>15</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 97.

<sup>16</sup> Ignacio Arellano, «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y ambición de Calderón», en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 183.

<sup>17</sup> Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1985.

<sup>18</sup> Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1991.

pasiones y, haciendo gala de su pensamiento neostoico, ensalza el ejercicio de la virtud de la prudencia. En la obra que analizamos, Coriolano es el personaje que, en un determinado momento, se dejará llevar por sus instintos más bajos: el rencor y el afán de venganza por la humillación sufrida le harán aliarse con el enemigo Sabino y asediar Roma. Calderón expone en escena cómo el obedecer a estas pasiones únicamente conduciría a la destrucción del conjunto de la sociedad, con la muerte de todos los romanos y del propio individuo, pues Coriolano perdería su honra y viviría entre remordimientos, culpándose por haber traicionado los valores que hasta entonces habían guiado su existencia. Felizmente, la fuerza de su amor por Veturia hará que Coriolano desista en su propósito de venganza y perdone a Roma. La obra insiste así en el deber de todo gobernante o dirigente militar de actuar de modo virtuoso y prudente, sin ceder a las pasiones y buscando siempre el bien común. En este sentido, la obra insiste reiteradamente, mediante unos versos repetidos a coro por los personajes y con los que, precisamente, se cierra la representación, en ensalzar la virtud de la compasión en los gobernantes cualidad que, a juicio del dramaturgo, no sólo no les resta autoridad, sino que fortalece su poder, al ser valorados por el pueblo como magnánimos y generosos: «¡Viva quien vence, / que es vencer perdonando / vencer dos veces!»<sup>19</sup>.

Así, si bien es cierto que *Las armas de la hermosa* insiste en la necesidad de que sea la virtud la que guíe la conducta humana, y no las pasiones, no podemos considerar que Astrea, el personaje que sufre la caída de su caballo, se deje llevar excesivamente por ellas en ningún momento de la obra. Por este motivo, la visión de Valbuena Briones y Rodríguez Cuadros acerca del simbolismo de la caída del caballo no parece poder aplicarse a este texto en el que, sin embargo, sí encontramos un profundo cambio en Astrea como consecuencia de su caída y consiguiente encuentro con el ejército romano.

Ampliando sus posibilidades interpretativas, el corcel calderoniano sí podría relacionarse, en cambio, con el «mito del carro alado» que Platón desarrolla en su diálogo *Fedro*<sup>20</sup>. En él Platón explica la complejidad del

---

<sup>19</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosa*, Jornada III, vv. 1170-1172, p. 901; vv. 1199-1201, p. 903, etc..

<sup>20</sup> Platón, *Fedro*, en *Diálogos III. Fedón. El Banquete. Fedro*, Carlos García Gual et al. (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1976, pp. 344 y ss.

alma humana a través de la comparación con un carro arrastrado por dos caballos. El auriga que trata de guiar el carro representa la parte racional del alma humana, el caballo blanco y dócil, el alma irascible y, por último, el caballo negro, desobediente e impetuoso, la parte apetitiva del alma. El auriga lucha por elevar el carro hacia el mundo de las Ideas, junto a los dioses, mientras el caballo negro trata de imponer su fuerza y, desbocado, hacer caer al alma humana a la existencia terrenal, a ese mundo en el que todo es apariencia y engaño, reflejos y sombras de la verdadera esencia de las cosas, la cual reside en el mundo de las Ideas. Una vez en el mundo terrenal, el ser humano desempeñará un papel u otro en función de la capacidad que el auriga, esto es, su parte racional, haya tenido de dominar al caballo negro para elevar el carro el mayor tiempo posible hacia el mundo de las Ideas. Cuanto más haya estado cada alma en contacto con el mundo de las Ideas, más sabia será, porque mayor será su conocimiento de la verdadera esencia de la realidad. Sin embargo, aquellos carros que apenas se han elevado, controlados por el caballo negro, es decir, por los bajos instintos, resultarán ser los propios de las almas de los tiranos y seres despreciables en la existencia terrenal. Si tenemos en consideración esta metáfora platónica, podríamos relacionar, en efecto, el caballo desbocado que aparece recurrentemente en el teatro de Calderón con el alma apetitiva, esto es, con la parte más primitiva e instintiva del alma humana. Sin embargo, también podría entenderse la caída del caballo como una metáfora más general de la caída del alma humana en la compleja realidad del mundo terrenal, donde, sola y perdida, deberá luchar aferrándose a sus difusos recuerdos de la Verdad y del Bien, contemplados en el mundo de las Ideas. Esta interpretación se vincularía así con la de Wardropper, quien quiso ver en la caída del caballo una alegoría del parto: un trance doloroso y sangriento a través del cual el hombre se precipita en el caos de la vida terrenal<sup>21</sup>. En efecto, Astrea, un personaje cuyo nombre evoca su vinculación con el plano celeste, con el universo superior de las Ideas, se precipita hacia abajo, hacia la vida, abandonando una confortable existencia de valores inamovibles y certezas absolutas. La caída supone para Astrea, antes que nada, la confusión y la duda: el cuestionamiento de toda su cosmovisión anterior y el contacto y el reconocimiento de sí misma en el «otro». De

---

<sup>21</sup> Bruce Wardropper, «Apenas llega cuando llega a penas», en *Modern Philology*, 57 (1960), pp. 240-244.

esta identificación de su persona con el hasta entonces considerado como un terrible enemigo, surge el perdón y el rechazo de la violencia, que se escenificará en la jornada tercera. Tal y como apunta Bandera:

Una sola ley rige el destino de todos. Llámese encadenamiento, ceguera o «noche», en suma, esta ley no es otra que la ley de la violencia. Esto es lo que hace de la vida un sueño [...]. Frente a esa ley a la que todos se esclavizan, las diferencias de cultura, de posición o de estilo individual son diferencias ilusorias [...].

Ver diferencias donde no hay más que igualdad es el principio mismo de la violencia, como lo es del sueño. Sólo en la violencia y por la violencia pueden tales diferencias encontrar confirmación. Una confirmación ilusoria porque la violencia sólo se alimenta de ella misma [...]. No hay más que un mundo, pero este está condenado a hacerse «visible» violentamente y, por consiguiente, a teatralizarse, a convertirse en comedia, en ilusión, en sueño. La vida es sueño en la misma medida en que es un gran teatro<sup>22</sup>.

Para Calderón vivir supone, en efecto, abandonar la certeza, preguntarse acerca de lo aprendido, dudar metódicamente y aventurarse, lejos de la seguridad de la torre o del palacio, en territorio enemigo. Es sumergirse en una búsqueda que es a la vez lucha constante contra uno mismo. Batalla continua con los sentidos, con las apariencias y engaños que asedian al hombre, impidiéndole descubrir la realidad, el mundo y a sí mismo, y desarrollarse plenamente como individuo. Vivir es, ante todo, pugnar por encontrar un sentido a la propia existencia.

Por todo ello, esta visión de la imagen de la caída del caballo en el teatro de Calderón parece corresponderse con ese retrato pesimista y desasosegado de la existencia como terrible abismo que, según Grande Yáñez, intenta construir Calderón en todo su teatro:

La vida es tan problemática y existencial que toda confusión puede ser en Calderón un abismo hacia el que nos precipitamos o en el que caemos. La sabiduría no es tanto en la muerte sino en esta comprensión del paso del tiempo como vida evanescente, como sueño. La vida inestable es la que hay que sufrir y con la que hay que enfrentarse. Si caemos en la vida en el abismo lo importante es nunca dejar de caer, siempre mantenerse suspendido. En esta caída sin suelo la vida misteriosa queda condensada en un suspiro. Saber que de este modo interpretamos que la vida es sueño es también enfrentarnos barrocamente a los engaños de la existencia [...].

[...] en movimiento dinámico que bien simboliza el hipógrifo alado que principia *La vida es sueño*, prodigio de la imaginación del ingenio que se desboca, se arrastra y

---

<sup>22</sup> Cesáreo Bandera, «El “confuso abismo” de *La vida es sueño*», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 736-737.

despeña. Es la visión de la caída en el abismo. La vida humana no está sujeta a reglas racionales, sino a equívocos e incertidumbres<sup>23</sup>.

Precisamente, a raíz de la caída de su corcel, los personajes calderonianos descubren nuevas facetas de la existencia que, hasta entonces, se les habían ocultado; penetran en ese universo complejo, lleno de apariencias y engaños que es, tanto para Platón como para Calderón, la existencia terrena. Por ello, parece más acertado considerar la caída del caballo calderoniana como metáfora de ese cambio trascendental que, debido a los avatares de Fortuna, sacude violentamente la existencia del hombre barroco y lo introduce de lleno en la complejidad de la realidad.

## OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio, «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y ambición de Calderón», en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 171-194.
- Bandera, Cesáreo, «El “confuso abismo” de *La vida es sueño*», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 723-747.
- Bueno, Lourdes, «Etopeya de los Montenegro, de las *Comedias Bárbaras*, a través de la simbología animal», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 18 (1995), pp. 45-64.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las armas de la hermosura*, en Laura Hernández González (ed.), «*Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios y Las armas de la hermosura* de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico», Germán Vega García-Luengos (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016, pp. 743-903 (tesis doctoral inédita).
- , *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
- , *El triunfo de Juan Rana*, en *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 552-569.
- Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1985.

---

<sup>23</sup> Miguel Grande Yáñez, *De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del Barroco español*, Madrid, Dykinson, 2012, pp. 21-22.

- Grande Yáñez, Miguel, *De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del Barroco español*, Madrid, Dykinson, 2012.
- Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Platón, *Fedro*, en *Diálogos III. Fedón. El Banquete. Fedro*, Carlos García Gual *et al.* (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1976, pp. 289-413.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Valbuena Briones, Ángel, «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.
- Vega García-Luengos, Germán, «Hipógrifos violentos y otros caballos calderonianos», en Elisa García Lara y Antonio Serrano (ed.), *XXIV y XXV Jornadas del Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 237-256.
- Wardropper, Bruce, «Apenas llega cuando llega a penas», en *Modern Philology*, 57 (1960), pp. 240-244.



## **Espacio y representación: tres ejemplos del teatro contemporáneo en Colombia**

ALEJANDRA JARAMILLO MORALES

Universidad Nacional de Colombia

A Matías y Libertad, mi hijo y mi hija,  
que sabrán entender.

**RESUMEN:** Este trabajo explora, por una parte, las formas de resignificación del espacio a través de una serie de obras de teatro colombianas contemporáneas, analizando las relaciones entre el uso del espacio y las diversas elaboraciones del dolor causado por la violencia en Colombia. Por otra parte, busca ejemplificar las maneras en que el arte, en este caso el teatro, viene construyendo representaciones que se anticipan a lo que en el presente llamamos el posconflicto. Dicho de otro modo, me interesa mostrar cómo muchos artistas colombianos han creado su obra a lo largo de las últimas décadas en pro de unas comprensiones sobre la violencia que han abonado ya el camino a la construcción de la paz en el presente.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro colombiano, representación espacial, teatro postdramático, imagen-espacio, violencia, conflicto

¿Habitar la violencia? Vivir de las imágenes de la muerte de una nación tanática. Hacer del espacio la representación del vacío que es la ausencia, la pérdida, la derrota. ¿Cómo representar el espacio, el deambular de los sujetos, la historia de los sueños y las transformaciones, en

un *locus* que se compone de heridas incurables? ¿Cómo hacer que el arte cree un espacio para la utopía, para la sanación, en medio de un país donde por año mueren por muerte violenta cerca de quince mil personas, donde las mujeres son objeto de innumerables vejámenes, donde los abusos con los niños y las niñas abundan? Un país donde la pobreza supera límites inconcebibles, con un veinte por ciento de la población bajo la línea de pobreza y un alto índice en la miseria.

El espacio es al arte una de sus más importantes maneras de significar, de construir sentidos y relocalizar a los sujetos ante espacios heterotópicos, como los llamaba Foucault<sup>1</sup>, espacios otros que funcionan como territorios móviles donde el sujeto se hace diferente a sí mismo y puede expandir su forma de habitar el territorio real. Si Gilles Deleuze<sup>2</sup> proponía que había en el cine una manera de significar que estaba basada en la idea de la imagen-movimiento, creo que, como punto posterior, es necesario pensar también en la imagen-espacio como construcción de sentido del habitar, del ser en el espacio, así como somos seres en el tiempo. El espacio, que por mucho tiempo fue pensado más como la locación donde sucedía lo verdaderamente importante, que era el cambio en el tiempo, la Historia, es significación y, por tanto, la imagen-espacio es la consecuencia directa de que el habitar de los seres humanos sea tan intransitivo como su relación con el lenguaje. Es, pues, la imagen-espacio una constante del arte que, aunque no siempre fue analizada como forma de la significación, es de forma evidente uno de los terrenos en que el sentido, la apuesta por la representación toma lugar. Como decía Derrida<sup>3</sup>, los seres humanos vivimos en dos cárceles, la del lenguaje y la del espacio, y, por tanto, hacer del espacio el centro de las representaciones del arte, pensarlo como una forma de significación, es darle por fin su lugar primordial en cualquier intento de resignificación del mundo de la vida en el de la creación. Todo universo simbólico está situado en un espacio y ese espacio, ese lugar, genera formas de poder, costumbres, culturas que se expresan en las representaciones del mundo y el sujeto.

---

<sup>1</sup> Michael Foucault, «Of Other Spaces», en *Diacritics*, 16 (1986), pp. 22-27.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, «Architecture Where the Desire May Live», en Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, Londres, Routledge, 1997, pp. 319-347.

Desde esa reflexión sobre la experiencia del espacio como significación del arte decidí hacer este texto sobre el teatro colombiano que, al igual que el cine, lidia directamente con el espacio como representación inevitable. Porque está claro que en la novela, en la poesía, en el arte pictórico, el espacio está siempre presente; es en el espacio como terreno donde suceden las contradicciones del sujeto, donde el tiempo puede existir. Sin espacio, más aún, sin un espacio representado a través de las contraposiciones del territorio, de la nación, de la casa, del cuerpo, no podrían esas expresiones artísticas significar y, sin embargo, hacen del espacio un elemento por momentos mucho más intangible que en el cine y el teatro. El teatro y el cine no pueden evitar ser, ante todo, espacio, por eso en ellos la imagen-espacio está permanentemente en juego. La manera de representar el espacio, las miradas de los sujetos sobre el mismo, las condiciones de continuidad o de extrañamiento frente al territorio son una permanencia en esas expresiones. Todo espectador que vea una película o una obra de teatro está asistiendo a un guión espacial, a una forma de contar el espacio que significa tanto como las palabras que se usen o los gestos de los personajes o la narrativa misma que en ellas se cuente.

Desde que hice una investigación, hace más de diez años, que culminó en la publicación del libro *Nación y melancolía, narrativas de la violencia en Colombia*<sup>4</sup>, me ha interesado ver qué estrategias hemos desarrollado los y las artistas colombianos para representar la violencia, el dolor de las múltiples violencias que azotan a nuestro país. En esa misma línea de preguntas quise buscar algunas estrategias contemporáneas de narrar el espacio como imagen-espacio que significa y genera estrategias de resignificación del habitar un país en guerra, un país de la injusticia social y de país de violencias desorbitadas. Para hacer la escritura de este texto asumí dos caminos que en conjunción serán el resultado final. El primer camino fue que las obras que voy a analizar, principalmente en su manejo del espacio, las había visto ya hace tiempo, y a sus dramaturgos los conozco por variados motivos, y las tres expresiones artísticas ya me habían generado una experiencia como espectadora en lo que yo llamaría una «desnaturalización» de la imagen-espacio, una recomposición del espacio en la que yo como espectadora me vi llamada a

---

<sup>4</sup> Alejandra Jaramillo Morales, *Nación y melancolía, narrativas de la violencia en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.

volver a hacerme la pregunta con la que empecé este texto: ¿habitar la violencia? Porque esas obras me descolocaron, me hicieron vivir una experiencia de desentender el espacio de la violencia en el que he habitado desde que nací y que, gracias a autores como Alejandro Buenaventura, Víctor Viviescas y Fanny Baena, volvió a configurarse ante mí como una multiplicidad de sentidos en los que pude hacerme otra. El segundo camino fue la decisión de escribir sobre estas obras, para lo que decidí buscar a los dramaturgos y preguntarles sobre sus propias ideas del espacio en sus obras. Será, pues, el resultado final un diálogo entre mis interpretaciones y las apuestas que los dramaturgos y directores de las obras me han contado, lo que he leído sobre ellos y lo que las obras me dijeron una vez realizado este diálogo interpretativo.

Quiero, pues, proponer que en el arte colombiano, como en las tres expresiones que voy a analizar, ha habido una necesidad imperiosa de construir un diálogo donde los sujetos, dramaturgos, actores y espectadores tengan que habitar la violencia, hacer de ella espacio para inventar un ser que es el otro, y que pareciera ser la única salida simbólica a la guerra y la pobreza. Y claro, ahora con los acuerdos de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC dichas expresiones seguirán tomando nuevos rumbos, pero lo que es claro es que por mucho tiempo, antes de estas negociaciones, que culminaron con la firma de la paz en el año 2016, los artistas colombianos han necesitado crear ese territorio de otredad, invertir la mirada violenta del rostro del otro por una mirada en la que todos tengamos que visualizar la violencia que le ha correspondido vivir a cada cual, a otro en el que debemos habitar para entender, para reparar.

En primer lugar encontramos a Alejandro Buenaventura, dramaturgo, actor de teatro y actor de cine y televisión. Ha sido muy reconocido en Colombia como actor de televisión porque ha participado en algunas de las telenovelas más vistas en la historia del melodrama colombiano, por ejemplo, *Café, con aroma de mujer*. Sin embargo, su trayectoria como actor de teatro, dramaturgo y director ha sido muy importante. Se formó con su hermano Enrique Buenaventura, uno de los pioneros del teatro colombiano, en el teatro experimental de Cali, TEC. Ya en los años 70, dice Alejandro, se propuso desnaturalizar el espacio teatral, la lógica de distancia entre el espectador y el actor en el montaje que realizó de la obra *Soldados*<sup>5</sup>, escrita

---

<sup>5</sup> Enrique Buenaventura, *Obra completa*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2004.

por su hermano Enrique y basada en la novela del escritor Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*<sup>6</sup>. La obra fue presentada por Alejandro en diversos pueblos, entre grupos de soldados, y se hacía sin diferenciar público de actores, unos sentados entre los otros. Con los años siguió trabajando en esa apuesta desnaturalizadora del espacio hasta que en el inicio de este siglo se propuso unas lecturas dramáticas, que llamó «Teatro Escritorio». Es una lectura de obras de teatro donde los actores actúan mientras leen, sin movimiento, leen y ahí los personajes aparecen, y el público se ve sustraído de una escena teatral donde el movimiento marca la narración, para terminar oyendo y viendo a los lectores y dejándose llevar por la experiencia de que el texto dramático sea más importante que la actuación, que toda parafernalia, y le permita a quien mira y oye vivir el efecto literario *per se*: imaginar el mundo tras el texto.

Cada uno de los espectadores del teatro escritorio arma en su mente un universo otro del que se le presenta, no existe el escenario como escena que representa, si no como caja de resonancia en que quien observa reinventa el todo que lo rodea, lo que le es contado. Con el Teatro Escritorio, Buenaventura ha montado obras clásicas como *Edipo Rey* o *Antígona*, ha realizado adaptaciones como la de *La contadora de películas*<sup>7</sup>, basada en la novela homónima de un escritor chileno llamado Hernán Rivera, o la obra *El cartero de Neruda*<sup>8</sup> de Antonio Skármeta. También en Teatro Escritorio montó obras de su autoría como *Inventario de las culpas*<sup>9</sup>, junto a *La secreta obscenidad de cada día*<sup>10</sup> de Marco Antonio de la Parra.

En el caso de Alejandro Buenaventura, más que una obra en particular quiero llamar la atención sobre la apuesta que he mencionado del Teatro Escritorio de hacer de la lectura dramática, que incluye música, coros, y la lectura de los actores, un intento de confrontación con el espectador. Hacer que la imposibilidad de entrar en la tranquilidad de la representación lo mantenga más bien en el filo de estar y no ante la obra, ante la actuación, de manera que el sujeto que observa es a la vez alguien que no está en la escena, que no ve una obra y que la ve por completo porque tiene la obligación de recrear el mundo. Así el espacio

---

<sup>6</sup> Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, Bogotá, El Áncora, 2012.

<sup>7</sup> Hernán Rivera, *La contadora de películas*, Chile, Alfaguara, 2009.

<sup>8</sup> Antonio Skármeta, *El cartero de Neruda*, Barcelona, Plaza & Janes, 1998.

<sup>9</sup> Alejandro Buenaventura, *Inventario de las culpas*, Bogotá, Mayo, 2009.

<sup>10</sup> Marco Antonio de la Parra, *La secreta obscenidad de cada día*, México, El Milagro, 2010.

teatral, cargado de la fuerza de los actores que encarnan en la lectura a los personajes, es transmutado por la imaginación de los espectadores y, así, cada texto, cada universo simbólico se vuelve propiedad del espectador, un guión espacial que se desprende de la fuerza dramática del texto y se expande al involucrar al espectador e interpellarlo cuando lo lleva a ser creador del mundo mismo que le nombran.

Victor Viviescas es dramaturgo, director e investigador teatral. Es profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia y director de Teatro Vreve – Proyecto Teatral en Bogotá. Ha trabajado en las maestrías en Escrituras Creativas, en Teatro y Artes Vivas y en Literatura. Ha dirigido más de diez acciones y espectáculos teatrales, dentro de los que se destacan: *Estados de vulnerabilidad* (2015), *La técnica del hombre blanco* (2014), *Cámaralenta* (2014) y *Yellow Taxi o La Esquina o Cómo murieron los futbolistas que mataron a Karim*<sup>11</sup> (2005). El proceso como creador e investigador de Viviescas tiene un componente muy interesante, y es su diálogo permanente con la Academia. Su posición como profesor de creación y de literatura, y como dramaturgo, director y actor crea un campo de experimentación en el que Viviescas ha ido construyendo un modelo de investigación-creación en la principal universidad de Colombia, la Universidad Nacional.

En días pasados, en el marco de las conversaciones que tuve con los dramaturgos para la escritura de este texto, Víctor me contaba que la obra *Estados de vulnerabilidad*, de la que voy a hablarles, surgió de un proyecto de investigación-creación adelantado con profesores de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, donde se proponían explorar la importancia del sonido en las creaciones plásticas. El trabajo con el grupo, llamado «Pensar sonido», llevó a Viviescas a pensar en la importancia de tres elementos para la dramaturgia, el espacio, el cuerpo y el sonido, y en una premisa creativa, la búsqueda de hacer teatro sin narrativa. Una dramaturgia que pudiera exponer la fragilidad, la vulnerabilidad del sujeto. Así surgió *Estados de vulnerabilidad*, una obra donde Viviescas es a la vez actor. En esa obra Viviescas habita el espacio y, como en mi premisa, habita el dolor, en la medida en que el actor, él mismo, pone ante los espectadores la experiencia variada de un sujeto que, sin narrativa alguna definida, puede dar entrada a sus dolores. La obra es una puesta en escena

---

<sup>11</sup> Victor Viviescas, *La Esquina*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.

donde el actor va reinventando el espacio; como lo explicaba Viviescas, el actor manipula el espacio en tanto que, en medio de sus momentos de vulnerabilidad, crea nuevos paisajes, mueve objetos, cambia constantemente el universo del personaje y de quién observa. Este discurrir no narrativo, en que el actor hace un diálogo consigo mismo, abre la posibilidad al espectador de ser él o ella seres vulnerables. Una vez más, como en el caso anterior, la obra no les da la tranquilidad del relato y la ficción contenidas y, por el contrario, deben aferrarse a las sensaciones de abismo que la obra produce. La obra de Viviescas apunta a una transgresión de los sujetos que, a mi manera de interpretar los gestos de estas obras, requieren de manera imperiosa ser otros para ser sí mismos y comprender la interminable guerra, el dolor que producen las violencias exacerbadas e interminables de un país como Colombia. Este logro dramático sucede en la obra de Viviescas al construir espacios teatrales que nos permitan el intercambio del ser yo a un tú, a un él que vive las fragilidades y la precariedad, al abrir la puerta para que la emoción que vive el actor se vuelva un campo para que los espectadores deambulen, habiten la violencia y sus maneras únicas de vivirla.

El espacio es, pues, en esta obra la narración misma y, sin embargo, nunca se llena, nunca se estabiliza. No es un espacio que representa algo, es un habitar, un darle lugar a la significación de la emotividad, del acto postdramático, que «llena» de sentido lo que constantemente se deshace. Es un espacio-ruina, una significación vaciándose en el habitar y el ser expuesto a la emotividad y la transgresión de ser sin contar, sin narrar. De alguna manera la fuerza de la obra *Estados de vulnerabilidad* en el contexto simbólico colombiano, radica, para mí, en que nos hace habitar el estado insano de la pérdida, ese estado que los lacanianos ven como un delirio que nunca podrá ser reestablecido en la sanidad freudiana. Y esa es la situación del impacto de las violencias colombianas, que tenemos que reconstruir ese delirio, vivir en el dolor del otro y, ojalá, como en esta obra, no caer en la tentación de estabilizar lo que siempre será pérdida.

En tercer lugar, quiero hablar de la obra *El otro animal* de la dramaturga, actriz y directora Fanny Baena, quién durante diez y ocho años trabajó y se formó en el teatro la Candelaria, con otros de los precursores del teatro colombiano: Santiago García y Patricia Ariza. El teatro la Candelaria trabaja sus obras en creación colectiva y Baena participó en más de quince montajes y creaciones colectivas durante su carrera en ese teatro. Durante años ha dirigido el grupo «Mujeres en el asfalto»,

donde trabaja con mujeres en situaciones de vulnerabilidad social y económica. Actualmente es la directora de VB Ingeniería Teatral, donde ha montado ya tres obras, siendo *El otro animal* la primera de las obras de este grupo en que ella ha sido la dramaturga.

La dramaturgia de la obra *El otro animal* fue construida a través de un esquema general propuesto por Baena y un trabajo posterior de darle contenido a la estructura con emociones, memorias, preguntas de los dos actores que trabajan en la obra. Una primera parte se sitúa en las rutinas de las relaciones de pareja, el anti-diálogo de esas relaciones. La segunda parte trata de las emociones que produce la ausencia, la muerte. La tercera parte habla de la humillación de la violencia, y la cuarta parte es un juego con las salidas que el arte puede darle a las duras situaciones vistas anteriormente.

Baena construye la escena en el blanco aséptico de los hospitales en búsqueda de una escena que sea el espacio psíquico. Es una representación del espacio impreciso y abierto y busca que con los diálogos y los movimientos de los actores se reproduzca la velocidad en que se mueve la mente. El espectador, así, tiene que instalarse en esa vertiginosidad narrativa que es como su propia mente. Un devenir de palabras y de diálogos truncos que va tejiendo las tres primeras partes de la obra. Mientras el espacio, que consigue ser el espacio síquico es blanco, los actores lo van llenando de colores, la primera parte, que es quizás la más clínica, la más hondamente síquica, apuesta por el blanco; la segunda parte utiliza el rojo para traer memorias de la muerte, la tercera el morado, donde la humillación de la violencia llega al estado máximo en que el personaje masculino sepulta contra una pared a la mujer y luego se sepulta a sí mismo, y el cuarto momento un tono azul que lleva a los espectadores a un desenlace mágico, donde los personajes, usando la magia, sueltan los nudos que las narrativas anteriores han creado. Es una obra que no soluciona la pérdida, que no cree en falsas salidas maniqueas ni facilistas, pero que le apuesta al arte como espacio capaz de reinventar y renombrar el mundo, como una salida subversiva a la honda herida del dolor.

En *El otro animal* el espacio es una vez más significación. Los actores tienen dos cajas blancas que pueden arrastrar de un lado a otro de la escena, y de ellas van sacando numerosos objetos de los colores antes mencionados. Estos objetos arman nuevas geografías volátiles que, de manera efímera, aparecen y desaparecen. Quien mira la obra, en este caso yo misma, vive la inestabilidad del recuerdo, de lo que fluye interminablemente en ser y no ser, de la mente que cuenta a borbotones. Como

en la obra de Viviescas, la de Baena, nos impide, aun siendo narrativa, la estaticidad de un lugar o un ser. Habitamos la violencia en cuanto, como espectadores de esta obra, seguimos el transcurrir síquico de los personajes y de la narración misma, nos convertimos en objetos que pueden salir de esas cajas e igualmente nos hacen sujetos efímeros, somos y no somos. Adicionalmente, la obra hace que los personajes sean por momentos el esposo y la esposa, por momentos pacientes ambos y por momentos los dos terapeutas. Una terapia sin orden, que además, y este es un logro fascinante de la obra, propone una conversación de género que no estigmatiza ni victimiza objetivando ni al hombre ni a la mujer. Son dos sujetos, hombre y mujer que luchan contra lo que les toca ser, lo que quieren ser, lo que pueden ser.

Quise presentarles a Alejandro Buenaventura, Victor Viviescas y Fanny Baena porque como espectadora viví en la experiencia de sus apuestas dramáticas, en el uso que hacen del espacio, una emoción que me sacó de mí misma y me hizo entender que los artistas colombianos llevan mucho tiempo construyendo lo que hoy llamamos el postconflicto. Porque en estas obras y apuestas estéticas siento que puede uno vivir en la violencia, aprehender el conflicto colombiano desde el delirio del dolor y, aun así, salir de él y regresar a un espacio donde entendemos que sólo si somos capaces de mirar de frente nuestra memoria y asumirla en su atrocidad podremos sobrevivirla.

## OBRAS CITADAS

- Buenaventura, Alejandro, *Inventario de las culpas*, Bogotá, Mayo, 2009.
- Buenaventura, Enrique, *Obra completa*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2004.
- Cepeda Samudio, Álvaro, *La casa grande*, Bogotá, El Áncora, 2012.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Derrida, Jacques, «Architecture Where the Desire May Live», en Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, Londres, Routledge, 1997, pp. 319-347.
- Jaramillo Morales, Alejandra, *Nación y melancolía, narrativas de la violencia en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.
- Foucault, Michael, «Of Other Spaces», en *Diacritics*, 16 (1986), pp. 22-27.

Parra, Marco Antonio de la, *La secreta obscenidad de cada día*, México, El Milagro, 2010.

Rivera, Hernán, *La contadora de películas*, Chile, Alfaguara, 2009.

Skármeta, Antonio, *El cartero de Neruda*, Barcelona, Plaza & Janes, 1998.

Viviescas, Victor, *La Esquina*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.

## Texto y fórmulas de oralidad, a propósito de una puesta tucumana de *El perro del hortelano* de Lope de Vega

ELENA FLORENCIA PEDICONE DE PARELLADA

Universidad Nacional de Tucumán

**RESUMEN:** La puesta escénica del clásico de Lope de Vega *El perro del hortelano* por el director marplatense Mariano Moro en el escenario tucumano en mayo de 2014 no defraudó. El horizonte de expectativas del público de los corrales del siglo XVII, generado por un título «familiar» como lo es el enunciado de la cláusula inicial de un refrán, pudo prolongarse con total naturalidad entre los tucumanos; esto es, la promesa de celos entre galanes y damas, imposturas y clandestinidades de corte cómico. El trabajo se propone mirar al refrán –que tipifica a los que ni aman ni dejar amar–, por un lado, desde su primera aparición en el paratexto del título como generador del «horizonte de expectativas» del público, por otro, en su capacidad germinadora en tanto y en cuanto, al aparecer mentado al poco de comenzar el acto segundo, subordina la acción dramática del primer y del tercer acto, en una relación que consideramos metadieгética.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, hispanismo, multiculturalidad, Tucumán, Argentina

«Sin celos y sin clandestinidad no se podría construir una comedia de enredo: discutir sobre cómo sería una comedia de capa y espada sin estos elementos es ocioso», señala Pellicer de Tovar al referirse a este subgénero dramático del Siglo de Oro español<sup>1</sup>. En tal sentido, la puesta en

---

<sup>1</sup> José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico*, «Precepto 6º». Citamos a partir de Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 33.

escena del clásico de Lope de Vega *El perro del hortelano* por el director marplatense Mariano Moro en el escenario tucumano en mayo de 2014 no defrauda<sup>2</sup>. El horizonte de expectativas del público de los corrales del siglo XVII, generado por un título «familiar» como lo es el enunciado de la cláusula inicial de un refrán, parece prolongarse con total naturalidad al público tucumano de nuestros días; esto es, la promesa de celos entre galanes y damas, imposturas y clandestinidades de corte cómico.

Lo que venimos a decir es que el mero enunciado del título orienta la actitud del público actual como el de otrora. Una afirmación que no resulta menor, si pensamos que el público tucumano no está para nada familiarizado con puestas en escena de esta naturaleza (la comedia de capa y espada es ajena a nuestra dramaturgia), lo que nos permite sostener la hipótesis que vertebra este trabajo: que la pervivencia en nuestros días del género paremiológico (refranes, sentencias, proverbios, etc.) desde la oralidad, a través de registros coloquiales en charlas, en circuitos virtuales, en la prensa, etc., predisponen al público tucumano a una particular recepción de la puesta en escena de *El perro del hortelano* a partir de la presencia del refrán en su título, recepción que no sólo coincide con la prevista por el Fénix hace cuatro siglos, sino también por el director marplatense Mariano Moro al apostar por la puesta de un clásico español en nuestros días, y en el interior del país.

Antes de entrar en materia nos permitiremos aclarar un par de cuestiones. Que nuestro trabajo, aunque reflexiona sobre la instancia de la «recepción dramática», no va a discurrir sobre los cauces convencionales que la crítica teatral, sabiamente, ha elaborado al respecto; más bien discurrirá sobre aspectos de incumbencia paremiológica de incidencia en el espectador, intentando no desatender en absoluto el hecho dramático que a todas luces resulta de nuestro mayor interés. Y que la perspectiva escogida comporta el riesgo de asumir lo que quizá no pasó ni de forma consciente ni inconsciente por el autor ni por el director; pero en este sentido nos amparamos en la ventaja que otorga la perspectiva crítica.

Algunas consideraciones necesarias para el entendimiento del refrán y su dinámica, ya que nuestra tesis es que el refrán «El perro del horte-

---

<sup>2</sup> Mariano Moro, director y dramaturgo oriundo de Mar del Plata, tuvo a cargo la dirección general de la obra, en la que participó el Teatro Estable de la Provincia, y cuyo estreno fue el 24 de mayo de 2014 en el Teatro San Martín de Tucumán, en función extraordinaria con motivo del 204º aniversario de la Revolución de Mayo.

lano, ni come ni deja comer» no sólo funciona a nivel paratextual desde el título como propiciatorio de la naturaleza genérica de la obra («comedia reidera»), sino que también tiene gran incidencia en la estructura, puntualmente en lo que consideramos nivel «metadieгético», tanto en el texto literario de Lope como en el texto espectacular del marplatense, sobre el que vale la pena aclarar que no presenta diferencias sustanciales con respecto al del Fénix<sup>3</sup>.

## 1. Un título con refrán, nuestra primera hipótesis

Sin negar la cualidad poética de los refranes y el particular nivel expresivo subyacente en los mismos, nos interesa poner de relieve la aparente situación de «automatismo» que se advierte en la producción-recepción, o mejor «reproducción», de estas frases, ubicada paradójicamente en las antípodas de toda actividad estética.

Pero vayamos por partes. El grado de expresividad a nivel fónico, semántico, morfo-sintáctico, etc. es fácilmente comprobable en la mayoría de los refranes. Para el caso del refrán en cuestión, su bimembración (cláusula inicial: «El perro del hortelano» / cláusula de cierre: «ni come ni deja comer»), su rima asonante interna en la cláusula final («come» / «comer»), su compromiso fonológico anafórico («ni» / «ni»), su brevedad, lo muestran como una forma sintética, altamente artificiosa. Pero es de justicia señalar que el carácter artístico de los mismos pasa desapercibido tanto para el sujeto que los reproduce como para el que lo decodifica acústicamente o lo lee, ya que la repetición casi mecánica de estas fórmulas discursivas priva de la dosis de sorpresa que todo texto artístico, por más breve que sea, despierta siempre al ser abordado por primera vez.

Aunque, bien mirado, en su seno reconozcamos un texto verdaderamente poético (con los recursos típicos de la poesía que acabamos de señalar), al ser una «frase hecha» resulta la negación de toda creatividad, ya que por su naturaleza «repetitiva» las posibilidades de innova-

---

<sup>3</sup> Utilizaremos como marco conceptual del refrán mi tesis doctoral *El refranero hispánico. Pervivencia y circulación en la prensa gráfica, hoy*, Aída Frías de Zavaleta (dir.), Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2000. Publicada con el mismo título en Tucumán, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2004.

ción y de originalidad son prácticamente nulas, quedando sólo relegado el cambio a algún fenómeno de excepcionalidad ligado, las más de las veces, a una mutación de tipo geográfica, esto es, al añadido de algún vocablo o referencia regional que indique el traspaso de una comunidad a otra: la fórmula en cuestión tiene una variante que circula por España, poco frecuente por nuestras latitudes americanas, en «El perro del hortelano, ni come *las berzas* ni las deja comer al amo»<sup>4</sup>. Sin embargo, mantiene el mismo significado que la variante más conocida, esto es: los perros son carnívoros, por lo tanto el perro guardián de una huerta no deja que los demás animales arrasen con las hortalizas, pero tampoco las come él.

Lo arriba expuesto sobre la condición dual del refrán –texto mecánico / texto artístico– nos induce a pensar, por un lado, que esa fosilización y automatismo de «frase hecha» es la que permite titular a Lope de una manera tan escueta, pero a la vez tan sugerente. La cláusula inicial «el perro del hortelano» basta y sobra para título de comedia, y esa forma inacabada dispara lo que nosotros llamamos «la función lúdica» de la paremia al estimular en el receptor un mecanismo para completar, desde una mnemotecnia vinculada a la oralidad, su cláusula de cierre («ni come, ni deja comer»), puesto que la sola mención de un fragmento clave basta para evocar el proverbio o refrán en su totalidad. Y es también la que garantiza al director Mariano Moro, dada la pervivencia y la circulación del texto breve del refrán de origen español en el espacio multicultural de Tucumán, donde la herencia hispánica resulta de peso, una eficaz invitación al público. El teatro, entonces, siempre en tensión lúdica<sup>5</sup>, invita al espectador muy desde el comienzo –desde el título mismo– a jugar. A jugar como sugiere la comedia.

Por otro lado, la condición de todo refrán como «texto símbolo» –los refranes se abren siempre como abanico a variadas actualizaciones semánticas–, permite a la obra dramática, desde una postura autorreferencial, canonizarse a sí misma en términos «genéricos teatrales» ya desde el paratexto-título: la reconstrucción del enunciado completo en este caso exime al receptor de pensar en lo que Arellano denomina «riesgo trágico», esto es, la posibilidad de desenlace con castigo o muerte, y dirige el horizonte de expectativas del público hacia el lado del género cómico, donde se ubica con holgura la «comedia de capa y espada».

---

<sup>4</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>5</sup> Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, p. 25.

Auscultar la prolongación refranística sugerida puede iluminar lo que acabamos de sostener. «Ni come ni dejar comer», aún desde su polise-  
manticidad –cualquiera sea el significado asignado por quien se dispone  
a leer o asistir a su representación–, implica situaciones fuera de todo  
riesgo. Sea cual fuere el ámbito en el que se actualice: el de las relacio-  
nes laborales, donde no se trabaja ni se deja trabajar; el ámbito del po-  
der, donde no se toman decisiones ni se dejan tomar a los demás; o el de  
los afectos (tal el presente caso), donde no se concreta una relación amo-  
rosa pero tampoco se permite la relación de los otros. Así quedan anula-  
das las consecuencias nefastas desde la forma peremiológica juguetona  
del paratexto-título, y el espectador tiene la certeza de que se va a reír  
durante la representación. Para decirlo de una forma breve: resulta poco  
probable (y sólo decimos poco probable) que un refrán, en general, y éste,  
en particular, titule una tragicomedia. El mecanismo de «tipificación» que  
aparece en la matriz paremiológica, y del que enseguida daremos cuenta,  
parece estar más cerca de la tipificación de personajes cómicos que de los  
caracteres serios o devastados de una tragedia o de una tragicomedia.

Para el caso de la obra en cuestión, la tipificación le toca a la prota-  
gonista femenina, Diana Condesa del Belflor que, como es de esperar en  
el género de capa y espada, se muestra dama ingeniosa y audaz a la hora  
de manipular a los demás, especialmente a Teodoro, quien la sirve como  
secretario y aparece comprometido en una relación con Marcela, criada  
y también prima de la condesa. Tras escuchar los halagos íntimos reci-  
bidos por Marcela de parte de Teodoro, la condesa, encendida de pasión  
ajena, arbitrará todos los medios a su alcance para obtener de éste su  
atención. Sin código de comportamiento ético y movilizadora por celos,  
pasiones primarias y venganzas, manipulará a quienes la rodean pero no  
alcanzará a concretar para sí ninguna relación con ese objeto de envidia  
y deseo. Como el perro del hortelano, ni come, ni deja comer.

Aunque no falta el crítico que aduce a los celos lecturas tragedizan-  
tes<sup>6</sup> –y en algún punto entendemos esta postura (de hecho reconocemos en  
*Otelo* de Shakespeare a los celos enfermizos como vertebradores de la trama)–, suscribimos la idea de que en la comedia de capa y espada los celos  
sólo desempeñan un papel de mecanismo técnico en la construcción del  
enredo y no comportan riesgo trágico alguno, sencillamente porque quienes

---

<sup>6</sup> Parker dedica parte de un trabajo suyo a esta cuestión (Ignacio Arellano, *Convención  
y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, p. 33)

los protagonizan son solteros. Soltería, celos y oscuridad —elementos nodales en la puesta en escena objeto de estudio— resultan propicios para confusiones, identidades impostadas y enredos amorosos. Y permiten que el «honor», tan ponderado por el propio Lope en su *Arte Nuevo* («dos casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente»<sup>7</sup>), no aparezca seriamente comprometido y sea explotado en sus potencialidades cómicas. De hecho, al concluir la pieza asistimos a un «final feliz»; para decirlo en consonancia paremiológica: «cada oveja con su pareja».

## 2. ¿Refrán con teatro o teatro con refrán? Nuestra segunda hipótesis

Nos preguntamos: ¿conocemos a Diana, urdidora e indecisa, desde los primeros instantes a través del enunciado del refrán en boca de algún otro personaje que la caracterice? De ninguna manera. El enunciado paremiológico aparece bien entrada la pieza, recién a mitad del segundo acto, en boca de Teodoro —galán motivo de disputa—, que desde luego tampoco sustenta el código de la honra reservado, según creemos, sólo para los personajes de las tragicomedias.

Nos animamos a decir, no sin riesgo de ser tachados por los más conspicuos defensores del teatro, que desde el inicio la acción intenta ejemplificar al refrán; un género breve que, si bien se adscribe a la narrativa oral, tiene una importante matriz dramática en su seno. En este sentido, la acción y los personajes (dos elementos esenciales de toda obra dramática) buscan una casuística poco convencional: la de convalidar el refrán que predica que existen tanto personas como animales que no permiten ni la realización de los otros, y la personal.

Es acá donde aparece nuestra segunda hipótesis. Siguiendo la conceptualización que propone José Luis García Barrientos, el primer acto y casi todo el segundo resultan de naturaleza metadiégetica, en tanto y en cuanto se subordinan al núcleo refranístico que aparece de forma estratégica en mitad de la obra (más allá de aquella importante y primera función paratextual del título). En otras palabras, el refrán engasta a la acción que viene desarrollándose desde el comienzo y no a la inversa.

---

<sup>7</sup> Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras escogidas. Tomo II. Poesías líricas, poemas, prosa, novelas*, Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, p. 890, vv. 327-329.

Los niveles de engaste que diagrama García Barrientos para el teatro en general son los siguientes<sup>8</sup>:

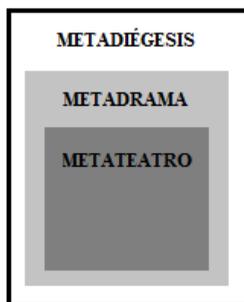


Fig. 1. Representación gráfica de la autora

Atendamos por partes a cada uno de estos niveles. García Barrientos propone denominar «metateatro» a la forma genuina del «teatro dentro del teatro», que implica una puesta en escena dentro de otra puesta en escena. Para no salir de nuestro texto, ejemplificamos con la graciosa representación que lleva adelante el criado Tristán (impostado mercader griego) frente al Conde Ludovico como subterfugio para lograr un falso ascenso social de Teodoro y acomodarlo en términos estamentales frente a la condesa.

Por «metadrama» entiende el citado estudioso un concepto más amplio que el anterior, que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario se escenifica pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo o una acción verbal de un narrador. Siempre atentos a nuestro objeto de estudio, encontramos un ejemplo en el recuerdo tan ingenioso que reproduce Tristán —«gracioso» de quien vale la pena señalar que, en la puesta de Moro, se lleva merecidamente todos los aplausos—, cuando relata la manera en que logró olvidar a una mujer a través de agudas analogías físicas entre la barriga de la susodicha y objetos de gran disparidad, pero que preservan un sema analógico que gira sobre la inmensidad y que permiten la trabazón metafórica entre los términos comprometidos; así, la panza de su enamorada era: alforja, escritorio, cesto de calabazones,

<sup>8</sup> Véase José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 232-235.

baúles viejos, maletas de cartas para estafetas; agudezas y artificiosidades de sentido todas que encajan perfectamente con la norma estética del conceptismo barroco, tan de moda en el contexto lopesco.

Por último, la acepción más ancha del concepto, «metadiégesis», significa para el crítico teatral la fábula secundaria, el argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia. Y es acá donde ubicamos el primer y el segundo acto de la obra porque, como dijimos más arriba, se subordinan al núcleo refranístico que aparece de forma estratégica en mitad de la pieza.

Se nos puede cuestionar *prima facie* la subordinación de la materia dramática al núcleo verbal de un refrán que, según sostenemos, resulta germinal. Tanto más si pensamos en Lope como el dramaturgo por antonomasia, en quien deberíamos anteponer por sobre todo «el gesto dramático». Sin embargo, García Barrientos advierte que sólo un criterio de sensatez y pertinencia nos permitirá reconocer nuevos niveles dramáticos: el grado de autonomía que cada uno de ellos posea.

Observamos que, en el refrán, el altísimo grado de entidad dada su pervivencia en el tiempo, su persistencia sobre un enunciado fijo y su acomodamiento a circuitos tan diferentes como la oralidad y la escritura, le garantizan la autonomía necesaria para considerarlo núcleo germinador de la obra. Y como tal, ubicado estratégicamente casi a mitad de camino, engasta tanto la materia dramática que le precede como la que le sucede, pues lo que se dinamiza en el tercer acto –también de naturaleza metadieética– no son sino nuevos enredos para convalidar la analogía de la condesa del Belflor con el perruno protagonista de la huerta. Una vez más la «ley de subordinación» del Barroco –sobre la que Velázquez ha dejado en pintura muchos y buenos ejemplos– se cumple inexorablemente. Y, en palabras de Hauser, lo que parecía comparsa adquiere un rol protagónico: el breve refrán subordina a la materia dramática y no al revés<sup>9</sup>.

Si atendemos al texto literario de Lope –respetado casi a rajatabla por la propuesta de Moro–, observamos que el citado refrán aparece pasada la mitad del acto II, en boca del propio Teodoro, para caracterizar a la dama:

TEODORO: Mas le viene bien el cuento  
del perro del hortelano:  
no quiere, abrasada en celos,

<sup>9</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Debate, 2002, p. 423.

que me case con Marcela  
y, en viendo que no la quiero,  
vuelve a quitarme el juicio  
y a despertarme si duermo.  
Pues coma o deje comer,  
porque yo no me sustento  
de esperanzas tan cansadas,  
que si no, desde aquí vuelvo  
a querer donde me quieren<sup>10</sup>.

Interesante resulta pensar en la «ley del decoro» a la que se refiere el mismo Lope en su premática *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que proclama la correspondencia entre el lenguaje hablado y la condición social de cada personaje<sup>11</sup>. Teodoro es servidor de la condesa, y esta posición estamental lo legitima a usar un registro adscrito a la oralidad y de corte popular como es el refrán para referirse a la dama.

A partir de ahí la frase popular se despliega de forma dosificada y estratégica en el acto III, tanto en boca del propio Teodoro, quien insiste en la sentencia, como en boca de otros personajes de baja condición social, tales las criadas Dorotea y Anarda. Ambas, por su naturaleza servil, bien pueden ser portavoz de la oralidad y juzgar desde la coloquialidad, con cierto distanciamiento, el comportamiento del ama como el perro guardián del huerto: nada para sí, nada para los demás.

DOROTEA: Diana ha venido a ser  
el perro del hortelano.  
ANARDA Tarde le toma la mano.  
DOROTEA O coma o deje comer<sup>12</sup>.

A esta altura podríamos fantasear y preguntarnos si el germen de la obra de Lope es esta fórmula lingüística breve de naturaleza colectiva y oral que, desde luego, ya existía acuñada mucho antes del siglo XVII y era de uso frecuente. O si es al revés: si pergeñó Lope esta historia y la refrendó luego con la frase breve en un discurso «argumentativo» sin par, donde la palabra autorizada por ancestral refrenda la acción dramá-

---

<sup>10</sup> Lope de Vega, *El perro del hortelano*, en *El perro del hortelano. El arrenal de Sevilla*, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, 1943, pp. 64-65.

<sup>11</sup> Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 269-276.

<sup>12</sup> Lope de Vega, *El perro del hortelano*, p. 90.

tica. El planteo suena antojadizo y hasta ridículo, pero así miramos la paremiología los que nos dedicamos a ella.

Más allá de privilegiar una u otra postura, interesa señalar que otorgar a la materia dramática la cualidad de «enmarcada» como materia metadieética no quita un ápice de fuerza a la condición teatral de la pieza. Al fin y al cabo, así parece procesar el genio lopesco, pues encontramos «analogías germinales» en otras de sus obras más célebres; algo parecido sucede con aquella famosa obra, *El caballero de Olmedo*, en donde una copla popular hace germinar la tragicomedia: «que de noche le mataron / a la gala de Medina / a la flor de Olmedo»<sup>13</sup>. O aquella escueta crónica noticiosa del siglo XV que da cuenta de la frase histórica «Fuenteovejuna lo hizo», germen de la obra más traducida del genial dramaturgo, la tragicomedia *Fuenteovejuna*.

Sea cual fuere la respuesta o, para decirlo con el registro paremiológico, «sea primero el huevo o la gallina», queda claro que acción y refrán se engastan en el plano metadieético, por cuanto plantean la duplicación de una misma historia, con modalidades genéricas no tan diferentes. Sostuvimos en otros trabajos anteriores una naturaleza dual para la condición genérica de la paremia: narrativa y dramática<sup>14</sup>. Porque debemos señalar que, tras el ostensible enunciado «narrativo» que puede verse en todo refrán, existe una matriz dramática latente que se hace patente toda vez que se escenifica su contenido. De hecho, buena estrategia áulica para las clases de lengua resultan las consignas sobre escenificación de algún refrán<sup>15</sup>. Es en esta matriz dramática del refranero en la que nos amparamos para barajar en este trabajo niveles específicos de teatralidad.

---

<sup>13</sup> Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1982.

<sup>14</sup> Me refiero a mi tesis doctoral *El refranero hispánico. Pervivencia y circulación en la prensa gráfica, hoy*.

<sup>15</sup> María de los Ángeles López Gordillo, «El refrán español y criollo como disparador para la enseñanza de la lengua en el aula», en Elena Pedicone de Parellada (dir.), *Espacio de sinergia entre España y Tucumán*, Tucumán, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2013, pp. 195-236. Proporciona variadas ejercitaciones para ser tenidas en cuenta por el maestro de grado en instancias relacionadas a la adquisición y afianzamiento de la lengua, a partir de un amplio corpus refranístico. Algunas de las mismas prevén la escenificación áulica de los textos breves.

## OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Debate, 2002.
- López Gordillo, María de los Ángeles, «El refrán español y criollo como disparador para la enseñanza de la lengua en el aula», en Elena Pedicone de Parellada (dir.), *Espacio de sinergia entre España y Tucumán*, Tucumán, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2013, pp. 195-236.
- Pedicone de Parellada, Elena, *El refranero hispánico. Pervivencia y circulación en la prensa gráfica, hoy*, Tucumán, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2004.
- , *El refranero hispánico. Pervivencia y circulación en la prensa gráfica, hoy*, Aída Frías de Zavaleta (dir.), Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2000 (tesis doctoral).
- Vega, Félix Lope de, *El caballero de Olmedo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1982.
- , *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras escogidas. Tomo II. Poesías líricas, poemas, prosa, novelas*, Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, pp. 885-890.
- , *El perro del hortelano. El arenal de Sevilla*, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, 1943.



## La definición del soldado fanfarrón en el teatro español de los siglos XVI-XVII

JOSEF PROKOP

Jihočeská univerzita (Universidad de Bohemia del Sur)

**RESUMEN:** El soldado fanfarrón es uno de los curiosos personajes que aparecen en el teatro europeo desde el momento de su renovación humanista. La problemática de su aparición y de la formación de su carácter ya ha sido analizada en varios estudios. No obstante, parece que el personaje todavía carece de una definición detallada y precisa. Quizá sea prudente constatar que, en realidad, con el término designamos diferentes realizaciones teatrales que difieren significativamente del emblemático *miles gloriosus* de Plauto. En mi contribución quisiera abordar este tema y, por lo menos, acercarme a una definición válida de los fundamentos de este personaje tal como lo percibimos en el teatro español del siglo XIV, y señalar sus particularidades en relación con el original *miles gloriosus* de la Antigüedad y con su avatar, según mi opinión, más conocido en el teatro europeo, *il Capitano* de la *commedia dell'arte*.

**PALABRAS CLAVE:** Soldado fanfarrón, *miles gloriosus*, *il Capitano*, personaje teatral, arquetipo

Desde los orígenes del teatro europeo en la Antigüedad greco-latina existen repertorios de tipos de personajes teatrales, los cuales se modifican paulatinamente a lo largo de los siglos pero que, en el fondo, conservan sus características básicas. A uno de estos arquetipos teatrales se le suele llamar «soldado fanfarrón» y su más famoso prototipo antiguo es probablemente Pirgopolinices de la obra *Miles gloriosus* de Plauto, cuyas raíces remontan al antiguo tipo teatral griego *alazon*. Me gustaría ofrecer en las líneas siguientes algunas reflexiones sobre este soldado

fanfarrón dentro del marco de la literatura española y, más concretamente, dentro del teatro español del Siglo de Oro. Reflexiones cuyos resultados no son tan obvios como uno podría esperar.

Si buscamos los personajes que normalmente se asocian con el tipo de soldado fanfarrón más comúnmente conocidos dentro de la literatura y el teatro españoles, probablemente se nos ocurrirán el avatar literario que Lope de Vega derivó de Diego García de Paredes, el famoso Sansón de Extremadura de las guerras italianas, o el quijotesco Vicente de la Roca / Rosa (*Don Quijote* I, 51). Pero, como veremos a continuación, aplicando estrictamente el modelo ni el uno ni el otro pueden ostentar este calificativo de soldado fanfarrón literario, puesto que no cumplen con las definiciones del personaje. Es otro personaje –relativamente igual de conocido y mucho anterior que los mencionados– el que desde cierto punto de vista satisface los requisitos, esto es, Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (¿1502?, en los autos añadidos XV y XVIII). Sin embargo creo que dentro del corpus canonizado de la literatura y del teatro español no encontraríamos muchos ejemplos más.

Como veremos a continuación, no hay muchos soldados fanfarrones «perfectos» –según las definiciones– en el Siglo de Oro español. ¿Por qué? ¿Será porque al personaje le empujaron fuera de las tablas los arquetipos estandarizados similares más exitosos como, por ejemplo, el portugués enamorado, el rufián cobarde, el valiente o valentón, o el figurón? ¿O será porque los atributos típicos del fanfarrón, es decir, su aire militar –en realidad, pseudomilitar– y su vicio de exageración no le parecen al público español de los siglos XVI y XVII –un período en el que España pone picas (su entonces celebrada infantería) no solo en Flandes sino también en Italia y en otras partes de Europa– ni grotescas ni ridículas, sino que más bien le resultan ser ordinarias y naturales por haber tantos y tantos militares españoles que vagan por toda Europa?

La problemática del soldado fanfarrón ha sido tratada por varios artículos y libros. Entre los fundamentales para nuestro tema pertenecen los de Boughner, Crawford, de Michele, Milani y sobre todo el artículo reseña de María Rosa Lida de Malkiel, una de las autoridades más respetadas en cuanto a *La Celestina*, que ofrece un análisis muy fundado sobre la pertinencia de Centurio a este arquetipo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Daniel C. Boughner, «The Braggart in Italian Renaissance Comedy», en *Papers of the Modern Language Association*, 58.1 (1943), pp. 42-83. Daniel C. Boughner, *The*

Es obvio que la búsqueda del soldado fanfarrón en el teatro español del Siglo de Oro es la búsqueda de una definición válida de este arquetipo. Y sus definiciones ya han sido formuladas. Generalmente se utilizan sobre todo las dos delimitaciones del arquetipo trazadas por Boughner y por Crawford. Éstas difieren en detalles y, por otra parte, hay que señalar que la definición de Crawford apunta hacia la forma del personaje en el antiguo teatro grecolatino. Sin embargo, ambas definiciones poseen contornos comunes que, además, se compaginan perfectamente con lo que probablemente podría ser una definición más general y popularizante de nuestro arquetipo. Resumiendo las dos definiciones mencionadas podríamos esbozar las características del arquetipo «fanfarronesco» como un personaje que:

1. se vanagloria a) por su fuerza, sus capacidades y su valentía en la guerra, y b) por sus triunfos con las mujeres, pero luego
2. se comporta a) como un cobarde frente a un peligro real y b) queda burlado por las mujeres.

Estos puntos podrían servir *grosso modo* de definición de Pirgopolinices de Plauto, así como de los más famosos soldados fanfarrones de la literatura europea de los siglos XVI-XVII, del francés Matamoros o de *il Capitano* de la *commedia dell'arte*. Sin embargo, si buscáramos un tipo similar en el teatro español del Siglo de Oro, me parece que no lo encontraríamos. Y esto a pesar del hecho de que desde los orígenes del teatro español topamos en las tablas con muchas representaciones de tipos militares<sup>2</sup>.

---

*Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1954. James P. Wickersham Crawford, «The Braggart Soldier and the *Rufián* in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», en *Romanic Review*, 2 (1911), pp. 186-208. María Rosa Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en *Romanic Philology*, 11 (1957), pp. 268-291. Fausto De Michele, «Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota», en *Quaderni d'Italianistica*, 20.1-2 (1999), pp. 7-20. Virgil I. Milani, «The Origins of the Spanish Braggart in Strozzi's *Commedia Erudita*», en *Italica*, 42.3 (1965), pp. 224-230.

<sup>2</sup> Resumo aquí conclusiones de un artículo anterior mío sobre el tema: «El arquetipo del soldado fanfarrón. Aportación española a la literatura mundial», en Jana Demlova y Mica Slavomir (ed.), *Héroe y antihéroo en las literaturas hispánicas*, Liberec, Universidad Técnica de Liberec, 2013, pp. 23-43.

Uno de los más antiguos soldados del antiguo teatro español –siempre junto con el mencionado Centurio– lo encontraríamos en la obra de Lucas Fernández denominada *Farsa o quasi comedia en la cual se introducen quatro personajes* (escrita entre 1505-1508). No debemos olvidar, no obstante, que esta pieza ofrece sobre todo diálogos y deliberaciones sobre el amor pronunciados por diversos pastores y pastoras, a los cuales en un momento se une un soldado, que en sus posturas no tiene nada de los soldados vanagloriosos y cobardes que ahora nos interesan, sino que más bien personifica la voz de la nobleza cortesana del siglo XV.

Igualmente en vano buscaríamos a un fanfarrón en la posterior *Soldadesca* de Torres Naharro (escrita alrededor 1512), a pesar de su tema y de su enfoque exclusivo sobre los militares. Como bien se sabe, más que de un drama teatral se trata de una secuencia de escenas, que presentan variopintas imágenes de la vida de los soldados españoles. Paradójicamente, al contrario, lo curioso es que ni uno solo de ellos ni se acerca por sus características a nuestro arquetipo del soldado fanfarrón.

Solamente en el caso de Diego Sánchez de Badajoz y su *Farsa teologal* (fechaada entre 1538 y 1539) podemos hablar del personaje de un soldado que se aproxima mucho al tipo que buscamos. Aunque Sánchez de Badajoz lo introduce sobre todo para enriquecer su *exemplum* dramático, para demostrar con su caso que la falta de honestidad y de arrepentimiento sincero no llevan a la salvación, el autor acaba creando un personaje que suscita risas precisamente gracias a los contornos característicos de nuestro arquetipo estudiado.

Si anteponeamos a este soldado el ya mencionado Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hemos enumerado prácticamente todos los representantes del arquetipo en el teatro español entre los siglos XV y XVI. Y esta tendencia continúa en el pleno Siglo de Oro. Es natural que no podamos encontrar un soldado fanfarrón cómico en el género trágico, y que tampoco topemos –según he podido comprobar– con él en la comedia pre- ni post-lopesca. Si queremos encontrar personajes que, por lo menos, se acerquen a las características del tipo, tenemos que dirigir nuestro interés hacia los géneros cortos: entremeses, sainetes, mojigangas, etc. Sin embargo, ni en estos géneros se trata de un tipo muy frecuente o, mejor dicho, no encontramos aquí un tipo fijo con características reconocibles e invariables.

Dejando de lado la cuestión de la cronología, todavía no definitiva y de argumentación alambicada, podemos ver que en entremeses y otros

géneros similares hay muchos personajes que se asemejan a nuestro arquetipo, pero que siempre carecen de alguna o algunas de sus características fundamentales.

Podemos topar con un «fanfarrón», que en la pieza solamente lee y comenta de modo burlesco las cartas llegadas por correo, como es el caso en *La estafeta* de León Marchante o Merchante (1631-1680). O, a pesar del denominativo militar, más que un fanfarrón hallamos un pícaro engañado en el caso de *El capitán Gorreta* de Francisco Antonio de Monteses (1620-1668), precisamente como lo insinúa el nombre del protagonista: *gorrear* tiene el significado de ‘vivir a costa de los demás’.

Y en muchos otros casos encontramos precisamente a los típicos rufianes del teatro español que, a pesar de que actúan representando el papel del soldado fanfarrón, nunca abandonan su carácter y oficio original. Así lo vemos, por ejemplo, en el entremés de Francisco de la Calle denominado *Entremés famoso de los valientes encamisados*<sup>3</sup>, donde dos rufianes pretenden comportarse como valientes –un tipo teatral español muy cercano a nuestra definición del fanfarrón–, jactanciosos, para ser acobardados luego por un bravucón auténtico que lleva el famoso y ya mencionado nombre de Paredes (aludiendo sin duda al ya mencionado «Sansón de Extremadura», Diego García de Paredes).

En efecto las similitudes entre los tipos de nuestro fanfarrón y del valiente del entremés español resultan muy llamativas. Este género teatral parece estar lleno de «valientes» que, como si asumiesen en el suelo español el papel de nuestro arquetipo y quisiesen provocar la risa de los espectadores con sus jactancias militares y amorosas, luego les falta (o sobra, mejor dicho) un importante rasgo que define al fanfarrón. Y esto es que sus capacidades físicas y militares al final se demuestran como reales y verdaderas. Los valientes de los entremeses españoles se jactan como fanfarrones, pero luego muestran ser matones de verdad y, en la mayoría de los casos, salen de las escaramuzas reales como campeones, llevándose el premio representado muy frecuentemente por la chica o la «daifa» (es decir, una mujer pública) disputada. Precisamente así actúa el personaje de Ribera del *Entremés de Antonia y Perales* de Vélez de

---

<sup>3</sup> Francisco de la Calle, *Entremés famoso de los valientes encamisados*, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1668, ff. 64v<sup>o</sup>-68v<sup>o</sup>.

Guevara (1579-1544), que triunfa sobre el personaje de Tábano, un prototipo de joven enamorado<sup>4</sup>.

Y otras veces presenciamos incluso un curioso fraccionamiento de las características fanfarronescas entre más personajes, donde ninguno de ellos las posee todas, y a lo largo de la pieza, como si alternasen en el arquetipo. Esta situación compleja puede verse, por ejemplo, en el *Entremés de un muchacho llamado Golondrino*, en el cual primero es Golondrino el que parece desempeñar el papel del jactancioso y valiente, pero poco a poco se lo cede a otro personaje, llamado Rufián —¿o rufián?, denominación obviamente genérica—, el cual se apodera de la chica al final<sup>5</sup>.

Resumiendo entonces este pequeño alarde de tipos fanfarronescos del entremés español podríamos decir que, si en la *commedia dell'arte* se erige *il Capitano* como un fósil envejecido del mundo de ayer que suscita carcajadas de risa al aparecer en la escena con sus harapos de veterano y con su espada de madera, en los entremeses españoles los fanfarrones resultan ser verdaderos valientes o, por lo menos, unos matones de verdad —con pizcas de rufián o no—, es decir, son representaciones teatrales de los soldados españoles fracasados y apicarados de su tiempo.

Parece que en el teatro español del Siglo de Oro, géneros cortos incluídos, no encontramos una secuencia continua, fija y reconocible de nuestro arquetipo, al menos no como aparece en las otras regiones europeas, es decir, no lo encontramos en una posición tan popular ni tan frecuentemente representada. Y si esto es así, quizás fuera útil modificar la definición del soldado fanfarrón para las tablas españolas basándose en los rasgos comunes de los protagonistas del teatro español que se acercan a este tipo. Precisamente como es el caso de Centurio que (según las agudas observaciones de mencionada Lida de Malkiel), aunque se asemeja al tipo, sin embargo carece de muchos de sus fundamentos: es un matón de veras, queda ridiculizado solamente por la boca de su amiga, mientras que en las riñas es un vencedor bravo y astuto, etc.<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Luis Vélez de Guevara, *Entremés de Antonia y Perales*, en *Flor de entremeses y saynetes de diferentes autores*, Madrid, Antonio de Ribero, 1657, ff. 67v<sup>o</sup>-70v<sup>o</sup>.

<sup>5</sup> *Entremés de un muchacho llamado Golondrino*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908, pp. 76-79.

<sup>6</sup> María Rosa Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», p. 270.

Además, surge aquí una curiosa cuestión de la identificación étnica o «nacional» del fanfarrón teatral. Como es bien sabido, en la *commedia dell'arte* italiana *il Capitano* es, en la mayoría de los casos, un español, mientras que en el territorio francés *Matamore* ('Matamoros', nombre que alude sin duda a la Reconquista española) es muy a menudo y sorprendentemente un gascón. Pero no olvidemos que, para el público francés del siglo XVII, por lo menos para el del centro de poder, dinero y cultura en el norte, un gascón es un meridional, un sureño y, por lo tanto, un «español» de Francia.

Es obvio que el fanfarrón tal como lo prefiguran el teatro popular italiano y el francés se encuentra en un contexto político-cultural totalmente diferente del contexto español, lo que quizás influya profundamente sobre las apariencias y la presencia del soldado fanfarrón en el teatro del Siglo de Oro español. Sin embargo estas cuestiones de identificación nacional y sus consecuencias presentan una red compleja de suposiciones que sobrepasan el tema de este artículo<sup>7</sup>.

Entonces, ¿cómo deberíamos caracterizar al fanfarrón del teatro español? Si pensamos en los rasgos siempre presentes en la ancha galería de los valientes / matones / rufianes de los entremeses españoles, creo que deberíamos considerar como su denominador común la impactante, hiperbólica, exagerada pero imaginativa y poética capacidad de jactancia. La cual perfectamente podría servir como una distinción muy sutil para unir e identificar el tipo de valiente entremesil español con el fanfarrón latino-italiano-francés y, al mismo tiempo, diferenciar los dos del otro personaje de las tablas españolas, muy próximo a él, el figurón del siglo XVII. Este último también es un campeón de jactancias, sin embargo, su disimulo es diferente. Utilizando la categorización aristoteliana de *simulatio* y *dissimulatio* vemos que «el figurón resulta cómico precisamente por lo que *es*, no por lo que *simula ser*»<sup>8</sup>.

Al mismo tiempo esta característica une el fanfarrón / valiente español muy íntimamente con sus avatares modernos —no olvidemos que los personajes modernos que se acercan al arquetipo presentan las mismas discrepancias con respecto a las definiciones de Boughner y Crawford—, los cuales encajan con el tipo antes expuesto de una manera perfecta y abso-

---

<sup>7</sup> Y les dedico un proyecto de investigación que estaré llevando a cabo próximamente.

<sup>8</sup> Olga Fernández Fernández, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Universidad Complutense, 2003, p. 20 (tesis doctoral inédita).

luta, pero en nuestros siglos XX y XIX. Me refiero entre los más famosos a los mosqueteros de Dumas (en el texto curiosamente más Porthos que d'Artagnan), al capitán Fracasse, es decir, al barón de Sigognac de Théophile Gautier, y al que se deriva de los dos, Cyrano de Bergerac de la pieza teatral de Edmond Rostand. Este último probablemente sería el más ejemplar representante moderno del tipo, junto con el alemán-ruso-inglés barón de Münchhausen, más conocido en los países no románicos.

¿No es para todos ellos –y más cristalinamente para los dos últimos– lo más típico y distintivo precisamente su capacidad de exageración poética, que capta nuestra imaginación? ¿Y no podría, por lo tanto, servir precisamente esta característica como un indicador y medida para caracterizar a los *quasi* fanfarrones en el teatro español, los cuales carecen de otros elementos fanfarronescos importantes? Muchos de ellos son maestros probados en la jactancia. Así quizás nos acercáramos a una posible definición particular del fanfarrón en el teatro español del Siglo de Oro.

Sin embargo, todo esto son sólo hipótesis preliminares que deben ser profundizadas, verificadas o refutadas en un sumergimiento más detallado en el problema.

## OBRAS CITADAS

- Boughner, Daniel C., *The Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1954.
- , «The Braggart in Italian Renaissance Comedy», en *Papers of the Modern Language Association*, 58.1 (1943), pp. 42-83.
- Calle, Francisco de la, *Entremés famoso de los valientes encamisados*, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1668, ff. 64vº-68vº.
- De Michele, Fausto, «Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota», en *Quaderni d'Italianistica*, 20.1-2 (1999), pp. 7-20.
- Entremés de un muchacho llamado Golondrino*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908, pp. 76-79.

- Fernández Fernández, Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Universidad Complutense, 2003 (tesis doctoral inédita).
- Lida de Malkiel, María Rosa, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en *Romance Philology*, 11 (1957), pp. 268-291.
- Milani, Virgil I., «The Origins of the Spanish Braggart in Strozzi's *Commedia Erudita*», en *Italica*, 42.3 (1965), pp. 224-230.
- Prokop, Josef, «El arquetipo del soldado fanfarrón. Aportación española a la literatura mundial», en Jana Demlova y Mica Slavomir (ed.), *Héroe y antihéroe en las literaturas hispánicas*, Liberec, Universidad Técnica de Liberec, 2013, pp. 23-43.
- Vélez de Guevara, Luis, *Entremés de Antonia y Perales*, en *Flor de entremeses y saynetes de diferentes autores*, Madrid, Antonio de Ribero, 1657, ff. 67vº-70vº.
- Wickersham Crawford, James P., «The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», en *Romantic Review*, 2 (1911), pp. 186-208.



## **Espacios en el teatro en español actual: algunas modalidades peculiares**

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Academia de las Artes Escénicas de España – UNED

**RESUMEN:** El espacio, tanto en la literatura como en el teatro, constituye un espacio amplísimo y complejo difícilmente abarcable en una exposición como esta. Por ello, tras constatar alguna bibliografía básica y tratar del espacio sonoro (la sonoturgia), me referiré a unos espacios peculiares –para algunos unos espacios raros, para otros una muestra de la posmodernidad–, siempre en el teatro más actual, tales como son los espacios mediáticos (la televisión y el ciberespacio), el espacio móvil (en automóviles), los espacios en lugares no convencionales (como espectáculos en casas, oficinas, bares, galerías, cafés, etc.) hasta llegar a unos lugares teatrales madrileños que han adquirido bien una nueva función, bien han desaparecido por razones diversas.

**PALABRAS CLAVE:** Espacios peculiares, Teatro, España, actual

Tratar del espacio en el teatro, como es bien sabido, nos lleva a plantear diversos planos en su estudio: el creado en las obras dramáticas, el de los lugares teatrales (los teatros), el de la escenografía, etc. Un espacio amplísimo difícil de abarcar. Por ello, quisiera referirme a unas cuantas calas, que podrán sumarse como unas teselas más al retrato de este signo teatral y no teatral de especial relevancia que entre todos es-

tamos trazando. Trataré de unos espacios peculiares, para algunos unos espacios raros, para otros una muestra de la posmodernidad<sup>1</sup>. Veamos.

## 1. Primera cala: alguna bibliografía

Desde que Peter Brook, especialmente en su libro *El espacio vacío: arte y técnica del teatro* –complementado con *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*<sup>2</sup>–, lo estudiara este signo teatral, tan importante, ha recibido una atención dispar, por lo que al teatro español se refiere. Por ejemplo, en DIALNET encontramos unos 735 documentos referidos al binomio teatro-espacio<sup>3</sup>. Es cierto que tenemos trabajos sobre el ámbito en todas las épocas, pero también lo es que, por lo que respecta a monografías, los trabajos más numerosos se refieren al espacio del teatro áureo, algunas pocas hay sobre el teatro romántico y escasean, en general, las centradas en el estudio del espacio en el teatro actual. Como no es este el espacio en el que pueda dar cuenta de lo generado por la crítica al respecto, remitiré, entre otros estudios, a dos referencias bibliográficas sobre el tema que nos ocupa.

La primera, propia. Durante el curso académico 2002-2003, estando de año sabático en la Università degli Studi di Firenze y en la Université de Toulouse – Le Mirail, y especialmente en esta última, por iniciativa mía se constituyó un proyecto europeo de investigación, DRAMATURGAE, con el fin de estudiar la producción teatral de las autoras tanto en España como en Latinoamérica. Dicho y hecho. El primer eslabón de la cadena tuvo lugar en Madrid, en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías –que dirijo, y cuyas actividades pueden verse en su página web<sup>4</sup>– del 27 al 30 de junio de 2004, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia

---

<sup>1</sup> Para espacios teatrales no convencionales puede verse el volumen de Tomás Motos *et al.*, *Otros escenarios para el teatro*, Ciudad Real, Ñaque, 2013.

<sup>2</sup> Peter Brook, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona, Planeta, 2012, y *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.

<sup>3</sup> Fecha de consulta: 23-04-2016 <[https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querys=Dimax.DOCUMENTAL\\_TODO=teatro+y+espacio](https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querys=Dimax.DOCUMENTAL_TODO=teatro+y+espacio)>.

<sup>4</sup> SELITEN@T. *Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (página web) [fecha de consulta: 08-06-2016] <<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>>.

(UNED, bajo mi coordinación<sup>5</sup>). Por lo tanto, en el SELITEN@T, hace ya 12 años, centramos nuestra atención en el espacio y en el tiempo, porque no se puede estudiar ninguno de ellos aisladamente, como muy bien estableciera Bajtín, a cuyas aportaciones al respecto dedicamos el IV Seminario<sup>6</sup>, además de los numerosos trabajos, por mí constados, reunidos en mi artículo «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», donde se recoge una relación, por secciones temáticas, de todo lo publicado en dicha revista desde 1992 a 2016<sup>7</sup>.

La segunda referencia, por poner un botón de muestra más, se refiere al reciente *e-book* de Cerstin Bauer-Funke<sup>8</sup>, fruto de un encuentro de investigadores, celebrado en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, del 26 al 30 de junio de 2014. Una prolongación de este coloquio es, sin duda alguna, la sección sobre el espacio teatral que se le ha dedicado en este congreso de la AIH.

## 2. Segunda cala: espacio sonoro (la sonoturgia)

No hace mucho que a ciertos signos acústicos (especialmente los musicales) que se dan en las puestas en escena teatrales, desde la perspectiva de la semiótica, se les ha dado el valor que su función tiene, como una varilla más significativa del espectáculo. El teatro, como es bien sabido, «no es un arte que despliegue sus recursos expresivos úni-

---

<sup>5</sup> Las actas de este seminario se publicaron como José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005. Los otros dos encuentros fueron: el segundo, que se realizó en la Universidad de Toulouse – Le Mirail, y se publicó como Roswita (grupo de investigación teatral) y Emmanuel Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2007, y el tercero, que se llevó a cabo en la Universidad de Giessen, publicado como Wilfried Floeck et al. (ed.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim, Olms, 2008.

<sup>6</sup> Editado por mí como José Romera Castillo et al. (ed.), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor, 1995. Donde se encuentra el trabajo de Javier Huerta Calvo, «El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín», pp. 81-93.

<sup>7</sup> José Romera Castillo, «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25 (2016), pp. 13-76 (en línea) [fecha de consulta: 30-06-2017] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8785>>. Ver, para Bajtín, pp. 31-32 y, para el teatro, pp. 57-70.

<sup>8</sup> Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms, 2016.

camente en la parcela visual, sino que [...] siempre se presentó y planteó como una manifestación audiovisual que explota sus capacidades discursivas valiéndose también de estímulos sonoros», como sostiene Pablo Iglesias Simón<sup>9</sup>.

En efecto, dentro de la semiosis que constituye una puesta en escena, como, por ejemplo, estableciera Kowzan<sup>10</sup>, el resultado final viene dado, además de por los signos verbales, por la labor llevada a cabo por los directores, los actores, los escenógrafos, los figurinistas o los iluminadores, etc. Un signo también muy importante es el de los sonidos, tanto el de su concepción como el de su ejecución. De ahí que el papel del diseñador de sonido en el seno del arte escénico actual adquiera cada día más importancia. Y que se pueda observar, por ejemplo, que en los carteles anunciadores de un espectáculo, junto al título, autor de la obra, director y principales intérpretes aparezca el sintagma «Espacio sonoro de [...]».

Es cierto también que la música, dentro de los espacios sonoros, constituye una de las claves significativas de los mismos. La música, que tiene un protagonismo ineludible en la ópera, la zarzuela o en los musicales, pero también en los espectáculos no líricos; los signos sonoros (no solo la música sino otros tipos de signos de esta índole) contribuyen a desarrollar claras funciones expresivas, integrándose siempre en el espectáculo teatral con relevancia significativa. De ello nos ocupamos en el XXIV Seminario Internacional del SELITEN@T, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, a cuyas actas remito<sup>11</sup>. De ahí que se tenga ya diseñada y practicada otra tipología espacial, la del espacio sonoro: la sonoturgia, que cada día adquiere una mayor relevancia en la consideración teatral.

---

<sup>9</sup> Pablo Iglesias Simón, «Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia», en *ADE-Teatro*, 161 (2016), pp. 88-101.

<sup>10</sup> Tadeusz Kowzan, *El signo y el teatro*, Madrid, Arco, 1997.

<sup>11</sup> José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2016. Donde aparece el trabajo de Pablo Iglesias Simón, «El espacio sonoro y el diseñador de sonido: arte y oficio», pp. 80-101. Una selecta bibliografía al respecto puede verse en Graham Walne, *Sound for the Theatre*, Londres, A & C, Black, 1990; John L. Bracewell, *Sound Design in the Theatre*, Nueva York, Prentice Hall College Division, 1993; Deena Kaye y James Lebrecht, *Sound and Music for the Theatre. The Art and Technique of Design*, Boston, Focal Press, 2000; David Collison, *The Sound of Theatre: From the Ancient Greeks to the Modern Digital Age*, Eastbourne, Plasa, 2008; Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán, *Introducción a la dramaturgia musical*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, etc..

### 3. Tercera cala: espacios mediáticos

Son de muy diverso cariz en obras / espectáculos teatrales los espacios escénicos referidos a medios de difusión actuales. Me fijaré en dos de estos medios, puestos en escena no hace mucho en la cartelera madrileña.

El primero está referido a la utilización del plató de televisión. Reseñaré dos botones de muestra. Uno, *Refugiados. El proyecto Youkali* (2010), con autoría y dirección de Miguel del Arco, presentado como un *collage* de historias construido a partir del testimonio de personas que tuvieron que abandonar sus lugares de origen en busca de una vida mejor. El proyecto nació como una función única, en junio de 2010, para sumarse a la conmemoración del Día del Refugiado pero, al gustarle al entonces director del Teatro Español, Mario Gas, se escenificó en Las Naves del Matadero, del 7 al 19 de septiembre del mencionado año. Esta realidad dramática, cuyo título alude al de un tango-habanera de Kurt Weill –compuesto en 1934 para la pieza teatral *María Galante*, adaptación de la novela del mismo título de Jacques Deval, al que le puso letra Roger Fernay, un año después, y donde se hace referencia a una isla utópica en la que el ser humano puede encontrar alivio a sus sufrimientos<sup>12</sup>–, y que se inserta en un teatro documental, la puso en escena Miguel del Arco, situando la acción en un plató de televisión en el que se graba un programa protagonizado por cuatro refugiados (una jueza latinoamericana, un periodista africano, una cantante lesbiana y una mujer maltratada por su marido). Todos ellos han tenido que huir de sus países por diferentes motivos. La trayectoria de sus vidas se sigue en el país de acogida durante cuatro años y, posteriormente, se emitirán por la cadena diversos reportajes con periodicidad anual. La realidad de estos seres humanos se mezcla con la ficción de un programa de televisión con el fin, como proclamara su director, de «explicar y concienciar a la sociedad sobre el problema que viven los refugiados (o mejor dicho, los que solicitan asilo en nuestro país) [...] Vienen por pura necesidad y no podemos hacer oídos sordos, y parece que ya se nos olvidado lo que pasaba en España hace 40 años»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Entre sus intérpretes más conocidos están Teresa Stratas, Tiziana Sojat, Nathalie Stutzmann, Ute Lemper, etc.. En España la han interpretado Ana Belén y Diego el Cigala.

<sup>13</sup> Ver <[http://teatroespanol.es/descargas/15\\_dossier\\_prensa.pdf](http://teatroespanol.es/descargas/15_dossier_prensa.pdf)> [fecha de consulta: 22-09-2012].

El otro espectáculo, *Debate*, de Toni Cantó, también utilizó el plato televisivo como espacio escénico. El actor, metido a político en partidos como Unión, Progreso y Democracia (UPyD) o Ciudadanos —de los que ha sido elegido diputado—, conoce el mundo político internamente, por lo que decidió escribir y poner en escena este espectáculo en los Teatros del Canal, entre el 2 y 22 de mayo de 2016. La pieza se inspira, por tanto, en los debates televisivos que suelen hacerse antes de unas elecciones generales. Tomando como espejo el sistema bipartidista español de facto (Partido Socialista Obrero Español / Partido Popular) en el escenario se reúnen los números dos de cada partido (el partido rojo y el partido azul), tras previa negociación, con la mediación de una periodista, poniendo de manifiesto de una manera un tanto irónica, ácida y descarnada los entresijos del poder (de cómo se gobierna este país). La pieza, con escaso valor dramático, se sirve del medio tan arraigado en los hogares de hoy<sup>14</sup>.

En los dos casos, la televisión —que cumple ahora 60 años de su instalación en España—, un medio de tanta fuerza en la sociedad de hoy, se utiliza para diversos fines. En el primer caso, como elemento de concienciación ciudadana y, en el segundo, como satírica visión de la política del bipartidismo.

El otro medio que traeré a colación será de las nuevas tecnologías. Más concretamente el de Internet. Como ejemplo de este espacio virtual me referiré a una de las obras de un joven creador, Paco Bezerra (*El Alquián*, Almería, 1978), *Grooming*<sup>15</sup>, de gran éxito de público y crítica, estrenada el 1 de febrero de 2012, en el teatro de la Abadía de Madrid, en el que permaneció hasta el 11 de marzo, bajo la dirección de José Luis Gómez<sup>16</sup>. La pieza, cuyo título hace alusión en la jerga anglosajona al ciberacoso sexual a menores, trata del asunto, un tema de tanta vigencia en el mundo de hoy. Aunque el espacio escénico fuese el de un decorado, el de un parque (con su banco, farola, columpio, contenedor y césped artificial), como

<sup>14</sup> Ver la ficha «*DEBATE* en los Teatros del Canal», en *MadridEsTeatro.com*, 07-12-2015 (página web) [fecha de consulta: 22-05-2016] <<http://madridesteatro.com/debate-en-los-teatros-del-canal>>.

<sup>15</sup> La obra fue publicada en *Primer Acto*, 335 (2010), pp. 57-80. Posteriormente fue editada en Bilbao, Artezblai, 2012.

<sup>16</sup> He aquí su ficha artística: dirección y espacio escénico, José Luis Gómez; actores, Nausicaa Bonnín y Antonio de la Torre; diseño de iluminación, Juan Gómez-Cornejo; diseño de vestuario, Ana López; diseño de sonido, Luis Miguel Cobo; diseño de vídeo, Alfonso Nieto y ayudante de dirección, Carlota Ferrer.

los espectadores podían ver en primera instancia –reforzado por el letrero que aparecía en una pizarra colgada en la pared en la que estaba escrito «Esto es un parque»–, sin embargo, la Chica poco después añade un no («Esto no es un parque»), invitando a salir de la realidad y a sumergirse en la simbolización de la ficcionalización, situada en un espacio virtual, el de Internet, que adquiere una doble función: de una parte, ofrecer una dialéctica entre la realidad y la apariencia, que caracteriza al mundo virtual, y de otra, utilizar el espacio virtual como materia narrativa temática de la pieza teatral<sup>17</sup>.

#### 4. Cuarta cala: un espacio móvil

Me referiré a continuación a otro peculiar espacio. El 20 de mayo de 2016 se ponía en escena por el Teatro La Mutación, de Santiago de Chile, en el teatro Ávila Gourmet (en la Av. de Italia, 1308), con dramaturgia y dirección de Ananta Shila, la pieza *Cuando los corderos lloran*, en la que una profesora de arte, Marisol (interpretada por Francisca Dupré), como cabecilla de una organización revolucionaria, junto a Sebastián (Pablo Fuentes), su pareja, profesor de psicología, preparan un atentado contra el nuevo ministro de educación, que consistirá «en asesinar al político, quemar el auto recién robado y abandonar el país lo más pronto que se pueda»<sup>18</sup>. El anuncio del espectáculo terminaba así de tajante: «Sin duda una gran obra cargada de coraje, vida, amor y traición, dentro de un auto».

En efecto, lo más curioso es que el espectáculo, que duraba unos 35 minutos (3 funciones por día)<sup>19</sup> ha sido el primero en Chile «que se realiza en el interior de un auto en movimiento» y al que solo pueden asistir, en cada función, tres personas, bajo las siguientes condiciones: que «es-

---

<sup>17</sup> En nuestro centro se han realizado varios estudios sobre el autor y la obra como los recogidos en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2013. Véanse Juan Ignacio García Garzón, «Internet como elemento dramático (*Grooming*, *Tras la puerta* y otros espectáculos)», pp. 339-344; Alicia Casado Vegas, «Internet en el teatro de Aitana Galán y Paco Bezerra», pp. 345-356, y Mariángeles Rodríguez Alonso, «*Grooming* o Alicia en el país de las ventanas indiscretas. Del ciberespacio al escenario», pp. 357-371.

<sup>18</sup> Ver la sección «Cartelera» de la página web de Ana Josefa Silva <<http://anajosefa.silva.cl/teatro/una-inedita-puesta-en-escena>> [fecha de consulta: 22-09-2012].

<sup>19</sup> Únicas funciones: 20, 21, 27 y 28 de mayo, y 3 y 4 de junio. Con el horario siguiente: 19:30 / 20:30 / 21:30 horas.

pectadores y actores irán dentro de un auto en movimiento», que «no se recomienda para personas claustrofóbicas» y que «es importante mantener la calma, para el correcto desarrollo de la función»<sup>20</sup>. Un nuevo y peculiar espacio en el que ver y disfrutar del teatro.

## 5. Quinta cala: a domicilio...

En la ya larga historia del teatro no es la primera vez en que en los domicilios particulares, a lo largo de la Historia, se han puesto en escena obras de diverso cariz. En los palacios reales, las casas de los nobles o de los intelectuales, el mundo de Talía ha estado presente. Pero el radio de acción se ha ampliado con el teatro de calle u otras modalidades que ahora no voy a pormenorizar. Pues bien, dentro de estos espacios teatrales no convencionales, tan particulares y raros, a los que me estoy refiriendo, pondré un ejemplo al respecto.

En efecto, existe en Miami una compañía de teatro alternativo, In-door Teatro, que lleva espectáculos a las casas, las oficinas, los bares, galerías, cafés, etc., patrocinada por la Casa del TÉatro<sup>21</sup> –un lugar en el que, además de tomar una exquisita taza de té, se dan espectáculos teatrales, de danza, conciertos, exposiciones, etc.– y el Troop of Actors. He aquí cómo define el grupo su función:

Es un nuevo intento de acercamiento del actor a su público. Tenemos espectáculos para familias, grupos de amigos y empresas. La idea es trasladar el espacio escénico convirtiéndolo en algo más accesible y cercano al espectador que además lo disfrutará con un ambiente más íntimo y familiar.

Ya no hay excusa. El tráfico, el tiempo, las largas distancias ya no serán un problema. Los espectadores solo tienen que esperar. Los actores tocarán a su puerta [...] Si tienes un evento, reunión familiar, celebración con tus compañeros de trabajo o cualquier motivo para pasarla bien y deseas disfrutar de un espectáculo teatral de calidad, nosotros somos tu alternativa<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Puede verse el *trailer* de *Cuando los corderos lloran* en el canal de Teatro La Mutación en Youtube [fecha de consulta: 03-05-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=3dMyOtrJmPo>>.

<sup>21</sup> Véase la página web oficial *La casa del TÉatro* [fecha de consulta: 20-06-2016] <<http://www.lacasa delteatro.com>>.

<sup>22</sup> Como las citas del párrafo siguiente, extraído de su perfil de Facebook, *In-door Teatro* [fecha de acceso: 20-06-2016] <<https://www.facebook.com/indoorteatro/>>.

He aquí algunos espectáculos de su programación, realizada con escaso número de actores (de uno a tres): *Extravagante*, de Nitsy Grau («Una mirada irónica a la discriminación sexual»); *Mi amiga del alma*, de Nitsy Grau («Dos amigas se encuentran en Miami después de 30 años. Risas, alegría, baile y el vacío que trae el exilio»); *El prófugo*, de Ernesto Jam («¡Él escapa de la prisión, ella no lo espera y él no sabe lo que le espera!») o *Las cenizas de Yasmina*, de Eduardo Viladés («Un alegato a favor de la libertad y del amor, en contra de los fanatismos»). En definitiva, unas propuestas alternativas para diferentes espacios no convencionales, donde «usted pone el público y nosotros lo demás».

## 6. Sexta cala: cambio de función y ¡adiós, teatros, adiós...!

Finalmente, en esta última cala me referiré a dos hechos significativos en la vida escénica madrileña. El primero, sobre un cambio de función de un lugar escénico, de un teatro. El Teatro Pavón –inaugurado en 1924– era la sede alquilada de la Compañía Nacional de Teatro Clásico que, tras trece años, ha vuelto a su sede, es decir, al Teatro de la Comedia, a inicios de la temporada 2016. El Pavón ha sido alquilado por cinco temporadas por la compañía teatral Kamikaze. Ha tomado un nuevo nombre: El Pavón Teatro Kamikaze, con un proyecto, avalado por éxitos anteriores, capitaneado por Miguel del Arco (director de escena) e Israel Elejalde (actor), en la dirección artística, además de Aitor Tejada y Jordi Buxó (productores) a la cabeza de su gestión. He aquí cómo definen sus creadores las actividades de este espacio escénico, que ha pasado de albergar en su seno al teatro clásico a otra modalidad de teatralidad:

El Teatro Kamikaze es libertad, reflexión, entretenimiento, compromiso, vértigo e intuición. Es un espacio físico y emocional en el que vivir la experiencia integral del teatro. Aunando bajo un mismo techo lo mejor de la gestión pública y de la privada, en El Pavón tendrán cabida de la mañana a la noche lecturas, ensayos, conferencias, presentaciones, formación y educación, tertulias y disfrute, investigación y todo tipo de actividades y experiencias, además de una programación estable de calidad, propia y externa, nacional y extranjera. Tan viva como nuestro teatro<sup>23</sup>.

---

posts/1605975526365564>. En él dan sus datos de contacto: «Para reservar tu función escríbenos a [indoorteatro@gmail.com](mailto:indoorteatro@gmail.com) o llama al 786-286-4400».

<sup>23</sup> *El Pavón Teatro Kamikaze* (página web) [fecha de acceso: 10-07-2016] <<http://teatrokamikaze.com/el-teatro>>.

Y el segundo está referido a tres salas alternativas. En efecto, la economía, la crisis, hace sus estragos en diversos ámbitos sociales y, cómo no, en el teatro, en general, y en los locales teatrales, en particular. Y todavía más: muy especialmente en las salas alternativas. La falta de ayudas económicas, el disparatado IVA del 21%, además de otras razones, ahogan a estos espacios. Pondré algunos ejemplos de teatro *off*, en los que abunda el buen teatro, de la más viva actualidad madrileña, referidos, en primer lugar, a dos espacios teatrales alternativos: La Casa de la Portera y La Pensión de las Pulgas.

La Casa de la Portera, era una sala alternativa, de unos 100 m<sup>2</sup>, situada en el barrio de La Latina, la calle Abades, n.º 24, Bajo Izquierda de Madrid, que toma su nombre por ser el local la vivienda en la que vivió durante algunos años la portera del edificio. Creada por José Martret (actor y director) y Alberto Puraenvidia (director de arte y escenógrafo), se abrió al público el 8 de marzo de 2012, con una versión de *Ivanov* de A. Chejov, que se tituló *Iván-OFF*, de la que se realizaron 287 funciones, con gran éxito de público y crítica. Esta iniciativa, privada e independiente, tenía como fines, según señalaba Martret, lograr:

Un nuevo concepto de espacio escénico surgido a partir de la transformación artística de una vivienda en el centro de Madrid en el que se experimentan nuevos formatos y maneras de entender la creación artística en general y el teatro en particular [...] Introducimos al público en el propio espacio escénico, le hacemos partícipe de la obra de una manera inédita hasta el momento en obras de gran formato. Proponemos una nueva manera de hacer teatro, un teatro más vivo, un teatro que está tan cerca del espectador que se vuelve subcutáneo<sup>24</sup>.

La programación de la sala se basaba en la producción propia, apostando, siempre, como se encargaban de poner de manifiesto sus creadores, «por la calidad y el cuidado de los detalles para convertir cada propuesta en una experiencia no solo diferente sino también excelente», con un público reducido (22-25 espectadores), que irían cambiando de sala por actos, «algo inimaginable en un circuito comercial habitual».

La Casa de la Portera se cerró el 21 de junio de 2015, tras tres años y cuatro meses de trayectoria, con 358 funciones, con la puesta en escena

---

<sup>24</sup> En la sección «Acerca de» de *La Casa de la Portera* (página web) [fecha de consulta: 05-04-2016] <<https://lacasadelaportera.com/acerca-de>>. La página web ha desaparecido en 2017, pero puede seguir viéndose una instantánea en la *WaybackMachine*.

del *Ivan-OFF* con la que se inauguró. Como señalaba Martret: «El teatro es efímero y los espacios que lo contienen también, todo lo que han sentido los espectadores viendo cualquiera de las obras que hemos representada en La Casa ya forma parte de su corazón teatral, así que cerramos felices, satisfechos y a la vez inmensamente tristes». Gracias a todo el público –continúa– porque «hemos podido disfrutar de llenos absolutos y listas de espera interminables», para acabar:

Fuimos valientes para abrir esta puerta, decidimos arriesgar y no hubo nadie capaz de pararnos, también vamos a ser valientes ahora para cerrarla. El riesgo forma parte de nuestra vida en todo momento y el teatro es riesgo, siempre. Así que seguiremos luchando, arriesgando y creando mientras intereseamos, nos dejen y el cuero aguante. Nos vemos en La pensión de las pulgas<sup>25</sup>.

Y a ella nos vamos. De nuevo, José Martret y Alberto Puraenvidia pusieron en marcha un nuevo proyecto, La Pensión de las Pulgas. El espacio escénico, estaba situado en el barrio madrileño de las Letras, exactamente en la calle Huertas, n.º 48, en la vivienda de La Bella Chelito, Consuelo Portella, una famosa cupletista de principios del siglo XX, de ahí que el nombre del espacio evocara el del cuplé *La pulga* que con tanto éxito interpretara la también empresaria –dueña del Chantecler, sito en el actual Teatro Muñoz Seca–. La Pensión de las Pulgas era un espacio un poco mayor que el anterior, de 180 metros cuadrados, con tres habitaciones para 35 espectadores cada una, donde se iban desarrollando las acciones de las diferentes obras teatrales.

Al igual que hiciera en Buenos Aires Claudio Tolcachir con Timbre 4, desde que en 1999 utilizara su vivienda para uso de investigación y puesta en escena de espectáculos de pequeño formato –aunque sería tras el éxito de *La omisión de la familia Coleman*, en 2005, cuando se constituyera en un referente modélico para el teatro alternativo–, Martret y Puraenvidia crearon espacios similares tanto en La Casa de la Portera como en La Pensión de las Pulgas.

El espacio se inauguró en noviembre de 2013 con *MBIG (Mc Beth International Group)* –con versión y dirección de José Martret–, en un

---

<sup>25</sup> Esta cita, como las anteriores, a partir de la despedida en *La Casa de la Portera* (página web) [fecha de consulta: 05-04-2016] <<https://lacasadelaportera.com/2015/06/21/hoy-se-cierra-la-puerta-de-la-casa-de-la-portera>>. La página web ha desaparecido en 2017, pero puede seguir viéndose una instantánea en la WaybackMachine.

ambiente de intimidad, a través del recorrido por las tres habitaciones de la versión libre del *Macbeth* shakespeariano. El 24 de julio cerrará sus puertas –ya las cerró– con más de 350 representaciones de *MBIG*. ¿Seguirán con el empeño y abrirán en el futuro otro espacio teatral?

Finalmente me referiré, aunque sea brevemente, a otra sala alternativa, que ha tenido igual fin. Me refiero al Teatro Guindalera, situado en la calle Martínez Izquierdo n.º 20 de Madrid, que toma su nombre tanto de la denominación del barrio como del licor de guindas que se servía al público en una charla posterior a los espectáculos, que se inauguró el 27 de noviembre de 2003 con *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga, cuando aún el dramaturgo no era conocido. Su creador, Juan Pastor Millet, afirmaba al respecto:

Quando en noviembre de 2003 decidimos abrir nuestra propia sala de teatro en Madrid éramos conscientes de las limitaciones de programar un espacio con un aforo de 70 u 80 localidades. Queríamos apostar por recuperar un teatro de arte y ensayo, punto de encuentro y de reflexión, un «templo» de comunicación directa con el público donde programar nuestros montajes sin condicionamientos<sup>26</sup>.

Para proseguir luego:

Y así nació El TEATRO GUINDALERA, como centro de creación teatral con la voluntad de ser un servicio público. Durante estos trece años y en ese espacio concreto hemos intentado crear un estilo propio, con unas características específicas, que son el sello de nuestras producciones. Como «verso suelto» que somos en la profesión, hemos buscado la independencia, la dignidad artística, técnica y laboral, así como el equilibrio entre lo que nos interesa a nosotros y a nuestra sociedad, entre la elección de textos sólidos y el deseo de renovación, además del entretenimiento y la búsqueda de temas que hablen de la condición humana y planteen nuevos interrogantes sobre el ser humano en el universo. Después de remontar muchas situaciones críticas –que nos llevaban durante varios años a un posible cierre–, nos vemos finalmente en la obligación, definitivamente, de cerrar la sala como centro de exhibición, por la única razón de una total imposibilidad económica para su mantenimiento.

El teatro independiente Guindalera cerrará –ya cerró– el 17 de julio de 2016, tras doce años de existencia, con la representación de la última función de *Fuga Mundi. Expulsión de los moriscos 1609*, de Mar Gómez

---

<sup>26</sup> Citas a partir de *Teatro Guindalera* (página web) [fecha de consulta: 04-05-2016] <<http://www.teatroguindalera.com/sala-de-teatro>>.

González. Posteriormente ensayarán proyectos propios a la espera de que teatros públicos le den la oportunidad de exhibirlos.

Adiós, teatros, adiós. Siempre las despedidas, cuando se ama algo, duelen. Y en este caso, mucho.

Como se ha visto, estos espacios sirven para que el público pueda asistir a las representaciones teatrales en espacios peculiares –algunos de ellos un tanto peculiares– y, en consecuencia, aficionarse (más) al arte de Talía. Que de eso se trata. Todo lo que ayude a la pervivencia del hecho teatral, alejándonos de una elitista y minoritaria óptica, bienvenido sea.

## OBRAS CITADAS

- Bauer-Funke, Cerstin (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms, 2016.
- Bezerra, Paco, *Grooming*, Bilbao, Artezblai, 2012.
- , *Grooming*, en *Primer Acto*, 335 (2010), pp. 57-80.
- Bracewell, John L., *Sound Design in the Theatre*, Nueva York, Prentice Hall College Division, 1993.
- Brook, Peter, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona, Planeta, 2012.
- , *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.
- Carrillo Guzmán, Mercedes del Carmen, *Introducción a la dramaturgia musical*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011.
- «Cartelera», en *Ana Josefa Silva* (página web) [fecha de consulta: 22-09-2012] <<http://anajosefasilva.cl/teatro/una-inedita-puesta-en-es-cena>>.
- Casado Vegas, Alicia, «Internet en el teatro de Aitana Galán y Paco Bezerra», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2013, pp. 345-356.
- Collison, David, *The Sound of Theatre: From the Ancient Greeks to the Modern Digital Age*, Eastbourne, Plasa, 2008.
- Cuando los corderos lloran*, Canal de Teatro La Mutación (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 03-05-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=3dMyOtrJmPo>>.

- «*DEBATE* en los Teatros del Canal», en *MadridEsTeatro.com*, 07-12-2015 (página web) [fecha de acceso: 22-05-2016] <<http://madridesteatro.com/debate-en-los-teatros-del-canal>>.
- El Pavón Teatro Kamikaze* (página web) [fecha de consulta: 10-07-2016] <<http://teatrokamikaze.com/el-teatro>>.
- Floeck, Wilfried, *et al.* (ed.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim, Georg Olms, 2008.
- García Garzón, Juan Ignacio, «Internet como elemento dramático (*Grooming*, *Tras la puerta* y otros espectáculos)», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2013, pp. 339-344.
- Huerta Calvo, Javier, «El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín», en José Romera Castillo *et al.* (ed.), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor, 1995, pp. 81-93.
- Iglesias Simón, Pablo, «Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturcia», en *ADE-Teatro*, 161 (2016), pp. 88-101.
- , «El espacio sonoro y el diseñador de sonido: arte y oficio», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2016, pp. 80-101.
- In-door Teatro*, entrada estática, 11-11-2016 (Facebook) [fecha de consulta: 20-06-2016] <<https://www.facebook.com/indoorteatro/posts/1605975526365564>>.
- Kaye, Deena, y James Lebrecht, «El espacio sonoro y el diseñador de sonido: arte y oficio», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2016, pp. 80-101.
- , *Sound and Music for the Theatre. The Art and Technique of Design*, Boston, Focal Press, 2000.
- Kowzan, Tadeus, *El signo y el teatro*, Madrid, Arco, 1997.
- La Casa de la Portera* (página web) [fecha de consulta: 05-04-2016] <<https://lacasadelaportera.com>>.
- Motos, Tomás, *et al.*, *Otros escenarios para el teatro*, Ciudad Real, Ñaque, 2013.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles, «*Grooming* o Alicia en el país de las ventanas indiscretas. Del ciberespacio al escenario», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2013, pp. 357-371.

- Romera Castillo, José, «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25 (2016), pp. 13-76 (en línea) [fecha de consulta: 30-06-2017] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8785>>.
- (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2016.
- (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2013.
- (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005.
- , et al. (ed.), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- Roswita (grupo de investigación teatral) y Emmanuel Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2007.
- Teatro Guindalera* (página web) [fecha de consulta: 04-05-2016] <<http://www.teatroguindalera.com/sala-de-teatro>>.
- Walne, Graham, *Sound for the Theatre*, Londres, A & C Black, 1990.



«En tu campo ay quien se precia / de coronista mayor». Mecenazgo  
en la poesía: *Las grandezas de Alejandro*,  
de Lope de Vega

HÉLÈNE TROPÉ

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle – CRES-LECEMO

**RESUMEN:** Este trabajo pretende ahondar en los fines políticos, ideológicos y personales que llevaron a Lope de Vega a escribir *Las grandezas de Alejandro*: por un lado, poner de relieve la figura del mecenas (destacando la generosidad del macedonio para con los artistas) y, por otro, alabar a la monarquía española (en el famoso episodio del nudo gordiano). Se puede decir que, cuando redactó esta comedia (entre 1604 y 1608), ya estaba preparando el terreno para solicitar el puesto de cronista real que tanto ambicionaba.

**PALABRAS CLAVE:** Lope de Vega, Alejandro Magno, mecenazgo, cronista

Lope definió *Las grandezas de Alejandro* (título programático que, de entrada, ya invita al espectador a maravillarse) como una «tragicomedia». Escrita entre 1604 y 1608 (según Morley y Bruerton<sup>1</sup>), publicada en la *Parte decimosexta* de las comedias (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621) y reeditada al año siguiente<sup>2</sup>, tiene como protagonista al célebre rey macedonio.

---

<sup>1</sup> Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 332-333.

<sup>2</sup> Seguimos Lope de Vega Carpio, *Las grandezas de Alejandro*, en *Obras de Lope de Vega. XIV. Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1966, pp. 334-390.

Desde el siglo XII (con el poema que le dedicara Gautier de Châtillon<sup>3</sup>) Alejandro Magno ha despertado una enorme fascinación en la literatura occidental, y las letras castellanas y renacentistas no son una excepción<sup>4</sup>. En ellas se recrea su figura a partir de los textos de la Antigüedad clásica<sup>5</sup>, desde el medieval *Libro de Alexandre*<sup>6</sup> hasta las piezas teatrales del siglo XVII en las que aparece, sea o no el protagonista<sup>7</sup>. También Lope de Vega aludió a menudo a la gesta alejandrina en sus obras, y escenificó la relación entre el rey y su pintor preferido, Apeles. Así lo hace en esta tragicomedia y en otra, redactada unos diez años después –*La mayor hazaña de Alejandro Magno*–, de autoría más dudosa<sup>8</sup>.

Sin embargo, lo más interesante es comprobar cómo Lope reinventa la figura del héroe macedonio en el contexto histórico del imperio español, empeñado en establecer la dominación castellana en todo el orbe a fin de implantar una monarquía cristiana universal.

La obra se caracteriza por una mezcla de historia antigua y moderna, en una trama a menudo fantástica que aúna mito y realidad, y en la que es frecuente el anacronismo. Eso induce a preguntarse qué fines políticos, ideológicos y personales perseguía Lope al escribirla.

Al elogiar la conquista alejandrina de Asia y compararla con las del imperio español, Lope pretende ensalzar a la monarquía pero, además, aprovecha la dedicatoria y ciertos episodios de la pieza para abordar una cuestión en él recurrente: la utilidad política de las artes, el mecenazgo de pintores y escritores y, por ende, sus propias aspiraciones profesionales<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> Galteri de Castellione, *Alexandreis*, Marvin L. Colker (ed.), Padova, Antenore, 1978.

<sup>4</sup> Catherine Gaullier-Bougassas (dir.), *La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2014.

<sup>5</sup> Sobre las fuentes, véase María Jatzimanuil Gigantes, «Las grandezas de Alejandro, de Lope: entre la historia y la ficción», en *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 153-158.

<sup>6</sup> *Libro de Alexandre (Mester de clerecía)*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2014.

<sup>7</sup> Véase, en el volumen de estas actas publicado en la editorial De Gruyter, el artículo de Adrián Fernández González, «Alejandro Magno, un espejo para la nobleza: progresión de una figura modélica».

<sup>8</sup> Véase Hélène Tropé, «L'image d'Alexandre le Grand dans *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, comedia attribuée a Lope de Vega», en Catherine Gaullier-Bougassas y Catherine Dumas (ed.), *L'entrée d'Alexandre le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 161-175.

<sup>9</sup> Sobre este aspecto de la obra, ver Pierre Civil, «Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti

## 1. Un espejo de príncipes para exaltar a la monarquía española

En la tragicomedia de Lope sólo se escenifica una parte de la vida de Alejandro: desde su juventud hasta su entrada en Jerusalén en el 333 a. C. y, según se indica al final del texto, el Fénix la concibió como una primera parte, cuya continuación nunca llegó a escribir.

La representación de las campañas del rey macedonio es notablemente inexacta, tanto que Menéndez Pelayo opinó que se trataba de una:

[...] desatinada pieza en la que el autor, siguiendo a escape la narración de Quinto Curcio o de cualquier otro autor de los más conocidos, acumula en tres actos una gran parte de la historia de Alejandro, presentando los hechos sin la menor trabazón dramática y del modo más informe y grosero que pueda imaginarse. Es una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope<sup>10</sup>.

¿Por qué Lope decidió representar a Alejandro involucrado en estos episodios «a escape»?

Si analizamos los asuntos dramáticos, constatamos que, pese a su *varietas*, lo que desde un punto de vista político-ideológico confiere coherencia a la obra es la glorificación de las proezas militares y las virtudes –en especial la generosidad– de Alejandro, ideal de jefe guerrero invencible y de gobernante virtuoso. Aquí podría encontrarse la huella de los llamados «espejos de príncipes», de tanta importancia en ese momento histórico.

La tragicomedia era un género idóneo para mezclar historia e invención. En la época en que la publica, Lope suele denominar así a las obras precedidas de dedicatoria en la que insiste en la historicidad del argumento. Este hablar de «historia verdadera» le permite, además, dignificar su labor literaria como parte de su estrategia de promoción personal<sup>11</sup>.

Sin embargo, por muy «verdadera» que Lope quisiera considerar la historia de Alejandro, la obra se caracteriza por la influencia de la mitología (por ejemplo, el mito de las amazonas) y por una combinación de

---

y Augustin Redondo (ed.), *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Publications la Sorbonne / Università di Firenze, 1999, pp. 71-86 (en especial, pp. 84-86).

<sup>10</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, vol. 2, pp. 277-278.

<sup>11</sup> Véase Christophe Couderc, «Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia», en *Criticón*, 122 (2014), pp. 67-82.

hechos históricos y fabulosos. Inspirándose en la tradición heredada de los clásicos<sup>12</sup>, que había rodeado al rey de un halo mítico, incluso hagiográfico<sup>13</sup>, Lope acude al episodio del nudo gordiano para mezclar la historia antigua con la de España. De manera sutil —o no tanto—, aborda el tema de la política y la expansión del imperio aludiendo a los Reyes Católicos, sus armas y su famosa divisa: «Tanto monta (cortar como desatar)». Cuando Alejandro, frente al nudo que nadie puede desatar, proclama «[...] que tanto monta, soldados / cortar como desatar»<sup>14</sup> y lo corta con la espada, se eleva un canto en el que se compara al rey de la Antigüedad con los de España:

[DENTRO:]      Rey serás gran Alejandro  
                         del Asia por esta hazaña,  
                         [...] Este yugo y sus coyundas  
                         tendrán los reyes de España  
                         por empresa de tus hechos,  
                         y por letra tus palabras<sup>15</sup>.

Y añade el fiel Efestión: «Los reyes de España dicen / que el yugo tendrán por armas / y por letra el “Tanto monta”»<sup>16</sup>.

Este conocido episodio, cuyas fuentes serían Justino y Pompeyo Trogo<sup>17</sup>, le da pie para elogiar a los Reyes Católicos como los gobernantes ideales que hicieron posible la conquista de América<sup>18</sup>, muy en la línea de los «espejos de príncipes», tan afamados desde el Renacimiento.

Sin embargo, hay otros episodios que llaman también la atención, pues en ellos se aborda un tema secundario que se repite a lo largo de la obra de Lope como un *leitmotiv*: el mecenazgo.

---

<sup>12</sup> Quinto Curcio, Arriano, Plutarco, Marco Juniano Justino, Pompeyo Trogo, Pseudo-Calístenes, entre otros.

<sup>13</sup> Véase Enrique Ángel Ramos Jurado, «Comedia mitológica y comedia histórica», en *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001, pp. 11-43, en especial pp. 29-41.

<sup>14</sup> Lope de Vega Carpio, *Las grandezas de Alejandro*, p. 370, vv. 936-937.

<sup>15</sup> Lope de Vega Carpio, *Las grandezas de Alejandro*, p. 370, vv. 938-945.

<sup>16</sup> Lope de Vega Carpio, *Las grandezas de Alejandro*, p. 370, vv. 946-948.

<sup>17</sup> Véase Enrique Ángel Ramos Jurado, «Comedia mitológica y comedia histórica», p. 35.

<sup>18</sup> Véase Francisco Pejenante Rubio, «El episodio del nudo gordiano en las sendas comedias de Calderón y Lope de Vega», en *Excerpta Philológica: Revista de Filología Griega y Latina de la Universidad de Cádiz*, 1.2 (1991), pp. 601-614.

## 2. El mecenazgo debido a las artes según Lope: Alejandro como modelo del perfecto mecenas

Lope dedica la obra a Fernando Enríquez-Afán de la Ribera y Téllez-Girón (1583-1637), tercer duque de Alcalá de los Gazules, conde de Los Molares y marqués de Tarifa<sup>19</sup> y, como es habitual en la Parte XIV, la dedicatoria es mucho más adulatoria que las de partes anteriores<sup>20</sup>.

Entre 1618 y 1622, el homenajeadó fue virrey y capitán general en el principado de Cataluña (como se indica en el encabezamiento de la obra), pero no ha pasado a la posteridad como buen gobernante, pues inspiró en la población catalana un sentimiento de hostilidad que se extendió a la monarquía. En cambio, sus contemporáneos lo consideraban un importante coleccionista y mecenas al que, entre otros, elogia Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* de Sevilla, Simón Fajardo, 1649<sup>21</sup>.

En la dedicatoria, el Fénix cita el diálogo de Séneca *De tranquillitate animi*<sup>22</sup>, en el que el filósofo considera que el entretenimiento es necesario «para que los cuidados no consuman al sujeto»<sup>23</sup>. Afirma el poeta que «no se puede entender esto mejor que de las comedias, que con pública alegría deleitan honestamente». Respaldao por la autoridad de tan ilustre filósofo, se atreve a ofrecer al homenajeadó su comedia para que se divierta en medio de sus tareas de gobierno y recomienda al duque que «incline los ojos a su historia, pues lo es tan verdadera». Sin duda el noble la disfrutará «pues no habiendo nacido para vivir de las letras, tanto las ha estimado y adquirido que alcanzará por ellas inmortal nombre».

---

<sup>19</sup> Véase Francisco Sáez Raposo (ed.), «Las grandezas de Alejandro» (*Vega Carpio, Lope Félix de): Dédicace*, IdT – Les idées du théâtre (en línea) [fecha de consulta: 24-07-2016] <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-GrandezasAlejandro-Dedicace.html>>.

<sup>20</sup> Véase al respecto Thomas E. Case, *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975, p. 141.

<sup>21</sup> Francisco de Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, pp. 96, 346 y 612.

<sup>22</sup> Séneca, *De tranquillitate animi*, 9. 17. 7. 1: «Legum conditores festos instituerunt dies ut ad hilaritatem homines publice cogentur, tanquam necessarium laboribus interponentes temperamentum [...]». Véase Séneca, el joven, «Sobre la tranquilidad del espíritu», en *Diálogos*, Juan Manuel Díaz Torres (ed.), Madrid, Gredos, 2008, p. 368: «Los legisladores instituyeron días festivos para que los hombres se vieran forzados oficialmente a la diversión, como si intercalaran entre las tareas una pausa necesaria [...]».

<sup>23</sup> Séneca cita a Asinio Polión, político y escritor del Imperio romano y crítico literario al que se debe, además, la creación de la primera biblioteca pública de Roma.

Quizá no fuera casualidad que Lope dedicase su tragicomedia a un hombre poderoso, más célebre por su patrocinio de las artes que por su carrera política, ya que en ella retrata a Alejandro como mecenas de pintores y poetas. En la época en la que la escribió –y según algunos estudiosos, desde la entrevista que mantuvo en Denia con Felipe III– el dramaturgo aspiraba a conseguir el prestigioso puesto de cronista real<sup>24</sup>.

### 3. Significado de la dramatización de la célebre «cesión de Campaspe»

Tampoco es por azar que Lope recurra en esta pieza al conocido episodio (narrado por Plinio<sup>25</sup> y repetido hasta la saciedad en el siglo XVII) de cómo Alejandro cedió a la bella Campaspe a su pintor, Apeles<sup>26</sup>. En varios textos (como la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía, publicada en Sevilla, Domingo de Robertis, 1540), y dentro de la defensa del carácter liberal de la pintura, se habían popularizado los episodios alusivos a la relación entre el rey y su pintor: cómo aquel le había concedido la exclu-

---

<sup>24</sup> Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis Books, 2006, p. 72; Henry N. Bershas, «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», en *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 109-117; Jack Weiner, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)», en A. David Kosoff et al. (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 723-730; Elizabeth R. Wright, «Galleys to Glory: Lope de Vega's Paradoxical Itinerary of Authorship», en *Explorations in Renaissance Culture*, 27 (2001), pp. 31-59; Jordi Piqué Angordans, «Una fiesta barroca: Lope de Vega y las *Relaciones de fiestas*», en *Crítica Hispánica*, 12 (1990), pp. 47-63.

<sup>25</sup> Pline, el viejo, *Histoire naturelle*, Stéphane Schmitt (ed.), Paris, Gallimard, 2013, lib. XXXV, cap. 84, pp. 1612-1613.

<sup>26</sup> Sobre la figura de Apeles en la España clásica, véase Cécile Hue, *Apelle, saint Luc et le singe. Trois figures du peintre dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (fonctions littéraires, théoriques et artistiques)*, Pierre Civil (dir.), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2009 (tesis doctoral inédita, en línea) [fecha de consulta: 25-07-2016] <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00951404/file/2009PA030172.pdf>>. Sobre las piezas del Siglo de Oro que escenifican este episodio, véanse Bienvenido Morros Mestres, «La enfermedad del amor y la rabia en el primer Lope», en *Anuario de Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 209-252, y «Sentido y fuentes de la canción de Bocángel “Al caso de Apeles” en *La lira de las Musas*», en *Dicenda*, 19 (2001), pp. 179-242; Antonio Sánchez Jiménez, «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», en *Hispania Felix*, 1 (2010), pp. 39-95, y *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2011, pp. 175-229.

sividad para pintar su retrato<sup>27</sup>, las visitas que hacía al taller del artista<sup>28</sup> y la idea del pintor como depositario de la inmortalidad de los reyes<sup>29</sup>.

Apoyándose en este referente, Lope retoma en *Las grandezas* el tema del mecenazgo artístico, valiéndose –como ya había hecho en otras obras<sup>30</sup>– de la relación entre Alejandro y su pintor para destacar la generosidad del primero y ponerlo como ejemplo del perfecto mecenas.

En la obra, Alejandro encarga a Apeles el retrato de Campaspe, una de las damas de su corte de belleza tal que el artista, perdidamente enamorado, es incapaz de plasmar en el lienzo la hermosura del original. Es entonces cuando el rey, que también la ama, demuestra su grandeza y la entrega en matrimonio al pintor: «La belleza / que te he dado, es la grandeza / que hasta agora hice mayor»<sup>31</sup>. Y continúa:

ALEJANDRO: Mas porque veas que soy  
mejor pintor con el dar  
que tú para retratar,  
el original te doy.  
Mira si soy liberal,  
y no a tu pincel ingrato  
pues que te pago el retrato  
con darte el original<sup>32</sup>.

Al encargar el retrato, Alejandro había destacado la importancia del trabajo del artista: Apeles tendría que competir con la mismísima naturaleza para retratar a la hermosa Campaspe<sup>33</sup> y ahora tiene que explicar

---

<sup>27</sup> Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Antonio Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1989, lib. II, cap. 18, p. 647.

<sup>28</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, Cátedra, 2001, lib. I, cap. 6, p. 145.

<sup>29</sup> Francisco de Quevedo, «El pincel», en *Poesía original completa*, José María Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1981, pp. 227-231; véase Álvaro Pascual Chenel, «Teoría y práctica del retrato regio en Lope de Vega», en *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 7 (2013), pp. 237-262.

<sup>30</sup> Véase Frederick A. de Armas, «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en Manuel Criado del Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 719-732.

<sup>31</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 346, vv. 638-640.

<sup>32</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 346, vv. 620-627.

<sup>33</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 344, vv. 536-537: «Hoy de la naturaleza / has de ser competidor». En cuanto a Apeles, teme que su retrato no pueda

a la dama –que mal acepta pasar de ser la amante de un rey a la mujer de un pintor– que si Dios fue el primer pintor de la fábrica del mundo: «son los pintores / segunda naturaleza»<sup>34</sup>. El pintor sólo es inferior al rey, pero éste lo necesita para difundir su fama.

Tal es el respeto del rey por la labor de su pintor que sólo éste está autorizado para retratarle. En el acto II, la amazona Rojane se hace con un retrato de Alejandro pintado por Apeles: «Y así, Alejandro mandó dar licencia sólo a Apeles, / de cuyos raros pinceles / este retrato salió»<sup>35</sup>.

Lope no deja de insistir en el papel fundamental que desempeñan los buenos pintores en la jerarquía universal y, en especial, respecto a los reyes.

#### **4. Del pintor al cronista: «Ah, ¡quién tuviera, como Aquiles, a un Homero que inmortalice su gesta!...»**

No sólo los pintores son importantes para los reyes. También los poetas son responsables de que los gobernantes pasen a la posteridad de manera favorable. En la escena central de la obra, Lope poetiza libremente un antiguo y bien conocido episodio (recogido por Plutarco y Arriano, entre otros<sup>36</sup>: el llanto de Alejandro al visitar la tumba de Aquiles no porque –como dice a Efestión– envidie las hazañas del héroe de Troya sino porque, a diferencia de él cuyas gestas cantara Homero, el rey no tiene un poeta que inmortalice su nombre:

---

compararse al original y afirma: «Las colores no podrán / competir con las que ven; [...]», p. 344, vv. 545-546.

<sup>34</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 346, vv. 667-668.

<sup>35</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 361, vv. 506-517: «Tantos retratos había / de Alejandro en toda Grecia / por lo que ya el mundo precia / su grandeza y valentía, / que muchos malos pintores / le retrataban, por ver / que ganaban de comer / con el nombre y los colores. / Y así, Alejandro mandó / dar licencia sólo a Apeles, / de cuyos raros pinceles / este retrato salió».

<sup>36</sup> Plutarco, *Vidas paralelas. VI. Alejandro – César*, Aurelio Pérez Jiménez (ed.), Madrid, Gredos, 1982, p. 43; Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, Antonio Guzmán Guerra (ed.), Madrid, Gredos, 1982, vol. 1, lib. 1, cap. 12-1, pp. 33 y 151; Pseudocalístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 1977, lib. I, cap. 42-5, pp. 103-104; *Libro de Alexandre (Mester de clerecía)*, p. 44, estrofas 328-330; Marco Tulio Cicerón, «En defensa de Aulo Licinio Arquias», en *Discursos VIII*, María Elena Cuadrado Ramos (ed.), Madrid, Gredos, 2013, p. 110. Véase Francisco Pejenaute Rubio, «Notas a *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega», en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 34-35 (1984-1985), pp. 165-182.

ALEJANDRO: Por más que Aquiles hiciera  
si Homero no lo escribiera,  
ya se empezara a olvidar,  
y de aquí a un siglo presumo  
que no hubiera de él memoria,  
porque tanta fama y gloria  
debe su espada a su pluma<sup>37</sup>.

Lope se sirve aquí de una sinécdoque («pluma») que remite a la actividad del escritor. Alejandro se queja: «si hay pluma que nos dé fama, / que en un siglo ay una apenas». A lo que le responde Vitelo:

VITelo: No digas eso señor,  
que por muchas que ay en Grecia  
en tu campo ay quien se precia  
de coronista mayor.  
Y no éste sólo, que ay mil<sup>38</sup>.

«Coronista», o sea, el puesto de cronista real que Lope pretendió desde comienzos del reinado de Felipe III —no puede ser casual que el término aparezca en este contexto—. Además, la manera en que Alejandro caracteriza al poeta capaz de inmortalizar la fama de un gobernante remite directamente a la imagen que Lope quería dar de sí mismo: la de un poeta nato y envidiado por los demás. Para el rey, un verdadero poeta se conoce «En el arte y natural / que hacen las obras perfetas, / y en que todos los poetas / de aquel sólo digan mal»<sup>39</sup>.

Según el antiguo aforismo, «el poeta nace, no se hace»<sup>40</sup> y, para Alejandro, los poetastros envidian y persiguen al que nace con talento. Ésta es la imagen que Lope nos ha dejado de sí mismo en multitud de dedicatorias, prólogos y poesías<sup>41</sup>.

A través de estas alusiones, el Fénix relaciona sutilmente el quehacer del poeta con el ansiado cargo de cronista y no escatima críticas a quienes considera peores que él. Hace que Alejandro reprenda a su poeta por

---

<sup>37</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 363, vv. 603-609.

<sup>38</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 363, vv. 620-626. La cursiva es mía.

<sup>39</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 363, vv. 634-637.

<sup>40</sup> Sobre este aforismo, véase William Ringer, «*Poeta nascitur, non fit*: History of an Aphorism», en *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), pp. 497-504.

<sup>41</sup> Véase Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo*, pp. 85-90.

haberlo llamado «hijo divino de Júpiter y Marte»<sup>42</sup>, o sea, hijo espurio de dos padres. Al final, el rey le concede una recompensa y a Vitelo, que reclama una pluma para el cronista, le contesta con gracejo que «la fama es quien le ha de dar la pluma»<sup>43</sup>.

En conclusión, Lope presenta a Alejandro como un ejemplo de mecenazgos para los artistas que le sirven. Sus grandezas son tanto sus hazañas militares como la extrema generosidad con que trata a su excelente pintor y a su mediocre cronista. Con la escenificación de su liberalidad, la acción progresa de manera significativa desde el pintor al poeta para acabar en el cronista real. Parece evidente que, cuando escribió esta pieza, Lope estaba preparando el terreno para solicitar el puesto de cronista real que tanto deseaba.

Habría que comparar el asunto de esta tragicomedia con otros escritos cuyo tema es la relación entre Alejandro y Apeles o el mecenazgo, sobre el cual ya existen bastantes estudios –al menos en lo relativo a la producción teatral y poética de Lope–, pero que se podría complementar con el análisis de las dedicatorias de las Partes de comedias en las que Lope, eterno aspirante al puesto de cronista real, aborda una y otra vez el tema del mecenazgo.

## OBRAS CITADAS

- Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, Antonio Guzmán Guerra (ed.), Madrid, Gredos, 1982.
- Bershas, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», en *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 109-117.
- Case, Thomas E., *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975.
- Castellione, Galteri de, *Alexandreis*, Marvin L. Colker (ed.), Padova, Antenore, 1978.
- Cicerón, Marco Tulio, «En defensa de Aulo Licinio Arquias», en *Discursos VIII*, María Elena Cuadrado Ramos (ed.), Madrid, Gredos, 2013.

---

<sup>42</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 364, vv. 654-655.

<sup>43</sup> Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 365, vv. 692-693.

- Civil, Pierre, «Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo (ed.), *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Publications la Sorbonne / Università di Firenze, 1999, pp. 71-86.
- Couderc, Christophe, «Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragi-comedia», en *Criticón*, 122 (2014), pp. 67-82.
- De Armas, Frederick A., «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en Manuel Criado del Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 719-732.
- Gaullier-Bougassas, Catherine (dir.), *La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2014.
- Hue, Cécile, *Apelle, saint Luc et le singe. Trois figures du peintre dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (fonctions littéraires, théoriques et artistiques)*, Pierre Civil (dir.), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2009 (tesis doctoral inédita, en línea) [fecha de consulta: 25-07-2016] <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00951404/file/2009PA030172.pdf>>.
- Jatziemanuil Gigantes, María, «*Las grandezas de Alejandro*, de Lope: entre la historia y la ficción», en *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 153-158.
- Libro de Alexandre (Mester de clerecía)*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2014.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949.
- Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, Antonio Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Morros Mestres, Bienvenido, «Sentido y fuentes de la canción de Bocángel “Al caso de Apeles” en *La lira de las Musas*», en *Dicenda*, 19 (2001), pp. 179-242.
- , «La enfermedad del amor y la rabia en el primer Lope», en *Anuario de Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 209-252.
- Pacheco, Francisco de, *El arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, Cátedra, 2001.

- , *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649.
- Pascual Chenel, Álvaro, «Teoría y práctica del retrato regio en Lope de Vega», en *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Aureo*, 7 (2013), pp. 237-262.
- Pejenaute Rubio, Francisco, «El episodio del nudo gordiano en las sendas comedias de Calderón y Lope de Vega», en *Excerpta Philológica: Revista de Filología Griega y Latina de la Universidad de Cádiz*, 1.2 (1991), pp. 601-614.
- , «Notas a *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega», en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 34-35 (1984-1985), pp. 165-182.
- Piqué Angordans, Jordi, «Una fiesta barroca: Lope de Vega y las *Relaciones de fiestas*», en *Crítica Hispánica*, 12 (1990), pp. 47-63.
- Pline, el viejo, *Histoire naturelle*, Stéphane Schmitt (ed.), Paris, Gallimard, 2013.
- Plutarco, *Vidas paralelas. VI. Alejandro – César*, Aurelio Pérez Jiménez (ed.), Madrid, Gredos, 1982.
- Pseudocalístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 1977.
- Quevedo, Francisco de, «El pincel», en *Poesía original completa*, José María Bleca (ed.), Barcelona, Planeta, 1981, pp. 227-231.
- Ramos Jurado, Enrique Ángel, «Comedia mitológica y comedia histórica», en *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001, pp. 11-43.
- Ringer, William, «*Poeta nascitur, non fit*: History of an Aphorism», en *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), pp. 497-504.
- Sáez Raposo, Francisco, «*Las grandezas de Alejandro*» (*Vega Carpio, Lope Félix de*): *Dedicace*, IdT – Les idées du théâtre (en línea) [fecha de consulta: 24-07-2016] <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-GrandezasAlejandro-Dedicace.html>>.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- , «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», en *Hispania Felix*, 1 (2010), pp. 39-95.
- , *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis Books, 2006.

- Séneca, el joven, «Sobre la tranquilidad del espíritu», en *Diálogos*, Juan Manuel Díaz Torres (ed.), Madrid, Gredos, 2008.
- Tropé, Hélène, «L'image d'Alexandre le Grand dans *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, comedia atribuíe a Lope de Vega», en Catherine Gaullier-Bougassas y Catherine Dumas (ed.), *L'entrée d'Alexandre le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 161-175.
- Vega Carpio, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, en *Obras de Lope de Vega. XIV. Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1966, pp. 334-390.
- Weiner, Jack, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)», en A. David Kosoff *et al.* (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 723-730.

# Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Christoph Strosetzki (Coord.)

Este primer tomo reúne las comunicaciones de las secciones 1, 2 y 3 del XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), celebrado entre el 11 y el 16 de julio de 2016 en la Universidad de Münster, que por desviarse del tema principal de la sección correspondiente, no han podido ser incluidas en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua*. Los trabajos recogidos en este volumen, obra de hispanistas basados en centros de investigación de Europa y América, abarcan desde el siglo XIV hasta la más reciente contemporaneidad, pasando por los Siglos de Oro, y así son representativos de las corrientes críticas y los temas de actualidad en el hispanismo mundial del siglo XXI.

100,80 €

ISBN 978-3-8405-0186-9



# Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen II: Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea

Christoph Strosetzki (Coord.)



**Christoph Strosetzki (Coord.)**

**Perspectivas actuales del hispanismo mundial**

**Volumen II: Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea**



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

## **Reihe XII**

**Volumen 22.2**

**Christoph Strosetzki (Coord.)**

# **Perspectivas actuales del hispanismo mundial**

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen II: Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea

Editores: Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert,  
Jochen Mecke, Carmen Rivero

## Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Christoph Strosetzki (Coordinador)

„Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen II: Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 22.2

Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster

<http://unipress.readbox.net>

Volumen 22.1: Sección 1-3 (Medieval | Siglo de Oro | Teatro)

Herausgeber: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber, Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck, Manfred Tietz

Volumen 22.2: Sección 4-5 (Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea)

Herausgeber: Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert, Jochen Mecke, Carmen Rivero

Volumen 22.3: Sección 6-9 (Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua)

Herausgeber: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen

Redaktion: Rocío Badía Fumaz, María Díez Yáñez, Christina Münder Estellés, Amaranta Saguar García

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-NC-ND 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0186-9

(Druckausgabe, 3 Bände)

URN urn:nbn:de:hbz:6-87189751976

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Christoph Strosetzki

Alle Rechte vorbehalten

Satz:

Amaranta Saguar García

Titelbild:

Manuela Zarek (Schloss Münster)

Umschlag:

ULB Münster



# Contenido

---



## **Contenido**

### **Volumen 22.1**

Sección 1: Edad Media

Sección 2: Siglo de Oro

Sección 3: Teatro

### **Volumen 22.2**

Sección 4: Siglos XVIII y XIX

Sección 5: Literatura contemporánea

### **Volumen 22.3**

Sección 6: Literatura hispanoamericana

Sección 7: Cine

Sección 8: Historia

Sección 9: Lengua



## Contenido del volumen 22.2

### Siglos XVIII y XIX

- Literatura española decimonónica traducida al italiano entre  
1850 y 1914.....3  
ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO
- La presencia de la literatura española en los países bálticos  
(1850-1914) ..... 17  
CARMEN CARO DUGO
- La proyección europea de la literatura española entre 1850 y  
1914: estado de la cuestión..... 31  
ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ
- Panorama de la narrativa contemporánea editada en checo entre  
1850-1914..... 45  
BEATRIZ GÓMEZ-PABLOS
- El mundo de la política desde la perspectiva de la ama de casa  
en los tiempos de transición del Antiguo al Nuevo Régimen.  
El discurso y la realidad ..... 59  
BARBARA OBTULOWICZ
- Cuadros sinfónicos en cuerpo de letra: una lectura neuro-  
estética de la literatura romántica ..... 73  
CARLOS MIGUEL-PUEYO

Georges H erelle y la gran novela española en Francia. El caso de Blasco Ib a ez..... 87

DOLORS THION SORIANO-MOLLA

El espacio urbano en la literatura: una mirada comparativa a través de *El maestrante* y *La Regenta* ..... 101

ASAKO TOKUNAGA

### **Literatura contemporánea**

Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española:  un cuento de hadas?  Un relato histórico?  Una leyenda?..... 111

HAYAM ABDOU MOHAMED

Crónica de la derrota, los campos y el exilio en la novela *Los vencidos* ..... 125

JOSÉ I. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ

*Makbara*: un canto al amor. (De)construcción de la lógica, (re)construcción de la Torre de Babel ..... 137

GIHANE AMIN

Cuando la piratería fue legal. La novela realista española en los Estados Unidos ..... 149

FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ

Resonancias de Oscar Wilde en la producción de Federico García Lorca ..... 159

ELEONORA BASSO

Atributos escépticos y nietzscheanos de Pachico Zabalbilde de *Paz en la guerra* de Unamuno..... 173

BRIAN COPE

Los sefardíes en la prensa africanista española .....	185
PALOMA DÍAZ-MAS	
Alejandro Sawa y Walter Benjamin: de la traducción a la crítica literaria .....	199
VERENA FRITSCHLE	
La poesía inteligentísima del siglo XXI: Milagros Salvador.....	209
AGUSTINA GARCÍA MANZANO	
<i>Ayer no más</i> , una novela sobre la posmemoria.....	221
MARÍA JOSÉ GIMÉNEZ MICÓ	
Picasso poeta (surrealista): estado de la cuestión .....	233
SARA GONZÁLEZ ÁNGEL	
La recepción de la obra de Federico García Lorca en el ámbito germano parlante (2009-2016): diversidad y nuevas traducciones.....	247
BÁRBARA HEINSCH	
La poesía del cante flamenco contemporáneo: entre la tradición y la ruptura .....	267
FLORIAN HOMANN	
Imágenes del alemán nazi en la literatura española contemporánea.....	281
VOLKER JAECKEL	
La imagen del <i>Übermensch</i> como prototipo en la literatura española finisecular: <i>Camino de perfección</i> de Pío Baroja .....	295
DANFENG JIN	
Jaime Gil de Biedma: vida, amor, muerte en su poesía.....	305
MARIAPIA LAMBERTI	

Chet Baker piensa en su arte: Vila-Matas piensa en Unamuno .....	317
NÉSTOR OSVALDO MACÍAS	
La idea de la pérdida del pueblo natal en las obras de Julio Llamazares: de la ficción a la realidad .....	329
YUKIKO MATSUMOTO	
Pasión por la trama: <i>La incógnita</i> de Galdós y <i>El desfile del amor</i> de Pitol.....	337
CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ	
Miguel de Unamuno, lector de Eugénio de Castro.....	347
MIGUEL FILIPE MOCHILA	
Ficción y realidad en el panorama histórico de <i>La sangre de los inocentes</i> , de Julia Navarro.....	371
SALWA MOHAMED MAHMOUD	
Algunas notas sobre <i>Figuras de Reyes y Profetas</i> , obra de Gabriel Miró.....	383
LAURA PALOMO ALEPUZ	
<i>Balada por la luz perdida</i> , de Juan G. Atienza: más allá del horror lovecraftiano .....	397
MIKEL PEREGRINA CASTAÑOS	
La crónica modernista como puerta a la modernidad .....	411
DORA POLÁKOVÁ	
Rescatando el pasado: los lugares de memoria en <i>La escuela de Platón</i> de Rosa Chacel.....	421
GABRIELA POZZI	

Palabras de la urgencia: el <i>ethos</i> retórico/autorial en el romancero de la guerra civil española .....	431
SABRINA RIVA	
Diálogo ibérico en torno a <i>Don Quijote</i> : Miguel de Unamuno y el movimiento cultural de la Renascença portuguesa.....	443
SUSANA ROCHA RELVAS	
El cadáver del Autor en <i>Penúltimos castigos</i> (1983) de Carlos Barral .....	457
JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA	
Puentes de un hispanismo posmemorial y transatlántico. La guerra civil española en la literatura argentina reciente .....	465
MARIELA SÁNCHEZ	
Una versión desconocida del <i>Quijote</i> en judeoespañol .....	477
MARÍA SÁNCHEZ-PÉREZ	
Fórmulas estéticas en la obra de Enrique Vila-Matas .....	491
SORINA DORA SIMION	
Don Quijote bajo las luces de bohemia .....	503
ALAN SMITH SOTO	
La figura de la madre en <i>Ceremonia por un teniente abandonado</i> de Fernando Arrabal .....	509
VIVECA TALLGREN	
Una aproximación a la génesis del texto en el «taller del escritor»: las huellas de la escritura en Pedro Salinas .....	519
NATALIA VARA FERRERO	



# Siglos XVIII y XIX

---

ED. ANDREAS GELZ, SUSANNE SCHLÜNDER Y JAN-HENRIK WITTHAUS



# **Literatura española decimonónica traducida al italiano entre 1850 y 1914**

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO

Universidad CEU-San Pablo

**RESUMEN:** Entre 1850 y 1914 se tradujeron al italiano y se publicaron en volumen muy escasas obras de escritores españoles nacidos entre 1785 y 1820. El corpus delata los porqués de traducirse tales obras y no otras: pocas contaron, como las de Fernán Caballero, con un crítico italiano de renombre que las recomendara, o con una fama de rentabilidad económica que animara a las imprentas a editarlas en Italia. En cambio, la estima del italiano como lengua por excelencia del género lírico estimuló a empresarios y compañías teatrales españolas o italianas durante su permanencia en España a traducir ciertas obras para representarlas en Europa. En otros casos el tema o la ambientación italiana pudo propiciar la traducción, o la plena actualidad en Italia del asunto tratado.

**PALABRAS CLAVE:** Traducciones italianas, literatura decimonónica española en Italia, literatura española en Europa

Pocas son obras de autores españoles contemporáneos nacidos entre 1785 y 1820<sup>1</sup> publicadas en italiano entre 1850 y 1914, si se cuenta exclusivamente las obras impresas en volumen hoy accesibles en alguna biblioteca, y no las aparecidas en la prensa ni las representadas en los teatros. Algunas son de autores hoy olvidados o juzgados de méritos muy inferiores a los más reconocidos en los sucesivos cánones de la literatura

---

<sup>1</sup> Por razones de espacio, se limitan los ejemplos proporcionados en este trabajo a los escritores españoles nacidos entre 1785 y 1820, y los datos completos de las traducciones se ofrecen en un listado al final.

española y, en cambio, llama la atención la ausencia de obras relevantes en las historias de la literatura. El corpus, al mismo tiempo, ilustra y es resultado de las causas que generaron estas traducciones y publicaciones.

Se sabe por los estudios de Franco Merregalli<sup>2</sup> y Nuria Pérez Vicente<sup>3</sup> que España y su literatura en el siglo XIX y hasta los años treinta del siglo XX no despertaron gran interés en Italia, quizás debido a la dominación ejercida durante varios siglos y aún recordada en una época de exaltación nacionalista. De este desinterés generalizado participaron también los intelectuales y, por lo general, los pocos dedicados a la literatura española se centraron en los siglos áureos<sup>4</sup>. Quizás tal orientación pueda justificar que se tradujeran obras como dos trabajos de Juan Eugenio Hartzenbusch escasamente renombrados en España, a saber, su ensayo sobre don Quijote y el relato *La hermosura por castigo*.

Por otro lado, esa falta de críticos e investigadores permite comprender que los criterios de traducción en muy escasas ocasiones puedan relacionarse con la calidad de las obras o la estima de los autores como *clásicos contemporáneos*. Entre ellos, no obstante, cabe advertir la existencia relativamente clara de tres excepciones, a saber, las de Espronceda, García Gutiérrez y Zorrilla.

Por lo que se refiere a Espronceda, el publicarse las traducciones de varias obras suyas cuando llevaba muerto más de un cuarto de siglo, puede entenderse como un síntoma de su valoración como clásico contemporáneo, con independencia de que su primer traductor, Achille Ravizza, fuera un conocido conspirador italiano y Espronceda, por su ideología y vinculaciones políticas, hubiera mantenido en vida lazos con el carbonarismo italiano<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Franco Merregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sanzoni, 1974.

<sup>3</sup> En su tesis doctoral, dirigida por José Romera Castillo y luego publicada como Nuria Pérez Vicente, *Narrativa española en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Studio @lfa, 2006, pp. 10-12.

<sup>4</sup> Los autores recordados por Ruffinatto, a saber, Benedetto Croce, Giovanni Boine, Ezio Levi o Cesare de Lollis, bien se inclinaron hacia el estudio de la literatura española áurea, bien la fecha de publicación de alguno de sus trabajos sobre autores contemporáneos españoles fue posterior a 1914 (cfr. Aldo Ruffinatto. «L'ispanistica italiana», en Dario Puccini (ed.), *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Scheiwiller, 1997, p. 125).

<sup>5</sup> Tradujo en verso, en 1868, *El diablo mundo*. La noticia de su impresión puede leerse también en un breve titulado «En Milán se está publicando...», en *El Artista*, 22 (15-11-1868) 174, y la edición contó con el suficiente apoyo para reimprimirse al año siguiente. Pocos años después se publicarían otras dos traducciones, una de Pietro Bordigoni y otra de Egisto Gerunzi, Pisa, Tip. T. Nistri e C., 1881. Esta última, realizada

Otro poeta que seguramente entró en la consideración de clásico contemporáneo a la hora de traducirse fue García Gutiérrez, aunque a su fama en España se unía también el hecho de contar con una pieza ambientada en Italia, *Simón Bocanegra*. Podría pensarse que esta facilitó que se atendiera al resto de su producción, pero lo cierto es que no se estrenó y publicó en Italia hasta 1857<sup>6</sup> y, en cambio, fue la que encumbró a García Gutiérrez en España, *El trovador*, la primera en adaptarse al género lírico en 1852, dos años antes de que lo hiciera Verdi, aunque hubo de sufrir las modificaciones de una severa censura, como ha estudiado Menarini<sup>7</sup>. El prestigio del autor, sin duda, hubo de ser el que animara a convertir en ópera un drama suyo bastante mal recibido en su estreno como drama en 1837 y apenas representado en España, *El paje*<sup>8</sup>.

El tercero en traducirse por cuestiones de prestigio literario, Zorrilla, contaba con la consideración de poeta nacional en España aunque no fuera coronado como tal hasta 1889. En 1862 tradujo su *Oriental Michelangelo Tancredi*<sup>9</sup>, con el suficiente éxito como para conocer dos impresiones más,

---

por un conocido estudioso y escritor, se trataba de una versión reducida, realizada por la boda de Nella, hija del escritor e intelectual Giuseppe Chiarini, con su amigo y colaborador en diversos trabajos académicos Guido Mazzoni (Achille Pellizzari, *Giuseppe Chiarini. La vita e l'opera letteraria: con documenti inediti e con illustrazioni*, Napoli, F. Perrella, 1912, p. 215). También *El estudiante de Salamanca* conoció dos versiones por aquellos años, una en versos de distintos metros, reducida, del escritor y profesor Naborre Campanini, y otra de Giuseppe Tallone.

<sup>6</sup> Con música de Verdi y libreto de Francesco Maria Piave, *Simon Bocanegra, opera in tre atti e prologo*, se estrenó en el teatro de la Fenice el 22 de marzo de 1857).

<sup>7</sup> Menarini examina el libreto de Antonio Lanari con música de Francesco Cortesi que se estrenó en el Teatro Grande de Trieste el 7 de marzo de 1852), publicado en el mismo año y representado también en Florencia como *La schiava*, en el Teatro Leopoldo el 29 de octubre de 1852. Menarini también estudia otras adaptaciones, entre ellas la de Giuseppe Giandolini, de 1854, cuya segunda edición, en 1878, se presentó con otro título; o la escrita en prosa en 1858 de Guglielmo Folliero de Luna (Piero Menarini, «La diffusione del teatro romantico spagnolo in Italia. Traduzioni, adattamenti, riscritture, pro-getti», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez [ed.], *Frutos de tu siembra. Homenaje a Salvador García Castañeda*, Santander, Sociedad Menéndez Pe-layo y Centro de Estudios Montañeses, 2015; pp. 42-46).

<sup>8</sup> Con música de Riccardo Cristoforo Daniele Diomede Gandolfi y libreto de Giovanni Peruzzini, se estrenó en el Teatro Regio de Turín el 21 de marzo de 1865.

<sup>9</sup> Alto funcionario estatal, patriota y conspirador contra el gobierno borbónico (Nápoles, 15-07-1822 – Nápoles, 02-04-1914). Compuso también canciones y un trabajo sobre la gramática y ortografía del dialecto napolitano.

en 1868 y 1890<sup>10</sup>. En cambio, *Don Juan Tenorio*, cuyas traducciones al italiano ha revisado Piero Menarini<sup>11</sup>, no se vertió al español hasta cuarenta años después de su estreno en España<sup>12</sup>.

Otro tipo de excepción distinta lo supone Fernán Caballero, que sí despertó interés entre ciertos intelectuales italianos coetáneos pues, en los años siguientes a la publicación de una reseña sobre sus obras en una revista de Mantua<sup>13</sup>, se tradujeron varias de las mencionadas en ella. Resulta sintomático que el conocimiento de esta autora pareciera producirse a través de una fuente inglesa reciente<sup>14</sup> y otra austriaca anterior en algunos años<sup>15</sup>, ambas citadas también en dicha reseña. Junto con esta, debió de tener su importancia el ensayo de Willelmo Braghirolli<sup>16</sup> del año siguiente, al que siguió la primera de las traducciones, efectuada por el mismo sacerdote, de los cantos populares andaluces en 1867<sup>17</sup>, año en que también se publicaron tres novelas traducidas por la aristócrata y artista Teresa Cordara Antona Piola Caselli. Nuevo reclamo hubieron de suponer las páginas dedicadas a Fernán Caballero por una figura de la fama de Edmondo de Amicis en

---

<sup>10</sup> José Zorrilla, *Orientali*, Michelangelo Tancredi (trad.), Napoli, s.n., 1862, con segunda edición de Napoli, Stabilimento tipografico Ghio, 1868, y tercera de Roma, Forzani e C. Tip. del Senato, 1890.

<sup>11</sup> Piero Menarini, «La diffusione del teatro romantico spagnolo in Italia. Traduzioni, adattamenti, riscritture, progetti», pp. 52-55.

<sup>12</sup> José Zorrilla, *Don Giovanni Tenorio: dramma fantastico-religioso in due parti*, Vincenzo Giordano-Zocchi (trad.), Milano, Edoardo Sonzogno, 1884. Se reimprimió hacia 1900.

<sup>13</sup> «Letteratura», en *Gazzetta di Mantova*, 42 (25-08-1863), pp. 1-2.

<sup>14</sup> Un semanario londinense, que insertó el nombre de Fernán Caballero entre los autores relevantes del momento, *The Reader. A Review of Current Literature*, 2 (24-01-1863). Un estudio sobre tal semanario se encuentra en John Francis Byrne, «*The Reader: A Review of Literature, Science and the Arts*», 1863-1867, Illinois, Northwestern University, 1964 (tesis doctoral inédita).

<sup>15</sup> Ferdinand Josef Wolf, *Beiträge zur spanischen Volkspoesie aus den Werken Fernan Caballero's*, Wien, Karl Gerold's Sohn in Commission, 1859.

<sup>16</sup> Willelmo Braghirolli (Concordia, 09-03-1823 – 18-11-1884), que también pudo ser el autor de la reseña antes mencionada, dadas sus colaboraciones en la *Gazzeta di Mantova* (Giancarlo Ciaramelli y Cesare Guerra, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 12, 167, 168, 192, 199, 202, 228, 268 y 269; Massimiliano Cenato, «Don Enrico nel Seminario Vescovile di Mantova», en Costantino Cipolla y Stefano Siliberti [ed.], *Don Enrico Tazzoli e il cattolicesimo sociale lombardo. I. Studio*, Milán, Laboratorio Sociologico, 2012, p. 370).

<sup>17</sup> Fernán Caballero, *Saggio di poesie popolari andaluse*, Willelmo Braghirolli (trad.), Mantova, Luigi Segna, 1867.

su libro de viajes por España de 1871<sup>18</sup>: ese mismo año se publicó en italiano *La noche Navidad*, al año siguiente *Clementina* traducida por Rubbi; *La gaviota* en 1873, en 1876 *Un servilón y un liberalito o Tres almas de Dios* y también *El último consuelo*; en 1878, *Elia*. En los años ochenta, *El exvoto* y *Novelas andaluzas*, que se reimprimió tres veces. En 1892, *Estar de más*, aunque cambiando el título por el nombre del protagonista, Ramiro Estrada, quizás por no haber una traducción que reflejara fielmente la frase hecha española. El que varias de estas traducciones fueran realizadas por clérigos (*L'exvoto* por Francesco Trivellini, traductor también de Trueba) o impresas por la Tipografía del Seminario de Padua convierte a la autora, no sólo en la escritora española decimonónica más traducida del periodo señalado, sino a la más traducida entre los escritores nacidos entre 1785 y 1850.

Las obras de Cecilia Böhl eran obras de una mujer de ideas ortodoxas y no solo tradicionales sino tradicionalistas, así que perfectamente convenientes, y no puede olvidarse ni el poder de la censura ni el de la Iglesia en la época. Sin duda, se tradujeron obras literarias por su contenido religioso, su índole moral o una ideología de sus autores poco sospechosa de heterodoxia y, como en el caso de Cecilia Böhl de Faber, estos factores resultan bastante evidentes cuando entre los traductores se encuentran miembros del clero, como ocurre con obras de Antonio de Trueba.

Quizás podría pensarse que otros dos casos de autores traducidos merced a la propaganda de algún intelectual italiano reconocido hubieron de serlo Ángel Saavedra y Martínez de la Rosa, pues el espacio dedicado a la vida y obra de ambos en el congreso de Nápoles de 1845, luego editado<sup>19</sup>, precede a las versiones italianas más famosas de sus obras. No obstante, aparte de las traducciones ya existentes en ese año, resulta fácil demostrar las diferencias con respecto a la modesta hija de Nicolás Böhl de Faber, quien solo por necesidad económica dio a las prensas sus obras y ocultó su nombre bajo un pseudónimo sin procurar nunca adquirir fama personal.

---

<sup>18</sup> En el capítulo dedicado a Sevilla. Citamos por la segunda edición, más conocida: Edmondo de Amicis, *Spagna*, Firenze, G. Barbera, 1873, pp. 362-365. La obra llegó a reeditarse, hasta 1914, al menos en veintiuna ocasiones y, traducida al inglés y al francés, conoció también varias reimpressiones en ambos idiomas.

<sup>19</sup> Gaetano Giucci (ed.), *Degli scienziati italiani formanti parte del VII Congresso in Napoli nell'autunno de 1845. Notizie biografiche*, Nápoles, Tip. parigina di A. Lebon, 1845, pp. 576-583.

Por lo que respecta a Martínez de la Rosa, Montserrat Moli en el examen de su archivo personal, descubrió numerosas composiciones inéditas traducidas por él mismo, a veces con algún tipo de ayuda, así como su *Edipo*<sup>20</sup>, sin duda con el ánimo de dar a conocer sus obras en otras lenguas, e incluso estrenarlas. Parece lógico que un exiliado en Italia con tal dimensión literaria y política estableciera contactos suficientes con intelectuales italianos para suscitar algún tipo de admiración o estímulo que condujera a la traducción de, al menos, alguna de sus obras al italiano, especialmente las ambientadas en la propia Italia. Está bien documentada su amistad con el estudioso de la literatura italiana, Giovanni Batista Cereseto, a quien se debe la traducción publicada en 1850 de su *Arte poética*, en verso junto con una breve biografía suya, otra de Horacio, una traducción en verso de la Epístola a los Pisones y otra poética en verso de Giovanni Torti<sup>21</sup>.

Las fechas de publicación, con todo, indican que no fue durante el exilio italiano cuando sus obras adquirieron notoriedad fuera de España, sino después de haber ocupado los cargos políticos de mayor relevancia, fundamentalmente el de embajador en Roma (1842-1843 y 1847-1848). Ni siquiera su obra ambientada en Venecia se publicó en época cercana a la su estreno en Madrid, sino que salió impresa en 1844, cuidadosamente traducida, según Menarini<sup>22</sup>, por F. Sanseverino, que poco después iba a traducir *Don Álvaro o La fuerza del sino*, lo mismo que Francesco Gómez de Terán, cuya versión de la pieza de Martínez de la Rosa se editaría en 1848 junto con el drama más conocido del duque de Rivas y *El delincuente honrado* de Jovellanos. De dos años antes data la adaptación de la novela *Isabel de Solís, reina de Granada*, sin traductor conocido.

---

<sup>20</sup> También «Il padrone di Casa Gaetano», «Oda al solemne retorno del sumo pontífice Pío IX». Esta última se vería reproducida en italiano por diferentes periódicos, aparte de glosada por Giuliano Anniballi, «Della figlia di Cyniro infelice». Véanse Montserrat Moli Frigola, «El trasfondo de una relación sentimental», en *Ecdotica e Testi Ispanici. Atti del Convegno di Verona, 18-19-20 giugno 1981*, Verona, Grafiche Fiorini, 1982, pp. 230, 233, 235 y 236 (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2017] <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/02/02\\_225.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/02/02_225.pdf)>.

<sup>21</sup> G. B. Cereseto (ed. y trad.), *L'arte poetica esposta da Q. Orazio Flacco, Martinez De La Rosa, Giovanni Torti*, Savona, Luigi Sambolino, 1850. Según Moli (véase la nota anterior), esta traducción se publicó en 1842.

<sup>22</sup> Piero Menarini, «La diffusione del teatro romantico spagnolo in Italia. Traduzioni, adattamenti, riscritture, progetti», p. 38.

Un caso similar al de Martínez de la Rosa lo supone Ángel Saavedra, quien habría de aprovechar como embajador los contactos adquiridos pues, durante su permanencia en Nápoles en calidad de tal (1844-1850), ciertas figuras relevantes de su ámbito social (el conde Bartolommeo Secco Suardo, el conde Faustino de Sanseverino y el diplomático Francisco Gómez de Terán) tradujeron sus romances históricos, su *Don Álvaro y El moro expósito*. Cuando en 1870 se publicó una versión italiana de su drama más representado con un título que remite a la ópera de Verdi, parece claro que supuso una forma de aprovechar como reclamo la popularidad de la ópera para ofrecer una versión dramática adaptada al público italiano del momento<sup>23</sup>.

Otras traducciones realizadas entre 1850 y 1914 hallan su más plausible explicación en tratar un tema de plena actualidad social o política en una Italia de revueltas. Pueden situarse en este grupo tanto *Don Rodrigo Calderón o La caída de un ministro* de Ramón de Navarrete –a la que se le cambió el título por el de *Ines o La caduta d'un ministro*–, como las adaptaciones de *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate<sup>24</sup>, una de ellas con el título de *Patria!* y debida a Riccardo Castelvechchio<sup>25</sup>.

La visión comercial de empresarios y editores movió a probar suerte con la más aplaudida obra de Ventura de la Vega, *El hombre de mundo*, tres decenios después de su estreno en Madrid, aunque compartía título en italiano con una comedia de Carlo Goldoni estrenada en el siglo anterior (1738).

---

<sup>23</sup> Se publicó sin indicación del autor: *La forza del destino, ossia Don Alvaro il genio sterminatore della famiglia Calatrava: dramma in cinque atti e sei quadri*, Milano, Carlo Barbini, 1870. Esta traducción debió de tener algún éxito, pues la misma casa editorial la reimprimió en 1894. Las modificaciones escenográficas respecto al drama original de Saavedra han sido objeto de un artículo: Ana Isabel Ballesteros Dorado, «*Don Álvaro o La fuerza del sino en Italia: semiología de los cambios escenográficos en una versión publicada en 1870*», en *Signa*, 26 (2017), pp. 67-111.

<sup>24</sup> Con música de Marliani y libreto de Cado Mattioli, se estrenó en Bolonia en el Teatro Comunicativo en el otoño de 1847. Años después, le pondría música Gualtiero Sanelli, arreglaría el libreto Giovanni Peruzzini y se estrenaría en el Teatro Musicale de Mantua el 10 de noviembre de 1855. Se hizo, además, una segunda versión revisada, que se estrenó en el Teatro Regio de Parma el 14 de noviembre de 1857. Piero Menarini menciona además un proyecto de Verdi referente a esta tragedia («*La diffusione del teatro romantico spagnolo in Italia. Traduzioni, adattamenti, riscritture, progetti*», pp. 49-52).

<sup>25</sup> Pseudónimo del comediógrafo Giulio Pullè (1814-1894), padre del conde Leopoldo Pullè. Se estrenó en el teatro Carignano de Milán con la compañía Belloti-Bon, en enero de 1862 (Riccardo Castelvechchio, *Patria!*, Milano, F. Sanvito, 1862, pp. 3-7).

Una situación que se convirtió en frecuente a partir de los años sesenta y que benefició sobre todo a escritores no comprendidos en este trabajo, fue la traducción al italiano de determinadas obras y su publicación en la propia España, con la idea de impulsar su representación en Europa, dado que para los actores y cantantes italianos resultaba más fácil trabajar en su propia lengua, además de que el prestigio del italiano como lengua del género lírico motivó que diversos cantantes españoles emplearan pseudónimos italianos y adoptaran este idioma. El hecho de que diversas compañías italianas trabajaran en las provincias españolas significaba saber de primera mano qué obras producían beneficios, como *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch<sup>26</sup>. Aunque, seguramente, algunas piezas se tradujeron por motivos de amistad: entre ellas se encuentran algunas olvidadas por los estudiosos, como el melodrama lírico en tres actos *El renegado*, de Pío del Castillo, editado en edición bilingüe italiano-español.

La presencia en España de actores y cantantes italianos y su contacto con escritores españoles promovió también traducciones de poemas sin que llevaran seguramente aparejado ningún tipo de lucro. Así, se hallan incluso insertos en la prensa española de la época, como «I nidi», un poema perteneciente al libro *Armonías y cantares* de Ventura Ruiz Aguilera, con una presentación y traducido por el barítono Gottardo Aldighieri.

En Italia también fue relativamente frecuente poner música a poesías de españoles, como a algunas de Campoamor, y así mismo traducirlas para diversos tipos de celebraciones, especialmente bodas de aristócratas, y hay varios ejemplos de Heriberto García de Quevedo o de Antonio de Trueba.

Estos ejemplos sirven para comprender que, en este periodo, en ningún caso pareció presidir, por parte de ninguna colección ni editorial ni traductor, la pretensión de verter en italiano las mejores obras literarias españolas, ni de acuerdo con el canon que más o menos dominó o rigió según las distintas corrientes literarias, ni de acuerdo, por supuesto, con el que ha venido asentándose hasta hoy. Los criterios de traducción fueron más particulares que generales, y podría decirse que, sobre todo, se debieron a cuestiones circunstanciales y personales.

Con todo, la revisión de traducciones al italiano aún puede traer muchas sorpresas, por el hecho de que a veces se imponían en italiano títulos diferentes a los originales y se silenciaba el nombre del autor por diferentes motivos. Además, el examen de la prensa italiana de la época nutrirá extraordinariamente el

---

<sup>26</sup> Se estrenó en el Teatro Principal de Valencia el 16 de diciembre de 1865 y se imprimió una edición bilingüe.

corpus, como también muchos archivos particulares en los que cabrá encontrar manuscritos empleados en montajes. Quizás entonces se observe que se tradujeron muchos otros autores y obras e incluso se imprimieron, aunque no siempre se conserven ejemplares en las bibliotecas.

## OBRAS CITADAS

- Amicis, Edmondo de, *Spagna*, Firenze, G. Barbera, 1873.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel, «*Don Álvaro o La fuerza del sino* en Italia: semiología de los cambios escenográficos en una versión publicada en 1870», en *Signa*, 26 (2017), pp. 67-110.
- Byrne, John Francis, «*The Reader: A Review of Literature, Science and the Arts*», 1863-1867, Illinois, Northwestern University, 1964 (tesis doctoral inédita).
- «En Milán se está publicando...», en *El Artista*, 22 (15-11-1868), p. 174.
- «Letteratura», en *Gazzetta di Mantova*, 42 (25 de agosto 1863), pp. 1-2.
- Cenzato, Massimiliano, «Don Enrico nel Seminario Vescovile di Mantova», en Costantino Cipolla y Stefano Siliberti (ed.), *Don Enrico Tazzoli e il cattolicesimo sociale lombardo. I. Studio*, Milán, Laboratorio Sociologico, 2012, pp. 339-377.
- Ciaramelli, Giancarlo, y Cesare Guerra, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Giucci, Gaetano (ed.), *Degli scienziati italiani formanti parte del VII congresso in Napoli nell'autunno de 1845. Notizie biografiche*, Nápoles, Tip. parigina di A. Lebon, 1845.
- Menarini, Piero, «La diffusione del teatro romantico spagnolo in Italia. Traduzioni, adattamenti, riscritture, progetti», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Frutos de tu siembra. Homenaje a Salvador García Castañeda*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo / Centro de Estudios Montañeses, 2015, pp. 33-57.
- Meregalli, Franco, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sanzoni, 1974.
- Moli Frigola, Montserrat, «El trasfondo de una relación sentimental», en *Ecdotica e Testi Ispanici. Atti del Convegno di Verona, 18-19-20 giugno 1981*, Verona, Grafiche Fiorini, 1982, pp. 227-238 [fecha de consulta: 14-06-2017] <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/02/02\\_225.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/02/02_225.pdf)>.

- Pellizzari, Achille, Giuseppe Chiarini. La vita e l'opera letteraria: con documenti inediti e con illustrazioni, Napoli, F. Perrella, 1912.
- Pérez Vicente, Nuria, Narrativa española en Italia: traducción e interculturalidad, Pesaro, Studio @lfa, 2006.
- Ruffinatto, Aldo, «L'ispanistica italiana», en Dario Puccini (ed.), *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 125-132.

### Anexo: traducciones

- Caballero, Fernán (pseud. Cecilia Böhl de Faber), *Saggio di poesie popolari andaluse*, Willelmo Braghirolli (trad.), Mantova, Luigi Segna, 1867.
- , *Tre novelle*, T.C.A.P.C. (trad.), Torino, s.i., 1867.
- , *La notte del Santo Natale* [quadro di costumi popolari], Bassano, Tip. e Lit. Roberti, 1871.
- , *Clementina*, Daniele Rubbi (trad.), Milano, Soc. Coop., 1872.
- , *Maria la graziosa*, Federico Pozzani (trad.), Milano, Fratelli Treves, 1873.
- , *Un codino e un liberale ovvero tre anime di Dio* [quadro di costumi], Padova, Tipografia del Seminario, 1876.
- , *L'ultimo conforto* [racconto], Padova, Tipografia del Seminario, 1876.
- , *Elia, o la Spagna di trent'anni fa* [racconto], Padova, Tipografia del Seminario, 1877.
- , *L'ex-voto*, Francesco Trivellini (trad.), Bassano, A. Roberti, 1883.
- , *Novelle andaluse, scene di costumi contemporanei*, Milano, Sonzogno, 1887. Reimpresa en 1898, 1891 y 1905.
- , *Ramiro Estrada*, Napoli, Luigi Pierro Edit., 1892.
- Campoamor, Ramón de, *La fidanzata e il nido* [poemetto], Leopoldo Bizio (trad.), Venezia, Fratelli Visentini, 1885.
- , *Rosas y fresas*, Luigi Salina (mús.), Annibale Bertocchi (trad.), Bologna, Trebbi, [¿1887?].
- Castillo, Pío del, *El renegado* [melodrama en tres actos], Juan Carreras (mús.), [Gerona], Grases, 1850.
- Espronceda, José de, *Il mondo-diavolo* [poema fantastico-satirico-filosofico], Achille Ravizza (trad.), Milano, Tipografia Sociale, 1868. Reimpreso en 1869.
- , *El diablo mundo* [poema], Pietro Bordigoni (trad.), Torino, Loescher, 1876.
- , *Dal diablo mondo*, Egisto Gerunzi (trad.), Pisa, Tip. T. Nistri e C., 1881.
- , «*Elvira*»: *dal racconto «Lo studente di Salamanca»*, Naborre Campanini (trad.), Reggio nell'Emilia, Tip. Calderini, [ca. 1870].

- , *Lo studente di Salamanca [leggenda in versi]*, Giuseppe Tallone (trad.), Torino, Loescher, 1877.
- García Gutiérrez, Antonio, *Il paggio [melodramma tragico in tre atti]*, Riccardo Cristoforo y Daniele Diomede Gandolfi (mús.), Giovanni Peruzzini (lib.), Torino, Tipografia di Savojardo e Som., 1865.
- , *Il trovatore [dramma lirico in tre atti]*, Antonio Lanari (lib.), Francesco Cortesi (mús.), Trieste, Tipografia Weis, 1852.
- , *La schiava [tragedia lirica in tre atti]*, Antonio Lanari (lib.), Francesco Cortesi (mús.), Firenze, Mariani, 1852.
- , *Leonora di Siviglia e Rios di Navarra, detto Il Trovatore*, Giuseppe Giandolini (trad.), Milano, Francesco Sanvito, 1854.
- , *Leonora di Siviglia o Il trovatore*, Milano, Libreria Editrice, 1878.
- , *Il trovatore*, Guglielmo Folliero de Luna (trad.), Napoli, Stamperia de Fratelli de Angelis, 1858.
- García de Quevedo, José Heriberto, *Nozze Chilesotti-Bertolini, Felicidad*, Vicenza, Tip. Naz. Paroni, 1874.
- , *Nelle auspicate nozze della signora Carmella Frigimelica con Ghirardi Giuseppe: La Felicità*, Vicenza, Burato, 1882.
- Gil y Zárate, Antonio, *Gusmano il buono ossia L'assedio di Tarifa [tragedia lirica in tre atti]*, Marco Aureli Marliani (mús.), Giuseppe Cado Mattioli (lib.), Bologna, Tipografia delle Belle Arti, 1847.
- , *Gusmano il Buono [melodramma in 3 atti]*, Gualtiero Sanelli (mús.), Giovanni Peruzzini Milano (lib.), Tito di Giovanni Ricordi, [1847].
- , *Patria! [dramma in 4 atti ed in versi]*, Riccardo Castelvechio (trad.), Milano, F. Sanvito, 1862.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Gli amanti di Teruel [dramma lirico in 1 prologo e 3 atti]*, Avelino de Aguirre (mús.), Rosario Zapater y de Laca (lib.), Madrid, Stamperia de M. Tello, 1865.
- , *La bellezza per castigo*, Napoli, L. Chiurazzi, 1892.
- , *Don Chisciotte*, Napoli, L. Chiurazzi, 1892.
- Martínez de la Rosa, Francisco, *L'arte poetica esposta da Q. Orazio Flacco*, Martínez de la Rosa, Giovanni Torti, G. B. Cereseto (ed.), Savona, Luigi Sambolino, 1850.
- , *Congiura di Bajamonte Tiepolo in Venezia [dramma storico]*, F. Sanseverino, Milano (trad.), Tip. e libreria di G. Chiusi, 1844.
- , *Congiura di Bajamonte Tiepolo in Venezia [dramma storico]*, en Francesco Gómez de Terán (trad.), *Teatro Moderno Spagnuolo ovvero*

- Collana diproduzioni teatrali di Moderni autori spagnuoli scelte e tradotte*, Napoli, Stabilimento tipográfico del' Ancora, 1848.
- , *Isabella de Solis, regina di Granada [novella storica]*, Genova, G. F. Garbarino, 1846.
- Navarrete y Fernández Landa, Ramón de, *Ines o La caduta d'un ministro*, Pietro Mazzoni (trad.), Milano, Borroni e Scotti, 1845.
- Ruiz Aguilera, Ventura, «I nidi», en *El Museo Universal*, 14 (02-04-1865), pp. 110-111.
- Saavedra, Ángel, *D. Alvaro o La fuerza del destino [dramma in 5 atti]*, Francesco Gomez de Teran (trad.), Napoli, Stab. Tip. dell' Ancora, 1848.
- , *D. Alvaro, o La forza del destino [dramma]*, F. Sanseverino (trad.), Milano, Coi tipi del dott. F. Vallardi, 1850.
- , *Un'anticaglia di Siviglia [romanzo storico]*, Bartolommeo Secco Suardo (trad.), Milano, V. Guglielmini, 1844.
- , *La forza del destino, ossia Don Alvaro il genio sterminatore della famiglia Calatrava [dramma in cinque atti e sei quadri]*, Milano, Carlo Barbini, 1870. Reimpeso en 1894.
- , *Moro esposito o Córdoba e Burgos nel secolo decimo, [leggenda in dodici romanze]*, Francesco Gómez de Terán y Negrete (trad.), Napoli, Stamperia del Genio tipográfico, 1844.
- , *Mudarra [romanzo storico del secolo decimo]*, Francesco Gómez de Terán y Negrete (trad.), Napoli, Tipografia all'insegna del Giglio, 1855. Es la segunda edición de la anterior.
- , *Romanze storichi, tradotte liberamente dalla lingua castigliana in verso italiano*, Bartolommeo Secco Suardo (trad.), Bergamo, Dalla stamperia Mazzoleni, 1846.
- , *Romanzi Storichi*, Francesco Gómez de Terán y Negrete (trad.), Napoli, Dalla tip. di Domenico Capasso, 1846.
- Trueba, Antonio de, *Canti*, Giacomo Zanella (trad.), Vicenza, Tip. Paroni, 1863.
- , *Canti*, Bassano, Tipocalcografia Sante Pozzato, 1864.
- , *Canti*, Francesco Trivellini (trad.), Bassano, Tipografia Roberti, 1865.
- , *Credo in Dio: uno tra i racconti di color di rosa*, Bassano, Tipografia e litografia Roberti, 1869.
- , «*Che cosa è poesia*» e «*Lo stile e l'uomo*», Francesco Trivellini di Bassano (trad.), Bassano, Tipografia di A. Roberti, 1870.
- , *L'angelo e il diavolo*, Bassano, Tipografia di A. Roberti, 1872.
- , *Racconti popolari*, Siena, Tip. sordo-muti di L. Lazzeri, 1877.

- , *Per le faustissime nozze Tescari-Vaccari*, s.l., s.i., 1868.
- , *Nozze Giusti-Fasiolo*, Bassano, Tipo-litografia Roberti, 1881.
- , *Nozze Jonoch-Antonibon, Da balcone a balcone*, Bassano, Stabil. tipogr. Sante Pozzato, 1881.
- , *Nozze Grigolatti-Tattara: idea del matrimonio contratto per amore!*, Francesco Trivellini (trad.), Bassano, Tipo-litografia A. Roberti, 1887.
- Vega, Ventura de la, *L'uomo di mondo*, Elia Gutri (trad.), Napoli, Libreria Fratelli D'Ambra, 1879.

# La presencia de la literatura española en los países bálticos (1850-1914)<sup>1</sup>

CARMEN CARO DUGO

Vilniaus Universitetas (Universidad de Vilnius)

**RESUMEN:** En este estudio se trata de determinar la presencia en Estonia, Letonia y Lituania de la literatura escrita en castellano entre 1850 y 1914. Esta investigación ayuda a entender con más claridad cómo, a pesar de las circunstancias históricas y culturales poco favorables durante ese periodo, la literatura hispánica encuentra sus caminos hacia las lenguas nacionales de los tres países bálticos, contribuyendo al desarrollo y enriquecimiento de la propia lengua literaria en los idiomas nacionales. Como botón de muestra, se hace referencia a las traducciones de las obras de Vicente Blasco Ibáñez en esos tres países. Este estudio ha proporcionado la ocasión de lograr una visión más clara de la presencia del hispanismo y de la literatura española en esta región oriental de Europa.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura española, países bálticos, traducción

En orden a establecer la presencia de la literatura española en los tres países bálticos en el periodo que nos ocupa (1850-1914), en primer lugar conviene referirse brevemente al contexto histórico de Estonia, Letonia y Lituania, pues ello indudablemente ayudará a entender que las posibilidades de publicaciones de literatura nacional –cuánto más de traducciones

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto de investigación *La Literatura Española en Europa, 1850-1914* (FFI2013-46558R), dentro del Programa Estatal de I+D+i orientada a los Retos de la Sociedad.

de otras literaturas— en las respectivas lenguas son, a la fuerza, escasas. Aun cuando tengamos que concluir, quizá, que más que de presencia de la literatura española en este periodo, debería hablarse de la ausencia, también ésta ayuda a dibujar el mapa y el recorrido de la literatura española en Europa, así como a conocer la relación de esos pueblos con la literatura en esas circunstancias históricas tan complejas.

Tras referirnos a los factores históricos y culturales, sin duda determinantes, nos centraremos en la presencia de traducciones al estonio, letón y lituano de la literatura escrita en castellano. Como botón de muestra, haremos referencia a las traducciones del *Quijote*, de la primera mitad del siglo XX, así como de las obras de Vicente Blasco Ibáñez, escritor que, como se sabe, alcanzó su fama en gran medida gracias a las traducciones.

## 1. Introducción al contexto histórico

Durante los siglos XVIII y XIX Rusia fue consiguiendo el control de regiones vecinas. Tras la Gran Guerra del Norte (1700-1721), Estonia quedó bajo el dominio ruso. Desde 1710 el control sobre Riga y otras partes de la actual Letonia pasó asimismo de manos suecas a manos rusas. Lituania fue parte también del imperio de los zares desde 1795 hasta la Primera Guerra Mundial. La presencia rusa llevó consigo intentos a distintos niveles de imponer la lengua rusa con su alfabeto cirílico, pero en Lituania se llevó a cabo una política de rusificación especialmente dura, particularmente desde la insurrección de 1863. Por añadidura, los intentos de rusificación tuvieron lugar en un momento en que las lenguas nacionales estaban aún por definir un estándar escrito y propicio para la creación literaria en esta región báltica.

Parte del proceso de rusificación en Lituania y un fuerte obstáculo para el desarrollo de la lengua lituana y su cultura fue la prohibición, por parte de las autoridades zaristas, del alfabeto lituano entre 1864 y 1904.

Durante el primer tercio de este periodo la Universidad de Vilnius, cuyo nivel de ciencias y estudios era equiparable al europeo, era la mayor universidad del Imperio ruso. Sin embargo, desde 1864 [...] los libros, los periódicos y los devocionarios se convirtieron en productos de contrabando, incluso aquellos que carecían de contenido político en contra del poder establecido. Hubo que aprender a leer y a escribir a espaldas de los gendarmes, policías y funcionarios, arriesgándose a acabar en las estepas rusas<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Alfonsas Eidintas, *Historia de Lituania*, Vilnius, Eugrimas, 2013, p. 109.

El fin de la prohibición era rusificar la nación lituana, atraerla hacia la ortodoxia, cortando los lazos con Polonia y con la cultura y civilización occidentales. Con la prohibición de prensa lituana, se privaba a la gente de instrucción básica en su idioma nativo. Era el periodo en que tenían lugar deportaciones masivas por la participación en el levantamiento de 1863, por lo que parecía que nadie se atrevería a mover un dedo por resistirse a esas disposiciones. Sin embargo, en estos 40 años tuvo lugar una resistencia, quizá única en la historia, de los intelectuales lituanos, que preparaban publicaciones en las imprentas de la Lituania Menor (Prusia Oriental), los propietarios de las imprentas y los contrabandistas de libros, que arriesgaban su vida transportando publicaciones prohibidas. La burocracia rusa acabó comprendiendo que era inútil luchar con una nación que defendía su lengua de esa forma, y el 7 de mayo de 1904 el mismísimo zar firmó la derogación de la prohibición. La realidad es que la prohibición tuvo el efecto contrario del deseado: en vez de servir como agente unificador de lituanos y rusos, provocó una resistencia firme. De todas maneras, después de la clausura de la universidad de Vilnius (1832), la prohibición del lituano fue el golpe más fuerte para el resurgimiento nacional. Además, la rusificación agresiva impulsó a parte de los intelectuales a acercarse de nuevo a los polacos y el proceso de polonización se aceleró en los extremos sur y este de Lituania.

A la fuerte presión impuesta por las circunstancias históricas hay que añadir que las propias lenguas nacionales estaban en proceso de normativización. En el caso del lituano, al final del siglo XIX se escogió como norma para el idioma literario el dialecto del suroeste de Lituania, que había sido la base de la primera gramática lituana (1653) de Daniel Klein. El proceso de estandarización de la lengua lituana llegó a su fin en el periodo de entreguerras, y se prestó mucha atención a la pureza de la lengua de polonismos y germanismos.

A final del siglo XIX y principios del XX el idioma letón estaba en una fase parecida. La influencia alemana era mucho más fuerte y también hubo intentos de una intensa rusificación, que no acabó de surtir sus efectos. Para establecer una norma escrita, se había barajado el uso del alfabeto cirílico adaptado a la fonética letona (el llamado *graždanka*) como una de las posibilidades. En 1865 las autoridades zaristas prohibieron la prensa escrita en letón, y en la región de Latgale se impuso el *graždanka*; en cambio, en otros lugares el alfabeto ruso se ofrecía sólo como una alternativa posible para la nueva escritura del letón. Desde 1887, con el

comienzo del proceso de rusificación intensa en las escuelas letonas, los intelectuales cambiaron su postura sobre el *graždanka* y como por arte de magia se dejaron de imprimir escritos en ese curioso híbrido.

En cuanto a la lengua estonia, también se fue convirtiendo en un instrumento propicio para la creación literaria durante el resurgimiento nacional de mediados del siglo XIX. La Universidad de Tartu, fundada en 1632, tuvo un papel fundamental, pues era uno de los principales núcleos intelectuales. Karl August Hermann publicó en 1884 la primera gramática estonia en estonio, lo cual contribuyó significativamente a la estandarización de la lengua. En la segunda mitad del siglo XX, el lingüista Johannes Aavik (1880-1973), entre otros intelectuales, realizó una gran aportación para adaptar la lengua estonia a la cultura europea moderna, esforzándose por enriquecerla y embellecerla. Precisamente en una publicación de 1915 recoge ejemplos de la prosa de Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez<sup>3</sup>.

Como se deduce de la breve presentación de las circunstancias históricas, en este periodo tienen poca cabida las traducciones de literatura universal: los países bálticos luchaban, de una parte, por lograr la supervivencia de su lengua y su cultura y, de otra, por la posibilidad de hacer de sus respectivos idiomas nacionales instrumentos aptos para la transmisión de cultura y la creación literaria.

## 2. Posibilidades de recepción de la literatura hispánica

En su completo estudio sobre el hispanismo en Estonia desde sus principios hasta el 1996, el poeta, traductor y eminente hispanista estonio Jüri Talvet (nacido en 1945) describe la situación de su país y las posibilidades del hispanismo. Refiriéndose en general a los países del Este, señala:

Lo curioso es que casi análoga a lo que ha ocurrido con nuestras culturas minoritarias en el ancho mundo (p. ej., en España, Francia o Inglaterra, donde, como es sabido, casi se desconocen) ha sido la situación del hispanismo en Estonia y –creo no equivocarme– en toda el área noreste de Europa. El hispanismo, si bien existe en estas regiones, ha sido un fenómeno reciente, que se limita casi exclusivamente al siglo XX<sup>4</sup>.

Explica el hispanista que durante muchos siglos esas naciones estuvieron sometidas a sus grandes vecinos: alemanes, rusos, suecos. Incluso

---

<sup>3</sup> Johannes Aavik, *Katsed ja näited: Koguke keeleproovidenä tölgitud novelle ühes pikema keelelise sissejuhatusega*, Jurjev, Reform, 1915.

<sup>4</sup> Jüri Talvet, *El hispanismo en Estonia*, Tartu, Tartu Ülikool, 1996, p. 5.

cuando finalmente se produjo el resurgimiento nacional y se logró la independencia política, una apertura inmediata a la cultura universal no era factible de forma automática. Se requería una maduración de las propias culturas nacionales para poder dirigir la atención, gradualmente, a otras áreas culturales más alejadas. Así, la primera etapa del hispanismo en Estonia son los primeros cuarenta años del siglo XX. En la Universidad de Tartu se fueron formando sólidas escuelas de Filología clásica, germánica y eslava; los estudios románicos –a excepción del francés– no se desarrollaron de igual forma y se limitaban a actividades esporádicas. Sin embargo, «la gran cultura mundial –a pesar de posibles retrasos– finalmente siempre llega a sobrepasar las fronteras nacionales y entra en la conciencia universal»<sup>5</sup>. El primer tercio del siglo XX constituyó una época de descubrimiento de la cultura mundial. Algunos artistas o escritores hicieron viajes a Europa occidental. Fue, por ejemplo, de gran importancia el viaje a España del escritor Friedebert Tuglas en 1913. Su libro *Un viaje a España*, publicado en 1918, tuvo un fuerte impacto en el público estonio y muchas personalidades del mundo cultural estonio han dado testimonio de que, gracias a esta publicación, descubrieron un mundo completamente nuevo y encantador. Aunque la cultura española se conocía mucho antes, sobre todo a través de las culturas alemana y rusa, las primeras traducciones directas de la literatura española en Estonia se realizaron en los años 30.

Por lo que respecta a Letonia y como señala Albert Lázaro-Tinaut<sup>6</sup>, fue la primera nación de las tres en cuanto a la publicación de obras referidas a España. Sin embargo, como en el caso de Estonia, la literatura hispánica no comenzó a ser conocida hasta el primer tercio del siglo XX y, a menudo, a partir de terceras lenguas, sobre todo del alemán. Una de las primeras obras de que se tiene noticia es la adaptación del cuento navideño de Benito Pérez Galdós *La mula y el buey* (*Mulier un verso. Kur Laime maklējama: austrumu apokrīfs*), traducido por Melnais Alksnis y publicado en la pequeña localidad de Limbazi en 1908. Al año siguiente aparecía en Valmiera la versión de V. Davids de *El príncipe que todo el aprendió en los libros* (*Zila princes, kurs visu iemācījās no grāmātām*), de Jacinto Benavente.

Durante los años 20 se dieron a conocer en Letonia las primeras obras de la literatura clásica castellana. Jānis Grin es el autor de la primera

---

<sup>5</sup> Jüri Talvet, *El hispanismo en Estonia*, p. 7.

<sup>6</sup> Albert Lázaro-Tinaut, «La recepció de les literatures ibèriques a Estònia, Letònia i Lituània i les traduccions de les literatures del Bàltic oriental a l'Estat espanyol», en *Quaderns. Revista de traducció*, 11 (2004), pp. 59-87.

traducción de *Fuenteovejuna* (1920). La primera versión letona de *El alcalde de Zalamea* (*Zalameas tiesnesis*), publicada en 1919, es obra del más ilustre y universal de los literatos letones, Jānis Rainis (1865-1929), y *La vida es sueño* fue traducido en 1936 por Valdemars Damberts (1886-1960).

También encontramos, entre las traducciones hechas al letón en las primeras décadas del siglo XX, la novela de Armando Palacio Valdés *La hermana San Sulpicio* (*Masa San Sulpija*, s.d., de traductor anónimo); *Torre de marfil* (*Zilon kaula tornis*, 1913), de Gregorio Martínez Sierra, en traducción de Roberts Kroders, y dos piezas teatrales de autores menores: *La Pasionaria* (*Mantojuma dehļ: Passionaria*, 1913) de Leopoldo Cano (1844-1932), traducida por Karkliņū Waldis, y la comedia *Pero el amor se va...* (*Bet mīla mirst...*, 1934), de Rafael López de Haro (1876-1967), en versión de P. Jansons.

La recepción de la literatura hispánica en Lituania es, en conjunto, más tardía que en las otras dos naciones bálticas, pero en cambio la actividad traductora es más intensa. Aunque en Lituania los estudios de Filología hispánica apenas han comenzado a desarrollarse en años recientes, el conocimiento de las literaturas ibéricas está bastante extendido. Cabe decir que hasta 1911 no encontramos la primera muestra de las letras españolas en lituano: se trata del entremés de Cervantes *El juez de los divorcios* (*Perskyry teisėjas*), traducido por M. Rastenis, pero publicado en Chicago (el centro principal del exilio lituano) por la editorial *Lietuva*. En 1940 se editaba en Kaunas la traducción de Povilas Gaučys del *Lazarillo de Tormes* (*Lazarilis iš Tormeso*) y en 1957 A. Vaivutskas publicaba su versión de *Doña Perfecta* (*Donja Perfekt*), de Benito Pérez Galdós.

Aunque se trata de publicaciones más tardías, es obligado mencionar el trabajo realizado por la eminente hispanista Birutė Ciplijauskaitė (nacida en Kaunas en 1929 y residente en Estados Unidos hasta su muerte en 2017), que impartió literatura española de 1960 a 1998 en la Universidad de Wisconsin, Madison. Conocida fundamentalmente como investigadora de la literatura española, autora de monografías y estudios reconocidos internacionalmente (sobre Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, los poetas de la Generación del 27, etc.) y editora de los sonetos de Góngora en inglés, ha realizado también una labor importante como traductora de la literatura lituana al castellano y de la literatura hispánica al lituano (es suya una de las dos versiones de *Platero y yo: Sidabrinukas ir aš*, Madison, 1982).

### 3. El *Quijote* en los bálticos

El respiro posible para las tres naciones bálticas, que traía consigo la apertura a la literatura universal, vino con su independencia en 1918. No deja de ser llamativo que precisamente durante las dos décadas que mediaron entre la consecución de la independencia hasta la Segunda Guerra Mundial (que traería de nuevo la pérdida de la soberanía nacional en los tres países bálticos), se produjo un hito para la vida cultural de las tres naciones: la traducción del *Quijote*.

En Estonia fue una mujer, Aita Kurfeldt (1901-1979), quien ofreció al país la posibilidad de leer esta obra universal en estonio. En 1934 publicó la monografía *Miguel de Cervantes Saavedra*, una excelente introducción a la vida y la obra de Cervantes. En 1938 vio la luz su versión de la novela *Camino de perfección*, de Pío Baroja y, en 1939-1940, la primera traducción al estonio de la primera parte del *Quijote*. La Guerra Mundial interrumpió su trabajo, por lo que la segunda parte quedó para los años de la posguerra (1946-1947).

En cuanto a Letonia, el poeta y narrador Adolf Erss (1885-1945) publicó en 1921 su traducción de la primera parte del *Quijote* (*Dons Kihots*), completándolo con la segunda parte el año siguiente. Erss volvió a publicar la obra completa, revisada e ilustrada, en un solo volumen, en 1937. Se conocen tres traducciones más: una de Ernests Birznieks-Upītis (1871-1960), publicada en Riga sin fecha; otra debida a uno de los hispanistas letones más destacados, Konstantin Raudive (1909-1974), publicada en dos partes (1937 y 1938), y una tercera, quizás la más divulgada, realizada por la poeta Mirdza Kempe (1907-1974), publicada por primera vez en 1956 con las ilustraciones de Gustave Doré y reeditada en dos volúmenes en 1978-1979. Konstantin Raudive puede ser considerado como el primer hispanista letón y el más importante. Narrador y filósofo, tradujo también las *Novelas ejemplares* (1943; reeditadas en 1994); *Sonata de primavera: Memorias del Marqués de Bradomín* (1935), de Valle-Inclán; *Niebla* (1935) y *Del sentimiento trágico de la vida* (1936), de Unamuno, y *Amor y filosofía* (1939) y *Estudios sobre el amor* (1954), de Ortega y Gasset. El 1938 publicó el ensayo «Don Kichots un mūslaiku cilvēks» («Don Quijote y el hombre moderno»).

La primera adaptación lituana del *Quijote*, de autor desconocido e incompleta, se publicó en 1938 con el título *Don Kichoto nuotykiiai* (*Las aventuras de Don Quijote*). La publicación de la traducción completa del

*Quijote* de Pulgis Andriušis en 1941 se consideró un hito en el campo de la literatura lituana. La traducción iba introducida por un amplio estudio de Jonas Grinius (1902-1980) con el título de «Cervantes y su Don Quijote». Decía el humanista lituano de la obra universal de Cervantes: «Hay cosas que no envejecen. No es posible imaginar una obra de gran valor, que no tenga algo importante que decir a los hombres», y sitúa a Cervantes

[...] en la fila de los inmortales, junto a Dante, Shakespeare, Goethe y Dostoievski. Como ellos, fue hijo de su pueblo, pero se elevó por encima de su tiempo, salió de las fronteras de su país y se convirtió en amigo de las personas civilizadas de todos los tiempos<sup>7</sup>.

El insigne humanista y semiótico Algirdas J. Greimas (1917-1992) publicó en 1943 un estudio en lituano con el título «Cervantes y su *Don Quijote*» en el primer número del almanaque literario *Varpai*. Menciona la aparición del *Quijote* «dentro de un amplio marco histórico y cultural, y encuadra su publicación en lituano en una sociedad sedienta de libertad, de optimismo, que busca con ansia el significado de la guerra, de esos horrores»<sup>8</sup>. Greimas da así la bienvenida al héroe cervantino:

El noble hidalgo, tan esperado huésped, por fin llegó hasta nosotros. [...] La aparición del gran optimista en los campos de nuestra literatura realmente puede considerarse el mejor signo, enviado por los dioses. Hay que destacar que la incorporación de Cervantes al tesoro lituano en estos últimos años es quizá el acontecimiento más importante, si no el único, de nuestra vida literaria. [...] Si cada nación debe aportar su grano al granero de la humanidad, España sólo con la hazaña de Don Quijote ha pagado su deuda, dando un verdadero «salto inmortal»<sup>9</sup>.

#### 4. Las traducciones de las obras de Vicente Blasco Ibáñez al estonio, letón y lituano

Aunque no fue fácil para la literatura española abrirse camino en los países bálticos, el novelista Vicente Blasco Ibáñez fue, con diferencia, uno de los autores más traducidos. Por ejemplo, J. Talvet supone que el primer libro directamente traducido del español al estonio fue precisamente la novela *La barraca* (*Neetud maa, Tierra maldita*, 1934), en versión de Aleks

---

<sup>7</sup> Jonas Grinius, «Servantesas ir jo Don Kichotas», en *Servanteso Išmoningojo idalgo Don Kichoto iš La Mančos*, Pulgis Andriušis (trad.), Kaunas, Valstybinė Leidykla, 1942, p. 3.

<sup>8</sup> Carmen Caro Dugo, «Don Quijote en Lituania», en *EPOS*, 23 (2007), p. 259.

<sup>9</sup> Algirdas J. Greimas, «Cervantes ir jo Don Kichotas», en *Varpai. Literatūros almanachas* (1943), p. 222.

Sepp, quien en los años subsiguientes tradujo también la novela *Los muertos mandan* (*Surnud käsivad*, 1936) y *La campaña del Maestrazgo* (1938), de la serie de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. Ya antes —a través de otras lenguas— se habían traducido *La bodega* (*Wiinaladu*, 1911) y *Sangre y arena* (*Areen*, 1930). Se cuenta también con la traducción de *Cuentos valencianos* (*Valencia lood*, 1958). Explica así el hispanista estonio los motivos del interés por la obra del novelista valenciano:

Tal atención prestada por los primeros traductores del español a la obra de Blasco Ibáñez, realmente, no sorprende. Este autor costumbrista [...] gozaba a principios del siglo XX de inmensa popularidad. Por lo pintoresco (una mezcla del Romanticismo decadente y del Naturalismo) y por la conformidad con la tradicional «leyenda española» (toros, violencia, gitanos, ceguera popular, etc.), atraía particularmente al público extranjero. Una muestra elocuente de la rápida divulgación de su obra en el extranjero es el hecho de que en Rusia, ya antes de la Revolución (1910-1912) su obra completa fuera publicada en dos ediciones diferentes, en 15 y 16 tomos, además de un gran número de sus obras sueltas<sup>10</sup>.

De todas formas, estas primeras versiones solían publicarse sin apenas explicaciones o comentarios, y tampoco se conocen estudios críticos que puedan dar testimonio del eco que tuvieron en ese momento las obras traducidas. Ya hemos mencionado la selección de relatos *Katsed ja näited* (1915) del lingüista Johannes Aavik, en la que presenta ejemplos de la prosa de Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez.

Como se ve, la última traducción de una obra del novelista valenciano al estonio se publicó durante la época de la Unión Soviética (por ser un autor ya ampliamente traducido al ruso, Moscú no ponía obstáculo para su traducción a otras lenguas de la Unión), pero la gran mayoría vio la luz durante la época de la Estonia independiente.

Además de las traducciones al estonio, como la Universidad de Tartu tiene estudios románicos, se pueden encontrar en los fondos de las bibliotecas de Estonia bastantes obras originales: *La horda* (1905), *La maja desnuda* (1906), *Los enemigos de la mujer* (1919), *La barraca* (2002, 1973, esta última publicada en La Habana), *Entre naranjos* (1972, La Habana), *Flor de mayo* (1999), *Sangre y Arena* (1998, 1993), *Noche de bodas y otros relatos* (1995). Es también numeroso el número de traducciones de la obra del novelista valenciano a otros idiomas que pueden encontrarse en Estonia: una traducción al alemán, checo, finés y sueco; dos versiones

---

<sup>10</sup> Jüri Talvet, *El hispanismo en Estonia*, p. 10.

inglesas, Obras selectas en ruso (Избранные произведения, 1959); y, por fin, incluso ocho obras en su versión francesa.

Vicente Blasco Ibáñez también fue un autor de gran éxito en Letonia en la segunda y tercera década del siglo XX, cuando se tradujeron al letón cinco obras: *Entre naranjos* (*Apelsīnu dārzos*, 1927); *La barraca* (*Viensēta*, s.a., reeditada en 1987); *El paraíso de las mujeres* (*Sieviešu Paradīze*, 1923); *La maja desnuda* (*Kailā*, 1932, reeditada en 1994) y *Los muertos mandan* (*Mirušie Pavēl*, 1936, reeditada en 1994). Comienzan, pues, las traducciones también en el periodo de entreguerras, tras la independencia, y en algunas versiones incluso se especifica que se usa aún la ortografía antigua.

En el idioma original se encuentra disponibles en las bibliotecas solo tres obras: *La barraca* (1973, 2004), *Entre naranjos* (1968, 1972) y *Mare nostrum* (1975). En cuanto a traducciones a otros idiomas, se han encontrado solo dos: una al inglés y otra al ruso.

Por lo que se refiere al país vecino, Lituania, ya en 1930 se tradujo *Sangre y arena* (*Kraujas ir smiltys*, traducción de Antanas Barčius), obra traducida de nuevo en 1959 por Alfonsas Girskis y Marija Kazlauskaitė (con el título *Kraujas ir smėlis*) y reeditada en 1998. La novela *La barraca* cuenta asimismo con dos versiones: *Lūšna* (1937) y *Prakeikta žemė* (*Tierra maldita*, 1968); en 1998 se publicaron en un único volumen *Sangre y arena* y *La barraca* junto con uno de los relatos de *Novelas de amor y de muerte: El secreto de la baronesa* (*Baronienės paslaptis*). Las tres versiones van seguidas de un breve estudio de Irena Varnaitė sobre el autor: «Vicente Blasco Ibáñez, rapsoda de la tierra y de la vida» («Vicente Blasco Ibañezas – žemės ir gyvenimo dainius»). En 1931 vio la luz la traducción de *Mare nostrum* (*Mūsų jūra*), y en 1938 apareció *Entre naranjos* (*Tarp apelsinų*). J. Pajaujis tradujo los tres volúmenes de *La vuelta al mundo de un novelista* (*Rašytojo kelionė aplink pasaulį*), que se publicaron entre 1937 y 1938. *En busca del gran Kan* se publicó en 1991 con el título *Didžiojo Chano beieškant: Kristupas Kolumbas* y su traducción se debe a E. Treinienė; de esta traductora es también la versión lituana de *Pepita Jiménez* (*Pepita Chimeno*, 1970), de Juan Valera.

En el idioma original se encuentran en la bibliotecas de Lituania *La bodega* (1919), *La barraca* (1925), *La barca abandonada y otros cuentos* (1950), *Sónnica la cortesana* (1957) y *La condenada y otros cuentos* (1946). También en Lituania son abundantes las traducciones a otros idiomas: cuatro en francés, dos en italiano, *Sangre y arena* en esperanto (*Sango*

*kaj sablo: romano de tipaj, hispanaj moroj*, 1935), las obras selectas en ruso además de tres obras sueltas en este idioma, e incluso ocho obras en polaco.

Como hemos observado en el caso del *Quijote*, se puede apreciar que las traducciones más tempranas de la obra de V. Blasco Ibáñez se realizan en Estonia y Letonia. En cambio, en Lituania hay mayor abundancia. Resulta también de interés comprobar que algunos ejemplares de las bibliotecas lituanas proceden de colecciones de intelectuales como A. Vienuolis (1882-1957), J. Keluotis (1902-1983), S. Lozoraitis (1898-1983) y B. Ciplijauskaitė (1929-2017). En la biblioteca de la casa-museo del escritor A. Vienuolis hemos encontrado un ejemplar de la versión lituana de *La vuelta al mundo de un escritor* junto con los dos tomos del *Quijote* de P. Andriušis de 1941.

En sus reflexiones sobre la traducción de la obra de Blasco Ibáñez, M. del Pilar Blanco García se refiere a la curiosa historia de la versión francesa de *La barraca* y apunta que quizás sea ésta la obra que abrió a Blasco Ibáñez la puerta a la internacionalidad<sup>11</sup>. *La barraca* es de hecho la única obra de Blasco Ibáñez traducida a los tres idiomas de las actuales repúblicas bálticas. *Sangre y arena* cuenta con traducciones a dos lenguas (estonio y dos versiones en lituano), así como *Los muertos mandan* (estonio y letón) y *Entre naranjos* (letón y lituano). En uno solo de los idiomas encontramos: en estonio, *La bodega*, *Cuentos valencianos*; en letón, *El paraíso de las mujeres*, *La maja desnuda*; y en lituano, *Mare nostrum*, *La vuelta al mundo de un novelista*, *En busca del gran Kan*.

A pesar de la presencia de la obra de Blasco Ibáñez en los tres idiomas de las naciones bálticas, solamente se ha encontrado un trabajo de investigación: una tesina de licenciatura dirigida por el profesor J. Talvet en la Universidad de Tartu (Estonia), en el 2014.

La existencia de versiones de las obras del novelista valenciano en tan variados idiomas en las bibliotecas de los tres países bálticos da también testimonio de la presencia de este autor en los países vecinos y de las vías por las que este autor penetra en cada país; por ejemplo, en Estonia y Lituania probablemente a través del francés, pues los estudios de Filología francesa tienen más tradición que la Filología hispánica, por lo que con frecuencia los traductores de castellano han sido antes traductores del

---

<sup>11</sup> María del Pilar Blanco García, «Blasco Ibáñez en francés: una aproximación», en Juan Antonio Albaladejo Martínez y Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, Sevilla, Bienza, 2012, p. 158.

francés. Por supuesto, el ruso resultó una vía de acceso a la literatura universal para los tres países bálticos, también en la época de la Unión Soviética.

## 5. Comentarios finales

Las circunstancias históricas y culturales de las tres naciones bálticas entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX no hacían muy factible la apertura a la cultura occidental ni las posibilidades de traducciones de obras de la literatura española. Sin embargo, la literatura se va abriendo camino gradualmente. Resulta interesante la relativamente pronta aparición de traducciones de obras de la literatura clásica y, en concreto, de las versiones estonia, letona y lituana del *Quijote* en el periodo de entreguerras, cuando estas naciones consiguen su soberanía. Como no existían estudios hispánicos propiamente dichos, la labor de traducción se debe en ocasiones a entusiastas aislados o humanistas no especializados en castellano.

La obra de Vicente Blasco Ibáñez presentaba un especial atractivo por dibujar un mundo que en ese momento resultaba del todo pintoresco para las naciones bálticas. Ningún autor español cuenta con tantas traducciones en los tres idiomas de los países bálticos, aunque –por tener la Filología hispánica una tradición breve– es poca la atención crítica prestada hasta ahora a la obra del autor valenciano.

En su estudio monográfico sobre la interpretación y traducción de los significados culturales del texto, la profesora y estudiosa de la traducción Aurelija Leonavičienė recuerda los comentarios de un renombrado crítico literario lituano con ocasión de la fundación del Centro de Traductores en 2003: afirmaba entonces que fueron las obras traducidas, y no las obras originales lituanas, las que tuvieron una influencia más decisiva en la mentalidad lituana y en las posibilidades de expresión literaria<sup>12</sup>. La traducción de obras de la literatura universal a lenguas minoritarias y aún en vías de convertirse en un instrumento apto para la creación literaria constituye un factor no solo de apertura a la literatura occidental, sino de enriquecimiento de su propia expresión literaria.

Refiriéndose al Renacimiento, afirma la traductora Edith Grossman que «la traducción es el hecho cultural ineludible que mejor describe en

---

<sup>12</sup> Aurelija Leonavičienė, *Kultūrinių teksto reikšmių interpretacija ir vertimas*, Kaunas, Technologija, 2015, p. 6.

términos generales y abarcadores ese periodo histórico»<sup>13</sup>. Nos parece que lo mismo puede aplicarse a otros periodos: la investigación de los caminos que se va abriendo la literatura en otras culturas lleva sin duda a conocer el panorama cultural de ese país y de ese periodo histórico. Los primeros brotes en el campo de la traducción del español y su presencia en las bibliotecas y universidades nos ayudan a entender el panorama cultural de toda una época en los países bálticos.

## OBRAS CITADAS

- Blanco García, María del Pilar, «Blasco Ibáñez en francés: una aproximación», en Juan Antonio Albaladejo Martínez y Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, Sevilla, Bienza, 2012, pp. 157-167.
- Caro Dugo, Carmen, «Don Quijote en Lituania», en *EPOS*, 23 (2007), pp. 257-262.
- Eidintas, Alfonsas; Alfredas Bumblauskas, Antanas Kulakauskas y Mindaugas Tamošaitis (ed.), *Historia de Lituania*, Vilnius, Eugrimas, 2013.
- Greimas, Algirdas J., «Cervantes ir jo Don Kichotas», en *Varpai. Literatūros almanachas* (1943), pp. 221-227.
- Grinius, Jonas, «Servantesas ir jo Don Kichotas», en *Servanteso Išmoningojo idalgo Don Kichoto iš La Mančos*, Pulgis Andriušis (trad.), Kaunas, Valstybinė Leidykla, 1942.
- Grossman, Edith, *Por qué la traducción importa*, Buenos Aires, Katz, 2011.
- Lázaro-Tinaut, Albert, «La recepció de les literatures ibèriques a Estònia, Letònia i Lituània i les traduccions de les literatures del Bàltic oriental a l'Estat espanyol», en *Quaderns. Revista de traducció*, 11 (2004), pp. 59-87.
- Leonavičienė, Aurelija, *Kultūrinių teksto reikšmių interpretacija ir vertimas*, Kaunas, Technologija, 2015.
- Talvet, Jüri, *El hispanismo en Estonia*, Tartu, Tartu Ülikool, 1996.

---

<sup>13</sup> Edith Grossman, *Por qué la traducción importa*, Buenos Aires, Katz, 2011, p. 64.



# La proyección europea de la literatura española entre 1850 y 1914: estado de la cuestión

ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

**RESUMEN:** La IP del proyecto de investigación *La literatura Española en Europa 1850-1914* (FFI2013-46558-R) (<http://www.lee.linhd.es>) presenta en este trabajo una panorámica del mismo, detallando los objetivos, las fuentes utilizadas (impresas y virtuales) y los ricos e importantes resultados obtenidos hasta el momento (sobre autores, traductores, aspectos legales y económicos, estudios de hispanistas), que se van introduciendo en la base de datos diseñada al efecto. Ésta es un eficaz instrumento de trabajo, muy útil en sí mismo e imprescindible para el análisis y la interpretación de los datos, objetivo final del proyecto.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura española en Europa, traducción, literatura española en prensa, España en Europa

## 1. Introducción

Presentaré en este artículo el proyecto de investigación *La Literatura Española en Europa 1850-1914* (<http://www.lee.linhd.es>), concedido por el Ministerio español de Economía y Competitividad, del que formamos parte quienes participamos en la sesión “Literatura española en Europa” en el XIX Congreso Internacional de la AIH, y los resultados obtenidos hasta el momento. Es un proyecto que no podría haberse emprendido antes de la existencia de las nuevas tecnologías, pero que ahora es asequible para un equipo de investigadores de diversas universidades europeas, que dominan distintas áreas lingüísticas.

Su finalidad es llegar a conocer –y dar a conocer–, precisamente, lo que ya es posible mostrar en esta ponencia: la proyección de la literatura española en los distintos países y en las distintas lenguas de Europa entre 1850 y 1914.

Se trata de una línea de investigación de España a Europa, o sea en sentido inverso al que ha solido transitarse hasta ahora, con algunas excepciones sobre autores concretos, como la presencia de Calderón en Alemania, pero nunca sobre la literatura española contemporánea del siglo XIX y comienzos del XX. Soy consciente de que en esta ponencia habré de sacrificar la profundidad a la extensión y poner en juego toda mi capacidad de síntesis, para poder trazar un panorama tan amplio en el tiempo del que dispongo. No obstante, considero que no es lo menos importante ofrecer una visión de conjunto que permita percibir las grandes diferencias que existen, en lo relativo a nuestro tema de investigación, no solo entre los distintos países europeos, sino en cuanto a la presencia en ellos de nuestros autores y de nuestra literatura.

La elección de este período se debe a que antes de 1850 las traducciones, y sobre todo las de los autores contemporáneos, son ocasionales. Es hacia 1860 cuando empiezan a ser traducidos y cuando sus obras se anuncian en la prensa: nuestra literatura como tal –no éste o aquel autor– empieza a tener visibilidad y se puede hablar de su proyección exterior: el desarrollo del mundo editorial, gracias a los avances técnicos, adquiere pujanza; las relaciones comerciales aumentan; paralelamente se desarrolla el interés por el estudio de idiomas, en cierta medida propiciado por la creciente generalización de los viajes y de las relaciones entre los países, de lo que son buena muestra las Exposiciones Universales, que toman cuerpo a partir de 1851, año en que se celebra en Londres la primera de ellas. Esas Exposiciones Universales favorecieron los contactos entre escritores, editores y traductores, que cerraron contratos y abrieron mercado a sus obras a ambos lados del Atlántico.

Una vez abierta esta línea de investigación, nuestro propósito es prolongar, en una segunda fase de nuestro proyecto, desde 1915 hasta 1975, fecha significativa, dados los cambios que a distintos niveles tienen lugar entonces en España. No solo en el plano político con el inicio de la democracia, sino en cuanto a las consecuencias derivadas de ello en lo que se refiere a relaciones internacionales, política editorial o la creación del Ministerio de Cultura en 1976.

En nuestra primera etapa de trabajo nos hemos centrado en los autores contemporáneos (muchos de ellos vivos durante esos años o nacidos en el siglo XIX), dejando para un momento posterior la literatura española anterior a 1850 traducida, editada y presente en Europa en esos mismos años, que nos llevará lejos, teniendo en cuenta la labor de hispanistas como Arturo Farinelli, Alfredo Morel-Fatio o Johannes Fastenrath, entre muchos otros, cuya obra requiere una atención específica.

Para gestionar la información, hemos diseñado una base de datos *ad hoc*, inserta en la página web del proyecto, que abriremos al público coincidiendo con las Jornadas que celebraremos los días 1 y 2 de diciembre de este año.

## 2. Fuentes

### 2.1. Bibliotecas nacionales y catálogos colectivos

El primer paso ha sido la investigación en las Bibliotecas Nacionales y en los Catálogos Colectivos de los países que los tienen, con el fin de localizar e incorporar a la base de datos las obras individuales de autores españoles traducidas a los distintos idiomas de Europa, y también los textos de estos autores que forman parte de obras colectivas (cuentos, relatos, poemas, obras dramáticas, etc., editados junto a textos de otros autores españoles o europeos), para continuar la investigación en las bibliotecas universitarias y en las privadas que permiten el acceso a sus fondos.

Inicialmente nos centramos en obras traducidas, antes que en obras publicadas en español fuera de nuestras fronteras, tema por otra parte muy interesante que, en el caso concreto de Alemania, ha trabajado Álvaro Ceballos en *Ediciones españolas en alemán (1850-1900)* (Iberoamericana / Vervuert, 2009), donde estudia también las colecciones, la más interesante de las cuales es la «Colección de autores españoles» fundada y dirigida por A. Brockhaus en Leipzig entre 1860 y 1887<sup>1</sup>. De las obras de esa colección y de las incluidas en las de otros países, como la colección de «Romans Étrangers Modernes», dirigida en Francia por Albert Savine, nos ocuparemos más adelante.

---

<sup>1</sup> Álvaro Ceballos Viro, *Ediciones alemanas en español (1850-1900)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

## 2.2. Prensa española

Paralelamente centramos nuestro interés en la revisión sistemática de la prensa española, a fin de recopilar toda noticia sobre traducciones de obras de nuestros escritores publicadas en el extranjero, sobre representación de nuestras obras dramáticas en escenarios de Europa, críticas de esas ediciones y de esas representaciones y cualquier otra información pertinente a nuestro proyecto. Los resultados han sido muy ricos. A las meras noticias hay que añadir los panoramas que, de vez en cuando, aparecen en revistas sobre la presencia de nuestra literatura en un determinado país, como Dinamarca o Polonia (*Heraldo de Madrid*, 14-2-1904) o sobre la presencia, en general, de nuestros autores en el extranjero (*La Época*, 25-04-1888; *La Dinastía*, 27-04-1888; *La Época*, 06-05-1899), en ocasiones gracias a la labor de un determinado hispanista (*La Época*, 25-04-1902). Clarín, uno de nuestros escritores menos traducidos, es sin embargo uno de los que más se interesaron por las traducciones de obras españolas a otros idiomas y por la atención que se prestaba en Europa a la literatura española y a nuestra cultura. En 1894 publicó en *El Globo* uno de sus «Paliques» en el que llamaba la atención sobre una obra recientemente aparecida en Hungría que trataba sobre ello. El texto está en húngaro y Clarín se defiende de la posible acusación de que es imposible juzgarla sin conocer esa lengua:

[...] algo se puede decir del álbum del *Magyar Szalon*, más sin entender palabra de la difícil lengua del grupo Finno-ugor en que está escrito. Yo, por ejemplo, no sé traducir el idioma de Arped, ni siquiera tal como le hablaron Eötvös y Petrófi, pero tengo ojos para ver, y sin más que mirar el álbum ya puedo dar no pocas noticias y hasta emitir un juicio respecto de la elección de autores y criterio del que dirigió la colección. (Clarín, «Palique», *El Globo*, 30-06-1894)

El año anterior había sido Emilio Castelar quien, en una de sus «Murmuraciones europeas» en *La Ilustración Artística* de Barcelona (17-07-1893) se ocupaba de la afición que había en París a las literaturas extranjeras y daba noticia de las últimas obras traducidas de nuestros literatos: Pardo Bazán, Núñez de Arce, Echegaray, Galdós, Valera, Tamayo y Baus, Palacio Valdés.

## 2.3. Literatura del yo

Una tercera fuente analizada ha sido lo que hoy se llama literatura del yo: autobiografías, libros de memorias y recuerdos, literatura de viajes de estos años, en la que el autor es protagonista y narrador, para recopilar las

noticias existentes sobre nuestra literatura por esos mundos. Los epistolarios también son decisivos, en particular si se trata de cartas entre escritores españoles y sus traductores y editores extranjeros. No es uno de los resultados menos interesantes de nuestro proyecto haber hallado correspondencia inédita y desconocida de escritores españoles en bibliotecas europeas. Jean François Botrel estudió el caso de Blasco Ibáñez con uno de sus editores<sup>2</sup> y ahora Dolores Thion ha trabajado sobre otro caso del que nos hablará en su ponencia de este congreso.

#### *2.4. Bibliografía general*

Naturalmente, acudimos también a la bibliografía general, en la que hemos dado prioridad a estudios monográficos y tesis doctorales próximas al tema que nos interesa.

#### *2.5. Prensa europea*

Hemos dejado para el final, aunque ya estamos trabajando en ello, la revisión de la prensa extranjera, con los mismos objetivos que lo hicimos en el caso de la española. La investigación de la prensa extranjera es fundamental para el estudio de la recepción (reseñas de obras españolas, críticas de estrenos, estudios de destacados hispanistas...) y de la difusión: no sólo anuncios de ediciones o de representaciones dramáticas, sino también semblanzas de escritores españoles, entrevistas con motivo de su presencia en un determinado país, noticias sobre el panorama literario del momento en España, etc.

### **3. Resultados parciales**

#### *3.1. Autores y obras en bibliotecas y catálogos*

El balance de resultados hasta el momento nos confirma el interés de nuestro proyecto. No son las cifras lo que nos interesa, sino lo que hay detrás de ellas y su interpretación, pero podemos hablar ya de más de 1.200

---

<sup>2</sup> Jean-François Botrel, «La recepción de la obra de Blasco Ibáñez en Francia (1902-1938)», en *Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, vol. 2, pp. 967-975, y sobre todo «Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (doce cartas a su editor francés Calmann-Lévy)», en *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, 1 (2012), pp. 147-170.

obras de autores españoles que, traducidas a otros idiomas entre 1850 y 1914, y localizados los ejemplares, hemos incorporado a la base de datos.

De las Bibliotecas Nacionales y Catálogos Colectivos analizados hasta el momento –falta muy poco por terminar de revisar– está presente la literatura española traducida en 22 países.

Las bibliotecas difieren mucho entre sí en cuanto a la riqueza de sus fondos en general y de sus fondos españoles de la época que nos ocupa en particular. También difieren en el rigor de la catalogación bibliográfica, bastante elemental, por no decir deficiente, en algunos casos, mientras que otras bibliotecas facilitan incluso el acceso a las ediciones en formato digital en línea, o el enlace a otras bibliotecas virtuales que poseen esas mismas obras. El internarse en los fondos de las bibliotecas europeas para buscar a los autores españoles aporta al investigador una información añadida sobre la formación de tales bibliotecas y las distintas fases que se adivinan en el ingreso de sus fondos.

Algunas de ellas son de creación reciente y sus fondos son posteriores a los que buscamos en esta primera fase del proyecto, como la de Albania, creada en 1922 y cerrada en 1996. La de Andorra data de 1974. La de Bielorrusia, cuyo edificio está considerado una joya de la arquitectura contemporánea, posee unos fondos también muy recientes. Lo mismo ocurre con las de Bosnia-Herzegovina, Eslovaquia, Letonia, Liechtenstein, Luxemburgo, Macedonia o Moldavia. La Biblioteca Nacional de Eslovenia, creada en 1936, posee fondos interesantes, pero posteriores al período que ahora nos interesa, e incluye en su catálogo –algo que apenas hace ninguna otra biblioteca nacional– lo publicado en la prensa. Otras bibliotecas, como las de Montenegro y Ucrania, presentan problemas para la consulta de sus catálogos en Internet. Caso distinto es el de Croacia, en donde han escaneado las fichas de cartulina correspondientes al fondo antiguo, pero el procedimiento de consulta es muy lento y poco operativo, por lo que habrá que revisarlas más adelante.

En cuanto a Rumanía –y no es el único caso– hemos comprobado que los mejores fondos para nuestro estudio no se encuentran en su Biblioteca Nacional, sino en la Biblioteca Central Universitaria Carol I de Bucarest que, como he apuntado, revisaremos al ocuparnos de las bibliotecas universitarias y privadas.

Dejando los casos de las bibliotecas nacionales menos fructíferas para nuestro propósito, paso a hablar brevemente de las que contienen más y mejores fondos españoles traducidos entre 1850 y 1914, advirtiendo desde

el primer momento que los autores por los que se interesaron los distintos países no son los mismos. En alguno de ellos, como Portugal, no se encuentran traducidas y editadas en volumen la mayor parte de las obras de los grandes novelistas españoles del momento —sí poseen algunas, pero en español y editadas en España—, mientras se encuentran traducidas al portugués, y algunas con varias ediciones, las novelas de folletín más populares de entonces. En ningún país como en Portugal se tradujo a Pérez Escrich o a Manuel Fernández y González, aunque debo añadir que Fernández y González también fue profusamente traducido al francés, al inglés e incluso al húngaro: su *Historia de un hombre contada por su esqueleto* en este idioma se encuentra en una biblioteca de Serbia.

En las bibliotecas nacionales que más fondos españoles traducidos hemos encontrado ha sido en las de Portugal, Italia y Austria, seguidas de Reino Unido (The British Library y Biblioteca Nacional de Escocia), y en la Biblioteca Real, que es la Nacional, de Dinamarca, especialmente rica en fondos: en ellas se encuentran obras, traducidas al danés, de Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Coloma, Echegaray, Alarcón, Palacio Valdés, Fernán Caballero... Pero también posee, traducidos al alemán, a Larra, Fernán Caballero, Zorrilla o Alarcón; a Trueba, Pérez Escrich o Carolina Coronado en portugués; a Núñez de Arce y Echegaray en sueco; a Emilio Castelar y a Echegaray en noruego; a Manuel Juan Diana en finlandés... Austria dispone de un buen fondo de nuestra literatura en ediciones españolas, pero también en ediciones traducidas, no solo de los grandes novelistas del momento (Galdós, Pardo Bazán, Valera, Pereda, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés...) y de los más jóvenes entonces (Baroja, Valle Inclán...), sino también, además de los casi inevitables Alarcón, Fernán Caballero, Coloma, Echegaray..., autores como los hermanos Álvarez Quintero o Adelardo López de Ayala, Tamayo y Baus o Zorrilla, Núñez de Arce o Ruiz Aguilera. Por cierto, que es uno de los pocos países en que se conservan traducciones de obras de Jacinto Benavente en nuestro período de investigación.

Los fondos de las dos bibliotecas nacionales de Rusia (Moscú y San Petersburgo) son abundantes en número de ejemplares de obras españolas traducidas al ruso, si bien el número de autores es más reducido.

Las vicisitudes políticas de Europa en el siglo XX, con redistribución de territorios y cambios de fronteras, explican que en un país tan inespereado como Serbia exista una biblioteca rica en fondos españoles traducidos, de la época que abarca nuestro proyecto. Es de las pocas bibliotecas europeas en las que, en el catálogo, se incluyen, además de los textos de

las obras dramáticas españolas traducidas, los carteles que anunciaron su representación, en ficha independiente que permite acceder a ellos. Se trata de la Matica Srpska Library, a la que con frecuencia remite el Catálogo Colectivo de Serbia. Esta biblioteca se encuentra en Novi Sad, la mayor ciudad de Serbia, a orillas del Danubio. A mediados del siglo XIX, Serbia pasó de estar bajo el imperio otomano a depender del imperio austrohúngaro. Por eso, esta biblioteca, perteneciente a la más importante institución cultural y científica de Serbia, que fue fundada en Pest (Hungría) en 1826 y se abrió al público en 1838, en 1864, ya dentro de nuestro período, trasladó su sede a Novi Sad. El incremento de sus fondos fue grande a partir de ese momento, lo que explica que encontremos en ella buen número de obras españolas traducidas no solo al serbio (pocas relativamente: *Pequeñeces* de Luis Coloma; *Pobre Dolores* de Fernán Caballero; *Receta contra las suegras* de Manuel Juan Diana; *La corneta de llaves* y *¡Buena pesca!* de Alarcón) y al húngaro (*El sombrero de tres picos*, *El Niño de la bola*, *El final de Norma*, *La pródiga* o *El escándalo* de Alarcón; *El estigma* de Echegaray...), sino a otros idiomas, cuyos ejemplares no se encuentran a veces en las bibliotecas nacionales de los países donde se editaron, como *La familia de Alvareda* en esloveno.

No puedo dejar de mencionar los fondos bibliográficos de Alemania, que no siempre hemos localizado en las bibliotecas de este país. Las dos guerras mundiales, especialmente la segunda, causaron estragos también bibliográficos. Afortunadamente, algunas bibliotecas conservan los antiguos catálogos, que permiten saber que determinada obra estuvo en esa biblioteca, aunque ahora conste en la ficha correspondiente su posible pérdida en la guerra, como ocurre con *Bucólica (Ländlich, sittlich)* de Emilia Pardo Bazán en la Staatsbibliothek de Berlín. Por suerte, muchas traducciones al alemán se conservan en bibliotecas de otros países, como Inglaterra (Pardo Bazán, Zorrilla, Tamayo y Baus, Ruiz Aguilera, Gil y Zárate, Bécquer, Echegaray, Valera, Alarcón, Núñez de Arce...) o Polonia, rica en fondos españoles en polaco, en español y también en alemán (Larra, Hartzenbusch, Valera, Coloma, Fernán Caballero...).

### 3.2. Traductores y traducciones

Entre los resultados obtenidos hasta el momento se encuentra importante información sobre los traductores, y materiales para el estudio de las traducciones, de modo que se pueda llegar a saber cómo conocieron los lectores de

los diferentes países de Europa las obras literarias españolas<sup>3</sup>. No siempre se consigna que el traductor haya partido de la edición española; otras veces consta que se traduce a un idioma a través de otro, que no es el original. En las primeras décadas que abarca nuestro proyecto no estaba totalmente fijada la legislación sobre traducciones. A algunos autores no parece preocuparles excesivamente, quizá porque se sienten incapaces de hacer frente al problema desde España y, al fin y al cabo, se consuelan pensando que por lo menos así son conocidas sus obras en otros países. Eso le ocurre a Pedro Antonio de Alarcón cuando comenta en tono satisfecho que:

[...] todos los años publican algunos periódicos, sin mi permiso, varias de las citadas obrillas, como *La Nochebuena del poeta* y *Lo que se ve con un antejo*, y que otras se ven traducidas frecuentemente a lenguas extranjeras, con particularidad *El pañuelo*, *El maestro de antaño*, y la mencionada *Nochebuena*. (*La Ilustración Española y Americana*, 08-12-1884)

Un caso interesante en el curso de esta investigación fue el hallazgo, en un volumen colectivo, de una novela corta en alemán y letra gótica atribuida a Juan Valera y titulada *Margareta*, que nos dio más de un quebradero de cabeza. Aunque es relativamente corriente que las obras originales modifiquen sus títulos al ser vertidas a otras lenguas, pudimos comprobar, gracias a la traducción realizada por Beatriz Gómez-Pablos, que los nombres de los personajes no coincidían con ninguna obra de Valera. Leonardo Romero, también miembro de nuestro equipo y especialista en este autor, llegó a hablar de ello con los herederos del escritor, sin resultado. Aunque la investigación sobre este asunto todavía no está cerrada, se trata de la errónea atribución a Valera de una obra escrita por Albert Savine, su traductor al francés de *El comendador Mendoza*, el cual incluyó el texto de su novela corta en el mismo tomo de la edición francesa de la novela de Valera, dando lugar al equívoco<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> En contrapartida, en el curso de nuestra investigación hemos hallado interesantes datos sobre escritores españoles que tradujeron a nuestra lengua literatura extranjera. Baste un ejemplo, el de la escritora Faustina Sáez de Melgar, que dio a conocer en España la extensa novela (más de 400 páginas) *Grannarna* [*Los vecinos*] (1837) de la escritora sueca, aunque nacida en Finlandia, Fredrika Bremer, temprana defensora de la causa feminista, pues había nacido en 1801 y falleció en 1865. Sáez de Melgar debió de traducir esta obra a través del francés, cuya edición *Les voisins* (1845) se hizo a su vez a través de la segunda edición alemana.

<sup>4</sup> El volumen en que aparece *Margareta* tiene pie de imprenta en Stuttgart, Leipzig, Berlín y Viena en 1893 por la Deutsche Verlags Unstalt. La supuesta obra de Valera comparte el volumen con el escritor danés Henrik Pontoppidan, al que se otorgaría el premio Nobel en 1917, y con el húngaro Sandor Brody.

### 3.3. Aspectos legales y económicos

Casos como éste explican que periódicamente salten a la prensa de la época noticias sobre la necesidad de reglamentar los derechos de los autores y sobre el importante papel que desempeñan en la consecución de este objetivo los congresos literarios internacionales.

Ya en 1878 en Francia propusieron que «El escritor gozará en todos los países civilizados de los mismos derechos que en su patria» (*La Época*, 16-06-1878), asunto por otra parte complejo, debido a la diferente legislación de cada país y a la ausencia de un tribunal común que fuera competente en esta materia. La búsqueda de una solución continuó en los sucesivos congresos (Venecia, Madrid, París...). En 1891 todavía el autor no conservaba más que durante diez años el derecho exclusivo de traducción de su obra (*La Ilustración Hispano-Americana*, 25-10-1891). Por lo general se hablaba del caso de Francia, pero por fin en 1910 se aprobó en Rusia el artículo 35 de un proyecto de ley que prescribía que «ninguna obra extranjera puede ser traducida al ruso sin la autorización del autor». Esta noticia satisfactoria tuvo amplio eco en la prensa española de entonces (cfr. entre otros periódicos *La Época*, 18-11-1910; *La Correspondencia de España*, 19-11-1910, bajo el epígrafe «Derechos de autor»; o *El País*, 19-11-1910, que lo titula «Un acuerdo honrado»).

Si a nadie escapa la importancia de los aspectos legales en materia de traducciones, también la tuvo la vertiente económica, ya que varios de nuestros escritores encontraron un buen filón en el mercado extranjero. Quizá el caso más destacado sea el de Vicente Blasco Ibáñez. En julio de 1904 confesaba que en esa fecha llevaba vendidos unos 15.000 ejemplares de *La barraca*, y añadía:

Este libro me dio más dinero en Francia a los dos meses de traducido que en los ocho años de vida que lleva en España. El famoso traductor G. Hérelle [...] al traducirme *La barraca* la publicó en *La Revue de Paris*, consiguiendo que me la pagaran a 25 francos la página.

Después, al aparecer en volumen en la casa editorial de Calman-Lévy, estos editores me dieron medio franco por tomo, derechos de autor que no siempre consiguen en París los escritores extranjeros. (*El Motín*, 16-07-1904)

### 3.4. Hispanistas

No pocos traductores de literatura española a sus idiomas fueron, además, destacados hispanistas, aunque éstos se ocuparon con prioridad de nuestra

literatura del Siglo de Oro. No es éste el caso de Johannes Fastenrath en Alemania o el de Tito Maiorescu en Rumanía, ni el del menos conocido Albino Körösi en Hungría, que merecen estudios monográficos sobre su papel en la difusión de la literatura española en Europa. Otros fueron únicamente traductores, que con su trabajo contribuyeron de otro modo a dar a conocer nuestra literatura en sus países (Albert Savine, René Halphen o Maurice Bixio en Francia).

#### 4. A día de hoy

##### 4.1. Balance provisional

A la hora de hacer un balance –de momento provisional– de los resultados de nuestra investigación, podemos afirmar que el género más traducido y del que se conservan más ejemplares es la narrativa: novela y relato breve. Le sigue el teatro, de cuyas obras en muchos casos no se conserva el texto editado: hay manuscritos, hay carteles que anuncian representaciones, hay críticas de prensa... pero no siempre el texto impreso. Tampoco la lírica, por lo general, se editó en volúmenes individuales o de autor, sino en libros colectivos, compartiendo sus páginas con otros autores españoles o extranjeros, y también en la prensa.

Los autores más traducidos –llegaremos a explicar los porqués: de momento basten estos datos probados– son Pedro Antonio de Alarcón, no una, sino todas sus obras, que hemos encontrado traducidas al alemán, búlgaro, checo, danés, francés, inglés, finlandés, húngaro, italiano, noruego, polaco, portugués, ruso, serbio, sueco y hasta al retorromance, hecho curioso, dado el reducido número de hablantes/lectores de ese conjunto de lenguas de la zona alpina<sup>5</sup>. Junto a Alarcón, y refiriéndonos al conjunto de la obra de un autor, encontramos a Fernán Caballero y a Luis Coloma, que no solo está presente en países donde se encontraba la Compañía de Jesús.

La presencia de Blasco Ibáñez en tantos idiomas y países tiene una explicación diferente, pues no se trata de traducciones de varias o muchas de sus obras, sino que él mismo firmó contratos para la traducción de sus *Obras completas* desde Portugal hasta Rusia.

---

<sup>5</sup> Se trata de una edición de 1893 de *El sombrero de tres picos*, publicada en Samedan (Suiza), traducida por Florian Grand.

En cuanto a obras de literatura de viajes, la más difundida fue sin duda *Recuerdos de Italia* de Emilio Castelar, que se encuentra traducida a distintos idiomas en numerosas bibliotecas europeas.

Si nos referimos a la presencia de nuestro teatro en los escenarios de Europa, debemos comenzar por el de Echegaray, que se representó, hasta donde ahora sabemos, traducido al alemán, checo, danés, francés, inglés, holandés, húngaro, italiano, noruego, polaco, portugués, ruso, serbio y sueco. El 4 de enero de 1892 la prensa española (*El Correo Militar*) daba la noticia de que *El gran Galeoto*, «que ha sido representado en Berlín 400 noches, en Viena 300 y en Holanda casi otras tantas veces, ha sido traducido al francés por M. Jacques Lemaire y pronto será puesto en escena en París». Habrá que comprobar si es exacta esa información, pero no cabe duda de que fue una de las obras dramáticas más representadas en toda Europa en el período que nos ocupa<sup>6</sup>.

De ámbito más restringido, por el número de idiomas a que se traduce, podemos hablar del teatro de los hermanos Álvarez Quintero, muy representado en Portugal e Italia, y de nuestro teatro lírico, sobre todo zarzuela y género chico, traducido y representado también en Portugal (*Colegialas y soldados*, *El puñao de rosas*, *La niña mimada*, *Pepe Hillo*, *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, *El diablo las carga...*) e Italia (*Marina*, *La Marsellesa*, *El barberillo de Lavapiés*, *El monaguillo*, *El rey que rabió*, *La Gran Vía*, *La Revoltosa*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *Molinos de viento...*), pero también en Francia (*Enseñanza libre*, *La venta de don Quijote...*) o Alemania (*Cádiz*, *Mujer y reina...*).

Hasta ahora apenas he mencionado a los autores, jóvenes en esta época, cuyas obras comienzan a traducirse entonces: Jacinto Benavente, del que curiosamente hay traducciones al esperanto en varias bibliotecas de Europa<sup>7</sup>, Baroja (traducido al ruso, italiano, alemán o checo), Azorín (al italiano), Valle Inclán (al francés, checo, ruso). Esperamos ocuparnos

---

<sup>6</sup> Es curioso comprobar el número de traducciones y de representaciones, la difusión en Europa, de una obra como *Receta contra las suegras*, comedia que, al igual que su autor, Manuel Juan Diana, apenas se recuerda hoy. Además de lo simpática que pudiera resultar en su tiempo, la comedia debió gran parte de su éxito a que la primera traducción alemana se debiera al rey Luis I de Baviera en 1864, con sucesivas reediciones; Johannes Fastenrath realizó una nueva traducción, publicada en 1865. Se publicó traducida al holandés en 1867; al checo en 1868; al finlandés en 1869, con una segunda edición en 1876 y una tercera en 1897; al serbio en 1903; al eslovaco en 1912.

<sup>7</sup> En Portugal (*El nido ajeno* = *La nesia hejmo* 1909), en la Biblioteca Nacional de Austria (*El encanto de una hora* = *La unuhora revfeličo: dialogo ludebla*, 1914).

de ellos en la siguiente fase de nuestro proyecto, en que estos y otros muchos autores ocuparán la primera fila de la literatura española.

#### 4.2. *Futuro inmediato*

El futuro inmediato consistirá en verificar las noticias pendientes halladas en la prensa española: comprobar si llegaron a realizarse todas las traducciones que se anunciaron, o si algunas quedaron en mero proyecto, teniendo en cuenta que, en el caso del teatro, anunciar una traducción no conllevaba su consiguiente edición, pues en muchos casos lo que se conserva son las copias manuscritas o mecanografiadas, utilizadas por los actores para la representación.

Además, localizar los ejemplares de las obras que sabemos que se tradujeron y se publicaron y aún no hemos encontrado. Para ello continuaremos la revisión de las bibliotecas universitarias –ya hemos trabajado varias, como la Jagiellonska de Polonia– y de las privadas, pero también es posible que algunas de esas obras –en particular si son novelas o narrativa breve– fueran publicadas en la prensa, pues era una práctica frecuente, y ese es un reto que debemos afrontar: la revisión sistemática de la prensa extranjera.

Antes de dar por terminada la investigación del período 1850-1914, queremos incluir en la base de datos las obras de los autores clásicos españoles, anteriores a esos años, pero publicadas durante este periodo, de muchas de las cuales ya tenemos catalogadas las traducciones y ediciones: *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes*, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Tomás de Iriarte...

#### 4.3. *Objetivo final*

Tras una última revisión de la base de datos, nos proponemos abrirla al público con motivo de las *Jornadas* que celebraremos en el mes de diciembre, teniendo en el horizonte la prolongación del período de nuestra investigación hasta 1975.

A partir de lo realizado, ya es posible profundizar en los muchos aspectos y líneas que nos abren los resultados, de cara a un estudio definitivo –esta ponencia es un pequeño esbozo, expuesto con técnica impresionista– sobre la presencia y proyección de la literatura española en Europa.

## OBRAS CITADAS<sup>8</sup>

Cevallos Viro, Álvaro, *Ediciones alemanas en español (1850-1900)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.

Jean-François Botrel, «Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (Doce cartas a su editor francés Calmann-Lévy)», en *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, 1 (2012), pp. 147-170.

—, «La recepción de la obra de Blasco Ibáñez en Francia (1902-1938)», en *Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, vol. 2, pp. 967-975.

LEE: *La Literatura Española en Europa 1850-1914* (base de datos) [fecha de consulta: 12-06-2018] <<http://lee.linhd.es/collections/browse>>.

---

<sup>8</sup> Todas las demás obras mencionadas son fruto de la investigación directa y sus datos pueden consultarse en la base de datos alojada en la página web del proyecto URL: <<http://lee.linhd.es/equipo-inv>>.

# Panorama de la narrativa contemporánea editada en checo entre 1850-1914<sup>1</sup>

BEATRIZ GÓMEZ-PABLOS

Univerzita Komenského v Bratislave  
(Universidad Comenius de Bratislava)

**RESUMEN:** Los manuales de historia de la literatura española suelen destacar el género narrativo como el más fructífero de la época del Realismo y entre los autores más importantes a Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas Clarín, seguidos de Valera, Alarcón, Pereda, Palacio Valdés y Luis Coloma. Poco nos dicen, sin embargo, de su recepción en el extranjero a través de las traducciones. El presente trabajo desea centrarse en las traducciones de dichos autores al checo, una lengua hablada entonces por unos siete millones de personas y que luchaba en esa época frente a la imposición lingüística del alemán. Con esto deseamos iluminar un campo relativamente desconocido de la historia de la recepción de nuestras letras en Centroeuropa.

**PALABRAS CLAVE:** Realismo español, narrativa, recepción literaria, traducción al checo, siglo XIX

## 1. Contexto histórico

La historia de las traducciones del español al checo no se comprende sin una contextualización político-cultural más amplia. Como se sabe, las relaciones entre España y Bohemia son antiguas. Aunque no pretendemos

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto de investigación *La Literatura Española en Europa, 1850-1914 (FFI2013-46558R)*, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad español, dentro del Programa Estatal de I+D+i.

exponer, ni siquiera a grandes rasgos, los momentos más significativos de dichas relaciones, basta mencionar como botón de muestra, que en el siglo XVI el hermano de Carlos V, Fernando I, ostentó el título de rey de Bohemia y que Rodolfo II, sobrino de Felipe II, pasó ocho años en la corte española y durante su reinado Praga pasó a ser la sede imperial. Todo esto, lógicamente, va unido a continuas relaciones e influencias culturales.

El panorama cambia a partir de la Batalla de la Montaña Blanca, en 1620. En ese año los territorios checos pasan a formar parte de Austria y la hegemonía de los Habsburgo impone la lengua germánica como vehículo de comunicación. El alemán domina a partir de ahora todos los ámbitos, relegando el checo a la oralidad.

El lento proceso de emancipación de la lengua checa comienza a finales del siglo XVIII y abarca todo el siglo XIX. Los cimientos son preparados por intelectuales como Dobrovský, Palacký y Jungmann –conocidos como «los padres de la patria»– que contribuyen de diferentes maneras a la codificación y normativización de la lengua checa. Josef Dobrovský (1753-1829) publica una gramática en 1809 que parte de modelos del siglo XVI (el siglo dorado) y del checo hablado. Por su lado, el historiador y político František Palacký (1798–1876) exige que el checo se pueda emplear como lengua científica, publica varios libros en checo y alemán sobre la historia de la nación e incluso una obra sobre terminología filosófica en checo. Josef Jungmann (1773-1847) se esfuerza por encontrar expresiones y palabras para las diferentes disciplinas y publica un diccionario checo-alemán en cinco tomos (1835-1839). Aunque cronológicamente posterior, debe mencionarse aquí también al joven poeta Karel Hynek Mácha (1810-1836), autor de un extenso poema épico, *Mayo* (1836), que inaugura la poesía checa moderna. El título es sugerente en todos los sentidos y proclama la primavera, el renacimiento, de una nación. Mácha pertenece ya al Romanticismo, por tanto, a la época en que surgen los movimientos nacionalistas y que en Centroeuropa culminarán en las revoluciones liberales de 1848. Estas corrientes revolucionarias se reflejan también en el nacimiento de un movimiento paneslavista, que promueve la unión entre los pueblos eslavos y fomenta una concienciación lingüística y cultural. Se trata de una toma de conciencia política y lingüística: somos lenguas hermanadas, debemos unirnos, debemos cultivar nuestras lenguas (codificarlas en gramáticas y diccionarios, producir literatura, traducir), etc.

La revolución de 1848 reivindica en el Imperio austrohúngaro una modernización del sistema administrativo y legislativo, un sistema más democrático

y autonómico y una mayor libertad de expresión en la prensa. Aunque fue reprimida, muchos de los requerimientos fueron aceptados por exigencia de los tiempos y la paz del reino. Entre los logros se cuenta una mayor libertad de prensa y, consecuentemente, la creación de periódicos y editoriales. Se permite el empleo del checo, que en 1880 pasa a ser lengua administrativa en los territorios de Bohemia y Moravia junto con el alemán, sin llegar, no obstante, a la igualdad de condiciones frente a la lengua germánica, objetivo que solo se conseguiría con el fin de la monarquía de los Habsburgo. A partir del curso 1881-1882 existe la posibilidad de estudiar en alemán y checo en la Universidad de Praga. A pesar de estos avances, se trata de un proceso lento, frenado continuamente por las altas esferas políticas. Como indica Uličný, «todo intelectual o funcionario checo debía ser bilingüe y dominar el alemán a la perfección. En aquel entonces, en las escuelas medias y superiores del imperio austríaco el alemán era lengua de enseñanza»<sup>2</sup>. Aun así, el número de los que se reconocen partidarios de la nacionalidad checa en esa época aumenta de día en día.

El siglo XIX coincide con la industrialización del territorio bohémico. La inmigración de mano de obra a las ciudades, el crecimiento urbano y las concentraciones de población, además del fortalecimiento de la burguesía checa, provocó que en Praga y otras ciudades donde el alemán había desempeñado un papel predominante, comenzasen a formarse núcleos checos importantes y pronto alcanzasen la mayoría poblacional. Esto favorecerá a la industria editorial.

La causa checa llega a su meta en 1918 con el final de la Primera Guerra Mundial y la caída del Imperio austrohúngaro. Comienza un nuevo periodo en el que el checo será elevado a lengua oficial del estado en los territorios de Bohemia, Moravia y Silesia, y el eslovaco permanecerá como lengua administrativa en Eslovaquia.

Comprender el proceso político y sociocultural permite entender mejor el porqué de la prolífica actividad traductológica de esta época en Chequia. Si se identifican nación y lengua, es necesario que florezca la segunda para poder afirmar la primera. Lógicamente, es más difícil crear escritores (aunque los hubo, y de gran talla) que traducir de otras lenguas al checo. La cantidad de traducciones realizadas del francés, inglés, italiano, alemán o español es sorprendente; más aún, cuando se constata que

---

<sup>2</sup> Miloslav Uličný, *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, Praga, Karolinum, 2006, p. 19.

no se limita a estas lenguas, sino que abarca el sueco, danés, holandés, noruego, húngaro, polaco, croata, etc.

La actividad traductológica se convierte en un factor fortalecedor de la identidad nacional. El checo es capaz de verter la lengua de Dante, Molière, Goethe, Calderón o Shakespeare. Es precisamente en los últimos veinte años del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX cuando se produce una avalancha de traducciones de otras lenguas europeas al checo, que con frecuencia correrán a cargo de escritores de renombre.

## 2. Las traducciones de autores del Realismo español

Deseamos enfocar un periodo de cuarenta años y centrarnos en los principales autores del Realismo español en el género narrativo según el orden cronológico. Presentaremos brevemente a los traductores principales y daremos algunas pinceladas sobre las casas editoriales praguenses, donde entonces se concentraba prácticamente toda la producción editorial. Como hemos visto, en el siglo XIX se permite la creación de editoriales checas. Algunas tendrán una vida efímera, mientras que otras se irán estableciendo como grandes editoriales. Es precisamente en estas últimas donde se publican las traducciones de obras de literatura universal. En lo que se refiere a la publicación de traducciones españolas, destacan la editorial de Jan Otto y la de František Šimaček, ambas llevan los nombres de sus editores y cuentan con diversas colecciones de literatura universal: *Světová knihovna (Biblioteca Mundial)*, de la famosa editorial praguense J. Otto, con más de 300 números, y *Románová knihovna Světazora (Biblioteca Universal de Novelas)*, de la editorial F. Šimaček, que publicó 400 números.

La mayoría de las traducciones de los autores del Realismo español son contemporáneas. Después de 1914 se percibe un decaimiento del interés, no solo motivado por acontecimientos como la Primera Guerra Mundial y la situación de los años posteriores, sino también por la evolución de los gustos estéticos. La única excepción la constituye Vicente Blasco Ibáñez.

Tres son las obras de Juan Valera (1824-1905) vertidas al checo. La primera de ellas es *Doña Luz* (1879, en checo 1894), que conserva el título original. En la revista *Lumír* (nº 23, 1894/1895, p. 108) aparece una breve reseña firmada por J. D. Konrad. La segunda obra de Valera en checo será *El pájaro verde. Parsondes*<sup>3</sup> (1882, en checo 1896) que pertenece al

---

<sup>3</sup> Juan Valera, *Zelený ptak. Parsondes*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1869.

género de la narrativa corta y, por último, *Pepita Jiménez*<sup>4</sup> (1874, en checo 1897). Las tres aparecen en un periodo de cuatro años, lo cual demuestra el evidente interés por este autor. Sus cargos diplomáticos lo hicieron muy conocido en Europa. De 1893 a 1895 fue embajador en Viena, y antes ocupó distintos cargos en Nápoles, Lisboa, Rusia, Bruselas y Washington. Las dos primeras traducciones fueron realizadas por Antonín Pikhart en la editorial Šimáček y la tercera por Václav Sládek en la editorial Otto. Pikhart fue uno de los primeros en traducir directamente del castellano sin ayuda de versiones alemanas; a pesar de ser un idioma que dominaba (por su profesión de juez hablaba a la perfección, y corrientemente, tanto el checo como el alemán; mientras que el español lo había aprendido de forma autodidacta). A pesar de su corta vida –murió a los 48 años–, tradujo un total de diecisiete obras de autores españoles, casi todos ellos pertenecientes al siglo XIX. Uličný lo considera «el traductor checo más importante de autores hispanohablantes y catalanes»<sup>5</sup> de su época. Pikhart mantuvo correspondencia con el escritor cordobés, así como también con su hijo Luis Valera, quien le envió su obra *De la muerte al amor* (1909), con una dedicatoria en el interior<sup>6</sup>.

El traductor de *Pepita Jiménez*, Josef Václav Sládek (1845-1912), estudió ciencias naturales, matemáticas y lenguas extranjeras. Entre 1868 y 1870 vivió en Estados Unidos, donde ejerció diferentes trabajos y aprendió español en el estado de Tejas. A su vuelta trabajó cinco años el periódico *Národne listů*. Enseñó inglés en la Academia de Comercio y en la Universidad de Praga y combinó esas tareas con su trabajo de redactor jefe de la revista *Lumír*. Tradujo a autores de lengua inglesa como Shakespeare, Dickens, Bret Harte, Kipling, Burns y Longfellow. No obstante, Sládek es conocido sobre todo como uno de los poetas líricos más importantes de la literatura checa.

De José María Pereda (1833-1906) apenas encontramos una narración breve, *A las Indias (Do Indie)*, publicada en 1913 e insertada en el número 39 de la colección *1000 nejkrásnějších novell 1000 světových spisovatelů (Los mil relatos breves más bellos. Mil escritores universales)*<sup>7</sup>. No consta el nombre del traductor. En ese mismo tomo aparecen: *Relato (Novella)* de

<sup>4</sup> Juan Valera, *Pepita Ximenez, andalúzky román*, Václav Sládek (trad.), Praga, Jan Otto, 1897.

<sup>5</sup> Miloslav Uličný, *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, pp. 200-201.

<sup>6</sup> El texto dice: «Al excelente hispanolófilo, un admirador y amigo, Luis Valera».

<sup>7</sup> Relato perteneciente a su libro *Escenas montañosas*. [Nota de la redacción: sólo proporcionamos las referencias bibliográficas de las traducciones dadas por la autora].

J. W. Goethe, *Él (On)* de Zygmunt Krasiński, *Dos mártires (Dva mučedníci)* de Felix Pyat, y *La monja Utpala (Jeptiška Utpala)* de autor anónimo.

Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) es el autor más traducido al checo en la época aquí considerada. Media docena de títulos documentan el éxito de este escritor en esas tierras. Su obra *El sombrero de tres picos* (1873) cuenta incluso con dos versiones. Para la primera se escoge el título de *Krásná mlynářka* (1891<sup>8</sup>), literalmente «*La hermosa molinera*». La traducción corre a cargo de Jiří Vaněk. Quince años más tarde aparece la segunda versión y el título se modifica para conseguir mayor fidelidad con el original, *Třírohý klobouk* (1904), es decir *El sombrero de tres picos*. Esta segunda traducción lleva la firma de Pikhart. En 1892 aparece *Ježíšek, el niño de la bola* (1880), novela de ambientación rural y trágico argumento, vertida al checo por Jindřich Vodák, profesor de escuela secundaria y posteriormente asesor en el Ministerio de Educación, más conocido por su traducciones del francés (Maupassant, Stendhal, Chateaubriand, Marguerite, etc.). Su traducción fue reseñada en la revista *Literární listy* (nº 14, 1892/1893, pp. 328 y 343) por J. Karásek. También en 1892 se publica *El juez de su culpa (Soudce své viny)* en el número 11 de la revista *Vesna*<sup>9</sup>. La traducción corre a cargo de Beran Štěpán<sup>10</sup>.

Las obras de Alarcón fueron vertidas por diversos traductores. O. Vetti, seudónimo de Alois Koudelka, traduce *La pródiga* (1882, en checo Marnotratnice, 1893), última novela publicada por el granadino. Koudelka tradujo del inglés, francés y español, y en menor medida del portugués, danés, sueco, holandés y ruso. Sus traducciones están dispersas por múltiples revistas y periódicos de la época, muchas de ellas aún sin identificar, pues durante su vida firmó con más de treinta seudónimos, aunque el más empleado fue S. O. Vetti.

---

<sup>8</sup> La Biblioteca Nacional Checa conserva un ejemplar con el mismo título y mismo año, cuya traducción se atribuye a Karel Vít. Esto resulta prácticamente imposible, pues la fecha de nacimiento de este traductor es 1878. Esto significaría que tenía trece años cuando realizó la traducción.

<sup>9</sup> La revista lleva el nombre del personaje mitológico, asociado a la primavera y la juventud. Se publicó en Moravia, en Velké Meziříčí, entre 1882 y 1897. Los campos a los que se dedicaba eran la Historia, la Literatura, la Etnología y la Geografía.

<sup>10</sup> Tradujo, además, del ruso *La hija del capitán*, de Alexander Pushkin; del croata *Janko Borislavič y ¿Por qué?*, de Ksaver Šandor Gjalski; del francés *El canto del cisne*, de Georges Ohnet. En español solo tenemos noticia de la traducción de Alarcón, por lo cual sospechamos que Štěpán pudo haber partido de otra lengua.

En 1894 apareció *Profetas y otros relatos*<sup>11</sup>, vertido al checo por Antonín Pikhart y cuatro años más tarde *El capitán Veneno* (1899), versión que llevó a cabo Václav Šmíd<sup>12</sup>. Traducido al castellano el título significa 'El testarudo'. Es llamativa la cantidad de autores que participan en las traducciones. Esto puede estar relacionado con el gusto checo de la época por los cuentos y relatos, género que se presta con facilidad a la traducción, y la preferencia por las antologías colectivas.

La primera obra de Benito Pérez Galdós (1843-1920) que encontramos en checo es *Miau* (1888, en checo 1893). Para el título se buscó un equivalente onomatopéyico y se tradujo por *Mňau*. Hugo Kosterka se ocupó de verterla al checo. Este jurista políglota tradujo del noruego, sueco, alemán, italiano, inglés, francés, español<sup>13</sup>, portugués, serbocroata y ruso. La segunda traducción de Pérez Galdós, *Nazarín*, aparece en un brevísimo intervalo de tiempo con relación al original (1895, en checo 1897), firmada por Antonín Pikhart<sup>14</sup>. La última novela de Galdós en el periodo estudiado es *Marianela* (1878, en checo 1904). Será Václav Sládek quien la vierta al checo<sup>15</sup>. Estas dos últimas novelas conservan el título original.

Sobre las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) al checo, remitimos al artículo de Freire López<sup>16</sup>. La autora menciona la traducción de *Un destripador de antaño*<sup>17</sup> (1894) realizada por Hugo Kosterka, *La santa de Karnar y otros cuentos*<sup>18</sup> (1896) a cargo de Antonín Pikhart, *La piedra angular*<sup>19</sup> (1902) del mismo traductor, *Adán y Eva*<sup>20</sup>

---

<sup>11</sup> *Prorocví a jiné novely*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1894. En el mismo tomo se recogen *El pájaro verde*. Parsondes de Valera, *El rayo de luna* de Gustavo Adolfo Bécquer, *Era un santo* de Luis Coloma y *Su amado discípulo* de Juan Ochoa.

<sup>12</sup> Pedro Antonio de Alarcón, *Tvrdohlavec*, Václav Šmíd (trad.), Praga, Tiskem a nákladem Národní tiskárny a nakladatelstva, 1899.

<sup>13</sup> Es famosa su traducción de *El Quijote* (1924).

<sup>14</sup> Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jos. R. Vilímek, 1897.

<sup>15</sup> Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Václav Sládek (trad.), Praga, Jan Otto, 1904.

<sup>16</sup> Ana María Freire López, «Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán en vida de la escritora», en *La Tribuna: Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3 (2005), pp. 21-38.

<sup>17</sup> Emilia Pardo Bazán, *Zločin z pověry: povídka*, Hugo Kosterka (trad.), Praga, Jan Otto, 1894.

<sup>18</sup> Freire ofrece una fecha posterior. La primera publicación es Emilia Pardo Bazán, *Karnarská Svatá a jiné povídky*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1896.

<sup>19</sup> Emilia Pardo Bazán, *Úhelný kámen*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1902.

<sup>20</sup> Emilia Pardo Bazán, *Adam a Eva*, A. E. H. (trad.), Praga, Národní tiskárna a nakladatelstvo, 1902.

(1902), vertida por A. E. H., traductor que no hemos conseguido identificar<sup>21</sup>, *Misterio*<sup>22</sup> (1907) y *Los pazos de Ulloa*<sup>23</sup> (1916), ambas traducciones nuevamente de Pikhart. Además, se traduce también el cuento de Pardo Bazán *Viernes santo*<sup>24</sup>, que se incluye en un tomo colectivo<sup>25</sup> en la colección «Los mil relatos breves más bellos. Mil escritores universales». Es probable que Pikhart fuese el autor de la traducción, pues ya estaba familiarizado con el estilo de Pardo Bazán y había publicado otras traducciones en esa misma colección. Uličný<sup>26</sup> menciona una traducción más, *Deber*<sup>27</sup>, aunque no especifica fecha<sup>28</sup> de publicación ni traductor. Como podemos comprobar, la mayoría de las traducciones en este caso las realizó Pikhart y casi todas ellas fueron publicadas en la editorial Jan Otto. El elevado número de traducciones indica el interés y la proyección de la obra pardobazanianiana en tierras checas.

Las obras del jesuita Luis Coloma (1851-1914) fueron publicadas en dos editoriales. Una de ellas, Cyrillo-Methodějské knihtiskárna a nákladatelství, estaba especializada en literatura religiosa y se la conoce también por el nombre de su fundador, Václav Kotrba. La primera obra en checo de Luis Coloma es *Varios cuentos*<sup>29</sup> (1895), que contiene: *¿Qué sucedió?, La almohadita del Niño Jesús, Era un santo, La primera Misa, La resignación perfecta, El afrancesado y Ranoque*<sup>30</sup>. Los relatos aparecen en la revista

<sup>21</sup> Puede muy bien tratarse de un seudónimo. Casi todos los traductores aquí mencionados (Pikhart, Sládek, Kouděrka, etc.) empleaban hasta treinta y siete seudónimos.

<sup>22</sup> Emilia Pardo Bazán, *Tajemství*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Politika, 1907.

<sup>23</sup> Emilia Pardo Bazán, *Na ullojském zámku*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1916, pero la traducción es anterior a 1909, año en que fallece Pikhart, aunque se publica póstuma.

<sup>24</sup> Emilia Pardo Bazán, *Velký pátek*, Praga, Jos R. Vilímek, 1912.

<sup>25</sup> Junto con los relatos del polaco Henryk Zbierchowski (*Turón*), del rumano Ion Luca Caragiale (*Velas de Pascua*), de la escritora M. Thorsen (*En la iglesia finlandesa*), de la francesa Émilie Gebhart, (*La última noche de Judas*), del brasileño Henrique Maximiano Coehlo Neto (*Palomas*); todos ellos nacidos a mediados del siglo XIX.

<sup>26</sup> Miloslav Uličný, *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, p. 41.

<sup>27</sup> Emilia Pardo Bazán, *Povinnost*, Praga, Alois Hynek, s.a..

<sup>28</sup> En la entrada «Hynek» del *Lexikon české literatury*, Praga, Academia, 1993-2008, p. 380, aparece Pardo Bazán entre los muchos autores publicados por el editor Alois Hynek en la colección de libros *Knihovna zábavy a poučení*, que apareció entre los años 1912 y 1914. En esas fechas se puede situar la traducción del relato de la autora gallega.

<sup>29</sup> Luis Coloma, «*Několik povídek*», en *Zábavy večerní*, 16 (1895).

<sup>30</sup> En checo, *Co to bylo?, Poduška Ježíškova, Byl svatým, První mše, Právě odříkání, Pomluva, Ranoque*.

*Zábavy večerní* (*Veladas entretenidas*) y la traducción corre a cargo de Alois Koudelka. Cinco años más tarde, en 1900, aparece en la misma revista *La falta*<sup>31</sup>; Václav Oliva Třebický realiza la traducción. En 1908, una vez más, la editorial Kotrba<sup>32</sup> publica una obra de Coloma, *Rumbos diversos*<sup>33</sup>, esta vez en una adaptación realizada por V. Kronus. La segunda editorial que publica relatos de Coloma es Šimáček, ya mencionada arriba. Las traducciones corren a cargo de Antonín Pikhart, quien vierte al checo *Pequeñeces*<sup>34</sup> (1897) y ese mismo año, publica una nueva versión de *Era un santo*<sup>35</sup>. Pikhart no se limitó a modificar el título de la traducción de Koudelka, publicada apenas dos años antes, sino que ofreció una nueva versión, más fiel al original. No es esta la primera vez que el insigne traductor modifica el título para acercarlo más al original, ni tampoco la primera vez que insatisfecho con traducciones-adaptaciones propone otra versión.

La primera obra de Armando Palacio Valdés (1853-1938) traducida al checo es precisamente la que le dio fama como escritor: *Marta y María*<sup>36</sup> (1892) ambientada en la época de las guerras carlistas. La traducción corrió a cargo de O. S. Vetti, es decir, Koudelka; lo cual no sorprende por las reminiscencias religiosas de la obra. Dos años más tarde aparece la traducción de *La espuma*<sup>37</sup> (1894) a cargo de Jindřich Vodák, en la que Palacio Valdés describe la alta sociedad madrileña. Un año más tarde se publica en el tomo colectivo *Tres cuentos españoles*<sup>38</sup> (1895) *El pájaro en la nieve*, junto con un cuento de Carlos Frontaura (*La casa nueva*) y otro de José Zahonero (*El gallito Ulises*), los tres traducidos por Pikhart.

Todas las demás traducciones llevarán la firma de Pikhart. En 1896 ve la luz un tomo con el título *Historias sobre niños*<sup>39</sup>, no exento de ironía. En el tomo se recogen tres narraciones: *Chucho*, *Seducción* y *Los puritanos*<sup>40</sup>.

<sup>31</sup> Luis Coloma, «*Chyba!*», en *Zábavy večerní*, 21 (1900).

<sup>32</sup> La última obra de Luis Coloma que se publica en la editorial Cyrillo-Methodějská knihtiskárna a nakladatelství será *Boj* (*Boj*, Otokar Jindřich Janota (trad.), Praga, Cyrillo-Methodějská knihtiskárna a nakladatelství, 1918). Años después la editorial se cerraría.

<sup>33</sup> Luis Coloma, *Různým směrem*, V. Kronus (trad.), Praga, V. Kotrba, 1908.

<sup>34</sup> Luis Coloma, *Maličkosti*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1897.

<sup>35</sup> Luis Coloma, *Byl to světec!*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1897.

<sup>36</sup> Armando Palacio Valdés, *Marta a Maria*, O. S. Vetti (trad.), Praga, Jan Otto, 1892.

<sup>37</sup> Armando Palacio Valdés, *Pěna*, Jindřich Vodák (trad.), Velké Meziříčí, Šašek, 1894.

<sup>38</sup> *Tři španělské povídky: Ptáče ve sněhu* (Armando Palacio Valdés), *Nový dům* (Carlos Frontaura), *Kohout Ulyses* (José Zahonero), Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1895.

<sup>39</sup> *Povídky o dětech*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1896.

<sup>40</sup> En checo, *Chucho*, *Doznání*, *Puritáni*.

Palacio Valdés publica el relato *Chucho* en su libro *Novelas y caprichos*; no obstante, el escritor asturiano decide posteriormente intitular este relato *¡Solo!* De este modo, también en checo recibe dos títulos, *Chucho* primero y *Sám (Solo)* después.

La traducción checa de *El idilio de un enfermo* es de 1897<sup>41</sup>. Es decir, ininterrumpidamente se publica cada año una traducción de Palacio Valdés. Algunos críticos de literatura consideran esta obra la más lograda del autor. También en Asturias se ambienta su novela *José*<sup>42</sup>, publicada en checo en 1904. Por último encontramos una nueva traducción de *¡Solo!* de Karel Vít, a la que se le añade la traducción de *El pájaro en la nieve* en el tomo que lleva por título *Dos novelas españolas*<sup>43</sup> (1912).

Terminamos nuestro recorrido con las traducciones de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928). Las tres fueron realizadas por Antonín Pikhart. Se trata de *La Barraca*<sup>44</sup> (1903), *Arroz y tartana*<sup>45</sup> (1907) y *La maja desnuda*<sup>46</sup> (1910); todas para la misma editorial Máj y en un intervalo de tiempo relativamente corto, pues Pikhart fallece en 1909. A partir de ahí el relevo de las traducciones de Blasco Ibáñez será tomado por Karel Vít<sup>47</sup>, jurista y traductor, como Pikhart. Vít tradujo también del alemán (Hesse), francés (Balzac, Flaubert, Goncourt, Dumas, Leroux) e inglés (Walter Scott, Bret Harte y, sobre todo, Jack London), entre otros idiomas.

### 3. A modo de conclusión

La situación histórico-política de Chequia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX favoreció sin duda el florecimiento de periódicos,

<sup>41</sup> Armando Palacio Valdés, *Idyla nemocného*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1897. En el ejemplar de la Biblioteca Nacional Austriaca se indica 1897 como año de publicación, mientras que la Biblioteca Nacional Checa registra 1898.

<sup>42</sup> Armando Palacio Valdés, *Jose*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1904.

<sup>43</sup> Armando Palacio Valdés, *Dvě španělské novely: Sám a Pták ve sněhu*, Karel Vít (trad.), Praga, Alois Hynek, 1912.

<sup>44</sup> Vicente Blasco Ibáñez, *Chalupa*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Máj, 1903.

<sup>45</sup> Vicente Blasco Ibáñez, *Marná chloubá*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Máj, 1907.

<sup>46</sup> Vicente Blasco Ibáñez, *Nahota*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Máj, 1910.

<sup>47</sup> Aunque hubo traducciones sueltas de Votrubová-Haunerová y Štěpánek, Karel Vít tradujo: *El despertar del Buda* (1919), *Mare nostrum* (1923), *Alfonso XIII desenmascarado* (1925), *Sonnica la Cortesana* (1925), *Los enemigos de la mujer* (1925), *La reina Calafia* (1926), *El papa del mar* (1927), *El paraíso de las mujeres* (1927), *La bodega* (1927), *Vuelta al mundo de un novelista* (1928), *A los pies de Venus* (1928), *En el país del arte. Tres meses en Italia* (1929) y *Sangre y arena* (1931).

revistas y editoriales, que además de fortalecer el resurgimiento de la lengua checa, contribuyeron a la difusión de la literatura universal. Por lo que se refiere al español, fueron traducidas tanto obras del Siglo de Oro, como obras contemporáneas de autores del Realismo español. La actividad editorial, concentrada en Praga, contó con la colaboración de excelentes traductores, de los cuales muchos de ellos vertían al checo de diferentes lenguas. Casi todas sus traducciones siguen vigentes hasta la fecha y apenas algunas han conocido nueva revisión al checo. Sin embargo, con el tiempo el interés por los autores realistas fue decayendo paulatinamente, de forma que sus obras quedaron olvidadas.

Entre los traductores destaca la colosal labor de Pikhart, a cuyo cargo corrieron quince, de un total de treinta y cinco (incluyendo las diferentes versiones de una misma obra y considerando las publicaciones de manera independiente). Sus versiones aparecieron principalmente en la editorial František Šimáček y Jan Otto, las más prestigiosas del momento. A los demás traductores pertenecen dos o tres (Sládek, Vodák y Koudelka) traducciones, pero la mayoría de ellos solo tradujeron una obra. Constatamos el nombre de un total de once traductores. En tres relatos no figura el traductor (*A las Indias*, *Deber* y *Viernes santo*).

Un hecho llamativo es que en espacios tan cortos de tiempo se realizasen dos versiones de una misma obra. Son tres las ocasiones en que se repite este fenómeno: *El sombrero de tres picos* de Alarcón (1891, 1904), *Era un santo* de Coloma (1895, 1897) y *Un pájaro en la nieve* de Palacio Valdés (1895, 1912). En los dos primeros casos, la nueva versión lleva consigo una ligera o radical modificación del título. También puede afirmarse que en general el intervalo de tiempo entre la publicación del original y la traducción al checo es relativamente corto.

Respecto a los autores, los más traducidos son Alarcón, Palacio Valdés y Pardo Bazán, cada uno con siete obras; seguidos de Coloma, con cinco; Valera y Pérez Galdós con tres; y el resto –Pereda, Frontaura, Zahonero, Ochoa y otros, de los que no hemos hablado aquí– con un relato. Todo esto contando también las versiones duplicadas. Existen además relatos breves en checo de Antonio de Trueba, Rafael Altamira, Tomás Carretero, Narciso Campillo, Federico Urrecha, Luis Alfonso, Eusebio Blasco, Juan Ochoa, José Vancells y Marqués, G. Arroyo Pérez, Adriano del Valle y Ricardo Silva; muchos de ellos olvidados hoy. Entre los autores realistas, Leopoldo Alas Clarín es el gran ausente. No se conoce ninguna traducción de

sus obras hasta 1960 (*Doña Berta*<sup>48</sup>), incluso la segunda traducción (*La Regenta*<sup>49</sup>) tuvo que esperar hasta 2001.

En general se percibe cierta preferencia por el relato breve y las antologías, lo cual no excluye que se hayan traducido novelas enteras. Algunas de las obras fueron publicadas en revistas y periódicos, hoy de difícil acceso, por lo que hemos dirigido nuestra atención sobre todo a publicaciones en forma de libro, dejando para otro momento el rastreo de la prensa y la crítica literaria.

Es realmente sorprendente constatar la recepción que tuvieron nuestros autores en Bohemia y Moravia, donde en esa época el número de hablantes de checo debía oscilar en los siete millones aproximadamente. Esto demuestra el conocimiento profundo que los intelectuales checos poseían de la literatura española de su época, el buen funcionamiento de las redes de comunicación y el enorme impulso que significó el nacionalismo checo para la actividad traductológica.

Esta investigación es una primera aproximación a un tema hasta ahora no estudiado, que abre interrogantes acerca de los idiomas a partir de los cuales se han traducido las obras españolas, acerca de las relaciones de esos autores españoles con los traductores o las editoriales que les dieron a conocer en checo, etc. Por tanto, se trata de un tema novedoso y, a la vez, una veta fascinante para futuras investigaciones en un camino que hay que seguir recorriendo.

## OBRAS CITADAS

Alarcón, Pedro Antonio de, *Tvrdohlavec*, Václav Šmíd (trad.), Praga, Tiskem a nákladem Národní tiskárny a nakladatelstva, 1899.

—, *Prorocství a jiné novely*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1894.

Alas, Leopoldo, *Regentka*, Eduard Hodoušek (trad.), Praga, Arista, 2001.

—, *Doña Berta*, Eduard Hodoušek (trad.), Praga, Českolovenský spisovatel, 1960.

Blasco Ibáñez, Vicente, *Nahota*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Máj, 1910.

---

<sup>48</sup> Leopoldo Alas Clarín, *Doña Berta*, Eduard Hodoušek (trad.), Praga, Českolovenský spisovatel, 1960.

<sup>49</sup> Leopoldo Alas Clarín, *Regentka*, Eduard Hodoušek (trad.), Praga, Arista, 2001.

- , *Marná chloubka*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Máj, 1907.
- , *Chalupa*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Máj, 1903.
- Coloma, Luis, *Boj*, Otokar Jindřich Janota (trad.), Praga, Cyrillo-Methodějská knihtiskárna a nakladatelství, 1918.
- , *Různým směrem*, V. Kronus (trad.), Praga, V. Kotrba, 1908.
- , «Chyba!», en *Zábavy večerní*, 21 (1900).
- , *Byl to světec!*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1897.
- , *Maličkosti*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1897.
- , «Několik povídek», en *Zábavy večerní*, 16 (1895).
- Freire López, Ana María, «Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán en vida de la escritora», en *La Tribuna: Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3 (2005), pp. 21-38.
- Forst, Vladimír, et al., *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*, Praha, Academia, 1993-2008.
- Palacio Valdés, Armando, *Dvě španělské novelly: Sám a Pták ve sněhu*, Karel Vít (trad.), Praga, Alois Hynek, 1912.
- , *Jose*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1904.
- , *Idyla nemocného*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1897.
- , *Pěna*, Jindřich Vodák (trad.), Velké Meziříčí, Šašek, 1894.
- , *Marta a Maria*, O. S. Vetti (trad.), Praga, Jan Otto, 1892.
- Pardo Bazán, Emilia, *Na ullojském zámku*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1916.
- , *Velký pátek*, Praga, Jos R. Vilímek, 1912.
- , *Tajemství*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Politika, 1907.
- , *Adam a Eva*, A. E. H. (trad.), Praga, Národní tiskárna a nakladatelství, 1902.
- , *Úhelný kámen*, Antonín Pikhart Praga (trad.), Praga, Jan Otto, 1902.
- , *Karnarská Svatá a jiné povídky*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1896.
- , *Zločin z pověry: povídka*, Hugo Kosterka (trad.), Praga, Jan Otto, 1894.
- Pérez Galdós, Benito, *Marianela*, Václav Sládek (trad.), Praga, Jan Otto, 1904.
- , *Nazarin*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jos. R. Vilímek, 1897.
- Povídky o dětech*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1896.
- Valera, Juan, *Pepita Ximenez, andalúzský román*, Václav Sládek (trad.), Praga, Jan Otto, 1897.
- , *Zelený pták. Parsondes*, Antonín Pikhart (trad.), Praga, F. Šimáček, 1869.

*Tři španělské povídky: Ptáče ve sněhu* (Armando Palacio Valdés), *Nový dům* (Carlos Frontaura), *Kohout Ulyses* (José Zahonero), Antonín Pikhart (trad.), Praga, Jan Otto, 1895.

Uličný, Miloslav, *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, Praga, Karolinum, 2006.

# **El mundo de la política desde la perspectiva de la ama de casa en los tiempos de transición del Antiguo al Nuevo Régimen. El discurso y la realidad**

BARBARA OBTULOWICZ

Uniwersytet Pedagogiczny (Universidad Pedagógica de Cracovia)

**RESUMEN:** Uno de los fenómenos de la transición de Europa y España en los tiempos de la Ilustración y luego en el Romanticismo fue la aparición de una nueva manera de pensar sobre las mujeres y el papel que debían cumplir en una sociedad en vías de modernización. El objetivo del presente texto es esbozar uno de los aspectos significativos del debate en torno al bello sexo. Se trata de la participación de las señoras en la política. ¿Cuáles eran los comentarios y qué se escribía sobre las mujeres, sus intereses respecto a la política y los asuntos públicos? ¿Qué pensaban las mujeres sobre el vigente discurso y cómo se reflejaba esto en su realidad personal?

**PALABRAS CLAVE:** Mujer española de los siglos XVIII y XIX, transición del Antiguo al Nuevo Régimen, actitud política de las mujeres

En España la crisis del Antiguo Orden y el comienzo de una nueva realidad (liberalismo y capitalismo) duró más tiempo que en la mayoría de los países europeos (desde alrededor del 1788 hasta los años 60 del siglo XIX). Las razones de tal situación deben ser buscadas en el atraso económico de la metrópoli que durante tres siglos exploraba los territorios de su imperio colonial y, aprovechando sus riquezas, descuidó su propia economía nacional. También es el resultado de la turbulenta historia de

España que, tras haber perdido sus colonias, dejó de ser imperio y se convirtió en un país cualquiera, además de tener que enfrentarse a los problemas internos, como las disputas por el poder y el nuevo sistema político. Estas circunstancias repercutieron en la actitud de los españoles hacia las mujeres, su papel y lugar en una sociedad en vías de modernización, que había perdido su condición clasista y comenzó el proceso de liberalización. El objetivo del presente texto es tratar de esbozar uno de los aspectos muy importantes en torno a la discusión sobre el bello sexo. En particular, se trata de la participación de las damas en la vida política<sup>1</sup>. ¿Qué se hablaba y escribía de las mujeres, su compromiso político y su interés por las cuestiones públicas? ¿Qué pensaban las propias mujeres sobre el discurso vigente y cuáles eran las consecuencias reales de todo eso?

A la luz de la ley, en aquella época las mujeres españolas no poseían ningunas potestades políticas ni podían efectuar funciones oficiales a nivel estatal. La excepción eran las reinas y las regentas que, al ejercer el poder, sí participaban en la vida política. Las mujeres no tenían derecho de intervenir en la vida pública ni por sí solas ni en el nombre del grupo. Asimismo, no poseían privilegios civiles y, como *ciudadanas pasivas*, era representadas por los hombres. Las mujeres que se atrevían a presentar sus opiniones políticas eran mal vistas, aun cuando, en su nombre, las presentaban los hombres. La exclusión de las mujeres españolas de la vida pública y la política seguía cuando en otros países las mujeres ya habían comenzado a presentar abiertamente las demandas de sus derechos (Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana de Olympe de Gouges del 1791, Francia; los postulados de Mary Wollstonecraft, Inglaterra). En España se desconocían los salones feministas inaugurados en la Francia de la Revolución y había pasado desapercibida la Declaración de Seneca Falls del 1848, donde las mujeres norteamericanas abogaron por sus derechos constitucionales. La igualdad entendida por los primeros liberales no significaba una igualdad real entre todos los seres humanos ni tampoco la igualdad entre ambos sexos. La Constitución de Cádiz (1812) no hacía mención sobre los mismos derechos políticos o civiles para todos los ciudadanos, sino, más bien, sobre los derechos igualitarios para todas

---

<sup>1</sup> Se trata de María Cristina de Borbón (esposa de Fernando VII, durante la mayoría de edad de su hija Isabel II regente de España) como también de la misma Isabel II, reina de España (1833-1868). En el presente texto no se emplea la actividad política de las dos reinas, tanto por las limitaciones editoriales como por existir una amplia bibliografía dedicada a ambas.

las regiones y para toda España. *El «Reglamento» para el Gobierno interior de las Cortes* de 24 de noviembre de 1810 (cap. I, art. 3) prohibía a las mujeres la entrada a las galerías durante las reuniones y escuchar las sesiones de las Cortes. Esa disposición fue aplaudida por la revista liberal *El Conciso*. La revista aceptó también la decisión del parlamento del 26 de septiembre de 1810 sobre la veda de la presencia de las mujeres en la sede del parlamento. Al mismo tiempo, se tomaba en consideración el dilema de si las mujeres estaban preparadas para ser ciudadanas y si podían tomar la palabra, con consciencia, sobre los temas políticos. Por su parte, las españolas no mostraban demasiado interés en conseguir la *ciudadanía política*. Aún en la segunda mitad del siglo XIX, las excepciones eran escasas, encarnadas por las mujeres como Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, que luchaban por la «ciudadanía sin exclusiones». Las dos, en primer lugar, subrayaban la dignidad de la mujer, el crecimiento de su conciencia política y la ampliación de su participación en la actividad social y laboral. Sin embargo, ellas no se ocuparon de la cuestión del derecho a voto<sup>2</sup>. Es sintomático que, aún en 1931, en una discusión sobre el tema, Victoria Kent opinaba que entre las españolas no había mujeres capaces de votar de una manera independiente, sin dejarse influir por las sugerencias del marido o confesor<sup>3</sup>. Es paradójico que en el periodo investigado la diferencia entre la situación legal de las mujeres de la época de Ilustración y las de la transición fuera adversa para las segundas. En el periodo del Antiguo Regimen la desigualdad era resultado de haber nacido en tal ámbito u otro y, en una sociedad clasista, el determinante de una posición social era el dinero (censo de riqueza). Las mujeres, teniendo las posibilidades limitadas de enriquecerse, y sin poder disponer de su

---

<sup>2</sup> Margarita Ortega López, «La Novísima Recopilación», en María Pérez Cantó (ed.), *También somos ciudadanas*, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 161-169; Isabel Pérez Molina, *Las mujeres ante la ley en la Cataluña moderna*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997, pp. 127-129.

<sup>3</sup> María Isabel Cabrera Bosch, «Ciudadanía y género en el liberalismo decimonónico español», *También somos ciudadanas*, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 175-176, 191-193; Gloria Espigado Tocino y Ana María Sánchez Álvarez, «Formas de sociabilidad femenina en el Cádiz de las Cortes», en Margarita Ortega, Cristina Sánchez y Celia Valente (ed.), *XII Jornadas de investigación interdisciplinaria. «Género y ciudadanía. Revisiones desde el ámbito privado»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Seminario de Estudios de la Mujer, 1999, p. 233.

dinero, no podían adquirir los derechos políticos. Los conseguían, mientras tanto, los hombres. Por consiguiente, la desproporción en cuanto a esos derechos, entre las mujeres y los hombres en general, y entre las mujeres de la época anterior y las que vivían en los tiempos de transición en particular, crecía<sup>4</sup>.

La literatura y la prensa perpetuaban esa convicción sobre la indolencia política de las mujeres y se escribía sobre las damas arrimándose a toda fuerza a la política<sup>5</sup>. Las principales recriminaciones dirigidas hacia las mujeres que presentaban su interés por los ámbitos reservados hasta el momento para los hombres eran: habladoría, envidia, desconfianza, apego al confort y lujo, falta de disciplina, incapacidad para llevar las polémicas de una manera razonable y no saber considerar los problemas con perspectivas más amplias, teniendo en cuenta el bien de toda la sociedad y no solamente los intereses particulares. Al mismo tiempo, se acentuaban las buenas intenciones de las damas. Las españolas, conociendo la difícil situación en la que se encontraba su país, querían dedicarse a solucionar los problemas más urgentes y estaban convencidas de que para lograr éxito era suficiente actuar a la inversa de como lo hacían los políticos hombres. Así que asumían las reglas generales como: respeto a la ley, religión católica, unanimidad en tomar decisiones, evitar división y supremacía de particularismos. A pesar de haber incorporado nuevos métodos, las mujeres empezaron a cometer los mismos errores que los hombres. El Gobierno Representativo y Constitucional del Bello Sexo Español se burlaba de las solicitudes presentadas por las mujeres organizadas en torno a un *gobierno femenino* ficticio considerándolo absurdo. Eso atestiguaba entender erróneamente el término del *bien público*. Por ejemplo, una señora postuló construir doce puentes nuevos solo para que ella y sus compañeras, después de finalizar las deliberaciones, pudiesen volver a sus mansiones. Se propuso también convocar una tropa de mujeres compuesta por cien mil personas para terminar definitivamente con los hombres y llevarlo a cabo en un término de seis meses. Las señoras locuaces perdían el tiempo en debatir varias cuestiones que no tenían mucho

---

<sup>4</sup> Paloma Cepeda Gómez, «La situación jurídica de la mujeres en España durante el Antiguo Régimen y Régimen Liberal», en María Carmen García Nieto (ed.), *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. «Ordenamiento jurídico y realidad de las mujeres. Siglos XVI a XX»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Seminario de Estudios de la Mujer, 1986, p. 183.

<sup>5</sup> Vease, por ejemplo, Manuel Bretón de los Herreros, *Muérete y verás*, en *Teatro*, Madrid, La Lectura, 1928, p. 37-38.

que ver con la política real. A veces, las discusiones se convertían en debates generales sobre las relaciones mutuas de ambos sexos: su inferioridad, igualdad, superioridad; eventualmente sobre las diferencias entre unos y otros y su papel en la sociedad. Había, incluso, peleas entre las defensoras y adversarias de los hombres. La tensión fue aumentada por dos damas, de las cuales una había propuesto obligar a los hombres a ejercer los trabajos tradicionalmente considerados como femeninos y otra había optado por enjaular a los varones y repartir las llaves entre las mujeres<sup>6</sup>.

Ese comportamiento irónico de las mujeres fue justificado, con frecuencia, por su desconocimiento de los términos políticos básicos. A partir de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós nos enteramos de que, en los tiempos de Carlos IV y en la época de la llamada Guerra de la Independencia Española (1807-1814), las mujeres no solo escuchaban las conversaciones de los hombres sobre los acontecimientos actuales, sino intentaban tomar parte en ellas. Uniéndose a las discusiones, repetían lo que habían oído o expresaban sus propias reflexiones. Sin embargo, dado su desconocimiento del idioma específico utilizado por los hombres, no sabían responder ni tratar los temas con más soltura. Aparte de los términos como: nación, libertad, democracia, regencia, las Cortes; les causaba problemas descifrar el significado de la *soberanía de la nación*<sup>7</sup>.

En reacción a la demanda por parte de la sociedad, *Periódico de las Damas* procedió a aplicar un proyecto innovador. Siendo el único título de prensa destinado a las mujeres, comenzó a publicar los informes de las sesiones en el parlamento y los decretos convocados. Además, en los artículos ofrecidos, se explicaba, con el uso de un idioma comprensible, los términos como: nación, estado, patriotismo, patria, jacobinismo, anarquía, liberalismo. En la época de la transición, estos términos empezaban a formar parte del discurso público pero para la mayoría eran desconocidos<sup>8</sup>.

No sabemos qué repercusión tuvo el periódico y de qué manera mejoró el conocimiento de las mujeres en el campo de la política. También resulta difícil concluir hasta qué punto influyó en el cambio de las convicciones

---

<sup>6</sup> Véase el primer número de *Gobierno Representativo y Constitucional del Bello Sexo Español*, 1 (28-03-1841), pp. 23, 97-98, 143, 146.

<sup>7</sup> Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. I (2). La Corte de Carlos IV*, La Habana, Huracán, 1976, pp. 33, 47, 55-61, 74-75, 130-131; *Episodios Nacionales, I (8). Cádiz*, La Habana, Huracán, 1976, pp. 38, 40-51, 67-77, 142.

<sup>8</sup> «Elementos del derecho público, en prosa y verso, acomodados á las damas», en *Periódico de las Damas*, 3 (1822), pp. 18-21 (en línea) [fecha de consulta: 19-06-2017] <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004978781>>.

persistentes sobre la incapacidad de las mujeres de pensar en categorías políticas y, por consiguiente, en el sentido de mantener la prohibición de concederles la voz a la hora de expresarse públicamente. Lo que sí es seguro es el hecho de que las revistas y publicaciones dedicadas a las mujeres concienciaran a los hombres y mostraran los motivos directos de la ignorancia política de las mujeres. Y esta era un resultado de una educación superficial, de la convicción de las propias mujeres de su inferioridad intelectual y de la posposición deliberada de la vida política y la diplomacia.

En general, se observaba una gran desconfianza hacia un posible acceso de las mujeres a la vida pública. Aún en los años sesenta se consideraba que dejar a las mujeres tomar la palabra en la política llevaría el mundo a la catástrofe. Esa convicción era reforzada por la opinión de que la palabra «erudita», refiriéndose a una mujer opinando sobre la política, en realidad significaba ‘tonta’, y una mujer que se identificaba con el partido liberal («progresista»), comentando un artículo de prensa democrática, no era otra cosa más que «un hombre olvidado de sí mismo corrigiendo las faltas de un corsé»<sup>9</sup>.

Al lado de las opiniones que promocionaban apartar a las mujeres de la política, a finales de la Ilustración empezaron a surgir nuevas voces. Josefa Amar y Borbón postulaba igualar a las mujeres con los hombres a través de la admisión de las damas a las instituciones donde predominaban los hombres<sup>10</sup>. A mitad del siglo XIX, en uno de los artículos publicado en *Gaceta de las Damas*, Gertrudis Gómez de Avellaneda demostró como a lo largo de los siglos las mujeres decidían sobre el destino de las tribus, los países y las naciones. De ese modo, quería indicar que también en el siglo XIX las mujeres españolas sabían estar a la altura de los hombres<sup>11</sup>. De la misma manera argumentaba un autor anónimo de otra publicación incluida en *Periódico de las Damas*, llegando a la conclusión de que era verdad que

---

<sup>9</sup> Adolfo Llanos y Alcaráz, *La mujer en el siglo diez y nueve. Hojas de un libro*, Madrid, Librería de San Martín, 1864, pp. 191, 209, 210.

<sup>10</sup> Josefa Amar y Borbón, «Discurso en la defensa del talento de las mugeres y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres; compuesto por Doña [...], Sócia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa de los Amigos del País», en *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, 32 (agosto de 1786), pp. 417 [fecha de consulta: 19-06-2017] <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012141871>>.

<sup>11</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda, «Capacidad de las mugeres para el gobierno», en *Gaceta de las Damas* (14-07-1845), pp. 3-5.

los hombres estaban obligados a cuidar a las mujeres, pero ellas ya habían conseguido la capacidad de tomar decisiones por sí mismas, por lo menos, en cuanto a los asuntos que les correspondían<sup>12</sup>.

Al mismo tiempo, la Guerra de la Independencia Española, después las confrontaciones entre los absolutistas y liberales, y las interminables disputas por el trono tras la muerte de Fernando VII (guerras carlistas), conducían a las mujeres a abogar por una posición determinada. Pasivas hasta el momento, comenzaban a interesarse por la situación actual del país y por lo que pasaba fuera de él. Para estar al día de los acontecimientos, leían los periódicos y la correspondencia epistolar entre los políticos, militares, familiares; revisaban la información que estaba a disposición pública y traída por los telégrafos. Gracias a ese nuevo medio de comunicación, la reina madre, María Cristina de Borbón, que residía en París, se enteraba de la situación en España bajo la regencia de Baldomero Espartero (1840-1843). Del mismo modo, sus hijas, Isabel II y la infanta Luisa Fernanda, conseguían información sobre la estancia de su madre en la capital francesa y, luego, sobre los detalles relacionados con la vuelta de María Cristina a Madrid<sup>13</sup>.

Las mujeres adquirían actividad política cuando algún miembro de su familia participaba en una guerra, cumplía con el servicio militar u ocupaba un cargo oficial en el país. Entonces, no dudaban en esforzarse a liberarlos del arresto, excusarlos, ayudar a repuperar el puesto, cargo, honor o título que habían perdido<sup>14</sup>.

Un interesante detalle de la vida social atestigua el aumento del interés, por parte de las mujeres, hacia la situación política. Se trata de éxito de los abanicos con los estampados representando escenas relacionadas con la política. Las damas los compraban con igual frecuencia que aquellos que traían escenas amorosas o motivos costumbristas. Prueba de esto son las

---

<sup>12</sup> «Artículo comunicado», en *El Periódico de las Damas*, 15 (15-04-1822), pp. 30-35 [fecha de consulta: 19-06-2017] <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004981597>>.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Nacional en Madrid (AHN), Diversos. Títulos y Familias, leg., 3387, María Cristina a J. marquesa de Santa Cruz, París, 11 de octubre de 1843; AHN, Diversos. Títulos y Familias, leg. 3395, Isabela II a María Cristina, Aranjuez, 14 febrero de 1844.

<sup>14</sup> Un ejemplo a destacar son los arduos intentos de la catalana Pepa Patmó por liberar del arresto a su hermano Ramón Paternó, capitán de la Guardia Real y Teniente de Alcalde Constitucional (Biblioteca de Catalunya, Arxiu Saudin núm. 8-389, Cartas de Pepa Paternó y Maroto a Ramón Paternó y Maroto de los años 1825-1833).

colecciones guardadas en el Museo Municipal y en el Palacio Real en Madrid. Es característico que el mayor número de esos abanicos se produjo en el periodo de la Guerra de la Independencia Española y durante el Trienio liberal (1820-1823), y los estampados, en su mayoría, hacían referencia a las dos primeras constituciones españolas<sup>15</sup>. Así que se les puede atribuir funciones propagandísticas. Para los liberales, por lo visto, era importante atraer a las mujeres y llegar, con su ayuda, a un número significativo de los hombres.

Entre las españolas de la época de transición, salvo el caso de Teresa de Carrabús, esposa de Jean Lambert Tallien, el co-autor del atentado de Thermidor, y Eugenia de Teba y Montijo, esposa de Napoleón III, por las razones anteriormente expuestas, no había mujeres como Dorota Lieven, Madame Staël, Madame de Pompadour o Elisa Alicia Lynch. Pero no faltaban otras que, aunque en menor escala, quisiesen participar en los cambios. Generalmente las damas se declaraban como partidarias de Fernando VII y su hija Isabel II o don Carlos, influidas por sus maridos, el entorno y los factores externos.

Salvo algunas excepciones, al contrario de lo que pasaba con los hombres, la actitud política de las mujeres no era el resultado de su decisión, consciente y voluntaria. Con el paso del tiempo, algunas de las damas tomaban conciencia sobre la adecuación de su orientación política. Uno de los ejemplos es el caso de María Manuela Kirkpatrick, condesa de Montijo, esposa del conde Cipriano de Teba, la madre de la futura emperatriz de Francia. Era una de las pocas mujeres de su época que no estaba de acuerdo con la condición liberal de su marido, lo que causaba varios conflictos entre ambos. Su fanatismo carlista se convirtió en un real peligro para el país. El embajador español en París, el marqués de Miraflores, hasta le pidió a Cipriano que su mujer cerrara el salón, opinando que los encuentros que ahí se organizaban, peligraban el poder legal en España. Denominó el salón como «un nido de carlistas». A su vez, Manuela ignoraba todas esas observaciones. Solo tras el convenio de Vergara (1839), cuando los carlistas bajaron al segundo plano, abogó por los liberales<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Museo Municipal en Madrid (MMM), Colección de abanicos, por ejemplo: España y América defienden la Constitución de 1812, inv. 2613; Alegoría de las libertades constitucionales, 1820, inv. 2608; Alegoría de la jura de la Constitución por Fernando VII, 1820, inv. 2611; Fernando VII jura la Constitución, 1820, inv. 2612; Alegoría del restablecimiento constitucional, 1820-1823, inv. 2609.

<sup>16</sup> Concha del Marco, *La mujer española del Romanticismo*, León, Everest, 1969, vol. 1, pp. 123-124.

Las mujeres que se interesaban por la política se puede dividir en dos grupos. En el primero, se incluyen las que permanecían pasivas, es decir, las que no interferían en la política, aunque la seguían. El segundo grupo, eran las mujeres que actuaban de acuerdo con sus preferencias políticas o las de sus maridos. Aquí, en particular, caben las esposas de los políticos o diplomáticos. Ellas, a su vez, tenían más posibilidades para actuar, también detrás del telón, y se aprovechaban de los méritos de sus maridos, siendo condecoradas y aceptando distinciones. Al mismo tiempo, su papel era de responsabilidad y riesgo, sobre todo cuando los maridos pertenecían a un partido opositor. En estos casos, con frecuencia, compartían su destino: vivían en el exilio, eran encarceladas y, como sus maridos, sufrían persecuciones. Durante el reinado de Fernando VII, la ola de represión afectó a las representantes del liberalismo. Solo en un corto periodo del Trienio liberal las víctimas eran las absolutistas. Después del año 1833, los carlistas oprimían a las *crístinas* (partidarias de María Cristina e Isabel II) y las *crístinas* hacían lo mismo con las seguidoras de Carlos<sup>17</sup>.

Los ejemplos de las esposas solidarizándose con sus maridos en la lucha política se pueden multiplicar. Basta con recordar a Juana de la Vega, la condesa Espoz y Mina, la mujer del liberal Francisco de Espoz y Mina, el capitán general de Galicia, que participó en la Guerra de la Independencia Española. Ella, durante la primera guerra carlista, aparecía en público con el uniforme de ejército de su marido, aunque no participó en la lucha armada. Acto seguido, pasó diez años con él en el exilio en Londres, manteniendo contacto con los principales representantes de la vida política y cultural de aquel entonces. Era secretaria de su marido encargándose de la correspondencia con los liberales españoles que permanecían exiliados en Inglaterra, Francia y Portugal y con las personas que, junto con Mina, trataban de derrocar el absolutismo en España. Por eso, tenía acceso a los datos secretos, conseguía información sobre la situación política internacional y el trabajo de las redes liberales de conspiración<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Para más información sobre las represiones de las mujeres colaboradoras con las fuerzas antigubernamentales durante el reinado de Fernando VII vease: Paloma de Villota, «Violencia y represión contra la mujer bajo Fernando VII (1814-1833)», en María Carmen García Nieto (ed.), *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. «Ordenamiento jurídico y realidad de las mujeres. Siglos XVI a XX»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Seminario de Estudios de la Mujer, 1986, pp. 195-220.

<sup>18</sup> Juana María de Vega, condesa de Espoz y Mina, *Memorias. La condesa Espoz y Mina: una línea bien trazada*, Madrid, Tebas, 1977, pp. 51-52, 62-88, 113-115, 125-126, 155.

En particular, destacamos la influencia en la corte que tenían las mujeres aceptadas como las damas de la corte o criadas e institutrices de los infantes en las decisiones políticas que allí se tomaban. Del Decreto real sobre las funciones de la dama jefe, se deriva que, a las mujeres que desempeñaban ese papel, se les exigían destrezas diplomáticas. Esto era así porque esas mujeres ejercían como mediadoras entre la pareja real y las personas que solicitaban contacto con el rey y la reina; cumplían con el papel de espías, suministrando al rey de las informaciones sobre las personas que permanecían en la corte; y tenían libertad en dar órdenes a las damas del nivel inferior<sup>19</sup>.

La actividad de las mujeres consistía también en organizar las tertulias durante las cuales se discutía sobre la política y diplomacia. Los salones y los encuentros, aparte de cumplir con las funciones sociales y culturales, profesaban un papel político. Organizar ese tipo de tertulias confirma el que hubiera un grupo de las mujeres españolas a quienes les importaba adquirir la condición de ciudadanas. Como no podían participar en las sesiones de las Cortes, abrieron su propio parlamento en sus casas<sup>20</sup>. Una de las imitaciones de ese parlamento eran los encuentros en el Palacio de la Vega, que pertenecía a la princesa de Osuna. Cada domingo, la princesa acogía a los miembros de su numerosa familia y a los representantes del cuerpo diplomático. Es de suponer que en ese entorno adquiría información política y aprendía cómo analizarla de una manera crítica<sup>21</sup>. La condesa Espoz y Mina, a su vez, poseía un gran conocimiento de las intrigas de palacio, de la rivalización entre las dinastías y del trasfondo de los acontecimientos políticos. En gran parte, esto fue el resultado de las tertulias que organizaba en su casa en La Coruña<sup>22</sup>.

Del presente análisis resulta que, a pesar de ser apartadas de la vida política, a las mujeres no les eran del todo indiferentes los cambios que acontecían en la época de la transición. A estar más activas en el campo

---

<sup>19</sup> *Real Orden de la majordomía mayor de palacidad dirigida a la marquesa viuda de Bedmar y Escalona Rosa María de Canusal comunicandole el reglamento para la camarera mayor de palacio cargo desempeñado por ella*, Aranjuez, 27 mayo de 1829, en Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Condado de Chinchón y Marquesado de Valmediano, nr 13348/24.

<sup>20</sup> Gloria Espigado Tocino y Ana María Sánchez Álvarez, «Formas de sociabilidad femenina en el Cádiz de las Cortes», pp. 229-230.

<sup>21</sup> Concha del Marco, *La mujer española del romanticismo*, vol. 1, p. 107.

<sup>22</sup> Por ejemplo, Elvira Martín, *Tres mujeres gallegas del siglo XIX: Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Aedos, 1962, pp. 68-69.

de la política, les incitaban varios factores, por ejemplo: la curiosidad, la preocupación por los familiares comprometidos en el servicio público, la propagación de las nuevas fuentes de información (en particular la prensa) o el problema del mantenimiento de la mujer a causa de la ausencia temporal o la muerte de su marido. Hay que recordar, sin embargo, que aunque los cambios ocurridos durante la transición afectaban a un número de mujeres cada vez más significativo, ellas, con algunas excepciones, seguían considerándose como las amas de casa y no como personas mundanas ni públicas. El campo de batalla más importante para ellas seguía siendo la casa y los asuntos familiares.

## OBRAS CITADAS

- Amar y Borbón, Josefa, «Discurso en la defensa del talento de las mugeres y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres; compuesto por Doña [...], Sócia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa de los Amigos del País», en *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, 32 (agosto de 1786), pp. 400-429 (en línea) [fecha de consulta: 19-06-2017] <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012141871>>.
- «Artículo comunicado», en *El Periódico de las Damas*, 15 (15-04-1822), pp. 30-35 (en línea) [fecha de consulta: 19-06-2017] <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004981597>>.
- Bretón de los Herreros, Manuel, *Muérete y verás*, en *Teatro*, Madrid, La Lectura, 1928.
- Cabrera Bosch, María Isabel, «Ciudadanía y género en el liberalismo decimonónico español», en María Pilar Pérez Cantó (ed.), *También somos ciudadanas*, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer / Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 170-196.
- Cepeda Gómez Paloma, «La situación jurídica de la mujeres en España durante el Antiguo Régimen y Régimen Liberal», en María Carmen García Nieto (ed.), *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. «Ordenamiento jurídico y realidad de las mujeres. Siglos XVI a XX»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Seminario de Estudios de la Mujer, 1986, pp. 180-196.

- «Elementos del derecho público, en prosa y verso, acomodados á las damas», en *Periódico de las Damas*, 3 (1822), pp. 17-29 (en línea) [fecha de consulta: 19-06-2017] <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004978781>>.
- Espigado Tocino, Gloria, y Ana María Sánchez Álvarez, «Formas de sociabilidad femenina en el Cádiz de las Cortes», en Margarita Ortega, Cristina Sánchez y Celia Valente (ed.), *XII Jornadas de investigación interdisciplinaria. «Género y ciudadanía. Revisiones desde el ámbito privado»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Seminario de Estudios de la Mujer, 1999, pp. 219-237.
- Gobierno Representativo y Constitucional del Bello Sexo Español*, 1 (28-03-1841).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, «Capacidad de las mugeres para el gobierno», en *Gaceta de las Damas* (14-07-1845), pp. 3-5.
- Llanos y Alcaráz, Adolfo, *La mujer en el siglo diez y nueve. Hojas de un libro*, Madrid, Librería de San Martín, 1864.
- Marco, Concha de, *La mujer española del Romanticismo*, León, Everest, 1969.
- Martín, Elvira, Tres mujeres gallegas del siglo XIX: Concepción Arenal, Rosalia de Castro, Emilia Pardo Bazán, Barcelona, Aedos, 1962
- Ortega López, Margarita, «La Novísima Recopilación», en María Pérez Cantó (ed.), *También somos ciudadanas*, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer / Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 160-175.
- Pérez Galdós Benito, *Episodios Nacionales. I (2). La Corte de Carlos IV*, La Habana, Huracán, 1976.
- , *Episodios Nacionales. I (8) Cádiz*, La Habana, Huracán, 1976.
- Pérez Molina Isabel, *Las mujeres ante la ley en la Cataluña moderna*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997.
- Vega, Juana María de la, condesa de Espoz y Mina, *Memorias. La condesa Espoz y Mina: una línea bien trazada*, Madrid, Tebas, 1977.
- Villota, Paloma de, «Violencia y represión contra la mujer bajo Fernando VII (1814-1833)», en María del Carmen García Nieto (ed.), *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. «Ordenamiento jurídico y realidad de las mujeres. Siglos XVI a XX»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Seminario de Estudios de la Mujer, 1986, pp. 195-220.

## DOCUMENTOS CITADOS

Archivo Histórico Nacional en Madrid (AHN), Diversos. Títulos y Familias, leg., 3387, Maria Cristina a J. marquesa de Santa Cruz, Paris, 11 de octubre de 1843.

Archivo Histórico Nacional en Madrid (AHN), Diversos. Títulos y Familias, leg. 3395, Isabela II a María Cristina, Aranjuez, 14 febrero de 1844.

Real Orden de la majordomía mayor de palaciedad dirigida a la marquesa viuda de Bedmar y Escalona Rosa María de Canusal comunicandole el reglamento para la camarera mayor de palacio cargo desempeñado por ella, Aranjuez, 27 mayo de 1829, en Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Condado de Chinchón y Marquesado de Valmediano, nr 13348/24.



## **Cuadros sinfónicos en cuerpo de letra: una lectura neuro-estética de la literatura romántica**

CARLOS MIGUEL-PUEYO

Valparaiso University

**RESUMEN:** El género que denominamos cuadro sinfónico romántico ofrece al lector una experiencia multimodal que combina en cuerpo de letra estímulos evocados pictóricos y musicales, paliando de este modo la insuficiencia lingüística del propio lenguaje. Este breve estudio supone el comienzo de una nueva aproximación a la literatura. Desde el punto de vista de la ciencia neuro-estética, que analiza la forma en que el cerebro humano percibe los estímulos pictóricos y musicales, nuestro trabajo atiende a las características específicas del texto que evocan la pintura y la música en el propio texto y que permiten explorar el cuadro sinfónico a partir de sus dos componentes esenciales: pintura y música.

**PALABRAS CLAVE:** Cerebro, percepción, cuadro sinfónico, pintura, música

El 16 de junio de 1836, el pintor inglés John Constable (1776-1837), artista que ahondó muy concienzudamente en los procesos cognitivos que intervienen en la creación y percepción de la pintura, decía así: «Painting is a science and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not a landscape be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but experiments?»<sup>1</sup>. De esta forma se preguntaba

---

<sup>1</sup> «La pintura es una ciencia y debe ser perseguida como una búsqueda en las ciencias de la naturaleza. ¿Por qué entonces no se puede considerar un paisaje como una rama de la filosofía natural, de las que los cuadros no sean más que experimentos?» («The History of Landscape Painting, fourth lecture, Royal Institution [16 de junio de 1836]», en

el artista de Suffolk sobre esas leyes naturales, y así, tal vez sin saberlo, se preguntaba también si esas leyes naturales no responderían también a las leyes del cerebro; dicho de otra forma, esas leyes biológicas que nos permiten ver y percibir el mundo, nos permitirían, a su vez, recibir una satisfacción estética de algún tipo. Por ello, el pintor se postulaba como el artista adecuadamente equipado para percibir, procesar, y reproducir esos atributos en forma de pintura, que son material del que el cerebro humano tiene memoria visual.

La pintura, y la reflexión sobre la esencia misma del arte de los pinceles y su relación con la literatura, se han mantenido en la historia de las artes tal vez desde Simónides de Ceos (556-468 a. C.), pasando por Homero, hasta nuestros días. En su camino, la visión humana ha emergido como el mecanismo biológico con el que contamos para ver, y por ende, para recabar conocimiento de todo cuanto nos rodea<sup>2</sup>. En este sentido, Platón manifestaba que una sola visión de una pintura no podría darnos una representación del «universal» de todas pinturas, aunque debiera hacerlo. Su discípulo Aristóteles afirmaría que el «ideal» universal había que deducirlo de entre muchas sensaciones o estímulos particulares. Saltando en el tiempo, para Hegel, el «ideal» se desprendía también de las muestras particulares, de manera que el cerebro, a partir de estos estímulos particulares, iba formando un concepto interno de ese objeto, cuya representación externa era la idea. Y, viceversa, una representación de un objeto debe ser capaz de transmitir las particularidades del concepto universal. Por su parte, Picasso subrayaba que las relaciones entre el ideal y el concepto eran casi imperceptibles, mientras que Magritte proponía retar a la experiencia que el cerebro ha acumulado con formas extrañas, generadas por la imaginación. Como consecuencia, el cubismo se erigió como un intento de destacar los elementos esenciales, las constantes, dando lugar a lo que se llamó la «visión simultánea», con figuras que se muestran de frente y de espaldas a un tiempo.

En términos neurológicos, el cerebro está interesado solamente en las características más permanentes de los objetos y las superficies que perciben, pues son esas características permanentes las que le sirven para categorizar objetos. Pero hay un problema, y es que los estímulos venidos

---

Ronald Brymer Beckett [ed.], *John Constable's Discourses*, Ipswich, Suffolk Records Society, 1970, p. 69, traducción nuestra).

<sup>2</sup> Semir Zeki, *A Vision of the Brain*, Oxford, Blackwell Scientific, 1993. Francis Macdonald Cornford, *La teoría platónica del conocimiento*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 69-76.

del exterior varían constantemente; piénsese en la luz, que golpea los objetos de mil formas diferentes, según sea el momento del día, variando radicalmente nuestra percepción de los colores, como ya descubriera Newton. Por ello, y como apuntara tan afortunadamente Henri Matisse, «C'est un premier pas vers la création, que de voir chaque chose dans sa vérité, et cela suppose un effort continu»<sup>3</sup>, un esfuerzo que constituye una extensión de la tarea del cerebro visual, la de discernir la información que le interesa para establecer categorías, a las que el pintor añade la fase creativa, y que también responde a las leyes biológicas del cerebro visual.

Como resultado, a menudo hemos escuchado la afirmación abrumada de un observador perplejo que confiesa lo siguiente: «No hay palabras para expresar lo que siento». La razón es que la pintura fue concebida y creada por el pintor, mejor dicho, su cerebro visual, como creador y como receptor, y por consiguiente, la experiencia de percepción del cuadro debe ser también visual, no con palabras, porque es el cerebro visual del espectador el que debe destilar las funciones atribuidas a la obra de arte. Por lo tanto, parece necesario hablar de estética y de neurología, y en este campo, definir las funciones de la obra de arte supone, en cierta medida, definir las funciones del cerebro visual. De esta forma, Semir Zeki, creador de la disciplina llamada neuro-estética, ofrece la siguiente definición: «to represent the constant, essential features of objects, surfaces, situations, and so on, and thus allow us to acquire knowledge»<sup>4</sup>.

En verdad, la creación pictórica se asemeja a la percepción del cerebro visual, pues ambas constituyen y responden a un proceso que fluye, tal y como lo expresó Matisse con las siguientes palabras: «underlying this succession of moments which constitutes the superficial existence of things and beings, and which is continually modifying and transforming them, one can search for a truer, more essential character, which the artist will seize so that he may give to reality a more lasting interpretations»<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> «Es un primer paso hacia la creación, de ver cada cosa cómo es realmente, y esto supone un esfuerzo continuo» (Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade [ed.], París, Hermann, 1972, p. 321, traducción nuestra).

<sup>4</sup> «Representar las constantes características esenciales de objetos, superficies, situaciones, y demás, y por ello nos permiten adquirir conocimiento» (Semir Zeki, *An Exploring of Art and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 9-10, traducción nuestra).

<sup>5</sup> «Destacar la sucesión de momentos que constituyen la existencia superficial de cosas y seres, y que está continuamente modificando y transformándolos, uno puede buscar un carácter más verdadero, más esencial, que el artista medirá para dar a la realidad

El crítico Jacques Rivière, en 1912 afirmaba lo siguiente sobre el oficio de pintor: «The true purpose of painting is to represent objects as they really are that is to say differently from the way we see them. It tends always to give us their sensible essence, their presence, this is why the image it forms does not resemble their appearance»<sup>6</sup>. Quedaban así pues equiparadas las labores del artista y del cerebro visual, emplazadas en esta definición neurobiológica del arte: «Search for constancies, during which the artist discards much and selects the essentials, and that art is therefore an extension of the functions of the visual brain»<sup>7</sup>.

Desde el punto de vista neurológico, ver es un proceso muy activo, en el que las imágenes son captadas por la retina y conducidas al córtex, situado en la parte posterior del cerebro. Se denomina cerebro visual al conjunto de diferentes áreas del mismo que reciben la información de la retina, y cuyas células ejercen «especialización funcional» por el tipo de estímulo visual al que responden, vale decir, unas están encargadas de percibir e identificar el color rojo, mientras que se muestran indiferentes al azul, por ejemplo. En su conjunto, todas células del cerebro visual ejercen lo que se llama «procesamiento paralelo» para obtener la información total y simultánea de lo observado.

Un reciente estudio en el campo de la percepción simultánea de estímulos auditivos y visuales, o mejor, músico-pictóricos, ha elaborado dieciséis pares de elementos que comparten las estructuras musical y pictórica, y que son, ordenados de lo general a lo particular: armonía, dinámica, agógica, timbre, tesitura, color, melodía, ritmo, velocidad, intensidad, densidad, profundidad, perspectiva, textura, silencio, y glissando. Sin embargo, de todas ellas, algunas son propias de la música (agógica, timbre, tesitura, melodía, ritmo, velocidad, silencio o *glissando*), o de la pintura (color, densidad,

---

una interpretación más duradera) (Henri Matisse, «Notes d'un peintre», en *La Grande Revue*, 52.24 (1978), pp. 731-745, traducción nuestra).

<sup>6</sup> «El verdadero propósito de la pintura es representar objetos como son en realidad, es decir, diferente de como los vemos. Tiende siempre a darnos su esencia sensible, su presencia, por ello la imagen que forma no se asemeja a su apariencia» (Jacques Rivière, «Present Tendencies in Painting», en *Revue d'Europe et d'Amérique* (marzo de 1912), pp. 384-406, pero citamos por *Art in Theory, 1900-1990*, Charles Harrison y Paul Wood (ed.), Oxford, Blackwell, 1992, pp. 183-187, traducción nuestra).

<sup>7</sup> Búsqueda de constancias (o consistencias), durante la que el artista desecha mucho y selecciona lo esencial, y entonces el arte es una extensión de las funciones del cerebro visual (Semir Zeki, *A Vision of the Brain*, p. 22).

profundidad, perspectiva o textura), aunque tres de ellas se estudian como propias en ambas artes: el movimiento, la armonía y el color<sup>8</sup>. Y, específicamente, en relación con la experiencia misma de la percepción músico-pictórica, ofrece cuatro categorías que reagrupan de alguna manera las anteriores, en torno a sus elementos comunes, y que son: temporalidad y espacialidad; percepción y emoción; significado, semanticidad y expectativa; proceso de interrelación entre ambas experiencias.

## 1. Análisis perceptivo de la interrelación músico-pictórica en un cuadro sinfónico

Pero, ¿qué ocurriría si consideráramos esa percepción simultánea a través de un texto literario? ¿Cómo sería la percepción neurológica de ese texto, si éste, que es el estímulo percibido, sugiere un estímulo evocado, que es una escena pictórica, y que, a su vez, sugiere otro estímulo evocado, que es una cierta melodía? Aquí traigo mi propuesta neuro-estética: considerar cómo percibe el cerebro humano un texto *total*, evocador de dichas artes. De entre todas las obras literarias, nos inclinamos por las románticas porque constituyen una muestra perfecta de «obra de arte total», como la he llamado en otro lugar<sup>9</sup>, pues suple conscientemente la insuficiencia del lenguaje con herramientas pertenecientes a otras artes, como son las pinceladas de color, muy especialmente el azul, la luz, la niebla, las ruinas, la naturaleza en su totalidad, como pertenecientes a la pintura; y el silencio, el componente agógico que modifica el tiempo, la velocidad rítmica, pertenecientes a la música. De forma más específica, seleccionamos para esta ocasión extractos de la carta III de las *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer, pues en esta obra se hallan momentos *totales* del género del cuadro sinfónico, por su meditado ensamblaje total, compuesto de esencia pictórica y musical, en los que la letra describe, y evoca, una escena que bien podría considerarse pictórica, y que, a su vez, sugiere una cierta *música*, o material audible, pero siempre a través de la letra, que constituye el único

---

<sup>8</sup> Estos dieciséis pares de conceptos fueron seleccionados a partir de trescientos tipos diferentes de estímulos músico-pictóricos, compuestos de una imagen pictórica y una pieza musical, propuesta a trescientos participantes, para explorar su percepción cerebral (Octavio de Juan, *¿Beethoven y Goya en tu cerebro? Pictomusicadelfia para todos: música, pintura, gastronomía y cerebro. La interrelación música-pintura a través del análisis de sus recursos técnicos y expresivos*, Murcia, Octavio de Juan, 2012, p. 45).

<sup>9</sup> Carlos Miguel-Pueyo, *El color del Romanticismo: en busca de un arte total*, New York, Peter Lang, 2009.

estímulo. Sigue, a continuación, un breve análisis perceptivo de la interrelación músico-pictórica de un cuadro sinfónico, en cuerpo de letra, dentro del proceso de interconexión músico-pictórico, en torno a las categorías que la ciencia de la neuro-estética ha establecido como realmente pertinentes para la pintura y para la música, que son: temporalidad-espacialidad y percepción-emoción. Y las exploramos a través de los recursos técnicos que los estímulos, percibidos y evocados, ofrecen.

### *1.1. Temporalidad y espacialidad*

Es tradicionalmente aceptado el hecho de que la temporalidad afecta a la música, pues es el arte de los sonidos en el tiempo, mientras que el espacio afecta claramente a la pintura, pues reproduce una escena en un plano bidimensional. Pero es posible también combinar tiempo y espacio en una experiencia músico-pictórica donde ambas artes aparezcan interrelacionadas. Piénsese en un oscilograma decibélico en el que se muestre la distribución temporal del volumen de un fragmento musical: al seguir con la vista la silueta de los picos decibélicos de una velocidad constante, se tiene una idea física de la conducción musical de dicha melodía. Si volvemos a seguir con la mirada la silueta del oscilograma mientras escuchamos la melodía en sí, estamos realizando un ejercicio de plasmación visual del tiempo del fenómeno musical, y de plasmación auditiva del espacio, de la temporalidad pictórica y de su interrelación. Piénsese ahora en la pintura *El coloso* de Francisco de Goya, específicamente en las figuras humanas que aparecen en segundo plano. Al introducir tiempo en el espacio surgen en el cuadro elementos como el sombreado, líneas difuminadas, oblicuas, manchas, movimiento lumínico automotriz, personajes en movimiento en posiciones entre principio y fin de un movimiento, etc.

Piénsese ahora en el fragmento de dicha carta becqueriana que comienza: «Allí, en medio de algunas espigas cuya simiente acaso trajo el aire de las eras cercanas...»<sup>10</sup>, para detectar tiempo y espacio en los recursos técnicos que el estímulo textual ofrece y evoca. En este cuadro sinfónico conviven pintura y música, vale decir, espacio y tiempo, y en su confluencia reside la percepción conjunta. Desde el comienzo de este cuadro, se esfuerza el poeta por dejar manifiesta la presencia de una escena, con el uso del adverbio de lugar «allí», que introduce la escena. Y lo

---

<sup>10</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, Jesús Rubio Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, pp. 123-124.

hace *in media res*, dirigiendo nuestra visión interior a «en medio de algunas espigas», situando al lector en medio de un trigal, y obligándolo a caminar en el espacio sugerido.

El espacio sigue desarrollándose como un fresco, que se hace de manera que abundantes y sucesivos fragmentos de la escena van cobrando vida en el espacio. Así, entre las espigas, unas «amapolas con sus cuatro hojas purpúreas se columpian». En otro rincón de este cuadro se ven unas «margaritas blancas y menudas» y que sus «pétalos arrancan uno a uno los amantes», y que semejan «copos de nieve que el calor no ha podido derretir». En otro lugar «dragoncillos corales y esas estrellas de cinco rayos, amarillas e inodoras», y de éstas se dice que «crecen salpicadas en los camposantos entre las ortigas, las rosas de los espinos, los cardos silvestres y las alcachoferas puntiagudas y frondosas», descripción que ahonda en los espacios circundantes.

Estos tres momentos espaciales vienen acompañados por pinceladas temporales. En el primero referido a las espigas y las amapolas, el poeta infunde tiempo en ese espacio al decir que «se columpian [...] con sus cuatro hojas purpúreas y descompuestas». La acción de columpiarse ya no es una mera descripción espacial, sino también, y sobre todo, temporal, pues el movimiento nace y vive en el tiempo. En el segundo momento espacial, las margaritas son insertadas en el tiempo, no ellas mismas, sino el símil que las califica: «semejan copos de nieve que el calor no ha podido derretir », símil que introduce una nueva faceta sensorial, la textura de los copos, y su temperatura, así como el calor intenso sugerido por la prosopopeya «no ha podido derretir». Los dragoncillos aparecen en medio de una construcción acumulativa de otras flores, cuya pincelada temporal es introducida al decir que «crecen salpicadas en los campos santos entre las ortigas, las rosas de los espinos...».

Pero hay un elemento más que es crucial en la literatura, y hasta en las artes románticas, y es la luz; por ello, en este cuadro, sinfónico, no podía faltar su presencia: «El sol resbala suavemente sobre los objetos, los ilumina o los transparenta, aumentando la intensidad y la brillantez de sus tintas, parece que los dibuja con un perfil de oro para que destaquen entre sí con más limpieza». Debe destacarse la plasticidad creada por la personificación «el sol resbala suavemente» que recuerda los efectos lumínicos en cuadros de Murillo o Claudio Lorena, especialmente, en que la luz da vida tímidamente a los objetos para rescatarlos de la oscuridad. Pero no es solo su presencia lo que debe tenerse en cuenta en este cuadro, sino su

efecto emocional pues, «aumenta la intensidad y brillantez de sus tintas, parece que los dibuja con un perfil de oro». De esta manera, luz da vida, pues crea, genera el color de los objetos, y su efecto lumínico se reviste de oro para incidir en la repercusión emotiva del cuadro.

El elemento del tiempo, representado por lo audible o la música, aparece una vez más al referirse a que «algunas mariposas revolotean de acá para allá, haciendo en el aire esos giros extraños que fatigan la vista, que inútilmente se empeña en seguir su vuelo tortuoso». En esta breve descripción son muy abundantes los elementos que evocan movimiento —«revolotean», «acá para allá», «giros extraños», «vuelo tortuoso»— haciendo que se fatigue la vista, porque es realmente un cuadro lo que estamos observando. Es curioso que hasta la expresión sintáctica se esfuerza de manera manifiesta por incidir en el tiempo, cuando introduce el concepto de simultaneidad múltiple al decir:

[...] y mientras las abejas estrechan sus círculos zumbando alrededor de los cálices llenos de perfumada miel, y los pardillos picotean los insectos que pululan por el bardal de la tapia, una lagartija asoma su cabeza triangular y aplastada y sus ojos pequeños y vivos por entre sus hendiduras, y huye temerosa a guarecerse en su escondite al menor movimiento.

Tres acciones suceden al mismo tiempo, las tres describen movimientos rápidos, casi compulsivos, característicos del reino animal y que el lector/espectador puede «pintar» en su mente.

En cuanto a la música de este cuadro, y aun si se define la música como el arte de sonidos y silencios organizados y dotados de carga significativa en tiempo y espacio, no falta «una brisa pura y agradable que mueve las flores, que se balancean con lentitud, y las altas hierbas, que se inclinan y levantan a su empuje como las pequeñas olas de un mar verde y agitado». El sonido de la brisa y su efecto viene intensificado por varias imágenes, como «las flores se balancean con lentitud», «las altas hierbas se inclinan y levantan a su empuje», imágenes que aportan tridimensionalidad al cuadro; y como siempre, el símil viene a coronar de emoción de esta manera: «como pequeñas olas de un mar verde y agitado». Hay que notar que, si bien la escena requiere la visión interior de nuestro cerebro, lo audible nos requiere el uso de nuestro «oído interior».

Una vez concluido este cuadro, la reflexión de percepción interrelacionada del autor no acaba, sino que dirá a continuación el narrador: «Después que hube abarcado con una mirada el conjunto de aquel cuadro, imposible

de reproducir con frases siempre descoloridas y pobres, me senté en un pedrusco, lleno de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura». Y ahora describe el autor un proceso que bien pudiera describir el proceso neuro-estético que se produce ante una experiencia multi-modal como la de este cuadro sinfónico:

En esos instantes rapidísimos en que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentimientos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde.

Podría afirmarse que aquí mismo acabaría el tiempo real de percepción, que no necesariamente coincide con el tiempo subjetivo de percepción, pues éste, como dice el poeta, se extiende en el tiempo más allá del estímulo.

## 1.2. Percepción y emoción

Dentro de la neurología de la percepción visual, se aceptaría el hecho de que la percepción precede a la emoción en la experiencia perceptiva de música o pintura. El neuro-científico Antonio Damasio ofrece en su teoría del marcador somático una definición de *emoción* que resulta muy relevante, y que dice así:

[...] la combinación de un proceso evaluador mental, simple o complejo, con respuestas disposicionales a dicho proceso, la mayoría dirigidas hacia el cuerpo propiamente dicho, que producen un estado corporal emocional, pero también hacia el mismo cerebro (núcleos neurotransmisores en el tallo cerebral), que producen cambios mentales adicionales<sup>11</sup>.

En relación con esta definición, en otra de sus obras, *En busca de Espinoza*, ofrece los resultados de un experimento en el que se medía en los participantes su respuesta a estímulos en términos de emoción y sentimiento, y en sus conclusiones deduce lo siguiente:

Habíamos supervisado continuamente las respuestas fisiológicas de los sujetos y pudimos advertir que los cambios en conductancia dérmica precedían siempre a la señal de que se estaba sintiendo un sentimiento. En otras palabras, los monitores eléctricos

---

<sup>11</sup> Antonio Damasio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica, 2006.

registraron la actividad sísmica de la emoción, de manera inequívoca, antes de que los sujetos movieran su mano para indicar que la experiencia había comenzado. Aunque no habíamos planeado observar este aspecto, el experimento ofreció pruebas adicionales de que los estados emocionales llegan primero y los sentimientos después<sup>12</sup>.

Como se ha dicho antes, ver constituye el umbral del conocimiento para el ser humano, pues lo recibe nuestro cerebro a través de experiencias sensoriales, que él registra mediante mecanismos de coherencia global. Ver, no en vano, se basa en más de cien millones de foto-receptores que posee la retina humana, mientras que nuestro oído solamente cuenta con tres mil quinientas células ciliadas.

El proceso neurológico de la recepción auditiva pone en marcha una serie de procesos mecánicos, químicos y bioeléctricos a lo largo de estructuras tan diversas como tímpano, oído medio, cóclea, nervio auditivo, tronco cerebral, tálamo, y otras regiones corticales, que contribuyen a la identificación de los sonidos y su significado emocional<sup>13</sup>. Y junto a la estructura biológica del cerebro humano, hay que unir la «biografía real del aprendizaje auditivo», que constituye todo aquello que el estímulo sugiere a un individuo según su propia experiencia e historia<sup>14</sup>.

En cuanto a la emoción, retomando la definición de Damasio, psicológicamente las emociones alteran la atención y activan redes asociativas relevantes en la memoria. Fisiológicamente, las emociones organizan las respuestas de distintos sistemas biológicos, como expresiones faciales,

---

<sup>12</sup> Antonio Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 100.

<sup>13</sup> Puede verse Robert Zatorre y James McGill, «Music, the Food of Neuroscience?», en *Nature*, 434 (2005), pp. 312-315.

<sup>14</sup> No distinguimos entre diferentes posibles tipos de aproximación a la recepción del estímulo musical; solamente apuntamos que la investigación en este sentido ha demostrado que la aproximación innata a la música echa mano del hemisferio derecho, centrándose sobre todo en melodía, mientras que el músico entrenado usa el hemisferio izquierdo, y así utiliza un componente analítico adicional. Es abundante la crítica en este campo: Thomas G. Bever, «Cerebral Dominance in Musicians and Nonmusicians», en *Science*, 185.4150 (1974), pp. 537-539. M. E. Phelps y J. C. Mazziotta, «News Report on Study on Hemispheric Reaction to Music by Musicians and Non-musicians», en *Science* (1982), p. 7. Severine Samson y Robert J. Zatorre, «Contribution of the Right Temporal Lobe to Musical Timbre Discrimination», en *Neuropsychologia*, 32 (1994), pp. 231-240. Hervé Platel *et al.*, «The Structural Components of Music Perception. A Functional Anatomical Study», en *Brain*, 120 (1997), pp. 229-43. Mark Jude Tramo, «Biology and Music. Music of the Hemispheres», en *Science*, 291.5501 (2001), pp. 54-56.

músculos, voz, sistema nervioso, sistema endocrino, buscando establecer un comportamiento efectivo. En cuanto a la conducta, las emociones establecen nuestra posición en nuestro entorno, predisponiéndonos hacia determinadas personas, objetos, acciones, etc. Las emociones son además procesos neuroquímicos y cognitivos, que tienen que ver con la arquitectura de la mente, y con su toma de decisiones, memoria, atención, imaginación. Por otra parte, la crítica ha afirmado que la música provoca imágenes y recuerdos de sentimientos, y consecuentemente, los sueños, recuerdos, todos están compuestos de la misma materia. En oposición a los estímulos musicales, los cuadros, poemas, esculturas, y obras arquitectónicas no generan sentimientos, sino que plasman sentimientos reales, sin modificarlos<sup>15</sup>. En este sentido, Storr, afirma que la respuesta del oyente a un estímulo musical está determinada por su estado emocional, pues éste se deriva de las proyecciones de sus sentimientos, no siendo solamente una consecuencia de la música, sino una especie de consenso entre ambas<sup>16</sup>.

## 2. Notas finales

Todo está en la percepción. El color en sí mismo no existe, sino que es el efecto lumínico que el ojo experimenta, por lo que el color existe solamente en el cerebro humano. Tampoco existe en el texto literario, sino que la letra se limita a evocar un concepto que multiplica otros significados evocados, de campos como la pintura y la música.

Aprendemos el mundo a través de los ojos, pues ellos nos permiten experimentar innumerables momentos de aprendizaje en nuestra vida. Pero la visión no obra en solitario, sino que se dedica a absorber innumerables datos para el cerebro, que es realmente quien obra el milagro de recepción, selección, reconocimiento y archivo de información a partir de la cual el cerebro humano acumula el conocimiento que vamos adquiriendo del mundo que nos rodea.

Dado que el cerebro funciona identificando constancias, en esta propuesta neuro-estética de un cuadro sinfónico», el cerebro tal vez perciba constantes minimizadas a sus formas más esenciales, por lo que a partir de las dieciséis categorías compartidas por música y pintura en su percepción interrelacionada, en el caso de un cuadro sinfónico, tal vez sea el

---

<sup>15</sup> Anthony Storr, *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Madrid, Paidós, 2002, p. 105.

<sup>16</sup> Anthony Storr, *La música y la mente*, p. 99.

color el estímulo común y mínimo que es percibido por la vista y así acceder al cerebro. Si bien en algunos casos patológicos se podría hablar de sinestesia, en la gran mayoría de receptores, debería hablarse de un proceso de «igualación multimodal», por la que se le presenta al sujeto con estímulos de una modalidad determinada y se le pide que lo haga coincidir con estímulos de otras modalidades diferentes.

En el caso de nuestro cuadro sinfónico, a partir del estímulo percibido en prosa o verso, los estímulos evocados se van produciendo consecutiva y simultáneamente, según el conocimiento que cada lector posea. Y su éxito dependerá de cada lector, pues la experiencia perceptiva de un cuadro sinfónico dado, se coloca en la estela de aprendizaje de ese cerebro (visual) y no de otro.

En la literatura romántica, como nos recordaba el propio Bécquer, los estímulos recibidos en nuestra experiencia sensorial tienen como destino final la emoción, pues a través de la memoria, y provocadas por la imaginación, darán fruto literario posterior. Sin embargo, la emoción no se corresponde solamente con el final del proceso de percepción, sino que va formándose a lo largo de todo el camino. Por ejemplo, deben tenerse en cuenta los nexos semánticos, como en el caso de Bécquer, «miserere», «organista», «cuadro», «arpa», etc., que van construyendo y proyectando el colofón emotivo. Junto a ellos, deben tenerse en cuenta también los nexos de valor expresivo, como la brillantez, velocidad, ritmo, color, densidad o contraste, y que se generan en el cuadro sinfónico a través de recursos como color, luz, pincelada, vale decir, la luz que origina el color por medio de la pincelada de la palabra, que abandona la dimensión física para cruzar el umbral de la neurología, en el que cobran vida las ilusiones creativas del lector.

## OBRAS CITADAS

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Desde mi celda*, Jesús Rubio Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.

Bever, Thomas G., «Cerebral Dominance in Musicians and Nonmusicians», en *Science*, 185-4150 (1974), pp. 537-539.

- Constable, John, «The History of Landscape Painting, fourth lecture, Royal Institution [16 de junio de 1836]», en Ronald Brymer Beckett (ed.), *John Constable's Discourses*, Ipswich, Suffolk Records Society, 1970.
- Cornford, Francis M., *La teoría platónica del conocimiento*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Damasio, Antonio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica, 2006.
- , *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Juan Ayala, Octavio de, *¿Beethoven y Goya en tu cerebro? Pictomusicaldelfia para todos: música, pintura, gastronomía y cerebro. La interrelación música-pintura a través del análisis de sus recursos técnicos y expresivos*, Murcia, Octavio de Juan, 2012.
- Matisse, Henri, «Notes d'un peintre», en *La Grande Revue*, 52.24 (1978), pp. 731-745.
- , *Écrits et propos sur l'Art*, Dominique Fourcade (ed.), París, Hermann, 1972.
- Miguel-Pueyo, Carlos, *El color del romanticismo: en busca de un arte total*, New York, Peter Lang, 2009.
- Phelps, M. E., y J. C. Mazziotta, «News Report on Study on Hemispheric Reaction to Music by Musicians and Non-musicians », en *Science* (1982), p. 7.
- Platel, Hervé, «The Structural Components of Music Perception. A Functional Anatomical Study », en *Brain*, 120 (1997), pp. 229-243.
- Rivière, Jacques, «Present Tendencies in Painting», en Charles Harrison y Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1992, pp. 183-187.
- , «Present Tendencies in Painting», en *Revue d'Europe et d'Amérique* (marzo de 1912), pp. 384-406.
- Samson, Severine, y Robert J. Zatorre, «Contribution of the Right Temporal Lobe to Musical Timbre Discrimination», en *Neuropsychologia*, 32 (1994), pp. 231-240.
- Storr, Anthony, *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Madrid, Paidós, 2002.
- Tramo, Mark Jude, «Biology and Music. Music of the Hemispheres», en *Science*, 291-5501 (2001), pp. 54-56.
- Zatorre, Robert, y James McGill, «Music, the Food of Neuroscience?», en *Nature*, 434 (2005), pp. 312-315.

Zeki, Semir, *An Exploring of Art and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

—, *A Vision of the Brain*, Oxford, Blackwell Scientific, 1993.

## Georges Hérèlle y la gran novela española en Francia. El caso de Blasco Ibáñez<sup>1</sup>

DOLORES THION SORIANO-MOLLA

Université de Pau et des Pays de l'Adour

**RESUMEN:** En el presente trabajo se estudia la presencia de la novela realista y naturalista española en Francia, entre 1880 y 1914, a través de las traducciones al francés que se realizaron en ese período. Las obras cruzaron los Pirineos de manera desordenada y con mucho retraso, lo que explica, la falta de interés del lectorado francés. Vicente Blasco Ibáñez representa sin embargo una notable excepción gracias a la labor realizada por Georges Hérèlle, un atípico traductor y agente literario.

**PALABRAS CLAVE:** Novela, Realismo, Naturalismo, Georges Hérèlle, traducción, edición, Francia, Vicente Blasco Ibáñez

La figura de Georges Hérèlle (Pougy-sur-Aube, 1848 – Bayonne, 1935) es prácticamente desconocida en España pese a la importante labor que realizó como traductor y mediador literario. En Francia la nombradía de este profesor de filosofía en diversos institutos se debe a sus notables trabajos sobre teatro popular vasco, sobre historia local y sobre archivística, pero, en especial, al hecho de haber sido el introductor y traductor por antonomasia de Gabrielle d'Annunzio y de otros escritores italianos como Matilde Serao, Gracia Deledda, Antonio Fogazzaro o Guglielmo Ferrero en Francia. Por ello, se le conoce popularmente como el traductor

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto *La literatura española en Europa, 1850-1914* (LEE), subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Retos, FFI 2013-46558-R.

de D'Annunzio y especialista de la traducción del italiano, aunque en realidad Hérèlle también tradujo del español y del portugués, y, en este sentido, podríamos considerarlo como un peculiar transmisor de la literatura europea.

No obstante, el papel de Georges Hérèlle como introductor de la literatura española en Francia es bastante especial, pues si por el título propuesto en nuestro trabajo se le podría vislumbrar como aquel mediador intercultural mayoritario, en realidad nos encontramos con una figura prácticamente contraria, la de un selecto traductor en el sentido pleno de la palabra. ¿Cuál fue la contribución de Georges Hérèlle para que la Gran novela española estuviese presente en Francia? Contestar a esta pregunta no es muy complicado, pero sí singular.

La labor de Georges Hérèlle se sitúa en el último cuarto de siglo XIX y primeros años del XX, cuando la literatura española circulaba de manera bastante intensa en Europa, tanto en lengua original como en traducciones de casas editoriales varias. Si tomamos como referente lo que denominamos la Gran novela decimonónica, o sea, la de tendencia realista y naturalista, observaremos que en el mercado francés estaban presentes los autores de mayor prestigio en España. Los nombres que destacan son los siguientes:

1) Juan Valera, de cuya obra se hicieron cuatro traducciones: *Récits andalous: Pepita Ximenès y Les Illusions de Don Faustin* traducidos en 1879 y 1883, cinco años después del original castellano. De 1881 es la versión francesa de *Dona Luz*, tres años más tarde de haber sido impreso su original. *Le Commandeur Mendoza* tardó el doble en ser traducida, puesto que la primera edición castellana salió al mercado en 1875.

2) Pedro Antonio de Alarcón, quien es desde un punto de vista cuantitativo uno de los autores de mayor representatividad con seis novelas en lengua francesa. *La Finale de Norma* (1855), su primeriza novela de juventud y de corte romántico, cruzó los Pirineos en 1893, 38 años después de que viera la luz en castellano. Mejor suerte tuvieron títulos como: *Le tricorne* (1891), la versión de *El sombrero de tres picos* (1874), que salió en Francia con diecisiete años de diferencia; *L'Enfant à la boule* (1889) con once años, pues el original castellano data de 1878; *La Prodigue* (1893 y 1898) con dieciséis años, ya que *La Pródiga* es de 1882, y *Le capitaine Hérisson* (1900), versión de *El capitán veneno* (1881), con la que se volvió a dilatar el intervalo de tiempo a diecinueve años.

3) José María de Pereda, de quien tan sólo contamos con dos títulos en francés: *Sotileza* (1884) con idéntico título en 1899, de la mano de Jean

Porcher, y *Dans la montagne* (1918) que Henri Collet et Maurice Perrin trasladaron de *Escenas montaÑesas* (1864) treinta y cuatro años después.

4) Benito Pérez Galdós, al igual que Juan Valera pero sin sus relaciones diplomáticas, gozó rápidamente de cierta notoriedad en la prensa francesa, de modo que se tradujeron algunos de sus títulos en un lapso de tiempo relativamente breve. No obstante, solo son cinco, lo cual significa muy poca presencia en Francia si pensamos en su abundante producción, además de que tampoco son una muestra totalmente representativa: *Doña Perfecta* (1876) conservó su título en 1885, nueve años después de su publicación en Madrid; *Marianela* (1878) fonéticamente también *Marianella* (1884) y *Marianela* (1888) fueron dos versiones que vieron las luz seis y cuatro años más tarde del original, al igual que *L'ami Manso* (1888), que en 1882 ya estaba en los escaparates de las librerías españolas. El intervalo de tiempo de las versiones francesas fue disminuyendo puesto que el original de *Miséricorde* (1900) data de 1897 y el de *Le roman de soeur Marcela* de 1902. Este último título es la versión del episodio de la tercera serie, *La campaña del maestrazgo* de 1899.

5) De Armando Palacio Valdés se vertieron tres obras al francés: *La Foi* (1910), que había salido en 1892; *La Joie du capitaine Ribot* (1909), cuyo original era de 1899; y *Soeur Saint Sulpice* (1903), con cuatro años de diferencia respecto del original castellano.

6) Emilia Pardo Bazán fue la autora más afrancesada de todos ellos, pero no por ello gozó de mucho mejor trato. La escritora mantuvo buenas relaciones con artistas e intelectuales franceses, por lo que *Le Naturalisme* y *Bucolique* datan de 1886, al ser editados por Albert Savine, a quien conocía bien. Estas traducciones salieron tres y un año después, respectivamente, de haber sido publicadas en Madrid. No obstante, otros títulos corrieron peor suerte: *San Francisco de Asís* (1882) tardó veintitrés años en cruzar la frontera, mientras que sus dos novelas naturalistas más representativas. *Le Château d'Ulloa* (1910) y *Mère Nature* (1911) salieron veinticuatro años después de su primera edición en España, cuando ella gozaba ya de cierta nombradía internacional y la editorial Hachette actualizó su célebre colección *Bibliothèque des meilleurs romans étrangers*. Les siguió *Mystère*, en 1913, con once años de intervalo.

Si comparamos la prolija producción entonces de novela en España con la veintena de títulos traducidos de los escritores citados, constatamos que la presencia de la prosa en Francia entre 1880 y 1914 aproximadamente es bastante reducida.

AUTOR	TRADUCCIÓN	ED.	ORIGINAL	ED.	ENT.
Alarcón, Pedro A. de	<i>La finale de Norma</i>	1893	<i>El final de Norma</i>	1855	38
Pereda, José M. de	<i>Dans la montagne</i>	1918	<i>Escenas montaÑesas</i>	1864	54
Alarcón, Pedro A. de	<i>Le tricorne</i>	1891	<i>El sombrero de tres picos</i>	1874	17
Valera, Juan	<i>Récits andalous. Pepita Jimenez, Les illusions du docteur Faustin</i>	1879	<i>Relatos andaluces: Pepita Jiménez, Las ilusiones del doctor Faustino</i>	1874	5
Valera, Juan	<i>El comendador Mendoza</i>	1881	<i>Le Commandeur Mendoza</i>	1875	6
Alarcón, Pedro A. de	<i>L'enfant à la boule</i>	1889	<i>El niño de la bola</i>	1878	11
Pérez Galdós, Benito	<i>Marianella</i>	1884	<i>Marianela</i>	1878	6
Valera, Juan	<i>Dona Luz</i>	1881	<i>Doña Luz</i>	1878	3
Alarcón, Pedro A. de	<i>Le capitaine Hérisson</i>	1900	<i>EL capitán Veneno</i>	1881	19
Alarcón, Pedro A. de	<i>La prodigue</i>	1893	<i>La pródiga</i>	1882	11
Pardo Bazán, Emilia	<i>Saint François d'Assise</i>	1905	<i>San Francisco de Asís</i>	1882	23
Pérez Galdós, Benito	<i>L'ami Manso</i>	1888	<i>El amigo Manso</i>	1882	6
Pardo Bazán, Emilia	<i>Le Naturalisme</i>	1886	<i>La cuestión palpitante</i>	1883	3
Pereda, José M. de	<i>Sotileza</i>	1899	<i>Sotileza</i>	1884	15
Pardo Bazán, Emilia	<i>Bucolique</i>	1886	<i>Bucólica</i>	1885	1
Pardo Bazán, Emilia	<i>Le Château d'Ulloa</i>	1910	<i>Los Pazos de Ulloa</i>	1886	24
Pardo Bazán, Emilia	<i>Mère Nature</i>	1911	<i>La Madre Naturaleza</i>	1887	24
Palacio Valdés, Armando	<i>La Foi</i>	1910	<i>La Fe</i>	1892	18
Pérez Galdós, Benito	<i>Miséricorde</i>	1900	<i>Misericordia</i>	1897	3
Palacio Valdés, Armando	<i>Soeur Saint Sulpice</i>	1903	<i>La hermana San Sulpicio</i>	1899	4
Palacio Valdés, Armando	<i>La joie du capitaine Ribot</i>	1909	<i>La alegría del capitán Ribot</i>	1899	10
Pérez Galdós, Benito	<i>Le roman de soeur Marcela</i>	1902	<i>La campaña del Maestrazgo</i>	1899	3

AUTOR	TRADUCCIÓN	ED.	ORIGINAL	ED. ENT.
Pardo Bazán, Emilia	<i>Mystère</i>	1913	<i>Misterio</i>	1902 11

Fig. 1. Presencia de la prosa en Francia entre 1880 y 1914

Voluntariamente no hemos incluido a Vicente Blasco Ibáñez porque constituye, por circunstancias diversas, un caso especial. Obsérvese que son numerosos los ausentes allende los Pirineos. Sorprenderá, entre las traducciones de la época, la omisión de Leopoldo Alas Clarín, de Armando Palacio Valdés, de Jacinto Octavio Picón, de José Ortega Munilla, de Felipe Trigo, de Eduardo López Bago y otros tantos otros autores ahora considerados menores, pero de relevante éxito en suelo patrio. Además, las traducciones que circularon en aquella época representan de manera sesgada lo que en la actualidad se consideran como las obras canónicas o más representativas de muchos de los autores. Citemos, por ejemplo, *Fortunata y Jacinta* de Galdós, que no se vertió en francés hasta 1970, en Lausana, de la mano de Robert Marrast<sup>2</sup>. A Francia no llegó hasta cinco años después, como reimpresión de la edición suiza. Semejante suerte tuvo *La Régente* (1987), que tuvo que esperar más de un siglo (1884) para lograr nueva identidad en una traducción colectiva realizada por los prestigiosos hispanistas Albert Belot, Claude Bleton, Jean-François Botrel, Robert Jammes e Yvan Lissorgues.

Sin embargo, al recabar las traducciones de Vicente Blasco Ibáñez, comprobamos que su presencia en Francia es distinta de la de los demás novelistas, tanto por el número de traducciones que se hicieron de su obra, ocho frente a los títulos de Emilia Pardo Bazán, como por su concentración temporal a principio del siglo XX. Otros factores influyeron igualmente: las figuras del traductor y del editor, que en su caso fueron muy constantes, y los círculos de influencia de ambos en la prensa.

TRADUCCIÓN	ED.	ORIGINAL	ED. ENT.
<i>Fleur-de-mai</i>	1905	<i>Flor de mayo</i>	1895 10
<i>Terres maudite</i>	1902	<i>La barraca</i>	1898 4
<i>Dans les orangiers</i>	1911	<i>Entre naranjos</i>	1900 11
<i>Boue et roseaux</i>	1905	<i>Cañas y barro</i>	1902 3
<i>Dans l'ombre de la cathédrale</i>	1907	<i>La catedral</i>	1903 4
<i>La horde</i>	1912	<i>La horda</i>	1905 7
<i>Arènes sanglantes</i>	1910	<i>Sangre y arena</i>	1908 2

<sup>2</sup> Benito Pérez Galdós, *Fortunata et Jacinta, histoire de deux femmes mariées*, Robert Marrast (trd.), Lausanne, Rencontres, 1970; y después en París, Ed. français réunis, 1975.

TRADUCCIÓN	ED.	ORIGINAL	ED.	ENT.
<i>Les quatre cavaliers del'Apocalypse</i>	1917	<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>	1916	1

Fig. 2. Fechas de las traducciones

Todos estos autores, que encarnan la literatura y la crítica española de la época en Francia, se distribuyen del modo siguiente:

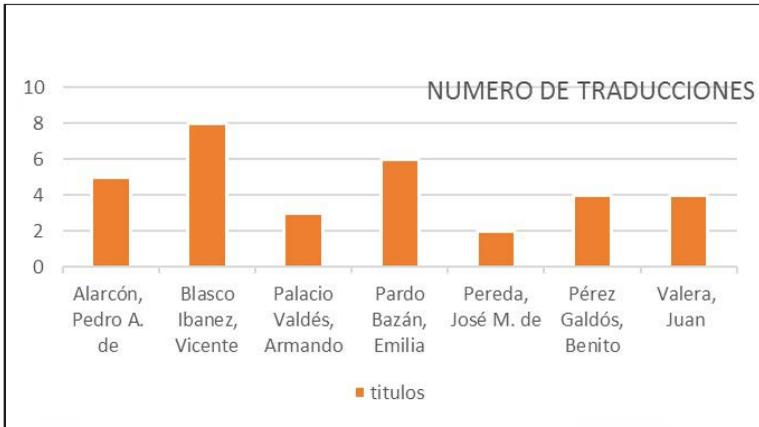


Fig. 3. Número de traducciones

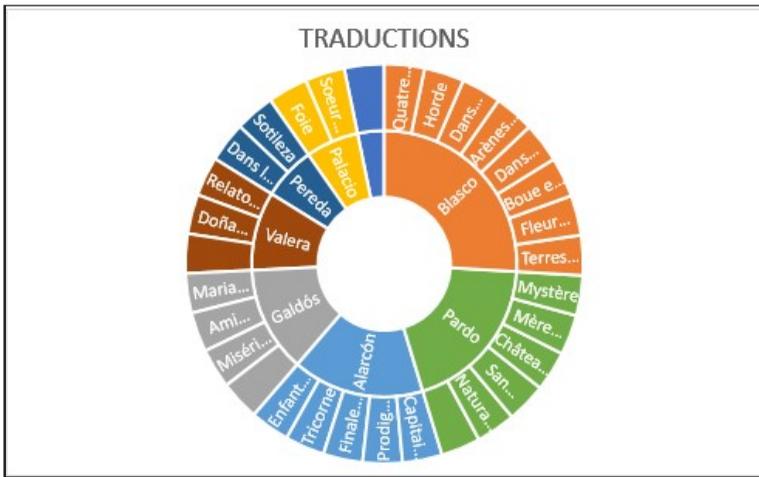


Fig. 4. Número de traducciones



Fig. 5. *Lapso de tiempo entre traducciones y ediciones*

A tenor del gráfico relativo a las fechas de la publicación de las traducciones y desde un punto de vista meramente cuantitativo, el mejor embajador de la prosa española entre 1879 y 1918 es Vicente Blasco Ibáñez, seguido de Emilia Pardo Bazán y de Pedro Antonio de Alarcón. Benito Pérez Galdós y Juan Valera, ambos igualados, son curiosa y paradójicamente menos accesibles para un lectorado francés. Otros autores como Pereda o Palacio Valdés son escasamente representativos, aunque su intervalo diacrónico de presencia en el mercado francés sea mucho más dilatado dada las fechas de sus traducciones.

Uno de los mayores problemas de la circulación de los textos en el período de estudio es el lapso de tiempo que transcurre entre la edición y la traducción. La media se sitúa en torno a unos 13 años, aunque ese plazo es ilustrativo, ya que depende de cada autor y de numerosas circunstancias extraliterarias. Aun así, y suprimiendo los dos casos extremos de Alarcón y Pereda, la media viene a ser de unos 11 años.

El desfase que en general se observa entre la fecha de edición del original y su traducción al francés tiene importantes repercusiones en el acto y momento de recepción de los textos, lo cual, influye a su vez en futuras traducciones. No es extraño que, como escribía Georges Hérèlle, la novela española no despertase ningún interés en Francia porque, en realidad, cuando era bajo el filtro de la traducción solía llegar con tal desajuste y retraso que los intereses estéticos en Francia andaban ya por otros derroteros. Es normal que al abrir las páginas, por ejemplo, en 1911, de *Le Château d'Ulloa* o *Mère Nature* o, en 1899, de *Sotileza* de Pereda o, en

1884, de *Marianela* de Galdós, al lector francés que le gustase, por ejemplo la prosa, le supiese a rancio pues probablemente ya andaba inmerso desde hacía tiempo en relatos poéticos, líricos, biográficos, decadentistas, parnasianos y simbolistas. Volver a las novelas de tesis, a la observación mimética de la realidad y a los cuestionamientos sobre el libre albedrío le debía parecer completamente trasnochado. Es más, por no tener en cuenta estos parámetros, observaba Georges Hérelle, en Francia se consideraba que la narrativa española estaba entonces desarrollando unas creaciones en la estela de las obras extranjeras, siguiendo gustos, estéticas y modas, de «París, Roma o Berlín»<sup>3</sup>, de modo que, si se la llegaba a leer, se la menospreciaba como mera literatura de imitación.

No es que los escritores careciesen de talento y su producción de valor literario, lo que ocurría es que, a juicio de Hérelle, para el receptor francés, se asemejaban a lo que los artistas en sus respectivas patrias habían producido hacía tiempo, por lo que «malgré le talent réel de quelques-uns d'entre eux, par exemple de Pereda, le public français refuse de s'intéresser à la littérature espagnole»<sup>4</sup>. Por lo tanto, los escritores de primera fila en España, cuyos textos lograron salir a la luz en revistas y después en volúmenes, pasaron en general desapercibidos, salvo entre el pequeño círculo de los hispanistas. Pensaba Hérelle, que se estaban generando importantes injusticias que él calificaba de accidentales. Obviamente, Geroges Hérelle no se percató de los efectos nefastos del desfase cronológico de la circulación de los textos en unos momentos de tanta ebullición y controversia estética como fue el Fin de Siglo y las primeras décadas del siglo XX. No obstante, si se publicaron las novelas realistas y naturalistas aunque fuera más tarde era porque se estaba reconociendo el mérito y la validez, podríamos decir, canónica, de estos autores que, como garantía de futuras ventas, tenían que haber logrado éxito en sus respectivos países antes de entrar en el panteón de las colecciones extranjeras en otros idiomas. Así, por ejemplo, la traducción de *La barraca – Terres maudites*, que Georges Hérelle realizó se publicó estratégicamente primero en la *Revue de Paris* para darla a conocer y después en la editorial Calmann-Lévy. Esta fue la primera traducción que Hérelle hizo del español y recordaba que:

---

<sup>3</sup> Georges Hérelle, *Petit mémoire d'un traducteur*, Jean-Marie Van der Meerschen (ed.), Bruxelles, Ed. du Hazard, 2005, p. 33.

<sup>4</sup> Georges Hérelle, *Petit mémoire d'un traducteur*, p. 33.

Il a fallu huit ans pour que *Terres maudites (La Barraca)* qui est une œuvre très forte et très belle, épuisât son premier tirage fait à 2.500 exemplaires, et Calmann Lévy me dit un jour: «Si je raisonnais en commerçant, je ne devrais plus imprimer d'ouvrages de Blasco. Les livres qui ne se vendent pas ne sont pas une affaire de librairie. Mais, personnellement, je goûte beaucoup ses ouvrages et je goûte aussi vos traductions. Je continuerai donc à imprimer tout ce que vous me donnerez de lui. Un jour viendra certainement où les romans de Blasco se vendront»<sup>5</sup>.

Y efectivamente, Calmann-Lévy editó otras novelas de Vicente Blasco Ibáñez que Hérèlle tradujo y aunque con mayor o menor dificultad, estas se fueron vendiendo. ¿Qué tenían de particular las traducciones de Hérèlle?

Georges Hérèlle había llegado casi por azar y por placer al mundo de la traducción, al socaire de sus viajes por los países de la cuenca Mediterránea. Durante aquellos viajes se iba informando sobre las novedades locales. El descubrimiento de un nuevo autor o de una nueva obra lo hacía un tanto al azar, según los extractos y críticas que aparecían en la prensa que despertaron su curiosidad. Hérèlle aprehendía el texto desde el placer de la lectura, si bien la curiosidad del sagaz y sensible traductor también orientaron sus selecciones. Por ese motivo, se consideró un traductor artístico que actuaba con plena independencia y libertad, a diferencia de los traductores profesionales, cuya ambición se reducía, a su entender, a percibir los derechos de autor, mientras que lo que él quería era recrear una obra de arte<sup>6</sup>. Hérèlle, por lo tanto, no fue un traductor de masas, sino de autores, aquellos que él mismo eligió, como bien da cuenta la correspondencia conservada en su archivo personal. Se distinguía de los traductores profesionales porque esta actividad considerada de baja categoría la solían ejercer gente necesitada económicamente:

Homme de lettres manqué, pauvre institutrice, veuves sans ressources, ce qu'ils demandent surtout à ce travail ingrat, c'est un peu d'argent. Naturellement, leur intelligence personnelle, le degré de leur culture, la connaissance plus ou moins complète qu'ils ont de la langue étrangère et de leur langue propre, influent beaucoup sur la qualité de leurs traductions; mais il est certain qu'en général ils se soucient peu de la perfection des besognes qu'ils accomplissent, l'essentiel, pour eux est de faire vite<sup>7</sup>.

Como traductor se distinguía personalmente por su carácter desinteresado y la finalidad artística de su quehacer. Por ello, se había impuesto tres reglas de oro, que él denominaba «Las tres obligaciones de un

---

<sup>5</sup> Georges Hérèlle, *Petit mémoire d'un traducteur*, p. 33.

<sup>6</sup> Georges Hérèlle, *Petit mémoire d'un traducteur*, p. 33.

<sup>7</sup> Georges Hérèlle, *Petit mémoire d'un traducteur*, pp. 18-19.

traductor», las cuales dan cuenta del carácter poco profesionalizado del sector, no sólo de la traducción, sino también de la edición y de las actividades de difusión y comercialización del libro.

Según Georges Hérelle, la primera obligación del traductor es personal. Consideraba que la traducción no es un trabajo de librería, sino una tarea artística para cuya ejecución debe el traductor utilizar su cultura y talento personal. La circulación de los textos y su traslación a otras lenguas, sin agentes literarios, se realizaba en muchos casos por relaciones personales y por mero azar. Georges Hérelle hizo las veces de agente al presentar autores hasta la fecha desconocidos a sus editores, o incluso, al intentar introducir en España las obras de los otros autores que había traducido.

La segunda obligación se centra en la figura del autor y se refiere al esfuerzo que debe hacer el traductor para comprender el texto objetiva y subjetivamente. Su principio rector era la fidelidad al texto de partida, pero con un exigente trabajo de corrección y perfección para que el nuevo texto fuese lo más preciso, exacto y literario posible en francés.

La tercera obligación reincide en el circuito editorial de la traducción, pues el traductor ejerce de eficaz mediador, al ser él quien propone a las revistas y a las editoriales aquellas obras que considera «sincèrement remarquables». Por permanecer siempre fiel a este criterio, Hérelle logró crear un clima de confianza de modo que « Brunetière, Charmes, Ganderax et Calmann ont toujours eu confiance en moi et n'ont jamais refusé ce que je leur présentais »<sup>8</sup>. La nómina de autores en lengua española que Georges Hérelle tradujo no es nada prolija, si tenemos en cuenta la abundancia de obras publicadas en España entre 1900-1915. De lengua castellana, fueron pocos los afortunados: Vicente Blasco Ibáñez, Mauricio López Roberts, Rubén Darío y Ventura Calderón.

En este periodo de edición artesanal, la presencia de la literatura en Europa estaba influenciada de manera bilateral: por la autarquía cultural en la que vivían las producciones en España, al igual que en otros países europeos; y asimismo, porque tras un periodo de brillante desarrollo endógeno como el de Francia durante la segunda mitad del XIX, esa autarquía generó falta de curiosidad y conocimientos estereotipados o pobres sobre lo que se produjo más allá de sus fronteras, tanto en el lector medio como en el más docto.

---

<sup>8</sup> Georges Hérelle, *Petit mémoire d'un traducteur*, pp. 94-95.

Los gustos y criterios personales de Georges Hérèlle fueron los que prevalecieron a la hora de determinar, en gran parte, qué se traducía en editoriales como Calmann-Lévy, Ollendorff y Hachette. ¿Cuáles fueron los criterios de selección de Georges Hérèlle? ¿Por qué un autor despertó más la curiosidad que otro en tierras extranjeras y se convirtió en símbolo de excelencia nacional?

Las respuestas deben mucho más al azar y las circunstancias de lo que podríamos creer. Estudiémoslo brevemente a través del caso Vicente Blasco Ibáñez, el novelista español que Georges Hérèlle admiró con mayor intensidad.

Las relaciones entre Georges Hérèlle y Vicente Blasco Ibáñez empezaron a finales de 1898. Acababa de publicarse *La Barraca*<sup>9</sup> y de ella dio cuenta el crítico José Fernández Villegas, más conocido por su seudónimo Zeda, en una reseña literaria que salió en *La Época*, el 22 de diciembre de 1898. Llamaba la atención el crítico sobre «el colorido, el estilo vibrante, cálido, empapado, por decirlo así de amor a la tierra valenciana» y la maestría del autor al saber «dar vida a las creaciones de su imaginación», «encerrar en los límites de un libro de menos de 300 páginas los rasgos esenciales de una raza» y hacernos:

[...] sentir lo que en ella hay de apasionado, de pintoresco, de noble y de mezquino deleitándonos y conmoviéndonos, haciéndonos sonreír ante cuadros idílicos o llorar ante hondas tristezas, o estremecernos ante formidables pasiones; quién tiene el poder de sugestionarnos y encadenar nuestra atención y sojuzgar nuestro espíritu, es, sin duda, un grande e inspirado artista<sup>10</sup>.

Zeda ejerció con eficacia su papel de cronista pues sus declaraciones y juicios tuvieron mayor impacto del que el crítico se debía imaginar al dirigirse a sus lectores nacionales. Recordaba Georges Hérèlle, que dicho artículo despertó su interés y suscitó el deseo de leer a Blasco, y ello a pesar de ser un desconocido en Francia y del naturalismo tan cercano al de Zola con el que había compuesto sus novelas. Ahora bien, como bien indicaba el crítico de *La Época*, Blasco logró plasmar la idiosincrasia rural valenciana, lo cual, llamó la atención de Hérèlle, a quien de antemano le interesaban los cuadros de costumbres rurales. Le sedujeron asimismo la capacidad descriptiva y dramática del novelista valenciano. Por eso, las observaciones de Georges Hérèlle sobre la ausencia de interés que el lector francés

---

<sup>9</sup> Vicente Blasco Ibáñez, *La Barraca*, Valencia, Prometeo, [1898].

<sup>10</sup> José Fernández Villegas, Zeda, «Crónica literaria. *La barraca*», en *La Época* (22-12-1898).

sentía hacia la novela española antes anotadas, probablemente se deban al hecho de que el traductor, inmerso en su presente, tampoco se había dado cuenta de la importancia del horizonte de expectativas personal y del lectorado a la hora de seleccionar un texto para introducirlo en otra cultura que se considera más avanzada, más desarrollada, y, en suma, superior. Si bien predominan las miradas paternalistas y condescendientes, ¿cuál era el horizonte de expectativas de un lector extranjero ante un texto vertido en su idioma? En suma, ¿qué buscaba un lector francés de entresiglos cuando decide leer una obra española? Aunque sea de todos sabido, no estaría de más recordar que España había puesto fin a su imperio, había perdido toda relevancia internacional y llevaba todavía pegada a su piel las etiquetas que con tanta eficacia habían acuñado los viajeros románticos. Aquellos que cruzaron los Pirineos observaron el atraso tecnológico, económico y social de España, por lo que en muchos casos siguieron legitimando aquellos estereotipos que muchos españoles llegaron a asumir.

Al margen incluso de estas imágenes y relaciones de alteridad, cabría pensar que el buen lector francés, siguiendo los pasos de Georges Hérelle, seleccionaría aquello que le permitiese descubrir lo diferente y viajar –en aquel mundo todavía de muchas palabras y pocas imágenes– a través de la literatura. Bien se sabe, lo distinto despierta curiosidad y en los siguientes términos exponía Hérelle sus criterios de selección, tan válidos para sus lecturas, como para sus traducciones:

Ceux qui méritent d’être traduits sont ceux qui ont une bonne saveur de terroir et qui, au lieu de se contenter d’une formule littéraire plus ou moins internationale, expriment vraiment quelque chose de leur propre pays<sup>11</sup>.

Fue precisamente ese aspecto local, extranjerizante, exótico y pintoresco el que por encima de las analogías estéticas despertó el interés del traductor y del editor y que propiciaron su exitosa recepción desde que *Terres maudites* empezó a salir por entregas<sup>12</sup>. Gaston Deschamps, crítico de *Le Temps*, el 14 de septiembre de 1902 también reincidía en aspectos semejantes y la equiparaba a *Colomba*, la novela también sobre luchas entre clanes familiares que Prosper Mérimée –y no Zola– había ubicado en escenarios corsos:

---

<sup>11</sup> Georges Hérelle, *Petit mémoire d’un traducteur*, p. 33.

<sup>12</sup> Vicente Blasco Ibáñez, «*Terres maudites – La barraca*», en *Revue de Paris* (octubre de 1901), pp. 462-503 y 698-734, (noviembre de 1901), pp. 31-75 y 384-422; y París, Calmann-Lévy, 1901.

Les personnages de cette églogue tragique se détachent avec un relief étonnant. Le réalisme de M. Blasco Ibanez est rude, franc, coutumier d'une brusquerie qui accroît la saveur des passages de douceur et de charme. Que d'épisodes j'aurais à découper dans cette vigoureuse fresque ! Ce livre vaut un voyage en Espagne. Il est pour la huerta de Valence ce que Colomba est pour la Corse<sup>13</sup>.

La obra en francés de Vicente Blasco Ibáñez, gracias a la labor de Georges Hérèlle, representan un caso singular. La trayectoria del escritor valenciano en el país galo comenzó un poco más tarde que para otros autores, pero no por iniciativa del novelista, sino la del traductor, quién solía contar que Blasco dejó sus primeras cartas sin contestar.

Desde entonces, otras novelas de Vicente Blasco Ibáñez fueron viendo la luz en Francia, de modo, que podemos hoy afirmar que es autor que gozó de mayor presencia en el país vecino a través de la traducción. No hay que olvidar tampoco que entonces ya solía pasar Blasco largas temporadas en Francia, antes de instalarse definitivamente en Menton.

De los ocho primeros títulos de Blasco traducidos entre 1902-1916, la mayoría fueron versiones de Hérèlle, salvo *Boue et roseaux*, de Maurice Bixio en 1905 y *Dans les Orangers*, de Félix Ménétrier, en 1911:

1. *Terres maudites* (1902), *La barraca* (1898)
2. *Fleur-de-mai* (1905), *Flor de mayo* (1895)
3. *Dans l'ombre de la cathédrale* (1907), *La catedral* (1903)
4. *Boue et roseaux* (1902), *Cañas y barro* (1905).
5. *Arènes sanglantes* (1910), *Sangre y arena* (1908)
6. *Dans les orangers* (1911), *Entre naranjos* (1900)
7. *La horde* (1912), *La horda* (1905)
8. *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* (1917), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916)

Los contactos que Blasco mantuvo de por vida con su traductor y sus sucesivos editores fueron estrechándose, de modo que las versiones francesas de Blasco no son meras traducciones, pero textos casi a cuatro manos. La correspondencia que hasta ahora hemos podido localizar, todas de Blasco Ibáñez a su traductor –cuyo estudio exhaustivo dejamos para otra ocasión– son, pese a su carácter unilateral, testimonio de ese trabajo complementario y de estrecha colaboración.

Adelantemos simplemente que Hérèlle siempre consultaba al escritor, al que consideraba algo descuidado. La anécdota de que Blasco escribió dos veces un mismo párrafo sin darse cuenta, uno por la noche al acostarse

---

<sup>13</sup> Gaston Deschamps, «*Terres maudites*», en *Le Temps* (14-09-1902).

y otro al despertarse y que nadie se notó la redundancia en la versión española hasta la intervención de Hérelle es, por ejemplo, bastante conocida. También lo es, por citar otro caso, el tan criticado cambio de título de *Sangre y arena* para el que Blasco dejó libre arbitrio a su traductor. No solo confió Blasco plenamente en él por su esmero y deseo de perfección, pues sabía Blasco que al fin y al cabo el texto de Hérelle es el que servía de puente para otros traductores —en especial del Norte— que tan sólo conocían la lengua entonces de la corte, sino también por su respeto en otros asuntos más crematísticos como el de los derechos de autor y la selección de obras que luego incluiría Blasco en la editorial Prometeo.

Pese al carácter sucinto de estas notas, queden como testimonio de un trabajo en curso, alentado por un proyecto internacional y un trabajo en equipo que, esperemos, logre ofrecer una visión clara y pertinente de la presencia de la literatura en Europa. Cada país es singular y encierra interesantes curiosidades y sorpresas.

## OBRAS CITADAS

- Blasco Ibáñez, Vicente, «*Terres maudites – La Barraca*», en *Revue de Paris* (octubre de 1901), pp. 462-503 y 698-734, (noviembre de 1901), pp. 31-75 y 384-422.
- , *Terres maudites – La Barraca*, París, Calmann-Lévy, 1901.
- , *La Barraca*, Valencia, Prometeo, [1898].
- Deschamps, Gaston, «*Terres maudites*», en *Le Temps* (14-09-1902).
- Hérelle, Georges, *Petit mémoire d'un traducteur*, Jean-Marie Van der Meerschen (ed.), Bruxelles, Ed. du Hazard, 2005.
- Pérez Galdós, Benito, *Fortunata et Jacinta, histoire de deux femmes mariées*; trad. de de Robert Marrast, París, Ed. français réunis, 1975.
- , *Fortunata et Jacinta, histoire de deux femmes mariées*, Robert Marrast (trad.), Lausanne, Ed. Rencontres, 1970
- Villegas, José Fernández (Zeda), «Crónica literaria. *La barraca*», en *La Época* (22-12-1898).

## El espacio urbano en la literatura: una mirada comparativa a través de *El maestrante* y *La Regenta*

ASAKO TOKUNAGA

清泉女子大学 (Universidad de Seisen)

**RESUMEN:** El tratamiento del espacio urbano en la literatura del siglo XIX es una de las características más representativas del Realismo como recurso para reflejar crudamente la sociedad del momento. Especialmente, *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín», como ya es bien sabido, es una obra típica que utiliza este procedimiento. Vetusta, la ciudad de provincias donde se desarrolla la novela, es un calco del Oviedo de aquel tiempo hasta en las estructuras más detalladas de cada zona. Por consiguiente, el autor da una función muy precisa a la ciudad inexistente como espacio cerrado, donde la vida de los ciudadanos transcurre de forma rutinaria dentro de un ambiente. En la misma época, Armando Palacio Valdés escribió *El maestrante* y en ella también encontramos la representación de la misma ciudad desplegando idéntica función. Al principio, ambas empiezan con una descripción del casco urbano y lo interesante es que también las dos historias acaban en tragedia. Este estudio es una investigación comparativa de dos obras de la misma época que tomaron como base la misma ciudad. Trataremos de examinar las secuencias que utilizan los mismos escenarios, cotejando los puntos de vista de cada autor.

**PALABRAS CLAVE:** Leopoldo Alas «Clarín», espacios urbanos, siglo XIX

El tratamiento del espacio urbano en la literatura del siglo XIX es una de las características más representativas del Realismo como recurso para reflejar crudamente la sociedad del momento. Las ciudades, creaciones de los hombres, están llamadas a establecer su espacio desde un punto de la estructura física o sobre el conjunto de las personas que viven su vida cotidiana dentro de un lugar limitado. Cuando traza una ciudad en la novela, el

autor imita fielmente un lugar determinado, o toma una parte de ella para colocarla como fondo. Los lectores pueden llegar a conocer este ambiente a través del narrador o los ojos de los protagonistas, y ese panorama se describe de una manera más amplia dependiendo de la perspectiva que muestre el escritor. El escenario de ficción se compone de los elementos elegidos por los autores, para que reconozcamos la ciudad real a través de ciertas características. De esta forma, los lectores reconstruyen los espacios según la presentación de estos elementos seleccionados por los escritores.

A partir de 1868, Era de Meiji, en Japón se empezó introducir la cultura occidental incluyendo también las técnicas novelísticas del momento. La descripción de la ciudad es una de ellas. Pronto el escenario donde transcurren las narraciones empezó a cobrar una importancia vital dentro de la historia, dando lugar a la novela de costumbres, y supuso el comienzo de que la ciudad se convirtiera en un protagonista más dentro de las obras. En esta ocasión nos acercaremos a dos obras de dos grandes autores españoles del siglo XIX, Leopoldo Alas «Clarín» y Armando Palacio Valdés, ya que ambos autores eligieron a una ciudad provinciana como el trasfondo de la historia. En Japón, el estudio en el campo de la literatura española, aún en la actualidad, tan solo se centra en el Siglo de Oro, ni siquiera Clarín ha sido suficientemente investigado. En 1964, un investigador japonés, Hiroshi Tominaga, se refirió a Palacio Valdés en un artículo publicado por la universidad de Waseda<sup>1</sup>. Esta fue la primera ocasión en la que se mencionó a Palacio Valdés en nuestro país, sin embargo, no se ha desarrollado ningún estudio particularmente hasta hoy. En cuanto a la traducción, en 1988 se publicó *La Regenta* en japonés y, aparte, se incluyeron unas obras cortas en una antología de cuentos. Con respecto a Palacio Valdés, no se ha publicado ninguna traducción de sus obras y después de 1964 tampoco ningún investigador ha tratado a este autor. Además en este momento hay poca gente que conoce su nombre, ni siquiera en el área de la literatura.

La construcción de un determinado escenario se basa en la realidad, como si quisiera resucitarse obstinadamente una ciudad que ya existe. El espacio de la novela es algo indistinto, y para presentar la parte más real de la existencia es necesario describir la estructura física minuciosamente dentro de la narración, es decir, la disposición detallada de la ciudad. Con esto se consigue un efecto tridimensional del espacio. A continuación, como ya

---

<sup>1</sup> Hiroshi Tominaga, «Armando Palacio Valdés kou», en *The Waseda Commercial Review*, 176 (1964), pp. 109-138.

mencionamos, nos centraremos en la ciudad que fue trazada y recreada por los dos autores anteriormente señalados.

Como ya dijimos, este estudio es una comparación de las obras de la misma época que utilizaron el mismo objeto como materia de su novela. Sobre todo nos centraremos en la construcción del espacio novelístico a través de las miradas de los personajes. Ai Maeda, uno de los investigadores más importantes sobre los espacios urbanos en la literatura en Japón, indicó que aunque estén descritas tan fielmente, las ciudades en las obras novelísticas, siempre son ilusiones<sup>2</sup>. Por definición, la ciudad es un conjunto de informaciones, y se debe acotar en un segundo lo que está transcurriendo cuando se expresa por escrito. Al principio, cuando los lectores se enfrentan a una obra, suelen pensar sobre los el aspecto psicológico y sus acciones. A pesar de esta premisa, en la mente del que lee, el espacio siempre se construye siguiendo las miradas de los personajes o a través de las palabras del narrador. Por otro lado, solamente las partes que se constituyen a través del texto, o dicho de otro modo, las coordenadas por donde transcurre la novela, quedan descritas, mientras que los espacios que no se describen, quedan vacíos. Sin embargo, los lectores integran esos espacios vacíos de forma automática.

Vetusta en *La Regenta* tiene una posición relevante dentro de la amplia historia del estudio sobre esta novela, en el que el tema de la ciudad es una corriente esencial. Entre las estructuras de las ciudades citadas, Vetusta y Lancia, encontramos una cierta técnica común. Sin embargo también hay discrepancias en la manera de captarla. Esta vez solo mencionamos el uso de la mirada de los personajes para dar informaciones de las ciudades imaginarias, y no el contexto en el que se produjeron.

Estas dos ciudades representadas en cada novela tienen un mismo modelo, que es el Oviedo de la segunda mitad del siglo XIX, bien conocido por ambos autores. Martínez Cachero ya mencionó a las dos ciudades en 1961 en su estudio «Oviedo en dos novelas del siglo XIX». Y señala lo siguiente:

Más o menos atenuadas a la realidad observada por los respectivos novelistas, Lancia y Vetusta, contrafiguras literarias del Oviedo de la segunda mitad del siglo XIX, no resultan imagen halagadora de la ciudad, de sus naturales y pobladores. Alas acomete una visión más amplia y completa, de superficie, fondo y trasfondo; a Palacio

---

<sup>2</sup> Ai Maeda, *Toshikukan no naka no bungaku*, Tokyo, Chikumabunko, 2011

Valdés le importa sólo un caso particular situado en localidad que conoce bien de cerca, pretexto esa ubicación para componer unas cuantas estampas marginales a su manera reveladoras<sup>3</sup>.

Desde una perspectiva temática, podemos decir que ambas novelas tratan de una historia de adulterio y que las dos contienen una crítica a una sociedad rutinaria y anquilosada. Sobre la impresión de las dos ciudades, Brian J. Dandle comenta lo siguiente medio siglo después: «La sociedad aburrida y cursilona de la Lancia de *El maestrante* se asemeja mucho a la Vetusta de *La Regenta*». Palacio Valdés escribió *El maestrante* en 1893, diez años después de la publicación de *La Regenta*<sup>4</sup>. La historia se desarrolla en la década de los años 50 del siglo XIX.

En 1925, Cruz Rueda mencionó en *Armando Palacio Valdés: estudio biográfico*, que «Mas no ha obtenido esa novela el éxito que otras del mismo autor»<sup>5</sup>. Sin embargo, en 1928, González Blanco elogió contundentemente la primera parte de esta novela: «con todo he de confesar que el primer capítulo de *El maestrante* es modelo de descripción plástica, que nos deja grabados en la imaginación los lugares que quiere describir y que nos impresiona fuertemente»<sup>6</sup>.

Ruiz-Tilve razona lo siguiente sobre el hecho de que Palacio Valdés utilizara Oviedo como trasfondo de su novela:

*El maestrante*, por su propio estilo de gusto arcaizante y afrancesado, necesitaba un escenario decadente y agobiante, que encaja muy bien en el Oviedo de mediados del XIX en el que fecha la acción. Oviedo, en este segundo caso, ya lo hemos adelantado, es Lancia, y el autor, que describe con paciencia de orfebre los espacios, cambia los nombres de calles, palacios e iglesias en un juego de simulación que, en general, no oculta la realidad plenamente identificable<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> María Martínez Cachero, «Oviedo en dos novelas del siglo XIX», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 43 (1961), pp. 381-390.

<sup>4</sup> Brian J. Dandle, «Armando Palacio Valdés, el asturiano universal: una visión de conjunto», en Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña (ed.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, p. 69.

<sup>5</sup> Ángel Cruz Rueda, *Armando Palacio Valdés: estudio biográfico*, Madrid, Agence Mondiale de Librairie, 1925.

<sup>6</sup> Andrés González-Blanco, *Armando Palacio Valdés: juicio crítico de sus obras*, Madrid, Prensa Popular, 1928.

<sup>7</sup> Carmen Ruiz-Tilve, «El Oviedo de Palacio Valdés», en Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña (ed.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del*

Nos acercaremos a los primeros capítulos de ambas obras donde se concentran las descripciones de los escenarios donde transcurren estas historias. El nombre de Vetusta apareció por primera vez como adjetivo de la ciudad de Oviedo en su narrativa breve *El diablo en Semana Santa*.

No podemos afirmar que Palacio Valdés referenciara a *La Regenta*, sin embargo, las descripciones de los dos obras tienen puntos semejantes. Ambas utilizan el viento del sur en las primeras escenas. En *La Regenta*: «[...] el viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte»<sup>8</sup>. Y en *El maestrante*: «[...] y soplando un viento del noroeste recio y empapado de lluvia [...]»<sup>9</sup>. Tampoco podemos negar la influencia de de Clarín.

Ruiz-Tilve cotejó el espacio de Lancia con el casco antiguo de Oviedo en su estudio y mencionó algunas partes principales de la obra. El capítulo I de *El maestrante* se desarrolla en el palacio de Quiñones, que es el Palacio de Velarde en Oviedo. Con las siguientes citas podemos rastrear el camino desde la calle sur de la catedral hasta el palacio como muestra de la influencia de la obra de Clarín: «El viento soplabla más recio en la travesía de Santa Bárbara que en ningún otro paisaje de la población»<sup>10</sup>, «[...] la plazoleta que hay delante de la morada de los obispos y entró en este recodo»<sup>11</sup>, «[...] debajo del arco que comunica el palacio con la catedral y entró en la parte más desahogada y esclarecida de la travesía»<sup>12</sup>. O también:

La calle de Santa Lucía, con ser de las más céntricas, es también de las más solitarias. Está cerrada a su terminación por la base de la torre de la basílica, esbelta y elegante como pocas en España, y sólo sirve de camino ordinariamente a los canónigos que van al coro y a las devotas que salen a misa de madrugada. [...] En esta calle, corta, recta, mal empedrada y de viejo caserío, se alzaba el palacio de Quiñones de León. Era una gran fábrica oscura de fachada churrigueresca, con balcones salientes de hierro<sup>13</sup>.

Palacio Valdés presentó Lancia utilizando, a través de los pasos del personaje, la mirada horizontal. Los dos autores tuvieron diferentes visiones

---

*Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, p. 355.

<sup>8</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*, Madrid, Editorial Castalia, vol. 1, p. 93.

<sup>9</sup> Armando Palacio Valdés, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968, vol. 2, p. 353.

<sup>10</sup> Armando Palacio Valdés, *Obras completas*, vol. 2, p. 353.

<sup>11</sup> Armando Palacio Valdés, *Obras completas*, vol. 2, p. 353.

<sup>12</sup> Armando Palacio Valdés, *Obras completas*, vol. 2, p. 354.

<sup>13</sup> Armando Palacio Valdés, *Obras completas*, vol. 2, p. 354.

para captar la misma ciudad, sin embargo, hay una evidente diferencia. En nuestra opinión la divergencia más contundente es la existencia de la torre de la catedral. Según Magda Révész-Alexander, la torre es un fruto superfluo que está producido por dentro de transcendencia de los seres hombres, y su sentido práctico es algo secundario, Y es su existencia independiente la que se distingue precisamente de todos los otros monumentos<sup>14</sup>. Clarín otorga a la torre el sentido de la dominación y el poder. El autor presenta la ciudad desde un plano superior a través del catalejo de Fermín de Pas, el único hombre que puede subir a la torre bajo la que se extienden todos los tejados de Vetusta. La escena nos enseña cada esfera de influencia de la ciudad. El magistral mueve la vista de sureste a noreste, de norte a noreste, y llega a los alrededores de la catedral: «[...] reflejando con vivos resplandores los rayos del sol se movía lentamente pasando la visual de tejado en tejado, de ventana en ventana, de jardín en jardín»<sup>15</sup>.

Desde arriba Fermín de Pas puede observar cómo están dispuestos los barrios en Vetusta. Hay dos puntos que solo podemos conocer a través de esta vista sobre la ciudad, el primero es la división de cada zona y el segundo es la extensión de cada barrio.

La siguiente dos citas nos dan unas imágenes que sólo se pueden conocer desde un plano superior:

Desde la torre se veía, en algunos patios y jardines de casas viejas y ruinosas, restos de la antigua muralla, convertidos en terrados o paredes medianeras, entre huertos y corrales<sup>16</sup>.

[...] y era de ver cómo aquellas casuchas, apiñadas, se enchufaban, y saltaban unas sobre otras, y se metían los tejados por los ojos, o sean las ventanas<sup>17</sup>.

Sobre el segundo tema, en la siguiente cita Fermín de Pas se nos muestra la superficie de la zona: «Santo Domingo solo, tomaba una quinta parte del área total de Encimada: seguía en tamaño las Recoletas [...]»<sup>18</sup>. La extensión es una información limitada desde arriba y es un hilo que nos permite imaginar las dimensiones del espacio. Con todas las imágenes del rumbo y la zona desde encima de la ciudad que hemos mencionado, el autor consigue darnos

---

<sup>14</sup> Magda Révész-Alexander, *Der Turm, als Symbol und Erlebnis*, pero seguimos la traducción japonesa, *Tou no shiso*, Tokyo, Kawadeshobo, 1972.

<sup>15</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*, vol. 1, p.109.

<sup>16</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*, vol. 1, p.113.

<sup>17</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*, vol. 1, p. 110.

<sup>18</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*, vol. 1, p. 111.

una impresión tridimensional de Vetusta, que no se expresa con la vista vertical del personaje.

Los dos escritores estudiados tomaron como modelo la misma ciudad, utilizando también la misma técnica, que consiste en hacer pasear a los personajes por el centro de la ciudad en la escena inicial de la novela, describiendo de esta manera el perfil del casco antiguo. Con este recurso es posible captar el espacio real. Además, Clarín usa de forma eficaz la torre de la catedral de Vetusta, símbolo de la ciudad, para dar una visión desde una posición elevada antes de presentarla a los lectores. A través de la vista del catalejo del personaje, el autor describe además el espacio de arriba a abajo, dando una primera impresión de la ciudad. Por su parte, Palacio Valdés, no utilizó la misma técnica panorámica que Clarín, sino que su punto de vista se centró simplemente en el eje horizontal.

## OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo (Clarín), *La Regenta*, Castalia, Madrid, 1990.
- Cruz Rueda, Ángel, *Armando Palacio Valdés: estudio biográfico*, Madrid, Agence Mondiale de Librairie, 1925.
- Dendle, Brian J., «Armando Palacio Valdés, el asturiano universal: una visión de conjunto», en Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña (ed.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 57-70.
- González-Blanco, Andrés, *Armando Palacio Valdés: juicio crítico de sus obras*, Madrid, Prensa Popular, 1928.
- Maeda, Ai, *Toshikukan no naka no bungaku*, Tokyo, Chikumabunko, 2011.
- Martínez Cachero, María, «Oviedo en dos novelas del siglo XIX», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 43 (1961), pp. 381-390.
- Palacio Valdés, Armando, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968.
- Révész-Alexander, Magda, *Tou no shiso*, Tokyo, Kawadeshobo, 1972.
- Ruiz-Tilve Arias, Carmen, «El Oviedo de Palacio Valdés», en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (ed.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 353-364.

Tominaga, Hiroshi, «Armando Palacio Valdés kou», en *The Waseda Commercial Review*, 176 (1964), pp. 109-138.

# Literatura contemporánea

---

ED. MECHTHILD ALBERT, JOCHEN MECKE Y CARMEN RIVERO



# **Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española: ¿un cuento de hadas? ¿Un relato histórico? ¿Una leyenda?**

HAYAM ABDOU MOHAMED

(Universidad de Helwan) جامعة حلوان

**RESUMEN:** Kristina de Haakonsson es el personaje central de cuatro novelas españolas del siglo XXI. Este trabajo tiene por objetivo examinar dos de las novelas que versan sobre la princesa: *Kristina, la flor de Noruega* de Juan Arroyo Conde, y *La flor del Norte* de Espido Freire. El tratamiento del personaje por parte de ambos escritores nos planteó varias preguntas: ¿sufrió el género histórico un cambio de perspectiva? ¿Existe la novela histórica femenina? ¿Dónde está el límite entre el rigor histórico y la ficción narrativa? Analizaré las dos novelas, objeto de este estudio, en aras de estudiar en profundidad las cuestiones planteadas y procuraré llegar a respuestas a dichas preguntas.

**PALABRAS CLAVE:** Novela histórica, novela femenina, Kristina de Noruega, Espido Freire, Juan Arroyo Conde

## **1. Introducción**

La figura de Kristina de Noruega fue desconocida u olvidada a lo largo de siete siglos. En el año 1958 fue descubierto su sepulcro en Covarrubias (Burgos). La princesa formó parte del proyecto imperial de Alfonso X que estaba reuniendo partidarios para pretender a la corona del Imperio Germánico (por cierto, nunca fue coronado). Gracias a la saga real de Sturla Tordoson escrita –pocos años tras el fallecimiento de la princesa– en noruego, precisamente en 1265, y, traducida al español por el historiador

Vicente Almazán, se desvela este proyecto matrimonial. Cabe señalar que los novelistas han recreado la vida del personaje de Kristina basándose en la saga mencionada, ya que era la fuente histórica y la documentación obligatoria para casi todos los escritores que novelaron la historia de la princesa noruega, como lo demuestra la nota del autor en algunas novelas. También en las dos novelas, mi objeto de estudio, se ven incrustados fragmentos de esta saga.

Kristina de Noruega vuelve a alzar la voz y tomar la palabra setecientos años después de su muerte en cuatro novelas españolas: *Kristina la flor de Noruega* (2003) de Juan Arroyo Conde, *La flor del norte* (2011) de Espido Freire, *Los escarpines de Kristina de Noruega* (2010) de Cristina Sánchez Andrade, y *La cúpula del mundo* (2010) de Jesús Maeso de la Torre.

En un intento de dar la voz a personajes como Kristina, «Espido Freire no sólo cuenta la vida de Cristina de Noruega, también pretende dar voz a aquellas mujeres que han sido utilizadas como moneda de cambio en transacciones políticas»<sup>1</sup>.

Una princesa vino del norte, de un país frío para conquistar el corazón de un príncipe castellano... podría ser el comienzo de un cuento de hadas, pero no, la historia de la princesa noruega en España no fue un cuento de hadas en absoluto sino una crónica de una derrota sentimental. Diciendo esto se asoman dos interrogaciones evidentes: la primera es que nuestra protagonista no era una figura femenina excepcional en el sentido histórico, es decir, no llegó a ser reina, no contribuyó a la cuestión femenina como es el caso de otras figuras históricas femeninas. Tampoco era un personaje que marcara la historia de su país ni el futuro o la historia de España, total, su peso político fue nulo, entonces ¿por qué el empeño en elegir a una extranjera para ser el objeto de cuatro novelas españolas que han sido producidas durante una década (entre 2003 y 2011)? Según nuestro parecer, el nombre de Alfonso X es la clave de la respuesta, ya que ella fue la cuñada del rey «Sabio», por un lado, y, por otro, dada la labor de la Fundación Kristina de Noruega (creada en 1992, en Madrid), que patrocinó de una manera u otra estos proyectos literarios.

He optado por una indagación en la figura de Kristina en dos de las cuatro novelas mencionadas, lo cual me permitiría una mejor aproximación para poder extraer conclusiones considerables. *Kristina la flor de Noruega*

---

<sup>1</sup> Belén Antón, «Al encuentro de la princesa», en *El Diario de Burgos*, Cultura (13-01-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 10-07-2016] <<http://www.diariodeburgos.es/noticia.cfm/Provincia/20110113/encuentro/princesa/7C838C90-DFA6-2A49-B2D07983D025EBF0>>.

Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española:  
¿un cuento de hadas? ¿Un relato histórico? ¿Una leyenda?

(2003) de Juan Arroyo Conde, y *La flor del norte* (2011) de Espido Freire son mi objeto de estudio.

Mi propósito es acercarme al planteamiento del personaje femenino y no indago en la novela histórica, su concepto y sus rasgos; sin embargo, me inclino hacia la opinión de Marguerite Yourcenar cuando señala que «la única novela histórica posible en nuestro tiempo es aquella que toma posesión del mundo interior»<sup>2</sup>. Creemos que por este camino han ido nuestros dos escritores, ya que el autor de *Kristina la flor de Noruega* comparte con Yourcenar esa idea: «si las crónicas fueran veraces, no sólo nos hablarían de batallas y de grandes gestas, sino que ahondarían sin temor en los espíritus de aquéllos que un día fueron llamados por el destino para permanecer por siempre en la conciencia de los hombres»<sup>3</sup>. Va en esa misma línea la observación de Marta Cichocka sobre que todas las teorías nuevas acerca de la nueva novela histórica apuntalan que la «subjektivación de la historia permite transmitir el pasado desde la interioridad de los personajes o desde el filtro moral e ideológico del narrador»<sup>4</sup>.

Por otra parte, Maeso de la Torre, el autor de *La cúpula del mundo*, confesó a *Europa Press* que se siente «más escritor que historiador, pues la Historia es un pretexto para indagar en el mundo antiguo, donde se siente cómodo, y desvelar las claves del presente»<sup>5</sup>; también esa es otra perspectiva para estudiar el género histórico.

Siendo una de las novelas objeto de nuestro estudio escrita por una mujer, nos inclinamos a estar de acuerdo con lo que sostiene Biruté Ciplijauskaitė sobre el estilo de las escritoras de novela histórica, para la que muchas «de las autoras jóvenes insisten en el elemento afectivo, en una visión que no deje de ser personal», es decir, «no se da la mayor importancia

---

<sup>2</sup> Citado en Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 130.

<sup>3</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, p. 141.

<sup>4</sup> Marta Cichocka, «Algunas estrategias de la novela histórica contemporánea: desde un rompecabezas temporal hacia una dimensión intrahistórica», en *Verba Hispanica*, 20.2 (2012), p. 47.

<sup>5</sup> Europa Press, «El escritor Jesús Maeso cree que la ciudad “debería honrar más al Rey Alfonso X, quien evitó su desaparición”», en *Europa Press*, Cultura (08-04-2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-07-2016] <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-cadiz-escritor-jesus-maeso-cree-ciudad-deberia-honrar-mas-rey-alfonso-quien-evito-desaparicion-20100408170149.html>>.

a los acontecimientos históricos, a las batallas y las victorias, etc.». También la misma crítica ve que la forma autobiográfica responde al planteamiento de «la esencia íntima de la mujer»<sup>6</sup>.

Por otra parte, Elódia Xavier, en su libro *Tudo no Feminino*, analiza las obras de algunas escritoras brasileñas que escriben a partir de 1960, y se propone probar cómo la mujer escritora hace de la «condición femenina» un elemento estructurante de su obra. Xavier muestra cómo «la condición femenina conlleva una duplicidad, una división interior en los personajes femeninos que deben buscar, a través de la introspección, la autobiografía, y el tono intimista, una identidad perdida o negada constantemente por una sociedad patriarcal y doméstica»<sup>7</sup>.

Nuestro examen de la protagonista de las novelas estudiadas se centra en el discurso femenino mediante el cual percibimos que la representación del mundo hecha a partir de la óptica femenina es una representación que permite una perspectiva diferente a la visión homo-céntrica, esto por un lado, y por otro seguimos la evolución de la historia de nuestro personaje que ha empezado como un cuento de hadas dentro de un contexto histórico y termina por algunas leyendas que surgieron al respecto. Antes de adentrarme en el análisis presentaré a los dos autores e indicaré de forma breve algunos aspectos de sus respectivas novelas.

## 2. Los autores

### 2.1 Espido Freire

Freire nació en Bilbao en 1974. Es cuentista, novelista, ensayista y traductora. También escribió una obra de teatro y un libro de poesía. Su primera novela, *Irlanda* (1998), ha tenido una excelente acogida, y con *Melocotones helados* (1999) se convierte en la ganadora de menor edad

---

<sup>6</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, p. 125.

<sup>7</sup> Cito por Clara Agustina Suárez Cruz, «El espacio femenino en la nueva novela histórica hispano-americana. Una lectura de *Juanamanuela, mucha mujer* de Martha Mercader», en *Proceedings del 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, São Paulo, Associação Brasileira de Hispanistas, s.p. (en línea) [fecha de consulta 25-07-2016] <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC000000012002000300012&lng=en&nrm=iso](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300012&lng=en&nrm=iso)>.

Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española:  
¿un cuento de hadas? ¿Un relato histórico? ¿Una leyenda?

(tenía 25 años) en la historia del premio Planeta. *La flor del norte* (2011) es su última novela hasta el momento<sup>8</sup>.

## 2.2 Juan Arroyo Conde

Conde nació en 1953 en Briviesca. Es licenciado en Filosofía y Letras (Historia). Ha demostrado interés por los temas históricos relacionados con su tierra natal, Burgos. Es autor de novelas históricas como, entre otras, *El viajero de la selva oscura* (2002), *La princesa mora* (2004), *El milagro de las rosas y la locura de Juana* (2004).

## 2.3 El argumento de las novelas

Las dos novelas se limitan al marco general de la historia de la princesa noruega que nació en Bergen en 1234 y murió en Sevilla en 1262. Kristina, hija de Haakon, llega a España en 1258 para desposarse con uno de los hermanos de Alfonso X, y cuatro años después muere en Sevilla sin descendencia, siendo sepultada en Covarrubias (Burgos). Mientras la novela de Conde narra la vida de la princesa noruega de forma cronológica empezando desde antes de su nacimiento y terminando por su fallecimiento, la novela de Espido se arranca desde el presente de la princesa, Sevilla del año 1262, con su condición de una dama enferma moribunda. Y esto responde a una de las características inherentes a la escritura de la mujer, que reside en que el tiempo siempre es cualitativo en la mujer mientras es cuantitativo para el hombre.

Luego cada obra opta por un margen de ficción mínimo como en el caso de Conde, y con gran marco ficticio como hace Freire. Conde se adhiere más a la saga considerando su obra como crónica y se nombra a sí mismo por cronista. El autor presenta una versión fidedigna de lo que ocurrió en el pasado, mientras Freire da rienda suelta a su imaginación y recrea la vida familiar del personaje con profundidad y muchos detalles atrevidos, y, a la vez, verosímiles.

---

<sup>8</sup> La escritora mantiene su propia página web, *Espido Freire* (página web) [fecha de consulta: 13-06-2018] <<http://www.espidofreire.com>>, posee perfil en Facebook y contaba con la página web de su propia empresa, *Empresa Espido Freire* (página web) [fechas de consulta: 25-07-2016] <<http://www.emasefe.com>>, que desapareció a mediados de 2016, aunque puede verse una instantánea en la *WaybackMachine*.

## 2.4 La estructura de ambas novelas

### a) *Kristina, la flor de Noruega* de Juan Arroyo Conde

La novela se compone de 23 capítulos que se desarrollan a lo largo de 145 páginas y que vienen enmarcados por un agradecimiento y nota final del autor. La novela se inspira en la saga de Haakon Haakonsson y termina con el «Romance de Kristina». Cada capítulo empieza por un resumen a modo de narrar el *Don Quijote de la Mancha*.

### b) *La flor del Norte* de Espido Freire

La novela está dividida implícitamente en tres partes: la primera arranca en el presente para dar un repaso por la vida del personaje abarcando la genealogía familiar (la abuela Inga, el bisabuelo, el rey Sverre, el abuelo Haaakon III, la madre, etc.). La segunda parte se centra en el viaje de Kristina a Sevilla y se inicia con un epígrafe de la saga de Haakon y versos del *Mío Cid*. El viaje de la princesa pasó por Inglaterra, luego Francia, después llega a Aragón, y finalmente la recibe el rey Alfonso X en Valladolid.

La tercera parte supone, de nuevo, un retorno a la condición actual de la protagonista, el presente, donde el personaje vuelve a establecer relaciones familiares mediante tomar el hilo de la genealogía familiar encabezando varios capítulos por un miembro de la familia, pero en realidad haciendo un repaso de sus experiencias vitales. A modo de ejemplo a lo dicho sirve esto: cuando el nombre de Cecilia, la hermana de la protagonista, encabeza un capítulo, lo que hace el personaje es indagar en el mundo sensual en el que la incrustó su hermana.

Además se intercalan fragmentos en cursiva que parecen pertenecer a la famosa saga de Sturla Tordoson. A pesar de que *La flor del Norte* es una novela histórica, no escapa de los hilos conductores que rigen la obra de Espido Freire y que se pueden resumir en tres elementos: el tiempo, el espacio y los personajes. En general, sus novelas «parten de un cuento de hadas, o de una leyenda»<sup>9</sup>.

La escritora tiene la preferencia de contar una historia desde diferentes lugares y tiempos. Señala Paula López Jiménez que todas las novelas de

---

<sup>9</sup> Paula López Jiménez, «Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas», en *Mujeres novelistas jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid, Narcea, p. 160.

Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española:  
¿un cuento de hadas? ¿Un relato histórico? ¿Una leyenda?

Freire «tienen una estructura de círculos concéntricos, por un lado comienzan y terminan en el mismo punto, y por otro en el transcurso de la narración hay una presencia constante de analepsis y repeticiones»<sup>10</sup>. Los personajes de nuestra escritora necesitan volver varias veces a sus recuerdos «para profundizar más en ellos»<sup>11</sup>.

Nuestra obra, objeto de estudio, no es una excepción, puesto que la novela arranca en Sevilla de 1262 y termina también en la misma ciudad y en el mismo punto temporal. Empieza la genealogía femenina por la abuela Inga, que es un rasgo de la escritura de la mujer, según Ciplijauskaitė, pues el «presente se suele explicar o justificar continuamente con el pasado, muchas veces enraizado en las relaciones familiares, que [...] son la clave para comprender el difícil y controvertido yo de la mujer adulta»<sup>12</sup>.

Alternan en la narrativa de nuestra escritora dos períodos cronológicos bastante separados. Esta marca diferenciadora permite la representación del pasado y al mismo tiempo una crítica presente de ese mismo pasado. Es decir, en la narrativa de Freire junto a la línea que describe el presente, se desarrolla, paralelamente, una narrativa introspectiva, de tono intimista, casi confesional. El uso de la primera persona allana el camino a esto, y el molde autobiográfico es el recurso que ha adoptado la escritora para narrarnos la vida de la princesa arrancando desde el presente del año 1262, desde la condición de una dama enferma moribunda que vive en Sevilla rodeada de damas y cuñadas.

Es decir, la novela es un examen de vida desde el lecho de muerte, un recuento retrospectivo que incluye análisis y juicios sobreañadidos. Sale al hilo de la narración la Historia medieval de Noruega con las guerras civiles, los conflictos bélicos, la enemistad entre los de Bagler y los de Birkebeiner, la conquista de otras tierras como algunas provincias danesas o países como Islandia.

---

<sup>10</sup> Paula López Jiménez, «Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas», p. 150.

<sup>11</sup> Paula López Jiménez, «Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas», p. 150.

<sup>12</sup> Biruté Ciplijauskaitė, «El “espejo de las generaciones” en la narrativa femenina contemporánea», en Sebastian Neumeister (dir.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986)*, Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. 2, pp. 201-210.

### 3. El discurso femenino

#### 3.1 El personaje de Espido Freire

En la novela de Freire la narración viene en primera persona, aspecto que según Ciplijauskaitė «tiene otra ventaja, además de parecer más íntima: impide que el autor sobreañada su propia voz al relato. La escritura confesional debe servir al protagonista»<sup>13</sup>.

El personaje de nuestra escritora habla desde la perspectiva de una mujer derrotada por falta del amor, por estar lejos de su familia y su país natal, y ante todo, destruida por su tiempo. Kristina se concienza de su condición femenina y así se compara a sí misma con «una res vendida» y con «un gato nervioso y sin nombre»<sup>14</sup>. La res es una de las metáforas más vinculadas a la condición femenina. La res es un animal doméstico y dócil y por si no es suficiente mencionar «res», más adelante se compara con «una vaca vieja» que aguarda el momento para su sacrificio<sup>15</sup>. El uso de todas esas metáforas refuerza la idea de la condición femenina. La mujer es un ser dependiente de los lazos familiares y está dispuesta a sacrificar su felicidad y su independencia por el bien y el interés de la familia.

Por otra parte, Kristina toma conciencia de su inutilidad, así que leemos frases como: «Las princesas éramos amables estorbos, bellos en el mejor de los casos, pero inútiles, hermosos de contemplar, como la luna llena, pero apenas más necesarios. Al menos la luna, que alumbraba en mi primera noche de viaje, indicaba cuándo plantar y cuándo segar, pero yo, en mi barco repleto de riquezas, ¿para qué le servía ya a mi país?»<sup>16</sup>. Y cuando se siente ofendida porque el rey de Francia, Luis IX, no se acercó a su tienda para saludarla ni convocó una cena en su honor, dice «estaba acostumbrada a ser mostrada en sociedad, y no a que se me rehuera como una mercancía maloliente»<sup>17</sup>.

Además se refiere a la educación que recibió de manos de su madre, que le enseñó que una mujer debe «complacer la vanidad de los hombres»<sup>18</sup>, y que está en el mundo para «dar a luz herederos y torcer hilos».

<sup>13</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, p. 130.

<sup>14</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 185.

<sup>15</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 352.

<sup>16</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 190.

<sup>17</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 204.

<sup>18</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 213.

Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española:  
¿un cuento de hadas? ¿Un relato histórico? ¿Una leyenda?

Estas frases reúnen todos los atributos que se han asociado desde siempre al personaje femenino y que se pueden resumir en la sumisión, la obediencia, la docilidad y la fertilidad.

La princesa noruega se siente amargada y víctima de su condición de mujer; al principio la «llamaban la flor del Norte. El regalo dorado», luego fue, «simplemente, la extranjera y en los últimos meses, la pobre doña Cristina»<sup>19</sup>. Se concientia de que formó parte de un acuerdo: «¿Cómo me veían a mí, hace cuatro años, los aragoneses y los castellanos, sino como un pacto ya caduco propuesto a un rey que acababa de morir?». También se da cuenta de que fue objeto de un intercambio político: «¿Por qué fijados ya los pactos por el Fecho del Imperio, habían de modificarse por una noruega cuya presencia nadie requería? ¿Qué venía a buscar al sur Kristina Haakonadóttir, soltera de cierta edad, a la que tampoco habían encontrado acomodo en su propio reino?»<sup>20</sup>. Se añade a todo esto su condición de extranjera: «una intrusa que tendría mal encaje en una corte ya establecida, en la que no cabían más rangos y en la que cada cual había encontrado su lugar»<sup>21</sup>.

El «espejo de las generaciones» o la coexistencia de tres generaciones es un recurso muy eficaz para comprobar la continuidad de la existencia femenina. Se presenta en la novela la idea del árbol genealógico femenino, ya que el linaje matriarcal es horizontal y lo unen las madres. Kristina subraya el papel que desempeñó su abuela para conservar el poder real dentro de la familia. Además, hace hincapié en la solidaridad que une a la madre a la abuela.

### 3.2 *Discurso del personaje de Juan Arroyo Conde*

La voz narrativa está en tercera persona y toda la narración en el pasado, no se deja espacio para el presente; aun así, los momentos más íntimos surgen cuando la tercera persona cede la voz a la primera mediante un diálogo o un sueño, que aparecen en pocas ocasiones en la novela. La protagonista de Conde es una mujer atormentada por no poder vivir junto a su amado; Kristina se enamora de Alfonso X nada más verle, pero se casa con su hermano Felipe porque «el Sabio» estaba casado y además así fue acordado entre Castilla y Noruega. La existencia de Kristina, que recibe el apodo «la

---

<sup>19</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 352.

<sup>20</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 319.

<sup>21</sup> Espido Freire, *La flor del Norte*, p. 319.

flor de Noruega», como indica el título de la novela, es corta. En la obra la metáfora que relaciona a la mujer con lo vegetal está bien desarrollada en la última parte de la novela, pero las flores aparecen en el momento clave de la vida de la protagonista, claro está, para referirse a la condición femenina. El autor utiliza una de las metáforas universales para resaltar el carácter efímero de la belleza femenina y la vinculación del mundo de la mujer a la naturaleza. La comparación entre el marchitarse de una flor y el propio decaimiento de la protagonista es una prueba de ello; la propia protagonista «acabó por creer que aquella humilde y solitaria flor no era otra cosa que el reflejo de su propio espíritu, y que con cada estremecimiento que la rosa sufría al ser agitada por el frío viento, que le hacía perder uno a uno todos sus pétalos, a ella también se le escapaba un retazo de vida»<sup>22</sup>. Kristina llega a creer que su agonía era «como la de la flor, un lento marchitarse, y que su vida sólo duraría el tiempo que la rosa tardara en secarse»<sup>23</sup>. Una mañana de diciembre Kristina abrió de par en par su ventana y «lo primero que hizo fue dirigir su mirada al rincón del jardín donde se hallaba su rosa. Y fue entonces, al comprobar que la rosa había desaparecido, cuando comenzó a sentir que un frío cortante como un puñal atravesaba su piel»<sup>24</sup>. Así que, con la caída de los últimos pétalos de la flor solitaria, nuestra protagonista siente que el último soplo de vida que le queda se le está escapando por la boca. El romanticismo que impregna toda la narración se culmina con el último pensamiento que dedica Kristina a su amado Alfonso, antes de cerrar sus ojos y esbozar una sonrisa.

#### 4. Kristina de Noruega: de la historia a la leyenda

Hay varias teorías sobre las razones de la muerte de la princesa noruega con apenas 28 años. Una de ellas postula que Kristina murió envenenada, otra tesis apunta a la enfermedad, meningitis, que sufría la princesa. Mientras una tercera hipótesis afirma que nuestra protagonista falleció de melancolía y por estar lejos de su tierra. Freire ha optado por la primera tesis para poner punto final a la historia de su protagonista, mientras Conde se inclina a la tercera suposición para acabar con la vida de la princesa y así poner un broche a su cuento que está teñido de un matiz romántico. Cabe

---

<sup>22</sup> Juan Arroyo Conde, *Kristina, la flor de Noruega*, Burgos, Dosssoles, 2003, p. 139.

<sup>23</sup> Juan Arroyo Conde, *Kristina, la flor de Noruega*, p. 139.

<sup>24</sup> Juan Arroyo Conde, *Kristina, la flor de Noruega*, p. 139.

Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española:  
¿un cuento de hadas? ¿Un relato histórico? ¿Una leyenda?

señalar que uno de nuestros escritores, Arroyo Conde, tiene una opinión sobre el surgimiento de las leyendas, así dice que «ciertas leyendas surgen como una reacción de despecho del pueblo ante el olvido al que la Historia pretende condenar a veces a sus más valiosos protagonistas»<sup>25</sup>. Los restos de la princesa noruega yacen hoy en la Colegiata de Covarrubias de Burgos, donde volvió a renacer otra leyenda. Todas las doncellas solteras que hagan sonar la campana que hay junto al sarcófago encontrarán esposo en el plazo de un año, según la guía de turismo del municipio<sup>26</sup>. Otra leyenda señala que se oían llantos emitidos de la tumba de la princesa que solo se cesaron en 2011 tras la construcción de la iglesia de San Olav, el santo de Noruega. Felipe, el marido de Kristina, le había prometido al casarse que construiría una iglesia en honor de San Olav, una promesa que nunca fue cumplida.

## 5. Conclusiones

El inicio del relato de la princesa noruega en España se acerca a un cuento de hadas, con base, claro, en un relato histórico, mientras el desenlace conduce a varias leyendas. La narración en *Kristina, la flor de Noruega* cubre la vida del personaje principal, desde antes de su nacimiento hasta su muerte en 1262. La narración de *La flor del Norte* se centra en los últimos meses de vida de la princesa noruega cuando ya está muy enferma.

Nos ha sorprendido la conclusión a la que hemos llegado, pues en la novela de Freire Kristina parece un ser débil, flojo, sin mucho carácter, con dificultad para los idiomas y parece todo lo contrario en la de Conde. La mujer de nuestro escritor es fuerte, de gran personalidad, inteligente, culta, sagaz, muy romántica, lleva años soñando con un príncipe y está dispuesta a perseguir su sueño partiendo hacia el sur, habla el francés con soltura, también el latín y se empeñó en aprender el castellano.

Se destaca la delicadeza y el romanticismo en el personaje de Kristina de la novela de Conde, precisamente, cuando deja espacio para la voz en primera persona para indagar en el alma y pensamientos más profundos de la princesa y se nos revela su carácter apasionante. En *Kristina la flor de Noruega* la princesa muere de amor, de melancolía y de tristeza, de no poder vivir junto a su amado. Mientras al personaje de Freire le inculcaron

---

<sup>25</sup> Juan Arroyo Conde, *Kristina, la flor de Noruega*, p. 141.

<sup>26</sup> Marta Jurado, «Una vikinga en la corte de Alfonso X», en *El Mundo*, Cultura (18-05-2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 29-07-2016] <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/14/cultura/1273827858.html>>.

que el amor es una fantasía y que nadie muere de amor, por lo cual, la autora opta por dar muerte por envenenamiento a su protagonista. Yo esperaba que ambos escritores intercambiaran estas dos perspectivas. Es decir, la mujer fuerte, romántica sería el personaje de la escritora, y el personaje débil tocaría al de la obra de Conde.

En conclusión, la princesa noruega ha sido víctima, instrumento de un juego político, fue ignorada por la historia y a lo mejor si no hubiera sido la cuñada de Alfonso X no hubiera recibido mención alguna en la Historia. Aun así la Historia es un manantial para novelar la vida íntima de algunos personajes históricos que han quedado en la sombra. Es verdad que gracias a la labor de la fundación Kristina de Noruega se dio a conocer a esta mujer y en un acto de honrar a esa figura la fundación contribuyó a cumplir el deseo de la princesa setecientos años después de su muerte con la construcción de una iglesia dedicada a San Olav, el rey santo de Noruega, una promesa dada por parte del infante Felipe, marido de Kristina, que nunca la cumplió. La narrativa española, con cuatro novelas, ha inmortalizado el nombre de la princesa noruega.

Las mujeres de ambas obras estudiadas aquí son feministas por sus inquietudes hacia su sexo y su condición, ambas consideran la maternidad y los lazos familiares cuestiones todas pertinentes para una valoración feminista. Son personajes feministas por su conciencia de los problemas y las debilidades de su sexo.

## OBRAS CITADAS

Europa Press, «El escritor Jesús Maeso cree que la ciudad “debería honrar más al Rey Alfonso X, quien evitó su desaparición”», en *Europa Press, Cultura* (08-04-2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-07-2016] <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-cadiz-escritor-jesus-maeso-cree-ciudad-deberia-honrar-mas-rey-alfonso-quien-evito-de-saparicion-20100408170149.html>>.

Antón, Belén, «Al encuentro de la princesa», en *El Diario de Burgos* (13-01-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 10-07-2016] <<http://www.diariodeburgos.es/noticia.cfm/Provincia/20110113/encuentro/princesa/7C838C90-DFA6-2A49-B2D07983D025EBF0>>.

Arroyo Conde, Juan, *Kristina, la flor de Noruega*, Burgos, Dosssoles, 2003.

Ella tiene la palabra. Kristina de Noruega en la narrativa española:  
¿un cuento de hadas? ¿Un relato histórico? ¿Una leyenda?

- Cichočka, Marta, «Algunas estrategias de la novela histórica contemporánea: desde un rompecabezas temporal hacia una dimensión intrahistórica» en *Verba Hispanica*, 20.2 (2012), pp. 43-57.
- Ciplijauskaitė, Birutė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- , «El “espejo de las generaciones” en la narrativa femenina contemporánea», en Sebastian Neumeister (dir.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986)*, Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. 2, pp. 201-210.
- Freire, Espido, *La flor del Norte*, Madrid, Planeta, 2011.
- Jurado, Marta, «Una vikinga en la corte de Alfonso X», en *El Mundo*, Cultura (18-05-2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 29-7-2016] <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/14/cultura/1273827858.html>>.
- López Jiménez, Paula, «Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas», en *Mujeres novelistas jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid, Narcea, 2003, pp. 149-161.
- Maeso de la Torre, Jesús, *La cúpula del mundo*, Barcelona, Grijalbo, 2010.
- Sánchez Andrade, Cristina, *Los escarpines de Kristina de Noruega*, Barcelona, Roca, 2010.
- Suárez Cruz, Clara Agustina, «El espacio femenino en la nueva novela histórica hispano-americana. Una lectura de *Juanamanuela, mucha mujer* de Martha Mercader», en *Proceedings del 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, São Paulo, Associação Brasileira de Hispanistas, s.p. (en línea) [fecha de consulta 25-07-2016] <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000300012&lng=en&nrm=iso](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300012&lng=en&nrm=iso)>.



## Crónica de la derrota, los campos y el exilio en la novela *Los vencidos*

JOSÉ I. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ

Emmanuelle College

*«Memory is not an instrument for surveying the past but its theater. It is the medium of experience, just as the earth is the médium in which dead cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging.»*

Walter Benjamin

*«Proponer no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo. El recuerdo insiste porque, en un punto, es soberano e incontrolable (en todos los sentidos de esa palabra). El pasado, para decirlo de algún modo, se hace presente.»*

Beatriz Sarlo

**RESUMEN:** *Los Vencidos* de Xavier Benguerel pertenece al género novelístico de la memoria del trauma de la Guerra Civil y del exilio. Como tal, la obra narra la violencia psíquica causada en unos personajes que se ven forzados a abandonar la familia, los amigos y los lugares queridos, quedando, en definitiva, desterrados del medio social en el que estaban insertos.

**PALABRAS CLAVE:** Campos de concentración, derrota, memoria, exilio, testimonio

La importancia de obras como *Los vencidos*<sup>1</sup> (1974) del escritor catalán Xavier Benguerel (1905-1990) radica no tanto en su estilo realista o en los elementos estéticos y literarios, aspectos de los que sin duda gozan sobradamente, sino más bien en su carga documental y en su valor de acusación y denuncia. Es un testimonio que preserva para la historia unos acontecimientos tremendamente traumáticos<sup>2</sup>, y que siguen ejerciendo un fuerte influjo sobre el imaginario español<sup>3</sup>.

## 1. Estructura y significado de *Los vencidos*

*Los vencidos*, traducción del catalán *Els vençuts* (1969), pertenece por derecho propio a esa amplia geografía de la literatura desplazada y dislocada propiciada por los dramáticos eventos de la historia europea y española de la primera mitad del siglo XX. Como señala Hugo Gryn, los futuros historiadores «will call the twentieth century not only the century of great wars, but also the century of the refugee... [porque] It has been an extraordinary period of movement and upheavals»<sup>4</sup>.

La caída de Barcelona en enero de 1939 dará lugar a grandes oleadas de desplazados, hombres, mujeres, viejos y niños que huyen y buscan protección contra la represión del ejército franquista. «Individuals fleeing fascism –nos dice Micahel R. Marrus en su estudio sobre los refugiados europeos en el siglo XX– became the characteristic refugee type in the

---

<sup>1</sup> De no decirse lo contrario, todas las citas corresponden a la edición en castellano Xavier Berenguer, *Los vencidos*, Alfaguara, Madrid, 1974.

<sup>2</sup> Dado que el concepto de «testimonio» está sujeto a múltiples interpretaciones dependiendo del ámbito de estudio desde el que se plantee, creemos necesario especificar que en este trabajo el término se utiliza para referirse a aquellos testimonios mediatos en los que se relatan los acontecimientos vividos por los propios protagonistas que perdieron la guerra y que se vieron forzados a huir de España, iniciando así un largo exilio que, en muchos casos, solo acabó con la muerte. Literatura que trata sobre la retirada, el cruce de la frontera, la llegada a Francia, la reclusión en los campos de internamiento y los periplos vitales que cada uno de los individuos se vio forzado a cumplir durante la Segunda Guerra Mundial y los años subsiguientes.

<sup>3</sup> «[C]onjunto de valores, opiniones, mitos y fabulaciones compartidos que dan coherencia al tejido social y otorgan conciencia de comunidad cultural» (Roman Gubern, «La antropotrónica: nuevos modelos tecnoculturales de la sociedad mediática», en Carmen Gómez Mont [ed.], *Nuevas tecnologías de comunicación*, México D. F., Trillas, 1992, pp. 68).

<sup>4</sup> Citado en Tony Kushner y Katharine Knox, *Refugees in an Age of Genocide*, London / New York, Routledge, 1999, p. 1.

interwar period»<sup>5</sup>. Los refugiados del fascismo «[...] increasingly came on the European stage as losers –not the proud and distinguished outcasts who went abroad in the first moments after Mussolini or Hitler took power, but rather beaten, harassed, sometimes bewildered outcasts»<sup>6</sup>.

*Los vencidos* reconstruye parte del éxodo mentado por Marrus y producido por la victoria fascista en España. No tiene por tanto nada de extraño que, como el título de la novela indica los vencidos sean los principales protagonistas de esta fábula<sup>7</sup>; hombres y mujeres desplazados de su entorno geográfico y sentimental que intentan sobrevivir en un mundo hostil, dominado por la crueldad, la brutalidad y la muerte.

La novela se compone de dos partes. La primera, que abarca más de la mitad del texto, se titulada «Los fugitivos» y está dividida en tres capítulos centrados en la experiencia de la fuga y el exilio. Esta es también la parte más autobiográfica ya que prácticamente la totalidad de lo descrito coincide con la experiencia personal del autor<sup>8</sup>.

*Els fugitius* (*Los fugitivos* en castellano) (1956) fue el origen de lo que más tarde iba a ser *Els vençuts* (1969), novela en la que Benguerel fusionará la parte de la huida de Cataluña hacia la frontera francesa, con la segunda parte, *La fam i les fúres* (*El hambre y las furias*) dedicada a la experiencia en

---

<sup>5</sup> Michael R. Marrus, *The Unwanted. European Refugees in the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 122.

<sup>6</sup> Michael R. Marrus, *The Unwanted. European Refugees in the Twentieth Century*, p. 124.

<sup>7</sup> Utilizamos aquí el término con el significado que se le asigna en la narratología. Ver Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 1987, p. 30.

<sup>8</sup> El trasfondo autobiográfico en la primera parte de la novela es grande. La segunda parte, por el contrario, es una elaboración literaria hecha a partir de las experiencias vividas en los campos por amigos y conocidos del escritor (Jaume Pla, Avel·lí Artís y Miquel Ferrer, en los campos de Argelès, Saint-Cyprien, Prats-de-Molló, respectivamente) sin que él haya sido testigo directo. Ver al respecto Carles Cortés, «Ficción y realidad: el testimonio en los campos de internamiento franceses, *Els vençuts* (1969) de Xavier Benguerel», en Bernard Sicot (coord.), *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours). Actes du II Colloque International «70 años después». Nanterre, 12-14 février 2009*, París, Université Paris Ouest Nanterre – La Defense, 2010. pp. 191-204 ; Roger Manau Flotats, *Testimoni i nove la: Xavier Benguerel i l'èxode republicà*, Domingo Ródenas de Moya (dir.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra (tesina de final de carrera inédita, en línea) [fecha de consulta: 15-07-2016] <<http://hdl.handle.net/10230/25273>>, y Bernard Sicot, «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso) II», en *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine. De 1808 au Temps Présent*, 6 (2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 15-07-2016] <<http://ceec.revues.org/3171>>..

los campos de concentración franceses. Como explica el autor en las páginas iniciales a la edición en español de *Los vencidos*, con *Els fugitius* «intenté, demasiado precipitadamente [...] rehacer [...] una época [...] considerable de [...] [mi] existencia, con la inútil esperanza [...] de recontrar[me] a [...] [mí] mismo [...] a los pocos meses de mi regreso a Barcelona tras dieciséis años de exilio» (p. 14). Sin embargo, como reconoce unas páginas más adelante, «Aquel libro del año 1955 resulto, efectivamente, mucho más incompleto que el de ahora, no sólo debido al problema de la censura, sino porque entonces cometí el gran error de no «entrar» en los abominables campos de concentración de Francia» (p. 16). En 1973 Benguerel da a la luz la novela *1939*, concebida como la segunda parte de *Els vençuts*, y en 1982 aparece *Llibre de retorn*, considerada como una continuación de *1939*.

Aunque aparece descrita brevemente la presencia de Barcelona en la novela *Los vencidos* tiene un alto valor simbólico ya que es el escenario en el que se inicia la tragedia y lugar en el que la historia imprime su sello. Podríamos decir que Barcelona, sus calles, sus gentes, sus paisajes, nos devuelven la memoria de una conciencia individual y colectiva que aunque vencida se niega a morir.

Barcelona bombardeada, ensangrentada, doliente resistiendo la barbarie fascista concita en el lector un sentimiento de empatía y de justa indignación que contrasta con el clima de impotencia, y pesimismo causado por el avance de las fuerzas franquista, cuya victoria representa para la voz narrativa no sólo la quiebra del proyecto republicano sino también la pérdida de la familia, los amigos y sobre todo la destrucción de la idealizada patria catalana:

Es bonito ver una patria limpia, sólida, con equipos competentes. Sentir cierta prepotencia con relación a los vecinos; que a uno le hayan convertido en un nuevo manchesteriano... dentro de un proceso industrial deslumbrante. La amábamos profundamente y la íbamos construyendo como una estatua, cada día más evolucionada, más envidiada, más alta. Y, en pocas horas, entre unos y otros... Ya lo veis (p. 54).

¡Qué trágico, que innmercido destino el de esta pobre Cataluña! (p. 89).

El narrador-protagonista de la novela es Joan Pineda, alter ego de Xavier Benguerel y prototipo del intelectual orgánico comprometido con la cultura

y la lengua catalana<sup>9</sup>. Como Benguerel, Joan Pineda es también un escritor de Poble Nou y su labor está relacionada con la organización y promoción de actividades culturales sufragadas por la Conselleria de Cultura dependiente de la Generalitat de Cataluña.

En estos capítulos la narración se alterna entre las descripciones del bombardeo de Barcelona, la huida y la angustia de caer en manos del enemigo y las descripciones psicológicas en las que a través de una serie de diálogos que marcan el ágil ritmo del relato se presenta el estado anímico de Pineda y el resto de sus compañeros de huida.

Uno de los temas recurrentes en los tres capítulos que conforman la primera parte de *Los vencidos* es el relacionado con los conflictos morales que torturan al protagonista, disquisiciones que son fruto de un sentimiento de culpa propiciado por lo que Pineda entiende como un comportamiento egoísta y cobarde durante la guerra.

Pineda, que como Benguerel pasó toda la contienda en la retaguardia, está más preocupado del éxito de sus proyectos literarios que de ayudar a la victoria de la causa republicana. Pineda, como Benguerel, siente remordimientos de conciencia al saberse beneficiario de unos privilegios y ventajas negados a la clase obrera; privilegios y ventajas asociados con la pertenencia a los círculos intelectuales y del poder en Cataluña.

Otro de los *leitmotiv* de la novela es el de la crisis de identidad provocada por el exilio, como se puede comprobar en la siguiente cita en la que Pineda relata una conversación con uno de sus compañeros de huida (p. 163):

—Nosotros todavía somos nosotros, ¿no es eso? —me preguntó Rossend Comes.  
Le miré de reojo [...]

---

<sup>9</sup> El nacionalismo catalán era (y es) cultural, mediática y socio-económicamente hegemónico, en el sentido gramsciano. Para una definición breve pero precisa del término de Gramsci, consultar el trabajo de Antonio Olivé, «El “intelectual orgánico” en Gramsci. Una aproximación», en *Marx desde cero* (20-12-2012), s.p. (blog) [fecha de consulta: 22-06-2016] <<https://kmarx.wordpress.com/2012/11/20/el-intelectual-organico-en-gramsci-una-aproximacion>>. Para todo lo relacionado con Xavier Benguerel y su actividad en favor del catalanismo lingüístico y cultural, ver María Campillo, *Escritores catalans i compromís antifeixista*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Monserrat, 1995, y «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees / GEXEL, 1998, pp. 569-593, pero citamos por la versión digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d9>>.

—¿Quieres decir quiénes somos o dónde estamos?

—Dónde estamos, no. Tú mismo lo ves: casi en ninguna parte. Lo que me preocupa es saber si todavía somos los mismos, ¿comprendes?

No eran frases absurdas. Yo mismo hacia horas que tenía la sensación de haber perdido mi identidad en gran parte, y que todo aquello podía ser el principio de otra existencia en la cual incluso nuestros nombres resultarían superfluos.

El hombre es su barrio, su calle, su casa; aquel banco y aquel árbol que encuentra todos los días al salir del trabajo, y, por encima de todo, su mujer, los hijos, los padres, los amigos...

Íntimamente relacionado con la identidad está el tema de la memoria o, más bien, de la amenaza a ésta por parte de los vencedores que, como nos informa la voz narrativa, utilizaran todos los medios para destruirla, en una especie de memoricidio frenético y aterrador con el que se pretendió destruir la razón de ser de los exiliados. Como nos recuerda Juan Goytisolo, «[El] memoricidio surge de la creencia de que “el vencido no es aplastado del todo si conserva el recuerdo trágico de su lucha”»<sup>10</sup>. Por eso el protagonista de la segunda parte de la novela se sobresalta cuando escucha las palabras de su amigo Massana: «Es que a mí me lo han robado todo, y ahora se proponen robarme la memoria. Acabaré por no saber cómo son los míos. Ahora, ya a duras penas si los veo, por más que cierre los ojos. De hecho, no veo nada... Me lo están robando todo desde que nací» (p. 208). Y unas páginas más adelante se repite el temor a la ruptura cultural y emocional que conlleva la derrota (p. 148):

Habíamos perdido una guerra ignominiosa, monstruosa, y ahora, seguro que buscarían el sistema de destruir nuestro recuerdo. En las sacas del correo no habría sitio para nuestras cartas: nos serían devueltas porque, además del nombre de las calles, habrían desaparecido los nombres de los remitentes y de los destinatarios... Afortunadamente, pensaba poco en mi casa y en todo lo que habíamos dejado atrás. Y creo que no pensábamos porque no habríamos podido resistirlo.

Por este motivo el hecho de recibir la correspondencia de la familia genera un efecto positivo en la mente de los exiliados, como reconoce el mismo personaje, puesto que «aquellas palabras, venían a ser el cordón que me ataba a una existencia vivida hacía, quién sabe el tiempo, y a menudo dada por muerta y enterrada» (p. 220).

---

<sup>10</sup> Juan Goytisolo, «Memoricidio en Ramala», *El País* (22-04-2002), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 22-12-2016] <[http://elpais.com/diario/2002/04/14/internacional/1018735212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/04/14/internacional/1018735212_850215.html)>.

Resumiendo, en esta primera parte de *Los vencidos* la ficción y lo autobiográfico están tan íntimamente entrelazado que resulta difícil cuando no imposible determinar dónde está la línea de separación ya que Benguerel utiliza su experiencia personal como base de su elaboración novelística. La segunda parte, por el contrario, es diferente ya que lo que se narra es una elaboración puramente literaria hecha a partir de las experiencias vividas en los campos franceses por amigos y conocidos del escritor sin que Benguerel haya sido testigo presencial directo.

## 2. El hambre y las furias

Esta parte, titulada «El hambre y las furias», recrea la crónica de la crueldad sufrida por los exiliados que fueron encerrados en los campos de internamiento franceses, bajo la vigilancia de los gendarmes franceses, y las fuerzas coloniales senegalesas y argelinas<sup>11</sup>. Esta segunda parte no está dividida en capítulos y el protagonista, Oriol, y el resto de los personajes son distintos a los de la primera parte.

Se calcula que alrededor de 500.000 republicanos huyeron hacia Francia al finalizar la guerra para escapar de la represión franquista<sup>12</sup>. El miedo y la desesperación los empujaba hacia un futuro que, aunque incierto, suponían mejor que el que les esperaba en la España de Franco. Lo que no sospechaban es que la Francia de la libertad, la fraternidad y la igualdad los recibiría como indeseables, como «la escoria de la tierra», en palabras de Arthur Koestler<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> La crueldad de los gendarmes franceses y senegaleses es un tema recurrente en todos los testimonios de los campos franceses. Cabe señalar, por citar algunos ejemplos, *España comienza en los Pirineos* de Luis Suárez, *La almohada de arena* de Celso Amieva, *Campos de concentración, 1939-194... (1944)* de Josep Bartolí y Narcís Molins i Fàbrega y *Entre alambradas. Diario de los campos de concentración* de Eulalio Ferrer (véase la bibliografía para las referencias bibliográficas completas).

<sup>12</sup> Es difícil dar una cifra exacta de la población que va a cruzar la frontera al finalizar la guerra. Existen estimaciones varias que ofrecen números que oscilan entre los 350.000 y el medio millón de refugiados. Ver Joseph-Vicent Garcia i Raffi, «Introducció», en Lluís Ferran de Pol, *Campo de concentración (1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 2003, pp. 36-37; Geneviève Dreyfus-Arman, *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la Guerra Civil a la muerte de Franco*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 35, 53, y Michael R. Marrus, *The Unwanted. European Refugees in the Twentieth Century*, pp. 190-194.

<sup>13</sup> Arthur Koestler, *Scum of the Earth*, Londres, Eland, 2006.

La terrible sorpresa de los exilados frente a la mala recepción que tuvieron de las autoridades francesas y el abandono de las potencias europeas queda ampliamente documentada en esta segunda parte de la novela, en la que los personajes se lamentan amargamente de la soledad en la que se encuentran:

[...] ¿dónde están quienes nos habían de ayudar? Nos dejan morir..., toleran que nos traten como si fuéramos la purria, unos apestados... Durante la guerra tenías la sensación de que todo el mundo estaba a nuestro lado. Ahora que hemos perdido, no veo a nadie (p. 188).

Pero Francia, sobrepasada por la avalancha humana y recelosa de unos refugiados que observa como si fueran una «raza despreciable» ha preparado para recibir a los exilados españoles unos miserables campos de concentración que ha ido improvisando a lo largo de los Pirineos Orientales<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> El campo de Argèles-sur-Mer ocupaba la playa de la pequeña localidad del mismo nombre. Por este campo pasaron más de 100.000 personas entre civiles y militares, mujeres y niños. El campo de Saint Cyprien ocupaba también una playa y fue habilitado para dar cabida a la ingente población que ya no tenía espacio en el campo de Argèles. Por él pasaron unas 90.000 personas. El campo de Le Barcarès, estaba en la playa de la misma localidad; habilitado para dar cabida a unos 30.000 reclusos, acabo albergando casi el doble de presos al final de la Guerra Civil. Vernet d'Ariège estaba situado entre los pueblos de La Vernet y Saverdun, en el Ariège. En él estuvieron recluidos unos 15.000 españoles. El campo de Gurs, construido junto a la ciudad del mismo nombre, en la región de Aquitania, contaba en mayo del 1939 con 18.985 prisioneros de los que 6.555 eran vascos y el resto brigadistas internacionales. Tres campos se denominaban Vernet: Vernet-les-Bains (en los Pirineos Orientales), que gozaba desde la guerra de 1914 de una merecida reputación; a este campo fueron enviados los heridos graves. Pero Vernet de la Haute-Garonne y Vernet del Ariège eran, por el contrario, «campos de castigo» para indeseables, entre los cuales las autoridades galas incluían a miembros de la columna Durruti, además de los brigadistas internacionalistas. Rivesaltes, fue un campo creado en 1938 en un terreno despoblado de las comunas francesas de Rivesaltes y Salces. La caída del frente de Cataluña provocó la huida hacia Francia de miles de refugiados españoles, de los cuales unos 15.000 fueron internados en este campo. El campo de concentración de Agde (Heuralt) —en realidad sería más propio hablar de los campos de Agda, ya que estaba compuesto por tres campos— contaba con muchos catalanes y estaba situado cerca de la playa. Habilitado a principios de marzo de 1939, para mayo de ese mismo año ya contaba con una población reclusa cercana a los 24.300 presos. Según parece, el campo de Bram, en el departamento de Aude y próximo a la ciudad de Carcasona, estaba destinado a los ancianos. En este campo fueron internados 17.000 refugiados españoles, entre ellos Agusti Centelles, uno de los pioneros del fotoperiodismo moderno en Europa. Septfonds, con 15.000 inquilinos, fue un campo habilitado para técnicos y obreros cualificados. A todos ellos hay que añadir Prat de Molló, por el que pasarían unos 46.000 prisioneros, Arles-

Como el campo Saint Cyprien que la voz narrativa nos describe como un vasto arrenal a la intemperie cercado por alambradas, sin agua potable ni ningún tipo de salubridad:

La playa de Saint Cyprien se había convertido en un inmenso hormiguero de refugiados, que se sentaban o yacían acampados sobre la arena. Salvo arena, nada más había. Ni siquiera agua para beber, ni la figura de un árbol, de una planta, de unos juncos, ni un triste poste de teléfono. Cielo, mar, arena, una arena gruesa, pesada, y la muchedumbre de refugiados que progresaba a lo largo de la playa, y que... pronto se extendería desde el cabo de Biarra hasta Argelers (p. 196).

«Todo era noche, sensación de noche» confiesa la voz narrativa en varios apartados de la novela. La noche se presenta así como una metáfora de la falta de luz, en un mundo que, como el mar que los rodea, solo muestra indiferencia y desdén hacia el desamparo y abandono en que han caído los primeros luchadores por la libertad contra el fascismo europeo:

Frente a mi soledad interior me lastimaba la inmensa noche abocada sobre el mar, y el pesado rumor de las olas..., pero más aún, al volverme, contemplar aquella multitud de manchas negras esparcidas por la arena, como montones de escoria, de residuos inútiles. Eran personas como yo, personas que dormían, que soñaban tal vez, que sufrían. Algunos, seguramente estarían muriéndose. No tenían nada, ningún lugar a donde llamar, ningún conocido a quien acudir. Gente que no sólo había perdido la guerra, sino su país, su familia, su casa, y después de andar, derrotados, desechos, todo lo que encontraban todo lo que se les ofrecía, era una playa solitaria, fría, hostil (p. 199).

Por eso los reproches contra la sociedad francesa son furibundos a lo largo de esta segunda parte: «¡Qué tipo de libertad y de fraternidad existe en este coño de Francia! ¡Traidores, usureros, comunistas de *pernod* y *petanca*» (p. 105).

No nos gustaría concluir este pequeño esbozo de trabajo sin antes señalar que la experiencia vivida en estos campos ha producido en la literatura española un riquísimo legado de obras que van desde los testimonios

---

sur-Teach y, en fin, una larga lista de muchos otros campos que no mencionaremos aquí por falta de espacio y de tiempo. Para los interesados en el tema, los estudios de Dreyfus-Armand y Denis Peschanski, entre otros, son fundamentales.

y memorias, hasta la poesía, el teatro y la novela como la que aquí hemos tratado. Como escribe Francie Cate-Arries<sup>15</sup>:

La historia oculta de los campos de la costa de Francia donde se encerraban miles de refugiados [españoles], engendró un rico legado de obras culturales que dramáticamente demuestran cómo una comunidad política desplazada empezó a reconstituirse desde las ruinas de la guerra [...] [y] del exilio [...] [Una] literatura [que] se apropió del campo de concentración como vehículo discursivo [...] [para señalar el] momento alienante de ruptura cultural, [de la] desposesión y mutilación del cuerpo político.

## OBRAS CITADAS

- Benguerel, Xavier, *Los vencidos*, Barcelona, Alfaguara, 1972.
- Campillo, María, *Escritores catalans i compromís antifeixista*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Monserrat, 1995.
- , «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees / GEXEL, 1998, pp. 569-593 (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d9>>.
- Cate-Arries, Francie, *Culturas del exilio español entre alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*, Barcelona, Anthropos, 2012.
- Cortés, Carles, «Ficción y realidad: el testimonio en los campos de internamiento franceses, *Els Vençuts* (1969) de Xavier Benguerel», en Bernard Sicot (coord.), *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours). Actes du II colloque international «70 años después»*. Nanterre, 12-14 février 2009, París, Université Paris Ouest Nanterre – La Defense, 2010, pp. 191-204.
- Dreyfus-Armand, Geneviève, *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la Guerra Civil a la muerte de Franco*, Barcelona, Crítica, 2000.

---

<sup>15</sup> Francie Cate-Arries, *Culturas del exilio español entre alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*, Barcelona, Anthropos, 2012, p. 21. En «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso) II», Sicot ofrece un amplio catálogo de toda la producción literaria española que tiene como tema central o parcial los campos franceses.

- Ferrer, Eulalio, *Entre alambradas. Diario de los campos de concentración*, México, Pangea Editores, 1987.
- Flotats, Roger Manau, *Testimoni i nove la: Xavier Benguerel i l'èxode republicà*, Domingo Ródenas de Moya (dir.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra (tesina de final de carrera inédita, en línea) [fecha de consulta: 15-07-2016] <<http://hdl.handle.net/10230/25273>>.
- Garcia i Raffi, Joseph-Vicent, «Introducció», en Lluís Ferran de Pol, *Campo de concentración (1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Monserrat, 2003.
- Goytisoló, Juan, «Memoricidio en Ramala», en *El País* (22-04-2002), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 22-12-2016] <[http://elpais.com/diario/2002/04/14/internacional/1018735212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/04/14/internacional/1018735212_850215.html)>.
- Gubern, Roman, «La antropotrónica: nuevos modelos tecnoculturales de la sociedad mediática», en Carmen Gómez Mont (ed.), *Nuevas tecnologías de comunicación*, México D. F., Trillas, 1992, pp. 61-70.
- Koestler, Arthur, *Scum of the Earth*, Londres, Eland, 2006.
- Marrus, Michael R., *The Unwanted. European Refugees in the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 1985.
- Olivé, Antonio, «El “intelectual orgánico” en Gramsci. Una aproximación», en *Marx desde cero* (20-12-2012), s.p. (blog) [fecha de consulta: 22-06-2016] <<https://kmarx.wordpress.com/2012/11/20/el-intelectual-organico-en-gramsci-una-aproximacion>>.
- Prince, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 1987.
- Robin, Anthony, Jeremy Kushner y Katharine Knox, *Refugees in an Age of Genocide: Global, National and Local Perspectives during the Twentieth Century*, London / New York, Routledge, 1999.
- Sicot, Bernard, «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso) II», en *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine. De 1808 au Temps Présent*, 6 (2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 15-07-2016] <<http://ccec.revues.org/3171>>.



## ***Makbara*: un canto al amor. (De)construcción de la lógica, (re)construcción de la Torre de Babel**

GIHANE AMIN

جامع عطار القاهرة (Universidad de El Cairo)

**RESUMEN:** El deseo feroz de amarse fuera de los dogmas y valores impuestos por la sociedad occidental «euroconsumista» de una pareja poco convencional, cuya única ambición es disfrutar del *beatus ille*, el *carpe diem*, el *locus amoenus* y el *tempus fugit*, los lleva a refugiarse en las cloacas de la ciudad, renegando así de la vida al aire libre. Para luego emprender, cada uno por su cuenta, un viaje hacia Oriente, donde finalmente se encuentran en el paraíso perdido. Esta es la encantadora historia que nos relata el halaquí o cuentacuentos tradicional, de la plaza de Xemaá-el-Faná. *Makbara* es una especie de novela bizantina y, a la vez, un cuento oriental, al puro estilo de *Las mil y una noches*, perversamente deformado. Obra conversa, mozárabe, promiscua, pagana y hereje, que hace apología del mestizaje cultural y lingüístico. A su manera, es humanista, erasmista, neoplatónica, barroca, realista, modernista y vanguardista.

**PALABRAS CLAVE:** Ángel, Marraquech, geografía mítica, viaje iniciático, lujuria

No es mera casualidad que Goytisolo, escritor nómada por naturaleza, tras haber vivido largo años en Estados Unidos –California, Boston y Nueva York, luego de París– opte por Marruecos, como lugar de su exilio voluntario. Así, termina estableciéndose en Marraquech donde, cerca de la plaza de Xemaá-el-Faná, decidió comprarse una casa. En esta ciudad nació *Makbara* (1980), obra densa, de difícil lectura, cuyo título, incomprensible para su época, ya adelanta su contenido trasgresor.

Con pertenecer a la generación de los 50, difiere de ellos en lo que a compromiso social se refiere. Cabe recordar que durante esta época, aún

en vigencia el régimen franquista, España vive cierta apertura política: la firma de convenios de cooperación con USA, la entrada en la ONU y la recuperación de las relaciones políticas con casi todos los países europeos. En la década posterior, a nivel económico e intelectual, se perciben grandes cambios: el desarrollo de las libertades intelectuales, la apertura cultural hacia Europa y, sobre todo, el acceso a la sociedad de consumo. Posteriormente, tras la muerte de Franco, se normaliza la democracia. España entra en la Comunidad Económica Europea y en la OTAN. Y es esto lo que justamente critica mordazmente Goytisolo, escritor que se adelanta a sus contemporáneos al poner en cuestión lo que a todas luces parecía algo positivo: una nueva España que se estaba forjando a costa de su acerbo cultural árabe-musulmán y aljamiado, que le dio esplendor en la Edad Media. Así, en lugar de prosperar se ha vuelto falsa y artificial.

Escritor apátrida, independiente, cuya protesta está marcada por sus sólidas posturas ideológicas, se recrea en una literatura heterodoxa, anti-conformista, antiburguesa, anticlerical, antinacionalista, antifranquista, anticolonialista y antioccidental, por excelencia. En *Makbara*, no hay tabúes culturales ni cotos vedados. Se embiste contra todo tipo de convencionalismos. Es un texto poético narrativo de tan sólo 160 páginas, 15 capítulos o secuencias, que se pueden leer de forma independiente.

La finalidad de *Makbara* no es la de conseguir una obra estéticamente bella, sino un texto provocador. A nivel de contenido dificultan la llegada del mensaje los infinitos repertorios históricos, las referencias culturales y reseñas bibliográficas, los excesivos elementos intertextuales, la mezcla de significados contradictorios, la cita de factores dispares, la focalización continuamente cambiante, su yo que se diversifica y multiplica, la escasez de diálogos, la abundancia de monólogos interiores, al igual que la perspectiva fragmentada del tiempo y del espacio, que a su vez se perciben como algo subjetivo. También la entremezcla de distintos géneros y estilos literarios: periodístico, científico, epistolar, panfletos, discursos, manifiestos, conferencias, telegramas y octavillas, que por su opuesto planteamiento y desemejanza léxica se autodestruyen continuamente; así el artículo científico choca con el de la carta obscena, y ésta parodia el estilo epistolar. Además del alejamiento del razonamiento lógico, el recurso a los mecanismos psíquicos del recuerdo como elemento creador se persigue por medio de la escritura automática, un arte puro, no contaminado por la conciencia.

A nivel formal, los desafíos son aún mayores: su disconformidad se expresa gráficamente por medio de un lenguaje rebelde y una experimentación

lingüística singular. Su estilo mestizo y lenguaje aljamiado es engendro de un castellano entremezclado con arabismos, anglicismos, neologismos, arcaísmos, vulgarismos, culteranismos, gongorismos, amén de otras voces acuñadas por el mismo autor, que convierten párrafos enteros en un constante goteo de vocablos inconexos y polisémicos. En otras ocasiones, se repiten escenas cambiando alguna que otra palabra. Por no mencionar otras dislocaciones gramaticales, que tienen como fin romper la sintaxis castellana. Se suprimen las mayúsculas al principio de las frases, que a su vez se acortan, acercándose el ritmo de una narración ya de por sí ágil, cercana a la oralidad, debido a una puntuación propia, en la que el punto (.) y el punto y coma (;) son sustituidos por los dos puntos (:). Lenguaje trasgresor que persigue la liberación del discurso. Verba subversiva e irrepitable, que cumplen con el deseo de traicionar el arte del buen escribir, en defensa de un estilo mudéjar. Es de recordar que la defensa del castellano castizo fue uno de los fundamentos sobre el que sustenta la Generación del 98, quienes a diferencia de los modernistas se refugian en la identidad española y la lengua castellana. Escritor que además comparte el sentimiento modernista de no pertenecer a ningún lugar y el desengaño barroco. También es obra vanguardista, expresionista, simbolista y experimental, que busca expresar lo esencial del lenguaje, por medio de un lenguaje crudo y concentrado. Un estilo que muestra pero no explica y que persigue una nueva forma de captar la realidad y de reflejar las consecuencias nefastas de los avances tecnológicos.

En un mundo polivalente como el del *Makbara*, son infinitos los temas a analizar. Con ello, a nuestro modo de ver, la obra entera es un canto al amor y al goce del placer. Este no sólo es el hilo conductor de los acontecimientos, sino que además es un medio para explorarse a uno mismo y descubrir al otro. El ser humano, al dejarse llevar por sus instintos carnales, logra liberarse de las ataduras sociales y se salva de perecer en su soledad. Junto al motivo del amor, otra de las grandes preocupaciones de Goytisolo es la referente a la sociedad de consumo. Concepto socioeconómico capitalista relacionado con un desarrollo industrial o una superabundancia productiva con una norma sumamente simple: producir para consumir. Visto así, es un engaño occidental creado para someter al individuo. En «Radio Liberty» –título muy sugestivo que nos recuerda una emisora de radio anticomunista– se deja constancia de esta visión utilitaria y pragmática de la modernidad. Los que rechazan seguir las normas del sistema se ven obligados al exilio: «una tosca, pero resistente comunidad de topos que, ajenos a nuestros principios de laboriosidad y rendimiento, elaboran en la perpetua

oscuridad de las catacumbas una estructura social atávica»<sup>1</sup>. Aunque también tienen la posibilidad de elegir una muerte voluntaria y digna.

El amor como paradigma del sentimiento humano más noble, según esta lógica burguesa, se convierte en un producto adquirible comprable a una lavadora, un televisor o cualquier otro servicio adicional cuya finalidad se reduce a satisfacer las ambiciones del estatus social: «Rencontre entre les deux familles pour fixer la date et mettre au point tous les détails matériels concernant le mariage et l'installation du jeune ménage / Pour une cérémonie religieuse, aller à l'église [...] / Établir votre "liste de mariage"»<sup>2</sup>. Paralelamente, la pobreza, la vida irregular y el hastío son realidades molestas, que agreden contra los valores de una deshumanizada, «alegre y confiada ciudad eurocrataconsumista»<sup>3</sup>, al igual que la lujuria y obscenidad, omnipresentes en toda la obra, que además tienen como finalidad de provocar al lector y embestir contra el casticismo y el pudor católica tradicional de una sociedad hipócrita, pacata, no liberada sexualmente.

En *Makbara* se pretende narrar una historia tan habitual como compleja: el ansia inexorable de amarse, en una sociedad hostil que discrimina a todo el que no se adapta a su sistema de valores. Para contarla, Goytisolo se inspira libremente en la historia de amor que vivieron Eloísa y Abelardo, prototipo del amor puro. Dicha elección no es fortuita, puesto que los sucesos trágicos acontecen en la Francia de finales del siglo XI, época que coincide, en España, con el auge del arte mudéjar. Obras como *La Lozana andaluza* y *El libro de buen amor* son producto de este mestizaje literario. Paralelamente, temas como el aburrimiento, la pobreza, la marginación, la corrupción, la parodia de la liturgia cristiana, remiten a la poesía goliardesca que alcanzó su esplendor durante los siglos XII y XIII y cuyos ecos se perciben en el Arcipreste de Hita.

Pero el autor, en lugar de reconstruir ese mito clásico, lo destruye o más bien lo invierte para ajustarlo a las necesidades del siglo XX. Así, los tradicionales protagonistas cobran vida en un andrógino Ángel «caído» y un Paria marroquí desorejado, de virilidad incomparable (26 cm). Los nuevos antagonistas viven su pasión, al margen de las normas sociales. De esa nueva versión tan sólo se recuperan momentos fragmentados, según como los sienten o recuerdan los mismos amantes. De ahí que parezcan historias

---

<sup>1</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 746.

<sup>2</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 775.

<sup>3</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 731.

inconexas e incomprensibles, expuestas desde distintos ángulos y momentos históricos muy variopintos.

La obra se inicia con la secuencia titulada «Del más acá venido», que a su vez anuncia la llegada de un solitario emigrante que siembra terror a su paso por las calles parisinas: «al principio fue el grito: alarma, angustia, espanto, [...]: fantasma, espectro, monstruo del más acá venido?: intrusión perturbadora en todo caso [...]: radical negación del orden existente»<sup>4</sup>. Estamos ante una insólita representación de un caricaturesco «Tariq», quien ya no invade con las armas la España católica, sino que coloniza con su cultura y genes nada menos que la capital francesa, ágora de la civilización occidental.

A este *muhaxir* o expatriado norteafricano, se le conoce con el apodo de Paria, que a su vez podría ser una deformación de la palabra «patria»: «el apestado, el negro: [...] tentativa de movilizar contra él los reflejos defensivos de una comunidad permisiva y liberal, pero resuelta a defenderse con uñas y dientes de cuanto atente al orden social»<sup>5</sup>. Este «okupa» utiliza como «apuestos de invierno» las cloacas de una modélica metrópoli industrial, la que a veces parece ser París, mientras que, otras ocasiones, se asemeja más bien a la moderna ciudad de Pittsburgh. Durante su periplo conoce a un andrógino Ángel, que por rebelarse contra los mandamientos del edén socialista, es expulsado o huye del mismo.

Ángel, al igual que Paria, incordia con su presencia. Éste por su condición de social y aquel por su apariencia homosexual y vestimenta travestí. Ambos, reverso del héroe tradicional, viven apasionados, pero furtivos, encuentros amorosos. Las vicisitudes de la vida los separan en más de una ocasión, pero prendidos de la esperanza del reencuentro, Ángel le persigue hasta la cárcel de Targuist. Allí, realiza una felación en un cine, trabaja en un cabaret, ejerce la prostitución, hace el amor con un forastero en una necrópolis o *maqbara*; hasta que por último, se da el reencuentro de la peculiar pareja. Los amantes deciden retirarse para vivir su pasión amorosa, alejados de la civilización, en la libertad que ofrece su guarida, en las profundidades de las alcantarillas. Pero pronto dos curiosos intrusos invaden su paraíso. Son los reporteros de PB News, representantes radiofónicos del sistema, que se adentran –según ellos– en el averno del sumidero, para transmitirles a sus radioescuchas esta incomprensible historia de amor. Ángel consigue escapar, el marroquí, sin embargo, es retenido y

---

<sup>4</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 731.

<sup>5</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 734.

llevado a un congreso efectuado en la Catedral del Saber de la Universidad de Pittsburgh. Trasformado en objeto de estudio, es expuesto ante los «sapientes académicos».

En otro orden de cosas, las coincidencias entre Amy Jolly, la protagonista de la película *Marruecos* (1930), y el personaje literario de Ángel son más que obvias. Marlene Dietrich que interpreta el papel de una cantante de cabaret, sale en uno de los planos vestida con un frac y besa en la boca a una espectadora, escena bastante escandalosa para la época, mientras que en su película anterior, *El ángel azul* (1930), había representado de forma atrevida el papel de la cabaretera Lola-Lola. Ciertamente Goytisolo es un cinéfilo, pero su Ángel es mucho más que una mujer fatal. El nombre, ya de por sí, hace referencia, por un lado, al eterno dilema bizantino sobre el sexo de los ángeles. Cuestión que se trató en varios concilios, siendo el más conocido el de Bizancio. Según la leyenda, en 1453, mientras los turcos se estaban apoderando de la capital del imperio romano de Oriente, los sabios se hayaban encelados discutiendo un asunto tan baladí. Lo mismo que los personajes y lectores de *Makbara*, quienes estaban «perplejos ante el enigma insondable de tu identidad»<sup>6</sup>. Cuestión trivial en comparación con otras más trascendentales, pero que pasan inadvertidas, como la del feroz capitalismo y consumismo que se estaba apoderando de Occidente y cambiando su escala de valores. Por el otro, se inspira en la tradición esotérica, según la cual los ángeles son entes sutiles, carentes de sexo. El de la novela es además un ángel caído. El más conocido, en la tradición cristiana, es Lucifer, cuyo nombre en latín es la unión de *lux* y *fero*, es decir, ‘portador de luz’. Éste al rebelarse contra los mandamientos divinos es expulsado del cielo. Su sabiduría y soberbia le conducen hacia los infiernos, transformándose en Satanás, que significa ‘adversario’. Otra de sus denominaciones es la de Luzbel que significa ‘luz bella’, mientras que otras interpretaciones basadas principalmente en el Apocalipsis «le atribuyen este nombre al mismo Jesús, como auténtico portador del título del lucero resplandeciente la mañana» (Ap 2, 26-29). Esta concepción *sui generis* del bien y el mal nos refiere a su vez a la filosofía neoplatónica, que retomará el humanismo erasmista y según la cual la Belleza y el Bien, también, se identifican como una sola realidad. Descripción noble del deseo amoroso, que en la Europa medieval se conoció como el amor cortés, seis siglos y medio más tarde

---

<sup>6</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 773.

daría lugar al nacimiento del preciosismo, en la Francia de la primera mitad del siglo XVII.

En *Makbara* se presenta asimismo una adaptación actualizada del *Libro del buen amor*, en la que el amor verdadero es el que se salta todas las normas para sobrevivir a los agravios del tiempo y de la distancia, y superar las diferencias culturales y sociales. La sumisión voluntaria, la lujuria y la elección del amor libre, en un espacio polivalente que no distingue entre sexos, no es pecado. Más bien permite establecer una relación con el cosmos. Existe, por lo tanto, un fuerte vínculo entre el lenguaje amoroso y la herejía. Según esta explicación, la fe ya no subsiste a través de la imagen de Cristo, sino que el amor, el motor impulsor de la vida, pervive gracias a la figura del amado, entendido este como expresión de la belleza divina. Ésta se le puede revelar a uno a través de tres vías: el cuerpo, el menos puro, que se asimila por los sentidos; el alma, que entra por el oído y la vista (sentidos más elevados); y, por último, el intelecto, el superior, que se alcanza a través de la mente.

En ese contexto, es interesante constatar que el amor triunfa en espacios alejados y/o tétricos: la tenebrosidad de un cementerio musulmán, la oscuridad de una sala de proyección o el fondo de las cloacas. Si bien es cierto que en la tradición occidental estos lugares macabros se asocian al mal, no obstante también encierran un significado esotérico. Toda bajada a sitios recónditos y lúgubres remite a ritos iniciáticos. En la antigua Grecia, en las grutas, localizadas en el centro de la tierra, se reunían los hombres para celebrar el renacimiento o transformación del candidato. Morir para renacer convertido en héroe. En este viaje, el aspirante vuelve al mundo del que procede, pero siendo una mejor persona. Tras revelársele el conocimiento, sale del reino de la oscuridad y la ignorancia, para descubrir la luminosidad del espíritu.

En «Aposentos de invierno», el autor establece los tres niveles del viaje, basándose en las tres zonas cósmicas –infierno, tierra y cielo–, los cuales entendemos como «el infierno de la cultura occidental», «la cueva sagrada de Paria» y «el paraíso perdido en Oriente». Superar esta prueba es requisito indispensable en el rito, puesto que la iniciación significa la muerte para una posterior resurrección. Es decir, la bajada al infierno para luego elevarse al cielo.

El primer viaje lo realiza el Paria a Europa, desprovisto de sus sentidos: no percibe ni con los ojos ni con la inteligencia, «nos mira sin miramos»<sup>7</sup>; se expresa en una lengua ininteligible y el hecho de estar desorejado significa que tampoco entiende el discurso occidental, aparentemente lógico y racional. En su descripción física se inspira en la «fábula del asno sin orejas ni corazón» del Arcipreste, al decir que tiene «orejas de burro, orina como un mulo»<sup>8</sup>. También se le califica de bestia, lo que aquí es un símbolo positivo. Si bien en el Apocalipsis de San Juan se vincula al monstruo con el Anticristo o el diablo, aquí no obstante se usa para priorizar el primitivismo y la barbarie sobre la razón, puesto que sólo así, desprovisto de los sentidos, por medio de la intuición, el ser humano puede acceder a la verdadera sabiduría. Una vez llegado a Occidente son infinitas las pruebas que debe superar Paria, dentro de las profundidades de las alcantarillas –representación moderna de la cueva sagrada–. Retomando la idea de Ruiz Lagos identificamos la caverna «con la imagen de la propia España en la que penetra la serpiente/falo de la traición regeneradora»<sup>9</sup>. Desde una visión islámica «deformada», ésta remitiría a su vez al texto coránico o *azora* de «Los pobladores de la cueva», donde se retoma la leyenda de Los siete durmientes de Éfeso, una de las más antiguas del Cristianismo. Según la misma, siete nobles creyentes, por no renunciar a su fe, se refugiaron en una gruta, donde se quedaron dormidos, sin sed ni hambre, durante varios siglos. A Paria, los alucinógenos le sirven, durante su viaje iniciático, para acceder a otras dimensiones y poder, por consiguiente, ascender de nuevo al mundo de la luz, liberado de las ataduras materiales: «alumbrar un último rollo de hojas de cáñamo, levitar por la tiniebla amiga en un caliginoso estado de dicha»<sup>10</sup>. En su tercer viaje, vuelve finalmente al punto de partida, para encontrarse con el ser amado.

Ángel realiza su peregrinación a la inversa, para terminar también en Marruecos, donde se produce el encuentro final. A pesar de haberle arrancado las alas, su sapiencia le hace rechazar el paraíso que le ofrece su propia cultura y buscar otras alternativas en otros mundos aparentemente menos avanzados, más lejanos y profundos. Goytisolo, un apasionado del urbanismo, a su manera, nos hace visitar junto con Ángel los órdenes

---

<sup>7</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 734.

<sup>8</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 848.

<sup>9</sup> Manuel Ruiz Lagos, «*Makbara*: viaje errático al centro del universo-mundo», en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 10 (1981), p. 154.

<sup>10</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 793.

arquitectónicos representantes de las ciudades occidentales posmodernas: París, Pittsburgh y Nueva York, muestra del triunfo de la cultura occidental y de la razón.

El viaje iniciático de ambos finaliza en Marraquech, que por pertenecer a Oriente está fuera del tiempo occidental. Ahí, en el popular zoco, que se remonta al siglo XI y que funciona como una especie de microcosmos, crisol de culturas, los protagonistas encuentran el punto cero y, por consiguiente, se les descubre la felicidad: «al fin estás aquí —dice Ángel— te aguardaba desde hace largo tiempo, horas días semanas meses años, sabía que vendrías, volverías a mí, al punto mismo donde nos encontramos»<sup>11</sup>. El centro del mundo es un espacio que funciona como ombligo del universo, a través del cual se realiza la comunicación entre los reinos inferiores y superiores; pero fuera del mismo está el caos, la noche y la muerte. Desde este centro uno puede ir moviéndose hacia otros centros. En una geografía mítica, el espacio real es el sagrado. Por consiguiente, la plaza de Xemaá-el-Fná, círculo abierto, es el centro simbólico de un universo libre, transgresor de fronteras: «este minúsculo islote de libertad y fiesta en un océano de iniquidad y pobreza»<sup>12</sup>. Es, a su vez, conjunción de una serie de enfrentamientos: Occidente *versus* Oriente. Fe frente a Razón. El enriquecimiento del mestizaje cultural o la miseria de la limpieza de sangre del cristiano viejo. La sabiduría del patrimonio oral que se enriquece con la voz del *hallaquí* ante un conocimiento ficticio procedente de la «Catedral del Saber» de las universidades occidentales. Un auténtico ambiente cálido y concurrido en contraste con las frías y abandonadas calles de las artificiales ciudades occidentales. Espacio abierto de arquitectura horizontal en contraposición a la edificación vertical y los lugares cerrados. Una relación abigarrada de cuerpos que desconocen de razas, jerarquías y sexos ante la exclusión y el rechazo de todo tipo de diferencias. La juventud del alma o una artificial que hay que preservar contra los agravios de la vejez. La libertad de no sentir el tiempo o estar esclavizado por el mismo. La sensualidad de los sentidos o el frío erotismo de un cine porno. La felicidad espiritual o el sufrimiento persiguiendo un mundo material. Las fantasías de las Mil y una Noches frente a la razón del Siglo de las Luces. La «Lectura del espacio en Xemaá-el-Fná» es, como bien dice Ruiz Lagos<sup>13</sup>, el final de la peregrinación a un espacio sagrado, que no encuentran en los templos sino en el zoco.

---

<sup>11</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, p. 759.

<sup>12</sup> Juan Goytisolo, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, pp. 862-863.

<sup>13</sup> Manuel Ruiz Lagos, «*Makbara*: viaje errático al centro del universo-mundo», p. 135.

El presentar un tema tan sencillo de forma tanta compleja, por una parte, nos recuerda la tradición literaria de las *Soledades* de Góngora. Donde, además del ornamento excesivo y la acumulación de elementos, se hace referencia a la temática homosexual y al icono de la belleza masculina. Por la otra, le obliga al lector a superar diversos obstáculos. Para llegar a asimilar los alcances de *Makbara* e iniciarse en su sociedad secreta, el neófito lector también tiene que emprender su propio periplo, puesto que cada lectura es un viaje iniciático que amplía las dimensiones de las anteriores. Para llegar a comprender la simpleza del recóndito mensaje que encierra la obra, el aprendiz debe aprobar pruebas relacionadas con la Gramática, la Retórica y la Lógica, dificultades que hemos mencionado en páginas anteriores, al hablar de los aspectos formales y de contenido. Si no lo consigue no logrará nunca captar la esencia de la obra: el deseo de amar y ser amado; y se quedará con la apariencia de las cosas. La tercera aventura que como lectores nos vemos obligados a emprender con Goytisolo es para redescubrir a los grandes maestros clásicos. Más que a Sócrates o Pitágoras, rememora su propio legado mudéjar: *La Lozana andaluza* y *El libro de buen amor*, que son manifestaciones estéticas de una convivencia. Recupera a su vez la trágica historia de amor de Eloísa y Abelardo, ambos cultos y humanistas. Paralelamente, pone en entredicho la supremacía cultural de un Occidente cristiano al que considera decadente frente a la copiosa tradición mundo islámico, poetizado éste en la bulliciosa plaza de Xemaá-el-Fná de Marraquech.

Para finalizar, como hemos dicho al principio, esta obra es polisujete. El lector se pierde por entre sus páginas, al igual que el turista es absorbido por la exótica plaza. Hasta que guiado por la voz del halaquí o cuentacuentos tradicional, se pone a escuchar las encantadoras historias de *Makbara*, una versión moderna al puro estilo de *Las mil y una noches*. Espacio idóneo para evadirse del materialismo occidental y experimentar sensaciones nuevas. *Makbara*, a su manera, es un bellissimo canto al triunfo del amor. Amar y sentirse amado en un espacio que no es de nadie y nos pertenece a todos. Pero para llegar a ello, primero, uno tiene que emigrar de la patria, de las ataduras sociales, los preceptos culturales, prejuicios sexuales, de los modos de escribir tradicionales e incluso de la lengua materna. Debe derribar la lógica tradicional, para poder entonces reconstruir su propia Torre de Babel.

## **OBRAS CITADAS**

- Goytisolo, Juan, *Obras completas (novelas 1966-1982)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- Ruiz Lagos, Manuel, «*Makbara: viaje errático al centro del universo-mundo*», en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 10 (1981), pp. 127-166.



## **Cuando la piratería fue legal. La novela realista española en los Estados Unidos**

FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ

Universidad CEU San Pablo

**RESUMEN:** Durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX se publicaron en los Estados Unidos un buen número de novelas españolas contemporáneas. Sin embargo, dicho éxito no tuvo mayores referencias en España, ni los autores parecieron conscientes del mismo. Además, las constantes traducciones o la aparición de las mismas obras en diferentes editoriales y tras muy breve espacio de tiempo levantan las sospechas de su legalidad. Al indagar en la ley de propiedad intelectual americana de esos años se descubre que los autores que no eran ciudadanos del país no gozaban de ningún tipo de protección legal, por lo que sus obras se consideraban de libre acceso, lo que produjo su abaratamiento y consiguiente gran producción.

**PALABRAS CLAVE:** Recepción de la literatura española en Estados Unidos, derechos de autor, piratería

La recepción de la literatura española contemporánea en los Estados Unidos se ha trabajado desde diferentes perspectivas y con más o menos solidez se ha llegado a la conclusión de su importante presencia y el consiguiente interés del público norteamericano por las letras peninsulares<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Robert S. Rudder, *The Literature of Spain in English Translation*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1975, y Mercedes Caballer Donarza, *La narrativa española en la prensa estadounidense. Hallazgo, promoción, publicación y crítica (1875-1900)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 29 y ss.

Si nos centramos en la narrativa española que apareció en aquel país en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, comprobamos que la cantidad de títulos abruma. Es tal el número y la repetición que llega a producir un sentimiento de sospecha. Efectivamente, vemos que se publican numerosas ediciones de narradores contemporáneos tanto en inglés como en español, estos últimos orientados a estudiantes del idioma en la universidad. Hay tantas ediciones y están tan poco distanciadas en el tiempo que cuesta pensar en que fueran rentables incluso para un mercado tan extenso como el americano. Para ejemplificar nuestro razonamiento, nos vamos a centrar en dos conocidas obras de Benito Pérez Galdós: *Doña Perfecta* y *Marianela*.

*Doña Perfecta*, publicada en España en 1876<sup>2</sup>, apareció en 1883 titulada del mismo modo, con el subtítulo *A Tale of Modern Spain* editado por George Munro y traducida por D. P. W. Esta traducción es la misma que se publicó en Inglaterra tres años antes bajo el sello del editor londinense Samuel Tinsley<sup>3</sup>. Munro era un conocido editor de *Dime novels*, literatura de kiosco que publicaba en grandes tiradas y vendía por diez centavos (*one dime*). La obra de Galdós pertenece a la colección The Seaside Library, donde se publicaban clásicos a bajo precio<sup>4</sup>.

Harper & Bross le encargó una nueva traducción a la norteamericana Mary J. Serrano, que aparecería en 1896 con introducción de William Dean Howells. Se trata de la primera edición literaria de la obra. La traductora era en una de las más prolíficas: entre 1889 y 1900 publicó trece novelas del español y del portugués, casi completando la nómina de los grandes autores (Pardo Bazán, Galdós, Alarcón, Valera, Eça de Queirós). Tal vez debido a su intensa producción, fue criticada por acortar las novelas y ciertas faltas de rigor<sup>5</sup>. En 1910 se publicó otra traducción, sin

---

<sup>2</sup> Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, Imp. de J. Noguera, 1876.

<sup>3</sup> Kirsty Hooper, «The Fourteenth Annual Pérez Galdós Lecture (08-12-2014): “Percy” Galdós and His British Readers, 1870-1920», en *The Pérez Galdós Editions Project*, p. 5 (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <<http://www.gep.group.shef.ac.uk/2014%20Galdos%20Lecture%20Hooper.pdf>>.

<sup>4</sup> John Randolph Cox, «Dime Novels», en Chistine Bold, *The Oxford History of Popular Print Culture. Vol. 6. US Popular Print Culture 1860-1920*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 65.

<sup>5</sup> Anthony Pym, «Inculturation as Elephant: On Translation and the Spread of Literary Modernity», en Brian Nelson y Brigid Maher (ed.), *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception*, New York, Routledge, 2013, p. 93.

traductor conocido, por parte de la editorial P. F. Collier & Son en la colección Foreign Classical Romances, donde también aparecieron libros de Palacio Valdés y de Juan Valera.

La novela *Marianela* tuvo similar éxito editorial. Apareció en Madrid en 1978<sup>6</sup>, y tan solo tres años después saldrá de la imprenta neoyorkina de William S. Gottsberger, en la traducción de la británica Clara Bell, y pocos años después, en 1892, Helen W. Lester la tradujo de nuevo, para A. C. McGlurg, en Chicago.

Podría argumentarse que el número de traducciones pudo deberse a la calidad de las mismas y al posible interés por parte de los editores de tener la mejor versión inglesa del novelista canario. De cualquier modo, que hubiera dos traducciones de cada uno de estos libros en apenas diez años es a todas luces desconcertante y, como luego veremos, no atiende a cuestiones literarias sino más bien económicas.

Si consideramos además las ediciones de ambos libros que aparecieron en español, el número es aún más asombroso. Aquí no se puede ni siquiera considerar que una edición fuera mejor que la otra, pues ambas publican el original de Galdós con apenas ciertas diferencias en las introducciones, las notas o el vocabulario con el que se enriquecen. *Doña Perfecta* apareció en 1897 y en 1903<sup>7</sup>. El caso de *Marianela* es aún más llamativo pues tuvo una edición en 1902 y dos en 1903<sup>8</sup>. ¿Tanta necesidad tenían las universidades de abastecerse de novelas contemporáneas? Desde luego que no. Una reseña de la época se hace la misma pregunta y ante la aparición de lo que llama «trilogía editorial», lamenta que:

Al tratarse de un mismo trabajo puede servir como llamativo ejemplo de los defectos, y sobre todo derroches, de la competencia, sin que podamos descubrir ninguna virtud redentora en ello. Que la demanda actual del texto en cuestión es quizá capaz de soportar una edición más es una consideración empresarial que deberá dejarse a los

---

<sup>6</sup> Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Madrid, Imp. y Litografía de La Guirnalda, 1878.

<sup>7</sup> Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, A. R. Marsh (ed.), Boston, Ginn & Co. 1897. Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Edwin Seelye Lewis (ed.), New York, American Book Company, 1903.

<sup>8</sup> Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Edward Gray (ed.), New York, American Book Company, 1902. Benito Pérez Galdós, *Marianela*, J. Geddes y Freeman M Josselyn (ed.), Boston, D. C. Heath, 1903. Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Louis Marie Auguste Loiseaux (ed.), Nueva York, W. R. Jenkins, 1903.

editores. Pero la crítica debe con propiedad desaprobador la tendencia que tienen las editoriales de duplicar y reduplicar innecesariamente un texto en un idioma dado<sup>9</sup>.

Al introducir el tema monetario en Galdós, se hace imprescindible hablar de los conocidos problemas que tuvo el escritor con su editor Miguel Honorio de la Cámara y Cruz<sup>10</sup>. En lo que a nosotros nos ocupa, nos parece importante señalar que en las fechas en las que estamos hablando tuvo lugar el famoso pleito y la consiguiente recuperación de los derechos por parte de Galdós, que intentaría él mismo publicar sus obras hasta 1904, cuando volvió a firmar contrato con Perlado Páez y Cía. Un autor con las preocupaciones económicas que él tenía, llevando además las cuentas de sus propias obras, debería alegrarse del más que discreto éxito que estaba cosechando en el otro lado del océano y sin embargo no hemos encontrado en su bibliografía mayor referencia a que tuviera noticia de aquellas ediciones. Tal silencio solo puede explicarse por desconocimiento o desinterés. Nos extrañaría que el autor desconociera la publicación de su obra en los Estados Unidos, lo que nos hace pensar que careciera de esperanzas en recibir algo de dinero por aquellas ediciones.

Nos hemos detenido en dos libros de Galdós, pero para crear un marco más real tendríamos que añadir que fueron además traducidos *La Batalla de Salamanca*, *La corte de Carlos IV*, *Zaragoza*, *Trafalgar*, *Gloria*, *León Roch*. Y en edición española con notas *Gloria* y las obras teatrales *El abuelo*, *Mariucha* y *La loca de la casa*. Además, otros autores contemporáneos disfrutaron de igual éxito. En esos años le traducirían a Emilia Pardo Bazán *Morriña*, *El cisne de Vilamorta*, *Una cristiana*, *Un viaje de novios*, *La piedra angular*, *Misterio*, *Insolación* y *Los pazos de Ulloa*. Además de publicarle, en español, *Pascual López*, *Temprano y con sol* y *El tesoro de Gastón*. De Pedro Antonio de Alarcón se publicaron *El sombrero de tres*

---

<sup>9</sup> «[...] of one and the same work might serve as a striking example of the defects, an above all de wastefulness, of competition, without any corresponding redeeming virtues that we can discover. That the actual demand for the text in question is perhaps able to support one edition well, is a business consideration that may well be left to the publishers themselves for solution. But the critic may with propriety deprecate the tendency of publication houses to unnecessary duplication and reduplication of a given language text» (R. E. Basset, «Galdós' *Marianela* by J. Geddes, Jr., F. M. Josselyn; Galdós' *Marianela* by Edward Gray; Galdós' *Marianela* by L. A. Loiseaux», en *The School Review*, 11.9 (1903), p. 784.

<sup>10</sup> Jesús Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del editor 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2009, pp. 135 y ss.

*picos, El niño de la bola, El amigo de la muerte, El final de norma y La pródiga*, en inglés, y los dos primeros más *El capitán veneno* en original. De Palacio Valdés se publicaron *Marta y María, Espuma, La hermana san Sulpicio, Alegría del capitán Ribot, Fe y Tristán*, en inglés, y *José, Los puritanos y otros cuentos, La alegría del capitán Ribot, Marta y María, Riverita y La novela de un novelista*, en español<sup>11</sup>.

Mención aparte es el caso de Juan Valera, pues fue el único en conocer el país de primera mano, al haber sido embajador en Washington entre 1884 y 1886. En su último año en el cargo contrataría con la editorial Appleton la traducción de *Pepita Jiménez* escrita por la ya mencionada Mary Serrano. El escritor está satisfecho tanto por la traducción (de hecho, la misma persona traduciría en años consiguientes *Doña Luz, Pasarse de listo y El comendador Mendoza*) como por los 50.000 ejemplares que el editor le había prometido con un 10% de derechos de autor. Sin embargo, más adelante se quejó de las ediciones piratas y de no haber visto un solo dólar de aquella traducción, además de descubrir al año siguiente una edición del libro en español publicada sin su permiso<sup>12</sup>.

A pesar de la vaguedad de la referencia, la información que da Valera nos da una primera pista: la piratería. Más adelante veremos que probablemente ninguno de los autores señalados vio un centavo por parte de sus editores norteamericanos y en muchos casos, como el del propio Valera, ni siquiera se les consultó para traducir o publicar su obra en aquel país ni las condiciones en las que esos libros aparecían.

Hablar de piratería parece, no obstante, exagerado o por lo menos inexacto. Las editoriales mencionadas gozaban de calidad literaria y respetabilidad en el país, por lo que no sugerimos que aparecieron en ediciones clandestinas al margen de la ley. El problema en aquellos años era que la ley no consideraba la existencia de derechos de autor de escritores no estadounidenses, por lo que tendríamos que referirnos no a copias ilegales sino más bien a copias a-legales.

---

<sup>11</sup> Para la realización de esta lista bibliográfica nos hemos basado en parte en el estudio de Mercedes Caballer Donarza, *La narrativa española en la prensa estadounidense*, pp. 345-348.

<sup>12</sup> Antonio Moreno Hurtado, *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras*, Cabr, Delegación Provincial de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, 2003, pp. 121-122.

La clave de todo nos las da varios años después el hispanista John D. Fitz-Gerald, profesor de la University of Illinois quien en 1923 leyó una comunicación en el Annual Meeting of the American Association of Teachers of Spanish con el significativo título «Copyright Relations Between Spain and the United States»<sup>13</sup>. En dicho texto hace un repaso de la ley americana de propiedad intelectual, destacando la desconexión con el convenio de Berna, que unificaba la ley de la inmensa mayoría de los países occidentales. Por ese motivo, dice:

Los autores españoles XIX han sufrido muy severamente por nuestra culpa, porque muchos editores han sido despiadados al editar libros españoles protegidos en otros países por el Convenio de Berna, pero que no tenían protección legal en este país, a pesar de que la ausencia de tal protección se debiera a circunstancias en las que los autores españoles no tuvieran ningún control<sup>14</sup>.

Debido a que se encontraba en un contexto de académicos del español —él mismo tenía una importante edición crítica de Gonzalo de Berceo<sup>15</sup>; ese sí, libre de derechos—, afea la conducta de las ya vistas ediciones anotadas en lengua original, utilizadas por los profesores en sus clases:

Desde hace años publicamos de esa manera las obras de autores españoles del siglo XIX, y muy poco hemos pensado en la deuda ética para darle alguna consideración a los derechos de los autores en relación con el aparato crítico [...] con la que hemos equipado el trabajo y que es la ocasión inmediata para su venta en nuestras aulas<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> John D. Fitz-Gerald, «Copyright Relations between Spain and the United States», en *Hispania*, 7.2 (1924), pp. 129-136.

<sup>14</sup> «Spanish authors of the nineteenth century have suffered very severely at our hands, for many publishers have been merciless in using Spanish books that were protected in other countries by the Berne Convention, but which had no legal protection in this country, although the absence of such protection here was due to circumstances over which the Spanish authors had no control» (John D. Fitz-Gerald, «Copyright Relations between Spain and the United States», p. 34).

<sup>15</sup> Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, John D. Fitz-Gerald (ed.), Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1904.

<sup>16</sup> «We have for years been publishing in this way the works of nineteenth century Spanish authors, and very little thought has been given to our ethical debt to give the author's rights some consideration in connection with the apparatus criticus (in some cases we should have to add "God save the mark") with which we have equipped the work and which is the immediate occasion for its sale for our classrooms» (John D. Fitz-Gerald, «Copyright Relations between Spain and the United States», p. 35).

Termina su conferencia, o más bien su alegato en defensa de los derechos de los autores españoles, llamando a las conciencias de todos los presentes con el fin de que no usurparan los derechos de autoría aun cuando la ley les amparara:

Los miembros de esta Asociación, al editar las obras de los escritores españoles de los últimos cien años, deberíamos velar por que los derechos éticos de sus descendientes sean reconocidos, incluso en el caso en el que [...] sea posible que ignoremos esos derechos con impunidad. Ningún estadounidense que se precie debería pararse ante un tecnicismo y cometer una grave injusticia ética<sup>17</sup>.

Encontramos, finalmente, el motivo por el que los autores españoles estaban tanto y tan bien publicados en los Estados Unidos durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Sencillamente, los editores no tenían ninguna necesidad legal de pagar regalías<sup>18</sup> por lo que el coste de producción ser reducía cuantitativamente. Pero la ausencia legal no se queda ahí: por norma general la cesión de derechos se realiza «en exclusiva» por el sencillo motivo de evitar que otras editoriales publiquen la misma obra para hacer la competencia. Al no estar legislados los autores extranjeros, nadie obtiene los derechos por lo que cualquier editorial puede sentirse libre de editar la obra. Se explica así que sucedan tan pocos años entre una traducción y otra. Si un editor advierte el éxito de ventas de un libro concreto, lo publica él mismo sin tener que pedir permiso a nadie. Sobre las obras en español, el motivo está más relacionado con el aparato crítico escrito por un profesor concreto y el uso del mismo como libro docente recomendado u obligatorio.

Pero, ¿a qué se refiere el profesor Fitz-Gerald cuando habla de *legal technicality*? Para entenderlo en su profundidad debemos retraernos hasta 1886, fecha en la que se firmó el convenio de Berna donde se unificaban

---

<sup>17</sup> «We members of this Association, in editing the works of any Spanish writers of the last hundred years, ought to see to it that the ethical rights of their descendants are recognized in our relations with them, even when a technicality of our own law, and a failure on our part to make ourselves amenable to the highest international procedure in the matter, would make it possible for us to ignore those rights with impunity. No self-respecting American wants to stand on a technicality and commit a grave ethical injustice» (John D. Fitz-Gerald, «Copyright Relations between Spain and the United States», p. 36).

<sup>18</sup> Para simplificar conceptos, preferimos utilizar el anglicismo *royalty*, 'regalía' (considerado además un mexicanismo por la RAE), para diferenciar los derechos de autor como norma jurídica y los principios que la sustentan de los beneficios económicos que la explotación de dichos derechos produce.

los derechos de los autores de la mayor parte de los países occidentales. Los Estados Unidos, debido a la presión de editores e impresores, y con el argumento de un pasado colonial que no le había permitido desarrollarse culturalmente, decidieron no firmar el convenio. Esto significaba que la ley de propiedad intelectual americana solo cubría a los autores nacionales, por lo que toda obra publicada fuera del país estaba directamente libre de derechos. En 1891, gracias a la presión de los escritores americanos que veían difícil editar su obra ya que era más cara que la escrita por cualquier extranjero, se promulgó la llamada Ley Chase que abría la posibilidad de crear convenios con países individuales.

Con España se firmó un acuerdo bilateral en 1895<sup>19</sup>, pero la Guerra de Cuba congeló su breve existencia. Durante el tratado de paz de París los españoles se centraron en los derechos de las colonias, mucho más interesantes para ellos<sup>20</sup>. Si bien con el tiempo se recuperaron las relaciones, la realidad no había cambiado apenas nada *de facto*, pues para que se consideraran los derechos de los autores españoles, debían depositar su obra en el Registro de Propiedad Intelectual de Washington, localizado en la Biblioteca del Congreso, un día después de su publicación original. Sobra decir que para un autor español se trataba de una gesta imposible. La ley de 1909 simplificó el registro, pero mantuvo su obligatoriedad. Hasta la enmienda del 19 de diciembre de 1919 no se eliminaron aquellas trabas, pero el efecto retroactivo de la ley solo se amplió a obras publicadas a partir de agosto de 1914<sup>21</sup>. Los libros anteriores, que corresponden a los autores españoles aquí considerados, eran irregistrables y por lo tanto pertenecían al dominio público.

Los grandes narradores españoles del siglo XIX pudieron ver con orgullo cómo sus libros se traducían ampliamente en los Estados Unidos y eran además utilizados en universidades para aprender el idioma español.

---

<sup>19</sup> «Canje de notas estableciendo recíprocamente la equiparación a los nacionales de los ciudadanos respectivos a la concerniente a la propiedad intelectual fechadas en Washington 4 y 15 de julio 1895», en *Gazeta de Madrid* (09-07-1896).

<sup>20</sup> José Bellido, Raquel Xalabarder, y Ramón Casas Vallès, «Commentary on US-Spanish Peace Treaty (1898)», en L. Bently & M. Kretschmer (ed.), *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, 2011 (archivo digital en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <[http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord?id=commentary\\_s\\_1898](http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_s_1898)>.

<sup>21</sup> Peter Baldwin, *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 114.

Probablemente con aquella extensión de su fama se sintieran pagados, pues solo eso podría explicar las escasas quejas que nos han llegado por la inexistencia de regalías o incluso la probable ausencia de permisos para su traducción, pues no gozaban de ningún tipo de protección tal y como estaba configurada la ley de propiedad intelectual en los Estados Unidos.

## OBRAS CITADAS

- «Canje de notas estableciendo recíprocamente la equiparación a los nacionales de los ciudadanos respectivos a la concerniente a la propiedad intelectual fechadas en Washington 4 y 15 de julio 1895», en *Gazeta de Madrid* (09-07-1896).
- Baldwin, Peter, *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- Basset, R. E., «Galdós' *Marianela* by J. Geddes, Jr., F. M. Josselyn; Galdós' *Marianela* by Edward Gray; Galdós' *Marianela* by L. A. Loiseaux», en *The School Review*, 11.9 (1903), pp. 784-786.
- Bellido, José, Raquel Xalabarder y Ramón Casas Vallès, «Commentary on US-Spanish Peace Treaty (1898)», en L. Bently & M. Kretschmer (ed.), *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, 2011 (archivo digital en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <[http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord?id=commentary\\_s\\_1898](http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_s_1898)>.
- Berceo, Gonzalo de, *Vida de Santo Domingo de Silos*, John D. Fitz-Gerald (ed.), Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1904.
- Caballer Dondarza, Mercedes, *La narrativa española en la prensa estadounidense. Hallazgo, promoción, publicación y crítica (1875-1900)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2007.
- Cox, John Randolph, «Dime Novels», en Chistine Bold (ed.), *The Oxford History of Popular Print Culture. Vol. 6. US Popular Print Culture 1860-1920*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 63-80.
- Fitz-Gerald, John D., «Copyright Relations between Spain and the United States», en *Hispania*, 7.2 (1924), pp. 129-136.
- Hooper, Kirsty, «The Fourteenth Annual Pérez Galdós Lecture (08-12-2014): "Percy" Galdos and His British Readers, 1870-1920», en *The Pérez Galdós Editions Project* (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <<http://www.gep.group.shef.ac.uk/2014%20Galdos%20Lecture%20Hooper.pdf>>.

- Martínez Martín, Jesús, *Vivir de la pluma. La profesionalización del editor 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2009.
- Moreno Hurtado, Antonio, *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras*, Cabra, Delegación Provincial de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, 2003.
- Pérez Galdós, Benito, *Marianela*; J. Geddes y Freeman M. Josselyn (ed.), Boston, D. C. Heath, 1903.
- , *Marianela*, Louis A. Loiseaux (ed.), Nueva York, W. R. Jenkins, 1903.
- , *Doña Perfecta*, Edwin Seelye Lewis (ed.), New York, American Book Company, 1903.
- , *Marianela*, Edward Gray (ed.), New York, American Book Company, 1902.
- , *Doña Perfecta*, A. R. Marsh (ed.), Boston Ginn & Co. 1897.
- , *Marianela*, Madrid, Imp. y Litografía de La Guirnalda, 1878.
- , *Doña Perfecta*, Madrid, Imp. de J. Noguera, 1876.
- Pym, Anthony, «Inculturation as Elephant: On Translation and the Spread of Literary Modernity», en Brian Nelson y Brigid Maher (ed.), *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception*, New York, Routledge, 2013, pp. 87-104.
- Rudder, Robert S., *The Literature of Spain in English Translation*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1975.

## Resonancias de Oscar Wilde en la producción de Federico García Lorca

ELEONORA BASSO

Universidad de la República

**RESUMEN:** En el inicio de su carrera literaria Federico García Lorca toma contacto con la obra de Oscar Wilde a través de la lectura de *De profundis*. En el mismo año –1919– lee la *Balada de la cárcel de Reading* y los ensayos *El crítico artista* y *La decadencia de la mentira*. Más que un modelo literario el escritor irlandés fue para el español un punto de referencia en el arduo proceso de autorreconocimiento y afirmación identitaria. La interpretación romántica de Cristo elevado a artista supremo presente en *De profundis* probablemente incidió en la identificación del yo-poeta con el Hijo de Dios que atraviesa la obra de García Lorca. La afinidad con Wilde, tal vez su estímulo, se percibe en la elaboración de algunos de los temas lorquianos más característicos, como es el simbolismo ambivalente de la luna (asociada a la androginia a partir del discurso de Aristófanes en *El banquete* de Platón). Motivos concretos que remiten a la famosa *Salomé* de Wilde, se encuentran en la prosa poética *La degollación del Bautista*. Este texto de apariencia cóptica por la extrema fragmentación de sus imágenes encubre elementos que permiten leer el martirio del Bautista como una alegoría de la mutilación moral a que se ve sometido el disidente sexual moderno.

**PALABRAS CLAVE:** Federico García Lorca, Oscar Wilde, homoerotismo, mitos

García Lorca tomó contacto con la obra de Oscar Wilde cuando era un escritor incipiente, un año después de la publicación en Granada de su primer libro, *Impresiones y paisajes*. En 1919 lee *De profundis* en su primera traducción en español, hecha por Ricardo Baeza. En el mismo año conoce la *Balada de la cárcel de Reading* y los ensayos *El crítico artista* y *La decadencia de la mentira*.

Para esa época ya había pasado por España, procedente de Francia e Inglaterra, la ola de reivindicación de los valores literarios del escritor irlandés; se había disipado el espeso humo azufrado que su nombre parecía exhalar en los años siguientes a su condena por pederastia. Dice al respecto John Boswell: «Es probable que en ningún momento de toda la historia occidental hayan sido los homosexuales víctimas de una intolerancia tan extendida y vehemente como en la primera mitad del siglo XX», a lo que agrega Ian Gibson: «y especialmente en su 1er. cuarto»<sup>1</sup>. Así pues, la reivindicación mencionada sólo hacía hincapié en el talento del escritor, que debería balancear los errores de la vida privada, sin aminorar más que implícitamente la gravedad del «vicio» del que se lo declarará reo.

La imagen pública de Oscar Wilde llega a convertirse en la consolidación más rotunda del estereotipo del homosexual, construcción del cientificismo positivista decimonónico, con su denuedo clasificatorio, que cree poder parcelar y definir «los recovecos más íntimos del alma humana», como señala Alberto Mira<sup>2</sup>. Para este crítico, el juicio del escritor marca un antes y un después, a partir del cual caen bajo sospecha comportamientos y manifestaciones de afecto entre varones antes no marcados ni señalados como ilegítimos.

Si bien el escándalo no alentó precisamente la expresión pública de la disidencia, es de suponer que Oscar Wilde resultó un valioso punto de referencia para el joven Lorca en el arduo proceso de autorreconocimiento y aceptación de su tendencia sexual, aquello que había pasado a ser, en la modernidad, el factor definitorio de la identidad de una persona, como observara Foucault<sup>3</sup>.

A la hora de reconocer la huella de Wilde en la escritura de García Lorca, a veces es difícil aislar el impacto de una voz entre otras del fin de siglo imbuidas de una sensibilidad y unas ideas poéticas afines, con un repertorio de motivos y lugares retóricos compartidos. Se trata del *humus* estético que nutre las primeras expresiones literarias de Lorca, fuertemente vinculadas al modernismo hispánico, a Rubén Darío especialmente, y por su intermedio, al simbolismo francés y sus ramificaciones europeas. De esta sensibilidad el escritor español no se desprende nunca por completo, a pesar del carácter indudablemente vanguardista de la mayor parte de su

---

<sup>1</sup> John Boswell, *Christianity. Social Tolerance and Homosexuality*, pero citamos por Ian Gibson, *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta, 2009, p. 86.

<sup>2</sup> Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca*, Barcelona, Egales, 2007, p. 37.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

producción. Por lo antedicho me referiré a algunos pocos motivos en los que creo percibir una particular sintonía de García Lorca con Wilde.

## 1. Jesucristo poeta

Un elemento común a ambos escritores es la figuración de Cristo como ideal del yo en su condición de poeta. Cada uno construye su propia ficción acerca del personaje evangélico, con matices particulares en cada caso, pero dentro de un prototipo que se afianzó a lo largo del siglo XIX en la literatura profana, con el aporte de escritores de todos los países europeos, según ha estudiado Hans Hinterhauser<sup>4</sup>. Se trata del Jesús infinitamente misericordioso del Sermón de la Montaña: antes hombre que dios, capaz de inmolarse por amor a sus hermanos; aquel al que le cupo el nombre de primer socialista de la historia.

## 2. El Cristo de Wilde

En las fervorosas páginas que Oscar Wilde dedica a Cristo en su epístola *De profundis*<sup>5</sup>, escrita en la cárcel, este es presentado como «centro palpitante de lo romántico de cualquier época» (p. 1224); «Su puesto se halla entre los poetas» (p. 1220); «la base de su naturaleza era la misma que la de la naturaleza del artista: una imaginación intensa y fulgurante» (p. 1219) por la que puede penetrar en el alma de todos, *encarnarlos* a todos, asumir la más vasta diversidad de experiencias, como el escritor talentoso a la hora de crear personajes.

Wilde despliega una satinada estampa modernista de la vida de Cristo en la que se percibe el rumor de las innumerables plumas decimonónicas que malearon el relato canónico para dibujar un rostro del salvador a la medida de sus aspiraciones e ideales. En el caso de Oscar Wilde el ideal superior es la belleza. La figura que espeja la fuente de este moderno Narciso, es la de un Cristo que «tiene el encanto de una obra de arte [...] posee todos los elementos que dan color a la vida: misterio, rareza, patetismo, sugestión,

---

<sup>4</sup> Hans Hinterhäuser, «El retorno de Cristo», en *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 15-39.

<sup>5</sup> Oscar Wilde, *De profundis. Epístola in carcere et vinculis*, en *Obras completas*, Julio Gómez de la Serna (trad.), Madrid, Aguilar, 1961, pp. 1167-1254. Mientras no se indique lo contrario, se citará por esta edición y se indicará entre paréntesis el número de página en el cuerpo del texto.

éxtasis, amor» (p. 1225). Y algo fundamental para convertirlo en un aliado moral: «Para él no existían leyes, sino simplemente excepciones» (p. 1227); «adoptó como reino el mundo entero de lo inarticulado, doloroso y sin voz, del que se hizo intérprete» (p. 1223). Suponemos que dentro de ese mundo entero de los sin voz estarán los tocados por «el amor que no se atreve a decir su nombre»<sup>6</sup>, como reza el verso más conocido y citado del destinatario de la epístola, Sir Alfred Douglas (alias Bosie), el joven amante del autor.

A García Lorca le debe haber subyugado la imagen de ese Cristo enemigo del fariseísmo de la sociedad contemporánea y del «filisteísmo británico de nuestros días» (p. 1228), despreciativo de la ley y la ortodoxia. Un Cristo que en su condición de artista buscaría «un modo de existencia donde el alma y el cuerpo sean uno e indivisible» (p. 1215), y que, por tanto, daría su asentimiento a la sentencia que expresa Wilde en otro texto: «Aquellos que separan el alma del cuerpo no tienen uno ni otro»<sup>7</sup>. Es la misma idea sobre la que gira una y otra vez el joven García Lorca en sus escritos primerizos. En *Místicas (de la carne y el espíritu)*, una voz acusadora se dirige a los representantes de la Iglesia Católica en los siguientes términos: «vuestro gran pecado ha sido desligar la carne del espíritu, no comprendiendo en vuestra miserable pequeñez que la carne es el espíritu y el espíritu la carne»<sup>8</sup>. Lorca expresa estas convicciones antiascéticas mucho antes de conocer a Oscar Wilde. Como se sabe, estas ideas no eran nuevas cuando ellos las adoptan.

El escritor español llegará también a asumir sus inclinaciones eróticas y a deshacerse, a nivel intelectual, del estigma de patología o de aberración moral con que la doxa contemporánea las señala, sin que por ello desaparezcan de su escritura los síntomas de la culpa, delatora del poder de la norma social internalizada. En cuanto al talante de Wilde al respecto, según la fina percepción de Borges: «Él guarda, pese a los hábitos del mal y de la desdicha, una invulnerable inocencia»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Alfred Douglas, «Two Loves», en Douglas O. Linder, *Famous Trials* (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <<http://www.famous-trials.com/wilde/324-poems>>.

<sup>7</sup> Citado en Paul Laurent Assoun, *El perverso y la mujer en la literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, p. 333.

<sup>8</sup> Citado por Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 260.

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, vol. 2, pp. 70-71.

### 3. El Cristo de García Lorca

Cristo es una referencia constante en la producción lorquiana de todas las épocas. En la creación juvenil del autor, inédita hasta la última década del siglo XX, el Hijo de Dios se constituye como ideal con el cual se identifica el sujeto enunciante, dispuesto abrazar el ejercicio de la literatura como una misión<sup>10</sup>.

La ficción que Lorca construye a través de diversas prosas poéticas y teatrales pertenecientes a ese corpus temprano, podría sintetizarse de la siguiente manera; Jesús, todo pureza y amor, es víctima de un padre cruel, tan pronto presentado como un viejo decrepito, tan pronto como un cínico, responsable del mal en la creación. En la interpretación de Eutimio Martín, sería responsable también de la «anomalía fisiológica» que aqueja al hijo, si se acepta que Cristo puede representar en forma sublimada la peripecia vital del poeta. La imposición del estigma por el padre aparecería simbolizada como un fenómeno cósmico extraordinario en la obrita inconclusa *Cristo. Tragedia religiosa*. Una lluvia de astros se precipita sobre el protagonista, justo cuando toma la decisión de contraer matrimonio con la pura Esther, que también lo ama. Se trata de una señal que lo aparta de la vida ordinaria y lo lanza a su misión redentora, pero también una marca que se inscribe sobre su cuerpo inhibiendo el apetito sexual: «[...] dejándome la carne fría y dura como la nieve de las cumbres»<sup>11</sup> cuenta el mismo Jesús a su madre. Comenta Eutimio Martín: «La tragedia es fisiológica pero es el cielo que se la ha impuesto como marca de predilección»<sup>12</sup>.

Como sabemos, Cristo seguirá siendo el vicario sublime del amor vilipendiado en la obra posterior de García Lorca, especialmente en su drama *El público*, que lo tendrá como tema central. En el Cuadro V el Desnudo Rojo coronado de espinas, presentado escénicamente como reverso del Hombre I, agoniza abandonado en una suerte de parodia de la crucifixión.

Carlos Jerez Farrán, quien ha estudiado el motivo la pasión de Cristo en diferentes textos de García Lorca, lo ve «motivado por la mórbida identificación masoquista que desde los primeros inicios literarios el autor establece

<sup>10</sup> Así lo ha mostrado el estudio pionero de Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, pp. 200-260.

<sup>11</sup> Federico García Lorca, *Cristo. Tragedia religiosa*, en *Teatro inédito de juventud*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Cátedra, 1994, p. 260.

<sup>12</sup> Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, p. 219.

con el dolor y el sufrimiento a causa de las complejidades íntimas de índole homoerótico que empezaba a sentir»<sup>13</sup>. Sin negar la victimización del disidente sexual o de las figuras que lo representan en la obra de García Lorca, y obviando ahora la discusión sobre la pertinencia teórica de un diagnóstico aplicado al autor como sujeto real, llamo la atención sobre los elementos compensatorios, gratificantes, que conlleva la identificación con figuras sagradas (Jesús, san Sebastián, san Juan Bautista), y me pregunto si no cabría atribuir la misma morbidez masoquista a una cultura que durante más de un milenio ha hecho del cuerpo martirizado un objeto de cotidiana contemplación y veneración; a una creencia que en su dogma central de la redención supedita el perdón divino al sacrificio de una víctima inocente, que es, además, hijo del mismo dios. ¿No cabría hablar de una construcción de signo tan sádico como masoquista?

Volviendo a *El público*, los efectos que virtualmente promueven las imágenes lorquianas de la pasión en la fantasía del espectador —o lector— podrían ser de una u otra índole, es decir de carácter sádico o masoquista, en directa asociación con incitaciones eróticas, ya que, según se indica, el personaje debe aparecer en escena desnudo sobre una cama. En el drama, asimismo, en consonancia con la violencia que satura las relaciones eróticas representadas, hay una implícita agresión dirigida al público exterior, al que se le espetan situaciones chocantes y un lenguaje crudo, que roza por momentos lo escatológico. Estos efectos serían más intensos en la época en que la obra fue escrita (1929-30), dadas las convenciones sociales y teatrales vigentes.

En la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* volvemos a encontrar el tópico del padre como agente directo del martirio del hijo. En la primera parte, titulada «Exposición», leemos:

Vivo estabas dios mío dentro del ostensorio,  
punzado por tu padre con aguja de lumbre<sup>14</sup>.

Cristo aparece en este poema en el esplendor de su gloria, como vencedor de los enemigos clásicos del alma: el Mundo, el Demonio y la Carne, que asumen aquí una peculiar caracterización. Lorca utiliza conceptos de la doctrina ortodoxa para mostrarlos a nueva luz y resignificarlos: la Pasión

<sup>13</sup> Carlos Jerez Farrán, *La pasión de san Lorca y el placer de morir*, Madrid, Visor, 2006, p. 19.

<sup>14</sup> Federico García Lorca, «Exposición», *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, en *Obras Completas*, México, Aguilar, 1991, vol. 1, pp. 960-961.

del Hijo de Dios restituye a la carne (es decir, al tan denostado sexo) la inocencia primigenia. Por eso el cuerpo de Cristo puede ser evocado con delectación sensual:

Es tu cuerpo galán, tu boca, tu cintura,  
el gusto de tu sangre por los dientes helados,  
es tu carne vencida; rota, pisoteada,  
la que vence y relumbra sobre la carne nuestra<sup>15</sup>.

Gracias al sacrificio de Cristo es redimido el amor en cualquiera de sus manifestaciones, incluso en la de aquellos por cuyas venas fluye «la sangre verde de Sodoma»<sup>16</sup>.

En un trabajo anterior señalé la afinidad de esta imagen de Cristo, con la del «dios venidero» –en expresión de Hölderlin–, síntesis de Dionisos y Cristo, según la utopía forjada por filósofos y poetas románticos alemanes, de una reconciliación del hombre con la naturaleza, al serle revelada la unidad perdida, material y trascendente, de la creación<sup>17</sup>.

Por otro lado, observamos que la peculiar densidad terrenal del Cristo lorquiano surge de la intensificación de aspectos que están presentes en el dogma católico y en la tradición eclesiástica, como es el énfasis en la naturaleza corporal, física, del Hijo de Dios, al concebirse la relación que éste entabla con el creyente: piénsese en el sacramento de la Eucaristía, por el cual la unión íntima con la divinidad se realiza a través de una operación fisiológica, al recibirse el cuerpo de Cristo como alimento material. Téngase en cuenta, asimismo, la interpretación canónica del erotismo en el *Cantar de los cantares* como alegoría de la unión de Cristo con su Iglesia; o también, el encendido lenguaje amoroso de los místicos, que trasciende a la expresión de las plegarias comunes; observemos, por último, las imágenes que pueblan los templos católicos, según una tradición iconográfica que alienta la intuición de lo sobrenatural como algo visible y tangible.

---

<sup>15</sup> Federico García Lorca, «Carne», *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, vol. 1, p. 968.

<sup>16</sup> Según Didier Eribon, es Oscar Wilde quien deja establecida la connotación homoerótica del verde en su ensayo *Pen, Pencil and Poison (Pluma, lápiz y veneno)*: «El verde se convirtió en el símbolo público de lo que hoy podríamos llamar “cultura gay”» (*Herejías*, Barcelona, Bellaterra, 2005, p. 133).

<sup>17</sup> Eleonora Basso, «Violencia y obscenidad de la sagrada familia patriarcal en la ficción de García Lorca», en Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata (ed.), *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Zeta, 2009, pp. 357-364.

#### 4. El imperio de la luna: de Endimión a Juan Bautista pasando por el andrógino

La luna es motivo omnipresente en la creación de García Lorca y el estudio de su simbolismo es materia suficientemente trajinada ya por la crítica como para llamarse a propósito de concisión al abordarla. Me limitaré, por tanto, a señalar coincidencias que a mi entender sugieren una especial receptividad por parte de García Lorca a la literatura de Oscar Wilde.

Los temas tradicionales suelen adquirir inflexiones propias de una época. Así por ejemplo la androginia, en principio modelo de completud originaria, atributo de la divinidad para varias escuelas místicas antiguas y credos esotéricos, en el fin de siglo se vuelve cuestión de refinados, estetas exquisitos y transgresores del orden sociosexual. En algunos artistas del romanticismo tardío se verifica la efebización del modelo de belleza, relacionada psicológica e históricamente con la homosexualidad y consecuencia, según algunos críticos, de la extrema misoginia reinante<sup>18</sup>.

Tanto Wilde como García Lorca tienen presente el mito del Andrógino tal como lo cuenta Aristófanes en *El banquete* de Platón: «lo masculino era en un principio descendiente del sol, lo femenino de la tierra, y lo que participaba de ambos de la luna, porque también la luna participa de lo uno y de lo otro»<sup>19</sup>. El carácter fatal y casi siempre ominoso que adquiere el simbolismo lunar en la obra de los dos escritores está evidentemente relacionado con la percepción de la homosexualidad en términos de androginia.

Observa Gregory Woods que en la poesía de Oscar Wilde aparecen imágenes autodestructivas de la bisexualidad referidas a personajes de la mitología griega. Como Salmácide –la ninfa cuyo cuerpo se fusiona con el de Hermafrodito– en el poema «The Burden of Itys» («La carga de Itis»):

Aquel que no es varón ni hembra, pero es las dos cosas,  
abrasado por dos fuegos e insatisfecho  
de sus excesos, poco dispuesto a cada una de esas pasiones,  
en nombre del amor dejando al otro  
y matando al amor si lo deja<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994, pp. 198 y ss.

<sup>19</sup> Platón, *El banquete*, Fernando García Romero (ed.), Madrid, Alianza, 1989, p. 66.

<sup>20</sup> Gregory Woods, *Historia de la literatura gay*, Julio Rodríguez Puértolas (trad.), Madrid, Akal, 2001, p. 184.

En el mismo poema se evoca a Endimión, el bello pastor seducido por Selene y sumido por voluntad de ella en un sueño eterno. Con él se identifica el sujeto textual al decir «I'm the last Endymion» («Soy el último Endimión»).

Wilde dedica al personaje un poema en prosa que lleva su nombre. En él quien habla es su enamorada, que lo busca con desesperación por la Arcadia hasta que cae en la cuenta de que es la luna quien lo ha raptado: «Ah luna falaz, luna falaz... Tú tienes al joven Endimión. Tú tienes los labios que deben ser besados»<sup>21</sup>. Trasladándonos ahora a la poesía de García Lorca, percibimos que el mito de Endimión, en su núcleo esencial, informa la fábula del «Romance de la luna, luna»<sup>22</sup>, disimulado por la ambientación gitana y la estilización popular propia del género. Citaré fragmentos del conocido poema que permiten visualizar su línea narrativa:

[...]  
la luna vino a la fragua  
con su polizón de nardo.  
El niño la mira mira  
El niño la está mirando  
En el aire conmovido  
Mueve la luna sus brazos  
Y enseña, lúbrica y pura,  
Sus senos de duro estaño  
[...]  
Niño, déjame que baile.  
Cuando vengan los gitanos  
Te encontrarán sobre el yunque  
Con los ojillos cerrados.  
[...]  
Por el cielo va la luna  
Con un niño de la mano.  
[...]  
Dentro de la fragua lloran  
dando gritos los gitanos.

En una y otra versión la luna subyuga a sus elegidos, los fagocita eróticamente, los sustrae de su mundo ordinario para llevarlos a sus dominios. Con lo que vemos a García Lorca sintonizando con las fantasías masculinas de la mujer fatal. De hecho, muchos artistas de entresiglos incorporan a los

---

<sup>21</sup> Oscar Wilde, *Obras completas*, p. 893.

<sup>22</sup> Federico García Lorca, «Romance de la luna, luna», *Romancero gitano*, en *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, vol. 1, pp. 393-394.

estereotipos de la feminidad perversa, a la gran diosa lunar de los antiguos pueblos mediterráneos, con los nombres de Astarté, Ishtar, Ártemis, Hécate, Isis o Diana.

La luna del romance de Lorca reúne los atributos de lúbrica y pura: pura, claro está, en el sentido de virgen, la única acepción de pureza que la mentalidad patriarcal reserva para la mujer. El oxímoron –lúbrica y pura– condensa el doble movimiento de provocación y frustración del deseo del que es agente la diosa (tal vez simbolizando la imposibilidad de realización a que se ve abocado el eros de los andróginos para García Lorca).

Lúbrica y pura son cualidades que calzan a la perfección con el personaje de Salomé creado por Wilde.

Como se sabe, la breve obra teatral de Wilde escrita en francés –*Salomé*– y publicada en 1893, gozó de un éxito extraordinario. Causó escándalo y fue prohibida en varios países por algún tiempo, pero eso no hizo más que acrecentar su fama. En España se estrenó en 1914, con Margarita Xirgu como protagonista.

La obra muestra una factura verbal y estructural de carácter poético: paralelismos, motivos recurrentes, repetición de parlamentos en boca de distintos personajes, le dan una particular andadura rítmica que contribuye a desrealizar la representación.

Según Cansinos Assens:

La luna asume la importancia de un tema melódico, constantemente entrelazado con los demás temas eróticos del incesto y la pasión por Iokanaan. Cada mutación espiritual del drama se señala por una mutación en el aspecto de la luna. Esta se cierne sobre todo el poema como un augurio funesto, como un espejo astrológico, como un augurio funesto que al mismo tiempo determina y refleja el destino de los protagonistas<sup>23</sup>.

La imagen de la luna, en la interpretación de José R. Chávez<sup>24</sup>, funciona como un espejo de Salomé: «casta», según ella misma la ve, o «semejante a una virgen histérica en busca de amantes», según la ve Herodes. También reflejo del cuerpo blanquísimo de Jokanaan, en palabras de la protagonista.

La fábula de Wilde introduce las variantes de la pasión de Salomé por el profeta y del pedido a Herodes de su cabeza por propia iniciativa y no por orden de su madre, como establece el escueto relato evangélico. Besar

<sup>23</sup> Rafael Cansinos Assens, *Salomé en la literatura*, Madrid, América, 1919, p. 50.

<sup>24</sup> José Ricardo Chávez, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, 2005, p. 355.

los labios de la cabeza decapitada del Bautista, como hace Salomé después de la simbólica castración a que lo somete, comporta una suerte de violación. Bram Dijkstra considera que es ésta la obra más misógina escrita en su época<sup>25</sup>. No obstante, y aunque no hay en ésta referencias explícitas a una sexualidad no convencional de los protagonistas, la de Salomé ha sido interpretada como ambigua o andrógina. Eso sugieren las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la primera edición inglesa de la obra (1894). Y antes que estas, la figura masculinizada de Salomé que presenta el famoso cuadro de Gustave Moreau, comentado, a su vez, en la novela *À rebours*, de J.-K. Huysmans, obra considerada una suerte de breviario del dandy decadente de fin de siglo. Asimismo, la Salomé de Wilde ha sido interpretada tempranamente en España como ambigua en cuanto a su sexo por Cansino Assens –en su ya citado estudio– y por Ortega y Gasset<sup>26</sup>.

En cuanto a Juan el Bautista, una antigua tradición lo ha dotado de carácter andrógino<sup>27</sup> e incluso se lo ha asociado con la luna por actuar como reflejo del esplendor divino, en tanto anunciador de la venida de Cristo. Da cuenta de tal tradición un conocido cuadro de Andrea Salaino, discípulo de Leonardo da Vinci, que muestra al santo como un joven de rasgos dulces y abundante cabellera dorada, cuyo sexo se hace difícil de determinar a partir de la imagen.

## 5. La *Degollación del Bautista* de García Lorca

La prosa poética a que aquí hacemos referencia, *Degollación del Bautista*, escrita poco antes de su viaje a Nueva York, es fruto de un deliberado intento del autor de experimentar con técnicas cercanas a las del surrealismo, estimulado por las ideas y la práctica de Salvador Dalí. Me he ocupado de este texto en otra ocasión<sup>28</sup>, por lo cual me referiré brevemente a él, con el cometido de contrastarlo con la pieza teatral de Wilde recién comentada.

---

<sup>25</sup> Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, pp. 395-396.

<sup>26</sup> José Ortega y Gasset, «Esquema de Salomé», en *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.

<sup>27</sup> Elémire Zolla, *Androginia*, Madrid, Debate, 1994, pp. 22-23.

<sup>28</sup> Eleonora Basso, «Un tema de Fin de Siglo en García Lorca: la *Degollación del Bautista*», en María Payeras Grau y Luis M. Fernández Ripoll (coord.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata, agosto de 1996*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 143-151.

El poema en prosa de Lorca es una obra particularmente hermética: una sucesión de imágenes heterogéneas, articuladas por una sintaxis oracional impecable al servicio de un aparente sinsentido, frustra todo intento de reconocer los trazos, así sea fragmentarios, de un relato. Descifrar una sintaxis poética basada en un incremento del eje metafórico nos lanza al examen de valencias connotativas nunca obvias. Sin embargo, junto a motivos de no evidente relación con el tema central, pueden reconocerse elementos vinculables por una isotopía de la muerte violenta, la herida corporal, el fluir de la sangre. Y presidiendo las imágenes crueles, la presencia de la luna: «Se hacía intolerable la presencia de la luna y se deseaba el toro abierto, el toro desgarrado con el hacha y las grandes moscas gozadoras»<sup>29</sup>.

Salomé aparece apenas aludida: «Salomé tenía más de siete dentaduras postizas y una redoma de veneno»<sup>30</sup>. Sugiriendo la famosa *vagina dentata*, las dentaduras sustituyen a los tópicos velos. Se sugiere una persecución y un ritual sangriento, del que participa una inquietante muchedumbre. Se trataría de un espectáculo cruento, que por momentos toma el carácter de una competencia deportiva; pero también de un castigo o ajusticiamiento infligido por una autoridad política:

Se asegura en la Dirección de policía que el rubor ha subido un mil por mil [...] la degollación fue horripilante. Pero maravillosamente desarrollada. El cuchillo era prodigioso. Al fin y al cabo la carne es siempre panza de rana. Hay que ir contra la carne. Hay que levantar fábricas de cuchillos. Para que el horror mueva su bosque intravenoso. El especialista de la degollación es enemigo de las esmeraldas<sup>31</sup>.

La referencia a las esmeraldas alude inequívocamente a la homosexualidad. Interpreto como irónico el elogio a la maestría técnica del procedimiento, es decir el aprecio de los medios, con prescindencia de los fines, en consonancia con el tono distanciado e indiferente del conjunto y la enunciación predominantemente impersonal, interrumpida por breves pasajes en primera persona, de gran intensidad afectiva, que dan salida a una queja: «Hijo ¡Amor! Un hombre puede recorrer las colinas en busca de su pistola y un barbero puede y debe hacer cruces de sangre en los cuellos de sus clientes, pero nosotros no debemos asomarnos a la ventana»<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Federico García Lorca, *Degollación del Bautista*, en *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, vol. 3, p. 151.

<sup>30</sup> Federico García Lorca, *Degollación del Bautista*, p. 152.

<sup>31</sup> Federico García Lorca, *Degollación del Bautista*, p. 152.

<sup>32</sup> Federico García Lorca, *Degollación del Bautista*, p. 152.

La equivalencia simbólica de degollación y castración se había vuelto convencional ya en el arte del siglo XIX. El motivo es frecuente en la producción lorquiana, incluidos sus dibujos. Además, como ha señalado Ángel Sauquillo, el autor recupera el valor simbólico de ‘penetración sexual’ que el término tenía en la poesía erótica tradicional española y en Shakespeare. Refiriéndose a *El público*, dice el crítico: «En el Cuadro II se muestra la analogía o asociación entre el beso amoroso y el degüello: “Si me besas, yo abriré la boca para clavarme después tu espada en el cuello”»<sup>33</sup>. Estos sentidos, por cierto, no se excluyen en el texto que consideramos. Conviven aquí en tensión valencias semánticas contradictorias —emasculación, consumación (homo)erótica, martirio, culpa y protesta— dando cuenta de las complejas estrategias y transacciones por las que el sujeto de un deseo disidente se constituye en la escena histórica de la escritura.

## OBRAS CITADAS

- Assoun, Paul Laurent, *El perverso y la mujer en la literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
- Basso, Eleonora, «Violencia y obscenidad de la sagrada familia patriarcal en la ficción de García Lorca», en Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata (ed.), *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Zeta, 2009, pp. 357-364.
- , «Un tema de Fin de Siglo en García Lorca: la *Degollación del Bautista*», en María Payeras Grau y Luis M. Fernández Ripoll (coord.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata, agosto de 1996*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 143-151.
- Borges, Jorge Luis, «Sobre Oscar Wilde», *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, vol. 2, pp. 69-71.
- Cansinos Assens, Rafael, *Salomé en la literatura*, Madrid, América, 1919.
- Chávez, José, *Andróginos. Eros y ocultismo e la literatura romántica*, México, UNAM, 2005.

---

<sup>33</sup> Ángel Sauquillo, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Instituto de cultura «Juan Gil-Albert», 1991, p. 145.

- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.
- Douglas, Alfred, , «Two Loves», en Douglas O. Linder, *Famous Trials* (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <<http://www.famous-trials.com/wilde/324-poems>>.
- Eribon, Didier, *Herejías*, Barcelona, Bellaterra, 2005.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- García Lorca, Federico, *Obras completas*, México, Aguilar, 1991.
- García Lorca, Federico, *Teatro inédito de juventud*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Cátedra, 1994.
- Gibson, Ian, *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta, 2009.
- Hinterhäuser, Hans, «El retorno de Cristo», en *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- Jerez Farrán, Carlos, *La pasión de san Lorca y el placer de morir*, Madrid, Visor, 2006.
- Martín, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- Mira, Alberto, *De Sodoma a Chueca*, Barcelona, Egales, 2007.
- Platón, *El banquete*, Fernando García Romero (trad.), Madrid, Alianza, 1989.
- Ortega y Gasset, José, «Esquema de Salomé», en *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.
- Sauquillo, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Instituto de cultura «Juan Gil-Albert», 1991.
- Wilde, Oscar, *Obras completas*, Julio Gómez de la Serna (trad.), Madrid, Aguilar, 1961.
- Woods, Gregory, *Historia de la literatura gay*, Julio Rodríguez Puértolas (trad.), Madrid, Akal, 2001.
- Zolla, Elémire, *Androginia*, Madrid, Debate, 1994.

## Atributos escépticos y nietzscheanos de Pachico Zabalbilde de *Paz en la guerra* de Unamuno

BRIAN COPE

The College of Wooster

**RESUMEN:** El presente estudio explora los atributos escépticos y nietzscheanos de Pachico Zabalbilde –personaje secundario de *Paz en la guerra*– con el doble objetivo de precisar el papel del escepticismo filosófico en la novela y de explorar las llamativas simetrías entre Pachico y Zaratustra, el protagonista de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche. Se enfoca en la escena final de la novela, en la cual Pachico se encuentra en el pico de un monte, habiéndose refugiado allí para meditar y pensar. Se arguye que esta escena contiene varios paralelos con una escena análoga de *Así habló Zaratustra*. Puesto que Pachico es un personaje autobiográfico, su temperamento idiosincrático y contradictorio replica algunos de los aspectos que posteriormente definirían a Unamuno como polemista y *agitador de espíritus*.

**PALABRAS CLAVE:** Unamuno, *Paz en la guerra*, escepticismo, Zaratustra, Nietzsche

El papel que desempeña Pachico Zabalbilde en *Paz en la guerra* (1897) es el de antagonizar al personaje principal, Ignacio Iturriondo, un mozo taciturno y reservado cuyo padre había peleado en la Primera Guerra Carlista (1833-1840). Al igual que su padre, Ignacio cree firmemente en los tres pilares del carlismo –Dios, Patria y Rey– y cuando estalla la Tercera Guerra Carlista (1872-1876) decide inscribirse en un batallón cericano. La primera parte de la novela detalla la aculturación ideológica que Ignacio había recibido en su adolescencia de su tío Pascual, un sacerdote cuyo virulento fanatismo religioso le llevaba a promover la persecución de liberales, así como en la tradición de Manuel Ignacio de Santa Cruz

(1842-1926) y demás clérigos que militaban contra el liberalismo en el siglo diecinueve. El narrador cuenta al respecto: «Lo que sobre todo inspiraba el tío a su sobrino era desprecio a los liberales, por testarudos, por ignorantes, por cobardes»<sup>1</sup>. Antes de conocer a Pachico, Ignacio nunca había tenido contacto con ningún librepensador, alguien que –en vez de defender sus creencias y convicciones– examinaba y contemplaba desde una perspectiva amplia y con una mente abierta. Víctor Ouimette afirma que *Paz en la guerra*, más allá de su exploración intrahistórica, «[s]e trata de un ejercicio intelectual [...] en el que emprende el examen de los sistemas ideológicos, su efecto sobre el individuo y la colectividad, sus limitaciones para el libre desarrollo de la personalidad, y sus consecuencias para la evolución social»<sup>2</sup>. Dicho de otro modo, la novela se trata de un prevalente conservadurismo dogmático cuyo efecto en los individuos es deletéreo, tanto física como psicológicamente. En la escena final de la novela, después de la repentina muerte de Ignacio, Pachico sube uno de los montes que rodean Bilbao, y ante la sublime vista al mar que se materializa desde el pico, experimenta una epifanía que le inspira a retornar a la civilización para luchar contra la ignorancia humana. En lo que sigue, comparo esta última escena de la novela con una escena análoga en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, y exploro las dimensiones filosóficas de Pachico como librepensador. Tomando por sentada la afirmación de Ouimette de que «Pachico prefigura [...] la actitud liberal predicada por el Unamuno maduro»<sup>3</sup>, alego que Pachico es el doble de Unamuno y que, por medio de él, Unamuno ennoblece la pacífica y perene campaña de resistencia contra las fuerzas incultas y regresivas que constituían –y seguirían constituyendo hasta su muerte en 1936– el objeto de sus críticas y denuncias como polemista y célebre intelectual público.

En la escena final de *Paz en la guerra*, Pachico siente una tremenda sensación de serenidad y libertad al contemplar la hermosa vista al Mar Cantábrico desde el pico del monte. En este estado de ánimo, va observando la simbiosis de la naturaleza e imprevisiblemente «se pierde en la paz inmensa del agosto escenario»<sup>4</sup>. Durante el largo plazo de tiempo en

---

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, Madrid, Alianza, 2014, p. 71.

<sup>2</sup> Víctor Ouimette, «*Paz en la guerra* y los límites de la ideología», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11.2 (1987), p. 356.

<sup>3</sup> Víctor Ouimette, «*Paz en la guerra* y los límites de la ideología», p. 355.

<sup>4</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 402.

el que Pachico medita sobre la naturaleza y vislumbra la interconectividad de todo, va notando, gradualmente, la presencia de una violencia –casi imperceptible– que regula y reglamenta la biodiversidad y los complejos sistemas de la naturaleza. La paz que al principio le envuelve resulta brotar, efectivamente, «de combates y alianzas a cada momento renovados entre los últimos irreductibles elementos»<sup>5</sup>. De allí que el narrador asevere: «Antes de hacerse el hombre, pelearon guerra turbulenta los elementos: el aire, el fuego, el agua y la tierra, para distribuirse el imperio del mundo, y la guerra continúa lenta, tenaz, y callada»<sup>6</sup>. En este momento, lo que antes había sido una soñolienta meditación sustentada en el concepto darwiniano de la evolución se hace inconfundiblemente spenceriana y positivista, y consecuentemente el protagonista se da cuenta de que una «lucha sin tregua ni descanso»<sup>7</sup> subraya tanto la naturaleza como la historia de la humanidad y que, en un plano más abstracto y conceptual, la paz depende del conflicto tanto como el conflicto depende de la paz. De modo que la guerra y la paz no pueden existir sin su opuesto, ni en la naturaleza ni en la humanidad.

Georges Güntert mantiene que en la última escena de *Paz en la guerra* «aparece reflejado alegóricamente el pensamiento del siglo diecinueve»<sup>8</sup>. Su estudio examina las resonancias de Hegel, Schopenhauer, y Nietzsche en la meditación de Pachico, y Güntert afirma que las raíces de la dialéctica que se presenta entre la paz y la guerra son hegelianas. Además, sostiene que la epifanía de Pachico sobre la universalidad de la violencia se origina en Nietzsche y sitúa a Pachico como un héroe schopenhaueriano que despliega una acentuada tendencia hacia la contemplación estética. Al mismo tiempo, sin embargo, reconoce que «La resignación schopenhaueriana [de Pachico es] [...] apenas una experiencia pasajera» y que, siendo un héroe unamuniano, Pachico elige «la perpetua y quizás inútil lucha de la existencia»<sup>9</sup>. Por más esclarecedor y profundo que sea su análisis de la última escena, Güntert deja sin comentar las varias simetrías

---

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 402.

<sup>6</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 404.

<sup>7</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 405.

<sup>8</sup> Georges Güntert, «Unamuno, filósofo y novelista: *Paz en la guerra* como etapa decisiva en la evolución de su pensamiento», en *Versants*, 32 (1997), p. 19.

<sup>9</sup> Georges Güntert, «Unamuno, filósofo y novelista: *Paz en la guerra* como etapa decisiva en la evolución de su pensamiento», p. 23. Este último atributo le lleva a aseverar que *Paz en la guerra* representa un temprano ejemplo de la novela existencialista europea.

que existen entre Pachico y Zaratustra. Una de ellas es la inclinación de Pachico de buscar refugio en el monte para renovarse espiritualmente, y otra es su sucesiva decisión de emprender el camino de la acción y retornar a la civilización para desengañar a sus prójimos y despertarlos de sus sueños dogmáticos.

En sus respectivas descendencias del monte, tanto Pachico como Zaratustra evocan la imagen del espíritu emancipado cuya autonomía y autodeterminación contrastan con la infalibilidad y la miopía de quienes se encuentran atrapados por una creencia, una ideología o una cosmovisión. Pachico, en particular, baja del monte motivado por un fuerte deseo de impulsar el librepensamiento, luchar contra la ignorancia y complacencia humanas y «provocar en los demás el descontento»<sup>10</sup>. En cuanto a sus respectivos temperamentos, tanto Pachico como Zaratustra tienen una personalidad conflictiva y polarizada: tienen momentos en que se comportan como hombres de acción, y otros en que cultivan un desinterés ante la humanidad tan intenso que les lleva a apartarse de la civilización. Las muchas semejanzas que se vislumbran entre ellos, al igual que las huellas de la filosofía decimonónica que se destacan en la novela, sugieren un probable conocimiento previo de Nietzsche por parte de Unamuno antes de terminar de escribir *Paz en la guerra* en 1896. De hecho, Gonzalo Sobejano confirma que Unamuno leyó a Nietzsche por primera vez en 1896<sup>11</sup>. Asimismo, Güntert informa sobre un artículo de Unamuno, publicado en 1896, en el cual critica el concepto nietzscheano del *Übermensch*<sup>12</sup>. Aunque es imposible saber con precisión lo que Unamuno sacó de su primer contacto con la obra de Nietzsche, se puede suponer que descubrió un espíritu gemelo que exhibía algunas afinidades y aficiones que sintetizaban con las de él —siendo una de ellas un interés en el escepticismo filosófico<sup>13</sup>—.

---

<sup>10</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 408.

<sup>11</sup> Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 282.

<sup>12</sup> Georges Güntert, «Unamuno, filósofo y novelista: *Paz en la guerra* como etapa decisiva en la evolución de su pensamiento», p. 22.

<sup>13</sup> Véase Brian Cope, «The Hellenic Origins of Unamuno's Skepticism and *Niebla's* Skeptical Parody of Cartesianism», en *Hispanic Review*, 77.4 (2009), pp. 471-493. Consúltese también Brian Cope, «Unamuno's *San Manuel Bueno, mártir*: Philosophical Skepticism in a Time of Political Upheaval», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 45.1 (2011), pp. 177-199.

En griego, *esceptico* significa el que examina<sup>14</sup>, y el pionero del escepticismo, Pirrón de Elis (360-270 a. C.), convertía su propia disposición observadora y analítica en una ética personal. Pirrón cultivaba simultáneamente un interés y un *desinterés* en el drama humano, lo cual le permitía discernir los sucesos de los seres humanos sin tener que involucrarse demasiado en ellos. En efecto, el pirronismo constituía una radical filosofía de indiferencia que privilegiaba, encima de todo, el distanciamiento crítico y el *no saber* ante controversias y polémicas que provocaban opiniones intransigentes en los individuos. Al mismo tiempo que el pirronismo se difundía en la Grecia antigua, una metodología escéptica se adoptaba en la Academia de Platón que se practicaría por más de doscientos años. El escepticismo académico constituía una praxis estructurada en torno al escudriñamiento y el examen crítico, y una de las técnicas utilizadas por sus practicantes era la de argüir y defender posiciones dialécticamente opuestas a las de sus interlocutores dogmáticos, y de allí deducir, por medio del razonamiento, que las dos posiciones opuestas tenían la misma validez. El objetivo del escéptico académico fue siempre poner en duda la certeza de algún adversario dogmático, y para lograrlo se contaba con un estilo de argumentación asentado en el relativismo y el subjetivismo. Puesto que los escépticos académicos solían presentar sus entendimientos como provisionales o hipotéticos, Cicerón (106 a. C. – 43 a. C.) caracterizaría su método, unos siglos después, como una búsqueda de la verdad a sabiendas de que era siempre inalcanzable<sup>15</sup>.

En el *Anti-Cristo*, Nietzsche afirma que Zaratustra es un escéptico<sup>16</sup>, lo cual ha sido comentado por algunos estudiosos de Nietzsche y el escepticismo<sup>17</sup>. Por otro lado, Pachico exhibe varios atributos del escéptico

---

<sup>14</sup> Refiérase a José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, p. 544.

<sup>15</sup> Ver Cicerón, *Académica*, Jeffrey Henderson (ed.), Cambridge, Harvard, 2000, pp. 474-475. Sobre el escepticismo antiguo, consúltese Charlotte Stough, *Greek Skepticism: A Study in Epistemology*, Berkeley, University of California Press, 1969. También refiérase a Leo Groarke, *Greek Skepticism: Anti-Realist Trends in Ancient Thought*, London, McGill – Queen's University Press, 1990. Sobre el redescubrimiento del escepticismo antiguo en la temprana Edad Moderna, véase Richard Popkin, *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

<sup>16</sup> Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols / The Anti-Christ*, New York, Penguin, 1990, p. 184.

<sup>17</sup> Sobre el tema de Nietzsche y el escepticismo antiguo, consúltese Richard Bett, «Nietzsche on the Sceptics and Nietzsche as Sceptic», en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 82.1 (2000), pp. 62-86. También refiérase a Kurt Mosser, «Should the Sceptic Live His Scepticism? Nietzsche and Classical Scepticism», en *Manuscripto* 21.1 (1998), pp. 47-84.

antiguo también. Es observador, es inquisitivo, es desinteresado y es imperturbable. Además, defiende la igual validez de posiciones contrarias cada vez que le urge resistir la gratuita certeza de un interlocutor dogmático. A veces este interlocutor es Ignacio.

El narrador de *Paz en la guerra* describe la trepidación y el agobio que sentía Ignacio ante el formidable intelecto y el enigmático desinterés de Pachico. Conviene reiterar que Ignacio es el producto de un entorno social hostil hacia los valores del liberalismo y que la educación que recibió en su juventud equivale a un verdadero adoctrinamiento ideológico. Ouimette reconoce esto cuando escribe que, en la familia Iturriondo, «[s]e hace de la ideología heredada un arma defensiva, una reliquia sagrada a la que se jura eterna fidelidad»<sup>18</sup>. Habiendo madurado en semejante ambiente dogmático, Ignacio se frustra ante la tendencia de Pachico de contradecirse defendiendo, caprichosamente, posiciones dialécticamente opuestas. En un momento especialmente notable el narrador cuenta que Pachico «Les dijo que todos tienen razón y que no la tiene nadie [...] que él no era carlista, ni liberal, ni monárquico ni republicano, y que lo era todo»<sup>19</sup>. Además de exhibir una de las características más asociadas con el escepticismo académico —es decir, la de defender la igual validez de posiciones que están en conflicto— también demuestra Pachico, en esta escena, el temperamento del escéptico pirrónico, así por su evidente antipartidismo, y así por su formidable resistencia frente a una tangible presión por hacer pública una doctrina que informe su punto de vista. Luego el narrador cuenta que, para la exasperación de Ignacio, «aquel [Pachico] Zabalbilde era elástico, no negaba nada, parecía concederle todo, ceder en todo, pero era para recobrar poco a poco su tesis primera, para convertir en su contrario lo mismo que parecía aceptar»<sup>20</sup>. Pachico exhibe en este momento, parecido a la cita anterior, el temperamento del escéptico académico porque ejerce una lógica circular que le permite poner en duda la certeza de la posición argumentativa adoptada por su adversario dogmático, a quien procura mantener en un estado de plena confusión.

Teniendo en cuenta que una de las características más definidoras del escéptico antiguo (tanto pirrónico como académico) fue su emblemática postura de serenidad ante el drama humano, no es ninguna casualidad que Pachico demuestre la misma virtud. De hecho, el título de la novela se refiere

---

<sup>18</sup> Víctor Ouimette, «*Paz en la guerra* y los límites de la ideología», p. 360.

<sup>19</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 100.

<sup>20</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 100.

a este atributo del escepticismo antiguo al mismo tiempo que alude a la aspiración de Pachico de cultivar la paz interior mientras lucha contra la ignorancia humana. La oración que cierra *Paz en la guerra* muestra, sin lugar a dudas, la prominencia conceptual que el escepticismo antiguo goza dentro del armazón axiomático que sustenta el argumento de la novela:

En el seno de la paz verdadera y honda es donde solo se comprende y justifica la guerra; es donde se hacen sagrados votos de guerra por la verdad, único consuelo eterno; es donde se propone reducir a santo trabajo la guerra. No fuera de ésta, sino dentro de ella, en su seno mismo, hay que buscar la paz; paz en la guerra misma<sup>21</sup>.

A través de Pachico, quien personifica el principio pacifista que reverbera en este pasaje, Unamuno eleva la búsqueda de la verdad –siempre elusiva para el escéptico académico– a una causa sagrada dialéctica e irónicamente opuesta a la del Carlismo. En realidad, la verdadera causa de Ignacio y la familia Iturriondo no es el Carlismo sino el oscurantismo, y por ende, la de Pachico, en su campaña contra la ignorancia, no es el escepticismo sino la ilustración.

Por medio del presente trabajo he dado a conocer mi posición de que Pachico despliega varios atributos del escéptico antiguo y que su refugio en el monte y subsiguiente retorno a la civilización recuerdan a Zaratustra, quien también exhibe un temperamento que se asemeja a veces al del escéptico antiguo. Ahora, la pregunta que quisiera plantear es: ¿con qué finalidad rescita Unamuno la figura del escéptico antiguo en la autobiográfica figura de Pachico<sup>22</sup>?

En su papel como intelectual público y polemista Unamuno escribió numerosos ensayos en que alega que los españoles exhiben una tendencia hacia la intransigencia, el faccionalismo y la pereza intelectual y espiritual –propiedades indudablemente asociadas con la disposición dogmática–. Unamuno discute directamente el dogmatismo como atributo propio de los españoles en numerosos ensayos, y sin duda el más conocido de ellos es «Mi religión» (1907), en el cual caracteriza el dogmatismo como la antítesis del escepticismo, haciendo referencia al método crítico de la Academia de Platón:

---

<sup>21</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 408.

<sup>22</sup> Un consenso existe en la crítica que Pachico Zabalbilde se basa en el joven Unamuno. El más amplio y esclarecedor estudio sobre los aspectos autobiográficos de los personajes novelísticos de Unamuno es el de Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964.

Tanto los individuos como los pueblos de espíritu perezoso –y cabe pereza espiritual con muy fecundas actividades de orden económico y de otros órdenes análogos– propenden al dogmatismo, sépanlo o no lo sepan, quieranlo o no, proponiéndose o sin proponérselo. La pereza espiritual huye de la posición crítica o escéptica. Escéptica digo, pero tomando la voz escepticismo en su sentido etimológico y filosófico, porque escéptico no quiere decir el que duda, sino el que investiga o rebusca, por oposición al que afirma y cree haber hallado<sup>23</sup>.

Cuando se toma en cuenta la preocupación de Unamuno por lo que ve como un prevalente dogmatismo en la sociedad española, el cual constituye, para él, nada menos que una enfermedad social, se abre un nuevo acercamiento interpretativo al tema del adoctrinamiento ideológico que se explora en *Paz en la guerra* en torno a Ignacio, cuyo contacto con el escéptico de Pachico tiene el efecto de estimular sus facultades críticas e introspectivas. De este modo, Unamuno parece recurrir a la suposición de los escépticos académicos de que el dogmático no puede sino abandonar su intransigencia y adoptar una nueva perspectiva ante el tenaz y penetrante cuestionamiento del escéptico.

Aunque la agilidad intelectual de Pachico siempre confundía y fastidiaba a Ignacio, poco a poco los dos se hicieron amigos y, años después, cuando Ignacio era soldado en un batallón carlista, el efecto que tuvo Pachico sobre él se hace innegablemente evidente. Sintiendo desilusionado por la banalidad e insignificancia de la guerra, Ignacio tiene momentos en que cuestiona los principios ideológicos que lo animaron a alistarse. Lo llamativo de este detalle es que durante sus momentos de mayor duda intuye la presencia de Pachico a su alrededor: «Era Pachico [...]. Volvió vivamente Ignacio la cabeza, pero no pudo verle»<sup>24</sup>. Ignacio ingresó al batallón carlista siendo un fanático de la causa, pero por influencia de Pachico se fue desilusionando, y poco antes de su repentina muerte a manos de un francotirador llega a cuestionar incluso el sentido de la contienda: «por primera vez pensaba: ¿A qué viene la guerra?»<sup>25</sup>.

¿Habría Ignacio abandonado la guerra si no hubiera fallecido? El narrador no nos lo dice, y de este modo Unamuno ni corrobora ni desacredita explícitamente la suposición de los escépticos académicos de que el pensador dogmático es capaz de rendirse ante la duda, y como resultado,

---

<sup>23</sup> Miguel de Unamuno, «Mi religión», en *«Mi religión» y otros ensayos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1955, p. 7.

<sup>24</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 184.

<sup>25</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, p. 310.

modificar su posición crítica o alterar su punto de vista. A través de la amistad de Ignacio y Pachico, Unamuno pone a prueba esta suposición, y aunque la muerte de Ignacio asegura la irresolución de este experimento socio-filosófico —el cual se teje dentro de un espacio cotidiano más amplio y complejo que se rige por conflictos sociales e ideológicos— la ambigüedad producida por ella contiene implicaciones sugestivas que también invitan al análisis.

Reconociendo el sano efecto que tuvo el escéptico de Pachico sobre el dogmático de Ignacio, Ricardo Gullón sostiene que «[a]l final de la novela se propone el rescate del intrahistórico por el escéptico, del Ignacio bueno [...] por Pachico»<sup>26</sup>. Esto es patentemente falso puesto que presupone que el despertar de Ignacio fue consecuente cuando el hecho es que Ignacio nunca abandonó su batallón y siguió intuyendo, aún en el momento de recibir el balazo fatal, que el enemigo perdería porque así lo había dispuesto Dios. Gullón ignora este detalle, el cual sugiere que el buen efecto que tuvo Pachico sobre Ignacio en realidad fue efímero. A pesar de la capacidad crítica que adquiere por su contacto con Pachico, Ignacio no abandona nunca las convicciones que antes había cultivado, las cuales no tienen ninguna base demostrable en la realidad, especialmente la de la victoria predestinada de los carlistas. De este modo, Unamuno insinúa que aunque el escéptico puede tener un impacto positivo sobre el dogmático, probablemente no sea suficientemente profundo como para cambiar su punto de vista o su manera de pensar. Aunque Ignacio tiene la capacidad de discernir críticamente, no la ejerce cuando no le conviene, y así exhibe una fuerte tendencia hacia la especie de autoengaño descrita por William James en su estudio seminal de 1896, *La voluntad de creer*. Lo que Unamuno quizás proponga en la novela a través de Ignacio es que aunque los individuos pueden resistir e incluso cuestionar su aculturación ideológica les cuesta demasiado superarla. Esta realidad implícitamente invalida la suposición del escéptico antiguo de que por medio del razonamiento discursivo se puede vencer —o convencer más bien— al dogmático. Al contrario, el dogmático persistirá siempre en sus creencias infundamentadas y fundamentalistas, aún habiendo reconocido su invalidez alguna que otra vez, y el caso de Ignacio así lo sugiere. Por evitar reconocer la verdad, Ignacio se autoengaña y sigue buscando vías de validación para sus convicciones falsas. La necesidad de creer en un mito es más fuerte que la de descubrir la verdad. En efecto, éste

---

<sup>26</sup> Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 45-47.

es uno de los grandes temas de *Paz en la guerra*, no bien reconocido en la crítica, y el tema de la última novela de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir* (1933), además de otras obras literarias suyas.

La publicación de *Paz en la guerra* coincide con el fin de la etapa socialista de Unamuno<sup>27</sup>. A partir de 1897, Unamuno irá cultivando aun más deliberadamente su perfil como intelectual público, y su *modus operandi* será el del libre pensamiento y, en menor medida, el escepticismo. Puesto que Pachico contiene varios elementos autobiográficos de Unamuno, se puede inferir que el final de *Paz en la guerra* —en el cual Pachico baja del monte decidido a pelear pacífica y serenamente contra la ignorancia y la complacencia de sus conciudadanos— anuncia el compromiso de Unamuno de jugar el papel del escéptico contra el dogmático dentro de una sociedad donde hay cada vez menos opciones para quienes rechazan el faccionalismo y el extremismo político. Sin duda, la descripción de Pachico que emerge al final de la novela lleva asociaciones sugestivas con Zaratustra, pero más que esto anticipa el nuevo perfil de Unamuno como polemista y disidente. En los años posteriores a la publicación de *Paz en la guerra*, Unamuno se autodenominará como «agitador de espíritus», y la escena final de *Paz en la guerra* nos recuerda que la energía y pasión con las que luchó Unamuno en el escenario político nacional emanaban de una fuente de paz y serenidad, lo cual constituye una línea muy importante en la crítica desde la publicación del estudio clásico de Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*. La escena final de *Paz en la guerra* puede ser interpretada, de este modo, como un anuncio por parte de Unamuno de una misión por cumplir —aunque sea una misión imposible—. Las palabras que Unamuno dirige a Millán Astray en la Universidad de Salamanca al final de la ceremonia de apertura del año académico de 1936 demuestran lo poderosa que puede ser la serenidad ante el gesto bélico<sup>28</sup>. Su breve e improvisado discurso aquel día también da a conocer, definitivamente, el incondicional compromiso de luchar contra la ignorancia y el dogmatismo que

---

<sup>27</sup> Un excelente estudio sobre la fase socialista de Unamuno es el de Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880-1900)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. Véase también Colette Rabaté y Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2009.

<sup>28</sup> Dos imágenes conocidas mundialmente ilustran bien la validez de esta aseveración. La primera es la de un hombre anónimo que se mantuvo inmóvil ante una columna de tanques en la Plaza de Tiananmén en 1989; la otra es la de una mujer afro-americana que se enfrentó a policías antidisturbios en Baton Rouge en 2016 durante una protesta del grupo *Black Lives Matter*.

siempre sustentó. Al fin y al cabo, la exploración crítica de la sicología del extremismo que se lleva a cabo en *Paz en la guerra* constituye un tema universal y eterno, y por tanto sigue siendo relevante en la actualidad aunque hace mucho que el episodio histórico sobre el cual se trata no tiene ningún peso en la consciencia colectiva española.

## OBRAS CITADAS

- Bett, Richard, «Nietzsche on the Sceptics and Nietzsche as Sceptic», en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 82.1 (2000), pp. 62-86.
- Blanco Aguinaga, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Cicerón, *Académica*, Jeffrey Henderson (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- Cope, Brian, «The Hellenic Origins of Unamuno's Skepticism and *Niebla's* Sceptical Parody of Cartesianism», en *Hispanic Review*, 77.4 (2009), pp. 471-493.
- , «Unamuno's *San Manuel Bueno, mártir*: Philosophical Skepticism in a Time of Political Upheaval», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 45.1 (2011), pp. 177-199.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
- Groarke, Leo, *Greek Scepticism: Anti-Realist Trends in Ancient Thought*, London, McGill-Queen's University Press, 1990.
- Gullón, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964.
- Güntert, Georges, «Unamuno Filósofo y novelista: *Paz en la guerra* como etapa decisiva en la evolución de su pensamiento», en *Versants*, 32 (1997), pp. 11-25.
- James, William, *The Will to Believe*, New York, Dover, 1956.
- Mosser, Kurt, «Should the Sceptic Live His Scepticism? Nietzsche and Classical Scepticism», en *Manuscrito*, 21.1 (1998), pp. 47-84.
- Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols / The Anti-Christ*, New York, Penguin, 1990.
- , *Thus Spoke Zarathustra*, New York, Penguin, 1969.
- Ouimette, Victor, «Paz en la guerra y los límites de la ideología», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11.2 (1987), pp. 355-376.

- Popkin, Richard, *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Rabaté, Jean-Claude, *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880-1900)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- Rabaté, Colette, y Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2009.
- Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.
- Stough, Charlotte, *Greek Skepticism: A Study in Epistemology*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- Unamuno, Miguel de, *Paz en la guerra*, Madrid, Alianza, 2014.
- , «Mi religión», en «*Mi religión*» y otros ensayos, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1955, pp. 7-14.
- , *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra, 1993.

# Los sefardíes en la prensa africanista española

PALOMA DÍAZ-MAS

CSIC – Euskal Herriko Unibertsitatea (Universidad del País Vasco)

**RESUMEN:** Este artículo es un avance de un trabajo de investigación en curso sobre la imagen de los sefardíes en los periódicos y libros publicados en España en los siglos XIX y XX. En esta ocasión nos centramos en testimonios periodísticos sobre la variedad del judeoespañol de Marruecos (la haketía), publicados en la prensa colonial desde el inicio del Protectorado español en Marruecos en 1912 hasta la II República. Se analizan colaboraciones aparecidas en las siguientes revistas: *África Española* (1913-1917), *Revista de Tropas Coloniales* (1924-1926), *África* (1926-1936) y *Revista Hispano-Africana* (1922-1931). Prestamos especial atención a las colaboraciones de Manuel Luis Ortega Pichardo y a un artículo de Américo Castro, que aparecieron en *Revista Hispano-Africana*.

**PALABRAS CLAVE:** Sefardíes, *haketía*, judeoespañol, periodismo, colonialismo, Marruecos

## 1. Los sefardíes en la prensa africanista española<sup>1</sup>

En este artículo presentamos un avance de un trabajo de investigación en curso sobre la imagen de los sefardíes en los periódicos y libros publicados en España en los siglos XIX y XX. En esta ocasión nos centramos

---

<sup>1</sup> Este artículo es producto del proyecto de investigación FFI2012-31625 *Los sefardíes ante sí mismos y sus relaciones con España III*. Los ejemplares de los periódicos están en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España [fecha de consulta: 01-12-2016] <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>>. A menos que se indique lo contrario, cuando se citen textos de estos periódicos se señalarán en el cuerpo del texto los datos bibliográficos necesarios (número, página, etc.).

en testimonios periodísticos sobre la variedad del judeoespañol de Marruecos (la haketía)<sup>2</sup>, publicados desde el inicio del Protectorado español en Marruecos en 1912 hasta la II República.

## 2. Revista *África Española*

*África Española* (subtitulada «Revista de colonización») se publicó desde julio de 1913 hasta enero de 1917. Fue la publicación oficial de la asociación Liga Africanista Española, creada para influir en los poderes y en la opinión pública sobre los intereses coloniales españoles. Desde 1918 continuó como *Boletín de la Liga Africanista Española*, que a partir de enero de 1922 fue sustituido por la *Revista Hispano Africana*.

En *África Española* aparecen algunas informaciones sobre los sefardíes y su lengua. Así, en el número 29 (30-09-1915, pp. 535-536) hay una pequeña nota («Romances castellanos») de Manuel Manrique de Lara, el gran colaborador de Ramón Menéndez Pidal, sobre su trabajo de campo para recoger romances en Tetuán<sup>3</sup>.

Además se publicaron varios artículos extensos sobre los sefardíes del Mediterráneo Oriental: el texto de una conferencia de Ángel Pulido sobre «Los hebreos españoles» (nº 15, 30-04-1914, pp. 12-23), pronunciada en un

---

<sup>2</sup> El trabajo pionero sobre la haketía es el de José Benoliel, «Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía», en *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), pp. 209-233, 342-363, 507-538; 14 (1927), pp. 137-168, 196-234, 357-373, 566-580; 15 (1928), pp. 47-61, 188-223; 32 (1952), 255-289. Véanse los trabajos de Paul Bénichou, «Observaciones sobre el judeo-español de Marruecos», en *Revista de Filología Hispánica*, 7 (1945), pp. 209-258; Cyril Aslanov, «La haquetía entre hispanidad y aloglotismo: divergencia y convergencia», en *El Presente. Studies in Sephardic Culture*, 2 (2008), pp. 209-222; David Bunis, «The Differential Impact of Arabic on Haketia and Turkish on Judezmo», en *El Presente. Studies in Sephardic Culture*, 2 (2008), pp. 177-207; Isaac Benabu, «Western Judeo-Spanish (Hakitía): Tracing Speech through Narrative», en *European Judaism*, 44.1 (2011), pp. 36-50; y Yaacov Bentolila, *Diccionario del elemento hebreo en la haketía*, Córdoba, Universidad / CNRU / CSIC, 2015. Y los testimonios de hablantes de haketía: Alegría Bendayán de Bendelac, *Diccionario del judeoespañol de los sefardíes del norte de Marruecos*, Caracas, Centro de Estudios Sefardíes, 1995; Esther Cohen Aflalo, *Lo que yo sé (manual de haketía)*, Madrid, Cyan, 2000, y Solly Levy, «Defensa e ilustración de la haquetía», en *Sefárdica*, 16 (2006), pp. 165-184.

<sup>3</sup> Sobre las encuestas de Manrique de Lara y, en general, sobre la labor de Menéndez Pidal con respecto a la cultura sefardí, puede verse la síntesis de Paloma Díaz-Mas, «Ramón Menéndez Pidal y la cultura sefardí», en Nicolás Asensio Jiménez y Sara Sánchez Bellido (ed.), *Lengua y cultura sefardí. Estudios en memoria de Samuel G. Armistead*, Madrid, Fundación Areces / Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2015, pp. 179-210.

congreso de Geografía Colonial y Mercantil celebrado en Barcelona. Y otro de Antonio Suqué sobre «Intereses nacionales: los judíos de Salónica» (nº 21, 31-10-1914, pp. 611-624) en el que, entre otras cosas, se comenta el estado de la lengua «española» o «castellana» allí, la actividad cultural, la publicación de periódicos aljamiados o el hecho de que los sefardíes tengan nombres castellanos como León, Alberto, Isidoro, Estrella o Rosa (p. 613). Pero no hemos encontrado en esta primera etapa ningún artículo sobre la haketía.

### 3. *Revista de Tropas Coloniales* y revista *África*

La *Revista de Tropas Coloniales* fue fundada en 1924 en Ceuta por Gonzalo Queipo de Llano y desde 1925 la dirigió el futuro dictador Francisco Franco. En sus inicios tenía sobre todo contenidos militares, pero poco a poco fue incluyendo contenidos culturales y divulgativos sobre historia, cultura y etnografía de Marruecos, fotografías e ilustraciones del pintor africanista Mariano Bertuchi (1884-1955). Entre 1926 y 1936 la revista tuvo una segunda etapa, bajo el título de *África*, en la que se introdujeron cada vez más contenidos culturales.

Tanto en la *Revista de Tropas Coloniales* como en *África*, llama la atención la invisibilidad no sólo de la haketía, sino de los propios judíos marroquíes. Se publican numerosos artículos sobre la cultura islámica, instituciones locales, usos y costumbres árabes y beréberes y colaboraciones literarias traducidas del árabe (algunas son cuentos populares). Pero son escasísimas las informaciones sobre los judíos.

Una de las pocas excepciones es una entrega de la sección fija «Crónica mensual de Tánger», firmada por Santos Fernández (01-07-1929, pp. 157-158) donde se habla extensamente de los sefardíes, de su situación lingüística, de la escuela de la Alliance Israélite Universelle<sup>4</sup> y del seminario rabínico (donde se informa que había una profesora de español), introduciendo uno de los temas clave que se repiten en diversas publicaciones: el avance entre los sefardíes del francés en detrimento del español y la necesidad de que España impulse una «rehispanización» de los sefardíes de Marruecos:

---

<sup>4</sup> Para esta institución, André Kaspi (ed.), *Histoire de l'Alliance Israélite Universelle, de 1860 à nos jours*, París, Armand Colin, 2010; sobre su implantación en Marruecos, Michael M. Laskier, «The Alliance Israelite Universelle and the Struggle for the Recognition within Moroccan Jewish Society: 1862-1912», en Issachar Ben-Ami (ed.), *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage. Studies*, Jerusalem, The Magnes Press / The Hebrew University, 1982, pp. 191-212.

En Tánger particularmente la influencia francesa hasta ahora no había tenido ninguna competencia y los jóvenes judíos que en la Alianza se han educado han ignorado por completo lo español. Al llegar a la edad madura se da en casi todos ellos el caso de conocer nuestro idioma con menos perfección que el francés, lo cual se demuestra en que, puestos a escribir lo hacen en el segundo muy correctamente y en el nuestro con alguna dificultad. Muchos hebreos son los primeros en confesar y en lamentar esta circunstancia. No pueden ignorar el español, porque es el habla nativa de sus padres, por consiguiente de ellos, y el habla de la calle, y porque sin él apenas es posible en Tánger la vida de relación. Pero ni han estudiado gramática ni se han familiarizado con libros españoles.

Si este estado de cosas, nuestra ausencia se hubiera prolongado una generación más, hubiera llegado el momento de que en los hogares judíos de Tánger, donde durante varios siglos se ha hablado el español, hubiera sido sustituido por el francés. Esto es exactamente lo que ha ocurrido en las ciudades de la zona francesa en que había familias hebreas a la llegada de los franceses. Una sola generación ha bastado para que el idioma que había conseguido conservarse en las familias judías vivo durante varios siglos, haya sido desterrado, casi por completo, por el francés. Los de la nueva generación hablan en sus hogares y enseñan a sus hijos la lengua que aprendieron en la escuela.

Afortunadamente en Tánger no se ha dado ese caso todavía y creemos que ha sido atajado el peligro definitivamente porque el Gobierno español parece decidido a prestar mayor atención a la enseñanza del español y a la influencia de lo español en esta ciudad. A partir de enero del año en curso vienen profesando en la Escuela de la Alianza Israelita de Tánger tres maestros españoles. (p. 157)

La misma crónica traza una semblanza de José Benoliel, presidente de la comunidad judía de Tánger y autor un artículo fundamental sobre la haketía, y presenta la propuesta de Benoliel de crear en Tánger un Centro de Altos Estudios Sefardíes. Pero el nombre de haketía no se menciona (se habla simplemente de «judeo-español»), pese a que el artículo de Benoliel se titula precisamente «Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía»:

Perfecto conocedor de los idiomas hebreo, español, francés, portugués, judeo-español y algunos otros que no recordamos, sus aficiones literarias, su laboriosidad y su entusiasmo por servir a las letras lusitanas y españolas le han llevado a publicar muchos y sobresalientes trabajos y a ayudar en los suyos a literatos españoles como don Ramón Menéndez Pidal, por ejemplo, prestando así inestimables servicios a nuestro idioma, los cuales es de creer premien de alguna manera nuestros Gobiernos y la Academia de la Lengua [...] El señor Benoliel es autor de numerosas obras de Filología e Historia, publicadas unas e inéditas otras [...] ha traducido en verso español los principales poemas de los poetas judíos de la Edad de Oro de la Literatura judío-española; en el Boletín de la Real Academia de la Historia ha publicado varios artículos muy extensos sobre la gramática, léxico y peculiaridades del judeo-español; seguramente este estudio es el más completo y atinado que sobre el tema se ha hecho y, por lo mismo, de consulta obligada para los que en estos asuntos quieren profundizar. (p. 158)

#### 4. *Revista Hispano Africana*

La que más atención presta a los sefardíes de Marruecos (incluyendo algunos artículos sobre la lengua) es la *Revista Hispano Africana*, que se publicó desde 1922 hasta 1931 como órgano de la Liga Africanista Española. Tenía periodicidad mensual, aunque en muchas ocasiones se publicaron números dobles o incluso triples, que cubrían dos o tres meses del año. Sobre todo en sus primeros cuatro años, además de informaciones políticas, militares o económicas incluyó numerosas colaboraciones sobre aspectos culturales, artísticos o científicos de Marruecos, entre ellas varias sobre los sefardíes (tanto de Marruecos como del Mediterráneo Oriental) y su cultura.

Por ejemplo, en el artículo «Folklore hispano-sefardí» (II.7-8, julio-agosto de 1923, pp. 218-219), el corresponsal Antonio Gordillo Carrasco envía desde Salónica nueve textos de romances sefardíes, que se publican sin más que un pequeño comentario en el que se señala que:

[...] son los que se cantan en Salónica y en Marruecos por mujeres viejas, que conservan el traje hebreo y que se llaman aquí mismo ‘judías’, apelativo que se aplica a ellas por antonomasia.

Como puede verse, son nuestros mismos romances antiguos del Conde don Julián, de las Hijas del Rey de Francia, etc., etc., naturalmente adulterados y con una escritura inverosímil, en la que se mezclan palabras exóticas y otras españolizadas o, mejor dicho, sefardizadas; todo ello prueba la vitalidad perenne de nuestra lengua castellana y su exuberancia.

Uno de los editores de la *Revista Hispano Africana* fue el periodista Manuel Luis Ortega Pichardo (1888-1943), cofundador, con Ignacio Bauer y Landauer, de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones<sup>5</sup>. Ortega vivió durante varios años en Tánger, donde fundó en 1925 el periódico *El Heraldo de Marruecos*; también fundó otros periódicos en España y dirigió la *Revista de la Raza*, que se publicó entre 1915 y 1930. Era un periodista

---

<sup>5</sup> Datos sobre su biografía en Julia Sáez-Angulo, «Manuel Luis Ortega Pichardo, periodista, escritor y editor de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones CIAP», en *La mirada actual* (23-01-2011), s.p. (blog) [fecha de consulta: 01-12-2016] <<http://la-miradaactual.blogspot.com/2011/01/manuel-luis-ortega-pichardo-periodista.html>>. Sobre la CIAP, Miguel A. López Morell y Alfredo Molina Abril, «La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano», en *Revista de Historia Industrial*, 49 (2012), pp. 111-145.

liberal, cercano a las incipientes comunidades judías españolas y seguidor de las tesis de Ángel Pulido, sobre quien también escribió un libro<sup>6</sup>.

Firmando como «Manuel L. Ortega», entre 1922 y 1924 publicó en *Revista Hispano Africana* varios artículos en los que trata distintos temas judíos: la situación de los judíos de Marruecos en época de la Expulsión, las relaciones comerciales de los sefardíes marroquíes, la actitud de la dinastía alauita hacia los judíos, las relaciones entre judíos y musulmanes, o la descripción de usos y costumbres sefardíes (así, «Los hebreos en Marruecos», III.3-4, marzo-abril 1924).

Algunos de los artículos de Ortega en *Revista Hispano Africana* retoman o refunden temas que el mismo autor había tratado en su libro *Los hebreos en Marruecos*, publicado en 1919 y reeditado en 1929 y 1934. En el libro dedica un capítulo entero a «El idioma» (pp. 215-231) donde argumenta (muy en la línea de Ángel Pulido) que la conservación del «español» entre los sefardíes es una muestra de su amor a España, y enumera algunos rasgos del judeoespañol de Marruecos, como la conservación de arcaísmos del español medieval, algunos rasgos de fonética, morfosintaxis y léxico o sobre la onomástica sefardí. En un artículo de *Revista Hispano Africana* titulado «El idioma. Reliquias de Castilla» (I.2, febrero de 1922, pp. 52-53) retoma prácticamente las mismas ideas, describiendo algunos rasgos fonéticos, morfológicos y sintácticos de la *haketía* y aportando comentarios sobre la variación lingüística diatópica:

Vamos a hacer un ligero estudio complementario de los datos anteriores sobre el castellano que hablan los hebreos marroquíes, en parte anticuado, y barajado en ocasiones con palabras árabes. Las frases castellanas olvidadas las tomaban los inmigrantes del idioma que usaban la mayor parte de los marroquíes. El pueblo bajo, aun hoy, se expresa en una jerga mezcla de español y de árabe, llamada *haketía*.

Los hebreos que emigran a América, al regresar, hablan mejor el castellano. Muchos, sin haber salido de Marruecos, pueden confundirse en el uso de la lengua madre con los nacidos en España.

Emplean la palabra matar por pegar. Por ejemplo: «¡Ah, desdichado! ¿Quién te pegó en el ojo? – ¡Ua, malogrado! ¿Quién [sic] te mató el ojo?».

Colocan arbitrariamente la *r*, diciendo *tadre* por tarde, *muedre* por muerde, *marre* por madre, *parre* por padre.

La *c* no la utilizan.

La *s* y la *c* suenan como *z* francesa en casamientos, usar, quehaceres, casas, etc.

La *h* como *f*: *fierro*, *forno*, *fuso*, y la *j* como *y*: *yarro*, *tinaya*, *hiyo*, *conevo*, *coyer*. La primera persona del singular del pretérito perfecto de indicativo, la hacen en *i*. Por

<sup>6</sup> Manuel Luis Ortega Pichardo, *El doctor Pulido*, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, 1922.

ejemplo: de canté, cantí; de salté, saltí; de jugué, juguí; y asimismo, la primera persona del plural: hablamos, hablimos; jugamos, juguimos.

En los verbos de la segunda y tercera conjugación, hacen el pretérito imperfecto de indicativo como si fuese de la primera; por ejemplo: Yo traía, *yo traiba*.

También es muy corriente preguntar: *¿Qué es? ¿Qué de?*

Los hebreos de Tánger convierten con frecuencia la *h* en *j*: *jacer, jablar*.

Los de Xauen no pronuncian nunca dos vocales juntas. Ejemplo: Me mareó, *me maró*. Yo peleé, *yo pelé*.

Muchas veces suprimen la *s* en palabras como salistes, *salite*; entraste, *entrate*; paseastes, *paseate*.

Emplean la voz *baldonar* por maldecir y *espantar* por asustar.

Los de Xauen pronuncian algunas frases con acento parecido al del pueblo bajo madrileño. Ejemplo: *Alégate d'áhi*, levántate de ahí; *Vaite d'hái*, vete de ahí.

Dicen: Estarvos quietos. Venirvos aquí.

Alteran en ocasiones el orden de las palabras, v.g.: Bienvenido, *venido bueno*. A las personas de respeto las hablan de *vos*. El árabe lo pronuncian, en ocasiones, con prosodia castellana (p. 53).

También ofrece algunas observaciones sobre la lengua de los sefardíes de Xauen A. Martín Pajares, en un artículo sobre «Los hebreos en el Yebal» (II.11-12, noviembre-diciembre de 1923):

Efecto del hábito que tienen los israelitas xauní de hablar entre sí el español, substituyen unos sonidos a otros de la pronunciación árabe [sic]. Así este idioma sufre alteraciones fonéticas en labios de esos hebreos, que hacen que sea difícil entenderlos inmediatamente cuando se expresan en este idioma. Como ejemplo, se cita la forma de salutación tan usual: *Salud* (La salud sea con vosotros), no dicen Esselam alikum, sino *Exlam alitxum*.

Una de las preocupaciones que se expresan con frecuencia es la necesidad de integrar a los sefardíes en el sistema educativo español y de implantar escuelas españolas para los judíos de Marruecos, fomentando entre ellos el uso de la lengua española y contrarrestando la creciente influencia del francés y de las escuelas de la Alliance Israélite Universelle; por ejemplo, Manuel Ortega, en su artículo «España y los sefardíes. La enseñanza en Marruecos» (II.1, enero de 1923), expone un proyecto de plan de estudios y programa de actividades para una hipotética escuela española para judíos marroquíes, con asignaturas religiosas y profanas, el español como lengua vehicular, el francés como lengua obligatoria y el inglés y el árabe como optativas.

El corresponsal Manuel Orbea, en una colaboración enviada desde Alejandría el 18 de abril de 1923, titulada «Más sobre la pobre jerga de los sefardíes» (II.5, mayo de 1923), abunda en las mismas ideas:

[...] el hebreo, que unánimemente y secularmente había hablado una lengua latina –el español, dialecto sefardí–, fácil para la gran mayoría de los europeos que llegaban, olvidó su viejo idioma y adoptó el francés para sus relaciones comerciales, primero, para todas las fases de su vida, después. Y los pueblos que nacieron de elementos tan heterogéneos no tienen hoy sino un factor que los unifique: el uso unánime de la lengua francesa, la adaptación a la cultura francesa [...] por la admirable labor política y cultural de Francia, contrastando con nuestra indiferencia.

Y de esta ruina de nuestra lengua, que es, al mismo tiempo, la ruina de nuestra cultura y de nuestro comercio y de nuestras más bellas ilusiones patrióticas, nosotros, españoles de España, somos los únicos culpables. (p. 139)

Aunque en realidad considera al judeoespañol un dialecto degenerado, «El sefardí vergonzante»:

Hasta la europeización de estos países, el sefardí se conservó como un idioma plebeyo y vulgar, sí, pero limpio y puro. Herencia de juglaría, como correspondía a la condición social de las masas hebreas expatriadas en 1498. Su aislamiento de España había de ser total, porque el hebreo se servía de su alfabeto y no podía comprender las obras literarias y de cultura salidas de España, con su alfabeto latino. En estas condiciones, ¡qué admirable obra de adhesión a España representa esa lengua! Representaba, sí, el cariño a la tierra lejana. —«España, tierra del nuestro soy»— dicen los sefardíes. Pero representaba también toda la personalidad del hebreo. Simbolizaba una resistencia a la absorción de los turcos, una sugestión de considerarse extranjeros e insumisos. Cincuenta años de influencias europeas en Egipto han conseguido lo que cuatro siglos de indiferencia española y de brutalización turca no pudieron conseguir: matar nuestro dialecto. Hoy es una jerga absurda, incomprensible, fea, antigramatical; un patoá lleno de barbarismos, algo caduco, degenerado, algo que a los buenos españoles nos impresiona como un pobre hijo contrahecho.

Aunque buenos observadores de la realidad, ni Ortega ni Manuel Orbea eran filólogos, por lo que su percepción y su descripción de la lengua son necesariamente poco precisas. Pero en la misma *Revista Hispano Africana* se publicó uno de los pocos artículos expresamente dedicado al judeoespañol de Marruecos desde una perspectiva filológica: «Entre los hebreos marroquíes. La lengua española de Marruecos», de Américo Castro (I. 5, mayo de 1922, pp. 145-146<sup>7</sup>).

En 1922, Castro pasó unos meses en Marruecos recogiendo datos para sus estudios de lengua y literatura; recopiló una importante colección de romances y canciones populares y tomó notas sobre la lengua de los sefardíes<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Recientemente reeditado en *Revista Iberoamericana de Lingüística*, 11 (2016), pp. 279-284.

<sup>8</sup> Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, «Un aspecto desatendido de la obra de Américo Castro», en Pedro Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo*

En su artículo ofrece observaciones sobre la situación de aislamiento entre España y Marruecos, que ha favorecido la conservación del judeoespañol durante siglos, sin influencias del español peninsular:

España no ha tenido apenas relaciones de cultura con Marruecos, y es sabido que esta cultura es el peor enemigo del investigador de los dialectos. La escuela, el libro y el comercio uniformizan el idioma, o al menos reducen a un mínimo las particularidades regionales. Tetuán tenía relaciones comerciales con Argelia y Francia por medio de los vapores que se detenían en Río Martín; pero con España el contacto era insignificante. Algunas familias venían a tomar aguas medicinales a lugares de Andalucía: eso era casi todo.

Después de la ocupación, claro está que la acción difusa que representa el Ejército, los funcionarios y la Prensa, han influido mucho en la lengua de Tetuán, la cual en las gentes más cultas ofrece escasas diferencias con el español correcto. Y con anterioridad a nuestra ida allá, la emigración a América ha venido representando un poderoso elemento de cultura para los tetuanés, ya que la mayoría retorna a la ciudad natal [...] Quizás muchas de sus particularidades lingüísticas habrían desaparecido (o vivirían sólo reducidas a meras modalidades íntimas) si hubiésemos podido desarrollar una acción de cultura cerca de los sefardíes.

Castro no deja de señalar, como los demás, la influencia del francés:

Desde 1862 tiene Francia establecida en Tetuán una escuela, mediante la Alianza Israelita Universal, que da por resultado el que las gentes menores de cuarenta años conozcan el francés en algunos casos de modo perfecto. Una de las impresiones más extrañas del viajero, entre las muchas que recibe, es el oír en una «caleya» del mellah (junto a vocablos españoles de un gran arcaísmo, en perfecta armonía con el tipo general de vida de la ciudad) a jóvenes expresándose en perfecto francés, con gran sentido de la vida moderna. Todo ello sin haber salido de Tetuán.

Establece los límites geográficos del judeoespañol marroquí con el francés y el árabe:

Desde luego, en la zona francesa el español ha desaparecido hace tiempo, si mis informadores han sido exactos. Ni en Uazán, ni en Fez, ni en las restantes ciudades del Sur parece quedar traza de nuestra lengua. Cuando alguna familia la habla es que procede de ciudades de nuestra zona. Este es un hecho curioso, no que el Protectorado español llegue hasta donde los sefardíes conservan el idioma nacional. Más allá de

---

*Castro*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 181-190. Una descripción de parte de los materiales en Samuel G. Armistead, «Una tradición romancística previamente desconocida: romances judeo-españoles de Xauen», en Pedro M. Piñero (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 55-64.

Alcázar y Larache los hebreos hablan exclusivamente árabe. Es notable la existencia de este límite, cuyas causas precisas ignoro.

Y compara el judeoespañol de Marruecos con el español meridional y con el judeoespañol de Oriente, poniendo de relieve la influencia del árabe en la haketía:

Yo esperaba que el judeo español-marroquí revelara alguna influencia de la lengua del Sur de España. La realidad, empero, es lo contrario, como se desprende de la pronunciación y de la sintaxis de los pronombres personales [...].

Basta enunciar el hecho de que el judeo-español de África coincide con el de Oriente para que se vea ya el enorme interés que ofrece su estudio. Atentamente busqué si había coincidencia de elementos no hispánicos entre Marruecos y Oriente: el resultado fue negativo. No hay traza de nada turco, ni de grezismos, eslavismos, etc., que han producido en Constantinopla esa extraña mixtura. Lo único que ha influido en el judeo-español marroquí es el árabe. Los hebreos de Marruecos vienen siendo secularmente bilingües. Y es natural que la lengua de los dominadores haya influido poderosamente en el español que vivía abandonado a sí mismo [...] La única influencia [no] española en el judeo-español de Marruecos es la árabe. Hay también voces hebreas; pues éstas han debido existir siempre entre los judíos, porque proceden inmediatamente del conocimiento y práctica del lenguaje bíblico. Su proporción es pequeña al lado del acudal de arabismos que ha invadido el habla sefardí. En Xauen casi podría decirse que los arabismos superan a las palabras españolas.

Especialmente interesantes son sus comentarios sobre la actitud lingüística de los hablantes de haketía con respecto a su propia lengua y el esfuerzo de algunos hablantes por rehispanizar su lengua, acomodándola al español peninsular, cuando hablaban con españoles:

Da lugar a observaciones muy curiosas el esfuerzo por lograr un habla no dialectal, cuya existencia comienzan los sefardíes por negar. Están tan habituados a que les molestén con impertinencias, que su primera actitud es de recelo [...] Atisbos de la lengua correcta llegaron hasta Xauen, donde ancianas de ochenta años han tenido siempre noción de que hablando bien (en «política») había que pronunciar *hijo* y *dijo* con *j*, no con *y* y *ch* francesas, respectivamente, según hacen entre ellos.

## 5. Conclusiones

Sobre la base de estos testimonios, pueden extraerse algunas conclusiones:

1) La mayoría de los españoles que escriben sobre los sefardíes estaban influidos por las ideas de Ángel Pulido acerca de la identidad hispánica de los sefardíes, cuya manifestación más evidente era la conservación de la lengua española durante siglos, pese al desarraigo con respecto

al país que los expulsó; los españoles, por tanto, tendían a identificar la lengua sefardí con el español, minimizando o pasando por alto algunos de los rasgos distintivos de la variedad sefardí (salvo cuando señalan la conservación de arcaísmos del español medieval).

2) Señalan la extensión entre los judíos de Marruecos del uso del francés, en competencia con el español, y consideran que es una obligación de España el potenciar el uso del español (estándar) entre los sefardíes. La existencia de esta población hispanohablante se ve como una oportunidad de influencia política.

3) Pero la variedad dialectal, la haketía, carecía de prestigio social tanto ante los observadores externos (que se refieren a ella como «jerga», propia del «pueblo bajo», un «idioma plebeyo y vulgar», lo mismo que el judeoespañol de Oriente, que es una lengua «absurda, incomprensible, fea, antigramatical; un patoá lleno de barbarismos, algo caduco, degenerado») como ante sus propios hablantes.

4) Por esto mismo, como señala Américo Castro, cuando los sefardíes de Marruecos hablaban con españoles se esforzaban por acomodar su lengua al español estándar, suavizando los rasgos dialectales.

## OBRAS CITADAS

- Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «Un aspecto desatendido de la obra de Américo Castro», en Pedro Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 181-190.
- Armistead, Samuel G., «Una tradición romancística previamente desconocida: romances judeo-españoles de Xauen», en Pedro M. Piñero (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 55-64.
- Aslanov, Cyril, «La haquetía entre hispanidad y aloglotismo: divergencia y convergencia», en *El Prezente. Studies in Sephardic Culture*, 2 (2008), pp. 209-222.
- Benabu, Isaac, «Western Judeo-Spanish (Hakitía): Tracing Speech through Narrative», en *European Judaism*, 44.1 (2011), pp. 36-50.
- Bendayán de Bendelac, Alegría, *Diccionario del judeoespañol de los sefardíes del norte de Marruecos*, Caracas, Centro de Estudios Sefardíes de Caracas, 1995.

- Bénichou, Paul, «Observaciones sobre el judeo-español de Marruecos», en *Revista de Filología Hispánica*, 7 (1945), pp. 209-258.
- Benoliel, José, «Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía», en *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), pp. 209-233, 342-363, 507-538; 14 (1927), pp. 137-168, 196-234, 357-373, 566-580; 15 (1928), pp. 47-61, 188-223; 32 (1952), 255-289.
- Bentolila, Yaacov, *Diccionario del elemento hebreo en la haketía*, Córdoba, Universidad / CNRU / CSIC, 2015.
- Bunis, David, «The Differential Impact of Arabic on Haketía and Turkish on Judezmo», en *El Prezente. Studies in Sephardic Culture*, 2 (2008), pp. 177-207.
- Castro, Américo, «Entre los hebreos marroquíes. La lengua española de Marruecos», en *Revista Iberoamericana de Lingüística*, 11 (2016), pp. 279-284.
- «Entre los hebreos marroquíes. La lengua española de Marruecos», en *Revista Hispano-Africana*, 1.5 (1922), pp. 145-146.
- Cohen Aflalo, Esther, *Lo que yo sé (manual de haketía)*, Madrid, Cyan Proyectos y Producciones Editoriales, 2000.
- Díaz-Mas, Paloma, «Ramón Menéndez Pidal y la cultura sefardí», en Nicolás Asensio Jiménez y Sara Sánchez Bellido (ed.), *Lengua y cultura sefardí. Estudios en memoria de Samuel G. Armistead*, Madrid, Fundación Areces / Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2015, pp. 179-210.
- Kaspi, André (ed.), *Histoire de l'Alliance Israélite Universelle, de 1860 à nos jours*, París, Armand Colin, 2010.
- Laskier, Michael M., «The Alliance Israelite Universelle and the Struggle for the Recognition within Moroccan Jewish Society: 1862-1912», en Issachar Ben-Ami (ed.), *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage. Studies*, Jerusalem, The Magnes Press / The Hebrew University, 1982, pp. 191-212.
- Levy, Solly, «Defensa e ilustración de la haquetía», en *Sefárdica*, 16 (2006), pp. 165-184.
- López Morell, Miguel A., y Alfredo Molina Abril, «La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano», en *Revista de Historia Industrial*, 49 (2012), pp. 111-145.
- Ortega, Manuel, *Los hebreos en Marruecos. Estudio histórico, político y social*, Málaga, Algazara, 1994 (ed. facsímil).
- , *Los hebreos en Marruecos. Estudio histórico, político y social*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1934.

- , *Los hebreos en Marruecos. Estudio histórico, político y social*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- , *El doctor Pulido*, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, 1922.
- , *Los hebreos en Marruecos. Estudio histórico, político y social*, Madrid, Editorial Hispano Africana, 1919.
- Sáez-Angulo, Julia, «Manuel Luis Ortega Pichardo, periodista, escritor y editor de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones CIAP», en *La mirada actual* (23-01-2011), s.p. (blog) [fecha de consulta: 01-12-2016] <<http://lamiradaactual.blogspot.com/2011/01/manuel-luis-ortega-pichardo-periodista.html>>.



## **Alejandro Sawa y Walter Benjamin: de la traducción a la crítica literaria**

VERENA FRITSCHLE

Universidad de Córdoba

*«El original no es fiel a la traducción»*

Jorge Luis Borges

*«Los escritores hacen la literatura nacional y los  
traductores hacen la literatura universal»*

José Saramago

*«Es evidente que el idioma del futuro es la traducción»*

Javier Calvo

**RESUMEN:** Alejandro Sawa (Sevilla 1862 – Madrid 1909), escritor, periodista y traductor, perteneciente al movimiento denominado «naturalismo radical español», es un autor todavía poco estudiado. Walter Benjamin (Berlín 1892 – Portbou 1940), aunque más conocido en su vertiente de filósofo, crítico literario y sociólogo, fue asimismo traductor; de hecho, tradujo al alemán obras de Baudelaire y de Marcel Proust.

**PALABRAS CLAVE:** Alejandro Sawa, traducción, Walter Benjamin

La obra literaria que se va transformando en un clásico es la que pasa las pruebas del tiempo y de las generaciones, manteniendo el interés de

los lectores. Algunas obras fueron importantes en su época y con el curso de las décadas han quedado como anécdotas. Otras, que no tuvieron importancia en su tiempo, se vuelven a descubrir, a leer, a reeditar, a traducir y se convierten, así, en obras clásicas.

Si Charles Dickens, Émile Zola y, en España, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán y otros autores del movimiento naturalista ya en su tiempo fueron reconocidos y cuentan con una extensa bibliografía y sus obras se reeditan y se traducen continuamente, no sucede lo mismo con los integrantes del naturalismo radical español del que es representante Alejandro Sawa.

La recepción de la obra de Sawa en su época fue mínima, salvo la que le dispensaron Rubén Darío, Manuel Machado, Valle-Inclán y Pío Baroja. En la actualidad se le empieza a prestar atención a partir de un trabajo de Phillips<sup>1</sup> (1976) *Alejandro Sawa: Mito y realidad* y de la reedición de Zavala (1977) de *Iluminaciones en la sombra*.

El interés que manifiesta la crítica hacia Alejandro Sawa puede que esté en consonancia con la posmodernidad y con el entusiasmo que hay por la transgresión tanto en los niveles temáticos como en los formales.

Y si en tiempos de Sawa varios autores del denominado naturalismo radical español se esmeraron en la búsqueda de una nueva ética laica en contraposición a la ética judeocristiana a través de sus novelas sociales, médicas, anticlericales, etc., sin embargo en España a esos autores no se les prestaba la debida atención y se les tenía en un apartado de «autores raros, censurados y olvidados» hasta prácticamente hoy en día.

Con este trabajo pretendemos acercarnos a Alejandro Sawa y profundizar en lo novedoso y particular de su novelística. No obstante ese acercamiento, aunque se plantee desde un punto de partida literario-crítico, se hará a través de una propuesta de traducción al alemán de un pasaje de su última obra *Iluminaciones en la sombra*.

---

<sup>1</sup> Dice Allen Phillips en su estudio: «Aunque nadie niega que Sawa sea una figura menor dentro del florecimiento artístico que se manifiesta a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, existen a mi juicio ciertas razones histórico-literarias, y de modo especial su propia persona, que hacen de él un escritor digno de mejor suerte bibliográfica. Mi intención en el presente libro ha sido, por tanto, el llamar la atención de nuevo acerca de su obra, poco conocida hoy, y sobre su ubicación en la literatura española en aquel momento de aguda crisis en la vida nacional, durante el cual la indecisión y la decrepitud precipitaron al desmoronamiento de una fatigada sociedad [...]» (*Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid, Turner, 1976, p. 316).

Si bien traducir una obra literaria es un procedimiento complejo, puesto que involucra al menos a dos colectivos con identidades culturales distintas, resulta esencial en el devenir de las obras literarias, ya que por medio de la literatura traducida una sociedad recibe nuevas producciones literarias, según observa Even-Zohar<sup>2</sup>. Y si traducir cualquier obra literaria de por sí conlleva un reto difícil por las ambigüedades que entraña el lenguaje literario y por los «vacíos» que se presentan en las obras literarias y que hacen que su significación sea inagotable, si ya incluso en la primera fase, en la lectura de la obra que se va a traducir, no existe una única lectura, como bien señala Umberto Eco, sino múltiples; evidentemente a un autor contemporáneo se le puede consultar para resolver estas dudas (asimismo cabe señalar que autores contemporáneos recientemente fallecidos como Umberto Eco y Günter Grass mantenían una estrecha vinculación con sus traductores, ya que se reunían más de una vez con ellos, y Günter Grass incluso llegaba a convocar a sus traductores en un seminario), no obstante la traducción de una obra literaria se convierte en un reto aún más difícil cuando el autor ya no está vivo y no se le puede consultar.

Obviamente tenemos obras clásicas de las que ya existen muchas versiones y con ellas, una tradición traductológica y tratados teóricos que pueden indudablemente servir de guía. No olvidemos que el *Quijote* ha sido traducido muchas veces al alemán y existe una ingente bibliografía al respecto. No quiero menospreciar los trabajos de grandes traductores como Svetlana Geier que ha vuelto a verter al alemán las cinco obras capitales de Dostoievski con su peculiar manera de traducir dictando, bajo su lema *Nase hoch beim Übersetzen*<sup>3</sup>.

¿Pero qué ocurre con las obras de autores que no han sido traducidas con anterioridad y en cambio sí que son una especie de clásicos, ya que se les vuelve a leer, a descubrir a través de nuevas ediciones?

Quizás el camino más adecuado en este caso —y por el que se va a optar en este trabajo— es intentar como pregona Walter Benjamin expandir el texto que se traduce, al encontrar su esencia, su aura y actualizarlo en el tiempo y darle una nueva vida, dado que la tarea de un traductor literario de una obra

---

<sup>2</sup> Itamar Even-Zohar, *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv / Laboratorio de Investigación de la Cultura, 2007 (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm)>.

<sup>3</sup> María del Carmen Balbuena Torezano, «*Nase hoch beim Übersetzen*: notas acerca de la traducción literaria alemán-español», en *Hikma. Estudios de traducción – Translation Studies*, 12 (2013), pp. 9-22.

clásica no supone la simple reproducción de un texto, sino el enriquecimiento del espíritu y del lenguaje del hombre. Así que el traductor literario es asimismo un creador del lenguaje, pero distinto al de un escritor, más bien objetivo e intelectual y no subjetivo e intuitivo como lo es el segundo. Benjamin pone al traductor al mismo nivel que un escritor: las traducciones literarias no son sustituciones, sino que resultan complementarias.

## 1. Alejandro Sawa

Alejandro Sawa es una figura un tanto compleja, dado que como escritor se le inserta en la corriente naturalista, y, además, como uno de los más radicales junto a López Bago. No obstante en su novela *Declaración de un vencido*, que él denomina novela social, se pueden encontrar procedimientos muy novedosos, ya que en esta novela de corte naturalista inserta apuntes autobiográficos. Asimismo la obra *Iluminaciones en la sombra* es difícil de clasificar. Entre sus contemporáneos hace de difusor de corrientes novedosas: parnasianismo, simbolismo, modernismo e introduce a Rubén Darío en los círculos de París, en los que se reunían junto a Verlaine, Daudet, Hugo, Rimbaud, etc. Como personaje literario aparece en la obra de Pío Baroja *El árbol de la Ciencia* (Rafael Villasús, personaje inspirado en Sawa) y en el famoso esperpento de Valle-Inclán *Luces de bohemia* (Max Estrella).

Alejandro Sawa Martínez (Alejandro María de los Dolores de Gracia Esperanza del Gran Poder Antonio José Longinos del Corazón de Jesús de la Santísima Trinidad Sawa Martínez, según reza su partida de nacimiento<sup>4</sup>) nació en Sevilla el 15 de marzo de 1862 y murió en Madrid el 3 de marzo de 1909. Allen W. Phillips, en su estudio, indica que la vida de Alejandro Sawa se puede dividir en tres etapas. El primer periodo, que podría considerarse el de su juventud, transcurrió en diferentes lugares de Andalucía y más tarde en Madrid. Abarca alrededor de unos veinticinco años y llega aproximadamente hasta 1890. Después se marcha a París y

---

<sup>4</sup> En el libro tercero de *Declaración de un vencido*, Sawa alude irónicamente a su bautizo y forma así un apunte autobiográfico entre otros muchos que se pueden rastrear en esta obra: «Me marcaron en la frente el sello de la religión católica apenas nacido, y en la pila del bautismo me pusieron los nombres de Carlos, Fulano, Zutano, etc.; una atrocidad de nombres con los que podría llenar toda esta página, porque a mi madre todos los del Santoral cristiano le parecían pocos para librarme de los peligros de la vida» (*Declaración de un vencido*, Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, p. 143).

se inicia otra etapa, aunque más breve, de su vida. Permanece en Francia unos siete años. A finales de 1896, de regreso a Madrid, comienza la última parte de su existencia, la más triste y más difícil, marcada por la enfermedad y la pobreza, que durará hasta 1909, cuando muere.

Su estancia en París marca un giro importante en su quehacer literario, ya que este periodo ejerció una influencia decisiva en sus preferencias literarias. Cuando regresa a Madrid, Sawa desempeña el importantísimo papel de difusor de las nuevas corrientes como el simbolismo, el modernismo, y el parnasianismo. Sawa es quien por primera vez da a conocer en Madrid a los simbolistas franceses y especialmente a Paul Verlaine. Asimismo Sawa da a conocer a Rubén Darío en España. La crítica sitúa a Alejandro Sawa en una generación intermedia entre la del 98 y la del Novecientos. Otros lo consideran precursor del 98 y del Modernismo.

Entre los amigos y admiradores de Sawa están Valle-Inclán, Rubén Darío, Eduardo López Bago, Ernesto Bark, Paul Verlaine, Victor Hugo, Alphonse Daudet, etc. A muchos de ellos alude en su obra *Illuminaciones en la sombra*. No obstante, tuvo también detractores como Pío Baroja, Clarín y Azorín<sup>5</sup>. Muchos, «esos celosos guardianes de las letras españolas», marginaban a Sawa recién llegado de París, ya que les asustaba en aquel entonces el «virus del afrancesamiento». La literaturización de Sawa en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán demuestra la gran influencia que tuvo en la bohemia, así como en los círculos poéticos en Madrid de la época finisecular. Sawa le sirvió de fuente de inspiración a Valle-Inclán, que contribuyó así en cierta manera a su inmortalización. Asimismo Pío Baroja, en el libro *El árbol de la ciencia*, como otros muchos autores, incluye anécdotas de la vida de Sawa. De esta manera, la importancia de Sawa como personaje literario recalca su dimensión legendaria.

El último tercio del siglo XIX constituye una de las épocas más interesantes y complejas de la historia literaria, ya que en ella se cruzan diversos movimientos y tendencias. Alejandro Sawa está en el cruce de todos estos movimientos lo que se refleja en su obra. Junto al naturalismo radical de sus novelas *Crimen legal* y *Noche*, destacan además las preocupaciones regeneracionistas y noventayochistas de *Declaración de un vencido* y las

---

<sup>5</sup> Afirmaba Azorín de Sawa que era un pedante: «Alejandro Sawa me parece un *fat* –lo digo en francés porque él finge que se le ha olvidado el castellano, hasta el punto de que continuamente está haciendo esfuerzos por encontrar una palabra– [...]» (citado por la editora en Alejandro Sawa, *Illuminaciones en la sombra*, Iris M. Zavala (ed.), Madrid, Alhambra, 1977, p. 32.

pinceladas y destellos parnasianos y modernistas de *Iluminaciones en la sombra*.

Además hay que tener en cuenta que Alejandro Sawa no era solamente un novelista, sino también traductor y sobre todo periodista, dado que su labor periodística dura más años que su quehacer como novelista. Publicó crónicas en los más variados periódicos. Un buen ejemplo de la actividad periodística de Alejandro Sawa son los artículos que integrarían *Iluminaciones en la sombra* y los recogidos más tarde en *Crónicas de la bohemia*. Sus primeros pasos periodísticos los da como redactor de *El Globo*, y después publicó artículos y crónicas en *El Progreso*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El País*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *España*, *El Gráfico* y en revistas como *Alma España*, *Helios*, *Renacimiento*, *Nuevo Mercurio*, *Don Quijote*, *Madrid Cómico*, *Nuevo Mundo*, *Vida Galante*, etc. En muchas de esas páginas de índole ensayística, Sawa evidencia su nada superficial preocupación por las cuestiones sociales y demuestra a la vez una seria y contundente posición política. Tanto le duelen los pobres e inválidos de la calle como le preocupa la situación política del país. Y lo que más resalta en Sawa en esos textos es su honda y sincera preocupación: parece que físicamente siente la pena de la miseria humana<sup>6</sup>, no solo lo usa como una anécdota o motivo literario. La progresiva degeneración supone para Sawa motivo de alarma.

## 2. Die Aufgabe des Übersetzers de Walter Benjamin

En 1923 Walter Benjamin publicó el ensayo titulado *Die Aufgabe des Übersetzers*. Nació, como muchas otras aproximaciones a la actividad traductora, a manera de una presentación de la obra traducida, en este caso, *Tableaux parisiens*, de Baudelaire. Este ensayo breve de solo once páginas tiene una fuerte repercusión desde hace unos cuarenta años en el mundo académico. Es uno de los textos teóricos sobre traducción más

---

<sup>6</sup> Indignado por su visita al hospicio de Madrid escribe Sawa en la carta inserta en *El Liberal* (24 de febrero de 1902) dirigida al director del periódico: «He visto a los niños descalzos. No me lo han contado; lo he visto yo, y digo que he visto descalzos a los niños a quienes en aquella casa se había ofrecido protección y asilo. Descalzos. Ignoro si tendrán pan; pero sí que no tienen botas, y sé también que hay un presupuesto provincial para atender a esos menesteres. Un altar puede convertirse en una picota, y las columnas de un periódico, en lugar de ejecución. De estas líneas que estampo quisiera yo colgar los nombres de los que incumbe la responsabilidad de esa infancia» (recogido en *Crónicas de la bohemia*, Madrid, Veintisiete Letras, 2008, p. 139).

conocido. En los últimos años ha sido especialmente editado, traducido, estudiado y dotado de un importante aparato crítico.

Algunos postulados teóricos se están considerando a la hora de traducir la obra de Sawa. En la presentación de esos postulados, se han tenido en cuenta dos traducciones distintas del alemán al español y que llevan como título *La tarea del traductor* y *El abandono del traductor*, que se han ido cotejando con la versión alemana original. Desde luego acercarse a la obra de Walter Benjamin siempre supone un gran reto. Ya el título de este breve prólogo causa verdaderos quebraderos de cabeza a los traductores y también a críticos literarios como Paul de Man<sup>7</sup>, y por ello a la hora de traducir se han cotejado con el original dos versiones españolas de este prólogo.

Al comienzo del ensayo enfatiza Benjamin que la traducción de un texto literario es una forma, cuya ley reside en el original, dado que encierra su traducibilidad. La traducibilidad es propia de ciertas obras por su esencia, aunque una traducción nunca significa nada para el original, pese a mantener con éste un estrecho vínculo, por no decir vital, puesto que, si no hay una obra original, no hay ninguna traducción. No obstante, la traducción no procede tanto de la vida del original, sino de su «sobrevivir» (*Überleben*), su proyección hacia el futuro. Esto obedece a que toda traducción llega retardada respecto a la obra original, aunque participe en su «supervivencia» (*Fortleben*).

Las traducciones, que no constituyen meras transmisiones surgen cuando una obra ha alcanzado la época de su gloria. Y no es que esas traducciones estén al servicio de una obra original, sino que le deben a ella su existencia y la vida del original conoce en ellas su eclosión más vasta y más tardía. Esa eclosión halla su última finalidad en la expresión del vínculo más íntimo de las lenguas entre sí. Las lenguas no son extrañas entre sí, sino que prescindiendo de todas las relaciones históricas revelan una afinidad mutua en lo que quieren decir.

Asimismo, en una traducción la afinidad de las lenguas resulta mucho más profunda y determinante que en la semejanza superficial e indefinible que hay entre dos obras literarias. Así como el tono y el significado de las

---

<sup>7</sup> Paul de Man señala: «If the text is called “Die Aufgabe des Übersetzers” we have to read this title more or less as a tautology: *Aufgabe*, task, can also mean the one who has to give up. If you enter the Tour de France and you give up, that is the *Aufgabe* –“er hat aufgegeben”, he doesn’t continue the race anymore. It is in that sense also the defeat, the giving up, of the translator. The translator has to give up in relation to the task of reminding what was there in the original» (*The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 80).

grandes obras literarias se transforman completamente a lo largo de los siglos, la lengua del traductor también se transforma. No obstante, ninguna traducción sería posible si aspirara simplemente a una semejanza con el original, pues en su supervivencia el original se expone a una transformación. En este sentido la traducción puede acercarse a la tarea de la crítica literaria, que también representa, aunque en menor grado, un momento en la supervivencia de las obras.

Del modo como la traducción es una forma propia, también es necesario comprender la tarea del traductor como una labor específica y diferenciarla con precisión de la tarea del escritor. Esta tarea consiste en encontrar, en la lengua a la que se traduce, la intención mediante la cual resuena el eco del original. Este rasgo es muy distintivo frente a la creación poética, ya que mientras la creación poética apunta a la lengua en su totalidad, las traducciones solicitan al original únicamente en los lugares donde deben hacer resonar en su propia lengua el eco de una obra concebida en una lengua extraña. Por lo tanto, la intención del escritor es ingenua, primaria, intuitiva; la del traductor es derivada, final, ideal. Su labor se justifica en el paradigma.

Postula Benjamin que en toda lengua y en sus construcciones, además de lo comunicable, hay algo no comunicable que, según el contexto donde se halle, simboliza o es simbolizado. No obstante solo se simboliza en las construcciones finitas de la lengua, pero es simbolizado en el devenir de las lenguas mismas. Y lo que intenta presentarse y realizarse en el devenir de las lenguas es ese núcleo puro del lenguaje. Pero si esta lengua pura está presente en la vida como lo simbolizado, solo encuentra su acomodo en las construcciones lingüísticas como simbolizante. Liberarse de esto, crear lo simbolizado con lo simbolizante, recuperar el puro lenguaje configurado en el movimiento y en el devenir de la lengua, tal es la facultad, poderosa y única, de la traducción.

Y en este lenguaje puro que ya no denota ni expresa nada, pero que, como palabra inexpressiva y creadora, alcanza lo que en todas las lenguas se denota, toda comunicación, todo sentido y toda intención alcanzan finalmente un estrato donde están destinados a desaparecer.

Sobre esta base sitúa Benjamin la libertad de la traducción. La libertad de la traducción no obtiene su estatus por el sentido de la comunicación, pues emanciparlo es tarea de la fidelidad: redimir en su propia lengua ese puro lenguaje (*reine Sprache*), exiliado en la lengua extranjera, liberarlo de su cautiverio en la obra original por medio de la reescritura: esta es la tarea del traductor.

### 3. Traducción de la autora de un pasaje de *Iluminaciones en la sombra (Illuminationen im Schatten)* de Alejandro Sawa

[...] Sobre la mesa en que escribo y frente a mí tengo el reloj, del que no he de tardar en separarme. Marca en este momento las diez y cuarto, y apenas haya recorrido dos cifras más la manecilla que señala las horas, ya no será mío sino nominalmente.

¡Mi buen camarada! ¡Cómo preferiría, siendo propietario de manadas humanas, vender un hombre a desprenderme de mi reloj, aun siendo temporalmente!

¡Mi buen camarada, mi buen maestro!

No caben en mil cuartillas lo que me ha enseñado, ni yo podría en diez años de palabrear decir cuánto su sociedad me reconforta. Lo amo por su forma deliciosamente curva (senos de mujer, lineamientos altivos de caderas, magnífica ondulación del vientre); por su color de gloria y de opulencia; por su esfera blanca que encierra la eternidad en doce números; por la fijeza, que aturde, de sus opiniones, y por lo invariable de su ritmo sagrado. Lo amo también porque su corazón incommovible, es superior al mío y me sirve de ejemplo.

Nos separaremos, pues. Él dejará de latir algún tiempo; yo habré, aunque me rechinen los dientes, de continuar oyendo, a falta de otro, el tic-tac siniestro de la péndula de Baudelaire: «Es la hora de embriagarse; embriagaos a cualquier hora, en cualquiera sazón, no importa en qué sitio ni en qué momento, para resistir el peso de la vida; embriagaos, embriagaos sin tregua, de vino, de amor o de virtud; pero cuidado de permanecer siempre ebrios...»<sup>8</sup>.

[...] *Auf dem Tisch, an dem ich schreibe, und vor mir habe ich meine Uhr, von der ich mich demnächst trennen muss. Sie zeigt in diesem Moment viertel nach zehn, und kaum hat der Zeiger noch weitere zwei Ziffern durchlaufen, die die Stunden anzeigen, wird sie nicht mehr meine sein, nur noch namentlich.*

*Mein guter Kamerad! Wie würde ich doch gerne, als Besitzer der menschlichen Herde, einen Menschen verkaufen, anstatt meine Uhr auszuhändigen, wenn es auch vorübergehend ist!*

*Mein guter Kamerad, mein guter Meister!*

---

<sup>8</sup> Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, p. 64.

*Auf keine tausend Seiten passt, was du mich gelehrt hast, auch könnte ich nicht in zehn Jahren ausdrücken, wie sehr seine Gesellschaft mir gut tut. Ich liebe ihn für seine herrlich geschwungene Form (weibliche Brüste, hochmütig linierte Hüften, herrlich ondulierter Bauch); für die Farbe so herrlich und opulent; für das weiße Zifferblatt, das die Ewigkeit in zwölf Nummern einschliesst; für die Beharrlichkeit, die verblüfft, für seine Ansichten und für den so unveränderlichen heiligen Rhythmus. Ich liebe ihn auch, weil sein Herz unerschütterlich und dem meinen überlegen ist, und mir als Vorbild dient.*

*Wir werden uns trennen, nun gut. Für einige Zeit werde ich nicht das Pochen hören; und ich werde, auch wenn mit knirschenden Zähnen, weiterhin, in Abwesenheit des anderen, das Ticktack des maliziösen Pendels Baudelaires hören: «Es ist Zeit sich zu berauschen, sich zur jeder Zeit zu berauschen, zu irgendeiner Zeit, egal an welchem Ort und in welchem Moment, um die Last des Lebens zu ertragen; berauscht euch, berauscht euch unaufhörlich, mit Wein, mit Liebe oder mit Tugend; aber Vorsicht, immer benebelt zu bleiben!...»*

## OBRAS CITADAS

- Balbuena Torezano, María del Carmen, «Nase hoch beim Übersetzen: notas acerca de la traducción literaria alemán-español», en *Hikma. Estudios de Traducción – Translation Studies*, 12 (2013), pp. 9-22.
- Even-Zohar, Itamar, *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv / Laboratorio de Investigación de la Cultura, 2007 (en línea) [fecha de consulta: 13-06-2018] <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm)>.
- Man, Paul de, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Phillips, Allen, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid, Turner, 1976.
- Sawa, Alejandro, *Declaración de un vencido*, Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Crónicas de la bohemia*, Madrid, Veintisiete Letras, 2008.
- , *Iluminaciones en la sombra*, Iris M. Zavala (ed.), Madrid, Alhambra, 1977.

# La poesía inteligentísima del siglo XXI: Milagros Salvador

AGUSTINA GARCÍA MANZANO

Instituto Lope de Vega (Madrid)

**RESUMEN:** Milagros Salvador labra su creación poética en un permanente diálogo con el arte y el mundo. Su obra sigue la impronta del orden alfabético, sus poemarios van naciendo letra tras letra, ya va por la P y tiene en prensa alguno más. Destacan de manera especial sus poemarios *Del barro a la ceniza*, *Parnocikles* y *Noche de tul sobre la piel*. Escribe cuentos y ensayos. La fuerza creadora de Milagros Salvador y su poesía inteligentísima la hacen merecedora de ser conocida y reconocida internacionalmente a través de un galardón como el Premio Nobel de literatura, para el que estamos preparando su candidatura.

**PALABRAS CLAVE:** Milagros Salvador, *Parnocikles*, poesía, literatura

## 1. Kilómetro cero

Milagros Salvador vive en Madrid<sup>1</sup>, su ciudad natal, esta circunstancia aparece y reaparece con fuerza estética en sus poemas. *Kilómetro cero* es su libro dedicado a Madrid, el poemario de la letra «K». Milagros va

---

<sup>1</sup> «Milagros Salvador, escritora verdadera, es madrileña, madrileña de nacimiento, de residencia y vivencias y también –creo– de vocación. Y, profesionalmente y tras realizar sus estudios universitarios –Filosofía y Letras– ha alcanzado puestos destacados en la Administración, y sus logros han sido siempre con esfuerzo, mérito y brillantez. De este quehacer suyo como funcionaria son muchas las personas que conocen su autoexigencia, su puntualidad, su eficacia, la permanente gentileza de su trato, su espíritu acogedor. Y escritora, escritora verdadera –lo reitero–, con asidua y fecunda vocación, con amplia y diversa capacidad creadora» (José Montero Padilla, «Prólogo», en Milagros Salvador, *Los últimos madroños*, Madrid, Huerga y Fierro, 2011, p. 5).

escribiendo libros iniciados con cada una de las letras del abecedario, sigue el orden alfabético en la estructuración de su Obra. El dedicado a la letra «Q» lleva por título *Quinientos Pornocikles y algunos Parnocikles*, y ya está en prensa alguno más. En español no hay muchas palabras que comiencen con k, pero ella ha sabido sacarla de la misma Puerta del Sol, allí donde está la placa del kilómetro cero de las comunicaciones terrestres de España. Milagros nos regala estos versos de espíritu abierto y universal a la vez que castizos:

Kilómetro 0  
punto redondo  
que se abre a los caminos  
que me propongo<sup>2</sup>.

Madrid, ciudad con etimología de agua, madre de vida, es fuente de caminos que nacen a la luz de ese cielo enamorado que la mira. A veces con amor trágico. Madrid fue una ciudad con más de un millón de «cadáveres» según aquellas últimas estadísticas que poetizaba Dámaso Alonso en su *Hijos de la ira* en 1944. Ahora, vamos a recordar históricamente, por un momento, en esta mañana de julio en Münster, que Madrid fue la ciudad mártir, amada por las buenas gentes de la Tierra en el periodo 1936-1939, ciudad bombardeada desde el inicio hasta el final de la guerra civil española. Milagros Salvador con sensibilidad poética se ha atrevido a mirar a Madrid a los ojos y ha comprendido qué pasaba en aquellos años de su infancia, los años cuarenta y cincuenta del vertiginoso siglo XX.

Poesía inteligentísima quiere decir que la poeta sabe leer por dentro, que tiene un conocimiento profundo del mundo en el que ha vivido y vive. En su libro de la «L», *Los últimos madroños*, una obra de cuentos llenos de poesía, rinde homenaje a las más humildes e inocentes víctimas de aquella guerra, los niños que se quedan mutilados o incluso pierden la vida cuando les estallan las bombas que quedaron agazapadas en las calles de Madrid y de España, después de la guerra, cuando lo que llegó no fue la paz sino la victoria, tal como se expresa al final de la obra de Fernando Fernán Gómez, *Las bicicletas son para el verano*.

En el cuento *Cometa de tres colores*, Milagros Salvador nos lleva a ese dolor injusto, a esas víctimas que pagaron las consecuencias de una guerra que extendió sus garras a otras generaciones como una maldición,

---

<sup>2</sup> Milagros Salvador, *Kilómetro 0*, Madrid, Visión Libros, p. 76.

y nos lleva a sentir la angustia y a ver «el color de la pobreza que se quedó en los viejos ojos de los niños más tristes». La sangre de la criatura, del mismo color de la cometa, «el color de la derrota y el color del dolor». El relato nos sitúa en la Dehesa de la Villa un domingo por la tarde:

Como heridas abiertas en la tierra, quedaban viejas y quebradas trincheras solitarias, entre las que jugábamos al escondite, algunas soportaban nuestras aventuras en busca de tesoros que jamás existieron, sólo algunos objetos, rotos y sucios, heridos como los años que sobrevivieron al dolor. Algunos niños de Tetuán o Alvarado también venían a buscar chatarra, residuos asesinos mudos que ellos no sabían que les amenazaban, o acaso había más hambre que miedo al peligro<sup>3</sup>.

En Madrid se han vivido muchas humillaciones y se viven muchas desigualdades. Hoy en día un niño que nace en Vallecas tiene una esperanza de vida de cuatro años menos que un niño que nace en el barrio Salamanca, ¿puede Europa derribar esas barreras? ¿Es que el Barroco de Velázquez y Cervantes sobrevive en medio de tanta tecnología? ¿No somos capaces de imaginar y llevar a cabo otras maneras de vida sin tener que imitar los modelos más perniciosos que sólo nos conducen a acabar con nuestras propias vidas y con nuestro hábitat? ¿Cuántos niños tienen que perder la vida para parar la sinrazón del negocio de las armas? ¿Cuántos poemas hay que leer para dejar de matar niños nacidos? Al menos la literatura nos ofrece la posibilidad del librepensamiento, de la comunicación y de la belleza, y ya aprendimos que la belleza no es crear objetos bellos sino crear bellamente los objetos. Mejor sería que los niños aún no nacidos se siguieran escondiendo entre las hojas de los libros de las poetas. Y que no nos vengan con la milonga de que las mujeres lo que tenemos que hacer es parir para que nos paguen la pensión, para formar ejércitos que matan para la paz, para defendernos de enemigos que son igual que nosotros pero no los conocemos porque no nos dejan que los conozcamos, porque Europa no da visados ni a las personas que han trabajado y amado nuestra cultura, si por ejemplo viven en Egipto, aunque sea la cuna de la civilización. Si nos conociéramos nos reconoceríamos en nuestras miradas. Ya nos enseñó otro poeta que «soldado contra mi hermano, soldado, no». Pero esto no lo hemos aprendido y ayer 14 de julio cuando estaba desayunando en la Gare du Nord de París vi por la televisión un horrible anuncio imperialista defendiendo una defensa que no aboga por la paz sino por el armamentismo, un anuncio que hace apología de aquello que no es el trabajo por la paz, como si nos

---

<sup>3</sup> Milagros Salvador, *Los últimos madroños*, p. 26.

tuviéramos que suicidar por miedo a la muerte. El trabajo por la paz es tarea ineludible de poetas, artistas, intelectuales, de todas y cada una de las personas que viven en el mundo.

## 2. Habitando la sombra

Dos son los poemarios que Milagros dedica por entero a las mujeres, el más reciente *Olvidaron sus nombres en San Telmo*. En este libro la autora rescata del mercado bonaerense de San Telmo fotos antiguas de mujeres anónimas a las que les inventa una vida, a las que resucita por medio de la poesía con gran intuición, imaginación y delicadeza, libro prologado por Roberto Alifano, el escritor que convivió y trabajó con Neruda y con Borges, lector de Quevedo e investigador de Dante y su *Divina*. Alifano admira a la escritora madrileña, a la que considera «una poeta exquisita y testimonial, una de las más singulares y prolíficas poetas de la España actual». La otra obra en la que Milagros profundiza y rescata la vida olvidada de las mujeres se titula *Habitando la sombra*. Es un libro de homenaje a las mujeres que tanta invisibilidad hemos padecido a lo largo del tiempo. Milagros me dice muchas veces que jamás le hablaron en la Facultad de la escritora María Zambrano y yo le contesto: «Milagros, pues a mí tampoco». Y en este habitar la sombra, la poeta madrileña se dirige de esta manera a la filósofa de Vélez Málaga en el poema que se titula «Con tus mismas palabras»:

porque yo no renuncio y te acompaño  
por el martirio de la lucidez  
que es para ti la poesía<sup>4</sup>.

La literatura, la filosofía, la cultura escrita y oficial ha sido algo muy vetado a las mujeres. No ha sido algo compartido en nivel de igualdad, mérito y capacidad con los varones. En la universidad de los años setenta del siglo pasado no estudiábamos a las mujeres contemporáneas de la masculina Generación del 27: Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel, Ángeles Santos, Maruja Mallo, Concha Méndez, Marga Gil Roësset, Margarita Manso. Ni conocíamos el insólito caso de María Lejárraga, que aunque se crea que el tiempo casi todo lo pone en su sitio, sin embargo, la familia de la genial, feminista y socialista riojana se queja actualmente de que la

---

<sup>4</sup> Milagros Salvador, *Habitando la sombra*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006, p. 50.

escritora no recibe el tratamiento que merece en los medios académicos. Ni a María Goyri se le concede su valor en la filología, ni a su sobrina María Teresa León se le han reconocido sus méritos como escritora. Ni María Josefa Canellada brilla como debería hacerlo. A María Moliner le está costando llegar donde mereció estar en vida, ahora entra en la escena teatral, y hasta protagoniza una ópera. Y lo peor y más vergonzoso de todo esto es que las estudiantes de 1976, al menos una servidora, no éramos plenamente conscientes de aquella injusticia. Nos parecía que las cosas eran así, el prestigio de la palabra escrita nos envenenaba y nos robaba nuestro pensamiento, nos llenaban la carpeta de apuntes y nuestro propio pensamiento no se fomentaba ni se valoraba. Estábamos inmersas en un programa que no decía alejemos de nosotras el vicio de pensar, pero que casi era como si lo dijera. Y, amables amigas y amigos, cuánto trabajo cuesta deseducarse, dotarse de una formación que hay que ir construyendo paso a paso. Es que casi no nos da tiempo. Es muy largo el camino de la filología, la mayoría nos quedamos por el camino, nos quedamos con las ganas, nos quedamos a las puertas, nos quedamos *in albis*. Aun así, no sin esfuerzo y poco a poco vamos descubriendo algunos engaños. Desde muy jóvenes cuidábamos nuestra libertad, viajábamos a Francia, a Inglaterra, a Portugal, aunque fuera a fregar para aprender los idiomas y llevarnos treinta y siete libros en la maleta sin ruedas, entonces no existían los Erasmus. Pero ahí estaba Milagros con los ojos bien abiertos y el poema dispuesto a iluminar las sombras ancestrales que ocultaban el trabajo y el talento de las mujeres, bien es verdad que entre mandarines, incompetentes, engolados, etc.

La poesía inteligentísima tiene todos los sexos, hasta los que todavía no se conocen, porque la sexualidad va naciendo como nace y cambia todo lo que existe, todo lo que viene siendo ser. Uno de los *Pornocikles* de Milagros reza: «los hombres tienen dos testículos, las mujeres dos o-varios». Y es que la ironía como el humor es signo de gran inteligencia, como veremos en el siguiente apartado de este trabajo. La poesía inteligentísima recuerda lo que hay que recordar, no olvida lo que no hay que olvidar, ni se dedica a sembrar ignorancia y maledicencia, como ha sucedido con los movimientos misóginos desde tiempos remotos. El recordar es sabiduría, no es admisible el presumir de mala memoria intentando pasar por inteligente, minusvalorando el recuerdo que nos hace ser. Inteligencia es igualdad para ver las diferencias y similitudes, y ahí no hay razones de sexo, pues ya nos ha convencido Rita Levy Montalcini que a nivel cognitivo no existe ninguna diferencia entre el cerebro de la mujer y el del hombre. Inteligencia es la

dialéctica de la belleza con la ética pura, con la mejor vida buena posible, alejada de los dogmatismos y de los miedos que las religiones han utilizado para dominar a las mujeres. La iglesia ha condenado a muchas mujeres, como por ejemplo a la mística del Siglo XIII Marguerite Porete por haber escrito *Le miroir des âmes simples et anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, un libro que no le gustó al obispo. O el caso de la matemática autodidacta Mary Fairfax Greig Somerville, a la que desde la iglesia no le perdonaron *El mecanismo de los cielos*:

Mujer sin dios desde los púlpitos  
fue clara referencia a tu persona<sup>5</sup>.

«Fuera los rosarios de nuestros ovarios» decimos en las manifestaciones feministas del ocho de marzo. Aunque el papa diga que la virgen es más importante que los cardenales, las niñas no quieren ser la virgen, quieren ser cardenales, pero no las dejan, y no de aquellos cardenales de los que Quevedo decía que a ninguno llamaban eminencia. La Iglesia católica es machista y patriarcal y no se merece que las mujeres vayan a participar de una institución que no les reconoce sus derechos y valores. El hecho de que las mujeres participen acriticamente en los cultos sería comparable al hecho de que los negros se afiliaran a un partido racista. Los cultos hebreos comienzan dando gracias a Dios por no haber nacido mujer, pero algunas rabinas americanas, tanto en Brasil como en los Estados Unidos, se han atrevido, con espíritu crítico e ilustrado, a comenzar los rezos dando gracias por haber nacido ser humano, sin menosprecio de los demás reinos. Las cariátides, mujeres en piedra del arte griego, han inspirado a Milagros estos versos de ese potencial divino, duradero y femenino:

Mujer, sobre tu frente aún reposa  
la fortaleza oculta de una diosa<sup>6</sup>.

Si Dios es negra, como se decía en los movimientos de liberación de los años sesenta y setenta, y si Diosa no es ni blanca ni negra entonces hay que desvelar a las diosas de todos los colores, como la bandera LGTB, para que nuestro planeta sea cada día más habitable y aprendamos a cuidarnos, a cuidar del mundo, no a cuidarnos del mundo, como nos obliga el capitalismo de la cultura que todo lo convierte en nihilismo, que nos

---

<sup>5</sup> Milagros Salvador, *Habitando la sombra*, p. 49.

<sup>6</sup> Milagros Salvador, *Habitando la sombra*, p. 35.

imposibilita para ser felices y confiar en los demás. En la poesía inteligentísima de Milagros la luz poética pasa por las sílabas contadas, igual que para Berceo y para Machado. Su libertad poética es la de creación lírica, sonora, musical, como era en un principio y dice que verso libre es el que todavía no ha sido atrapado. Así nos lo hace saber en la presentación de *Habitando la sombra*:

He tenido el consciente cuidado de armonizar conocimiento y estética, fondo y forma, en la singularidad de la búsqueda del lenguaje, sin traicionar la significación última del poema, lo que hace más difícil la intercambiabilidad de cada palabra, y me he mantenido fiel a las exigencias de acentuación y medida, para conseguir que el ritmo se engrazase entre los versos<sup>7</sup>.

Esta constante se mantiene en el quehacer poético de Milagros Salvador, como escribe en el poema «Lectura del poema» en este inolvidable alejandrino: «el poeta frecuenta el alma de las rosas».

### 3. *Parnocikles* y *Pornocikles*

*Parnocikles* es el título más original de todos los de Milagros Salvador, ya que se trata de un neologismo acuñado por ella misma. *Parnocikles* es un anglicismo castizo que viene de tres palabras inglesas: de *park*, de *no* y de *cycles*. Es decir, viene de la expresión «no aparcas bicicletas». Un letrero que Milagros veía todos los días cuando estaba en Inglaterra, y al preguntarle sus amigos «¿Dónde quedamos?» Milagros respondía: «en Parnocikles». Así esta voz fue tomando cuerpo. Milagros es muy puntual y siempre llegaba la primera y para no perder el tiempo iba anotando ideas que se le presentaban al vuelo y que fueron dando lugar a ingeniosas asociaciones hasta llegar a formar un libro titulado *Mil Parnocikles*, y para llegar a mil hay que ser muy lista y muy fuerte mentalmente, porque una ocurrencia la tiene cualquiera, pero mil, piénsenselo, porque desde luego hay que pensarlo. *Mil Parnocikles* es el libro correspondiente a la letra «M». Algunos de los Parnocikles de Milagros Salvador son: «No hay Dios sin tres», «A los niños se les queda boca de pezón», «Los días tienen alma de almanaque», «La culocracia les sienta bien a muchos». Recientemente Milagros ha publicado otro libro titulado *Quinientos Pornocikles y algunos Parnocikles*. Tanto los *Parnocikles* como los *Pornocikles* pertenecen al género greguería, inventado por Ramón Gómez de la Serna a

---

<sup>7</sup> Milagros Salvador, *Habitando la sombra*, p. 6.

quien tanto inspiraba la vida de Madrid. En este XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) celebrado en Münster, en julio de 2016, Eva García Ferrón, de la Universidad de Alicante ha presentado la ponencia «Los “delirios” y “breverías” de Rodrigo Cortés, aforismos del siglo XXI». Las breverías y los parnocikles son una creación sintética, una literatura altamente proteica que se aviene bien con el tipo de sociedad que estamos viviendo, de mensajes cortos transmitidos por las redes sociales. Esta literatura de las pocas palabras ha llegado también a otros géneros literarios, están de moda los microrrelatos, el relato ultracorto, el minimalismo, citemos como muestra el trabajo de Ángel José Alonso Menéndez, en cuyo blog aprendemos que no se trata de llenar sino de encender, de favorecer la adicción al gozo intelectual<sup>8</sup>.

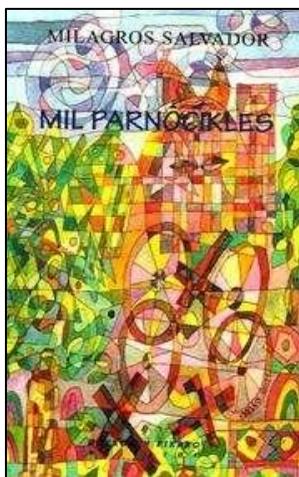


Fig. 1. Portada de «Mil Parnocikles» (imagen cedida por el diseñador)

Los recién nacidos *Pornocikles* son atrevidos y es que la inteligencia de la poeta madrileña no se detiene ante el tema erótico festivo o erótico trágico. Los *Pornocikles* han nacido de los *Parnocikles*, pues ya había *Parnocikle* que decía: «los condones son para los señores porque si fueran para las señoras serían condoñas». El tema del erotismo no es nuevo en la obra de Milagros Salvador; su segundo libro se titula *Balaje* –por cierto

---

<sup>8</sup> Ángel José Alonso Menéndez, *Pro Hispanica Lingua* (blog) [fecha de consulta: 31-12-2016] <<http://prohispanicalingua.blogspot.com.es>>.

he comprobado esta semana que hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Francia–, y *Balaje* es el nombre de un tipo de rubí, una piedra preciosa del color de la pasión que Milagros eligió para expresar sus versos más sensuales.

La poesía inteligentísima se asoma por la ventana de la ironía y el humor. Milagros es gran conversadora, amena, rápida, informadísima, reflexiva y punzante. Siempre está en constante estado de creación, analiza la realidad y luego su creatividad nos llena de palabras que nos hacen pensar, sentir y actuar, y esas son las acciones que definen a la cultura con mayúsculas. Voy a terminar con un Parnocikle oral, como los romances, que se lo han aprendido sus amigas y de vez en cuando se refieren a él. Dice así: «algunos jefes son como los globos, cuanto menos pesan más suben». Y ahora, para que vean que Milagros tiene mucho salero y mucho ingenio, vamos a leer un poema dedicado a la letra eñe, tan española ella, un soneto que aparece en el libro titulado *Ñ de sonoro latir*<sup>9</sup>.

«Imprescindible Ñ»

Eres la original y la emblemática,  
la indomeñable hija de dos enes,  
y acuñada en la historia que tú tienes,  
única, amén de aristocrática.

Risueña y musical para poetas,  
llevas un lazo encima de la frente,  
preñada de sentido y diferente,  
envidia de las bes hasta las zetas.

¿Cómo sin ti cantiña o desengaños,  
entrañable, niñez o cumpleaños?

cercana cuando escribo, soñadora,  
y en mis noches también inspiradora,

¿cómo escribir sin ti, cariño, otoño?  
y como dijo Umbral, España, coño.

#### 4. El universo creador de Milagros Salvador

Los libros de Milagros Salvador son: *Acrostolio*, *Balaje*, *Ceremonia* (hasta el momento inédito por «volterianote», pero algún día verá la luz), *Del*

---

<sup>9</sup> Milagros Salvador, *Ñ de sonoro latir*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2013.

*barro a la ceniza, Espejo de la tierra, Frontera de humo, Gira nocturna, Habitando la sombra, Inevitable voz, Jornada de retorno, Kilómetro 0, Los últimos madroños, Mil Parnocikles, Noche de tul sobre la piel, Ñ de sonoro latir, Olvidaron sus nombres en San Telmo, Pájaro solitario de la tarde, Cuaderno de Bagdad, Cuaderno de otras voces, Cantiñas de caminante, Pétalos de Afrodita* (edición no venal), *No siempre son doradas las espigas...* Es coautora de *El dragón y la luna* y cotraductora de *El ojo de la matriz*.

Algunos de los poemas de Milagros Salvador han sido traducidos al ruso, en *Guitarra de 26 cuerdas*; al chino, en *Antología de poetisas en castellano del siglo XX* y al inglés, entre otras lenguas. Figura en el *Atlas poético. Viajeras del siglo XXI*.

Ha escrito numerosos prólogos y presentado a poetas españoles e hispanoamericanos. Ha dado recitales en la Biblioteca Nacional de España, Universidades, Institutos, Escuelas, Centros Culturales. Asiste a congresos: George Town University, Washington, 1966; Biental Internacional de Poesía, Madrid, 1987, 1989; UCLA, California, 1993; Coloquio Hispano-Francés de Poetas, 2007. Está vinculada a Asociaciones e instituciones: Asociación Prometeo de Poesía; Academia Iberoamericana de Poesía, directora del capítulo de Madrid, 1997-1998; Asociación de Escritores y Artistas Españoles; Asociación Marqués de Bradomín; Coordinadora de la tertulia de poesía en *Trovador* durante dos años; ha colaborado con el Instituto Cervantes en el Centenario de Luis Cernuda y tiene diez artículos en *Rinconete*, 2009. Es miembro del Grupo poético del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2000-2001; ha participado en los Encuentros de Verines, 2006; I Acta de la Lengua Española, 2006; Universidad de Alcalá, cursos internacionales, 2009, 2010, 2012, 2013, y miembro destacado de la Plataforma Cultural «Raíces de papel».

Terminamos con estos entrañables versos que nos llevan al origen de la creación poética que es infinitamente infinita como la vida en la tierra.

El sentimiento es un niño  
que nos pide de comer  
y después de haber comido  
nos dice que tiene sed<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Milagros Salvador, *Cantiñas del caminante*, Vigo, Ediciones Cardeñoso, 2014, p. 5.

## OBRAS CITADAS

- Alonso Menéndez, Ángel José, *Pro Hispanica Lingua* (blog) [fecha de consulta: 31-12-2016] <<http://prohispanicalingua.blogspot.com.es>>.
- Montero Padilla, José, «Prólogo», en Milagros Salvador, *Los últimos madroños*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2011.
- Salvador, Milagros, *Ñ de sonoro latir*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2013.
- , *Kilómetro 0*, Madrid, Visión libros, 2011.
- , *Los últimos madroños*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2011.

## OBRAS DE/SOBRE MILAGROS SALVADOR

- Salvador, Milagros, *Quinientos parnocikles y algunos pornocikles*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2015.
- , *Olvidaron sus nombres en San Telmo*, Buenos Aires, Editorial Prosa, 2015.
- , *Pájaro solitario de la tarde*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2015.
- , *No siempre son doradas las espigas*, Madrid, Liber Factory, 2015.
- , *Cantiñas de caminante*, Vigo, Ediciones Cardeñoso, 2014.
- , *Ñ de sonoro latir*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2013.
- , *Antología*, Madrid, Visión Libros, 2013
- , *Cuaderno de otras voces*, Vigo, Ediciones Cardeñoso, 2013.
- , *Pétalos de Afrodita* (edición no venal, 13 ejemplares numerados), Dibujos: P-Y, Madrid, Trémois, 2013.
- , *Noche de tul sobre la piel*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2012.
- , *Kilómetro 0*, Madrid, Visión libros, 2011.
- , *Los últimos madroños*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2011.
- , *Mil Parnocikles*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2011.
- , *Cuaderno de Bagdad*, Edición de la autora, 2010.
- , *Inevitable voz*, Madrid, Ediciones Vitruvio, 2009.
- , *Jornada de retorno*, Madrid, Lord Byron Ediciones, 2009
- , *Habitando la sombra*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2006.
- , *Gira nocturna*, Madrid, Editorial Verbum, 2005.
- , *Frontera de humo*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2003.
- , *Espejo de la tierra*, Madrid, Morandi Editores, 2000.
- , *Balaje*, Madrid, Altorney Editorial, 1994.

- , *Del barro a la ceniza*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1994.
- , *Acrostolio*, Madrid, Altorrey Editorial, 1960.
- Salvador, Milagros, Miguel Ortega y Emilio Porta, *Equilátero*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2012.
- Salvador, Milagros, y Gloria Lima, *El dragón y la luna*, Madrid, Editorial Verbum, 2013.
- Salvador, Milagros, y Nancy Dale Nieman (trads.), Susan Suntree, *El ojo de la matriz*, Madrid, Visión Libros, 2010.
- VV.AA, *Atlas poético, Viajeras del siglo XXI*, Madrid, Editorial Cuadernos del laberinto, 2013.

## ***Ayer no más, una novela sobre la posmemoria***

MARÍA JOSÉ GIMÉNEZ MICÓ

Dalhousie University

**RESUMEN:** La novela *Ayer no más*, publicada en 2012 por Andrés Trapiello, narra la investigación desencadenada por un encuentro fortuito que se produce a principios del siglo XXI entre Germán Canseco, un falangista de 86 años, y Graciano Custodio, de 78. Este último, que presenció el asesinato de su padre al comienzo de la Guerra Civil, quiere localizar su cadáver y darle sepultura en el cementerio de su pueblo. El breve intercambio entre los dos hombres es presenciado por José Pestaña, historiador e hijo de Germán. La narración pone al descubierto que Germán estuvo involucrado de alguna manera en el asesinato de Ángel Custodio y su hijo, José Pestaña, quiere saber en qué medida y también dónde enterraron su cadáver. La investigación que inicia se convierte en una búsqueda introspectiva sobre las relaciones padre/hijo y le hace cuestionar los sentimientos que su padre le inspiraba de niño.

**PALABRAS CLAVE:** Guerra Civil, posmemoria, fosas comunes

*«¿Te preguntas, viajero, por qué hemos muerto jóvenes,  
y por qué hemos matado tan estúpidamente?  
Nuestros padres mintieron: eso es todo»  
Kipling*

La novela *Ayer no más*, de 2012, de Andrés Trapiello, narra la investigación emprendida por José Pestaña, un historiador especializado en la

guerra civil española<sup>1</sup>, que a los sesenta y tres años regresa a León e intenta aproximarse a su familia. Esta vuelta al lugar donde nació y creció exacerba las difíciles relaciones entre su padre, Germán Canseco, y él, y le hace reflexionar sobre las razones de sus desavenencias. El contacto con la ciudad y sus habitantes le trae a la memoria los años anteriores a su traslado a Madrid, donde fue para estudiar en la universidad<sup>2</sup>.

El azar le hace emprender una investigación que desencadena una búsqueda introspectiva en torno a los sentimientos que su padre le inspiraba cuando era niño. Su tarea se complica a medida que va descubriendo el pasado de su padre como miembro de uno de los grupos falangistas que aterraron a los españoles del bando republicano durante la Guerra Civil y la dictadura franquista.

Después del epígrafe que precede al texto, proveniente del segundo libro de la Biblia, el Éxodo 21, 17: «Quien maldiga a su padre o a su madre, morirá», Pestaña, hace un juicio negativo de su propio padre:

Durante muchos años fue un pobre, pequeño, psicópata. Pero digo: fue, y eso es ya como un: casi no ha sido. Digo «pobre», «pequeño», y esas palabras, pobre, pequeño, ya no podrían hacernos daño a ninguno de nosotros, aunque durante tanto tiempo no fuese precisamente ni «pobre» ni «pequeño», sino todo lo contrario (p. 9).

Estas palabras marcan el tono de la novela que se debate entre el deseo de redimir un padre del que no está seguro de quién es o ha sido y las sospechas de que no es posible exonerarlo de los crímenes que pudo haber cometido.

José Pestaña, que ha adoptado el apellido de su madre para distanciarse del legado paterno y que llega a León divorciado y próximo a una jubilación que espera sea tranquila, empieza a investigar la participación de su padre en la guerra cuando estaba destinado en el puesto que Falange

---

<sup>1</sup> En palabras del personaje: «He publicado sobre la guerra cinco libros, tres centrados en Castilla y León, y dos generales, uno sobre las legaciones extranjeras en Madrid, Barcelona y Valencia durante la guerra y otro sobre la Iglesia antes, durante y después de la guerra, y setentaiocho trabajos dados a conocer en diferentes revistas, periódicos, prólogos y publicaciones científicas y congresos» (Andrés Trapiello, *Ayer no más*, Barcelona, Destino, 2012, p. 284). En las siguientes referencias a esta obra sólo se indicará entre paréntesis el número de página.

<sup>2</sup> «Los años de mi infancia... Llegaba junio y la ciudad se llenaba de un suave olor a heno que venía a trezarse con el de las flores de las acacias y el de la bosta y el estiércol. El olor de los establos es mi “magdalena-de-Proust”. León era un burgo pobre, recluso, medieval. León fue el paraíso, porque León fue mi infancia» (p. 281).

tenía por encima de «Carrocera, llamado La Fonfría, que cierra el paso al Valle de Fenar y la Robla [...] lugar en el que mataron al padre de Graciano Custodio, Ángel Custodio» (p. 56). Su investigación propicia el desvelamiento de una sociedad en la que el pasado franquista es ocultado, modificado e incluso valorado positivamente<sup>3</sup>.

Lo que desencadena la investigación y la narración es un breve encuentro fortuito entre Germán Canseco y Graciano Custodio, hijo de Ángel Custodio, que en 1936, a la edad de 9 años, presencié el asesinato de su padre y desea localizar su cadáver para darle cristiana sepultura en el cementerio de su pueblo. Este encuentro es mencionado en las primeras páginas de la novela pero no se dan más informaciones ni es reproducido hasta más avanzada la narración, lo que crea un suspense que provoca expectativas en el lector.

La conversación entre los dos hombres es presenciada por Pestaña. En ella, Graciano, «un viejecito de aspecto agreste y jovial [de] unos setentaitantos años» (p. 37) interpela a Germán, hombre prominente de León, con las siguientes preguntas:

—¿No te acuerdas? ¿No te acuerdas de un hombre que llegó andando con un niño? Iban a pasarse a Asturias. Uno le preguntó, ¿adónde vais? El hombre le contestó: Con un hermano, a Gijón. Entonces vino otro y le preguntó, ¿y cómo se llama tu hermano?, y él dijo: Lázaro Custodio, y uno dijo, a tu hermano lo estamos buscando; mira por dónde no le tenemos a él, pero te tenemos a ti, y allí, sin más, le pegó un tiro, delante del niño. ¿No lo recuerdas? Aquel hombre se llamaba Ángel Custodio Reguera y era mi padre, y el niño soy yo (p. 41).

Pestaña comprende inmediatamente que quien asesinó a sangre fría e impunemente a un hombre desarmado delante de su hijo pudo haber sido su padre si bien se aferra a la esperanza de que este sólo fuera testigo de lo ocurrido. Veamos cómo describe la reacción de su padre ante la imputación que le hace Graciano:

Mi padre enmudeció, descompuesto, lívido, blanco como una pared, arqueó las cejas desmesuradamente y la sonrisa de dos segundos antes se le desfiguró en una mueca de espanto. De aquel dedo artrósico lleno de nudos parecía haber salido una bala que le hubiese acertado en un lugar más sensible que su memoria, en su conciencia (p. 41).

---

<sup>3</sup> Véase el monólogo de Germán Canseco, padre de Pestaña, que a raíz de la publicación del libro en que se cuenta la historia del asesinato de Ángel Custodio reflexiona sobre las consecuencias sociales en la actualidad de sus acciones durante la Guerra Civil: «Llaman muchos para saber lo que ha pasado, que están de nuestro lado, y otros que no dicen quienes son y que me llaman fascista asesino y que diga donde está enterrado el otro» (p. 293).

A la sospecha de que su padre pudo haber participado en el asesinato se une la desazón de sentirse capaz de actuar con violencia él mismo por ser hijo de su padre cuando recuerda un enfrentamiento que tuvo con su cuñado Citín años atrás:

[...] el hecho de haber despertado en mí un fondo violento que desconocía tener es algo que no he podido olvidar ni perdonarle. Fue revelador, una experiencia aflictiva: por un momento vi que era igual que mi padre, que poseía su misma violencia y su autoritarismo para defender ideas contrarias a las suyas (p. 24).

Acuciado de un gran desasosiego intenta averiguar si su padre participó en el asesinato de Ángel Custodio y/o en otros asesinatos durante la guerra y para ello decide confrontarlo y darle la oportunidad de explicarse. Sin embargo, en parte porque no confía en que preguntarle directamente vaya a disipar sus dudas y ante la sospecha de que le mentará fingiendo haber olvidado un evento tan lejano, como ya había ocurrido anteriormente, reflexiona sobre las excusas que éste usaría para esquivar tener que responderle:

¿Qué iba a hacer? ¿Admitir lo que tantas veces ha negado, o sea, que en su bando, nadie, nunca, jamás, había cometido exceso ninguno y desde luego él personalmente jamás, jamás, jamás, ni había sido testigo de ninguno? ¿Reconocer que había hecho la guerra al lado de asesinos, que acaso él mismo era uno de ellos? (p. 44).

Sin decirle a Graciano que es hijo de Germán se presenta ante él como profesor universitario y miembro de la Agrupación para la Recuperación de la Memoria Histórica ofreciéndole ayuda para localizar al hombre que piensa puede decirle dónde está enterrado el cadáver de su padre, pues si bien no le cabe duda de que Germán estuvo implicado de alguna manera en el asesinato de Ángel Custodio también es consciente de que quizá también Graciano tenga algo que ocultar. Además, le preocupa lo que significaría para su familia que se hiciera público que su padre pudo haber participado en el asesinato:

Yo también desconfié de Graciano. Su padre fue para él un hombre como otros, inocente, pero pudo haber cometido delitos que su hijo, entonces un niño, desconociese. Yo tenía la obligación de buscar, de indagar, antes de decidirme a contárselo todo. No podía consentir que linchasen a un hombre, y menos a mi padre. Y va a ser un linchamiento (p. 259).

A partir del momento en que descubre que su padre formaba parte del grupo de falangistas que asesinó a Ángel Custodio intenta convencerlo de

que al menos confiese, si es que lo sabe, dónde lo enterraron, pero ante su negativa emprende la búsqueda de los otros falangistas que participaron en el asesinato sabiendo que al menos uno de ellos todavía está vivo y que debido a su edad ya debe estar jubilado pero fue un político importante dentro del régimen franquista.

Sus gestiones lo hacen entrar en conflicto con su familia y con los otros profesores del departamento de Historia de la Universidad de León, sus colegas de trabajo, quienes también forman parte del movimiento de la memoria histórica y como él buscan fosas comunes, en una de las cuales podría encontrarse el cadáver de Ángel Custodio, padre de Graciano, quien muere después de descubrir la relación filial entre José Pestaña y Germán Canseco pero sin entender por qué alguien a quien ha tratado como a un amigo le ha estado ocultando una parte de su identidad.

José Pestaña acaba publicando su versión de la investigación que ha llevado a cabo, a la que le da la forma de una novela cuyo título es homónimo a la de Trapiello, *Ayer no más*. Como consecuencia, su familia rompe relaciones con él, y las tensiones creadas por una colega, Mariví, que lo acusa de haberle mentido a Graciano y con ello haber causado su muerte, lo fuerzan a dejar su cátedra y marcharse de León.

Desde el comienzo de la novela, Pestaña se apoya en sus memorias infantiles para intentar comprender quién es su padre y oscila entre el deseo de exonerarlo de culpas mayores y sus recuerdos de un hombre que le daba miedo por su severidad e irritabilidad. Analiza una y otra vez sus recuerdos buscando alguna muestra de ternura que indique que su padre lo quería pero recuerda sobre todo su impaciencia cuando no podía controlar su entorno y sus subsiguientes arranques de violencia:

A menudo a ese percuteo del bastón le seguía un arrebato bíblico, lo levantaba y lo descargaba sobre ti. No solía hacerlo con fuerza, cierto, pero la humillación de recibir un golpe de bastón es aún mayor que recibir una bofetada. En la bofetada hay contacto de los cuerpos, de la vida. Incluso en los cachetes de mamá solía haber afecto. El bastón te rebaja a animal: con fusta se les pega a las bestias, con un palo a los perros. Por eso cuando hablabas con el tenías que estar siempre alerta, por si tenías que salir corriendo, ponerte a salvo (p. 36).

En su búsqueda de algún recuerdo que lo acerque a su padre encuentra una fotografía que guarda de cuando era niño e iban juntos a la Hípica. La fotografía, que aparece en la portada de la novela aunque sin mostrar la cara del padre, despierta recuerdos de un hombre amable en público pero no consigue rescatar ningún recuerdo feliz en la intimidad familiar.

Al lector no le cabe ninguna duda de que las muestras de cariño estuvieron ausentes de la relación con su padre.

En *Ayer no más* se introduce la sospecha de un segundo asesinato muy pronto en la narración a través del misterio que rodea el nombre de Juan García, que Germán tachaba inmediatamente después de escribirlo «como si no quisiera que nadie lo leyera» (p. 23), lo que le da una nueva pista de investigación. José Pestaña reflexiona sobre el hecho de que:

Quando mi padre se quedaba distraído con un papel y lápiz en la mano, acababa escribiendo siempre un nombre, Juan García, ¿Quién es este Juan García? ¿Alguien que tuvo que ver con él en la guerra? (p. 25).

Intentando dar algún sentido a este recuerdo compartido con su hermana Lisa, le pide a ésta que le pregunte a su padre quién fue el tal Juan García, a lo que ella se niega. Más tarde, tal como él había supuesto, cuando él mismo se decide a hacerle la pregunta a su padre, este pretende no recordar de qué le habla:

—Padre, ¿quién es Juan García? Ni yo mismo puedo creerme que me hubiese atrevido a hacerlo. Sacudí los hombros y la cabeza al mismo tiempo. La pregunta le había sorprendido de veras. —No conozco a ningún Juan García —respondió (p. 36).

La curiosidad que le despierta quién pudo haber sido Juan García, el secretismo creado en torno a su nombre causado por la presencia constante de éste en su infancia y la negativa de su padre a responderle cuando inquiera sobre él son una *mis en abyme* de las historias de guerra que nunca acaban de descifrarse del todo, dejan mal sabor de boca y la sensación de querer saber más o en palabras de Pestaña:

Pienso a menudo que he vuelto a León buscando un resorte, la puerta de acceso de un enigma. Quizá la puerta del perdón. Así que cada vez que me tropiezo con alguna, me digo, ilusionado: esta es. Juan García, pensé también, es una puerta, una clave (p. 26).

Pestaña tiene razón, Juan García podría haber sido la puerta de acceso al conocimiento de quién fue su padre y quizá a la reconciliación, pero también la entrada a un laberinto en el que no hubiera deseado adentrarse. Sin embargo, no tiene la oportunidad de decidir si quiere penetrar en el lado más sombrío del pasado de su padre porque cuando al final de la novela se desvela quién fue Juan García José Pestaña ya ha abandonado León derrotado después de haberse convertido en un indeseable para su familia, haber dimitido de su puesto en la universidad y renunciado a la mujer que ama.

Toda la novela oscila entre su deseo de recordar y la ausencia de eventos concretos. Su exploración memorística le provoca sensaciones inquietantes y ausencias. Esto se explica teniendo en cuenta que durante el periodo histórico en que creció José Pestaña y debido a la represión que impuso la dictadura franquista, el silencio se había ido convirtiendo en algo habitual entre los españoles que al no estar seguros de qué lado estaban sus interlocutores preferían ocultar sus ideas políticas hasta llegar a olvidarlas, costumbre que continuó después de la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975. Toda España se hizo apolítica o amnésica dentro del discurso transmitido por la Transición aunque como reconoce Pestaña si bien ha oído muchas veces: «En nuestra casa no se hablaba de la guerra... [lo cierto es que] en cada casa, de una y otra zona, se han contado de la guerra unas cosas para no tener que contar otras» (p. 175).

El concepto de posmemoria se lo debemos a Marianne Hirsch, que lo utilizó en su ensayo «Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy»<sup>4</sup>. Para ella la posmemoria sería la memoria transmitida a los hijos de los supervivientes de un trauma a través de las historias contadas por sus padres. Los eventos de los que no se ha sido testigo son recordados como si le pertenecieran a uno, como si se recibiera la memoria de otro. La posmemoria es algo que no se ha vivido pero que se comparte con muchas otras personas porque forma parte de traumas que afectan a toda la colectividad que ve disueltas las relaciones sociales que la unían anteriormente y permitían la colaboración entre sus miembros, que se sentían apoyados y protegidos entre sí.

Según Elke Hecker<sup>5</sup>:

[...] in the late 1990 the concept of trauma began to emerge as a paradigm in second generation approaches to Holocaust memory. Marianne Hirsch theory of postmemory and Daniel Libeskind's spaces of memory, in particular, each invoke concepts of trauma to address the specific challenges of keeping Holocaust memory alive in the age of global media culture and desensitized audiences. While earlier debates about trauma focused on whether or not the traumatic experiences of survivors could be

---

<sup>4</sup> Marianne Hirsch, «Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy», en *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

<sup>5</sup> Elke Hecker, «Whose Trauma is It? Identification and Secondary Witnessing in the Age of Posmemory», en David Bathrick, Brad Prager y Michael D. Richardson (ed.), *Visualising the Holocaust. Document, Aesthetic, Memory*, Rochester, Camden House, 2008, p. 62.

represented at all, later concerns were with how could be one means of transmitting Holocaust memory to future generations.

Si en el caso de los hijos de los supervivientes se trataba de mantener viva la memoria y evitar que ésta se perdiera por efecto del tiempo, en *Ayer no más* se cambia la perspectiva puesto que quien se interesa en descubrir el pasado es el hijo del causante del trauma.

La narración no concluye con las últimas palabras de la novela sino que estas abren una nueva incógnita que tiene que ver con la presencia de las fosas comunes en las que se encuentran aquellos que ya no tienen familia que reclame su exhumación como puede leerse en el texto:

Hace dos meses unos excursionistas encontraron unos restos humanos en un lugar entre Abejar del Rey y Cerralba de la Ribera conocido como Herreruero [...] No es fácil llegar a Herreruero, sobre todo desde que nadie limpia el monte. La cueva se abre como una brecha entre dos rocas, se puede bajar a pie [...] Seguramente los mataron allí mismo. El modo en que los mataron ha causado un espanto comprensible. Les ataron las muñecas con un alambre, espalda contra espalda, les pegaron un tiro y los tiraron a la cueva [...] Conocemos sus nombres: don Aníbal García (54 años) y Juan García, padre e hijo [...] Juan, de dieciséis años (pp. 304-305).

Muchas víctimas de las guerras, que yacen en fosas comunes, nunca serán recuperadas para ser enterradas dignamente porque carecen de familias que las recuerden pero tal como nos recuerdan las palabras de Pestaña, que se hace eco de Hannah Arendt:

El dominio totalitario procuró formar bolsas de olvido en cuyo interior desaparecían todos los hechos, buenos y malos, pero igual que los hornos crematorios de los nazis estaban destinados a salir a la luz, también es cierto que ha sido en vano cualquier intento de hacer desaparecer en el «silencioso anonimato» a aquellos que se opusieron al Régimen. Las bolsas del olvido, decía Hannah Arendt, no existen. «El olvido no existe» –dice ella textualmente–. «Nada humano es tan perfecto, y sencillamente hay demasiada gente en el mundo para que el olvido sea posible. Siempre quedará un superviviente para contar la historia» (p. 46).

La superviviente en este caso es «la hermana de Juan García [que] vive aun en León, en la calle Santa Nonia. Hemos estado con ella, apoyándola. Ella nos contó lo que pasó, y lo hemos grabado en un video» (p. 306), afirma José Antonio, colega de Pestaña e historiador como él, que inicia la investigación sobre el asesinato de Aníbal y Juan García.

Como en las novelas negras, cuya estructura da forma a *Ayer no más*, hace falta un elemento que conecte los dos crímenes, el de Ángel Custodio

y el de Juan García, y este es el lugar en que se encuentra el cadáver de este último: la cueva donde se escondieron Germán y su padre cuando, después del golpe de estado de 1936, fueron a buscarlos para asesinarlos (p. 160).

Lugar remoto y emblemático para su familia<sup>6</sup>, difícil de encontrar para quien no conozca la zona, es el lugar donde convinieron encontrarse su abuelo, su padre y el hermano de este, Odón, cuando empezaron a producirse ejecuciones extrajudiciales. El trágico asesinato de Odón, a los 14 años<sup>7</sup>, es la causa del dolor familiar y el posible desencadenante de los desmanes ocurridos más tarde<sup>8</sup>, ya que los asesinatos de Aníbal y Juan García podrían estar relacionados con el de Odón tanto por la proximidad de las fechas como por el lugar en que fueron hallados sus cadáveres.

La investigación sobre estas recién descubiertas víctimas está a cargo de Mariví y José Antonio pero las palabras de este último no dan muchas esperanzas de que el enigma vaya a resolverse ni de que la investigación pueda llegar a nada concluyente puesto que según él este es «otro de los miles de crímenes que quedará sin resolver, y sin que ninguno de los culpables haya pagado por él, entre otras cosas porque se están muriendo todos» (p. 306).

La historia del crimen de Ángel Custodio es la investigación que tiene como resultado el escándalo público y por lo tanto se trata de un relato progresivo<sup>9</sup>. El relato regresivo es el asesinato de Juan García y de su padre. Ambos tienen un denominador común, Germán, el padre de Pestaña, pero

---

<sup>6</sup> «La cueva que le sirvió durante los años del contrabando como alijar [a Servando Canseco, el abuelo de José Pestaña], la usó de polvorín cuando se hizo con la concesión de explosivos para las minas y los trabajos de carreteras y presas de la comarca» (p. 180).

<sup>7</sup> «El pobre Odón habría cumplido el 20 de julio de 1936 quince años. Se lo llevaron de Cerralba el 19 de julio y apareció muerto al día siguiente. O sea, que cuando lo mataron, tenía catorce. ¿Era eso la democracia, era eso la libertad?» (p. 158).

<sup>8</sup> «Toribio fue [...] el único que trató de impedir que se llevaran a Odón, porque temía que hicieran con aquel chico lo que luego se confirmó. Y lo temía porque al muy insensato lo sorprendieron llevando un capazo con tres pistolas y sus cargadores correspondientes [...] lo que debió de probarles que Odón pertenecía a Falange desde hacía algunos meses» (p. 176).

<sup>9</sup> Graciano llega a preguntarse si no fue él mismo quien provocó el asesinato de su padre porque, con su inocencia infantil y sin ser consciente de a quien se dirigía, les dijo a los falangistas quién era su tío: «Y menos mal que no le conté todo lo que pasó en La Fonfría, porque ahora Pestaña sería capaz de echarme a mí la culpa. Bien que lo he llevado sobre mi conciencia, sin decírselo a nadie; que no ha pasado un solo día desde entonces que no haya pensado en eso [...] ¿Y si él [Germán] recuerda lo que pasó y lo cuenta? Pero yo sólo era un niño, no sabía lo que decía. Bastante cruz he tenido con eso» (pp. 242-243).

esto él probablemente nunca lo sabrá porque ya ha abandonado León cuando se descubren los cadáveres.

Ambos, Graciano y Pestaña, son víctimas colaterales de la Guerra Civil, ya que los atormenta la culpa y el remordimiento tanto por lo que saben como por lo ignoran de sus padres y la guerra, pues tal como expresan las palabras de Pestaña: «tan malo es sentirse culpable por lo que se ha hecho como sentirse libre de culpa cuando se es realmente culpable de algo» (p. 45).

La narración de la muerte de Ángel Custodio y su subsiguiente investigación se diferencia de otros casos reales o imaginarios en que el investigador se involucra en la historia por ser hijo de uno de los participantes en la ejecución. No sería muy diferente de otras historias escritas sobre la Guerra Civil, ya sean biográficas, autobiográficas o novelescas si no fuera porque además de presentarse como una historia en que prima el sentimiento de culpa del hijo por lo que sospecha que hizo su padre, permite que se descubra otro asesinato que podría estar relacionado con el primero.

A lo largo de la novela se van describiendo las emociones que despiertan en José Pestaña los recuerdos de su infancia y los sentimientos que ve emerger hacia su padre a medida que recuerda las razones por las que abandonó León: «Me fui a Tenerife porque era el confin más alejado de él [...] pero nadie sabe por qué he vuelto a León. Yo creí que lo sabía. Quizá a aprender a olvidar y a no depender siempre del pasado» (p. 17). Sin embargo, siente que está incumpliendo el deber de todo hijo de amar a su padre ya que aunque desea perdonarle su pasado lo que descubre en sus pesquisas lo desazona.

El tabú del cuestionamiento de la figura paterna, la distancia temporal (era demasiado joven, 17 años cuando comenzó la guerra; y demasiado viejo en el momento de la enunciación: 86 años), unido al silencio que rodea su participación en el acto violento que tuvo lugar al principio de la guerra del que es acusado, dificultan la reconciliación.

La deformación profesional de Pestaña unida a su interés por comprender el pasado familiar le arrastran a hacer una investigación que quizá no hubiera debido emprender porque como él mismo explica en uno de los monólogos interiores: «Los historiadores buscamos la distancia justa, ni muy lejos ni demasiado cerca. Demasiado lejos, y apenas comprendemos; y si nos acercamos mucho, podemos destruir los hechos que estudiamos» (p. 13). La guerra está demasiado lejos y su padre demasiado cerca, sin olvidar el precepto cultural de la deuda hacia el padre que resume en la pregunta que se hace a sí mismo hacia el final de la novela:

«¿Podré honrar la figura de mi padre como honró Manrique la del suyo, como haría cualquier bien nacido?» (p. 286).

Pestaña se debate entre su necesidad de saber y su deber de hijo, heredero del pasado de su padre, pues en el fondo lo que ha estado buscando es «saber qué tienen en común su perpetuo desasosiego y esta tristeza mía que más he detestado porque he visto siempre en ella la sombra de aquellas muertes y de la muerte» (p. 288).

La generación de la posguerra creció en la inocencia durante los años más represivos del discurso franquista y heredó los sentimientos de sus padres. Mientras algunos heredaron la pena y la indignación, otros heredaron el remordimiento y la culpabilidad<sup>10</sup>. Muchos años después de terminado el franquismo, los hijos de los participantes en la guerra siguen preguntándose cuál fue el rol de sus padres.

La novela no da respuesta a las muchas preguntas que se plantea Pestaña ni los españoles que todavía siguen esperando de los sucesivos gobiernos que han tenido el poder en la España democrática que hagan algo más que promulgar la Ley de la Memoria Histórica, Ley 52/2007, del 26 de diciembre, en cuyo Artículo 1 se dice que se adoptarán medidas para suprimir la división de los ciudadanos sin conseguirlo.

Lamentablemente, esta ley no satisface a muchas de las víctimas del franquismo, entre quienes se encuentran los miembros de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, que viene practicando exhumaciones científicas de fosas comunes de asesinados por la dictadura franquista desde los primeros años del siglo XXI y que ha denunciado que en su preámbulo la ley afirme que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar. El propio Pestaña quisiera poder decirle a su padre «el delito no se comete solamente contra la víctima, sino primordialmente contra la comunidad cuya ley se viola» (p. 87), pero no lo hace sabiendo que este no lo comprenderá.

La utilización de las historias yuxtapuestas de dos asesinatos, unido al hecho de que el desenlace de este último quede sin resolver pero vaya a ser investigado contribuye a crear la estructura abierta de la novela. Un caso lleva a otro caso que lleva a otro caso... lo que da una idea de la amplitud de un problema todavía sin resolver.

---

<sup>10</sup> «—Hemos heredado un pasado común —dije por decir algo amable, y el hombre me replicó: —Sí, todos hemos heredado un pasado, solo que unos heredan lo bueno, y otros lo malo. Unos pudieron vivir en paz, y a otros no nos dieron ni las sobras» (pp. 55-56).

La novela pone al descubierto la necesidad de debatir un periodo y unos acontecimientos silenciados por demasiado tiempo en una España en la que sigue sin hablarse abiertamente de lo ocurrido durante los tres años que duró la guerra, al menos no de aquello que podría resultar más vergonzoso como el hecho de que todavía hay cadáveres enterrados en fosas comunes en las cunetas y que las iniciativas por devolverles la dignidad a través de su exhumación y entierro en cementerios donde sus familiares puedan ir a rendirles homenaje se ha encontrado con escollos en todos los gobiernos que se han sucedido desde la llegada de la democracia<sup>11</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Hecker, Elke, «Whose Trauma is It? Identification and Secondary Witnessing in the Age of Postmemory», en David Bathrick, Brad Prager y Michael D. Richardson (ed.), *Visualising the Holocaust. Document, Aesthetic, Memory*, Rochester, Camden House, 2008.
- Hirsch, Marianne, «Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy», en *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- Silva, Emilio, *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*, Madrid, Temas de Hoy, 2003.
- Trapiello, Andrés, *Ayer no más*, Barcelona, Destino, 2012.

---

<sup>11</sup> «Durante los años 1979 y 1980 se llevaron a cabo numerosas exhumaciones de fosas comunes [...]. Cuando el 23 de febrero de 1981 el teniente coronel Antonio Tejero asaltó el Congreso de los Diputados todas esas familias [que exigían responsabilidades a quienes habían colaborado en las ejecuciones extrajudiciales que se produjeron durante la guerra y la posguerra] se trasladaron al escenario de la Guerra Civil o de la posguerra y las exhumaciones se interrumpieron, al menos de forma pública» (Emilio Silva, *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*, Madrid, Temas de Hoy, 2003, p. 132).

## Picasso poeta (surrealista): estado de la cuestión

SARA GONZÁLEZ ÁNGEL

Universidad de Sevilla

**RESUMEN:** Pablo Picasso, el maestro del pincel, escribió a lo largo de su vida más de un centenar de poemas entre los que destacan dos extensos: *El entierro del conde Orgaz* y *Trozo de piel*. Todos sus textos presentan una estética surrealista, y a menudo surgen inicialmente, antes de ser revisados, a través de la escritura automática. Estos poemas guardan una estrecha relación tanto con la producción artística del pintor como con su peripecia vital y por ello es especialmente interesante su estudio comparado con estos aspectos. En este capítulo ofrezco un estado de la cuestión en el que se recoge todo aquello que se ha escrito sobre la faceta literaria del artista malagueño. De especial interés se muestran aquellas opiniones sobre la calidad de los textos o la clasificación o no de Picasso como artista español.

**PALABRAS CLAVE:** Picasso, surrealismo, poesía, literatura y pintura, vanguardias

Tras la lectura exhaustiva de aquello que la crítica ha escrito sobre la poesía de Picasso se observa que son apenas cinco los asuntos que se abordan: las circunstancias personales en las que empezó a escribir, su proceso de escritura y el aspecto de los manuscritos, la actitud del malagueño frente a la poesía, su «españolidad» y su relación con el surrealismo. Las mismas coincidencias se observan en lo que se refiere al análisis de los poemas, que suele concentrarse en el rastreo de una serie de temas: amor, gastronomía, presencia de la crueldad o violencia, tauromaquia...

En general, la bibliografía sobre la lírica picassiana conforma una suerte de corpus en espiral donde la información que se ofrece es limitada. Es muy reducido el número de críticos que han escrito con rigor científico sobre estos textos; los más numerosos han escrito artículos divulgativos

sobre el asunto y ofrecen una información a menudo ya disponible. Estos estudios podrían dividirse en dos grupos: de un lado los escritos y opiniones de sus contemporáneos –amigos, compañeros de viaje, admiradores; parece que no haya trascendido la información de sus detractores si es que la hubo– y las escasas «declaraciones» del propio Picasso; de otro, la crítica actual, que comienza a centrarse en la figura del Picasso poeta a partir, fundamentalmente, de la aparición de la edición de Gallimard en 1989. Esta doble agrupación de ensayos críticos parece corresponderse con dos opiniones enfrentadas con respecto a la relevancia del Picasso poeta, por lo general coincidente en proporción inversa con la distancia temporal con la que se escribe dicha opinión.

Picasso comenzó a escribir ya cumplidos los cincuenta años y es mucho lo que se ha especulado sobre sus circunstancias personales en esa época –a pesar de ser para André Breton asunto irrelevante<sup>1</sup>–. Quien primero se plantea esta cuestión es Guillermo de Torre:

¿Cuándo empezó Picasso a escribir? En principio ya el simple hecho de que un hombre como nuestro gran artista, quien jamás tuvo la menor veleidad escrituraria [...], que, en suma, solo quiere expresarse en la obra y no mediante teorías, se resolviera un día a poner por escrito sus imaginaciones debió de obedecer a algún hecho poderoso, a algún trauma íntimo coercitivo. Y así fue. Ello aconteció rebasada ya la cincuentena, cargado de obras, habiendo andado y desandado, pero nunca por el mismo camino, muy varias etapas de su ininterrumpida evolución, cierta fecha de fines de 1934. Por aquel año Picasso venía atravesando una profunda crisis espiritual. Por motivos sentimentales –y con sus bienes sometidos a una enojosa intervención judicial–, el pintor se encuentra cierto día ante las puertas selladas de su estudio y la imposibilidad casi «material» de pintar. Pero dada su condición de espíritu esencialmente móvil, absolutamente reactivo a toda pausa o quietud, pronto encuentra un derivativo: se pone a escribir<sup>2</sup>.

Después de Guillermo de Torre hay quien se ha dado a seguir profundizando en la intimidad del pintor y ha investigado los motivos del cambio: Chistine Piot, Jiménez Millá, Rafael Inglada, Androula Michaël<sup>3</sup>. Las

<sup>1</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 41.

<sup>2</sup> Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, México, Losada, 1948, p. 64.

<sup>3</sup> Christine Piot, «Picasso et la pratique de l'écriture», en Marie-Laure Bernadac y Christine Piot (ed.), *Écrits*, París, Réunion des musées nationaux / Gallimard, 1989, p. 26; Antonio Jiménez Millán, «La literatura de Picasso: notas a *Poemas y declaraciones*», en Pablo Picasso, *Poemas y declaraciones*, Antonio Jiménez Millán (ed.), Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990, p. 10; Rafael Inglada, «Prólogo», en Pablo Picasso,

circunstancias son las de una separación dolorosa de Olga Khoklova que se salda con el desahucio físico y espiritual del pintor y que se contrarrestará con el nacimiento de su segunda hija, Maya, poco tiempo después. Tras estos fatídicos acontecimientos sobre los que la crítica vuelve una y otra vez, Sabartés escribe: «para ocupar su imaginación escribe. En un bolsillo lleva una libretita; esto le basta para vaciar sus pensamientos [...]. Para escribir cualquier lugar es bueno [...] y si alguien le estorba esconde la libreta y frunce el ceño»<sup>4</sup>.

Para finalizar este asunto me parece interesante recoger lo que John Berger opina sobre la situación vital de Picasso en Francia, que acaba de completar la respuesta a la pregunta: ¿por qué escribe Picasso?:

[...] podemos también empezar a entender la dificultad fundamental de Picasso: una dificultad que ha sido tan disimulada que casi nadie la ha reconocido. Imaginemos un artista exiliado de su país; que pertenece a otro siglo; que idealiza la naturaleza primitiva de su propio genio, con el fin de condenar a la sociedad corrompida en la cual se encuentra; que se vuelve, por tanto, autosuficiente, pero que ha de trabajar sin cesar a fin de demostrarse a sí mismo que es él. ¿Cuál puede ser su dificultad? Humanamente está destinado a estar muy solo. Pero, ¿qué significa esa soledad en términos de arte? Significará que no sabe qué pintar. Significará que agota sus temas. No agotará sus emociones, sentimientos o sensaciones; pero sí los temas que las contienen. Y esta ha sido la dificultad de Picasso. Tener que hacerse siempre la pregunta de ¿qué pintaré? Y tener siempre que responder a ella en la soledad<sup>5</sup>.

Es esta soledad de la que nos habla Berger la que experimentó tal vez Picasso en Boisgeloup tras el desahucio de Olga y cuando empezó a escribir sus primeros poemas. No era moralmente capaz de pintar, necesitaba una actividad que exigiera mayor reposo e intimidad para afrontar esa nueva situación de extrema soledad.

Sin embargo, Jaime Sabartés, una de las pocas personas que podía presumir de conocer bien a Picasso, indica que esta afición literaria viene de más lejos:

[...] comenzó a demostrarla en los periodiquillos hechos en La Coruña, y debajo de los dibujos que ornaron las paredes de su taller de la Riera de San Juan, en 1900, hizo

---

*40 textos españoles (1894-1968)*, Rafael Inglada (ed.), Málaga, Fundación Pablo Picasso, 2006, pp. 18 y 20-22, y Androula Michaël, «Prefacio», en Pablo Picasso, *Poemas en prosa*, Ana Nuño López (trad.), Barcelona, Plataforma, 2008, p. 11.

<sup>4</sup> Jaime Sabartés, *Picasso: retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953, p. 118.

<sup>5</sup> John Berger, *Ascensión y caída de Picasso*, Madrid, Akal, 1973, pp. 112-113.

lo mismo. Las inscripciones puestas al pie de los dibujos, en ciertas ocasiones, solo tienen por objeto aclarar el propósito o continuarlo; pero, por lo general, se vale de las palabras para verter más de prisa el contenido de su imaginación<sup>6</sup>.

Y es que, si como piensa Breton, no son relevantes los motivos por los cuales Picasso cambió los pinceles por la pluma, sí nos interesa saber que respondió a una crisis personal, ya que, como bien apunta Ángel Pariente hablando del surrealismo y los poetas surrealistas: «El discurso surrealista les era imprescindible para superar sus particulares crisis de creación. Un nuevo lenguaje ayudaría a un cambio de rumbo»<sup>7</sup>. Conocer, por tanto, cuestiones biográficas ayuda a comprender la función de la poesía en estos autores —en el caso de Picasso, y en mi opinión, absolutamente catártica— y facilita algunos aspectos del trabajo hermenéutico.

Como es sabido, Picasso nace en Málaga, una ciudad que abandona con diez años y a la que nunca ha de volver más que de visita en los años de su juventud. De Málaga se mudó a La Coruña con su familia. Cuatro años después, en 1895, se trasladaron a Barcelona y allí mantiene su residencia hasta que, esta vez solo, se traslada definitivamente a Francia en 1904; Picasso tiene 23 años en ese momento. La última vez que viaja a España es en 1934. En 1938 muere su madre en Barcelona y no puede asistir a su entierro porque la ciudad está tomada por el ejército nacional. En 1939 decide no volver jamás a España mientras el régimen franquista se mantenga en el poder. Con 58 años Picasso se convierte en uno de tantos exiliados españoles en Francia.

Si fijamos la mirada en la producción literaria de Picasso encontramos una profunda voluntad de ponerse por escrito. La función catártica de la literatura encuentra un gran exponente en el Picasso escritor. Aunque sus poemas pueden pasar por meros divertimentos surrealistas, y aunque es cierto que no podemos olvidar su componente lúdico, en una lectura profunda, reflexiva y detenida, y a la luz de su peripecia biográfica, puede apreciarse que ponen de manifiesto su profundo desarraigo y su configuración de extranjero que añora la patria abandonada. Picasso está expulsado del presente en los términos de destemporalización que utiliza Claudio Guillén en su acertado ensayo *El sol de los desterrados: literatura y exilio*<sup>8</sup>. La escritura se le presenta como el espacio de la evocación, el único

<sup>6</sup> Jaime Sabartés, *Picasso: retratos y recuerdos*, p. 110.

<sup>7</sup> Ángel Pariente (ed.), *Antología de la poesía surrealista*, Madrid, Júcar, 1985, p. 22.

<sup>8</sup> Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

lugar en el que recrear su hogar tal como lo recuerda (es decir, con imágenes mezcladas de Málaga, La Coruña y Barcelona, las ciudades en las que vivió antes de marchar a Francia). Precisamente este desarraigo y esta destemporalización sirven como motor en la configuración de muchos de sus poemas y acaban vinculándolo con Góngora, relación de especial interés<sup>9</sup>. Picasso, además, comienza a escribir en un momento de grandes cambios vitales: la literatura se presenta como uno más de todos esos cambios, un medio nuevo y diferente para articular un mensaje nuevo y diferente. Su literatura funciona como herramienta para el recuerdo de las propias raíces en la distancia, una distancia que es, a la vez, física, espiritual y temporal. Picasso escribe solo, en Francia, añorando una tierra a la que jamás volverá. Deja constancia de un viaje de ida sin retorno<sup>10</sup>. Escribe desde su presente extranjero, recordando su niñez y la luz de Málaga, tratando de viajar en el tiempo y el espacio mientras intenta alumbrar los difíciles momentos por los que está pasando. La lejanía del hogar se hace patente y la escritura es su forma de sentirse en casa, a salvo de todo lo nuevo que lo amenaza.

El malagueño comenzó a escribir como una necesidad de trascender su arte, una necesidad de canalizar de forma diferente los acontecimientos de su vida, hasta el momento nunca experimentados: un tormentoso divorcio que lo recluye en una casa de campo en Boisgeloup con apenas la compañía de su secretario Jaime Sabartés. El propio Sabartés escribe sobre la producción poética picassiana: «Picasso escribe no como un escritor; no para ser un poeta, sino porque es poeta, y para completar la expresión de la realidad obligado por su afán inconmensurable de sinceridad»<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> «Aunque durante más de cincuenta años vivió expatriado, Picasso era fundamentalmente español. Para comprenderlo, es necesario saber algo sobre su tierra natal: un país de acentuados contrastes de sol radiante y sombras negras, de calor y frío extremos, de fertilidad y aridez, una tierra famosa por su pasión violenta en el amor y su fanatismo cruel. Sus habitantes poseen la capacidad de expresar emociones y de mostrar bajo una luz vívida el drama de la vida humana. Su amor por la alegría va acompañado por la insistencia en el sufrimiento y lo macabro, y en las artes encuentran consuelo la desdicha y alivio las preocupaciones. Sea en la poesía de Góngora, en la música flamenca de los gitanos, en la corrida de toros o en la pintura de Zurbarán, siempre hay aflicción en lo profundo de su expresión» (Antonio Fernández Molina, *Picasso, escritor*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1988, pp. 11-12).

<sup>10</sup> Se hace evidente a lo largo de su obra la toma de conciencia de esta situación, ya que, aunque lo español aparece a menudo en sus poemas, es en «Trozo de piel», el último de sus poemas, donde estas referencias son más evidentes.

<sup>11</sup> Jaime Sabartés, *Picasso: retratos y recuerdos*, p. 38.

Era esta una sinceridad para consigo mismo, un intento de aclararse las ideas. Y esto se debe a que los poemas picassianos se construyen como una búsqueda del hogar y la seguridad, búsqueda que se acentúa en los últimos años de su vida, quizá por la certeza de que es algo inalcanzable. Los poemas evocan y recuerdan escenas de la infancia, se recrean olores, sabores y vagos recuerdos de su Málaga natal donde pasó los primeros diez años de su vida y donde tuvo que dejar para siempre sus juguetes. La escritura y la técnica surrealistas se presentan como las herramientas ideales para evocar ese paraíso perdido, ese lugar de nacimiento, esa patria, a la que nunca ha de volver.

Hasta aquí se ha podido leer aquello que la crítica ha escrito sobre los aspectos que conforman a Picasso como escritor: el malagueño tuvo un motivo para comenzar a escribir, buscó con éxito un público y planeó la edición de su obra con sumo esmero y cuidado, más del que algunos grandes nombres de la literatura han tenido nunca con sus obras. Precisamente por esta clara afirmación de su condición de escritor la crítica se ha detenido en tratar de legitimar a Picasso como español y así poder reivindicarlo en nuestra historia de la literatura. Moreno Villa<sup>12</sup> le dedica un apartado completo (titulado «Españolismo») en su análisis de los poemas, donde recoge citas de los mismos que aluden a la procedencia del artista. A esto, pero sin intención reivindicativa, también se refiere Piot<sup>13</sup>, quien afirma que Picasso no pierde de vista su cultura hispánica ni siquiera en los textos en francés. Al respecto, Jiménez Millán apunta:

Picasso recoge en sus escritos ecos de la tradición popular que le sirven para recrear ambientes muy característicos de cierta tradición realista en la pintura española, desde Goya a Solana: esa «España negra» de los mendigos, las limosnas y el gusto por lo escatológico [...] aparece como telón de fondo en varios textos picassianos, sin olvidar la mención del folklore andaluz<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> José Moreno Villa, «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», en *El hijo pródigo*, 30 (1945), p. 149.

<sup>13</sup> Christine Piot, «Picasso et la pratique de l'écriture», p. 27.

<sup>14</sup> Antonio Jiménez Millán, «La literatura de Picasso: notas a *Poemas y declaraciones*», p. 29.

Y sobre esta idea vuelven Jiménez Millán<sup>15</sup> y Rafael Inglada<sup>16</sup>. Pero es Pérez Alfonseca, en la *Gaceta de arte*, quien vierte la opinión más rotunda: «Picasso es tan ajeno a Francia como todo lo que es español. Y nada ni nadie es tan español como Picasso»<sup>17</sup>.

Como creo que demuestro en la segunda parte del trabajo, el imaginario poético de Picasso es indudablemente español. Sobre todo, porque su escritura está estrechamente relacionada con la evocación de la infancia y del paraíso perdido en que se convierte su Andalucía natal, a menudo mezclada con La Coruña, Madrid y Barcelona, ciudades en las que también vivió con su familia. La escritura para Picasso se convierte en un espacio seguro, un lugar creado como refugio de sí mismo y del sentimiento de extranjero y desahuciado que lo impregna cuando arranca su literatura.

El último de los temas de los que se ha preocupado la crítica es la de la inclusión del Picasso poeta en el movimiento surrealista. A día de hoy nadie se aventuraría a poner en duda la figura de Picasso como genio creador del cubismo; otra cuestión es que alguna vez teorizara sobre el movimiento o que la creación de esta tendencia respondiera a algo que no fuera la necesidad del pintor de renovar el lenguaje pictórico para poder plasmar una realidad que en nada se parecía ya a la del clasicismo<sup>18</sup>. Y sin embargo son muchas las páginas escritas para debatir la relación –incluso la adscripción– que el malagueño tuvo con el surrealismo. Esta relación puede resultar tal vez problemática en su pintura, pero, en mi opinión, no lo es en absoluto en su poesía, tema que aborda este trabajo. De hecho, que Breton admirara tanto a Picasso se debe a que supo ver en él, en sus cuadros de la época y en sus primeros poemas, un surrealismo que cada vez cobraba más fuerza. No olvidemos que Picasso colaboró como diseñador

<sup>15</sup> Antonio Jiménez Millán, «La literatura de Picasso: notas a *Poemas y declaraciones*», pp. 11 y 23; Antonio Jiménez Millán, «Picasso: ¿una escritura surrealista?», en *Ínsula*, 592 (1996), p. 27; Antonio Jiménez Millán, «La literatura lúdica de Picasso», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de Vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 182 y 185-186.

<sup>16</sup> Rafael Inglada, «Prólogo», pp. 26 y 28-29.

<sup>17</sup> Rafael Pérez Alfonseca, «El españolismo de Picasso», en *Gaceta de Arte*, 7 (1936), p. 112.

<sup>18</sup> Como apunta Josep Palau i Fabre: «Advirtamos, sin embargo, que el Surrealismo de Breton se nos aparece más claramente, cada día, como una irrupción de la irracionalidad en un país y en una cultura que habían entronizado el culto de la razón como diosa casi exclusiva y en una forma casi excluyente» («Picasso y el surrealismo en cuestión», en Jesús García Gallego [ed.], *Surrealismo: el ojo soluble*, número monográfico de *Litoral*, 174-175-176 [1987], p. 69).

de vestuario y decorado en varios ballets Dadá –*Parade* (1917), *Tricorne* (1919)–. Como sabemos, el Primer Manifiesto Surrealista data de 1924 y aunque Picasso no lo firmara, tan reticente como siempre a encorsetar su espíritu creativo, sí mantuvo estrecha relación con los poetas del grupo, así como anteriormente lo tuvo con Dadá (Penrose<sup>19</sup>, Jiménez Millán<sup>20</sup>). Sobre esta base podemos construir la idea de que Picasso conocía la poesía que se escribía en el seno del grupo surrealista y las ideas que defendían, ideas que sin duda aprovechó para canalizar su creatividad. Y Breton rápidamente se decidió a impulsar un número homenaje en *Cahiers d'Art* (1935) en el que aparecerían públicamente dos de los primeros poemas que pudo escuchar de boca del propio Picasso.

El debate sobre Picasso cubista o surrealista tal vez resulta innecesario pues no resultará extraño que un mismo autor practique más de una vanguardia. El propio Breton perteneció a Dadá antes de la fundación cismática del surrealismo; movimiento que además fue interpretado de muy diversas maneras. Por otro lado, no es Picasso el único artista que se siente vinculado a una corriente cuando trabaja una de sus expresiones artísticas, y prefiere otra para expresarse en otra arte. De este modo, y pese a que Guillermo de Torre ponga de relieve, como efectivamente era, que Picasso «se cura muy escasamente de caer dentro o fuera de fórmulas, géneros y clasificaciones»<sup>21</sup>, las palabras a favor de la inserción de Picasso –y más en concreto de su poesía– al surrealismo, que comenzaron con el propio Breton, continúan hasta los últimos artículos publicados sobre el maestro. Y es el mismo Guillermo de Torre, páginas más adelante, quien nos da la primera de las claves para esta consideración de Picasso surrealista cuando dice:

No una, sino numerosas veces el mismo Picasso se ha alzado ardiente y polémicamente contra ese afán de comprensión que grava y ennoblece al mismo tiempo la mente humana [...]. Mas la flecha teórica de Picasso tiende hacia otro blanco más lejano: la subestima de la creación racional y la plusvalía del irracionalismo<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Roland Penrose, *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pp. 218-221 y 246-247.

<sup>20</sup> Antonio Jiménez Millán, «Picasso: ¿una escritura surrealista?», p. 26; Antonio Jiménez Millán, «La literatura lúdica de Picasso», pp. 180-181.

<sup>21</sup> Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, México, Losada, 1948, p. 64.

<sup>22</sup> Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, México, Losada, 1948, p. 69.

Morris, en el libro en que examina el surrealismo en España, no duda en considerar a Picasso parte del grupo. Anota que «they [los surrealistas] looked up to Picasso as a master who had explored explored before them new terrain and new techniques»<sup>23</sup>, y más adelante dice de sus poemas:

[...] with their cinematographic speed and fluency, Picasso's poems seem to have been generated by the «state of hallucination» in which [...] he conceived paintings so remote from reality and representation that they were exalted by the surrealists with an enthusiasm at times rhapsodic<sup>24</sup>.

Francisco Calvo Serraller también da su opinión sobre qué era lo que tanto entusiasmaba de Picasso a los surrealistas:

[...] lo que les encantaba a los surrealistas de Picasso era justo lo que detestaban todos los demás: su capacidad de destruir el aspecto rutinario de las cosas, introduciendo deformaciones arbitrarias al dictado de la voluntad subjetiva; su desprecio por la técnica y el estilo, que emplea como le viene en gana; su extraordinaria potencia inventiva, que le mantiene siempre alerta comenzando de nuevo, destruyéndose y destruyendo –saltando– por cualquier formalización estereotipada<sup>25</sup>.

Y no duda en decir de los poemas de Picasso recogidos en *Cahiers d'Art* que eran, «sin duda totalmente surrealistas, como todo lo que conocemos del Picasso escritor»<sup>26</sup>. En estos mismos términos se expresa con firmeza Jiménez Millán<sup>27</sup> y de ello hablan Caballero Bonald en su artículo «Poesía de Picasso»<sup>28</sup> y Rafael Inglada en su antología<sup>29</sup>. Además, Serraller, concluyendo con las palabras que dedica a esta cuestión y aunque en esta misma página admita que Picasso nunca quiso ser «surrealista de carné», expone:

---

<sup>23</sup> Cyril Brian Morris, *Surrealism and Spain. 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 20.

<sup>24</sup> Cyril Brian Morris, *Surrealism and Spain. 1920-1936*, pp. 22-23.

<sup>25</sup> Francisco Calvo Serraller, «Picasso y el surrealismo», en Antonio Bonet Correa (coord.), *Picasso 1881-1981*, Madrid, Taurus, 1981, p. 65.

<sup>26</sup> Francisco Calvo Serraller, «Picasso y el surrealismo», p. 69.

<sup>27</sup> Pablo Picasso, *Poemas y declaraciones*, Antonio Jiménez Millán (ed.) p. 11.

<sup>28</sup> José Manuel Caballero Bonald, «Poesía de Picasso», en Lucindo-Javier Membiela (coord.), *Picasso. Pinxit y dixit*, Coruña, Camiño do Faro, 2008, p. 42.

<sup>29</sup> Rafael Inglada, «Prólogo», en Pablo Picasso, *40 textos españoles (1894-1968)*, Rafael Inglada (ed.), Málaga, Fundación Pablo Picasso, 2006, p. 10.

En fin, que hasta el *Guernica*, que pinta por encargo en 1937, está impregnado de un indudable surrealismo, como lo han venido reconociendo, con interpretaciones diversas, todos los especialistas que lo han estudiado, desde Larrea hasta Palau i Fabre. Hay quien todavía extiende esta influencia a ciertas obras de los años cuarenta, como lo hace Kahnweiler con la *Mujer en un sofá* de 1941, pero lo que nadie duda, antes y después de estas fechas, es que afecta como decíamos, a toda su producción literaria, desde *El deseo atrapado por la cola* hasta *El entierro del Conde de Orgaz* o *Las cuatro niñas*<sup>30</sup>.

Por su parte, Penrose se atreve a hablar incluso de «fluir automático de sensaciones del subconsciente»<sup>31</sup> cuando trata del proceder de Picasso en la elaboración de sus poemas, lo que pone la escritura de Picasso en estrecha relación con la técnica de la escritura automática que defendió Breton en su Primer Manifiesto del Surrealismo (1924) y que nunca acabó de comprenderse totalmente<sup>32</sup>. Son también de esta opinión Jiménez

---

<sup>30</sup> Francisco Calvo Serraller, «Picasso y el surrealismo», p. 71.

<sup>31</sup> Roland Penrose, *Picasso. Su vida y su obra*, p. 248.

<sup>32</sup> Pues la escritura automática nunca puede ser tal y, si bien Picasso y todos los poetas surrealistas la utilizan para una primera versión del poema, las manchas, tachaduras, modificaciones y versiones de los poemas que se pueden apreciar en los manuscritos nos demuestran que es esta una técnica, sí, pero que el poema concluido no se basa totalmente en ella. Ni siquiera en el Primer Manifiesto surrealista se aclara específicamente en qué consiste esa «escritura automática» que, más bien, queda reducida a una experiencia, a una anécdota: «En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta* [...]. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento. [...] nos dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. La facilidad en la realización material de la tarea hizo todo lo demás. [...] En conjunto, lo escrito por Soupault y por mí tenía grandes analogías, se advertían los mismo vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiésemos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente, unos rasgos de pintoresquismo especia-lísimo, y, aquí y allá, alguna frase de gran comicidad. [...] Por otra parte, y a fin de hacer plena justicia a Soupault, debo decir que se negó siempre, con todas sus fuerzas a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron

Millán<sup>33</sup>, Sánchez Rodríguez<sup>34</sup> y Caballero Bonald<sup>35</sup>. El mismo Sánchez Rodríguez se refiere en las mismas páginas al estilo picassiano, estilo que bien podríamos aplicar a otros surrealistas, definiéndolo así:

Los procedimientos expresivos que emplea el poeta Pablo Picasso (asociaciones basadas en la conexión de ámbitos diferentes, cuando no opuestos), la intensidad de sus textos, el asombro que llegan a causar (por ejemplo, la fijación de algo tan cotidiano como es el espacio doméstico), debido al poder evocador de las imágenes, hacen de ellos un ejemplo de arte que golpea de veras sobre las emociones<sup>36</sup>.

Y sobre esta misma idea añade Androula Michaël:

Muchos de sus poemas fueron escritos de un tirón, sin retoques o revisiones posteriores. Tal es el caso de los «poemas río», en los que las palabras desfilan a toda velocidad, precipitadamente [...]. Un chorro de palabras que nada detiene y que resulta imposible puntuar: estos poemas han sido escritos sin atender a una lógica consecutiva y requieren una lectura ajustada al ritmo de su respiración. Por ello es muy difícil introducir cortes en ninguno de ellos a fin de extraer citas<sup>37</sup>.

Pero yendo más allá de los comentarios y opiniones sobre el surrealismo de Picasso, es evidente que pueden encontrarse importantes confluencias entre lo que Breton defiende en sus manifiestos y lo que practicó el malagueño. Así, por ejemplo, entre los ingredientes de los textos picasianos que los vinculan a la poética surrealista encontramos la infancia y el juego, lo erótico, el uso de ciertas técnicas, etc. La infancia en los textos picasianos tiene una especial relevancia y se evoca a través del juego, los colores, los sabores, muy en consonancia con la propuesta de Breton en el Primer Manifiesto surrealista:

Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida

---

mal pergeñados. Y en este asunto llevaba razón» (André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, pp. 41-42).

<sup>33</sup> Antonio Jiménez Millán, «La literatura de Picasso: notas a *Poemas y declaraciones*», p. 21; Antonio Jiménez Millán, «Picasso: ¿una escritura surrealista?», p. 27; Antonio Jiménez Millán, «La literatura lúdica de Picasso», p. 180.

<sup>34</sup> Alfonso Sánchez Rodríguez, «Pablo Picasso, poeta surrealista», en *Ínsula*, 534 (1991), p. 6.

<sup>35</sup> José Manuel Caballero Bonald, «Poesía de Picasso», p. 43.

<sup>36</sup> Alfonso Sánchez Rodríguez, «Pablo Picasso, poeta surrealista», p. 6.

<sup>37</sup> Androula Michaël, «Prefacio», p. 14.

ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; solo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen<sup>38</sup>.

Por otro lado, encontramos en los textos del malagueño asociaciones libérrimas, que rozan el absurdo, fruto de ese fluir del pensamiento. Precisamente de ese absurdo también escribe Breton en el mismo manifiesto:

En apariencia, estos elementos son, para el sujeto que escribe, tan extraños como para cualquier otra persona, y el que los escribe recela de ellos, como es natural. Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de absurdo inmediato, y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos<sup>39</sup>.

Como he mencionado, el interés que Picasso despertó en Breton fue grande y, pese a que en el Primer Manifiesto el vate del surrealismo escribiera, sin duda con intención epatante: «En aquellos tiempos, se intentaba implantar la seudopoesía cubista, pero ésta había nacido inerte del cerebro de Picasso»<sup>40</sup>. Breton, aunque en su ánimo de provocar no siempre lo demostrara, admiró profundamente a Picasso como autor surrealista. Esta admiración, viniendo del mismo padre de la vanguardia, ha de valorarse especialmente.

## OBRAS CITADAS

- Berger, John, *Ascensión y caída de Picasso*, Madrid, Akal, 1973.  
Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.  
Caballero Bonald, José Manuel, «Poesía de Picasso», en Lucindo-Javier Membiela (coord.), *Picasso. Pinxit y dixit*, Coruña, Camiño do Faro, 2008, pp. 41-50.  
Calvo Serraller, Francisco, «Picasso y el surrealismo», en Antonio Bonet Correa (coord.), *Picasso 1881-1981*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 41-74.

---

<sup>38</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 17.

<sup>39</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, pp. 41-42.

<sup>40</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 36.

- Fernández Molina, Antonio, *Picasso, escritor*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1988.
- Guillén, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- Inglada, Rafael, «Prólogo», en Pablo Picasso, *40 textos españoles (1894-1968)*, Rafael Inglada (ed.), Málaga, Fundación Pablo Picasso, 2006.
- Jiménez Millán, Antonio, «La literatura lúdica de Picasso», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de Vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 179-186.
- , «Picasso: ¿una escritura surrealista?», en *Ínsula*, 592 (1996), pp. 26-27.
- , «La literatura de Picasso: notas a *Poemas y declaraciones*», en Pablo Picasso, *Poemas y declaraciones*, Antonio Jiménez Millán (ed.), Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990, pp. 9-43.
- Michaël, Andrroula, «Prefacio», en Pablo Picasso, *Poemas en prosa*, Ana Nuño López (trad.), Barcelona, Plataforma, 2008, pp. 11-22.
- Moreno Villa, José, «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», en *El hijo pródigo*, 30 (1945), pp. 149-154.
- Morris, Cyril Brian, *Surrealism and Spain. 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.
- Palau i Fabre, Josep, «Picasso y el surrealismo en cuestión», en Jesús García Gallego (ed.), *Surrealismo: el ojo soluble*, número monográfico de *Litoral*, 174-175-176 (1987), pp. 68-71.
- Pariante, Ángel (ed.), *Antología de la poesía surrealista*, Madrid, Júcar, 1985.
- Penrose, Roland, *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.
- Pérez Alfonseca, Rafael, «El españolismo de Picasso», en *Gaceta de Arte*, 7 (1936), p. 112.
- Piot, Christine, «Picasso et la pratique de l'écriture», en Marie-Laure Bernadac y Christine Piot (ed.), *Écrits*, París, Réunion des musées nationaux / Gallimard, 1989, pp. 26-33.
- Sabartés, Jaime, *Picasso: retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953.
- Sánchez Rodríguez, Alfonso, «Pablo Picasso, poeta surrealista», en *Ínsula*, 534 (1991), pp. 6-7.
- Torre, Guillermo de, *La aventura y el orden*, México, Losada, 1948.



# **La recepción de la obra de Federico García Lorca en el ámbito germano parlante (2009-2016): diversidad y nuevas traducciones**

BÁRBARA HEINSCH

Universidad de Oviedo

**RESUMEN:** La presente investigación analiza la obra dramática y poética de Federico García Lorca en sus correspondientes versiones en alemán publicadas durante el periodo 2009-2016. En primer lugar se presenta un inventario de dichas obras, con mención especial a sus respectivos traductores. A continuación se analizan extractos del poemario lorquiano, seleccionados bajo el criterio de la diversidad y comparabilidad, es decir, de los versos escogidos existen varias traslaciones de diferentes traductores. Del teatro de Lorca no se publicaron nuevas traducciones durante la etapa contemplada. Sin embargo sí existen nuevas versiones en alemán elaboradas por miembros de los propios equipos dramáticos para sus escenificaciones. En dos apartados se recogen por un lado datos estadísticos de las representaciones y por otro, su repercusión en la prensa de habla alemana. Se enfoca especialmente la diversidad de intenciones y estrategias en el tratamiento de los textos de Lorca para ofrecerlos a un público germano parlante. Finalmente se concluye que un mayor esfuerzo de traducción, sobre todo de la poesía del autor, contribuye a una mayor diversidad en la recepción en el periodo analizado.

**PALABRAS CLAVE:** García Lorca, teatro, poesía, traducciones al alemán, recepción

## **1. Introducción**

La recepción de García Lorca en los países de habla alemana aún no se ha desvinculado del todo del nombre de Heinrich Enrique Beck y su monopolio pasado como único traductor autorizado de las obras lorquianas.

Este vínculo se manifiesta cada vez que un traductor, editor o director de teatro siente la necesidad de justificar las decisiones que ha tomado con respecto a la traducción de la obra que se publica o escenifica. En este caso, a menudo se posiciona ya de antemano ante el Lorca en versión beckiana, ya sea para crear –todavía dos o tres lustros después de la liberalización de los derechos de traducción– un «contra movimiento»<sup>1</sup> por sistema, sin folclore, sin tópicos ni cursilerías<sup>2</sup>, ya sea para defender la publicación de las versiones beckianas, que, más allá de los intereses de los editores, también parecen llenar o haber llenado al lector o espectador, de lo cual da testimonio el actor Klaus Henner Russius: «Leyendo a Lorca en la versión de Beck siento el león que hay en él»<sup>3</sup>. Ernst Rudin afirma que Beck consiguió un efecto de equivalencia en el público alemán de los años 1950 y 60 –es decir, que su traducción (del *Romancero gitano*) impactó en el público alemán de manera similar que antes lo hacía el original en el español– y que probablemente ninguna nueva traducción podría repetir<sup>4</sup>. Con esto no ensalza a Beck<sup>5</sup> (porque por otro lado reconoce los defectos de sus traducciones) ni descalifica de antemano traducciones futuras, sino que opinaba que tanto en el ámbito lingüístico germánico como en el hispánico había pasado el apogeo del *Romancero Gitano*, y que había comenzado la era del *Poeta en Nueva York*<sup>6</sup>. Después del desenlace del

---

<sup>1</sup> Según reza el texto firmado por el WDR en las solapas del libro de Federico García Lorca, *El canto quiere ser luz. Das Lied will Licht sein*, Weilerswist, Verlag Ralf Liebe, 2009. Cita original: «Als Beginn einer Gegenbewegung ist das wichtig».

<sup>2</sup> Tilman Abegg, «“Ein Abgrund voller Schönheit” – Alexander Kerlin über *Bluthochzeit*», en *Recklinghaeuser Zeitung* (30-04-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-06-2018] <<https://www.recklinghaeuser-zeitung.de/staedte/dortmund/archiv/Ein-Abgrund-voller-Schoenheit-Alexander-Kerlin-ueber-Bluthochzeit;art1330,455362>>.

<sup>3</sup> Ernst Rudin, *Der Dichter und sein Henker? Lorcas Lyrik und Theater in deutscher Übersetzung, 1938-1998*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 331. Cita original: «Bei Beck, da spür ich den Löwen».

<sup>4</sup> Cfr. Ernst Rudin, *Der Dichter und sein Henker? ...*, p. 333.

<sup>5</sup> Como tampoco lo hacía Günter Grass, que sin embargo se sintió inspirado por «las miserables traducciones de la obra de Lorca» (Barbara Mader, «Er scheute keine Kontroverse», en *kurier.at* [13-04-2015], s.p. [en línea] [fecha de consulta: 09-07-2016] <<https://kurier.at/kultur/zum-tod-von-guenter-grass-er-scheute-keine-kontroverse/124.862.121>>). Cita original: «ebenso hätten ihn die miserablen Lorca-Übersetzungen inspiriert».

<sup>6</sup> Cfr. Ernst Rudin, *Der Dichter und sein Henker? ...*, p. 333.

«caso Lorca»<sup>7</sup>, la reedición de poemas en 2008 (*Die Gedichte*) por la editorial Wallstein en la versión de Beck supuso una sorpresa para varios críticos<sup>8</sup> y podría considerarse el inicio de una nueva etapa en la recepción de Lorca en el ámbito germano parlante, cuya característica principal, después de una primera consulta de los títulos existentes en el mercado y un rastreo de la información publicada anualmente por la asociación alemana de teatros y orquestas (Deutscher Bühnenverein), sería una creciente diversidad de versiones, entre las que siguen ocupando un lugar relevante las de Beck. Analizaremos, pues, el panorama de las traducciones al alemán desde 2009 hasta la actualidad, dado que en una investigación anterior ya se abarcó el periodo que va desde 1998 a 2008<sup>9</sup>.

## 2. Traducciones publicadas entre 2009 y 2016

La siguiente lista de publicaciones abarca los últimos ocho años (2009-2016) e incluye cinco traducciones nuevas de poemas lorquianos escogidos por sus traductores, tres reediciones de las versiones de Hans Magnus Enzensberger, Rudolf Wittkopf y Gustav Siebenmann respectivamente, y cuatro obras basadas en las traducciones de Beck:

1. *Das Lied will Licht sein / El canto quiere ser luz. Gedichte*. Bilingüe, ilustrado con originales reproducidos. Escogido, traducido y editado por Hans-Jürgen Heise, y con epílogo del mismo, Weilerswist, Liebe, 2009.

2. *Erste Lieder – Oden – Galizische Gedichte – Klage um Ignacio Sánchez Mejías. Gedichte. Spanisch / Deutsch*. Traducción y prólogo de Ulrich Daum, Aachen, Rimbaud, 2010.

3. *Stücke*. Traducido por Enrique Beck, nueva adaptación de Herbert Meier y Pedro Ramírez, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2011.

4. *Poemas / Gedichte. Spanisch / Deutsch*. Escogido, traducido y editado por Gustav Siebenmann. Stuttgart: Reclam, 2012.

---

<sup>7</sup> Cfr. Bárbara Heinsch, «La cara cambiante de Federico García Lorca en los países de habla alemana (1998-2008)», en Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 5, pp. 357-358.

<sup>8</sup> Cfr. por ejemplo Gustav Siebenmann, «Lorca in Mogelpackung», en *Neue Zürcher Zeitung* (02-09-2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 20-12-2016] <[https://www.nzz.ch/lorca\\_in\\_mogelpackung-1.821201](https://www.nzz.ch/lorca_in_mogelpackung-1.821201)>.

<sup>9</sup> Cfr. Bárbara Heinsch, «La cara cambiante de Federico García Lorca en los países de habla alemana (1998-2008)», pp. 356-366.

5. *Bernarda Albas Haus: Tragödie von den Frauen in den Dörfern Spaniens*. Traducido por Hans Magnus Enzensberger, Stuttgart, Reclam, 2012.

6. *Bluthochzeit: lyrische Tragödie in zwei Akten*. Ópera de Wolfgang Fortner. Traducción de Enrique Beck. Escenografía de Christian von Götzt, Mainz, Schott Music & Media, 2013 (DVD).

7. *Prosa*. Traducción de Enrique Beck, editado por Marco Kunz por encargo de la Fundación Heinrich Enrique Beck (Basel), Göttingen, Wallstein-Verlag, 2013.

8. *Bernarda Albas Haus: Hörspiel*. Pieza radiofónica. Traducción de Enrique Beck. Revisión de Leopold Ahlsen y Gert Westphal. Dirección de Walter Ohm. BR, Bayern 2, München, Noa-Noa-Hörbuchedition, 2015 (2 CD y libreto).

9. *Bluthochzeit: Tragödie in drei Akten und sieben Bildern*. Traducido por Rudolf Wittkopf. Epílogo de Martin Franzbach, Stuttgart, Reclam, 2015 (reimpresión de la 1ª ed. de Frankfurt, Suhrkamp, 1999).

10. *Sorpresas / Unverhofft*. Traducción y epílogo de José F. A. Oliver, Berlín, hochroth, 2015.

11. *Liebesgedichte: Spanisch / Deutsch*. Traducción, prólogo y comentarios de Ulrich Daum, Aachen, Rimbaud, 2016 (abril).

12. *Liebesgedichte: Spanisch / Deutsch*. Traducido por Christiane Busl, epílogo de Ralf Junkerjürgen, Ditzingen, Reclam, Philipp, 2016 (julio).

Además, algunos poemas del *Diván del Tamarit* y *Poema de la sigui-riya gitana* («Paisaje» y «El grito») fueron traducidos por Johannes Beilharz en 2010 y 2015 y publicados en línea<sup>10</sup>.

Cabe mencionar también que se observa una tendencia creciente a la publicación de obras lorquianas en español en el contexto de Español como Lengua extranjera, eso sí, la obra dramática y con ayudas didácticas.

Después del punto de inflexión en el «caso Lorca» y el *boom* de las nuevas traducciones no volvieron a salir otras de la obra dramática, aunque para

---

<sup>10</sup> En Johannes Beilharz, *Einige Gedichte aus «Diván del Tamarit» von Federico García Lorca*, 2010 (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2018] <<http://www.jbeilharz.de/glorca/divan.html>>; «Landschaft», en *Fixpoetry* (26-04-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2017] <<https://www.fixpoetry.com/feuilleton/crossover/johannesbeilharz/landschaft>>, y «Federico García Lorca: “Der Schrei”», en *Garten literarischer Wirrungen / Garden of Literary Confusion* (13-03-2010), s.p. (blog) [fecha de consulta: 04-07-2017] <<http://irrunten.blogspot.com.es/2010/03/federico-garcia-lorca-der-schrei.html>>.

varias representaciones sí que se elaboraron guiones basadas en traducciones realizadas en parte por miembros del propio equipo dramaturgico.

Desde que Martin von Koppenfels tradujo *Poeta en Nueva York* (2000) y *Primer romancero gitano* (2002), otras personas se han dedicado a trasladar la poesía de Lorca, normalmente en selección. Las editoriales anuncian las nuevas versiones haciendo referencia, más o menos explícita, a la deficiencia de las de Beck, como si cualquier traducción después de él fuera automáticamente de mejor calidad. A Beck se le atribuye hasta el día de hoy falta de competencia tanto lingüística como cultural<sup>11</sup>. No cabe duda de que aparte de la competencia lingüística, la cultural es fundamental para muchos tipos de textos y en especial los literarios<sup>12</sup>, y más para la poesía lorquiana. El escritor intercultural José F. A. Oliver considera que su alemán siempre ha estado marcado por su oído andaluz que actúa como herencia inaudita a la hora de fiarse de las variaciones (se entiende que variaciones son las versiones traducidas)<sup>13</sup>. Ciertamente, la competencia cultural implica saber escuchar lo que el autor dice sin decirlo<sup>14</sup>. ¿Cómo se mide, pues, la competencia cultural de un traductor de la obra lorquiana? ¿Es suficiente ser filólogo, traductor profesional, dramaturgo con conocimientos de la lengua española ampliados por visitas al país o escritor aficionado a todo lo «español», a la obra de Lorca? Los traductores de la etapa que nos ocupa (2009-2016) encajan en estos perfiles, por lo que su área de especialidad, sus intereses y su propia sensibilidad posiblemente expliquen algunas de las diferencias entre sus traslaciones, pero sin duda también su propia memoria histórico-cultural.

---

<sup>11</sup> Cfr. por ejemplo Ulrike Spieler, *Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck*, Berlín, Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2014, p. 51.

<sup>12</sup> Existen numerosas publicaciones sobre la relevancia de la cultura para la traducción, especialmente a partir del *cultural turn* de los años 1990.

<sup>13</sup> Cita original: «[...] m:ein Deutsch, das nicht das Deutsch derjenigen ist, die Lorca bis dato “über-setzt” haben. Denn m:ein Deutsch hatte immer m:ein andalusisches Gehör. Das ist noch keine Gewähr, aber eine unerhörte Mitgift, den Variationen zu vertrauen» (José F.A. Oliver, «Auf ein paar Vorw:orte», en Federico García Lorca, *Sorpresa / Unverhofft*, José F. A. Oliver [trad.], Berlín, hochroth, 2015, pp. 40-41).

<sup>14</sup> Cita original: «Ich meine ihn zu hören, auch in dem, was er nicht sagend gesagt hat» (José F. A. Oliver, «Auf ein paar Vorw:orte», p. 41).

### 3. La poesía de Lorca. Presentación de extractos traducidos al alemán

A continuación se presentan algunos extractos y su traducción al alemán. Con la selección de los mismos se pretende reunir una pequeña muestra en la que estuvieran representados todos los traductores de las nuevas versiones del periodo aquí contemplado. Son por lo tanto del *Poema del cante jondo*:

1) «La baladilla de los tres ríos», en las versiones de Hans-Jürgen Heise (2009); de Gustav Siebenmann (2007 y 2012); de José F. A. Oliver (2015) y de Ulrich Daum (2016).

2) «Sorpresa» en las versiones de Heise (2009), Siebenmann (2007 y 2012) y Oliver (2015).

De *Primeras canciones*:

1) «Variación», de Daum (2010), Johannes Beilharz (2010) y Christiane Busl (2016).

Del *Diván del Tamarit*:

1) «Gacela del amor imprevisto», en las versiones de Beilharz (2010), Daum (2016) y Busl (2016).

Dado que cada extracto ofrece múltiples aspectos interesantes para el análisis de la traslación, me centraré a modo de ejemplo en aquellos que ofrecen un abanico de interpretaciones más amplio, teniendo en cuenta la intraducibilidad de los textos poéticos<sup>15</sup> y por ello la necesidad de su publicación en versión bilingüe.

---

<sup>15</sup> Cfr. Gustav Siebenmann, «Nachwort», en Federico García Lorca, *Poemas / Gedichte. Spanisch / Deutsch*, Gustav Siebenmann (ed.), Stuttgart, Reclam, 2012, pp. 181-182.

Heise (2009)	Siebenmann (2007/2012)	Oliver (2015)	Daum (2016)	Original
<p><i>Ballade von den drei Flüssen</i></p> <p>Durch Oliven- und Orangenhaie strömt der Guadalquivir. Die zwei Flüsse von Granada stürzen sich vom Schnee zum Weizen.</p> <p>Ach, Liebe, die gng und nicht kam!</p> <p>[...]</p> <p>Sevilla hat für Segelschiffe eine breite Wasserstraße; auf den Wassern von Granada rudern einsam bloß die Seufzer.</p>	<p><i>Kleine Ballade von den drei Flüssen</i></p> <p>Zwischen Oliven und Orangen läuft der Fluss Guadalquivir. Die beiden Flüsse Granadas fallen vom Schnee zum Korn.</p> <p>Ach, Liebe, die ging und nicht kam!</p> <p>[...]</p> <p>Für die Segelschiffe hat Sevilla einen Weg; auf den Wassern Granadas rudern nur die Seufzer.</p>	<p><i>Kleine Ballade der drei Flüsse</i></p> <p>sauft strömt der Guadalquivir zwischen orangen und oliven in den flüssen Granadas bricht schnee hinab ins Korn fort bist du, liebster und kehrt nimmer wieder!</p> <p>[...]</p> <p>den schiffen, die segel setzen, kindet Sevilla die welt in den gewässern Granadas sind seufzer die rudernde hand</p>	<p><i>Kleine Ballade von den drei Flüssen</i></p> <p>Der Fluss Guadalquivir fließt zwischen Orangen- und Ölbäumen Die zwei Flüsse von Granada fließen vom Schnee zum Weizen hinab.</p> <p>Ach, die Liebe, sie ging, sie kam nicht!</p> <p>[...]</p> <p>Für die Segelschiffe hat Sevilla einen Weg; durch das Wasser von Granada rudern nur die Seufzer.</p>	<p><i>La baladilla de los tres ríos</i> (A Salvador Quintero)</p> <p>El río Guadalquivir va entre naranjos y olivos. Los dos ríos de Granada bajan de la nieve al trigo.</p> <p>¡Ay, amor que se fue y no vino!</p> <p>[...]</p> <p>Para los barcos de vela, Sevilla tiene un camino; por el agua de Granada sólo reman los suspiros.</p>

Fig. 1. Comparación de las traducciones alemanas de «La baladilla de los tres ríos»

Habida cuenta de que Heise trata los dos ríos de Granada en su libro *Die zwei Flüsse von Granada - Reisen durch Spanien, Nordafrika und Madeira*<sup>16</sup>, en su traducción del verbo «bajan» (*stürzen* ‘precipitarse hacia abajo’) parece plasmar las impresiones geográficas de aquel viaje que está en el origen de dicho libro: «Der Río Genil [...] schießt mit erheblichem Gefälle auf Granada zu»<sup>17</sup>. El mismo verbo aparece en la versión de Beck y ya fue comentado por Rudin<sup>18</sup>. Oliver en su traducción-recreación también elige un verbo que señala una acción brusca, mientras que Daum traduce más literal. De esta forma, de su versión no se desprende que el río baja de una gran altura, si no fuera por el sustantivo *Schnee* (nieve). La traslación por Heise del sustantivo «camino» –*eine breite Wasserstraße*– es un tecnicismo que implica una navegación comercial, pero que sorprende en esta poesía y resta protagonismo a los barcos, al contrario de las demás versiones. Otro elemento que merece una atención especial es el estribillo: «¡Ay, amor que se fue y no vino!». En tres versiones, «amor» se traduce como tal (*Liebe*), pero en la de Oliver este amor se convierte en *Liebster* (amado, querido), y él mismo alude a esta elección en su epílogo y se pregunta por su legitimidad: «Mache ich aus “amor” *die Liebe, die Geliebte, den Geliebten?* Und wenn ich es mache, darf ich das?»<sup>19</sup>. De hecho, el contexto puede admitir las tres: el amor, la amada y el amado. Es significativo que Oliver no respeta la tercera persona –*Ay, amor que se fue y no vino!*–, sino que introduce la segunda de singular. Su traducción deja entrever la gran importancia que tiene Lorca para su propia poesía.

---

<sup>16</sup> Heise viajó a España por primera vez en 1968. Su libro, publicado en coautoría con Annemarie Zornack en 1976, fue clasificado como literatura de viajes (*Reiseliteratur*) por Ulla Biernat («*Ich bin nicht der erste Fremde hier*». *Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 114).

<sup>17</sup> Hans-Jürgen Heise y Annemarie Zornack, *Die zwei Flüsse von Granada – Reisen durch Spanien Nordafrika und Madeira*, Düsseldorf, Claassen, 1976, p. 63. «El río Genil sale disparado hacia Granada con un declive considerable» (traducción propia).

<sup>18</sup> Cfr. Ernst Rudin, *Der Dichter und sein Henker?* ..., pp. 26-27.

<sup>19</sup> José F. A. Oliver, «Auf ein paar Vorw:orte», p. 41.

Heise (2009)	Siebenmann (2007/2012)	Oliver (2015)	Original
<p><i>Bestürzung</i></p> <p>[...]</p> <p>Es war Morgen grauen. Niemand tauchte auf in seinen Augen, die starrten in die kalte Luft.</p> <p>Tot lag er auf der Straße, Einen Dolch in der Brust, Und da war keiner, der ihn kannte.</p>	<p><i>Überraschung</i></p> <p>[...]</p> <p>Es war in der Früh. Niemand konnte ihm in die Augen schauen, die starrten im harten Wind.</p> <p>Tot habe er gelegen auf der Straße Mit einem Dolch in der Brust und keiner habe ihn gekannt.</p>	<p><i>sorpresa / unverhofft</i></p> <p>[...]</p> <p>das morgengrauen. kalt. kein mensch der es gewagt, in seine augen die erstarrt. die harte luft</p> <p>wie tot er auf der straße. den dolch in seiner brust und keiner, der ihn kannte.</p>	<p><i>Sorpresa</i></p> <p>[...]</p> <p>Era madrugada. Nadie pudo asomarse a sus ojos abiertos al duro aire.</p> <p>Que muerto se quedó en la calle que con un puñal en el pecho y que no lo conocía nadie.</p>

Fig. 2. Comparación de las traducciones alemanas de «Sorpresa»

Beilharz (2010)	Daum (2010)	Busl (2016)	Original
<p><i>Variation</i></p> <p>Die Stille in der Luft unter dem Ast des Echos</p> <p>Die Stille im Wasser unter dem Laub der Sterne.</p> <p>Die Stille deines Mundes im Dickicht der Kisse.</p>	<p><i>Variation</i></p> <p>Die Stauung der Luft unter dem Zweige des Echos.</p> <p>Die Stauung des Wassers unter den Sternblättern.</p> <p>Und Stauung in deinem Mund Unter dem Druck von Küssen.</p>	<p><i>Variation</i></p> <p>Stiller Ort die Luft unter dem Echozweig</p> <p>Stiller Ort das Wasser unter dem Laubwerk der Sterne.</p> <p>Stiller Ort dein Mund unterm Dickicht der Kisse.</p>	<p><i>Variation</i></p> <p>El remanso del aire bajo la rama del eco.</p> <p>El remanso del agua bajo fronda de luceros.</p> <p>El remanso de tu boca bajo espesura de besos.</p>

Fig. 3. Comparación de las traducciones alemanas de «Variación»

Beilharz (2010)	Daum (2010)	Busl (2016)	Original
<p><i>Gacela der überraschenden Liebe</i></p> <p>[...]</p> <p>Tausend persische Pferdchen Schließen auf dem Platz im Mondlicht deiner Stim, während ich vier Nächte lang de- ine Taille, Feindin des Schnees, umschlungen hielt.</p>	<p><i>Gasele von der unerwarteten Liebe</i></p> <p>[...]</p> <p>Tausend persische Pferdchen auf dem Platz bei Mondlicht von deiner Stim, während ich vier Nächte lang deine Lenden, die den Schnee nicht lieben, umschlang.</p>	<p><i>Ghasel I Von der unverhofften Liebe</i></p> <p>[...]</p> <p>Tausend persische Pferdchen schlummrten auf dem mondbeschienenen Platz deiner Stim, während ich vier Nächte hintereinander deine Hüften, Feinde des Schnees, umschlang.</p>	<p><i>Gacela del amor imprevisto</i></p> <p>[...]</p> <p>Mil caballitos persas se dormían en la plaza con luna en tu frente, mientras que yo enlazaba cuatro noches tu cintura, eremiga de la nieve.</p>

Fig. 4. Comparación de las traducciones alemanas de «Gacela del amor imprevisto»

«Sorpresa» recibe tres títulos diferentes en alemán: el primero, *Bestürzung*, con una connotación negativa, la de consternación; el segundo es uno de los posibles equivalentes, aunque en alemán el término suele designar algo positivo; el tercero remite a algo imprevisto, pero la traslación elíptica del verso recoge el sentimiento de consternación y miedo que evoca el título de Heise. En la versión de Siebenmann, en las tres últimas líneas, se advierte el empleo del estilo indirecto en alemán, recogiendo así la introducción «que» en el original español.

En «Variación» destaca el tratamiento del vocablo «remanso» en las traducciones al alemán: *Die Stille in der Luft* – la tranquilidad en el aire; *Die Stauung der Luft* – el estancamiento del aire; *Stiller Ort die Luft* – el aire un lugar tranquilo. El término *Stauung* sorprende en este contexto por considerarse un tecnicismo, que además no recoge muy bien el matiz de «remanso». Lo mismo ocurre con *Druck* (presión), que no tiene nada que ver con «espesura». De la misma manera, *Sternenblätter* (hojas de estrellas) transmite la idea de hojas más bien sueltas, se pierde el concepto de fronda y con ello de espesura.

En «Gacela del amor imprevisto» de nuevo leemos tres títulos distintos en alemán: la palabra «imprevisto» se entiende de manera diferente, aunque *überraschende Liebe* es un amor que sorprende, no un amor que no se esperaba. Entre los logros de las tres versiones se podrían destacar *auf dem mondbeschieneenen Platz y vier Nächte hintereinander* (de Busl), y *deine Taille, Feindin des Schnees y umschlungen hielt* (de Beiharz), a pesar de que «yo enlazaba cuatro noches tu cintura» es un pasaje con un margen más amplio de interpretación.

#### **4. La obra dramática de Lorca y sus representaciones en los países germano parlantes**

##### *4.1 Estadísticas*

La siguiente tabla muestra el número de representaciones de obras de Lorca en Alemania, Austria y Suiza entre 2008 y 2015<sup>20</sup>:

---

<sup>20</sup> Cfr. Deutscher Bühnenverein, *Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins*, 62 (2010), p. 174; 63 (2011), p. 179; 64 (2012), p. 192; 65 (2013), pp. 188-189; 66 (2014), p. 173; 67 (2015), pp. 186-187; 68 (2016), p. 149.

La recepción de la obra de Federico García Lorca en el ámbito germano parlante (2009-2016): diversidad y nuevas traducciones

	08/09	09/10	10/11	11/12	12/13	13/14	14/15	<b>Total</b>
<i>Bernarda Albas Haus</i>	3	22	20	53	41	51	27	<b>217</b>
<i>Bluthochzeit</i>	8	18	8	27	22	20	7	<b>110</b>
<i>Die wunderbare Schustersfrau</i>	-	-	-	-	30	-	-	<b>30</b>
<i>Doña Rosita</i>	9	10	5	-	3	-	-	<b>27</b>
<i>Buster Keatons Spaziergang</i>	-	-	13	-	-	-	-	<b>13</b>
<i>Dialog mit Buñuel</i>	-	-	-	4	-	-	-	<b>4</b>
<i>Dialog zweier Schnecken</i>	-	-	-	1	-	-	-	<b>1</b>
<i>Sobald fünf Jahre vergehen</i>	-	-	-	-	-	6	-	<b>6</b>
<i>Yerma</i>	-	15	-	22	7	7	-	<b>51</b>
<b>Total:</b>	<b>20</b>	<b>65</b>	<b>46</b>	<b>107</b>	<b>103</b>	<b>84</b>	<b>34</b>	<b>459</b>

Fig. 5. Datos estadísticos del Deutscher Bühnenverein por temporadas

En comparación con el periodo anterior (1998-2008) se hace notar un descenso en el número de representaciones y la desaparición de las obras *Mariana Pineda* y *Don Perlimplín con Belisa en su jardín* del programa<sup>21</sup>: de 1.214 a 459. Si se contempla el periodo de 2001 a 2008, se contabilizan 682 frente a las 459 de los últimos siete años. Esto significa que el interés en la recepción de Lorca se reduce en un 32,69%.

#### 4.2 Las representaciones en la prensa

La obra más representada es *Bernarda Albas Haus*. Aunque no siempre figura el traductor o la traductora, ninguna vez aparece el nombre de Enrique Beck en las fuentes consultadas, sí el de Hans Magnus Enzensberger y otros traductores: a veces se trata de los mismos dramaturgos que se encargan de verter el texto de Lorca al alemán.

Entre las representaciones más rompedoras se encuentra: *Raus aus Bernarda Albas Haus (Fuera de la casa de Bernarda Alba)*, del wehrtheater de Colonia de 2014<sup>22</sup>, un título que evoca una libre adaptación de la obra

<sup>21</sup> Cfr. Bárbara Heinsch, «La cara cambiante de Federico García Lorca en los países de habla alemana (1998-2008)», pp. 363-364.

<sup>22</sup> Cfr. wehrtheater, «*Raus aus Bernarda Albas Haus, frei nach Federico García Lorca*» (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <[http://www.wehrtheater.de/presse\\_bernarda.html](http://www.wehrtheater.de/presse_bernarda.html)>.

lorquiana. La escenificación de Anne Lenk en Augsburg en 2013, en la versión alemana de Josephine Kroetz, que a su vez fue adaptada por Franz Xaver Kroetz, se recibe como una sensación. Titulares como «Übermutter-Ungeheuer»<sup>23</sup> (La monstruosa madre sobredimensionada) o «Das Gerüst der Macht»<sup>24</sup> (El armazón del poder) dan fe del impacto que tuvo esta escenificación, no solo por lo espectacular del montaje, sino también por la profundidad con la que se interpretaron los personajes lorquianos. En 2015, el actor Florian Wetter realizó una nueva traducción del texto original para el Theater der Immoralisten de Friburgo. Esta pieza presenta la novedad de que todos los personajes femeninos, salvo las criadas, son representados por hombres; Wetter interpreta el papel de Bernada Alba<sup>25</sup>.

Pero también hay representaciones basadas en nuevas traducciones que se desarrollan más fiel al estilo de la época de la obra original, como la del teatro nacional de Mannheim en 2011, que suscitó el comentario de «una velada de actrices casi anacrónica para lo que suelen ser los teatros (municipales) alemanes»<sup>26</sup>, aunque se supo apreciar.

En cuanto a *Bodas de sangre*, mayormente interpretado en la versión alemana de Rudolf Wittkopf, también se aprecian dos tipos de recepción: una, con carácter más folclórico, la otra, buscando el sentido más profundo de esta obra.

Las representaciones que formarían parte del primer tipo han merecido comentarios como «Continuos zapateados de flamenco»<sup>27</sup> en Múnich

<sup>23</sup> Richard Mayr, «Übermutter-Ungeheuer. Eine Theatersensation in Augsburg: Anne Lenk inszeniert *Bernarda Albas Haus*», en *Augsburger Allgemeine* (21-04-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 12-06-2016] <<http://www.augsburger-allgemeine.de/augsburg/theater-augsburg/Uebermutter-Ungeheuer-id24918331.html>>.

<sup>24</sup> Frank Heindl, «Das Gerüst der Macht. *Bernarda Albas Haus*: ein atemberaubendes Bühnenbild interpretiert García Lorca tiefgründig», en *Die Augsburger Zeitung* (24-04-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 12-06-2016] <<https://www.daz-augsburg.de/?p=32743>>.

<sup>25</sup> Theater der Immoralisten, «*Bernarda Albas Haus*, von Federico García Lorca» (en línea) [fecha de consulta: 08-07-2016] <<http://www.immoralisten.de/bernarda-albas-haus>>.

<sup>26</sup> Ralf-Carl Langhals, «Schwarze Frauen, weiße Tücher», en *nachtkritik.de* (01-04-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2018] <[https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5460](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5460)>. Cita original: «Zu sehen gibt es aber einen handwerklich blitzsauberen, symbolträchtigen und für deutsche Stadttheaterverhältnisse nahezu anachronistischen Schauspielereinnabend».

<sup>27</sup> Björn Vedder, «Fortwährender Fußtrappelflamenco», en *Titel-Kulturmagazin* (04-11-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2016] <<http://titelmagazin.com/artikel/>

(2011), «pasión light»<sup>28</sup> en Zúrich (2008) y «el demonio de la lascivia»<sup>29</sup> en Basilea (2014).

Pero también hay equipos dramaturgicos como el del teatro de Dortmund –formando parte de la segunda tendencia– que se propuso acabar con todo tipo de folclore y clichés. Se tradujo el texto de Lorca en función de este objetivo. En la versión resultante, el estilo sobrio y desnudo y el lenguaje duro servían para combatir el *kitsch*. La obra se convirtió en un «brutal cuento de muerte»<sup>30</sup> según la crítica, fiel reflejo de la intención del autor, quien considera la muerte parte fundamental de la vida<sup>31</sup>.

Las escenificaciones de *Doña Rosita* (en la versión de Thomas Brovot de 2001) se caracterizan también por la misma dualidad que *Bodas de sangre*: algunas dan la impresión de anacrónicas, otras se distancian claramente de un concepto patriarcal de la sociedad o apuestan incluso por «la vida, la esperanza y la dignidad»<sup>32</sup>.

Con respecto a *La zapatera prodigiosa* cabe mencionar que es la única obra representada en la versión de Enrique Beck.

En el periodo que nos ocupa aparecen por primera vez tres obras de Lorca que no se suelen poner en escena: *Buster Keatons Spaziergang*, *Dialog mit Buñuel* y *Dialog zweier Schnecken*. Forman parte del repertorio del Theater in der Westentasche (teatro del bolsillo), de Ulm, un teatro minúsculo. El *Diálogo de los dos caracoles* se escenificó con motivo del segundo aniversario de muerte de un miembro del equipo en el cementerio

---

223/10128/bodas-de-sangre---lorcas-bluthochzeit-am-m%C3%BCnchner-volkstheater.html>.

<sup>28</sup> Anne Suter, «Sogwirkung und Leidenschaft light», en *Neue Zürcher Zeitung* (24-01-2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2016] <[https://www.nzz.ch/sogwirkung\\_und\\_leidenschaft\\_light-1.656789](https://www.nzz.ch/sogwirkung_und_leidenschaft_light-1.656789)>.

<sup>29</sup> Claude Bühler, «Der Dämon der Geilheit», en *nachtkritik.de* (25-01-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 25-06-2016] <[https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9028](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9028)>.

<sup>30</sup> Nadine Albach, «Lorcas *Bluthochzeit* als brutales Todesmärchen», en *Der Westen* (08-05-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 03-07-2016] <<https://www.derwesten.de/kultur/lorcas-bluthochzeit-als-brutales-todesmaerchen-id4622050.html>>.

<sup>31</sup> Tilman Abegg, «“Ein Abgrund voller Schönheit”...». Cita original: «Paolo hat mal gesagt: Wir haben das Sterben verlernt. Wir blenden einen elementaren Teil unseres Lebens aus»,

<sup>32</sup> Schauspiel Chemnitz, «*Dona Rosita oder Die Sprache der Blumen* von Federico García Lorca», en *Isabel Osthues Regie* (en línea) [fecha de consulta: 27-06-2016] <<http://www.isabel-osthues.de/dona-rosita-oder-die-sprache-der-blumen.html>>. Cita original: «Ein Plädoyer für das Leben, die Hoffnung und die Würde».

principal de la ciudad alemana de Ulm<sup>33</sup>. Ninguna de estas tres obras conoció una segunda escenificación.

## 5. Conclusiones

El periodo analizado (2009-2016) no se distingue ni por un nuevo *boom* de traducciones de la obra dramática de Lorca al alemán ni ha aumentado el número de sus escenificaciones, todo lo contrario. Se observan fundamentalmente dos tendencias: las representaciones que mantienen una línea folclórica, con estereotipos, y otras de carácter experimental, en busca de autenticidad, aunque no necesariamente logran acercarse a las intenciones y la esencia del autor, al que a veces instrumentalizan en función de sus propias pretensiones artísticas. La búsqueda del «verdadero» Lorca no ha concluido, de lo que da fe también un mayor esfuerzo por traducir la poesía lorquiana, como demuestran los proyectos más o menos amplios de varios traductores y la diversidad de sus publicaciones.

## OBRAS CITADAS

Abegg, Tilman, «“Ein Abgrund voller Schönheit” – Alexander Kerlin über *Bluthochzeit*», en *Recklinghaeuser Zeitung* (30-04-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-06-2018] <<https://www.recklinghaeuser-zeitung.de/staedte/dortmund/archiv/Ein-Abgrund-voller-Schoenheit-Alexander-Kerlin-ueber-Bluthochzeit;art1330,455362>>.

Albach, Nadine, «Lorcás *Bluthochzeit* als brutales Todesmärchen», en *Der Westen* (08-05-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 03-07-2016] <<https://www.derwesten.de/kultur/lorcás-bluthochzeit-als-brutales-tod-esmaerchen-id4622050.html>>.

Beilharz, Johannes, «Landschaft», en *Fixpoetry* (26-04-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2017] <<https://www.fixpoetry.com/feuilleton/crossover/johannes-beilharz/landschaft>>.

---

<sup>33</sup> Nancy Calero de Dentler, «Theater auf dem Ulmer Hauptfriedhof: *Dialog zweier Schnecken* von Federico García Lorca (1926) Uraufführung», en *my heimat* (en línea) [fecha de consulta: 10-07-2016] <<https://www.myheimat.de/ulm/kultur/theater-auf-dem-ulmer-hauptfriedhof-dialog-zweier-schnecken-von-federico-garca-lorca-1926-urauffuehrung-d2351810.html>>.

- , *Einige Gedichte aus «Diván del Tamarit» von Federico García Lorca*, 2010 (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2018] <<http://www.jbeilharz.de/glorca/divan.html>>.
- , «Federico García Lorca: “Der Schrei”», en *Garten literarischer Wirrungen / Garden of Literary Confusion* (13-03-2010), s.p. (blog) [fecha de consulta: 04-07-2017] <<http://irrunen.blogspot.com.es/2010/03/federico-garcia-lorca-der-schrei.html>>.
- Bühler, Claude, «Der Dämon der Geilheit», en *nachtkritik.de* (25-01-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 25-06-2016] <[https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9028](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9028)>.
- Calero de Dentler, Nancy, «Theater auf dem Ulmer Hauptfriedhof: *Dialog zweier Schnecken* von Federico García Lorca (1926) Uraufführung», en *my heimat* (en línea) [fecha de consulta: 10-07-2016] <<https://www.myheimat.de/ulm/kultur/theater-auf-dem-ulmer-hauptfriedhof-dialog-zweier-schnecken-von-federico-garca-lorca-1926-urauffuehrung-d2351810.html>>.
- Deutscher Bühnenverein, *Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins*, 62-68 (2010-2016).
- García Lorca, Federico, *El canto quiere ser luz. Das Lied will Licht sein. Gedichte*. Zweisprachig, Weilerswist, Verlag Ralf Liebe, 2009.
- , *Erste Lieder, Oden, galizische Gedichte, Klage um Ignacio Sánchez Mejías. Gedichte Spanisch / Deutsch*, Aachen, Rimbaud, 2010.
- , *Liebesgedichte. Spanisch / Deutsch*, Aachen, Rimbaud, 2016.
- , *Liebesgedichte, Spanisch / Deutsch*, Ditzingen, Reclam, Philipp, 2016.
- , *Poemas / Gedichte. Spanisch / Deutsch*, Stuttgart, Reclam, 2007.
- , *Sorpresa / Unverhofft*, Berlin, hochroth, 2015.
- Heindl, Frank, «Das Gerüst der Macht. *Bernarda Albas Haus*: ein atemberaubendes Bühnenbild interpretiert García Lorca tiefgründig», en *Die Augsburger Zeitung* (24-04-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 12-06-2016] <<https://www.daz-augsburg.de/?p=32743>>.
- Heinsch, Barbara, «La cara cambiante de Federico García Lorca en los países de habla alemana (1998-2008)», en Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 5, pp. 356-366.
- Heise, Hans-Jürgen, y Annemarie Zornack, *Die zwei Flüsse von Granada – Reisen durch Spanien Nordafrika und Madeira*, Düsseldorf, Claassen, 1976.
- Langhals, Ralf-Carl, «Schwarze Frauen, weiße Tücher», en *nachtkritik.de* (01-04-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2018] <<https://>

- [www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5460](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5460)>.
- Mader, Barbara, «Er scheute keine Kontroverse», en *kurier.at*, 13-04-2015 [fecha de consulta: 09-07-2016] <<https://kurier.at/kultur/zum-tod-von-guenter-grass-er-scheute-keine-kontroverse/124.862.121>>.
- Mayr, Richard, «Übermutter-Ungeheuer. Eine Theatersensation in Augsburg: Anne Lenk inszeniert *Bernarda Albas Haus*», en *Augsburger Allgemeine* (21-04-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 12-06-2016] <<http://www.augsburger-allgemeine.de/augsburg/theater-augsburg/Ubermutter-Ungeheuer-id24918331.html>>.
- Oliver, José F. A., «Auf ein paar Vorworte», en Federico García Lorca, *Sorpesa / Unverhofft*, José F. A. Oliver (trad.), Berlin, hochroth, 2015, pp. 39-41.
- Rudin, Ernst, *Der Dichter und sein Henker? Lorcás Lyrik und Theater in deutscher Übersetzung, 1938-1998*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Schauspiel Chemnitz, «*Dona Rosita oder Die Sprache der Blumen* von Federico García Lorca», en *Isabel Osthues Regie* (en línea) [fecha de consulta: 27-06-2016] <<http://www.isabel-osthues.de/dona-rosita-oder-die-sprache-der-blumen.html>>.
- Siebenmann, Gustav, «Lorca in Mogelpackung», en *Neue Zürcher Zeitung* (02-09-2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 20-12-2016] <[https://www.nzz.ch/lorca\\_in\\_mogelpackung-1.821201](https://www.nzz.ch/lorca_in_mogelpackung-1.821201)>.
- , «Nachwort», en Federico García Lorca, *Poemas / Gedichte. Spanisch / Deutsch*. Stuttgart, Reclam, 2007, pp. 155-182.
- Spieler, Ulrike, *Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck*, Berlin, Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2014.
- Suter, Anne, «Sogwirkung und Leidenschaft light», en *Neue Zürcher Zeitung* (24-01-2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2016] <[https://www.nzz.ch/sogwirkung\\_und\\_leidenschaft\\_light-1.656789](https://www.nzz.ch/sogwirkung_und_leidenschaft_light-1.656789)>.
- Theater der Immoralisten, «*Bernarda Albas Haus*, von Federico García Lorca» (en línea) [fecha de consulta: 08-07-2016] <<http://www.immoralisten.de/bernarda-albas-haus>>.
- Vedder, Björn, «Fortwährender Fußetrappelflamenco», en *Titel-Kulturmagazin* (04-11-2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2016] <<http://titelmagazin.com/artikel/223/10128/bodas-de-sangre---lorcas-bluthochzeit-am-m%C3%BCnchner-volkstheater.html>>.

La recepción de la obra de Federico García Lorca en el ámbito  
germano parlante (2009-2016): diversidad y nuevas traducciones

wehrtheater, «*Raus aus Bernarda Albas Haus*, frei nach Federico García  
Lorca» (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <[http://www.wehr-  
theater.de/presse\\_bernarda.html](http://www.wehrtheater.de/presse_bernarda.html)>.



## La poesía del cante flamenco contemporáneo: entre la tradición y la ruptura

FLORIAN HOMANN

Universität zu Köln

**RESUMEN:** En principio, la poesía flamenca se considera parte del corpus de la canción lírica panhispánica tradicional. Sin embargo, debido a las circunstancias en la actualidad, en especial los nuevos medios de comunicación, los cantaores usan también otros textos, por lo que conviven en la poesía del flamenco actual dos tipos de letras que se influyen mutuamente: las letras tradicionales, transformadas en un nuevo tipo de poesía oral «mediatizada», y las nuevas letras de autor. Esto no se considera una verdadera ruptura con la tradición: aún en la actualidad, en el flamenco en vivo se re-interpretan y se re-crean letras tradicionales que siguen vivas en variantes. Se ejemplifican los fenómenos y procesos correspondientes a la poesía tradicional con una copla flamenca frecuente y su interpretación por varios de sus ejecutantes actuales que en su *performance* modifican el texto de forma consciente.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía flamenca, poesía tradicional mediatizada, performance y performatividad

Desde la publicación de la *Colección de Cantes Flamencos* de «Demófilo»<sup>1</sup> en 1881 se discute sobre los orígenes, la autoría y la popularidad de los cantes flamencos. Gracias a varios acercamientos científicos sabemos hoy que parten del romancero y cancionero tradicional con determinantes influencias del teatro. El flamenco evoluciona en distintas etapas. Después de

---

<sup>1</sup> Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos: recogidos y anotados por Demófilo*, Enrique Baltanás (ed.), Sevilla, Portada, 1996.

haberse cristalizado en la época de los cafés cantantes desde la mitad hasta los finales del XIX, sigue la época «de ópera flamenca» antes de la época de revaloración por una supuesta crisis del flamenco tradicional con varios acontecimientos a la mitad del XX<sup>2</sup>. Desde los años 70 del pasado siglo se puede observar un debate entre los seguidores de la escuela tradicionalista (también denominados puristas) y los innovadores (o fusionistas), ya que algunos artistas atribuidos al Flamenco Nuevo realizan experimentos y fusiones musicales; además, se puede observar en varios casos que se usan nuevas letras<sup>3</sup>.

El flamenco consiste en cuatro elementos interrelacionados: «El cante, el toque (la guitarra) y el baile, más uno muchas veces olvidado y sin embargo imprescindible, la letra o soporte poético»<sup>4</sup>. Este último aspecto se puede estudiar desde varias perspectivas y ya existen investigaciones que llegan a la conclusión de que, en principio, la poesía flamenca a nivel textual es una parte del gran corpus de la canción lírica panhispánica y pertenece a la poesía tradicional<sup>5</sup>. Debido a las circunstancias en que se desarrolló este arte, la tradición oral se considera esencial en casi todos los ámbitos del mundo flamenco. Sin embargo, aficionados y otros involucrados observan en distintos momentos una ruptura con la «tradición» en varios aspectos, lo que tematiza este artículo con un enfoque en las letras interpretadas para contestar a la pregunta: ¿a nivel literario, se trata de una verdadera ruptura con la tradición? Determinante es el interrogante si las letras interpretadas desde siempre en el cante flamenco se pueden considerar todavía tradicionales. Para poder averiguar la mencionada tradicionalidad, surgen varias cuestiones más: ¿en qué medida influye la transmisión de los textos en la interpretación de los mismos? Asimismo, resulta sugestivo indagar si en la actualidad se cantan siempre en la misma forma, si existe una versión definitiva o si se pueden modificar las letras. Con el fin de contestar estas

---

<sup>2</sup> A partir de 1956, se organizaron varios eventos como el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y la Llave de Oro del Cante para revalorizar el cante supuestamente original. Además, se publicaron varias obras que, no obstante, carecen de rigor científico. Entre ellas, destaca la publicación de Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

<sup>3</sup> Gerhard Steingress, *Flamenco postmoderno, entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989-2006)*, Sevilla, Signatura, 2007.

<sup>4</sup> José Cenizo Jiménez, *Poética y didáctica del flamenco: una visión interdisciplinar*, Sevilla, Signatura, 2009.

<sup>5</sup> Pedro M. Piñero Ramirez, «Poesía flamenca: *lyra minima*. Los símbolos naturales», en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, 38 (2010), p. 242.

preguntas, recorro en esta ponencia a unos conceptos determinados de tradición y de performance para establecer una relación entre ellos. Ejemplificaré los fenómenos y procesos correspondientes a la poesía tradicional con una copla frecuente en el cante y su interpretación por varios de sus ejecutantes actuales.

## 1. La tradición y la poesía tradicional

Por la ambigüedad del término tradición, conviene acotarlo con una definición interdisciplinaria para aplicarla al ámbito de la literatura flamenca y poder observar qué influencia tiene este concepto de tradición en la elección y el uso de las letras que se cantan en el flamenco actual. Además, se considera un término clave por definirse el flamenco y su autenticidad en gran parte a través de la tradición, distinguiéndose así del fenómeno del cantautor. La mayoría de las veces, se refiere con el término «tradicional» a aspectos musicales. Sin embargo, trabajo con un concepto dinámico frente a la postura de la escuela tradicionalista: existe una corriente del flamenco ortodoxo que defiende unos dogmas exclusivamente conservadores para mantener el flamenco en un estado supuestamente original.

En el campo de la filosofía existe una teoría de la tradición, contradiciendo la apropiación conservadora del término y partiendo en su argumentación de la etimología: la palabra en latín *traditio* del lenguaje jurídico romano significa entrega de un objeto, por ejemplo en una herencia<sup>6</sup>. Por lo tanto, el punto de partida es el proceso complejo de transmisión que consiste en tres elementos: primero, está el material de tradición que puede consistir en objetos materiales, textos orales y textos escritos. En segundo lugar, está el transmisor. Un elemento central en este acto constituye el receptor que participa de forma activa eligiendo el transmisor e interpretando el material entregado. El receptor consigue junto al objeto el poder de disposición o el patrimonio sobre este. Es decir, este concepto de tradición siempre incluye una apropiación por parte del receptor (crítico) que acepta el transmisor como autoridad y el material como vigente. Gracias a ello, tiene la posibilidad de actualizar el material antes de transmitirlo de nuevo<sup>7</sup>. Esta posible modificación por el receptor que se convierte en futuro transmisor crea una determinada dinámica actualizadora frente a la connotación

---

<sup>6</sup> Karsten Dittmann, *Tradition und Verfahren*, Norderstedt, Books on Demand, 2004, pp. 118-119.

<sup>7</sup> Karsten Dittmann, *Tradition und Verfahren*, pp. 122-130.

negativa del exclusivo conservadurismo del término por lo que la tradición viva siempre incluye los dos polos de conservación y adaptación.

Definiendo el concepto de la *poesía tradicional*, se subraya la misma concepción dinámica basada en la repetición de un poema existente. La teoría neotradicionalista se basa en las investigaciones sobre el género épico-lírico del romancero tradicional llevadas a cabo por Menéndez Pidal a inicios del siglo XX. A continuación, el concepto se ha reelaborado y matizado por numerosos investigadores desde los del romancero hasta los que se ocupan de la canción lírica, explicando cómo los mecanismos y procesos en el texto oral abierto se fundamentan en su transmisión oral. La poesía tradicional se define como un sistema dinámico en el que un poema recitado de forma oral puede ser modificado y recreado por la multitud de sus transmisores. El punto de partida es la repetición de un texto anterior memorizado, sin embargo, debido a la dependencia de la memoria humana ocurren modificaciones, en su mayoría, inconscientes. Este proceso implica la pérdida del conocimiento del autor original, por lo que la poesía se convierte en anónima en el momento en el que los transmisores –receptores de la tradición– asimilen el texto como algo perteneciente a su patrimonio propio. Las ligeras transformaciones por diversas razones provocan el surgimiento de variaciones del mismo texto dinámico, renovando lo antiguo y adaptándolo al contexto sociocultural de quien transmite el texto. Gracias a esta continuidad dinámica, la poesía tradicional vive en variantes<sup>8</sup>. Este texto oral abierto se opone a un «texto cerrado» en relación con el texto escrito de autor.

La música y poesía tradicional popular española cultivada por un colectivo específico ha sido la base para lo que se desarrolló en el siglo XIX con la denominación de cante flamenco. Por lo tanto, la poesía flamenca no se distingue del caudal de la poesía popular hispánica general: «La poesía flamenca, considerada por nosotros como una modalidad de la de tipo popular»<sup>9</sup>. La forma de entrega se considera determinante para la tradicionalidad de las letras y, en los inicios del cante, las letras se aprendieron exclusivamente por la vía oral tradicional. Por ello, muchas letras flamencas no son otra cosa que variantes de canciones hispánicas y se consideran una rama

---

<sup>8</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 202-203.

<sup>9</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, p. 1032.

relevante de la literatura oral tradicional: «lo que se me antoja como el corpus vivo de poesía tradicional más importante del conjunto de la lírica popular hispánica»<sup>10</sup>. El hecho de estar vivo implica que no puede haber ninguna forma definitiva de una copla flamenca tradicional, sino que la variante, en efecto, es su palpitación vital.

## 2. ¿Ruptura con la tradición?

En general, los investigadores dedicados a la poesía oral cuestionan el futuro de las canciones tradicionales por múltiples razones y están de acuerdo de que la literatura oral se encuentra seriamente afectada por los cambios del siglo XX<sup>11</sup>. Varios factores, entre ellos el surgimiento de los nuevos medios de comunicación y la mediatización del texto oral, específicamente las grabaciones, han contribuido a frenar la cadena tradicional. En el flamenco, asimismo, la grabación tuvo un impacto impresionante: «Restringiéndonos exclusivamente a la poesía flamenca, la aparición de la grabación fonográfica es la transformación de mayor repercusión que jamás haya efectuado el canal del flamenco»<sup>12</sup>. A pesar de seguir importante la transmisión tradicional en el ámbito privado, son las grabaciones en que se aprenden y se transmiten los estilos flamencos en mayor medida desde los años 40 del siglo XX. En los últimos años, además, el aprendizaje de cantes se ha centrado en la transmisión a través de soportes audiovisuales.

Por ello, resulta relevante el concepto de transmisión en directo: la entrega y recepción del texto oral ya no tienen que darse de forma simultánea, sino pueden realizarse trasladados en tiempo y espacio. Aunque el texto no tenga que entrar en contacto con una transcripción «por escrito», está fijado y accesible para cualquier re-intérprete. La diferencia entre lo que es, por un lado, inmediatamente en directo y, por otro lado, grabado afecta a los criterios de la poesía tradicional. Las grabaciones no favorecen el surgimiento de variantes textuales: «Al fijar el sonido vocal, permiten la

---

<sup>10</sup> Juan A. Fernández Bañuls, «Copla flamenca y copla tradicional», en Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio J. Pérez Castellano (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Fundación Machado, 2004, p. 623.

<sup>11</sup> Pedro M. Piñero Ramírez et al., «La literatura oral, ¿tiene futuro? Debate», en *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional*, 2 (2003), pp. 71-83.

<sup>12</sup> Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2004, p. 71.

reiteración indefinida, excluyendo toda variación»<sup>13</sup>. Fernández Bañuls y Pérez Orozco resumen las consecuencias directas de las grabaciones para el flamenco y subrayan que facilitan el aprendizaje de cantes antiguos, constituyendo una grabación un archivo perfecto de coplas. Ello se relaciona con la aparición de comercialización, ya que este archivo beneficia el aumento de derechos de autoría, tanto de músicos como de letristas<sup>14</sup>.

En la actualidad podemos observar que varios cantaores efectivamente escriben sus propios textos o dejan componer a poetas los textos para su interpretación<sup>15</sup>. En consecuencia, expertos como Luis Suárez Ávila<sup>16</sup> declaran la transmisión discográfica como la dominante y describen una amenaza al flamenco tradicional. Por el concepto de autoría literaria se lastima que, en el futuro, las coplas flamencas ya no podrán ser anónimas ni se pueden tradicionalizar por estos derechos de autor<sup>17</sup>. Después de haber dejado de aparecer este tipo de letras en las publicaciones discográficas, el cantaor se convierte en «reproductor de obras ajenas» y «ya no será una pieza en la larga cadena de los saberes, formas y letras tradicionales»<sup>18</sup>. Sin ánimo de quejarnos de estas consecuencias lógicas, podemos resumir que el cambio de los medios de transmisión en el cante flamenco supone una situación nueva para las letras tradicionales y un acercamiento a la canción de autor.

No obstante, desde épocas muy tempranas de la evolución del cante se han creado algunas nuevas letras si los cantaores no se hayan servido del inmenso acervo de coplas tradicionales. En cuanto al estilo de la poesía flamenca, no se trata de una verdadera ruptura con la tradición, ya que las letras nuevas se componen siguiendo la escuela de la poesía flamenca de tipo popular<sup>19</sup>. Debido a estas causas, conviven en la poesía del flamenco actual dos categorías de letras que se influyen mutuamente:

---

<sup>13</sup> Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Concepción García-Lomas (trad.), Madrid, Taurus, 1991, p. 129.

<sup>14</sup> Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, p. 71.

<sup>15</sup> José Cenizo Jiménez, *Poética y didáctica del flamenco: una visión interdisciplinar*, p. 64.

<sup>16</sup> Luis Suárez Ávila, «Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena», en *Revista de Flamencología*, 18 (2003), pp. 63-92.

<sup>17</sup> Francisco Díaz Velázquez, «El futuro de la copla flamenca», en *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional*, 40 (2005), pp. 41-52.

<sup>18</sup> José Manuel Suárez Japón, *Escritos flamencos*, Cádiz, Federico Joly y Cía., 2004, p. 288.

<sup>19</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, *La poesía del cante flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2007.

- 1) Las letras tradicionales, transformadas en un nuevo tipo de poesía oral «mediatizada», y
- 2) Las nuevas letras de autor producidas para el cante que, en gran medida, se usan para grabaciones discográficas.

### 3. Las letras tradicionales en el siglo XXI

A pesar de estas nuevas evoluciones, he podido observar que en el flamenco actual todavía existen estas coplas antiguas que se pueden considerar tradicionales por haber sido entregadas de la tradición flamenca. No obstante, se trata de una poesía tradicional-mediaticada que se caracteriza por la hibridación entre la transmisión a través de grabaciones y la entrega verdaderamente oral en el cante. El cante todavía vive de la transmisión de una memoria colectiva del flamenco: los circuitos básicos de aprendizaje, asimismo, se pueden contextualizar en el ámbito privado, ya que los cantaores en su proceso de socialización al mundo flamenco aprenden, por una parte muy importante, directamente de la vivencia personal con personas de referencia, aparte del estudio de discos y la posterior formación práctica en escenarios<sup>20</sup>. Estas formas de aprendizaje se mezclan. En consecuencia, se puede hablar también de una entrega híbrida de las letras: «Por tanto, en la difusión oral de la copla flamenca conviven en la actualidad lo que Zumthor llamó “oralidad primaria” y la “oralidad mediatizada” o “en dife-rido” [...], y ambas se complementan»<sup>21</sup>.

Bajo esta hipótesis, resulta necesario investigar si las versiones grabadas constituyen versiones musealizadas definitivas o si contienen estas leves modificaciones textuales que da el transmisor al texto. Por ello, en cuanto al concepto de autoría en el flamenco, surge la pregunta de si se atribuyen los textos aprendidos a algún cantaor que los ha grabado o, por el contrario, se consideran todavía patrimonio colectivo y un texto tradicional modificable. Por lo tanto, ayudándose de los estudios de *performance* se puede explicar porqué todavía existen poemas tradicionales en el cante flamenco del XXI. Ya que la poesía oral siempre vive contextualizada, mantiene una relación muy íntima con los términos de *performance*, *performatividad* y *lo*

---

<sup>20</sup> Eve Brenel, «Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco», en *Música Oral del Sur*, 7 (2006), pp. 59-64.

<sup>21</sup> Ramón Soler Díaz, «La poesía de tradición oral en Málaga: antecedentes y devenir contemporáneo», en *Música Oral del Sur*, 9 (2012), p. 81.

*performativo*. La base de que se suele partir en los enfoques es la teoría de los actos de habla<sup>22</sup> que se ha evolucionado como debate de performatividad, por lo que la idea desarrollada ha llegado a entrar en múltiples disciplinas académicas distintas. Un elemento central y punto de partida de los *Performance Studies* constituye la *actuación* de la obra que ya no depende de la representación de un texto sino que el significado de cada obra se negocia y se (re)crea de nuevo en cada *performance*. Todos los presentes están involucrados, su co-presencia y su reacción se incluyen en el proceso de realizar la obra. Se elimina la cuarta pared por lo que la puesta en escena llega a ser más espontánea y posiblemente improvisada, al menos en partes. De tal forma que múltiples elementos dinámicos pertenecen a esta performance que por ello se convierte en única e irrepetible<sup>23</sup>.

Con respecto al poema oral, Paul Zumthor entiende la performance como una acción compleja por la que un mensaje poético es de modo simultáneo transmitido y percibido en un tiempo y en un lugar determinados y concretos<sup>24</sup>. Para ello, Zumthor se basa en cinco operaciones que constituyen la vida de un poema: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición. La performance es el punto crucial e incluye los momentos de transmisión y de recepción de forma simultánea por lo que podemos concluir que debe de realizarse inmediatamente en directo.

La performance resulta esencial también para el estudio del flamenco, ya que los artistas flamencos, en sus actuaciones en directo, quieren transmitir un estado de ánimo: el *duende*. Específicamente en juergas más improvisadas en las peñas se pueden observar los elementos claves performativos. Después de conocer y dominar la base de la música y la poesía, una meta de los cantaores es apropiarse de la tradición y hacerla suya para crear algo nuevo.

Una copla que con mucha frecuencia se oye en el cante flamenco, tanto en directo como en varias grabaciones en soportes discográficos, es una que presento en la variante como la escuché en directo el 4 de marzo de 2015 en Jerez de la Frontera, interpretada por David el Galli:

*Mañana mañana  
Nos van a prender mañana*

---

<sup>22</sup> John Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

<sup>23</sup> Erika Fischer Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt, Suhrkamp, 2004, p. 82.

<sup>24</sup> Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, p. 33.

Y a todos los ojitos negros, *negros*,  
Los van a prender mañana  
Y tú que negritos los tienes  
Échate un velo a la cara,  
*Y tú que negritos –prima– los tienes*  
*Échate un velo a la cara*<sup>25</sup>.

Después de la actuación, el intérprete me explicó que las letras que canta son «tradicionales» y que las busca dependiendo de cómo se encuentra<sup>26</sup>. De esta forma, interpreta una copla que tenga algo que decir en este momento. Se nota la necesidad de re-interpretar una letra ya existente y abierta con la que se puede, en efecto, performar y actuar.

Un indicio de que esta copla es verdaderamente tradicional y abierta a múltiples interpretaciones es que la misma copla me la presentó un joven cantaor en dos variantes distintas<sup>27</sup>:

A todos los ojos moros  
Los van a prender mañana  
Y tú que negros los tienes

Ofreciendo esta variación para el último verso:

Tendrás que esconder la cara

En la antología de lírica flamenca tradicional, recopilada por Fernández Bañuls y Pérez Orozco, se encuentra esta copla también y se considera patrimonio de la colectividad de cantaores<sup>28</sup>. Se transcribe en forma de una cuarteta y, no obstante, los cantaores la interpretan de una forma distinta y más extendida, rompiendo la métrica original. Comparando las múltiples versiones, llama la atención que en cada versión obtenida se canta con alguna variante textual en los dos últimos versos. La siguiente transcripción es de una versión de Ana Fernández, interpretada en la Peña la Bulería en Jerez de la Frontera el día 14 de marzo de 2015:

---

<sup>25</sup> En redonda está escrito el poema de la copla en sí, en cursiva están marcados los añadidos que hace el cantaor.

<sup>26</sup> David Sánchez, entrevista, en Jerez de la Frontera, 4 de marzo de 2015, inédita.

<sup>27</sup> Juan Ruiz Salces, entrevista, en Colonia, 24 de febrero de 2015, inédita. La primera versión es casi idéntica a la anterior, la segunda se transcribe a continuación.

<sup>28</sup> Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, p. 159.

Tu madre los tiene negros  
Tendrá que esconder la cara

Esta cantaora declara haberla aprendido de Bernarda de Utrera y, después de haber sido receptora de la letra, la enmienda para hacerla suya: «Una vez que la cantas, le tienes que poner tu sentir; las letras las pueden cantar veinte mil personas pero cada cante lo tienes que cantar como tú lo sientes»<sup>29</sup>. Dos semanas después, en otra ocasión en el Tabanco Pasaje, introduce la siguiente variante en los dos últimos versos:

Mi madre los tiene negros  
Échale un velo a la cara

La cantaora introduce la temática de la madre, tema recurrente en la poesía del cante<sup>30</sup> y así le concede más sabor flamenco a la copla. Podemos comprobar a través de estos ejemplos que se adaptan las letras a un significado específico que los cantaores quieren expresar. Después de haber repetido los primeros dos versos de forma fiel, se realizan modificaciones ligeras en el argumento que sigue en los dos últimos elementos versales, formando el desenlace de la copla.

En el cante flamenco, se adaptan las letras a la música y se elige un texto adecuado tradicional-popular para hacerlo suyo. En su mayoría, un cante no parte de un texto sino del palo por el que se canta y los *cantaores* no solo reproducen un *cante* sino lo recrean con su personalidad, aunque sea con textos que no son inventados por ellos. Se nota la conciencia de que la actuación musical casi nunca es una reproducción, sino siempre un acto creativo. Esta copla la ha cantado una multitud de transmisores incluso antes de que fuera una copla flamenca. Deriva del cancionero tradicional español, lo que demuestra el hecho de que algunas variantes de la copla popular están recogidas ya en varias recopilaciones de cantares populares del siglo XIX:

A todos los ojos negros,  
Los aprisionan mañana,

---

<sup>29</sup> Ana Fernández, entrevista, en Jerez, 14 de marzo de 2015, inédita.

<sup>30</sup> José Cenizo Jiménez, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, 2005.

Bien puedes tú, que los tienes,  
Echar empeño a la Sala<sup>31</sup>.

Francisco Rodríguez Marín ofrece una variante para el último verso y explica que se trata de un piropo:

Ponte un velito a la cara<sup>32</sup>.

Entre todas las versiones populares, esta última versión, recogida y publicada en 1883, se considera el corpus poético y la base textual para la copla flamenca que se interpreta hoy en día. Después de su uso por los flamencos, podemos comprobar cómo esta copla se transforma de nuevo y, gracias a la recepción apropiadora y posterior performance actualizada y viva a partir del momento en el que la incorporan a su repertorio, evoluciona en una vida independiente, ya que, aparte de su existencia en grabaciones, se transmite en múltiples interpretaciones por vía oral, considerado patrimonio de la colectividad de cantaores. Cada repetición implica la posibilidad de una transformación. En el caso de la transmisión de la poesía tradicional, en específico del romancero, se basa la recitación en la repetición fiel del texto aprendido de la tradición y las variantes ocurren en su mayoría de manera inconsciente por la recitación desde la memoria. En cambio, las variantes que se dan en el flamenco actual, por el aprendizaje de la tradición mediatizada, no se basan en defectos de la memoria humana sino en una conciencia de «poder performarlo», de hacer el texto suyo para crear algo nuevo con él. En consecuencia, los siguientes intérpretes pueden modificar el texto de forma prudente y adaptarlo a las necesidades comunicativas del momento.

#### 4. Conclusiones

La tradición es dinámica, la poesía tradicional vive en variantes y las letras del flamenco viven gracias a su dinámica y reelaboración continua. El medio por el que el texto es transmitido, resulta esencial: los nuevos

---

<sup>31</sup> Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular: colección escogida de seguidillas y coplas*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1865, p. 68. También se encuentra en Melchor de Paláu, *Cantares populares y literarios recopilados por Melchor de Paláu*, Barcelona, Montaner y Simón, 1900, p. 27.

<sup>32</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Enrique Baltanás (ed.), Sevilla, Espuela de Plata, 2005, p. 631.

medios de comunicación y la grabación han provocado la fijación de textos de referencia. Por ello, cantaores que quieren publicar grabaciones discográficas, prescinden en múltiples casos de letras tradicionales pero musealizadas. No obstante, la invención de nuevas letras no se considera una verdadera ruptura con la tradición, sino que en la actualidad conviven dos categorías de letras que se influyen mutuamente: las letras tradicionales-mediatizadas y las nuevas letras de autor producidas para el cante que enriquecen el caudal de la poesía flamenca.

En general, se cuestiona el futuro de canciones verdaderamente tradicionales, sin embargo, aún hay esperanza en cuanto al futuro de esta parcela específica de la literatura oral. En el flamenco actual en directo se re-interpretan y se re-crean letras que siguen vivas en variantes; no se pierde esta dinámica, ya que los intérpretes actuales performan el cante y hacen las letras suyas. Las variaciones ya no se basan en defectos de la memoria sino en una conciencia clara de poder actuar sobre el texto. Las modificaciones correspondientes se pueden observar en los últimos versos de las coplas. Estas letras se consideran todavía patrimonio del colectivo de cantaores que reciben el texto aunque sea de una tradición mediatizada, por lo que conviene usar el término de poesía tradicional-mediatizada.

Los estudios de performance pueden ayudar a explicar la actual dinámica. El concepto de performance presentado rechaza una concepción que define una obra como acabada, similar al texto «cerrado» en la poesía de autor. Gracias a la conciencia de que los cantaores pueden hacer las letras suyas, no se trata de una obra cerrada sino multiforme y abierta que se crea y se recrea en cada nueva performance. En resumen, a pesar de que el texto sea fijado en grabaciones como texto de referencia, todavía es un texto oral abierto por ser «performado» en directo. Así que la tradición mediatizada no tiene porque frenar la tradicionalidad y apertura de las letras: la actualización como cante se convierte en un acto de interpretación puntual. Los cantaores, en cada performance nueva, modifican y adaptan las letras de tradición mediatizada de forma consciente a sus necesidades expresivas, respetando ciertas reglas.

## OBRAS CITADAS

- Austin, John, *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- Brenel, Eve, «Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco», en *Música Oral del Sur*, 7 (2006), pp. 59-69.
- Cenizo Jiménez, José, *Poética y didáctica del flamenco: una visión interdisciplinar*, Sevilla, Signatura, 2009.
- , *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, 2005.
- Díaz Velázquez, Francisco, «El futuro de la copla flamenca», en *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional*, 40 (2005), pp. 41-52.
- Dittmann, Karsten, *Tradition und Verfahren*, Norderstedt, Books on Demand, 2004.
- Fernández, Ana, entrevista, en Jerez, 14 de marzo de 2015 (inérita).
- Fernández Bañuls, Juan Alberto, «Copla flamenca y copla tradicional», en Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio J. Pérez Castellano (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Fundación Machado, 2004, pp. 613-623.
- , y José María Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2004.
- Fischer Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt, Suhrkamp, 2004.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La poesía del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2007.
- , *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990.
- Lafuente y Alcántara, Emilio, *Cancionero popular: colección escogida de seguidillas y coplas*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1865.
- Paláu, Melchor de, *Cantares populares y literarios recopilados por Melchor de Paláu*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1900.
- Piñero Ramírez, Pedro M., «Poesía flamenca: *lyra minima*. Los símbolos naturales», en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, 38 (2010), pp. 241-265.
- , «La literatura oral, ¿tiene futuro? Debate», en *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional*, 2 (2003), pp. 71-83.
- Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de cantes flamencos: recogidos y anotados por Demófilo*, Enrique Baltanás (ed.), Sevilla, Portada, 1996.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

- Molina, Ricardo, y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Enrique Baltanás (ed.), Sevilla, Espuela de Plata, 2005.
- Soler Díaz, Ramón, «La poesía de tradición oral en Málaga: antecedentes y devenir contemporáneo», en *Música Oral del Sur*, 9 (2012), pp. 70-101.
- Steingress, Gerhard, *Flamenco postmoderno, entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico sociomusicológico*, Sevilla, Signatura, 2007.
- Suárez Ávila, Luis, «Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena», en *Revista de Flamencología*, 18 (2003), pp. 63-92.
- Suárez Japón, José Manuel, *Escritos flamencos*, Cádiz, Federico Joly y Cía., 2004.
- Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Concepción García-Lomas (trad.), Madrid, Taurus, 1991.

# **Imágenes del alemán nazi en la literatura española contemporánea**

VOLKER JAECKEL

Universidade Federal de Minas Gerais

**RESUMEN:** En la presente ponencia analizamos la imagen del alemán nazi en la novela española contemporánea. A través de algunos textos escogidos pretendemos demostrar qué tipos de alemanes aparecen en novelas bestseller de la literatura española del siglo XXI. ¿Pertenece la figura del Nazi necesariamente a una novela política exitosa, como también el trasfondo histórico de la guerra civil española o de la Segunda Guerra Mundial? ¿Estas obras pueden contribuir a la superación de las luchas de memoria en España? ¿Existen voces críticas referentes al comportamiento de la España franquista, que dio abrigo y protección a los nazis? ¿Cómo son estas figuras novelescas caracterizadas por los diferentes autores: aparecen estereotipadas y poco auténticas? Vamos a intentar buscar respuestas de una forma comparatista para subrayar las semejanzas y diferencias entre las obras investigadas. Será abordado también el atractivo del tema para el lector en la actualidad y su relación con la literatura de memorias de la guerra civil española de las últimas dos décadas.

**PALABRAS CLAVE:** Nazismo, España franquista, guerra civil española, Segunda Guerra Mundial, novela contemporánea

## **1. Introducción**

En 1986 hubo un gran congreso de la AIH en Berlín, en el cual el profesor José Rodríguez Richart hizo una exposición sobre la literatura española de tema alemán (siglo XX). En este trabajo, el autor detecta una clara predominancia de dos temas diferentes en las novelas, por un lado las dos grandes guerras y la experiencia terrible de los campos de concentración y,

por otro lado, el tema de la emigración de trabajadores españoles a la Alemania de la postguerra.

30 años después puede ser relevante mostrar cómo es la imagen del alemán (nazi) en las novelas españolas del siglo XXI. Hemos escogido para este fin el tema del nazismo y sus representantes en cinco novelas contemporáneas, una vez que muchas novelas actuales enfocan hechos vinculados a la guerra civil española y a la Segunda Guerra Mundial, acontecimientos históricos con igual impacto sobre el cine español. Los temas históricos ganan cada vez más espacio en la literatura contemporánea y el caso de España subraya esta demanda específica, si vemos autores como Almudena Grandes, que originalmente se estrenó con una novela erótica y hoy en día se dedica a escribir nuevos episodios nacionales sobre la guerra civil española y la guerrilla contra Franco, los llamados «maquis».

## 2. Los hechos históricos

No cabe duda alguna de que España se transformó junto a Argentina en uno de los grandes refugios de agentes y criminales nazis procurados por la justicia en sus países de origen después de la Segunda Guerra Mundial. A causa del gran apoyo que Franco había recibido por parte de la Alemania Nacionalsocialista durante la guerra civil española, ofreció cobijo y protección a varios destacados dirigentes nazis. Existía una lista de 104 nombres, la llamada «Lista Negra», redactada por los servicios de espionaje de los Aliados, que fue entregado al dictador Franco para exigirle la expulsión de todos ellos. Muchos de ellos encontraron su refugio en Denia, provincia de Alicante, y otros en Málaga con la ayuda del cónsul alemán en dicha ciudad<sup>1</sup>.

En Denia, ameno lugar en la costa mediterránea, fueron encontrados los vestigios de la presencia de tan ilustres nazis como Aribert Heim, el llamado doctor muerte del campo de concentración de Mauthausen u Otto Skorzeny, el hombre que liberó a Mussolini de los partisanos y que lideraba la ODESSA en España. Esta Organización de los Antiguos Miembros de la SS fue fundada en 10 de agosto de 1944 en el Hotel Maison Rouge en Estrasburgo con la finalidad de crear un plan de salvación para los oficiales de la SS y los colaboradores más destacados del Tercer Reich

---

<sup>1</sup> Véase José María Irujo, *La lista negra: los nazis que protegieron Franco y la Iglesia*, Madrid, Aguilar, 2012 (eBook), que describe con muchos detalles las rutas de fuga de los ex-nazis por España y por otros lugares, con el apoyo de varios gobiernos y del Vaticano.

con dotación de fondos económicos procedentes de la industria alemana. En posteriores reuniones «se diseñaron y dotaron de presupuesto dos rutas de escape para eludir las represalias de los Aliados tras la derrota. La principal fue la denominada “La Araña”, asentada en España, cuyo cuartel general estaría en Madrid»<sup>2</sup>. En España la ODESSA recibió su financiamiento en forma de lingotes de oro, que el Reichsbank entregó al gobierno de Franco a partir de 1943 y que fueron posteriormente registrados en el Banco de España. Más tarde los nazis fundaron otras organizaciones de apoyo como la CEDADE (Círculo Español de Amigos de Europa), la primera organización neonazi legal después de la Segunda Guerra Mundial<sup>3</sup>.

Sabemos que esta ruta de huida podía ser extendida hasta Argentina, donde el dictador Juan Domingo Perón también acogía con los brazos abiertos a muchos nazis de renombre.

### 3. Las novelas

#### 3.1 *Sefarad*

La primera novela que vamos analizar aquí es *Sefarad* (2001), del autor andaluz Antonio Muñoz Molina, que despertó mucho interés y también muchas polémicas en el escenario internacional. Se trata de una obra polifónica de voces y episodios de los marginalizados del siglo XX, sean ellos homosexuales, gitanos, drogadictos, migrantes de trabajo, perseguidos políticos por Stalin o Hitler u otras personas. Son 17 capítulos independientes que narran estas historias y componen esta novela de novelas, como la llama el propio autor.

Para nuestro trabajo son especialmente relevantes los capítulos donde aparecen alemanes. Por este motivo escogimos las narrativas «Berghof» y «Narva» entre todas las historias presentadas en esta obra.

En «Berghof» el narrador del cuento se encuentra de vacaciones en un pueblo costero de Andalucía con su familia, cuando algo inusitado sucede. Él es llamado para atender como médico a una persona enferma. En esta ocasión llega a conocer la manera de vivir de los alemanes que emigraron de su país después de la Segunda Guerra Mundial, emigrantes que invadieron España después de la caída del nazismo en 1945 en busca de

---

<sup>2</sup> Joan Cantarero, *La huella de la bota. De los nazis del franquismo a la nueva ultraderecha*, Madrid, Planeta, 2010, p. 21.

<sup>3</sup> Joan Cantarero, *La huella de la bota*, p. 23.

un abrigo y de protección, una vez que eran perseguidos en otros países por las autoridades:

Los alemanes empezaron a llegar al final de la guerra, la suya, eligieron para construir sus casas y plantar sus jardines esas laderas batidas por todos los vientos a las que no subía entonces nadie, en las que no había nada, sólo esa gruta con pinturas de siluetas negras de animales y arqueros, con ánforas enterradas en las que después se descubrió que había esqueletos de viajeros fenicios<sup>4</sup>.

El personaje principal, un médico español, es llamado para socorrer a un alemán que reside en el *Berghof*, en la costa del municipio gaditano Zahara de los Atunes, donde encontró refugio. El autor muestra que se trata de uno de los nazis que todavía veneran a Hitler y no había aprendido las lecciones de la historia. Entonces guardan los recuerdos de la época nefasta como reliquias consagradas de una forma muy bizarra, provocando una impresión completamente surreal:

En una pared hay un gran retrato al óleo de Hitler, rodeado por dos cortinajes rojos que resultan ser dos banderas con esvásticas. En el interior iluminado de una vitrina hay una guerrera negra con las insignias de las SS en las solapas, y con un desgarrón manchado de oscuro en un costado. En una fotografía pomposamente enmarcada Adolf Hitler está imponiendo una condecoración a un joven oficial de las SS. En otra vitrina hay una Cruz de Hierro, y junto a ella un pergamino manuscrito en caracteres góticos y con una esvástica impresa en el sello de lacre<sup>5</sup>.

El otro cuento, con el título *Narva*, trata de un soldado español de la División Azul que lucha junto con las tropas alemanas contra la Unión Soviética, pero al contrario que los alemanes no ve a los judíos como seres inferiores y se apasiona por una mujer entre ellos que le confía un secreto: en aquella ciudad de 10.000 judíos, 8.000 ya fueron muertos por la SS. También el capitán alemán, que es amigo y camarada del teniente español, a pesar de ser una persona culta, un aficionado de Brahms y Benny Goodman, profesor de filosofía, aprueba el holocausto y pronuncia la palabra *judíos* con todo el desprecio posible en su voz y, todavía, se burla de la ignorancia del camarada español: «Oigo ahora repetida esa palabra, *Juden*, y mi amigo imita el tono y el gesto de sarcasmo y desprecio del alemán, que le dio un codazo y le guiñó un ojo, equívoco otra vez, igual que cuando rememoraba aquella melodía de Brahms [...]»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 262.

<sup>5</sup> Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, p. 267.

<sup>6</sup> Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, p. 411.

El autor quiere demostrar la contradicción entre la admiración por un gran genio de la música clásica y la inhumana persecución de los judíos por las SS y con la ayuda del *Wehrmacht* alemán.

Por lo tanto, podemos observar que los alemanes en la novela del autor jienense siguen un cliché del nazi abominable, bien conocido a través de las películas estadounidenses sobre el Tercer Reich, sin cuestionar, por ejemplo, la actuación de la División Azul en Rusia.

### 3.2 *Lo que esconde tu nombre*

El segundo libro, que analizamos en este contexto, es de la autoría de Clara Sánchez y trata tal vez de una forma más verosímil el asunto de los nazis en España bajo el título *Lo que esconde tu nombre*. La autora realizó algunas investigaciones para la escritura de esta novela en un lugar donde realmente se refugiaron varios nazis alemanes después de la Segunda Guerra Mundial, en Denia (provincia de Alicante). En un libro de Joan Cantarero con el título *La huella de la bota*, publicado en 2010, son documentadas estas conexiones de viejos y nuevos ultraderechistas, que se concentraron en la bucólica ciudad mediterránea y cuyos descendientes hicieron actos conmemorativos el día de nacimiento de Hitler hasta 2009.

La autora, filóloga y profesora de universidad, obtuvo con este libro en 2010 el premio Nadal. En su novela, Sandra, una mujer sin trabajo y embarazada pasa los días en un pueblo alicantino, donde conoce a un matrimonio de octogenarios noruegos que parecen ser muy buena gente y que le ofrecen la solución de sus problemas. Julián, un superviviente del campo de concentración de Mauthausen y republicano español, llega al mismo lugar siguiendo los pasos de los ancianos y un día revela a Sandra el pasado de la pareja.

A pesar de la nacionalidad noruega de los ancianos, que son otros de los protagonistas de la novela, está claro que la autora se refiere a la comunidad alemana en Denia, donde se refugian temporalmente tan ilustres nazis, como Johannes Bernhardt, Otto Skorzeny, Otto Remer, Aribert Heim o Gerhard Bremer<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobre el papel de los nazis en Denia y las investigaciones de la autora guadalajareña, véase también el documental de RTVE, «La España de Franco también fue refugio de oficiales nazis», en *RTVE A la carta* (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2018] <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/reporteros-del-telediario/reporteros-del-telediario-espana-franco-tambien-fue-refugio-oficiales-nazis/754884>>.

Clara Sánchez mezcla hechos históricamente comprobados con figuras ficticias y personajes históricos con cuentos de ficción, ya que Denia y especialmente la urbanización en la Playa *Les Rotes* realmente se transformó en un paraíso dorado de los nazis. La autora desvela la misteriosa aura de una hermandad de nazis residentes en Denia. Igual que el autor de *Sefarad*, procede a hacer algunos cambios en los personajes históricos y llama a Johannes Bernhardt Sebastian Bernhardt, con el apodo de «ángel negro»:

Julián suponía que el hasta ahora para mí Ángel Negro había muerto en Alemania cuando en realidad había regresado a este pueblo, donde vivió desde 1940 hasta los cincuenta y tantos. Él y su familia disfrutaron de una villa que le regaló Franco en reconocimiento a los servicios prestados, que habían consistido nada más y nada menos que en convencer a Hitler para que le prestara ayuda a Franco<sup>8</sup>.

El personaje narrador, Sandra, también habla sobre sus encuentros con Aribert Heim, el carnicero de Mauthausen, que mató a centenares de prisioneros con sus experimentos en la función de médico del campo de concentración, otra figura histórica conocida como el llamado doctor muerte, pero que ciertamente ya no vivió más en Denia:

Aribert Heim me había dado la mano, y al enterarme de lo que esas manos habían hecho sentí que estaba tocada y que ahora sí que no podía abandonar, aunque siempre cabía la posibilidad de que tratase de simples parecidos, todos los ancianos se parecen. Ojalá no fuese verdad que le había estrechado la mano al Carnicero, sólo pensarlo me daba asco [...].

De no haber sabido que eran nazis habrían seguido siendo normales para mí. Sin embargo, ahora todo, cualquier cosa, tenía un significado, los rasgos marcados de Fred eran rasgos arios y la extraña juventud de Alice provenía de Dios sabe dónde, tal vez de su confianza en su superioridad genética<sup>9</sup>.

La novela de Clara Sánchez convence por su estilo narrativo, alternando la voz de los dos personajes principales, Sandra y Julián, también por el interesante transfondo, apuntando un problema de la España de la postguerra, la presencia de los nazis que se quedaron con la protección del dictador Franco viviendo confortablemente e impunes en la costa mediterránea.

---

<sup>8</sup> Clara Sánchez, *Lo que esconde tu nombre*, Barcelona, Destino, 2010, pp. 173-174.

<sup>9</sup> Clara Sánchez, *Lo que esconde tu nombre*, pp. 174-175.

### 3.3 *El silencio de tu nombre*

Otra novela que se ocupa del tema de la conexión nazi en España es *El silencio de tu nombre* de Andrés Pérez Domínguez, publicada en 2012. La novela fue galardonada con el premio Ateneo de Sevilla. Erika Walter, viuda de un agente secreto alemán, huye a Madrid con un importante legajo de documentos que puedan implicar a altos cargos nazis. Su amante Martín Navarro se ve obligado a abandonar París y perseguirla. Martín es un ex miembro del PCE que arriesga todo para volver a reunirse con Erika. Los amantes se ven envueltos en una trama de espionaje, en la cual participa la policía española, los nazis, los comunistas, la CIA.

Obviamente la novela tiene cierta intertextualidad con *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina, que habla también de un agente republicano encargado por el PCE clandestino de matar un hombre en Madrid con el nombre Walter.

Erika Walter vive el fin de la Segunda Guerra Mundial en Berlín, por lo tanto sufre con la guerra entre el ejército alemán y el ejército rojo dentro de la ciudad junto con sus vecinos. Sus miedos, angustias y desesperos en esta situación extraordinaria se pueden percibir en este monólogo interior:

Y tres días sin beber es mucho tiempo. Demasiado. Los labios agrietados, la lengua hinchada, áspera. Hacía por lo menos dos horas que ya no se oían bombas. La primera tregua en tres días. ¿Habría terminado todo? ¿Se había rendido a los rusos lo que quedaba del Estado Mayor en Berlín? ¿Es verdad que Hitler había muerto, como se rumoreaba? A Erika le daba lo mismo. La sed era más importante que todo eso<sup>10</sup>.

Tenemos aquí a una sobreviviente alemana con trazos humanos sufriendo y pasando sed como cualquier otra persona, pero también somos confrontados en esta novela con otro tipo de alemanes, aquellos que están en España por intereses políticos, financieros. Ellos están interesados en las riquezas naturales del país, especialmente en el wolframio, elemento químico que los alemanes necesitaban para su maquinaria bélica a cambio de 87.422 kilos de oro, según el autor del libro en entrevista a *El País* de 10 de diciembre de 2012<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Andrés Pérez Domínguez, *El silencio de tu nombre*, Barcelona, Plaza & Janés, 2012, p. 148.

<sup>11</sup> «Los 104 de la lista negra», en *El País* (30-03-1997), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2016] <[https://elpais.com/diario/1997/03/30/espana/859676418\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/03/30/espana/859676418_850215.html)>.

Los primeros años de la dictadura están muy bien retratados y el autor incluye en la trama personajes que ya marcaron presencia en sus novelas anteriores. En lo que se refiere a los personajes alemanes, encontramos a Alois Becker, Herbert Mundt y Emil Liebermann.

Becker y Mundt, personajes siniestros, son altos cargos nazis que viven con total impunidad en la España en 1950, protegidos por el gobierno de Franco; se quieren hacer con los lingotes de oro y sospechan que Liebermann, el marido de Erika Walter, puede tener la llave de acceso. Ellos aparecen como los nazis malvados, que también torturan cruelmente por las manos del llamado sicario a Martín Navarro. Ellos quieren descubrir el paradero del oro a cualquier precio y sus métodos son absolutamente abominables. La lección que nos enseña el autor sevillano es la siguiente: la codicia es superior a cualquier ideología para todos aquellos que carezcan de valores morales y la promesa de una recompensa en riquezas hace a la gente traicionar a todos y cualquier que esté en su camino:

Mundt se movió, para que Erika pudiera ver a Navarro. La barbilla le descansaba en el pecho, como si estuviera desmayado, y ahora de la entrepierna le brotaba un cable que terminaba en el maletín abierto sobre la mesa, y de éste salía otro cable más grueso que el esbirro enchufaba en la pared.

—Esto no va a resultar agradable —le advirtió Mundt.

Erika avanzó un paso en dirección hacia Navarro, pero Becker la sujetó por un brazo.

—Será mejor que ahora no te acerques a él —le dijo, empujándola, con suavidad aparente, en dirección contraria—. Le hemos prometido a Mercedes que no te haríamos daño, y eso también significa que no recibas una descarga eléctrica...<sup>12</sup>.

En las escenas en las cuales los alemanes mandan torturar a Navarro, comunista y amante de Erika, en la hacienda de la terrateniente sevillana Mercedes Corrientes, se muestra la frialdad y escrupulosidad de los agentes nazis. El extremo cinismo, la falta de escrúpulos de los alemanes y de sus verdugos queda evidente en varios momentos de la novela, como este:

Herbert Mundt sacudió la cabeza.

—No seremos nosotros quienes lo hagamos, querida. Si no nos dices dónde está el oro de Emil, será como si tú misma aplicaras la descarga.

Lo dijo y asintió despacio. Luego fue hasta la mesa y se volvió de nuevo hacia ella. Tú verás —le dijo—. Podemos hacer esto fácil o difícil. Depende de ti<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Andrés Pérez Domínguez, *El silencio de tu nombre*, Barcelona, Plaza & Janés, 2012, pp. 409-410.

<sup>13</sup> Andrés Pérez Domínguez, *El silencio de tu nombre*, pp. 409-410.

Entonces se puede percibir la actitud de los alemanes que aplican la tortura como forma de chantaje a Erika Walter. Es una novela de pasiones, de espías, guerras, asesinatos, persecuciones, traiciones. Se mezclan historia, acción, política, espionaje con elementos de la novela negra, y por encima de todo se trata de una historia de amor, todos elementos parecen hoy en día componer una fórmula mágica para un libro de mucho éxito en España.

### 3.4 *El tiempo entre costuras*

Esta misma fórmula que mezcla historia de amor, de espías, política, novela negra y novela histórica ya la aplicó con maestría la escritora María Dueñas, profesora licenciada de Filología inglesa de la Universidad de Murcia, anteriormente en su bestseller mundial *El tiempo entre costuras*, publicado 2009 por *Temas de hoy*, del grupo Planeta, que también fue filmado como serie para la cadena Antena 3 en 17 capítulos.

También aparecen personajes alemanes reales como Johannes Bernhardt y Adolf Langenheim, que fueron los emisarios de Franco para entrar en contacto con Hitler para pedir la ayuda de los aviones del *Luftwaffe* alemán para el transporte de las tropas del norte de África hasta España en el inicio de la guerra civil española en julio de 1936. Sobre Langenheim y este episodio leemos en el bestseller:

Uno de los nazis, me contó Félix, que de manera casi inesperada y ante el pasmo de los republicanos obtuvieron directamente de Hitler la primera ayuda externa para el ejército sublevado apenas unos días después del alzamiento. Hasta pasado algún tiempo no fui yo capaz de calibrar en qué medida la actuación del envarado marido de mi clienta había resultado crucial para el rumbo de la contienda civil, pero gracias a Langenheim y a Bernhardt, otro alemán residente en Tetuán para cuya mujer medio argentina también llegué a coser alguna vez, las tropas de Franco, sin tenerlo previsto y en un plazo minúsculo de tiempo, se hicieron con un buen arsenal de ayuda militar gracias al cual trasladaron a sus hombres hasta la Península<sup>14</sup>.

En otro momento, Hillgarth, un miembro de los servicios secretos británicos en Madrid, introduce a la modista espía en un comentario a los agentes de los alemanes que actúan en la capital española y los clasifica. Otra vez, Bernhardt está entre los más destacados representantes del régimen nazi y se transforma en personaje de la novela:

---

<sup>14</sup> María Dueñas, *El tiempo entre costuras*, Madrid, Planeta, 2009, p. 153.

Paul Winzer, el hombre fuerte de la Gestapo en Madrid. Muy peligroso; le temen y odian incluso muchos de sus compatriotas. Es el esbirro en España de Himmler, el jefe de los servicios secretos alemanes. Apenas alcanza los cuarenta años, pero es un perro viejo. Mirada perdida, gafas redondas. Tiene decenas de colaboradores repartidos por todo Madrid, ándese con ojo. Siguiente: Walter Junghanns, una de nuestras pesadillas particulares. Es el mayor saboteador de cargamentos de fruta española con destino a Gran Bretaña: introduce bombas que ya han matado a varios trabajadores. Siguiente: Karl Ernst von Merck, un destacado miembro de la Gestapo con gran influencia en el partido nazi. Siguiente: Johannes Franz Bernhardt, empresario<sup>15</sup>.

También el asunto del wolframio buscado por los alemanes para hacer funcionar su máquina bélica lo encontramos ya en la novela de María Dueñas. El deseo por el metal cobijado se extiende en el libro hasta Portugal, donde Sira Quiroga, la protagonista de la novela, actúa como espía por encargo de los ingleses. Sira en su función de modista tiene mucho contacto con las mujeres de los nazis, ya que se ganó la confianza de ellas con su buen trabajo cosiendo nuevos modelos de vestidos. La joven aprovecha esta circunstancia para recibir informaciones confidenciales y transmitir las a los servicios secretos ingleses.

### 3.5 *Pacto de lealtad*

La novela más reciente con la misma temática es *Pacto de lealtad* (2014), de Gonzalo Giner. En este libro vemos a los nazis crueles, que entrenan y crean perros con la finalidad de matar en la guerra, hasta hacen investigaciones genéticas para recuperar la raza perdida extinguida de los *Bullenbeisser*, liderado por figuras tan siniestras como Göring o Heydrich y Oskar Stulz. Pero también hay un veterinario alemán con ideales nobles, Luther Krugg, que cae en las armadillas de la Gestapo, que destruye la vida de su mujer completamente. Una mujer siniestra y malvada, llamada Martha Mussen, a cargo de la SS, revela al veterinario alemán en el puerto de Bremen el destino de su mujer, de su amigo y le hace una amenaza muy clara:

—Herr Luther Krugg, su amigo Dieter Slummer y su deliciosa mujer Katherine viajan en este momento hacia un centro especial donde serán interrogados y después aislados, por lo menos hasta que usted cumpla su misión en Inglaterra. El periodista, por cierto, un sucio traidor a Alemania, estaba bajo sospecha desde que supimos que había

---

<sup>15</sup> María Dueñas, *El tiempo entre costuras*, p. 310.

dirigido un seguimiento a nuestro embajador y a usted mismo en Argentina. Lo descubrimos al recuperar el carné de prensa de uno de sus corresponsales, que según tengo entendido tuvo un fatal accidente. Como lo teníamos estrechamente controlado desde entonces, supimos que le hizo una visita no hará ni dos semanas<sup>16</sup>.

También en esta novela Johannes Bernhardt es mencionado, así como el famoso episodio de la intermediación entre Franco y Hitler en julio de 1936 con la finalidad de conseguir el apoyo de la aviación alemana para trasladar las tropas rebeldes del norte de África a la Península Ibérica, posiblemente inspirado en la novela de María Dueñas, y otros elementos también muestran una fuerte intertextualidad con este libro, ya que tanto Marruecos como Madrid sirven como escenarios y la semejanza de algunas acciones es obvia:

Yagüe dio por terminada la conversación indignado. No había querido contarle que ya se había puesto en marcha otra vía de trabajo. Dada la amistad que tanto él como el general Franco tenían con el empresario nazi Johannes Bernhardt, habían decidido trasladarlo a Alemania en compañía del responsable de la aviación sublevada, Francisco Arranz, y de un tercer empresario, Adolf Langenheim, este último con excelentes contactos en la cúpula del partido. Los tres iban a solicitar una entrevista personal con Hitler<sup>17</sup>.

Los alemanes aparecen en esta novela de transfondo histórico con su afán de criar una raza de perro para la lucha en la guerra e incorporan el mal, al contrario de Zoe, que entrena a los canes para salvar vidas en las líneas de combate. Por el tratamiento inhumano y humillante que recibe Katherine, la esposa del veterinario alemán Luther Krugg, el único «*good German*» en este libro, se revela el lado más cruel de las SS, cuya representación más astuta, feroz e implacable es precisamente una mujer.

#### 4. Conclusiones

Como se puede percibir en este muy breve trayecto por la novela española contemporánea, el elemento del nazi está muy presente. Trátase de unas figuras malévolas, siniestras y que actúan con intrigas y métodos ilícitos para conseguir sus objetivos. En general son personas sin escrúpulos, que tienen placer en la tortura y pasan por encima de cadáveres para servir a sus ideales. La cuestión política del acogimiento caluroso que

---

<sup>16</sup> Gonzalo Giner, *Pacto de lealtad*, Barcelona, Planeta, 2015, p. 316.

<sup>17</sup> Gonzalo Giner, *Pacto de lealtad*, pp. 351-352.

estos esbirros de Hitler reciben en la España de Franco, después del fin de la Segunda Guerra Mundial, no está siendo problematizado de forma crítica en las cinco novelas; tal vez haya una tentativa incipiente en la novela de Clara Sánchez.

Muñoz Molina tal vez sea el autor que crea los personajes y acontecimientos menos verosímiles de los cinco autores en los episodios de su novela de novelas, mientras el sevillano Pérez Domínguez es el autor que más se aproxima al género de la novela negra. La codicia de los nazis por el wolframio o tungsteno y otros negocios siniestros están presentes en esta novela y en el bestseller mundial de María Dueñas.

El tratamiento que los personajes nazis reciben en el libro de Dueñas no difiere mucho, pero las acusaciones contra los alemanes nazis son más sutiles, una vez que ella habla más de sus mujeres y sus gustos en la moda. Hay que observar también que el público lector es predominantemente femenino y de una edad semejante a la de la autora, lo que impide a la autora insertar escenas de tortura y mucha crueldad.

Podemos percibir que en una novela histórica que abarca la época de los años treinta o la Segunda Guerra Mundial no puede faltar la figura del nazi alemán como personaje, representando el estereotipo del hombre sin escrúpulos con ansiedad por el poder y el dinero, que usa todas las formas posibles para alcanzar sus objetivos. Los textos literarios en general abarcan el asunto de la cooperación entre los nazis y los dirigentes del estado totalitario de Franco, sin entrar en muchos detalles. Sabemos que el comercio del wolframio era una de las piezas claves para esta cooperación entre Alemania y España, ya que se utilizaba el metal para el blindaje de la punta de los proyectiles anti-tanque y en la coraza de los blindados. Estos negocios clandestinos con el metal cobijado con la Alemania nazi provocaron no solamente una grave crisis diplomática entre España y los Estados Unidos, sino también una guerra fría entre espías alemanes y anglosajones, cuyo centro era la capital Madrid:

España en la Segunda Guerra Mundial fue un nido caliente de espías alemanes, británicos, americanos, franceses y hasta japoneses. Las miradas de toda Europa estaban puestas en nuestro país, que acababa de salir de la Guerra Civil, y en un gobierno que coqueteaba con Hitler aunque decía ser neutral. Los alemanes eran los únicos que lo hacían con ventaja sobre sus competidores.

Centenares de agentes de la Gestapo, de la Abwehr y de la SD se movían por todas las ciudades españolas con absoluta libertad y conformaban una extensa red con ramificaciones y contactos en la administración y fundamentalmente en las elites dominantes de la sociedad. Diplomáticos, periodistas, empresarios, productores de cine,

ejecutivos de empresas y agentes profesionales trabajaban en silencio a favor de la causa de Hitler, el dictador que estaba ocupando por la fuerza el Continente y asesinando en los campos de exterminio a millones de judíos<sup>18</sup>.

Se puede constatar una cierta continuidad desde la presencia de los viejos nazis alemanes hasta las actuaciones de la nueva ultra derecha, que se organiza en la España de hoy y cuya presencia está visible, aunque no manifestada en las elecciones parlamentarias.

## OBRAS CITADAS

- Cantarero, Joan, *La huella de la bota. De los nazis del franquismo a la nueva ultraderecha*, Madrid, Ediciones Planeta, 2010.
- Dueñas, María, *El tiempo entre costuras*, Madrid, Planeta, 2009.
- Giner, Gonzalo, *Pacto de lealtad*, Barcelona, Planeta, 2015.
- Irujo, José María, *La lista negra: los nazis que protegieron Franco y la Iglesia*, Madrid, Aguilar, 2012 (eBook).
- , «Los 104 de la lista negra», en *El País* (30-03-1997), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2016] <[https://elpais.com/diario/1997/03/30/espana/859676418\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/03/30/espana/859676418_850215.html)>.
- Muñoz Molina, Antonio, *Sefarad*, Madrid, Suma de Letras, 2002.
- Pérez Domínguez, Andrés, *El silencio de tu nombre*, Barcelona, Plaza & Janés, 2012.
- «Refugio de nazis», en *Museo Virtual Españoles en la 2ª Guerra Mundial* (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2016] <<https://www.mve2gm.es/paises/espaa%3%bl1a-nacional/refugio-de-criminales-nazis>>.
- RTVE, «La España de Franco también fue refugio de oficiales nazis», en *RTVE A la carta* (en línea) [fecha de consulta: 14-06-2018] <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/reporteros-del-telediario/reporteros-del-telediario-espana-franco-tambien-fue-refugio-oficiales-nazis/754884>>.
- Sánchez, Clara, *Lo que esconde tu nombre*, Barcelona, Destino, 2010.

---

<sup>18</sup> «Refugio de nazis», en *Museo Virtual Españoles en la 2ª Guerra Mundial* (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2016] <<https://www.mve2gm.es/paises/espaa%3%bl1a-nacional/refugio-de-criminales-nazis>>.



# La imagen del *Übermensch* como prototipo en la literatura española finisecular: *Camino de perfección* de Pío Baroja

DANFENG JIN

Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN:** Una de las connotaciones más importantes de la época *fin de siècle* ha sido, sin duda, la decadencia, más concretamente, según la diagnosis de Ángel Ganivet, la abulia colectiva de la sociedad. Por la necesidad de recuperar el malestar de la sociedad finisecular de España se veía, en esa misma época, una gran influencia de los filósofos germánicos. Este texto se dedicará a investigar sobre la imagen del *Übermensch* nietzscheano como prototipo en la obra barojiana *Camino de perfección*, en la cual se presenta la relectura de Pío Baroja sobre Nietzsche a través de los pensamientos transmitidos por sus caracteres novelísticos.

**PALABRAS CLAVE:** Abulia, *fin de siècle*, *Übermensch*, eterno retorno, praxis intelectual

El término francés *fin de siècle*, entendido normalmente como el «cambio de siglo», tiene connotaciones de la decadencia, la cual ha sido la palabra clave cuando nos referimos al fin del siglo XIX y a principios del siglo XX. Las características típicas de esa época se ven en toda Europa y España no ha sido una excepción. En 1897, Ángel Ganivet diagnosticó la sociedad española finisecular con el concepto de «abulia», planteado en *Idearium español* en 1897:

Nuestra nación hace ya tiempo que está como distraída en medio del mundo. Nada le interesa, nada la mueve de ordinario; más de repente una idea fija, y no pudiendo equilibrarse con otras, produce la impulsión arrebatada<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ángel Ganivet, *Idearium español. El porvenir de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 131.

Según este mismo autor, la población española del fin de siglo estaba sufriendo de una «abulia colectiva», un «decaimiento del ánimo que les impedía acometer trabajo alguno»<sup>2</sup>. La abulia y apatía de la sociedad finisecular fue exactamente la idea principal que ha recogido Pío Baroja para sus novelas, y *Camino de perfección* es considerada pionera y adalid de una suerte de novela regeneracionista. En toda esta misma obra se encuentra una sociedad de un exhaustivo costumbrismo, sobre todo en la primera parte. En los primeros ocho capítulos se nos presentan, a cada página, la angustia, la apatía, la esperanza religiosa, entre otros fenómenos sociales. En una ciudad grande como Madrid, «paseaba gente atildada, esa gente de una elegancia enfermiza que constituye la burguesía madrileña pobre. Todo aquel conjunto de personas y de coches parecía moverse dirigido por una batuta invisible»<sup>3</sup>; «la inmoralidad, reinando; la fe, ausente, y para apaciguar a Dios, unos cuantos canónigos cantando a voz en grito en el coro, mientras hacían la digestión de la comida abundante, servida por alguna buena hembra»<sup>4</sup>. Con una obvia ironía, el autor nos cuenta: «Esta sociedad aristocrática [...] está muy bien organizada. Es la única que tiene buen sentido y buen gusto»<sup>5</sup>.

La mayoría que vive en esa circunstancia social, «Los caciques, dedicados al chanchullo; los comerciantes, al robo; los curas, la mayoría de ellos con sus barraganas, pasando la vida desde la iglesia al café, jugando al monte, lamentándose continuamente de su poco sueldo»<sup>6</sup>, ha sido descrita por Baroja con la metáfora del «rebaño oscuro»<sup>7</sup>, la cual nos recuerda a Nietzsche, quien ha sido, durante mucho tiempo, una gran inspiración e influencia para Pío Baroja.

El personaje de Ossorio, al que trataremos más adelante como el *Übermensch* en la sociedad finisecular, en los primeros capítulos forma parte también de los filisteos que «no tenía deseos, ni voluntad, ni fuerza para nada»<sup>8</sup>. Según este diálogo entre el narrador y Ossorio, se ve obvio el síntoma típico en una sociedad industrializada, represiva y utilitarista y con un gran retroceso humano:

---

<sup>2</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, Alianza, 2013, p. 29.

<sup>3</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 49.

<sup>4</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 165.

<sup>5</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 63.

<sup>6</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 63.

<sup>7</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 51.

<sup>8</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 65.

—Trabaja más.

—Chico, no puedo. Estoy tan cansado, tan cansado...

—Haz voluntad, hombre. Reacciona.

—Imposible. Tengo inercia en los tuétanos.

[...]

—No; si fuera de mis inquietudes de chico, mi vida se ha deslizado con relativa placidez. Pero tengo el pensamiento amargo. ¿De qué proviene eso? No lo sé. Yo creo que es cuestión de herencia<sup>9</sup>.

A la fuerza, hay que reconstruir un nuevo edificio moral igual que había tratado de hacer Nietzsche, y para eso tiene que haber un nuevo ideal de hombre, que va más allá de los últimos hombres, guiado por su voluntad de poder, el héroe al que Nietzsche llama el *Übermensch*. La imagen de dicho héroe nos ha llegado desde la obra *Así habló Zaratustra*. Esta historia empieza con la famosa notificación de «Dios ha muerto», dejando un inmenso vacío existencial, tal como dice Safranski: «Está vivo el Dios del que sabemos que vive solamente a través del hombre y en el hombre; este Dios es un nombre para designar el poder creador del hombre»<sup>10</sup>. Nietzsche cree en que Dios fue creado por la voluntad de los hombres y el resentimiento como el centro del pensamiento de cristianismo genera valores fisiológicamente débiles.

En este sentido, el vacío existencial de la nada es algo inevitable. Molina Fuenzalida, en su tesis sobre la filosofía de Nietzsche y su superhombre, nos ha dado una buena explicación sobre la muerte de Dios:

[...] la sentencia zaratustriana «Dios ha muerto» posee un sentido bastante más profundo que el de una mera consigna blasfema, acuñada por el ateo Nietzsche. Su significado va mucho más allá de una pura afirmación individual de la no existencia de Dios, hace relación al fin del predominio moral y metafísico en Occidente [...] el ultramundano ha colapsado, que la moral metafísica del socratismo-cristianismo se ha desplomado del supremo sitio que ha ocupado en el mundo humano<sup>11</sup>.

Lo mismo dice Nietzsche en *Aurora*, publicada pocos años antes de *Así habló Zaratustra*:

---

<sup>9</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 48.

<sup>10</sup> Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2001, pp. 290-291.

<sup>11</sup> José Ramón Molina Fuenzalida, «El superhombre y la muerte de Dios en la filosofía de Nietzsche-Zaratustra», en *Filosofía, Educación y Cultura*, 6 (2001-2002), p. 5.

[...] nuestra moralidad es la causa de nuestra deplorable civilización. Nuestras concepciones sociales del bien y del mal, débiles y afeminadas, y la enorme influencia que ejercen en el cuerpo y en el alma, han terminado debilitando todos los cuerpos y todas las almas y quebrantando a los hombres independientes, autónomos, sin prejuicios, que son los auténticos pilares de una civilización sólida. Allí donde hoy hallamos inmoralidad, podemos ver las últimas ruinas de estos pilares<sup>12</sup>.

Enfrentando al inmenso vacío existencial y esa cuestión de la moralidad, el Zaratustra nietzscheano viene a avisar a la gente la necesidad de autoconocimiento y autosuperación y a indicar el camino a un nuevo sistema de moral. Para ello, empezó con el planteamiento del *Übermensch*:

Yo os enseño el Superhombre. El hombre es algo que debe de ser superado [...]. Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de ellos mismos: ¿y queréis ser vosotros el reflujo de esa gran marea, y retroceder al animal más bien que superar al hombre? [...] El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el superhombre: una cuerda sobre un abismo [...]. La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso [...]. El Superhombre es el sentido de la tierra<sup>13</sup>.

A través de la doctrina zaratustriana Nietzsche nos ha presentado una serie de críticas de los conceptos de verdad, bien y mal, lógica y libertad dando una reflexión sobre nuestra capacidad de raciocinio y conocimiento y, claro, el sendero hacia el *Übermensch*. De ahí que digamos que la imagen nietzscheana del ultrahombre consiste en un sujeto en sí, una trascendencia, «un ideal para todo el que quiere adquirir poder sobre sí y cultivar y desarrollar sus virtudes; es un ideal con fuerza creadora, que sabe tocar todo el teclado de la capacidad humana de pensar, de la fantasía y de la imaginación»<sup>14</sup>, según Safranski. En definitiva, es un personaje libre que repudia la debilidad en la voluntad, nacido en las esencias de la naturaleza, llamado el sentido de la tierra. Pero ahora la cuestión es: ¿qué hace el hombre frente al nihilismo con el objetivo de caminar hacia el *Übermensch*?

Ahora bien, volvamos a la observación de la vida del protagonista. Como hemos comentado anteriormente, Ossorio en sí contiene una abulia que iguala a la de la sociedad. En cierto sentido, se convierte en un trasunto de España, esclavizado en el sistema constitucional. Es decir, «Aquellas sociedades que se han estructurado en sistemas políticos igualitaristas,

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Aurora*, Germán Cano (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 161.

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 46-49.

<sup>14</sup> Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, pp. 290-291.

impidiendo el desarrollo de la iniciativa individual, han decaído en su vitalidad, propiciando que la fuerza de lo individual, que en definitiva es quien hace evolucionar la especie, se imponga clandestinamente en el sistema social»<sup>15</sup>. Estando harto de esa sociedad y de sufrir abulia y vagar por la ciudad industrializada de Madrid, Ossorio, como la mayoría de los personajes nacidos en las novelas influidas por el pensamiento nietzscheano, «personajes desorientados que persiguen una orientación», se queda insatisfecho y decide «dar la espalda a su medio conocido para buscar otro distinto»<sup>16</sup>. Así empieza la peregrinación del protagonista, siguiendo el consejo del antiguo condiscípulo: «A cualquier parte. Por los caminos, a pie, por donde tengas que sufrir incomodidades, molestias, dolores...»<sup>17</sup>. Con esa idea nietzscheana del dolor, mejor dicho, de la decadencia fisiológica, Ossorio recorre su camino en busca de la identidad individual, en que «rezuma un dolor de honduras existencialistas»<sup>18</sup> y, consigue vencer al final esa angustia existencial a través de la comunión con la naturaleza y el amor.

En este sentido, en vez de definir al personaje como un prototipo nietzscheano del *Übermensch*, preferiría tratar esta historia como un proceso hacia éste, una praxis intelectual, como Nietzsche nos enseña en *Así habló Zaratustra*: «La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso»<sup>19</sup>. Es decir, el sentido de la existencia humana reside en la acción en vez de la teoría, entonces, para enfrentar el pesimismo y evitar que éste debilite la moral, el *Übermensch* tiene que ser el hombre como manifestación de la voluntad de poder que supera la «nada» en la «acción».

Igual que muchos otros personajes de Baroja, el personaje de Ossorio empieza siendo uno de los filisteos que carecen de la voluntad. En su entorno existe una ilusión de la moralidad que consiste, según McWade, en el hecho de que «the middle-class lived and the self-serving distortion of

---

<sup>15</sup> Ramón Emilio Mandado Gutiérrez, *Factores estético-vitalistas en la obra de Pío Baroja*, Luis Jiménez Moreno (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 400 (tesis doctoral inédita).

<sup>16</sup> Vid. Jorge Urrutia, *La pasión del desánimo. La renovación literaria de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

<sup>17</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 90.

<sup>18</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 20

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 49.

reality which the upper-class indulged in»<sup>20</sup>. Esa hipocresía finisecular es justo lo que dice sobre «los buenos» o «los nobles», los que «no dicen nunca la verdad» y los que enseñan «falsas costas y falsas seguridad» según la propia explicación de Nietzsche en *Ecce Homo*. Y por ello, nuestro personaje, quien no siente poder encajar en esa sociedad y que desconoce los discurso dogmáticos, presenta cualidades del superhombre que «designa un tipo de óptima constitución, en contraste con los hombres modernos, con los hombres buenos, con los cristianos y demás nihilista», y más importante, «el aniquilador de la moral», entendido como «tipo “idealista” de una especie superior de hombre, mitad “santo”, mitad “genio”»<sup>21</sup>. Como indica Mandado Gutiérrez, «la proyección de colectiva de un proceso histórico individual» es también una de las características que destaca en los héroes barojianos<sup>22</sup>. Eso quiere decir que a través del proceso de praxis intelectual del protagonista hacia la perfección individual, quería Baroja también convencer a la sociedad finisecular para que se transformase y que llegase a una perfección colectiva.

Durante la trayectoria de Ossorio por Madrid (capítulos 1-8), Guadarrama (capítulos 9-15), la meseta castellana (capítulos 16-19), Toledo (capítulos 20-31), Yécora y Marisparza (capítulos 32-44) y Levante (capítulos 45-60), se ve un cambio irrefutable en sus ideas filosóficas. Según vaya cambiando su entorno, él va aprendiendo tanto de la contemplación de la naturaleza como de las conversaciones con los otros. Hay que mencionar, sobre todo, su conversación con el personaje alemán llamado Schultze:

—Yo no los he resuelto —murmuró Ossorio. Cada día tengo motivos nuevos de horror; mi cabeza es una guarida de pensamientos vagos, que no sé de dónde brotan.

—Para esa misticidad —repuso Schultze—, el mejor remedio es el ejercicio. Yo tuve una sobreexcitación nerviosa, y me la curé andando mucho y leyendo a Nietzsche...

[...]

—¿Crea usted que es difícil de representarse un hombre de naturaleza más ética que él?; difícilísimo hallar un hombre más puro y delicado, más irreprochable en su conducta. Es un mártir.

—Al oírle a usted, se diría que es Budha o que es Cristo.

<sup>20</sup> Chris McWade, *Revaluating the Transgressive Victorian: A Nietzschean Study of Power and Morality in Three Late-Victorian Texts*, Johannesburg, University of Johannesburg, 2012 (trabajo fin de master inédito).

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 2014, p. 75.

<sup>22</sup> Ramón Emilio Mandado Gutiérrez, *Factores estético-vitalistas en la obra de Pío Baroja*, p. 409.

—¡Oh! No compare usted a Nietzsche con esos miserables que produjeron la decadencia de la humanidad<sup>23</sup>.

Digamos que este personaje puede ser el más nietzscheano en toda la obra: en sus palabras, encontramos todas las peculiaridades que posee el superhombre, como «el mejor remedio es el ejercicio», «me la curé andando mucho y leyendo a Nietzsche», marcando la importancia de la acción en superar el nihilismo; como Budha o Cristo descritos como «esos miserables que produjeron la decadencia de la humanidad», refiriéndose al mismo nihilismo, el vacío existencial, que se considera como la antítesis del *Übermensch*. Este personaje Schultze, para Ossorio, parece ser el que desempeña el papel de Zaratustra, quien le guía al sendero hacia el *Übermensch* y, de ahí, se nota un cambio radical en los pensamientos del protagonista.

Por una parte, se da cuenta de que los sentidos, siendo «fuentes de la idea, medios de comunicación del alma del hombre con el alma del mundo», deberían ser algo superior; por otra, la verdadera libertad no reside en una forma vital que tiene a Dios como la idea central, tal como expone: «¡Abusar de la libertad que Dios le ha dado! Una libertad dada por Dios, creada por Dios, que tiene su corazón también en Dios, que Dios al otorgarla sabe su calidad y conoce con su omnisciencia el uso que ha de hacer el hombre con ella, ¿qué libertad es ésa?»<sup>24</sup>. Se convierte, mientras aclara: «¡Oh! Ya estoy purificado de mis dudas», en un anti-ascetismo, lo cual lo lleva a «la única palabra posible», que es amar: «amar lo desconocido, lo misterioso, lo arcano, sin definirlo, sin explicarlo»<sup>25</sup>. Sólo cuando se encuentre con la voluntad de poder, y experimente el placer de los sentidos e impulsos, Ossorio podrá llegar a la felicidad.

Todo eso se puede usar para explicar el final del protagonista, que es el matrimonio con Dolores. Como comenta Mandado Gutiérrez: «En la medida que el autor español intuye el lenguaje filosófico nietzscheano, aparecen personajes que concitan en sus rasgos la figura del superhombre, aunque siempre parcial y polémicamente»<sup>26</sup>. Dado que en el caso del *Übermensch* someterse al compromiso constitucional no parece tan comprensible, si echamos un vistazo a su relación con su mujer igual llegamos

<sup>23</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 117.

<sup>24</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 261.

<sup>25</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, pp. 174-175.

<sup>26</sup> Ramón Emilio Mandado Gutiérrez, *Factores vitalista estéticos vitalistas en la obra de Pío Baroja*, p. 404.

a una explicación. Por un lado, según lo que hemos comentado antes, para llegar a la felicidad hay que conocer el placer de los sentidos y no oponerse al impulso vital. En este sentido, lo que hace Ossorio no ha sido más que amar, siguiendo la energía vital. Por otro lado, la relación entre Ossorio y su mujer nos recuerda de la famosa frase en «De viejecillas y jovencillas» de *Así habló Zaratustra*: «¿Vas con mujeres? ¡No olvides el látigo!»<sup>27</sup>. A pesar de las múltiples explicaciones sobre esta frase, si nos fijamos en la famosa foto de Nietzsche, Paul Rée y Salomé<sup>28</sup>, se ve que Salomé es la que sujeta, precisamente, el látigo, lo cual no parece ser una pura coincidencia, por lo menos para Baroja. Parece que Baroja ha interpretado ese objeto de látigo como el símbolo del dominio: en su historia, el protagonista, una vez imbuido en la relación matrimonial, ha delegado todas las decisiones a su mujer, desde el destino de viaje hasta la educación del hijo.

Más aún, como todos los personajes que cuentan con las cualidades del *Übermensch* llevan su destino al eterno retorno, hay que fijarse también en la última parte de la obra, sobre todo el siguiente diálogo entre Ossorio y el escolapio:

—Usted cree —añadió el escolapio— que las acciones del hombre no merecen una pena o un premio, eternos e irrevocables; ¿no es eso?

—Eso es.

—Sin embargo, lo irrevocable debe de castigarse o premiarse de un modo irrevocable, ¿no es verdad?

—Sí, me parece que sí.

—Pues bien; hay acciones en el hombre que son definitivas, irrevocables. Un criminal que pegase fuego al Museo de Pinturas de Madrid, ¿no cometería una acción irrevocable? ¿Podrían volverse a rehacer los cuadros quemados? ¿Diga usted?

—No.

—Pues esa acción sería irrevocable.

—Físicamente sí —respondió Ossorio.

—De todas maneras.

—No. Físicamente, objetivamente, todo es irrevocable. La piedra que ha caído, ha caído irrevocablemente, no podrá nunca haber dejado de caer; el hombre que ha cometido una mala acción, por pequeña que sea, no podrá nunca haber dejado de cometerla. En el mundo físico todo es irrevocable; en el mundo moral, al contrario, todo es revocable<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 129.

<sup>28</sup> Puede verse la imagen en *WikiCommons* (repositorio de imágenes) [fecha de consulta: 14-06-2018] <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niet\\_lou.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niet_lou.jpg)>.

<sup>29</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 262.

Se trata de un concepto ambivalente, en el sentido siguiente: el devenir siempre coincide con lo afirmativo, y lo afirmativo, puede tener una multiplicidad de devenir. Es decir, lo que ha de suceder sucede, y una vez que ha sucedido, puede haber infinitas repeticiones del mismo. Martin Heidegger, frente al concepto metaforizado como el círculo<sup>30</sup>, indica lo siguiente: «Estas tres cosas: Vida-Sufrimiento-Círculo se pertenecen mutuamente, son una misma cosa...» y el «Círculo» que consiste en el signo del anillo, cuya curvatura vuelve sobre sí misma, alcanza siempre el retorno de lo Igual<sup>31</sup>.

De este modo, después de que nació su hijo, Ossorio creó una serie de expectativas para que no sufriera de nuevo lo que había sufrido él mismo: «Él le dejaría vivir en el seno de la naturaleza; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la ubre repleta de la vida, la vida que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables»; «No; no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, con ideas tristes, no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna»<sup>32</sup>. Sin embargo, Baroja creó un desenlace curioso diciendo: «Y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores cosía en la faja que habían de poner al niño una hoja doblada del Evangelio<sup>33</sup>». Tal como hemos citado anteriormente: «el hombre que ha cometido una mala acción, por pequeña que sea, no podrá nunca haber dejado de cometerla»<sup>34</sup>. Porque todo ente es voluntad de poder, que, como voluntad creadora que choca, sufre, y de este modo se quiere a sí misma en el eterno retorno de lo Igual.

## OBRAS CITADAS

Baroja, Pío, *Camino de perfección*, Madrid, Alianza, 2013.

Ganivet, Ángel, *Idearium español. El provenir de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1966.

---

<sup>30</sup> Se refiere al concepto planteado en *Así habló Zaratustra*, p. 351: «Yo Zaratustra, el portavoz de la vida, el portavoz del sufrimiento, el portavoz del círculo [...]».

<sup>31</sup> Martín Heidegger, «¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche?», en Pablo Sigg y Gerardo Villega (ed.), *Zaratustra: estudios nietzscheanos*, México, Basíldes, 1997.

<sup>32</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, pp. 321-322.

<sup>33</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 322.

<sup>34</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 262.

- Heidegger, Martin, «¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche?», en Pablo Sigg y Gerardo Villega (ed.), *Zaratustra: estudios nietzscheanos*, México, Basíldes, 1997.
- Mandado Gutiérrez, Ramón Emilio, *Factores estético-vitalistas en la obra de Pío Baroja*, Luis Jiménez Moreno (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992 (tesis doctoral inédita).
- McWade, Chris, *Revaluating the Transgressive Victorian: A Nietzschean Study of Power and Morality in Three Late-Victorian Texts*, Johannesburg, University of Johannesburg, 2012 (trabajo de fin de máster inédito).
- Molina Fuenzalida, José Ramón, «El superhombre y la muerte de Dios en la filosofía de Nietzsche-Zaratustra», en *Filosofía, Educación y Cultura*, 6 (2001-2002).
- Nietzsche, Friedrich, *Aurora*, Germán Cano (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- , *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2014.
- , *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 2014.
- Safranski, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona Tusquets, 2001.
- Urrutia, Jorge, *La pasión del desánimo. La renovación literaria de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

## Jaime Gil de Biedma: vida, amor, muerte en su poesía

MARIAPIA LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

**RESUMEN:** Jaime Gil de Biedma es sin duda uno de los poetas españoles más destacados del siglo XX. En el ensayo se quiere relevar cómo al hablar de su experiencia personal de ser humano el poeta se eleva a una visión universal válida para todos los hombres, con los tres temas fundamentales de la vida humana que se presentan como temática permanente en toda su producción poética.

**PALABRAS CLAVE:** Gil de Biedma, vida, muerte, amor, poesía siglo XX, recuerdos

En la «Nota autobiográfica» que Gil de Biedma (1929-1990) pone en apéndice a *Las personas del verbo*, la obra completa que reúne todos los títulos de su poesía, escribe, casi en conclusión de las dos breves páginas: «mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad». Y un poco más adelante: «yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema»<sup>1</sup>.

Como todas las citas fragmentarias, extraídas de un texto coherente, estas dos frases se prestan a interpretaciones abusivas. El poeta en esta página dice que quiere dar dos respuestas a la pregunta que le dirigen y que se dirige, de por qué decidió escribir –o se encontró haciéndolo–.

---

<sup>1</sup> Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 196. La «Nota autobiográfica» está fechada por el poeta en enero de 1982, y se publicó en ocasión de la segunda edición, por Seix Barral, de su obra completa, que tiene este mismo título. También en esta última edición se coloca al final del tomo, de los tres el dedicado a la poesía, en las páginas 195-196.

Nos hemos permitido detenernos sobre estos dos fragmentos, interpretarlos separados de su contexto, porque nos parecen, así aislados, muy significativos. Nos parecen indicar un deseo del poeta de esconderse, de pretextar que no hay autobiografismo en su poesía, sino sólo creación libre. Es una forma de pudor, se podría decir, tautológico: es como esconderse detrás de sí mismo. Porque si hay una característica sobresaliente e inmediata en la poesía de Gil de Biedma, si hay algo que embiste al lector en forma incontrovertible, es su sinceridad, su fuerza experiencial. Es justamente a partir de este yo tan precisamente delimitado, tan sumido en sus memorias y experiencias vitales individuales, que esta poesía adquiere una universalidad absoluta, el poder de reflejar y evocar cualquier experiencia humana.

En su poesía se encuentra entonces una constante referencia a hechos, momentos, lugares y personas (las personas del verbo: el yo, el tú, el nosotros y vosotros que configuran nuestras relaciones, y la tercera persona que protagoniza nuestras consideraciones generales). Y todos estos elementos se remiten o se acompañan con unas sensaciones, emociones, reflexiones que no dejan de presentarse con la amargura de quien tiene la clara conciencia de lo tremendo –y de lo inútil– de la vida.

Este sentimiento despiadado se transparenta en toda descripción y en toda memoria de vida, acompañándose con la experiencia del amor y el pensamiento constante de la muerte.

Muerte y vida entonces configuran el tejido de esta poesía; y sobre esta urdimbre y trama, como un bordado, el sentimiento y el pensamiento del amor.

Ya en *Compañeros de viaje* (1959), su primer poemario, la primera parte se llama significativamente *Ayer*. El recuerdo es casi el tema prioritario; y es recuerdo de lugares, de la ciudad, del mar, de los elementos de la naturaleza; pero sobre todo de la noche. La tercera parte del poema en doce partes, «Las afueras» (p. 27)<sup>2</sup>, evoca la ciudad y el mar:

Ciudad  
Ya tan lejana!

Lejana junto al mar: tardes de puerto  
y desamparo errante de los muelles.

---

<sup>2</sup> Se indicarán sólo las páginas correspondientes de la edición de *Las personas del verbo* arriba citada. Los poemas no tienen numeración de versos.

Se obstinarán crecientes las mareas  
por las horas de allá.

Y serán un rumor,  
un palpito que puja endormeciéndose,  
cuando asoman las luces de la noche  
sobre el mar.

Más, cada vez más honda  
conmigo vas, ciudad,  
como un amor hundido,  
irreparable.

A veces ola y otra vez silencio.

Aquí ya está clara la dinámica poética del autor: aparentemente se trata de un recuerdo y descripción de detalles atmosféricos. Pero las tardes de puerto mencionadas al inicio se definen también como [tardes] de desamparo, un sustantivo que nos deja intuir y presentir una desolación vital de la que no tenemos causa, pero sí una vivencia precisa. Y la noche se sobrepone al paisaje, con su significación profunda de oscuridad, física y moral. La ciudad del recuerdo se compara con un amor: pero este amor se acopla con dos adjetivos desgarradores: «hundido» e «irreparable». No hay entusiasmo sino desolación en la evocación del amor. Así, el último verso «a veces ola y otra vez silencio», que expresa perfectamente la percepción del sonido del mar, se carga de una significación simbólica profunda y desoladora. La vida de adentro se mezcla e identifica con la vida de afuera.

La noche vuelve a aparecer en los doce poemas: en el VII, cuyo verso inicial es «Mirad la noche del adolescente» (p. 31), se menciona siete veces, y todo este poema expresa con claridad, abiertamente, el paralelismo –la identificación– entre el fenómeno exterior y el interior de la experiencia vital del adolescente, el protagonista en tercera persona de este fragmento o, mejor, el objeto de observación del poeta; mejor aún, su *alter ego*. Y encontramos aquí mencionado el cuerpo, otro de los grandes temas de Gil de Biedma, identificado con la noche: «Es ella misma cuerpo, carne, párpado / adelgazado hasta el dolor [...]» (p. 32). Y la noche será un *leitmotiv* perceptible en todas las partes de las que se compone este primer poemario, *Compañeros de viaje*.

Se presenta siempre más frecuente el tema de la muerte. En el poema XI el primer cuarteto nos dice: «Un cadáver sin dueño / transita por los años / hacia el país tranquilo / de la tierra de nadie». Pero la muerte respecto

a la vida es sólo el otro lado del espejo, y la reflexión sobre la vida se matiza con la percepción de la muerte: presentida o anhelada. En «Aunque sea un instante» (p. 43), en *Por vivir aquí*, segunda parte de *Compañeros*, se dice que «se olvida / pronto, se olvida el sudor de tantas noches, / [...] / la indiferencia extraña de lo que ya está hecho». Es la visión tremenda de la inutilidad de todo esfuerzo y toda acción cumplida durante nuestra precaria existencia. La estrofa final de este poema parece sintetizar, es decir expresar inmejorablemente, lo que dijimos al inicio. El poeta habla de estar invocando un pasado que jamás existió:

[...]  
 para creer al menos: que de verdad vivimos  
 y que la vida es más que esta pausa inmensa,  
 vertiginosa,  
 cuando la propia vocación, aquello  
 sobre lo cual fundamos un día nuestro ser,  
 el nombre que le dimos a nuestra dignidad  
 vemos que no era más  
 que un desolador deseo de esconderse.

La poesía, el deseo de ser poema más que poeta, como una forma de negarse a sí mismo en la más absoluta autoafirmación.

Toda esta primera parte de su producción poética habla de los recuerdos, recuerdos de infancia y juventud: en «Infancia y confesiones» (pp. 50-51), dedicada a Juan Goytisolo, dice en los primeros versos: «Cuando yo era más joven / (bueno en realidad, será mejor decir / muy joven)»; y, como se ha dicho, habla de los lugares de estos recuerdos. Pero se hace siempre más perceptible el pensamiento de la muerte, su sensación y su búsqueda. En el poema a Luis Cernuda, «Noches del mes de junio» (que en su mismo título menciona los temas analizados, la noche y el tiempo del recuerdo, en este caso un tiempo de enfermedad), recuerda «cuánto quise / morir» (p. 47), y en el poema a Goytisolo, «a menudo pensaba en la vida» (p. 50).

La última parte de *Compañeros de viaje* se titula significativamente *La historia para todos*. El poeta ha echado las fundamentas de su sentir poético: la mirada a sí mismo como mirada hacia el hombre. Y ahora se dedica también a la reflexión sobre los aconteceres de la vida común y del tiempo, de su tiempo.

El siguiente capítulo poético se llama *Moralidades* (1966). Del *yo* y *tú* se pasa a veces al *nosotros* y *ellos*: se pasa a la reflexión abierta sobre los tiempos y las circunstancias humanas.

El tercer poema de esta colección es «Apología y petición», la famosa sextina que nuestro poeta compuso por apuesta, para demostrar que estas formas complejas y desafiantes, en boga en la poesía medieval, se pueden aplicar también, con un poco de voluntad, a la poesía moderna. El poema (cuyas seis palabras clave son *España, demonios, pobreza, gobierno, hombre, historia*) resulta ya ser no un experimento técnico, hecho como juego de habilidad, sino un grito de dolor por la situación de su España contemporánea (estamos en los años cincuenta), sumida en el atraso y la dictadura.

Y hay otros poemas con esta visión exterior, pero matizada –o si preferimos alegorizada– por elementos externos como la lluvia, o con elementos propios, de su sentir o de su ser. En «Noche triste de octubre, 1959» (pp. 84-85) encontramos esta duplicidad: «Adelantaron / las lluvias, y el gobierno / reunido en consejos de ministros, / no se sabe si estudia a estas horas / el subsidio de paro / o el derecho al despido». Así, los versos que encontramos en la última estrofa: «Por todo el litoral de Cataluña llueve / con verdadera crueldad, con humo y nubes bajas / ennegreciendo muros, / goteando fábricas, filtrándose / en los talleres mal iluminados» cobran todo su sentido.

También en este poemario encontramos el mar, los jardines, y los intensos recuerdos del pasado y de la infancia; pero lo más notable es que también encontramos por primera vez las palabras y los recuerdos del amor, con toda claridad. En «Albada» (pp. 86-87) hay un juego constante en el uso de las personas del verbo, que pasan de *tú* al *nosotros*, al *yo* claro y directo: «Acuérdate del cuarto en que has dormido. / Entierra la cabeza en las almohadas, / sintiendo aún la irritación y el frío / que da el amanecer / junto al cuerpo que tanto *nos* gustaba / en la noche de ayer». *Tú, nosotros*; y finalmente *yo*, que aparece claro en los últimos versos: «...*déjame* que encienda / la luz para besarse cara a cara, [y aquí el *nosotros* se diluye en el neutro plural de tercera persona] / en el amanecer. / Porque conozco el día que *me* espera / y no por el placer».

Ya en «En el nombre de hoy» (pp. 77-78), el segundo poema de esta colección, donde el poeta define su composición en la primera estrofa, significativamente, como «ejercicio en pronombre primero / del singular, indicativo» –pero, casi para cancelar esta impresión inicial de protagonismo individual, prosigue en la segunda: «y asimismo en nombre del pájaro / y de la espuma del almendro, / del mundo, en fin, que habitamos»– por la primera vez encontramos claramente una declaración de amor: «Para ti, que no te nombro, / amor mío –y ahora hablo en serio–, / para ti, sol de

los días / y noches, maravilloso / gran premio de mi vida». Los encabalgamientos de estos últimos dos versos citados remarcan con fuerza tanto el contraste día-noche (aunque esta última mencionada con un sentido erótico) como la intensidad de la sensación del privilegio de amar y ser amado.

Siguen los poemas del recuerdo, de un recuerdo bien preciso de lugares y épocas: «París postal de cielo» (pp. 91-92), donde menciona las primeras canciones de Brassens; «De aquí a la eternidad» (pp. 93-94), con el título de una célebre película; poemas en que las consideraciones de la vida y de la muerte se vuelven más intensas, como un pensamiento obsesivo, que se despierta por la vista de París, o de Madrid en el segundo poema mencionado:

Y la vida que adquiere  
 carácter panorámico,  
 inmensidad de instante también casi angustioso  
 —como de amanecer en campamento  
 o portal de belén—, la vida va espaciándose  
 otra vez bajo el cielo enrarecido  
 mientras que aceleramos.

Breves poemas siguen: «Mañana de ayer, de hoy» (p. 97), «Días de Pasanján<sup>3</sup>» (p. 98), «Volver» (p. 99), donde empezamos a conocer un tema que se volverá siempre más insistente, el del paso del tiempo de la vida con los inevitables cambios, internos y externos, cambios en el *yo* y en el *tú*: porque en estos poemas el tema del amor, la presencia del amado se hace siempre más presente y clara, hasta el famoso «*Happy ending*» (p. 101):

Aunque la noche, conmigo,  
 no la duermas ya,  
 sólo el azar nos dirá  
 si es definitivo.  
 Que aunque el gusto nunca más  
 vuelve a ser el mismo,  
 en la vida los olvidos  
 no suelen durar.

Y en «Canción de aniversario» (pp. 109-110) mencionará «el tiempo, ese pariente pobre / que conoció mejores días» (p. 109). El tiempo, el verdugo, se identifica en sinécdoque con su víctima, el hombre. La decadencia

---

<sup>3</sup> El poeta estuvo en Filipinas por breves y largas estancias por estar la empresa paterna (que se nombraba Compañía de Tabacos Filipinas) vinculada con la producción tabaquera de las islas.

es inevitable: «qué patético fracaso / la belleza y la salud» dirá en «En el castillo de Luna» (pp. 111-113), un poema dedicado a la decadencia de una persona, joven en la época de la infancia del poeta, y ahora «cano y viejo / y con la muerte en el alma». Estos recuerdos de infancia se ubican en un periodo que motiva el poeta a la reflexión histórica: «Intento formular mi experiencia de la guerra» (pp. 122-123, que inicia sorpresivamente con «Fueron posiblemente / los años más felices de mi vida»), frase que pronto el poeta se preocupa de explicar recordando que no llegaba a tener diez años); y también «Elegía y recuerdo de la canción francesa» (pp. 124-125) no es más que un recorrido a lo largo del ansia de rebeldía de la juventud de sus tiempos, que la canción francesa tan bien expresaba y estimulaba:

Eras lo inesperado que se impone  
a la imaginación, porque es así la vida,  
tú que cantabas la heroicidad canalla,  
el estallido de las rebeldías  
igual que llamaradas, y el miedo a dormir solo,  
la intensidad que aflige el corazón.

Es un retrato de época y de siempre; pero también su vista va hacia los acontecimientos contemporáneos: «Durante la invasión» (p. 119) es una angustiada y emotiva expresión de lo que siente frente a la noticia de la invasión de Bahía de Cochinos, en 1962; y este mismo año se menciona en «Asturias, 1962» (p. 114), un poema que nace de una sensación de cambio posible en el panorama de España.

En *Moralidades* el yo domina siempre, hasta en estos poemas dirigidos a una visión colectiva. Hay poemas, como «Ribera de los alisos» (pp. 130-132), donde el tema dominante, único, es el valor en cada hombre, siempre, de los recuerdos de infancia, aunque sea, como la suya, una infancia en un mundo y una época precisa: la burguesía en la época franquista, a la que dedica una penúltima estrofa llena de una crítica profunda. Pero el recorrido en los lugares de la infancia evoca estos recuerdos, y sin embargo el poeta no cree en ellos como ninguno de nosotros cree en la persistencia de sus recuerdos tan ligados a una vida singular, destinada a desaparecer: «[...] estos recuerdos, que sirven nada más / para morir conmigo».

Como hemos visto, es en *Moralidades* donde se menciona la experiencia amorosa o sencillamente erótica con evidencia y claridad.

Y llegamos entonces al momento culminante de la poesía de Gil de Biedma, su monumento poético máximo. «Pandémica y celeste» (pp. 133-136) merece ser definido un poema pindárico: el vuelo temático es vertiginoso.

El poeta se dirige con un *tú* sin escape a todos nosotros, llamándonos *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*, como dijo Baudelaire, frase que cita en parte en su francés original. Inicia el poema con la afirmación, confesión, descripción más brutal del impulso que mueve a todo ser humano hacia la actividad erótica: pero ésta se acopla, se puede decir que siempre, con la emoción, con el impulso ascendente hacia el espíritu:

[...]  
si jamás he podido entrar en unos brazos  
sin sentir –aunque sea nada más que un momento–  
igual deslumbramiento que a los veinte años!

La búsqueda del otro prevé la experiencia de la soledad, y la experiencia a menudo del erotismo desoladamente brutal. Muchos se han escandalizado al leer que para alcanzar la verdadera esencia del amor diga Gil de Biedma que:

[...] es necesario en cuatrocientas noches  
–con cuatrocientos cuerpos diferentes–  
haber hecho el amor.

Es una expresión violenta, con la que la mayoría no puede identificarse, pero tenemos que notar que se acompaña esta visión del contacto brutal y anónimo con aquella perífrasis para indicar el acto humano de acoplamiento, que se usó durante siglos, y que sólo ahora hemos sustituido con otra de una vulgaridad sobrecogedora, evitando toda mención del elemento sentimental y espiritual. Pero el contraste –y por ende la relación– materia-espíritu en la frase de Biedma se percibe. Encontramos la palabra *cuerpo*, que ya hemos visto repetirse en su poesía como síntesis de este nivel pandémico de la relación entre dos seres humanos. Pero en el mismo verso inicia la explicación y el rescate, refiriéndose a la palabra *amor* del eufemismo coloquial anterior:

Que sus misterios,  
como dijo el poeta, son del alma,  
pero un cuerpo es el libro en que se leen.

La fusión entre espíritu y materia, una vez afirmada con esta claridad justifica todo lo que sigue: las menciones-memorias de las experiencias eróticas no sólo vacuas, no solo momentáneas y transitorias, sino también alegres en su despreocupada transitoriedad. Se mencionan así los lugares más sórdidos, las «noches en hoteles de una noche», las sesiones promiscuas «alegres como

fiesta entre semana»: y lejanas de toda dimensión espiritual, así como de la experiencia de la mayoría de las personas. Pero son el paso hacia el vuelo sentimental, son la contraparte necesaria para resaltar la Venus celeste:

Aunque sepa que nada me valdrían  
trabajos de amor disperso  
si no existiese el verdadero amor.

Y aquí el vuelo se hace altísimo, se exalta y se vive el amor que sobrevive al tiempo, a la vejez, a la pérdida misma del erotismo y de sus estímulos, para hacerse unión total y elevada al extremo: una unión que reúne y rescata todos los amores dispersos de su cita intertextual Auden-shakespeariana, vividos para «todos los cuerpos que una vez amé / aunque fuese un instante»: y otra vez la violencia de la palabra *cuerpo* se une con el verbo espiritual. La última invocación, que cierra el poema, es la de seguir teniendo la cercanía del ser amado:

Para pedir la fuerza de poder vivir  
sin belleza, sin fuerza y sin deseo  
mientras seguimos juntos  
hasta morir en paz, los dos,  
como dicen que mueren los que han amado mucho.

Es el vértice de la poesía de Gil de Biedma y uno de los vértices de la poesía de todos los tiempos.

Después, no queda más que morir, o sea acercarse a la muerte, a la decadencia que la precede, a la desaparición que significa. Y no por nada el poeta tituló su última colección, con una amarga alusión a sí mismo, *Poemas póstumos* (1968: el poeta no volverá a escribir otro poemario, acaso unos poemas sueltos que los editores insertarían en los poemarios ya existentes). Lo que ha pasado no es todavía la vida, sino su momento mejor y sus posibilidades de proyectarse al futuro. «Pasada ya la cumbre de la vida» reza (¡y hace alusión a sus 30 años!) el primer verso del primer poema en español de la colección «Píos deseos al empezar el año» (p. 144), precedido por otro en inglés dedicado a Gabriel Ferrater. Se presenta ahora como aprendiendo «a ser casto y a estar solo»; y afirmando la intención de dedicarse al severo discurso de las ideologías, termina considerando:

Aunque el placer del pensamiento abstracto  
es lo mismo que todos los placeres:  
reino de juventud.

Entendemos que el poema siguiente «Contra Jaime Gil de Biedma» (pp. 145-146) ahonde en esta desolada conciencia de la pérdida de la juventud, hablándose a sí mismo y a la vanidad de sus intenciones de sentar cabeza y vivir pausadamente («si vienes luego tú, pelmazo, / embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes / zángano de colmena, inútil, cacaseno»<sup>4</sup> (p. 145). La dualidad, el *yo* y el *tú* que se mezclan, que se enfrentan, alcanza niveles desgarradores. Y así termina:

Oh innoble servidumbre de amar a seres humanos,  
y la más innoble  
que es amarse a sí mismo!

Todos estos espléndidos poemas finales insisten sobre estos temas, retoman la visión de la pérdida continua que es la vida, y sobre la presencia de la muerte. «*Nostagie de la boue*» es el poema que sigue (p. 147), que presenta el anhelo desesperado de poder tener la fuerza, los impulsos perdidos con la juventud, hasta de sumirse en la brutalidad de relaciones de bajo rango, pero sentirse vivo. Y le sigue, última mención de un tema ya visto, «Un cuerpo es el mejor amigo del hombre» (p. 148), siniestra inversión de los términos del amor antes comentados.

Habla de sí mismo en tercera persona en «Ha venido a esa hora» (p. 151) describiéndose como alguien que viene a buscar, en lugares del pasado, su ser del pasado.

Hay un poema que se titula claramente «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» (p. 155): otra vez el juego *yo-tú*, el mundo de los recuerdos estimulados por los lugares:

En el jardín, leyendo,  
la sombra de la casa me oscurece las páginas  
y el frío repentino del final de agosto  
hace que piense en ti.

---

<sup>4</sup> Gil de Biedma escribió poemas en inglés y en francés: «Epístola francesa» (p. 107, dedicada «A Paco, por su carta desde New York», personaje que no conocemos; «A Gabriel Ferrater –dedicándole un ejemplar de *Moralidades*» en inglés–. Nos complace relevar aquí este italianísimo sustantivo (presente en el diccionario español) derivado de un personaje italiano de gran fama y tradición. Bertoldo fue inicialmente el protagonista de un cuento de Giulio Cesare Croce (1606) y es el prototipo de la astucia popular; en 1608 le siguió el cuento de Bertoldino, su hijo; y el cuento de Cacaseno, hijo del anterior, se debe a Adriano Banchieri (1620). Su nombre significa literalmente ‘cagasabiduría’ y se atribuye como epíteto estereotípico a los sabihondos.

Sólo al final nos percatamos que el *tú* al que piensa el *yo* es su otra posibilidad, su ser no realizado.

Entre todos los poemas de esta última colección sólo en «Amor más poderoso que la vida» (p. 163) encontramos la fuerza del himno a lo único que rescata el dolor, la decadencia y el final sin sentido:

Amor que tiene calidad de vida,  
amor sin exigencia de futuro,  
presente del pasado,  
amor más poderoso que la vida:  
perdido y encontrado  
encontrado y perdido...

Las cinco estrofas de «T'introduire dans mon histoire» (p. 168) inician con las palabras «La vida». Pero no es un regreso de la esperanza, ni del amor; las visiones son desoladas:

La vida, luego, ya es nosotros  
hasta el extremo más inmundo.  
Porque quererse es un castigo  
y es un abismo vivir juntos.

Esta última página de un sentimiento vital no es una página feliz. «Himno a la juventud» que le sigue (p. 170), es un desolado retrato de una belleza juvenil (en este caso femenina) destinada a perderse con el tiempo, inútil recordatorio del tiempo pasado para quien joven ya no es. Y no por nada el poema que sigue se titula «*De senectute*»: en éste, dos frases merece destacar: «Amanece otro día en que no estaré invitado / ni a un momento feliz»; y el verso final, aislado, sin puntuación, frío: «De la vida me acuerdo, pero dónde está».

Hemos llegado al final de este último poemario, y de este breve análisis que sólo quiso ser un homenaje a un grandísimo poeta. «Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero ésta se eleva a un nivel de significación en que la vida de uno es la vida de todos los hombres», dice el propio Gil de Biedma en su «Prefacio» de 1959 (p. 19). Refiere esto el poeta a todos los poetas: pero pocos alcanzan la integridad de esta afirmación como él. Y es lo que quisimos remarcar.

Y la última prueba de esto que afirmamos la podemos encontrar en la lectura de «No volveré a ser joven» (p. 152), uno de los poemas entre los

*Póstumos* que más sintetiza esta desolada pero incontrovertible visión de la vida, su vida, nuestra vida:

Que la vida iba en serio  
uno lo empieza a comprender más tarde  
—como todos los jóvenes yo vine  
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería  
y marcharme entre aplausos  
—envejecer, morir, eran tan sólo  
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo  
y la verdad desagradable asoma:  
envejecer, morir,  
es el único argumento de la obra.

## **OBRAS CITADAS**

Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Mondadori, 2001.

## Chet Baker piensa en su arte: Vila-Matas piensa en Unamuno

NÉSTOR OSVALDO MACÍAS

Escuela Superior de Comercio «Carlos Pellegrini»  
Universidad de Buenos Aires

**RESUMEN:** El presente trabajo se propone identificar las huellas de la escritura de Unamuno, fundamentalmente las de *Cómo se hace una novela*, que aparecen en el relato *Chet Baker piensa en su arte*, de Vila-Matas, a partir de los siguientes ejes de análisis: en primer lugar, en ambos textos se teoriza sobre la literatura en cuanto modo de construcción de la realidad que así se convierte en realidad narrada, y, en segundo lugar, el reflexivo en el título de Unamuno, «se hace», tiene parentesco con el posesivo en Vila-Matas, «su arte», pues ambos proponen al lector la reconstrucción de un camino de lectura interpretativo, y, por último, la noción de género es discutible tanto desde los aspectos formales como desde la imposibilidad de encontrar un centro narrativo. Sin embargo, *Cómo se hace una novela* muestra un proceso de «literalización» que convierte a los políticos históricos en personajes, suspende la referencia para hacer literatura. En cambio, en *Chet Baker piensa en su arte* el movimiento es inverso: los personajes se vuelven históricos, se les devuelve una referencia. En conclusión, Vila-Matas «piensa en su arte» porque muestra «cómo se hace» la realidad literaria: con la complicidad del acto de lectura que les devuelve su contexto y su significación a los personajes.

**PALABRAS CLAVE:** Teoría literaria, lector, género

*Toda esa gran mancha humana que vista desde las  
estrellas parece una gran y oscurísima mancha de tinta  
obstinada que se esparce sobre el globo terráqueo.*  
Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*

## 1. Introducción

En *París no se acaba nunca*<sup>1</sup>, libro sobre los años de formación de Vila-Matas en París, el narrador cuenta que su primer intento de escribir una novela recibió impulso de un texto de Unamuno que compró en los puestos de libros a orillas del Sena, vale decir: del mismo modo que le ocurre al personaje del texto de Unamuno. El libro del que se trata es, claro está, *Cómo se hace una novela* y lo que interesa al protagonista Vila-Matas es cómo el libro puede matar a su lector, es decir, cómo el libro puede incidir en la realidad, acceder a eso *otro* que está fuera, más allá. De modo que es el propio Vila-Matas quien de alguna forma orienta y señala la relación que pretendo establecer entre estos textos.

Por otro lado, no es la única relación posible entre *Cómo se hace una novela* y *Chet Baker piensa en su arte*, hay otras que exceden el presente trabajo pero que se pueden enumerar someramente, a saber: en los dos textos la noción de género es problematizada: ¿son ensayos, cuentos, novelas, *nouvelles*?<sup>2</sup>; si bien hay alrededor de noventa años de diferencia entre estos dos proyectos de composición muy parecidos entre sí, la estructura de los textos es similar, especialmente la estructura narrativa<sup>3</sup> de «cajas chinas» o «de laca japonesa», como dice Unamuno; también, en los títulos existe una similitud fundamental: «se» en *Cómo se hace una novela* y «su» en *Chet Baker piensa en su arte*, sea reflexividad en un caso y posesión en el otro, en ambos surgen las siguientes preguntas: ¿qué significa que una novela «se» hace? Y en el texto de Vila-Matas, ¿qué significa que Chet Baker piense en «su» arte?, ¿cuál es «su» arte? ¿Escribir, tocar la trompeta, cantar, componer? ¿Acaso «su» arte sea la *ficción crítica*, tal como subtítulo el relato?; además, en los dos relatos la crítica literaria aparece incluida necesariamente en el proyecto narrativo, puesto que los narradores son lectores

---

<sup>1</sup> Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2009.

<sup>2</sup> *Chet Baker piensa en su arte* es una novela corta o un cuento largo de más de cien páginas dentro de una antología de cuentos, pero justamente es el único escrito para esa antología.

<sup>3</sup> En el caso de Vila-Matas se observa especialmente en la figura del narrador: a lo largo del texto observamos que el primer narrador es también Chet Baker, que a su vez es un tal Stanley. Es un nuevo Pierre Menard, como si fuera un paso más adelante, pues Pierre Menard posibilita la originalidad de la literatura en la repetición. En cambio, Chet Baker posibilita la diversidad de la crítica.

que se manifiestan como críticos y, al hacer crítica literaria, hacen de la literatura un problema teórico<sup>4</sup>.

Sin embargo, el punto central en que estos textos confluyen es en plantear y problematizar la relación entre literatura y referente, la relación entre la literatura y lo extraliterario<sup>5</sup>. En efecto, en *Cómo se hace una novela* dice el narrador al referirse al lector:

[...] y como no hay nada más que comedia y novela, que piense que *lo que le parece realidad extraescénica* es comedia de comedia, novela de novela, que el *noímeno* inventado por Kant es lo de más fenomenal que puede darse y la sustancia lo que hay de más formal. El fondo de una cosa es su superficie<sup>6</sup>.

Y en *Chet Baker piensa en su arte* el proteico narrador, que siempre es otro, se pregunta una y otra vez cómo puede representar o acercarse el arte a la realidad, qué relación existe, si es que existe, entre literatura y realidad:

Cómo conciliar la realidad –la del lenguaje caótico y el *vago flotar* afín a lo bárbaro y mudo– con la ficción. ¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible?<sup>7</sup>

El presente trabajo intentará desarrollar y demostrar, en primer lugar, cómo Vila-Matas presenta dos posiciones frente a la realidad, –la posición realista y la antirrealista–, y, en segundo lugar, cómo el texto de Vila-Matas se apoya *en* y se diferencia *de* la solución unamuniana para abordar este antiguo problema. Precisamente, cuando Chet Baker piensa en su arte, Vila-Matas piensa en Unamuno.

## 2. Presentación del problema

El problema de la relación entre literatura y referente parte de la correspondencia o no entre dos órdenes distintos. El referente extraliterario

---

<sup>4</sup> Incluso, Vila-Matas cita constantemente y ficcionaliza las constantes citas.

<sup>5</sup> Literatura y realidad o literatura y mundo o literatura y referente son parejas de sinónimos si entendemos que se refieren a la relación entre la literatura y lo que está más allá de sus límites. ¿Hay algo más allá? Después de leer a estos autores es difícil saberlo.

<sup>6</sup> Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, 1979, p. 171. El subrayado es mío.

<sup>7</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012, p. 259.

concierno al espacio y a la simultaneidad, en cambio, la escritura al tiempo y a la sucesión. El problema es, por tanto, cómo dar cuenta de lo otro de sí mismo, esto es: del espacio simultáneo en la narración sucesiva<sup>8</sup>.

En *Chet Baker piensa en su arte*, Vila-Matas presenta una típica discusión entre el realismo y el antirrealismo, o sea: una discusión sobre lo otro de la literatura, sobre cómo se relacionan, según estas posiciones, la literatura y el referente.

El narrador hace ficción a partir de una oposición entre el escritor realista, representado por Simenon (y su personaje Hire), quien se somete «sin restricciones, a las dictatoriales leyes de la narratividad»<sup>9</sup>, y el escritor antirrealista, representado por Joyce: «el tipo de escritura que mejor se relaciona con la verdad de la vida incomprensible»<sup>10</sup>.

Nos encontramos, entonces, con respecto a la realidad más allá de la literatura o referente de la literatura, por un lado, con el narrador realista que escribe sobre algo que lo precede, es decir, en este caso el supuesto del realismo es que hay una realidad anterior (las cosas) que se representa u ordena narrativamente, en una trama. Por otro lado, está el artista antirrealista cuya obra o bien no trata de una realidad que lo precede, sino que el mundo del relato es la obra misma<sup>11</sup>, o bien supone una realidad brutal y

---

<sup>8</sup> Este problema aparece también, por citar un ejemplo, en «El Aleph», de Borges, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. 1, pp. 658-669. No es sólo un problema literario, se observa también en la filosofía, por ejemplo, en Kant. Este trabajo piensa cómo se reformula este problema desde la literatura.

<sup>9</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 258. En el realismo, el código permite la ilusión de que en la sucesión temporal de la escritura aparezca el espacio simultáneo. Esa es su ilusión textual, su artificio.

<sup>10</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 246. O en la página 247, «para algunos, la ruta Finnegans sea la más noble y la más afín al lenguaje caótico de la realidad», o en la página 248, «la más afín a la realidad bárbara y muda, sin significado, de las cosas». Poco antes, dirá: «Nos tranquiliza la simple secuencia, la ilusoria sucesión de los hechos. *Sin embargo*, hay una gran divergencia entre una confortable narración y la realidad *brutal* del mundo» (Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 245, el subrayado o énfasis es mío). En el capítulo 3 de *El demonio de la teoría*, Compagnon trabaja largamente esta cuestión entre *mimesis* realista y teoría literaria (Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría*, Barcelona, Acantilado, 2015).

<sup>11</sup> «Y aquí ahora sólo recordaré que Beckett decía que los escritores realistas engendran obras *discursivas* porque se centran en hablar sobre las cosas, sobre un asunto, mientras que “el arte auténtico no hace eso: el arte auténtico es la cosa y no algo sobre las cosas: *Finnegans Wake* no es arte sobre algo, *es el arte en sí*”», en Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 246.

así la representa, en una narración casi ilegible, sin trama. En ambos casos hay una hipótesis sobre lo otro de la literatura, sobre aquello de lo que la literatura habla, sobre el mundo, como dice Compagnon<sup>12</sup>. Veremos que también es realismo lo que intentan nuestro narrador o narradores, efectivamente, él va a buscar un realismo más realista a partir de la ficción crítica.

Frente a estos narradores aparecen en espejo los lectores supuestos en cada proyecto narrativo: al primer narrador corresponde un lector que se acomoda a esa narración que arma una trama convencional y al segundo corresponde un lector que se esfuerza por abismarse en lo ilegible, que permite que el texto lo conmueva, ya que ese texto lo acerca a una supuesta verdad más alta<sup>13</sup>, verdad parodiada por el narrador de Chet Baker. Ya tenemos los tres aspectos centrales: narrador, trama y lector, justamente la tríada estructural que es cuestionada en el relato de Vila-Matas.

### **3. El realismo antirrealista: la vía Vila-Matas en *Chet Baker piensa en su arte***

Al avanzar el relato, observamos que la oposición mencionada anteriormente es la que intentará neutralizar el narrador o los narradores del texto de Vila-Matas: «un día, el doctor Finnegans y monsieur Hire, tan opuestos en todo, podrían llegar a construir –de hecho, estas líneas se dirigen hacia ese objetivo– una sociedad muy equilibrada, incluso una idílica unidad familiar». El objetivo del texto es una posición que sintetice las dos anteriores. Desde ya que la ironía que muestra el relato anticipa que ese objetivo también será su «suave fracaso»<sup>14</sup>.

Si bien al principio pareciera que el narrador se acerca más al segundo tipo de literatura, aclara que los dos son realistas. A partir de este punto, propone su proyecto crítico sobre la relación entre literatura y referente:

---

<sup>12</sup> Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría*, pp. 113-162.

<sup>13</sup> En el primer caso, un lector que supone una potencia descriptiva y verosímil en el narrador. Quizás haya que decir verdadera por el intento de adecuación de la narración a la vida. Un segundo lector que pone el acento en la verosimilitud del texto. Un texto potente que se propone como verdadero y prioritario frente a la vida incluso puede anticiparla.

<sup>14</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 282. En la página 259 dice: «cómo conciliar la realidad –la del lenguaje caótico y el *vago flotar* afín a lo bárbaro y mudo– con la ficción. ¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible?».

Mi idea diferente de realismo pasaría por ensamblar, sin grandes trastornos para el lector, el mundo de lo no narrativo (del que *Finnegans Wake* es un gran ícono y punto más extremo) con el mundo de las narraciones estables y transparentes de los gemelos idiotas. Extraer de ese ensamblaje un realismo más realista, quizás gracias a la discreta introducción de la sombra radical de lo *inenarrable* en las convenciones narrativas de siempre<sup>15</sup>.

¿En qué consiste este proyecto de escritura más realista que introduce discretamente lo *inenarrable*? El proyecto de ficción crítica asimila narrador, trama y lectura. De hecho, el narrador es un lector que narra a partir de la trama de sus lecturas. Se presenta como un narrador que es función, sin un nombre fijo que lo represente a lo largo del relato. Es uno pero que es otro (es el primer narrador, es Stanley, es Chet Baker, es el que mira por la ventana al final del relato; a su vez puede ser narrador, crítico, ensayista). Siempre aparece atravesado por sus lecturas, es un narrador que discute sus lecturas, en fin, como lo hace un crítico. No olvidemos: un crítico es un lector. Por tanto, todo deviene otra cosa en el relato, todo escapa de ser anclado en algún esencialismo. Ese cambio permanente es el principio constitutivo del texto, a saber: el equívoco.

Sin duda, el relato juega con el equívoco todo el tiempo, no pretende una correspondencia con la realidad ni un divorcio, juega a que todo en la literatura puede ser otra cosa, como si la literatura fuera un doble, ya bien de nada, ya bien de sí misma. Sin embargo, esa equivocidad significativa esconde un punto de constancia: la tradición literaria. Es decir que la constancia en el texto de Vila-Matas hay que buscarla fuera del texto, en la tradición de lectura<sup>16</sup>. *El Quijote* es el antepasado ilustre, aunque no el único. Otro es Miguel de Unamuno. Tanto Vila-Matas como Unamuno, o los narradores de *Chet Baker piensa en su arte* y los de *Cómo se hace una novela* proponen una relación entre literatura y referente que es diferente a la posición realista o a la posición antirrealista.

<sup>15</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 288.

<sup>16</sup> En fin, la literatura ya ha confundido a los narradores, ya ha confundido realidad y ficción, ya ha hecho que un lector sea crítico literario. Véase Robert Spire, «El papel del lector implícito en la novela española de posguerra», en *Revista Hispánica Moderna*, 38.3 (1974-1975), pp. 94-102, y «La cólera de Aquiles: un texto producto del lector», en *Revista Iberoamericana*, 116-117 (1981), pp. 241-245; Francisco Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003; Joseph Gillet, «The Autonomous Character in Spanish and European Literature», en *Hispanic Review*, 24.3 (1956) pp. 179-190.

En el texto de Vila-Matas la propuesta es clara:

¿Puede llegar a ser verdad que ambas tendencias –Simenon y Joyce– no sean tan dispares y quizás incluso sean simplemente dos modalidades distintas de realismo que de alguna forma pueden terminar ensamblándose y logrando que la literatura dé un paso adelante y recupere una cierta intensidad, un perfume, una dignidad?<sup>17</sup>

Unamuno dice claramente respecto a la construcción de su texto:

[...] con esto de los comentarios encochetados y con los tres relatos enchufados, unos en otros que constituyen el escrito, va a parecerle éste a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesa que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al último, una final cajita... vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios u otra vez más comentarios<sup>18</sup>.

¿Qué lector le corresponde a este intento de solución textual respecto del referente, ya que el lector es fundamental para dar el «paso adelante» que propone el narrador de Chet Baker? Un tercer lector que vive el proceso de escritura del texto como si estuviera narrando él mismo su propia trama, un lector interno al texto y que, a la vez, devuelva a la lectura una escena *en presente*.

Este último lector es *Chet Baker* cuando *piensa en su arte*, quien incluye a los anteriores y es, además, asimilado al narrador que compone la ficción crítica. Dice irónicamente un narrador hablando de otro narrador que fue el mismo:

[...] pero ser un ensayista inseguro comporta estos gajes. Además, hará bien en no tener más tentaciones de ficción-crítica, ni de escritura creativa, y seguir leyendo –*como buen lector que es*– los ilegibles. Es lo mejor que puede hacer, le parece. Y por eso vuelve al libro<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 287. En la página 291 dice: «Flaubert, Kafka, Knut Hamsun, Joyce o el propio Beckett fueron grandes realistas, pero supieron huir de la maquinaria de la convención y evitaron convertir sus novelas en trillados libros *de género*», y luego agrega: «en definitiva, fueron realistas que supieron aportar vida verdadera y novedades al realismo y no aburrimiento y repetición; de hecho, lo radicalizaron todo».

<sup>18</sup> Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, p. 120. Cabe destacar que el texto de Vila-Matas también juega a ser comentarios de comentarios.

<sup>19</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 330. El subrayado es mío.

Hay que advertir la ambigüedad de esta última oración. Por supuesto que no consigue dejar la escritura creativa. Y eso es, por tanto, la ficción crítica: un lector que se narra mientras lee, por eso, cambia todo el tiempo de forma y de nombre.

Así pues, el esquema tripartito narrador, trama, lector que ofrece la ficción crítica son tres momentos del mismo acto. Lo mismo ocurre en *Cómo se hace una novela*, donde Unamuno identifica vida y novela, género de géneros<sup>20</sup>, y donde el acto narrativo funde narrador, trama y lector:

¿Y la novela? Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento. Dentro de la carne está el hueso y dentro del hueso el tuétano; pero la novela humana no tiene tuétano, carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela<sup>21</sup>.

Así como en Vila-Matas el principio de construcción textual es el equívoco –todo es otra cosa–, en Unamuno el principio es la paradoja –todo es lo contrario de sí mismo–.

Esta formulación del esquema narrativo permite a los dos autores salir de la bipartición entre literatura y referente, entre palabras (tiempo) y cosas (espacio.) El replanteamiento estructural entre narrador-trama-lector posibilita el salto al referente, a desdibujar la diferencia entre ambos, superando, por otra parte la reducción a la *mimesis* realista o al quiebre antirrealista.

Por consiguiente, para que haya identidad entre el narrador, la trama y el lector es necesario un principio de construcción textual que actualice el acto de lectura. Es en presente que todo se vuelve otra cosa, Vila-Matas, es en presente que todo es lo contrario de sí mismo, Unamuno. Frente a la fijeza, la actualización: los dos textos se escriben en presente, se van haciendo al leerse. Este es el fin que se proponen ambos autores, dar al texto un presente que actualice el acto de lectura, es un procedimiento ficcional para dar una escena a la narración<sup>22</sup>, en Unamuno a partir de la identidad

<sup>20</sup> Es importante recordar que en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* dice que todo es novela (Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943).

<sup>21</sup> Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, pp. 120-121.

<sup>22</sup> Es un modelo narrativo que, con muchas diferencias, es utilizado, por ejemplo, por Platón en el diálogo *El Banquete*, pues actualiza la narración, la escenifica. Ver Néstor Macías, «El presente de la escena narrada: de Sócrates a Alcibiades», en *AdVersus. Revista de Semiótica*, 12.28 (2015), pp. 109-121 (en línea) [fecha de consulta: 05-05-2016] <<http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XII2805.pdf>>.

entre novela y vida, en Vila-Matas a partir de la imagen creadora del cuarto<sup>23</sup> de hotel, «le espío y veo [...] el relato de sus horas en esta habitación de Turín»<sup>24</sup>, esa ventana que percibe y crea a la vez la realidad. A partir de esa ventana, «su» arte es «pensar» y el objeto de ese pensar es la literatura (arte) como posibilidad de lo que no es literatura. La ventana del cuarto es límite y, a la vez, la ventana es una escena literaria, sitio donde ocurre la literatura<sup>25</sup>, ese «veo» es *ahora*, el mismo ahora del lector que ve, lee y crea identificado con el narrador. En sus palabras:

[...] la verdad es que cuanto más ensimismado y hundido *lo veo* en sus recuerdos adolescentes, cuanto más mira él hacia dentro, más claramente veo que tendría que salir yo. Pero voy a retrasar ese momento. Por ahora, en lugar de salir, prefiero dedicarme a observarle<sup>26</sup>.

El lector narra, vive y piensa en lo que narra, conoce a medida que crea:

Y se recuerda para sí mismo que la Dificultad es inseparable de *la clase de literatura que está tratando de construir esta noche*, y se le ocurre que para añadirle mayor dificultad a lo que hace podría salir en busca del tipo de literatura a la que en el fondo tiene en más alto concepto: aquella que combate por una naturaleza moral más elevada. Pero ¿no lo ha hecho ya?, acaba preguntándose<sup>27</sup>.

Así es cómo Chet Baker *piensa en* «algo» que crea.

Nuestra obra es nuestro espíritu y mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector, que te estás haciendo momento a momento, ahora oyéndome como yo hablándote. Porque quiero creer que me oyes más que me lees, como yo te hablo más que te escribo. Somos nuestra propia obra<sup>28</sup>.

Así es cómo *se hace* «algo», esa novela vivida y narrada en Unamuno.

---

<sup>23</sup> Imagen repetida tanto en otras obras de Vila-Matas, por ejemplo en *El Mal de Montano* (Buenos Aires, Debolsillo, 2014) y en *Historia de la literatura portátil* (Buenos Aires, Debolsillo, 2015).

<sup>24</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 343.

<sup>25</sup> Posición estética relativa al cuarto de hotel, donde *piensa en su arte*.

<sup>26</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 343. El subrayado es mío. En la página 344 dice: «Cuanto más mire Stanley hacia adentro, más acabaré teniendo que salir yo».

<sup>27</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 318. El subrayado es mío.

<sup>28</sup> Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, p. 183.

La literatura no es, pues, mero placer, es apertura *a* y creación *de* lo otro, por tanto, es una ética de la lectura, es crítica. Existe, no obstante, una diferencia entre ambos relatos, en el de Vila-Matas pareciera que es una opción ético-literaria destinada al fracaso, «la intuición de Stanley de que su suave fracaso trae el bien para él, pues le ha abierto ciertas vías de escape y de libertad y le concede ahora, por ejemplo, tiempo para la lectura, y también para el recuerdo –siempre reflexivo– de lecturas del pasado»<sup>29</sup>. Se puede agregar: le trae a los otros. La literatura, en fin, parece ser una ética del fracaso y de la dificultad<sup>30</sup>. En efecto, dice: «¿Acaso todo su intento por crear un artefacto frankensteiniano no ha sido, no está siendo (porque seguramente *está siendo* todavía) una búsqueda ética en su lucha por crear nuevas formas?»<sup>31</sup>. Literatura, ética de la dificultad.

En cambio, en Unamuno la opción ético-literaria es una opción del lector. «Cómo se hace una novela, ¡bien!, pero ¿para qué se hace? Y el para qué es el porqué. ¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista. ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector»<sup>32</sup>. Literatura, ética de la autoconciencia narrativa.

#### 4. Conclusiones

Tanto Vila-Matas como Unamuno suponen que al *pensar* (equivoco) y al *hacer* (paradoja) la literatura se acerca, se abre, porque lo constituye, a lo otro de sí, al referente<sup>33</sup>. La literatura aparece en el acto creador de una lectura que constituye la trama, *piensa en y se hace* con la trama, un acto de lectura que se narra a sí misma críticamente.

Ese acto exige suceder *en presente*, la única manera ficcional de recuperar el espacio a partir de una escena narrativa constituida desde el lector. La literatura redescubre el mundo, pues al crearlo y recrearlo aporta y acrecienta el conocimiento que tenemos de él. Como si estos autores llevaran conscientemente al extremo lo que Paul Ricoeur piensa de las obras de ficción en general: «La creación de un objeto sólidamente constituido, como el propio poema, motiva que el lenguaje abandone la función didáctica de

<sup>29</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, pp. 318-319.

<sup>30</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 318.

<sup>31</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 318.

<sup>32</sup> Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, p. 205.

<sup>33</sup> En *se hace y piensa en se pasa* de un acento ético-formal a un acento formal-ético.

signo; pero conlleva la apertura de un nuevo acceso a la realidad mediante la ficción y el sentimiento»<sup>34</sup>.

Una heurística<sup>35</sup> que recupere ficcionalmente el espacio perdido al entrar en la narrativa sucesión temporal, una nueva manera de comprender el mundo creado.

En Vila-Matas, la imagen del cuarto de hotel (cerrado, desde donde ve lo de más allá e imagina o recrea la literatura) ficcionaliza la escena de la creación. Es el momento creativo, el *fiat* literario, en el cual el más allá es acaso inalcanzable o inenarrable, si es que existe un más allá, o bien, es parte de la creación. En consecuencia, es un más acá que se convierte en un problema literario a partir de la creación; evidentemente, esta imagen también conlleva la carga de la tradición encarnada en innumerables citas y alusiones. Para finalizar, ya que es Vila-Matas quien piensa en Unamuno y, a la vez, se diferencia de Unamuno, unas palabras del narrador final de Chet Baker:

Tragedia de monsieur Stanley Hire ante el abismo. No para de ver una incesante procesión de portales de Turín cerrados. Estoy tan cerca de él que hasta veo esos portales y creo que es real el anticuado tocadiscos que suena en su cabeza, y hasta también me parece auténtica la sombra del haya cercana que avanza pavorosamente hacia el pobre Hire<sup>36</sup>.

En otras palabras: frente al equívoco como constante narrativa, el cuarto de hotel es el lugar donde habita la literatura, la tradición, lo único que permanece en tanto trasfondo que posibilita y habilita el cambio. Es la tela invisible donde Vila-Matas hilvana su literatura, o su doble: la ficción crítica.

---

<sup>34</sup> Paul Ricoeur, «Filosofía y lenguaje», en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 54-55. En la página 52 del mismo apartado dice: «Llamaremos poética, en un sentido amplio, a los textos cuya pretensión de verdad no se inscribe en el marco de la proposición descriptiva».

<sup>35</sup> Entendida como manera, método o procedimiento para aumentar el conocimiento.

<sup>36</sup> Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, p. 346. Claro está que hacer poco claros los límites entre interior y exterior son partes del mismo proceso.

## OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis, «El Aleph», en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. 1, pp. 658-669.
- Compagnon, Antoine, *El demonio de la teoría*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- Gillet, Joseph, «The Autonomous Character in Spanish and European Literature», en *Hispanic Review*, 24.3 (1956), pp. 179-90.
- Macías, Néstor, «El presente de la escena narrada: de Sócrates a Alcibiades», en *AdVersus. Revista de Semiótica*, 12.28 (2015), pp. 109-121 (en línea) [fecha de consulta: 05-05-2016] <<http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XII2805.pdf>>.
- Orejas, Francisco, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003.
- Ricoeur, Paul, «Filosofía y lenguaje», en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 41-57.
- Spires, Robert, «La cólera de Aquiles: un texto producto del lector», en *Revista Iberoamericana*, 116-117 (1981), pp. 241-245.
- , «El papel del lector implícito en la novela española de posguerra», en *Revista Hispánica Moderna*, 38.3 (1974-1975), pp. 94-102.
- Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, 1979.
- , *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943.
- Vila-Matas, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Buenos Aires, Debolsillo, 2015.
- , *El mal de Montano*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.
- , *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012.
- , *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2009.

## La idea de la pérdida del pueblo natal en las obras de Julio Llamazares: de la ficción a la realidad

YUKIKO MATSUMOTO

清泉女子大学 (Universidad de Seisen)

**RESUMEN:** Este trabajo se centra en algunas obras de Julio Llamazares (nacido en 1955), a través de las cuales observamos cómo el autor ha estado enfrentándose durante más de treinta años al tema de la pérdida del pueblo natal. La clave para entender esta idea es su localidad natal, Vegamián, y el embalse del Porma, bajo el que quedó sumergido su pueblo. Llamazares manifestó que su primer encuentro con el pueblo se dio a los 28 años, cuando vio las ruinas de Vegamián en el fondo del pantano, que entonces había sido vaciado con el fin de ser revisado. Aquella fuerte impresión que precedió a su debut como novelista, le hizo escribir posteriormente tres obras en las que están presentes Vegamián y el Porma: *Retrato de bañista* (1995), *El valor del agua* (2011) y *Distintas formas de mirar el agua* (2015). Además, podemos percibir la noción de la pérdida del pueblo natal en otras tres novelas célebres de las décadas de los ochenta y de los noventa. Cuando publicó la última de estas novelas en 2015, el escritor explicaba que aquella era la respuesta a los críticos y a los lectores que seguían preguntándole por el sentimiento de «la pérdida del pueblo natal». Por lo tanto, para adquirir una imagen más nítida de la obra de Llamazares, es esencial acercarnos a este tema tan recurrente en la carrera literaria del autor.

**PALABRAS CLAVE:** Julio Llamazares, Vegamián, pueblo natal

El objeto de este trabajo es analizar la idea de la pérdida del pueblo natal que podemos ver reflejada en algunas obras importantes del escritor español Julio Llamazares. La clave para acercarse a la idea es Vegamián, el pueblo donde nació el escritor, que estuvo situado en los montes leoneses y que actualmente está sumergido en el fondo del embalse del Porma.

La obra que tenemos que mencionar en primer lugar es el guion *Retrato de bañista*<sup>1</sup>. La razón por la que escribió esta obra se halla en una experiencia que Llamazares tuvo cuando tenía 28 años. En el año 1983, debido al vaciado del embalse del Porma que se llevó a cabo para hacer una revisión, Llamazares vio las ruinas de Vegamián en el fondo del mismo. En un principio, visitó el lugar con un director de cine, José Martín Sarmiento, a fin de buscar localizaciones para el rodaje de una película. El director había pedido a cinco escritores leoneses que escribieran unos cuentos con el objetivo de realizar un film basándose en ellos. La escena que Llamazares contempló entonces fue un golpe para él y aprovechando esta experiencia tan intensa, terminó de escribir el guion de *Retrato de bañista*. Nueve años después del estreno de la película, en el año 1995, se publicó como libro con una serie de fotos de las ruinas de Vegamián y del pantano. En la portada y en casi todas las páginas aparecen fotos en blanco y negro: la superficie brillante del Porma, las escenas del vaciado del pantano, la destrucción de las viviendas y las huellas de los campos, el panorama del pueblo que antes existía allí y el propio escritor contemplando el paisaje del valle. En cada una de ellas podemos percibir la conmoción que sintió Llamazares cuando vio las ruinas.

*Retrato de bañista* es la primera obra en la que aparece su tierra, Vegamián. Aparece en ella un misterioso personaje, un exhabitante de Vegamián que escribe un suceso extraño ocurrido de noche en el fondo del embalse sin agua.

Tras publicar el guion *Retrato de bañista*, Llamazares fue catalogado como «el escritor del pueblo sumergido» y cada vez que le preguntaban –esto ocurría con frecuencia– sobre los sentimientos que experimentó al verse enfrentado con las ruinas trágicas de su pueblo, él siempre contestaba que no recordaba nada de Vegamián. En una entrevista que dio en 2012, por ejemplo, explicaba que, como había abandonado el pueblo cuando tenía dos años, su recuerdo de Vegamián era muy impreciso<sup>2</sup>. En otra entrevista de 2015 volvió a afirmar que tenía un recuerdo muy vago de su pueblo natal, porque había

---

<sup>1</sup> Julio Llamazares, *Retrato de bañista*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1995.

<sup>2</sup> Faustino Calderón, «Entrevista a Julio Llamazares», en *Pueblos deshabitados* (16-01-2011), s.p. (blog) [fecha de consulta: 04-06-2015] <<http://lospueblosdeshabitados.blogspot.com/2012/01/entrevista-julio-llamazares.html>>.

nacido allí por azar<sup>3</sup>. Es decir, que hasta el momento de ver las ruinas Vegamián había sido solo un nombre para Llamazares. En otra entrevista de 2007 el autor ya había explicado estos sentimientos, como podemos comprobar en la siguiente cita:

Es muy difícil de describir. Hay que tener en cuenta que yo apenas viví allí, que apenas tenía raíces allí. Mi familia era la familia del maestro y cuando comenzaron a construir el embalse se fue. No tenía abuelos, ni hubo generaciones viviendo allí, pero la sensación de volver al lugar donde nací y verlo lleno de lodo; entrar en tu casa, en las habitaciones que todavía están allí, llenas de barro y de truchas muertas... es una sensación muy difícil de describir. Yo creo que es de las experiencias que marcan a uno<sup>4</sup>.

La segunda obra en la que aparece Vegamián es *El valor del agua*<sup>5</sup>, publicada en el año 2011. Es una obra breve adscribible al género de la literatura infantil, en la que, a través de los ojos de un niño, Julio, se describe la vida de su abuelo, que no tuvo más remedio que abandonar su pueblo a causa de la construcción de un enorme embalse. Por medio de una sintaxis sencilla y la simplicidad de las ilustraciones de Antonio Santos, impresas a doble página, se relata en esta historia, enfocada en tres generaciones de una familia común de nuestra época, la vida de un hombre dañado por el proceso de modernización de la sociedad española.

Podemos dividir la historia en tres partes: las jornadas del abuelo enfocadas desde el punto de vista del nieto, la vida del pueblo natal del abuelo contada a su nieto y su ingreso en la residencia, que concluye con su muerte.

En la primera parte, se describe al abuelo como una persona aislada de la familia, que pasa el día solo en la habitación más pequeña de la casa y que siempre les repite a los nietos lo siguiente: «cierra el grifo, que se gasta el agua»<sup>6</sup>. Todos los días cuida a Julio, su nieto más pequeño, puesto que sus padres tienen que trabajar, y le cuenta diversas historias.

La segunda parte comprende una etapa de la vida del abuelo colmada de dificultades: la vida diaria en el monte del pueblo donde antes vivía, la

---

<sup>3</sup> Verónica Viñas, «La primera visión que tuve de mi pueblo fue el cadáver de mi pueblo», en *Diario de León* (20-02-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 23-02-2015] <[http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/la-primera-visión-tuve-pueblo-fue-cada-ver-pueblo\\_958260.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/la-primera-visión-tuve-pueblo-fue-cada-ver-pueblo_958260.html)>.

<sup>4</sup> Yolanda Delgado Batista, «Mi visión de la realidad es poética – entrevista a Julio Llamazares», en *Especulo. Revista de estudios literarios*, 12 (1999), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 15-10-2007] <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>>.

<sup>5</sup> Julio Llamazares, *El valor del agua*, Madrid, Los cuatro azules, 2011.

<sup>6</sup> Julio Llamazares, *El valor del agua*, p. 6.

última cena de despedida de los vecinos, el día anterior a la salida y la muerte prematura de su mujer a causa de la preocupación y la depresión ocasionada por la vida en la ciudad, etc. En cuanto a su situación laboral, se explica que no encuentra un trabajo fijo allí, porque solo ha trabajado como ganadero hasta entonces y su último empleo ha sido el de encargado de la limpieza del Ayuntamiento. Julio se divierte escuchando una y otra vez «los cuentos tristes» de su abuelo, porque considera que son ficticios y que este se los cuenta para entretenerlo.

En la última parte, se describe una escena en la que el abuelo le entrega un puñado de tierra a su nieto para que lo derrame sobre su tumba cuando muera. Es tierra de su pueblo natal hundido bajo el agua del embalse, que él había escondido en una cajita cuando se marchó de allí. Julio, al ver la tierra, se da cuenta, por primera vez, de que las historias que le contaba el abuelo eran verdaderas y comienza a entender el significado de las frases que el abuelo repetía diariamente.

Respecto al pueblo, el nieto explica lo siguiente: «El pueblo del abuelo era un pueblo de montaña, pequeño, pero bonito, que desapareció del mapa tragado por un embalse que sepultó otros tres como él»<sup>7</sup>. Sin embargo, la verdad es que en la obra no aparecen nombres concretos, como Vegamián o El Porma. Debido a las características de la literatura infantil, la segunda parte, que comprende las experiencias duras vividas por el abuelo, se relata de un modo atenuado.

Al mismo tiempo, podemos confirmar que en algunas entrevistas, en cambio, Llamazares ha descrito la realidad de la emigración de un modo muy severo. En el *Diario de León* de febrero de 2015, por ejemplo, afirmaba lo siguiente:

No sólo se suicidaron dos en Riaño, sino que al único que no aceptó la expropiación en Villameca le requisaron sus bienes y estuvo preso en Astorga; luego anduvo mendigando hasta que un día se suicidó en las aguas que habían sepultado Oliegos. Bajo las aguas de los pantanos de España hay mucha tragedia. [...] el ingeniero que se encargó de sacar los restos, que se llama Alfio y tiene noventa años [...] se hizo un cementerio nuevo y algunos trasladaron los restos; otros quedaron bajo el agua sepultados para siempre. Es evidente que estos episodios crean un personaje, el abuelo<sup>8</sup>.

Llamazares manifestó que la gente que tuvo que dejar su casa, como el abuelo de *El valor del agua*, se asemejaba a los judíos de la España antigua:

---

<sup>7</sup> Julio Llamazares, *El valor del agua*, p. 26.

<sup>8</sup> Verónica Viñas, «La primera visión que tuve de mi pueblo fue el cadáver de mi pueblo».

Cuando expulsaron a los sefardíes muchos se llevaron la llave pensando que volverían, en Vegamián la gente cerró la puerta y se llevó la llave sabiendo que no volvería nunca más. Es un símbolo, porque lo que conservan es la llave de su memoria. Un lector me contó que su madre era de Riaño y que cuando murió un hermano tiraron las cenizas y la llave de la casa al pantano<sup>9</sup>.

En *El valor del agua* lo que corresponde a la llave de los sefardíes es el puñado de tierra que conservó el abuelo durante muchos años. Igual que en el caso de los sefardíes, el protagonista se llevó la tierra sabiendo que no volvería nunca más. La tierra es la memoria del lugar donde vivía, la prueba de que existía el pueblo, es decir, es Vegamián en sí mismo. La entrega de la tierra a su nieto evidencia el traspaso de la memoria a la siguiente generación.

Por otro lado, el agua corriente del grifo, a pesar de proceder del pantano que le arrebató la felicidad y la tranquilidad al abuelo, es al mismo tiempo lo que lo liga a su tierra. El agua, cada vez que sale del grifo, evoca en el abuelo la tierra que yace bajo el pantano, y cumple la función de elemento de renovación de la memoria del lugar. El agua es un hilo muy importante que conecta con la tierra perdida y la tierra, a su vez, representa un sucedáneo del pueblo: ambos siguen sosteniendo al abuelo profundamente herido.

El abuelo de Julio encarna a muchas personas que perdieron su tierra tras el proceso de modernización de España. Si bien no reciben un nombre concreto en la historia, el apego al agua y a la tierra reflejan los sentimientos de todos los vecinos de Vegamián y de muchos otros pueblos que sufrieron un destino similar.

También en otras obras de Julio Llamazares podemos apreciar, aparte del tema principal que vertebra cada historia, la idea de la pérdida de pueblo natal. Podemos observar los tres ejemplos por orden cronológico.

En su primera novela, *Luna de lobos*<sup>10</sup>, publicada en 1985, se describe la dureza de la larga posguerra desde el punto de vista de uno de los guerrilleros vencidos. La narración en primera persona representa una nueva perspectiva en la literatura de la guerra civil española. Vemos reflejada en esta novela el tema de la caza del hombre, en la que también participan algunos vecinos, asemejándose las figuras de los vencidos a los lobos que atacan al ganado.

La casa del narrador representa el sustento físico y mental, pues ofrece a su hijo y a sus compañeros dinero, comida y refugio. Pero debido a la constante búsqueda y a los actos de violencia cometidos contra la familia y

---

<sup>9</sup> Verónica Viñas, «La primera visión que tuve de mi pueblo fue el cadáver de mi pueblo».

<sup>10</sup> Julio Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1999.

los vecinos, casi todo el pueblo acaba deseando que se suicide. El narrador, que es consciente del rechazo del pueblo, se obliga a sí mismo a marcharse de allí, es decir, se obliga a abandonar su tierra natal para siempre.

En la segunda novela de Llamazares de 1988, *La lluvia amarilla*<sup>11</sup>, el narrador y protagonista de la novela, recuerda, como último habitante de su pueblo, la vida y la historia de este lugar que va a desaparecer a causa de la despoblación. La fuerte voluntad de seguir viviendo allí solo para que el pueblo no desaparezca, desemboca en la ruptura de la relación con su hijo, que trabaja en Alemania, y en el suicidio de su mujer. La muerte del narrador simboliza la desaparición del pueblo. La obra nos muestra que la relación entre un hombre y su lugar de nacimiento puede ser tan fuerte que finalmente elija morir aislado en un lugar despoblado.

En *El río del olvido*<sup>12</sup> la tierra natal es la protagonista. A través de un paisaje muy nostálgico, un joven, que vivió allí cuando era niño, viaja solo, a pie. Su intención es remontar el río hasta su origen. Aparte de la descripción lírica del paisaje montañoso, la obra tiene la particularidad de enfocar la incomodidad que siente el viajero a medida que se va adentrando en este mismo. La tierra natal no lo recibe como a un conocido, sino como a un visitante, y finalmente el viajero no llega al destino del viaje. Cuando percibe el rechazo y el sentimiento de fracaso que el paisaje de la localidad suscita en él, toma consciencia de la pérdida del pueblo natal.

En 2015, cuatro años después de *El valor del agua*, se publica *Distintas formas de mirar el agua*<sup>13</sup>. Hasta la actualidad, Llamazares ha publicado en total tres obras en las que aparece Vegamián. En *Distintas formas de mirar el agua*, aparecen 16 personas que se dirigen juntas a Vegamián para esparcir las cenizas del abuelo, según se indica en su testamento. Cada una de estas 16 personas, a lo largo de los 16 capítulos que conforman la novela, narra en primera persona lo que supone la pérdida del pueblo natal.

Aunque en la primera obra dedicada a Vegamián, *Retrato de bañista*, Llamazares convirtiera la conmoción que sintió al ver las ruinas en una ficción enigmática, en su segunda obra, *El valor del agua*, el autor trasladó este escenario al mundo real y describió en ella, a través de los ojos de un niño, la experiencia que supone perder la tierra natal. En la tercera novela, *Distintas formas de mirar el agua*, el número de puntos de vistas se eleva

<sup>11</sup> Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2006.

<sup>12</sup> Julio Llamazares, *El río del olvido*, Madrid, Alfaguara, 2006.

<sup>13</sup> Julio Llamazares, *Distintas formas de mirar el agua*, Madrid, Alfaguara, 2015.

de golpe a una polifonía de dieciséis voces. Este cambio Llamazares lo explica sirviéndose de la siguiente conclusión: «la verdad no existe. [...] cada uno miramos las cosas de distinta forma»<sup>14</sup>.

Cuando publicó *Distintas formas de mirar el agua*, Llamazares expuso que aquella era la respuesta a aquellos lectores y críticos que durante tanto tiempo habían deseado conocer el sentimiento de ver las ruinas de Vegamián en el fondo del embalse vaciado. En las palabras de Llamazares se refleja su voluntad de concluir con *Distintas formas de mirar el agua* una serie de obras consagradas a Vegamián. Deberíamos dejar de preguntar sobre aquel pueblo de Vegamián sumergido en el agua y darnos por satisfechos con estas tres obras. Sin embargo, como este tema yace en el fondo de algunas obras que se han publicado hasta hoy, seguirá siendo un elemento importante en la creación literaria de este escritor, pues él mismo se reconoce como un viajero que siempre regresa a su pueblo natal, como confiesa en la siguiente cita: «No necesariamente por muy remoto que sea el lugar al que viajas va a ser el viaje más interesante. [...] A veces un viaje alrededor de tu ciudad puede ser más apasionante que uno a un lugar lejano en el mapa»<sup>15</sup>.

## OBRAS CITADAS

Calderón, Faustino, «Entrevista a Julio Llamazares», en *Pueblos deshabitados* (16-01-2011), s.p. (blog) [fecha de consulta: 04-06-2015] <<http://lospueblosdeshabitados.blogspot.com/2012/01/entrevista-julio-llamazares.html>>.

---

<sup>14</sup> Nuria Casas, «Julio Llamazares: “Todas las formas de mirar tienen el mismo derecho a existir”», en *Heraldo.es* (18-03-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 04-06-2015] <[https://www.heraldo.es/noticias/ocio\\_cultura/2015/03/18/julio\\_llamazares\\_todas\\_las\\_formas\\_mirar\\_tienen\\_mismo\\_derecho\\_existir\\_346068\\_1361024.html](https://www.heraldo.es/noticias/ocio_cultura/2015/03/18/julio_llamazares_todas_las_formas_mirar_tienen_mismo_derecho_existir_346068_1361024.html)>.

<sup>15</sup> Sergio Sastre, «Entrevista a Julio Llamazares», en *Kafka. Revista de Humanidades*, 10 (2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 16-12-2011] <<http://www.revista-kafka.es/entrevista-a-julio-llamazares>>. La página ya no está disponible, pero puede seguir consultándose el índice de la revista en la URL [fecha de acceso: 14-06-2018] <<http://revistakafka.blogspot.com/2011/02/kafka-n-10.html>>.

- Casas, Nuria, «Julio Llamazares: “Todas las formas de mirar tienen el mismo derecho a existir”», en *Heraldo.es* (18-03-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 04-06-2015] <[https://www.heraldo.es/noticias/ocio\\_cultura/2015/03/18/julio\\_llamazares\\_todas\\_las\\_formas\\_mirar\\_tienen\\_mismo\\_derecho\\_existir\\_346068\\_1361024.html](https://www.heraldo.es/noticias/ocio_cultura/2015/03/18/julio_llamazares_todas_las_formas_mirar_tienen_mismo_derecho_existir_346068_1361024.html)>.
- Delgado Batista, Yolanda, «Mi visión de la realidad es poética – entrevista a Julio Llamazares», en *Especulo. Revista de estudios literarios*, 12 (1999), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 15-10-2007] <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>>.
- Llamazares, Julio, *Distintas formas de mirar el agua*, Madrid, Alfaguara, 2015.
- , *El valor del agua*, Madrid, Los Cuatro Azules, 2011.
- , *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- , *El río del olvido*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- , *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- , *Retrato de bañista*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1995.
- Sastre, Sergio, «Entrevista a Julio Llamazares», en *Kafka. Revista de Humanidades*, 10 (2011), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 16-12-2011] <<http://www.revistakafka.es/entrevista-a-julio-llamazares>>.
- Viñas, Verónica, «La primera visión que tuve de mi pueblo fue el cadáver de mi pueblo», en *Diario de León* (20-02-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 23-02-2015] <[http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/la-primera-visión-tuve-pueblo-fue-cadaver-pueblo\\_958260.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/la-primera-visión-tuve-pueblo-fue-cadaver-pueblo_958260.html)>.

## Pasión por la trama: *La incógnita* de Galdós y *El desfile del amor* de Pitol

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ

Universidad Autónoma del Estado de México

**RESUMEN:** Hablar de *La incógnita* y *El desfile del amor* es hallarse bajo la influencia de la trama. Ésta presenta un encadenamiento de acontecimientos en la vida de los personajes, que adoptan la forma de un crimen no resuelto, y a lo largo de ambas novelas vamos descubriendo la integración de la misma. El acto creador es semejante al «de tejer y destejer varios hilos narrativos». Nuestra tarea es pues la de intentar cerrar esos hilos o resolver el misterio. Galdós y Pitol exhiben situaciones sociales de su momento, recurriendo a personajes y a una sucesión interesante de hechos. En el presente trabajo profundizamos en las tramas (policíaca e histórica) que ambos escritores tejen. Descubrimos que su gusto por el teatro los lleva a la búsqueda de nuevos recursos para sus novelas, resultando el género híbrido: novela-teatro. Finalmente, comprobamos la mexicanización de las fórmulas galdosianas en la narrativa de Pitol.

**PALABRAS CLAVE:** Galdós, Pitol, novelas, trama

Suele suceder con algunas novelas de Galdós que su gusto por experimentar nuevos recursos estilísticos lo lleven a proponer el género híbrido novela-teatro, idóneo para tratar los problemas sociales y psicológicos en torno al crimen. En *La incógnita* (1889) presenta un encadenamiento de acontecimientos en la vida de los personajes, que adoptan la forma de un crimen no resuelto. Galdós une cada incidente en el que sigue y ningún detalle es insignificante. «Las grandes tramas no se logran sumando una unidad a otra y luego otra, sino mediante la aplicación de determinados

principios integradores»<sup>1</sup>. A lo largo de la novela vamos descubriendo la integración de la trama. Lo que interesa en el presente trabajo es la construcción de diversas tramas (policíaca e histórica) que permean a lo largo de *La incógnita*. Dicho modelo galdosiano le provee a Pitol una línea de composición que utiliza como andamiaje en *El desfile del amor*.

Para el escritor mexicano «La trama nace en el momento en que empieza a desarrollarse el diálogo y lo dejo seguir por los conductos adecuados; pero en ese momento en alguna parte de la memoria se pone en movimiento todo el océano de imágenes [...]»<sup>2</sup>. En la obra de Pitol todo flota como un océano de escritores, de obras, de pinturas, de viajes, etc., y por fuerza su lista de influencias «debe incluir a [...] Pérez Galdós»<sup>3</sup>.

Emilia Pardo Bazán opinaba que las novelas policíacas de su época prometían éxito, atribuido a claves teatrales. Sin embargo, en las novelas españolas de entonces lo principal de la intriga era descubrir al asesino, aderezado con elementos folletinescos de deprimente calidad. Por tanto, acusa a este tipo de novela de superflua, porque el proceso detectivesco se reduce a comprobaciones sin profundizar en la observación y el carácter del personaje. Ella culpa a la sociedad y no al culpable: «Hasta en los delitos no pasionales; hasta en los atentados a la propiedad, suele delinquir la sociedad por mano del individuo. Si no se educa y prepara al hombre para ganarse la vida; si a la mujer se le cierran los caminos por donde iría a conquistar el pan honradamente, se hace germinar la delincuencia [...]»<sup>4</sup>. Pardo Bazán no exime al delincuente, pero opina que la sociedad es la responsable al no dar la oportunidad al individuo de salir adelante, así como por la falta de educación. Pone el dedo en la llaga al mencionar la discriminación de la mujer, siendo uno de los males de España que Galdós también denuncia. Ambos autores se sirven asimismo de la investigación policial para examinar los problemas sociales, morales y psicológicos. En *La incógnita* y en *Realidad* se pone en tela de juicio el sistema jurídico-penal y la responsabilidad social. En la primera, el protagonista

---

<sup>1</sup> Eric Bently, *La vida del drama*, México, Paidós mexicana, 1992, pp. 37-38.

<sup>2</sup> Sergio Pitol, *Memoria 1933-1966*, México, Era, 2011, p. 92.

<sup>3</sup> Sergio Pitol, *Memoria 1933-1966*, p. 95.

<sup>4</sup> Emilia Pardo Bazán, «La vida contemporánea», en *La Ilustración Artística*, 995 (1909), p. 58.

denuncia la ineficacia de la policía y muestra desesperación ante «las lentitudes de justicia»<sup>5</sup>.

Lo interesante, por así decirlo, es que también Sergio Pitol se centra en la trama detectivesca. El escritor mexicano afirma que «Existe siempre un misterio al que el narrador se acerca pausada, morosamente, sin que a fin de cuentas logre despejar del todo la incógnita propuesta»<sup>6</sup>. El acto creador consiste en entretrejer las diversas secuencias del relato. En la trama que Galdós y Pitol tejen los une el deseo de renovar y la preocupación por la calidad literaria.

Por medio de la trama se ordenan, en un texto dramático –limitado en tiempo y espacio–, una serie de elementos extraídos de la vida –sin límites– en forma desordenada, por medio de ella un asunto complejo se vuelve comprensible, lo absurdo y lo desorbitado aparece claro y lógico, lo caótico se torna armónico y hasta el asunto más horripilante adquiere visos estéticos. [...] Los elementos con que el autor teje la trama de una obra son: situaciones, acciones, reacciones, sucesos y consecuencias de sus diversos personajes<sup>7</sup>.

No se trata de profundizar en terminologías de lo que es la composición dramática, ya que resulta ambigua e incluso los estudiosos siguen sin encontrar conceptos consensuados. En cambio, profundizaremos en las tramas: histórica y policiaca o detectivesca, porque son los elementos artísticos que unen a ambos autores.

## 1. Trama histórica

Tanto Galdós como Pitol hacen interactuar a sus personajes con seres históricos y con hechos verdaderos. En *La incógnita*, los personajes principales pertenecen a la burguesía madrileña. Augusta está casada con Tomás Orozco, a la vez que es amante de Federico Viera, amigo de ambos. Lee-mos en esta novela epistolar las cartas del protagonista, Manuel Infante, enviadas a un amigo suyo, el incógnito, llamado Equis X, que vive en Or-bajosa. Navarro argumenta que la elección del género epistolar es un reto.

---

<sup>5</sup> Benito Pérez Galdós, *La incógnita. Realidad*, Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 2004, p. 303. Todas las citas a partir de esta edición, indicando el número de página en el cuerpo del texto.

<sup>6</sup> Sergio Pitol, *Pasión por la trama*, México, Era, 1998, p. VII.

<sup>7</sup> Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1993, p. 75.

«A este reto se añade la dificultad de mantener la dinámica narrativa del relato por medio de la acción y actuación directa de los personajes»<sup>8</sup>. Las cartas de Manuel Infante motivan la curiosidad del lector. Al tejer la trama de un motivo detectivesco real, con un motivo de adulterio, aunado a las pretensiones de Infante hacia Augusta, conocidas a través de las epístolas, intrigan a cualquier lector y lo mantienen en vilo hasta el final de la novela. Lo importante según Navarro «es el hecho de que los tres motivos de ficción –crimen, adulterio, fracaso donjuanesco– están al servicio del autor como instrumento adecuado para motivar la atención e interés de los lectores de su momento por estas truculencias»<sup>9</sup>. No obstante, Galdós, más allá de divertir al público, siempre se preocupó por atraer a sus lectores por medio de la renovación de sus procedimientos creativos. Incluso sostiene, en la novela que nos concierne, que las clases populares, de las cuales se ocupa el folletín, son las culpables del atraso español: «A veces el que está lejos de los acontecimientos ve más y mejor que el que los toca con las narices. Dime cuanto se te ocurra, que por disparatado que sea no ha de llegar a las gárrulas novelas que se forjan aquí. Adiós» (p. 329).

La carta XIX satiriza las novelas de folletín porque no las considera representativas de los acontecimientos del momento ni de la clase media. En la misma carta, Infante denuncia la inseguridad porque considera que la ciudad está «infestado de ladrones» (p. 259). La ineptitud de la policía y la ironía ante un hecho real se hacen evidentes en la carta XXVIII: «Yo creo que la justicia lo pondrá bien en claro, Manolo. No te metas a polizonte, no vaya a pasarte lo que a esos que se proponen descubrir el crimen de la calle del Baño, y han armado ya un lío que nadie se entiende» (p. 302). El caos que se menciona en dicha carta ocupó varias páginas del periódico durante un tiempo y al final no se descubre al asesino.

En *El desfile del amor*, cada personaje es la parodia de personajes históricos o acontecimientos culturales. «En la trama aparecen todas las capas sociales de México»<sup>10</sup>, desde los políticos corruptos hasta la gente pobre que camina en las calles. Pitol descubre que 1942 es un año clave para México:

---

<sup>8</sup> José María Navarro de Adriaenssens, «*La incógnita*: el reto de un texto epistolar», en *Acta del VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, p. 516.

<sup>9</sup> José María Navarro de Adriaenssens, «*La incógnita*: El reto de un texto epistolar», p. 516.

<sup>10</sup> José Eduardo Serrato Córdova, *Las tramas de la parodia*, México, UNAM, 2013, p. 45.

La declaración de guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos a París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los trotskistas [...], los comunistas alemanes, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes<sup>11</sup>.

Con la llegada de los exiliados a México sufre un choque cultural en el momento en que la ciudad se empieza a industrializar. Se dice que en el edificio Minerva vivían refugiados de todas partes. También vivía gente como Delfina Uribe, enriquecida gracias a la revolución, «quien derrochaba el dinero con una ostentación abominable» (p. 208). Fuera de dicho edificio se produjo la balacera, el 14 de noviembre de 1942, donde muere el extranjero. La historia y el asesinato se entrelazan.

Como se ha podido observar, cuando ambos escriben sus respectivas novelas, sus sociedades atraviesan crisis económicas, sociales y políticas.

## 2. Trama policiaca o detectivesca

El título de *La incógnita*, comenta Sobejano, alude a «un misterio de novela policiaca: al crimen cuyos motivos y circunstancias se desconocen»<sup>12</sup>. Infante trata de descubrir los motivos de la muerte de Federico Viera, piensa dar a conocer la verdad por sí mismo, sin auxilio de la policía. No logramos saber si Federico Viera se suicidó o si lo asesinaron, y en este caso, quién fue el autor(a). Porque él «echaba la llave al secreto, y nos daba las buenas noches de la eternidad con cierto humorismo lúgubre que me helaba la sangre: “Adiós, tontos. La solución en el valle de Josafat”» (p. 306). Este hecho lleva a Galdós a una creación detectivesca y se une al interés por novelar el crimen de la calle Fuencarral y las versiones que circulaban de los acontecimientos. El crimen de una señorita adinerada ocurrió en Madrid a principios de 1888. Galdós relató seis crónicas en torno al suceso. Quedando sorprendido porque la criada, presunta culpable, no confesó la verdad ni en el último instante de su muerte.

---

<sup>11</sup> Sergio Pitol, *El desfile del amor*, México, Era, 1989, p. 100. Todas las citas siguientes se harán siguiendo esta edición indicando el número de página.

<sup>12</sup> Gonzalo Sobejano, «Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita* y *Realidad*, de Galdós», en *Revista Hispánica Moderna*, año 30, 2 (1964), p. 84, pero citamos por la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en línea) [fecha de consulta: 11-05-2015] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpk0w9>>.

Manuel Infante se convierte en detective de la muerte de Federico: recaba información de los hechos, recurre a «la Peri», ex amante del ociso, pero no obtiene resultados. Conoce los diferentes puntos de vista de las personas que vieron el cadáver de Federico, expone hipótesis y se mantiene al margen de los hechos. Ante su fracaso, Infante decide regresar a Orbajosa. En el último capítulo de la novela, Equis X contesta a Infante que encontró las cartas con el rótulo que decía *La incógnita*. Al releerlas se transformaron en «el drama o novela dialogada» (p. 365). Hace alusión a *Realidad*, la siguiente novela dialogada en cinco jornadas, que retoma la misma historia en forma dramática.

A diferencia de otras novelas, en *La incógnita* no conocemos a los personajes en profundidad. Da la impresión de que cada uno de ellos esconde un pasado oscuro y una incógnita más para el lector. Todos se encuentran entre el ser y el parecer. Al final de la novela, Infante no logra descifrar las incógnitas en torno al asesinato de Federico y tampoco logra poseer a Augusta. En *Realidad* se explica el misterio. Cabe mencionar que en esta Infante es un personaje secundario y Augusta es amante de Federico Viera. En la quinta y última jornada de la novela, cuando la Sombra de Tomás Orozco se va, Federico agarra la pistola y se dispara en el costado. Acto seguido, sale a la calle, lo repite otra vez y se mata, resolviéndose así el misterio de su muerte. Concluye la novela cuando Orozco abraza la imagen de Federico como símbolo de amistad y de perdón, y, aunque en *Realidad* arroje luz sobre la muerte del personaje, seguimos con incógnitas sin resolver en la primera.

Podemos observar que desde la *Incógnita* se va generando un cambio de género, híbrido, que se continuará en la novela dialogada *Realidad* (1889) y que finalmente dará en 1892 origen a la obra de teatro homónima, de modo que la carrera teatral de Galdós parece comenzar con la transformación paulatina de sus novelas. Sergio Pitol en su *Triptico de Carnaval: El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida Conyugal* (1990) también retoma los recursos utilizados por Galdós, pero no llega a escribir una obra de teatro.

El protagonista de *El desfile del amor*, Miguel del Solar, es un historiador que regresa a México después de haber realizado estudios de posgrado en Inglaterra. Su curiosidad lo lleva a investigar el asesinato ocurrido treinta años atrás (1942) en el edificio Minerva, ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México, donde murieron el austriaco Erich Maria Pistauer y el hijo de Delfina Uribe, mientras que Pedro Balmorán quedó paralítico al

recibir un balazo. En la primera nota del periódico aparecía la noticia: «*Crimen cometido en casa de la hija de Luis Uribe*» (p. 18). Nos cuenta el protagonista que «durante los diez días posteriores todos los diarios aludieron a los motivos pasionales y políticos del crimen» (p. 19). A partir de ese momento, el desfile de voces en torno al crimen se vuelve un caos, el mismo que está viviendo México en ese momento.

El edificio Minerva es el microcosmos del México de los años cuarenta. Del Solar se dedica a entrevistar a las personas que estuvieron presentes allí en la noche del crimen con la intención de dar con el culpable, pero fracasa en el intento, ya que nadie se interesa por conocer la verdad y se dan diferentes versiones de la muerte del austriaco. El protagonista es la parodia del detective fracasado. Él mismo se da cuenta de que se ha convertido en un «elemento grotesco» (p. 127) de su investigación policiaca. La novela sigue el método de preguntas según el patrón tradicional. Tratar de descubrir al asesino, inspeccionar el lugar del delito, seguimiento de pistas, de sospechosos, del papel de la policía, demostración de la inteligencia del detective, formulación de una hipótesis y su comprobación y finalmente el castigo del culpable para restablecer el orden legal, social e intelectual. Sin embargo, no logramos descubrir al asesino y ese orden legal no se establece. A Martínez, el castrado, se presume que le ofrecieron dinero para que se declarara culpable, pero lo matan en el penal a las pocas semanas de haber entrado. «Una reyerta en su crujía. Al parecer eran bastante frecuentes en aquel tiempo. [...] Lo lincharon. Lo hicieron picadillo» (p. 229). Del Solar siente odio contra Martínez y la frustración lo paraliza hasta el grado de sentirse como «...¡un pinche sordomudo!» (p. 231). Al final de la novela, decide olvidarse de la nota roja y de los asesinatos confusos del Minerva.

En ambas novelas está presente la multiplicidad de opiniones en relación a los acontecimientos. Al igual que Infante, que recaba información de los rumores y chismes en torno al crimen, Del Solar entrevista a las personas que estuvieron presentes cuando sucedió el asesinato. Ninguno de los dos detectives logra resolver el enigma. Podemos calificarlas como novelas híbridas, porque fusionan formas narrativas con elementos que se utilizan en el teatro. Por ejemplo, presentan diversas tramas entendidas como un entramado político, social, histórico y personal. Otro ejemplo son las distintas voces que narran el crimen en cada una de las novelas. En *La incógnita* son las cartas que Infante dirige a su amigo Equis X, quien se apropia de la narración, pero se quiebra el monologuismo al abrir

la posibilidad de escuchar la voz de otros personajes. En *El desfile del amor* las diversas entrevistas a los que estuvieron presentes el día del crimen son variadas y subjetivas. Digamos que la memoria histórica suele olvidarse. Se podría concluir que en ambas novelas se llega al fracaso de la búsqueda de la verdad en sus respectivas sociedades corruptas e hipócritas. Por lo tanto, sus autores expresan su angustia ante la injusticia social. Además de ser novelas de denuncia y compromiso social, siguen la trama y estructura policial.

Novelas construidas por medio de una maraña de incógnitas que giran alrededor de la incógnita principal. La focalización es la del personaje principal en cada una de ellas. Un dato interesante son los rumores que se crean en torno al crimen no resuelto. En *La incógnita* y en *El desfile del amor* se critica implícitamente la falta de objetividad y el carácter chismoso de la prensa como divulgadora de rumores políticos, manifestados en la caracterización de los personajes.

Para finalizar, considero que se da una mexicanización de las fórmulas galdosianas en la construcción de *El desfile del amor*. En ambas novelas, las tramas policíacas entretejen los acontecimientos históricos. Se observa la preocupación por el fracaso del sistema judicial en la España finisecular y en el México de los 40. Los asesinatos funcionan como metáfora del caos que viven en sus respectivas sociedades. Las incógnitas son irresolubles y no es extraño que nos lleven por un laberinto sin salida, porque la mayoría de las veces, ni en España ni en México llegamos a conocer la verdad histórica y judicial.

## OBRAS CITADAS

Ariel Rivera, Virgilio, *La composición dramática*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1993.

Bently, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós mexicana, 1992.

Navarro de Adriaensens, José María, «*La incógnita*: El reto de un texto epistolar», en *Acta del VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 516-521.

Pardo Bazán, Emilia, «La vida contemporánea», en *La Ilustración Artística*, 995 (1909), p. 58.

- Pérez Galdós, Benito, *La incógnita. Realidad*, Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
- Pitol, Sergio, *Memoria 1933-1966*, México, Era, 2011.
- , *Pasión por la trama*, México, Era, 1998.
- , *El desfile del amor*, México, Era, 1989.
- Serrato Córdova, José Eduardo, *Las tramas de la parodia*, México, UNAM, 2013.
- Sobejano, Gonzalo, «Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita* y *Realidad*, de Galdós», en *Revista Hispánica Moderna*, año 30, 2 (1964), p. 84. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en línea) [fecha de consulta: 11-05-2015] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpk0w9>>.



## Miguel de Unamuno, lector de Eugénio de Castro

MIGUEL FILIPE MOCHILA

Universidade de Évora – Universidade de Lisboa  
Centro de Estudos Comparatistas

**RESUMEN:** Eugénio de Castro, introductor del simbolismo en la Península Ibérica, fue el poeta portugués más leído y comentado en España a lo largo de la primera mitad del siglo XX, entrando en la órbita de autores modernistas, noventayochistas, vanguardistas y de la generación del 27. Miguel de Unamuno, con el que mantuvo una intensa relación de amistad, fue uno de sus principales interlocutores. El presente trabajo aborda dicha relación, enfocando el desarrollo desde el inicial escepticismo con el que Unamuno observaba las tendencias cosmopolitas de Castro hacia una adhesión entusiasmada del bilbaíno al drama en prosa *Constanza*, publicado en 1913 en traducción de Francisco Maldonado. Destacaremos la íntima relación temática entre dicha obra y las preocupaciones más significativas de Miguel de Unamuno. Además, intentaremos revelar los términos que hacen de esta relación prueba de la especificidad constitutiva del modernismo hispánico, en su polimorfismo y ambigüedad, de que es Eugénio de Castro un caso paradigmático, sin obliterar una unidad profunda en la visión del rol de la literatura en su relación con la modernidad industrial y positivista.

**PALABRAS CLAVE:** Miguel de Unamuno, Eugénio de Castro, modernismo

El poeta portugués Eugénio de Castro (1869-1944), introductor del simbolismo en la Península Ibérica, con *Oaristos* (1890), llegó al mundo hispánico por medio de Rubén Darío. En 1896 surge en *Los raros*, con Poe, Verlaine, Moréas, Lautréamont, Ibsen y Martí, como precursor del modernismo internacional, en un texto que resulta de una conferencia presentada por el nicaragüense en el Ateneo de Buenos Aires. En 1897 se publica, también en la capital argentina, la primera traducción castellana

de una obra de Castro, *Belkiss*, drama en prosa en versión de Luis Berisso y prologado por Leopoldo Lugones, que tendrá tres ediciones más en español, la segunda tan sólo dos años después, también en la capital argentina. La obra del portugués se había adentrado ya en América, sucediéndose varias traducciones y comentarios críticos, en publicaciones como *La Quincena*, *Atlántida*, *Ilustración Sudamericana*, *El Sol de Domingo*, *Revista Moderna de México*, *Caras y Caretas*, *La Vida Literaria*, entre otras, haciendo que el nombre de Eugénio de Castro se cruzara también con los de Amado Nervo, Leopoldo Díaz, Guillermo Valencia, Samuel López, José Juan Tablada, Víctor Pérez Petit y Enrique Gómez Carrillo.

La influencia que Darío ejerció en el modernismo español, ya a finales del siglo, sería determinante para la proficua recepción que en dicho contexto Castro conquistaría. Después de 1902, año en que Castro publica el primer libro que tiene repercusión crítica significativa en España, *Poesías escolhidas*, los datos de su recepción española se multiplican. Se publican textos suyos traducidos o en portugués, que se convierten en objeto de reseñas críticas en distintas revistas, tales como *La Vida Literaria*, *Prometeo*, *La Lectura*, *Por Esos Mundos*, *Grecia*, *Revista Ibérica*, *Cervantes*, *Los Quijotes*, *Cosmópolis*, *La Esfera* y *La Gaceta Literaria*, y en antologías españolas, como las organizadas y traducidas por Gerardo Diego, *Paisaje con figuras* (1956) y *Tántalo* (1960), que incluyen versiones de poemas de Eugénio de Castro.

Sus libros son a menudo comentados y traducidos: *El rey Galaor*, por Juan González Olmedilla, en 1913; *Constanza*, ese mismo año, por Francisco Maldonado, con prólogo de Miguel de Unamuno; *Salomé y otros poemas*, por Francisco Villaespesa, en 1914, con prólogo de Rubén Darío; *La sombra del cuadrante*, por Villaespesa, en 1915; *El rey Galaor*, también por Villaespesa, en 1917; *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, por Andrés González-Blanco, Fernando Maristany, González Olmedilla y Francisco Villaespesa, en 1922 y *Obras poéticas de Eugénio de Castro. Tomo I (Oaristos, Horas)*, en 1922, por González Olmedilla.

El portugués está en la órbita de personalidades tan distintas como Juan Ramón Jiménez, cuyo célebre poema «Vino, primero, pura...» es en realidad una paráfrasis de un poema de Castro, Eugenio D'Ors, José María Pemán, Enrique Díez-Canedo, Blanco-Fombona, Ramón Gómez de la Serna, Colombine, Isaac del Vando Villar, Rogelio Buendía o Rafael Cansinos Assens. El epistolario hispánico del portugués, en el que destacan nombres como los de Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Amado Nervo, Alfonso

Reyes, Eugenio D'Ors, Francisco Villaespesa o Rogelio Buendía, reúne más de cinco centenas de páginas. Hay también constancia de la existencia, en su biblioteca personal, de varias docenas de dedicatorias autógrafas de españoles, tales como las de Eugenio d'Ors, Miguel de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala o Juan Ramón Jiménez. Sus diversos viajes a España están registrados en *Cartas de torna-viagem* (1926-1927), que reúne los artículos que publicó en *La Nación* de Buenos Aires entre 1923 y 1925, y en *A mantilha de medronhos* (1923), poemario de temática española con sonetos dedicados a distintas individualidades, de Juan Ramón Jiménez a Eugenio D'Ors, de Ramón Pérez de Ayala a Miguel de Unamuno, de Valle-Inclán a Enrique Díez Canedo.

No podemos ignorar la transversalidad de su recepción. Aclamado en carta de 1902 por el dariano Francisco Villaespesa como «el primero de todos los poetas peninsulares»<sup>1</sup>, la recepción de Castro se amplía además al círculo ultraísta, influyendo sobre Rogelio Buendía, quien comenta una entrevista con Castro en *Lusitania. Viaje por un país romántico* (1918) y traduce su poema «De Toledo para el mar» en *Grecia*, el año siguiente, o en César González-Ruano, quien narra su visita al poeta portugués en un reportaje publicado en *El Heraldo* de Madrid, en 1928, y que integraría el volumen *Un español en Portugal*, de ese mismo año, y haría el más penetrante obituario del autor publicado en la prensa española, el 22 de agosto de 1944, en *La Vanguardia*. Castro llegaría incluso a la órbita de la generación del 27, habiendo sido traducido en *La Gaceta Literaria* y convirtiéndose en personaje de un capítulo de la novela *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), de Mauricio Bacarisse. Como hemos podido ver, además, Gerardo Diego, tradujo algunos de sus poemas en sus colecciones de traducciones.

Ahora bien, este mismo autor, hoy por hoy tan oscuro en las historias literarias ibéricas, mantuvo una intensa relación de amistad y mutua admiración con Miguel de Unamuno, coronada con el viaje que realizó a Salamanca, el 30 de septiembre de 1934, para participar en las celebraciones de jubilación del español, en cuyo contexto recibiría el título de doctor *honoris causa* por la universidad salmantina. En efecto, tan plural es su recepción que Castro resultará figura nuclear a la hora de interpretar el mapa heterogéneo de la modernidad literaria ibérica, apoyando la concepción

---

<sup>1</sup> Eugenio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, Eloísa Álvarez y Antonio Sáez Delgado (ed.), Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2006, p. 149.

transversal del concepto *modernismo*, tal y como la defiende Juan Ramón Jiménez en *El Modernismo. Apuntes de Curso* (1953), ilustrando ese tiempo como *continuum* ruptural, según propone Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1972).

En la biblioteca personal del bilbaíno hallamos quince libros de Eugénio de Castro, con dedicatoria. Conocemos hoy unas sesenta cartas intercambiadas por los dos autores, que hacen de Eugénio de Castro el autor portugués con el que mantuvo Unamuno una más intensa correspondencia y que atestiguan una amistad animada por varios encuentros, el primero de ellos entre el 29 de febrero de 1903 y el 29 de abril de 1904, en Coimbra, fecha en la que el autor de *Niebla* escribe al poeta portugués, diciéndole:

No ha sido mi visita a esa ciudad uno de esos raros sucesos pasaderos que apenas dejan huella en nuestra vida; más que un *suceso*, una cosa sucedida, ha sido para mí un *hecho*, algo que queda [...]. Ha empezado, gracias a usted, a subir de punto el interés [...] hacia Portugal y sus cosas. Pienso escribir de ello a mis españoles y pienso, muy en especial, procurar que se le conozca a Vd. aquí aún más de lo que se le conozca<sup>2</sup>.

Tales palabras son determinantes, pues, como sabemos, sancionaba Unamuno por entonces la superficialidad de las fórmulas de los grupos esteticistas finiseculares, de los que Castro era figura destacada. Por ello, *Belkiss* (1894), del portugués, había merecido del español crudas críticas, en el ensayo «Arte y cosmopolitismo», incluso en *Contra esto y aquello*, donde denunciaba la falta de originalidad de la obra y la irrelevancia del tema del «insoportable *Belkiss* de Eugénio de Castro, libro que huele a polvillo de biblioteca amasado en aceite de lámpara, y a orientalismo de enésima mano»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, p. 186.

<sup>3</sup> Miguel de Unamuno, *Contra esto y aquello*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 215. En la primera carta del bilbaíno constante que encabeza el epistolario de Eugénio de Castro, del 28 de febrero de 1903, ya se planteaba esta perspectiva, matizada sin embargo por la profundización de la lectura unamuniana de la obra del poeta portugués: «Sólo conocía a usted por una traducción de su *Belkiss* que me envió mi amigo Berisso, de Buenos Aires, y por referencias. [...] Con la sincera aunque ruda franqueza que en todas mis cosas empleo, he de decirle que *Belkiss*, si bien me gustó mucho a trozos y admiré su arte, no me satisfizo. El arte degenera allí a ratos en artificio. No lo puedo remediar, padezco de galofobia. [...] Con este ánimo emprendía la lectura de sus *Poesias escolhidas* y he de confesarle que mi opinión respecto a Vd. se ha modificado no poco. Hay en

Sin embargo, en *Vida de D. Quijote y Sancho* (1905), según lo que anuncia en carta al portugués y ya después del mencionado encuentro, incluye versos de *Sagramor* (1895) para ilustrar su reflexión sobre la precariedad de la fama:

Eu sou a gloria, genio jocundo  
De radioso paiz solar;  
Seras o poeta maior do mundo...  
.....  
Dizem que o mundo debe acabar [sic]<sup>4</sup>

Lo vuelve a hacer en el ensayo «Literatura portuguesa contemporánea» y dedica a su obra poética –y sobre todo a *Constança* (1900)– el texto inaugural de *Por tierras de Portugal y España*, de 1911 (del que publicó una primera versión en 1907 en el *Cojo Ilustrado* de Caracas y una segunda en *La Nación* de Buenos Aires, en 1909) y que el portugués elegiría como prólogo a la segunda edición del poema, en sus *Obras Poéticas* completas.

La relación de Unamuno con la literatura de Castro, quien fue uno de los primeros lectores de la poesía del español (envía al portugués el 29 de septiembre de 1910 una postal con dos sonetos manuscritos y en hoja sin fecha su «Canción de cuna»; véase el anexo para la reproducción de estos documentos), resulta suficientemente aclaradora de la coherencia del primero y de la pluralidad receptiva del segundo, figura sintética de los rasgos de la modernidad literaria ibérica. Al rechazo del paradigma estético de *Belkiss*, seguiría, ya lo hemos visto, la aceptación calurosa de algunas composiciones de *Poesías escolhidas* y una admiración profunda por *Constanza* que le haría matizar opiniones anteriores.

Lo que Unamuno descubría en Castro era un portuguesismo, un casticismo, que sus contemporáneos portugueses no supieron apreciar:

En su primera época apareció Castro a muchos de sus compatriotas, enamorados ciegamente de lo que llaman *vernacular*, como un poeta exótico imitador de la poesía francesa novísima. [...] Pero no supieron ver esos sus compatriotas que le encontraban

---

ese libro composiciones que he leído tres, cuatro, seis, diez veces ya» (Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario [1877-1943]*, pp. 183-184).

<sup>4</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 254.

poco castizo, cómo por debajo de las galas de la literatura, que llamaré internacional, palpitaba el espíritu más arraigadamente portugués<sup>5</sup>.

Este mismo rasgo lo elogiaría el bilbaíno en carta del 30 de marzo de 1903 al traductor Juan González Olmedilla, quien, en la sesión de presentación de la traducción de la obra de Castro *El hijo pródigo*, en el Ateneo madrileño, leyó las palabras de Unamuno: «me pide que le escriba algo sobre mi amigo el gran poeta portugués Eugenio de Castro y su poema *O filho pródigo* [que] es de una profunda intuición poética, y es, además, muy portugués»<sup>6</sup>.

Unamuno resultaría, de hecho, un importante mediador de Eugénio de Castro en su relación con otros hispánicos, como revelan los datos del epistolario hispánico del portugués, recomendándolo a Rogelio Buendía, Ignacio Ribera i Rovira o Samuel López, que lo tradujeron, a José Manuel Bartolomé, quien invitaría a Castro en 1913 en representación del Ateneo Universitario de Salamanca a hacer una lectura pública de su obra, y sobre todo a Francisco Maldonado, su alumno, quien, como ya hemos destacado, firmaría la traducción de *Constanza* publicada en 1913 con prólogo del mismo Unamuno.

La atención fue recíproca, según demuestran las cartas del poeta portugués. El 21 de marzo de 1911 le hace hondos elogios: «Como *essaiiste*, mi Amigo no tiene competidor en actualidad, y si sus enemigos le quisieran oponer algunos rivales, tendrían que socorrerse de los nombres de Montaigne y La Bruyère»<sup>7</sup>. Ese mismo año divulga en la prensa portuguesa *Rosario de sonetos líricos*, mediando la publicación de un artículo, acompañado de una fotografía de Unamuno, en el periódico *Primeiro de Janeiro* de Oporto. En 1904 revela la intención de publicar un libro titulado *Terras de Espanha*, proyecto que Unamuno acoge con entusiasmo, y que puede haberle sugerido su *Por tierras de Portugal y España*, que Castro, a su vez, señalará como referente de *Cartas de torna-viagem*.

---

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno, «Eugénio de Castro», en *Obras poéticas de Eugénio de Castro*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971, p. 14.

<sup>6</sup> La cita proviene de un texto originalmente publicado en la *Revista de Bellas Artes* (Madrid, 1913) y luego recuperado para integrar el tomo VII de las *Obras poéticas* de Eugénio de Castro, publicadas por la editorial Lumen en Portugal.

<sup>7</sup> Miguel de Unamuno, *Epistolario portugués de Miguel de Unamuno*, Ángel Marcos de Dios (ed.), París, Fundación Calouste Gulbenkian, 1978, p. 107.

Antes había dedicado ya a Unamuno el poemario *La sombra del cuadrante* (1906) y uno de los sonetos de *A mantilha de medronhos*, sobre Salamanca. La atención que Castro dedicó a Unamuno duró hasta su muerte. En una carta del 1 de enero de 1929, durante el exilio de Unamuno en Hendaya, leemos:

[...] no quiero dejar de decirle que siempre recuerdo su persona, a quien dedico la más enternecida estima, y su espíritu, por el que tengo la máxima consideración. No le faltarán ahora, en el exilio, cumplimientos de amigos ausentes, entre los que seré yo quizá el más insignificante, pero de los más fieles<sup>8</sup>.

El 21 de febrero celebra el retorno del español a Salamanca y el 20 de septiembre de 1934 evoca la visita que le había hecho en su exilio francés. El 3 de marzo de 1937 le envía un telegrama de condolencias a Rafael de Unamuno Lizárraga por ocasión de la muerte de su padre.

Tan intensa relación no hubiera sido posible sin la seducción que *Constanza* ejerció sobre Unamuno. El 29 de abril de 1904 le escribe a Castro: «Su *Constanza* me tenía encantado, es un libro de doloroso sosiego o de sosegado dolor, de quietación por camino de compasión»<sup>9</sup>. Unos meses después, el 26 de diciembre de 1904, afirma: «He releído su *Constanza* y cada vez me gusta más. Tal vez algún día tenga la ocasión de explicarle el encanto que se desprende de su hermoso poema, tan hondamente portugués y, por ello, el más universal de los de usted»<sup>10</sup>. Dicha admiración le provoca incluso el deseo de traducir el poema, según declara el 20 de febrero de 1905: «De lo que estoy cada día más encantado es de su *Constanza*. Voy a intentar traducirlo; en verso, por supuesto»<sup>11</sup>, deseo que, casi dos años después, concretiza, según afirma en carta de 30 de noviembre de 1906: «Estoy traduciendo, en verso, por supuesto, su *Constanza*. Cuando lo acabe le consultaré algunas dudas»<sup>12</sup>. Esa empresa la culminaría por completo, como hemos dicho, Francisco Maldonado,

---

<sup>8</sup> Miguel de Unamuno, *Epistolario portugués de Miguel de Unamuno*, p. 111.

<sup>9</sup> Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, p. 186.

<sup>10</sup> Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, p. 188.

<sup>11</sup> Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, p. 190.

<sup>12</sup> Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, p. 199.

por influencia del bilbaíno del que fue alumno, pero cabe relevar que el poeta Miguel de Unamuno coincide con el que tradujo a Eugénio de Castro.

*Constanza* trata del triángulo entre Inês de Castro, don Pedro de Portugal y su mujer, Constanza, pero esta vez desde la inusitada perspectiva de la mujer traicionada. El encanto de Unamuno, que como sabemos trabajó el tema de la triangulación amorosa en diversas ocasiones –*Niebla* (1914), *Dos madres* (1920), *La Tía Tula* (1921), *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* (1930)–, es comprensible: *Constanza* nos ofrece una compleja estructura psicológica que articula lo real y lo onírico, así como la trasgresión de normas culturales instituidas, con alusiones al lesbianismo, al adulterio y al incesto, y a la inmolación suicida por amor, bajo una intensa y ambigua religiosidad. El poema será para Unamuno un espejo de sus mismas preocupaciones, en la tematización de una vivencia trágica –«esta tragedia íntima y silenciosa»<sup>13</sup>– percibida mediante una relación erótica fracasada, por la emergencia, en la protagonista, de su autoconsciencia en el seno de un mundo de relaciones derrotadas. Resulta bastante revelador el hecho de que aparezca en el texto de Castro la metáfora de la niebla, de resonancias kierkegaardianas:

La vida  
Es cerrada, constante niebla,  
En la que cada alma busca  
Su gemela, la elegida,  
Llegando a las densas brumas de este exilio<sup>14</sup>.

Esta está asociada a la postulación de la relación interpersonal como condición *sine qua non* de la existencia, que hace que el *e-xistir* esté pendiente del *con-sistir*, según las palabras de Unamuno: «lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento. En esa consistencia se sostiene su existencia [...]»<sup>15</sup>.

La dualidad amor sensual/amor espiritual, frecuente en la obra de Miguel de Unamuno, es determinante en el poema. *Constanza* está nimbada de «Amor

<sup>13</sup> Miguel de Unamuno, «Eugénio de Castro», p. 8.

<sup>14</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, Madrid, Revista de Archivos, 1913, p. 36.

<sup>15</sup> Miguel de Unamuno, *Manual de Quijotismo; Cómo se hace una novela; Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, Bénédicte Vauthier (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, p. 177.

espiritual, amor desencarnado»<sup>16</sup>, guardado por el «genio del Silencio»<sup>17</sup>, en una actitud que Unamuno afirma «crepuscular»<sup>18</sup> y que se opone a la continua risa de Inês. La insinuación del lesbianismo le sirve a Castro para plantear una imposible unión sacralizada y mutilada por dicha disidencia de naturaleza y por la realidad mundana: Constanza, frente a Inês, pretende:

Confesarle, sincera, que la amo,  
Y que tiene mi amor el fundamento  
Que tuvo siempre, y con ternuras tales  
Que exceden a las de antes! que reclamo  
De ella me quiera bien, que nos fundamos  
Las dos en celestial, íntima unión,  
Para que en un amor Pedro nos quiera  
No comprendido en la mundana esfera<sup>19</sup>.

La espiritualización del amor de Constanza se opone, en realidad, al amor factible, demoníaco, de Pedro e Inês. En el sueño en el que es revelado, dicho amor presenta esa dimensión destructiva, tanática, que según Unamuno subyace al erotismo, ese «invencible instinto que empuja a un macho y a una hembra a confundir sus entrañas en un apretón de furia»<sup>20</sup>. La violencia de la relación erótica se conecta a la risa demoníaca que acompañaba a Inês, en la manifestación soñada de una pulsión de muerte:

Y el sacrificio empieza! Ni en los tiempos  
Del bíblico Nemrod igual matanza  
Pudo en el mundo haber! No marra un golpe!  
[...]  
Con insana avidez, sobre las pilas,  
De carne rechinante se abalanzan  
Entre alaridos y bulla estrepitosa;  
Cual chacales engullen, trincan, zampan,  
Y trozos aún en sangre enceta alguno.  
Parecen canes! En la lida bárbara,  
Que del mejor bocado en torno surge,  
Las famélicas hienas ahora pasan  
A ser leones en vena enfurecidos!

---

<sup>16</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, p. 30.

<sup>17</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, p. 29.

<sup>18</sup> Miguel de Unamuno, «Eugénio de Castro», p. 8.

<sup>19</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, p. 85.

<sup>20</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 134.

Ríe el Príncipe al ver tales batallas  
 En carcajadas altas y sonoras,  
 Y hasta destañar [...]»<sup>21</sup>.

De la *anagnórisis* de la traición resulta que Constanza no puede ya tomar «por un son de harpas eolias / De la arena en la ampolla cristalina / La áurea voz [...]»<sup>22</sup>, descubriendo así su proyecto de *nonada*, convirtiéndose, con ecos de Píndaro, en sueño de sombra. Le sobra esa abdicación femenina que Unamuno trató en *La Tía Tula* (escrita el mismo año en que publicó su texto sobre Castro para *El Cojo Ilustrado* de Venezuela). Constanza se reviste de maternalidad, rasgo que Miguel de Unamuno consideraba nuclear en el amor femenino —«en la mujer todo amor es maternal»<sup>23</sup>—, y la vemos rechazando la mácula del incesto al abandonar la idea de invitar a Inês para amadrinar a su hijo, lo que haría promiscuo e incestuoso el amor de Pedro e Inês (el paralelo con *La Tía Tula* resulta todavía evidente). Vemos entonces a Constanza desprendiendo, con afán de madre caritativa, una espina clavada en el pie de Inês, animando el acercamiento carnal de los amantes, como Gertrudis en la novela unamuniana, y sintiéndose

Feliz, si venturosos;  
 Grave, si tristes los hallaba,  
 Mostrábase ciega en tal modo,  
 Con tales artes ingeniosos  
 Medios buscaba de sumirse  
 Para dejarlos siempre a solas,  
 Que a no asomarse y traslucirse  
 Tinte en su rostro de amapolas,  
 Y, embajo un velo de tristeza,  
 De juventud y tibia frescura,  
 Todos creyeran —engañados  
 De su conducta ante la alteza—  
 Que era la madre dulce y pura  
 De aquellos dos enamorados...<sup>24</sup>

Constanza predica el culto del agonismo (tan portugués, según Unamuno, que caracterizaba a los lusitanos, como sabemos, como un *pueblo*

---

<sup>21</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, pp. 43-45.

<sup>22</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, p. 63.

<sup>23</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 137.

<sup>24</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, p. 74.

*de suicidas*). Porque el «dolor la purifica y la sublima»<sup>25</sup>, lo invoca en unas estrofas que Miguel de Unamuno considera centrales en el poema:

Henos a solas ya, dolor acerbo!  
[...]  
eres cual marina  
Sirena hermosa halagadora y suave...  
Cuando, entonces, en mí tus brazos hincas,  
Son húmidas guirnaldas de jacintos,  
Las manos con que hieres son armíneas,  
El mirar con que quemas es velludo  
Y cae sobre mi alma con delicia,  
Cual cascada de nardos y de besos,  
De tus puñales crueles la llovizna!  
No! no te debo odiar, debo adorarte.  
Oh dolor sin igual, dolor que intimas  
A que Dios me esté viendo con ternura  
Desde la excelsa y encumbrada cima<sup>26</sup>!

En una explícita reincidencia femenina del calvario —«[...] ve, Señor! / Cómo por Ti ella sufre! Un día, por amor / [...] / Fuiste hombre, y por amor se hizo mujer Constanza!<sup>27</sup>»— es por vía del dolor que Constanza en definitiva se descubre a sí misma y puede llegar a Dios. Como recordaba Unamuno, «esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparential, nos lleva de golpes y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas»<sup>28</sup> y de nuestra persona: «El dolor es el camino de la conciencia»<sup>29</sup>. Y es por ello que en el poema de Castro podemos leer que «Tan sólo aromas prestan nuestras almas / Si la angustia las quema, cual la mirra / Que sólo da en las brasas su perfume»<sup>30</sup>.

Comprendemos por lo tanto cuán cerca está el poema de Eugénio de Castro de la concepción unamuniana del dolor como aquello que nos hace «descubrir nuestras entrañas» y a través de lo que «llegaremos [...] a las entrañas de nuestras entrañas temporales, a Dios»<sup>31</sup>. Fondeando en este Dios,

---

<sup>25</sup> Miguel de Unamuno, «Eugénio de Castro», p. 10.

<sup>26</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, pp. 61-64.

<sup>27</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, p. 39.

<sup>28</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*, p. 374.

<sup>29</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 140.

<sup>30</sup> Eugénio de Castro, *Constanza*, p. 56.

<sup>31</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 211.

no lógico sino biótico, Constanza, que se muere en los brazos de Pedro tras devolverle a Inês el beso último que el marido había dejado en sus labios, en esa que es, en la opinión de Miguel de Unamuno, una de las más bellas escenas que leyó nunca —«La muerte de Constanza, rodeada por los dos amantes, su amiga y su marido, a los que al fin deja solos, es una de las escenas más hermosas que he leído en toda literatura»<sup>32</sup>—, llegaría, al final, a sí misma.

Al margen de la interpretación del poema, *Constanza* le había servido a Unamuno para, en carta del 28 de febrero de 1903, precisar su visión sobre el antagonismo nacionalismo/cosmopolitismo, al que tantas veces hizo referencia:

*Constanza* me parece más universal y mundial por ser más portugués y otras de sus cosas, *Belkiss* v. gr. más cosmopolita y libresco por ser afrancesado. Y es que yo creo que cuanto más de su país y más de su tiempo sea un poeta, es más de los países y de los tiempos todos, que al Hombre, a lo que tenemos de común, a nuestras raíces, unas para todos, llegamos ahondando en nosotros y no saliendo fuera. Opongo lo universal a lo cosmopolita. [...] En cierta época de propaganda no es malo ceder algo a cosmopolitismo y hasta cultivar el cotarro (*coterie*) internacional, [...] pero hay que sacudirse de su maléfico influjo<sup>33</sup>.

Por lo tanto, la obra de Castro plantea a la vez la puntillosa relación de Unamuno con las tendencias internacionalistas en boga, de las que fue Castro gurú en Portugal y en las literaturas hispánicas. La recepción modernista del portugués le sirve para condenar dichas tendencias, afirmando, el 15 de diciembre de 1905, en un comentario sobre el volumen *Los Modernistas*, de Víctor Pérez Petit, que contiene un capítulo sobre Eugénio de Castro, y más concretamente sobre su *Belkiss*: «El libro vale menos que poco. Resulta ya grotesco llamar modernistas (palabra sin sentido definido y claro) a todos esos escritores, usted inclusive»<sup>34</sup>.

Resulta de veras curiosa la permeabilidad del polisistema hispánico a la obra de Eugénio de Castro. Las palabras de Unamuno, evidenciando la consternación por la lectura modernista del portugués, nos la exhiben como síntoma de una modernidad no unidireccional, una modernidad que resulta de una poligénesis, según el concepto empleado por Nil Santiáñez en *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos* (2002), cruzada por vectores contradictorios.

<sup>32</sup> Miguel de Unamuno, «Eugénio de Castro», pp. 12-13.

<sup>33</sup> Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, pp. 184-185.

<sup>34</sup> Eugénio de Castro, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, p. 196.

La recepción de Castro, de hecho, siendo transversal, como hemos visto, a las distintas tendencias ibéricas, contornea con notable agilidad las disputas internas entonces existentes en España, convirtiéndose en una especie de hipotexto del modernismo español, si entendemos el término en su carácter periodológico. Las ambigüedades de su obra, indecisa entre decadentismo, simbolismo, neorromanticismo, modernismo, vanguardismo y parnasianismo, lo convierten en un ejemplo paradigmático de la vacilante transición moderna que hizo que en el polisistema ibérico convivieran tendencias antagónicas, en un tiempo plural, considerando las condiciones específicas de la modernidad ibérica, su *impureza*, tal y como la describe Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia* (2001), con esa especificidad tan suya y tan bien formulada por Jesús Torrecilla en *La actualidad de la Generación del 98. Algunas reflexiones sobre el concepto de lo moderno* (2006). Faltas de las consolidaciones paradigmáticas industriales, científicas, burguesas y positivistas fuertemente arraigadas en otros contextos, las literaturas ibéricas son particularmente sensibles a la paradoja constitutiva de dicha modernidad, a esa nostalgia y repudio simultáneos de una modernidad que es en verdad doble, como la describió en su ya clásica tesis Matei Calinescu (*Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, de 1987), pro y contramoderna.

De ahí tales hesitaciones y tales antagonismos, ecos quebradizos, síntomas de un problema común, de la indecisión de la transición hacia la modernidad. Así, por ejemplo, en el prefacio a *Oaristos* (1890), Castro hace el elogio del «vertiginoso correr do expresso da ORIGINALIDADE»<sup>35</sup>, en tono apologético bastante vanguardista, pero en *Cartas de torna-viagem* condenará «o hino augustos que as cidades modernas vitoriosamente entoam em louvor do progresso»<sup>36</sup>, «esta prosaica era de mil novecentos e vinte e quatro, mais interessada pelos desafios de *football* e pelos progressos da aviação que pelas expansões poéticas»<sup>37</sup>. Se acerca aquí al Unamuno que, en «De vuelta a la cumbre», de *Andanzas y visiones españolas* (1922), predicaba:

Deja de pisar el asfalto de los bulevares. Aprende a desdeñar eso que llamamos, y que rara vez es tal, y a extraer de ella lo que de cultura encierre. Deja la civilización con el

---

<sup>35</sup> Eugénio de Castro, *Obras poéticas*, Coimbra, Lumen, 1927, vol. 1, p. 6.

<sup>36</sup> Eugénio de Castro, *Cartas de torna-viagem*, Coimbra, Lumen, 1926, vol. 1, p. 82.

<sup>37</sup> Eugénio de Castro, *Cartas de torna-viagem*, vol. 1, p. 82.

ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, el *water-closet*, y llévate la cultura en el alma. Todo ese formidable aparato de invenciones mecánicas acaba en producir una poesía<sup>38</sup>.

En esta concepción de una poesía que camina al revés de la modernidad industrial radica, al final, también, el modernismo unamuniano, que ayuda a justificar, por una parte, el aprecio que por él sintieron Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, formados en las primicias modernistas, y, por otra, su atención hacia la obra del portugués. Más evidente resulta este hecho si consideramos la consanguinidad de aquellas palabras y de las del poeta nicaragüense, el primer lector hispánico favorable a Castro, que en el prólogo a *El canto errante* (1907) afirmaba: «La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: es el Arte el que vence el espacio y el tiempo»<sup>39</sup>. El Arte y la Poesía como valores redentores de la modernidad hicieron que Unamuno proclamara, en «Cantos de la noche»: «Digan lo que digan los regeneradores que creen que fabricando maquinitas surgirán fábricas de maquinarias [...], una de las cosas de que más necesitamos estamos es de buenos cantores y de ciegos videntes, de poetas»<sup>40</sup>. Esta curiosa apología de la *videncia* del poeta no se aleja, al final, de la tradición romántica (y de la respectiva fuente clásica de la misma) que subyace a la experiencia modernista dariana.

La favorable acogida de Eugénio de Castro, tanto por Miguel de Unamuno como por Rubén Darío, es por lo tanto un punto más en la cadena de esta reacción a la modernidad positivista e industrial, ayudándonos a pensar la coherencia del fenómeno de la modernidad literaria peninsular en toda su diversidad, de la que la obra del poeta portugués es caso paradigmático.

## OBRAS CITADAS

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.  
Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

<sup>38</sup> Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1966, vol. 3, p. 1069.

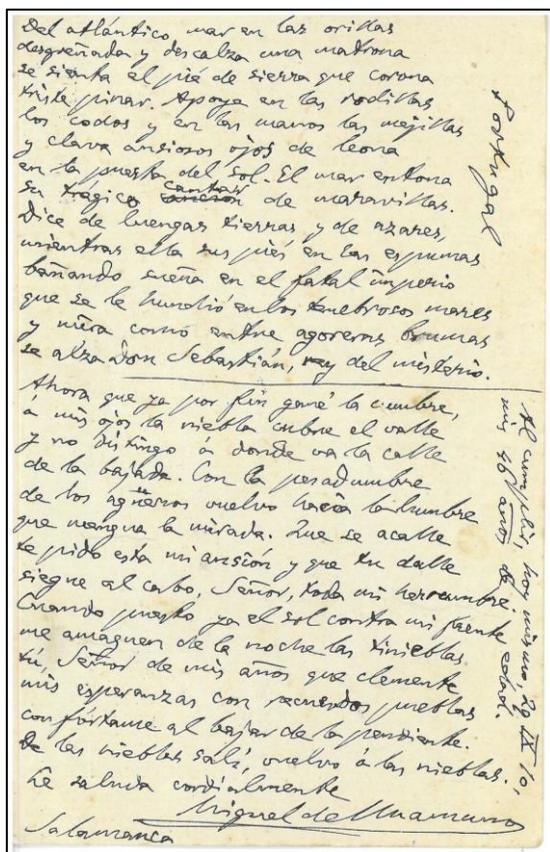
<sup>39</sup> Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, vols. 1 y 5, p. 956.

<sup>40</sup> Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. 3, p. 634.

- Castro, Eugénio de, *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, Álvarez, Eloísa y Antonio Sáez Delgado (ed.), Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2006.
- , *Obras poéticas*, Coimbra, Lumen, 1927.
- , *Cartas de torna-viagem*, Coimbra, Lumen, 1926.
- , *Constanza*, Madrid, Revista de Archivos, 1913.
- Darío, Rubén, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
- Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo. Apuntes de curso*, Jorge Urrutia (ed.), Madrid, Visor Libros, 1999.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Santiago de Chile, Tajamar Ediciones, 2008.
- Santiáñez, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Torrecilla, Jesús, *La actualidad de la Generación del 98. Algunas reflexiones sobre el concepto de lo moderno*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.
- Unamuno, Miguel de, *Manual de Quijotismo; Cómo se hace una novela; Epistolario Miguel de Unamuno*, Bénédicte Vauthier (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- , *Epistolario portugués de Miguel de Unamuno*, Ángel Marcos de Dios (ed.), Paris, Fundación Calouste Gulbenkian, 1978.
- , «Eugénio de Castro», en *Obras poéticas de Eugénio de Castro*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971, pp. 7-17.
- , *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1966.
- , *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Renacimiento, 1914.
- , *Contra esto y aquello*, Madrid, Renacimiento, 1912.
- , *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento, 1912.

Anexos<sup>1</sup>

1. Postal de Miguel de Unamuno a Eugénio de Castro, con ocasión de su propio cumpleaños, el 29 de septiembre de 1910, en el que incluye dos sonetos que integrarían, con variantes, sus obras completas



<sup>1</sup> Todas las imágenes de este anexo son cortesía de y se publican con el permiso de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra (Portugal) y la Casa-Museo Unamuno.

2a. Carta de Miguel de Unamuno (28 de febrero de 1903) – P. 1


  
 EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
 Pontifical

28 febrero 1903  
 Sr. Eugenio de Castro

cuanto más de me seas y más de tu tiempo sea un poeta y más de los países y de los tiempos todos, que al hombre, a lo que resta de un alma de común, a nuestras raíces, a una para todos, llegamos a honduras en nosotros y no sabiendo fincar. Ojamos lo universal a lo cosmopolita, el espíritu universal es el que descendiendo a la entraña de su propio pueblo en su época propia, llega al hombre; tal es Dante, el más fecundo de los italianos del Renacimiento y el más italiano (Florentino) de los florentinos de Italia. Cervantes, que es puro españolísimo del siglo XVI se hizo universal del mundo. El cosmopolitismo solo llega al combatiente social de hoy, al que puede implicarse en el mundo, obteniendo por vía remota.

En cierta época de mi vida me vino a la cabeza un amigo S. Junguero, pero hoy que se acuerda de mi maltrato en el libro, en su vejez ciudad que tanto de los años conoce y que me engaña se me da a esta Salamanca, y ese pedirio a mi propio hogar, tal el hecho de su recuerdos en la vida y el haber a la

Muy señor mío: Hace cosa de quince días recibí sus breves solicitudes y no le he escrito antes esperando a cartas. En este tiempo he pasado cinco días en una delicia (los días de Carnaval), zozocando mi espíritu y releyendo mi cuerpo en las grandes encinas, invitado al viento. Hoy, por fin, levo el bomo que me envía usted en esta.

Yo conozco a usted por una traducción de m. Belkis, que me envió mi amigo Donoso, de Buenos Aires, y por referencias. He hablado de usted con portugueses amigos míos y me han dado las mejores ausencias, a que cito de Guerra Junguero — con quien se ha mucho y muy íntimamente — que le profesa muy poca o ninguna simpatía. No lo es, pero, pues son habidos espíritu muy diferentes.

Con la ánima aunque nada favorecida que en todos mis cosas ayables he de decir que Belkis, si bien me gustó mucho a lo arte y admirar en arte, no me satisface. El arte y admirar arte, a natos en arte, no está en todo ello cierta preciosidad, a lo de volar, de rebuscar. He de decirle, no obstante, que explorando aquí Laguna y Estrecho grigas, con dificultad oportuna en

2b. Carta de Miguel de Unamuno (28 de febrero de 1903) – Pp. 2-3

Etibus e regimines de proprietates, potue sig  
 cambio de suelo funderis, del fructu. No to  
 puede renovarlas, jaldico de parafabla y a  
 tior. Para fancia en poren (ante qstoria)  
 sobre todo cuando pde fonde renovarlas de  
 equitate andypro.  
 Con este mismo empuerol, a te fira  
 de mi fancia, xaxabla, y de de exfancia  
 que mi qstoria, reposito a vided se ha un  
 pldico no paca. Hay en se ledio de que  
 rimes que de Cole (dey, canho, reis, deq  
 vee) Jan. "Agramon e Coela", "El guanicho  
 de fitas", "Para Relina dey faldas" en q  
 ves una pira chova, mas la fira de cuqora,  
 la fira de los alanos... no de "no de  
 no de xaxaba", "no se parece a mi pira  
 a fira del castellano, de este modo fima  
 Refirilo de cui fancia y paxabla... "No  
 vaxabla" "Ei muy hoxoro y kerunadica  
 "Galar e fudela", paca fira de uctima  
 fira fanda. fira lo sugir que fira de  
 certuras, para mi pira, e "Depurado"  
 y Ay fira vltima componencia, de fima  
 de in fira Castela, que e, mi dno,  
 lo sugir de vided. Hay en ellas fira de  
 hucenidad — que en otras cosas de vided  
 ta — y un rito in fencia, de paraxabla  
 y no de fancia, fira de y canho, de  
 mky que necesita a Reporan: canho de  
 e algo fanda y dno, a rta, con rita  
 fira fira y fira fira, y no fira  
 fira fira el mismo que vided de de fira

de fira de fira, vided y paxabla  
 ead. "Depurado" e una fira fira  
 me paxabla de uctima, y que de de  
 me en una fira de fira de fira de fira  
 de fira (no de fira fira) Hay en  
 el cambio vided que fira de fira  
 de los fira que pira para un fira  
 fira que de fira fira. "El fira fira  
 fira (y fira y fira americano). No  
 vira fira."  
 En me a fira pira fira  
 de fira fira fira...  
 fira o fira fira de fira...  
 fira que e fira de fira...  
 fira fira en mi fira "Ead fira  
 e de la fira". El fira de "Ead fira  
 e" e fira fira.  
 fira, fira fira y en dno vira de fira  
 fira vira fira que al de de de  
 carne e fira de fira — como fira de  
 fira — fira fira e en fira fira. fira  
 han fira fira y la fira de fira que  
 paca fira de fira fira. Lo que me  
 fira fira e a un fira e un fira  
 fira a una fira fira fira. y fira  
 fira fira que fira en fira fira  
 de fira. fira fira fira fira  
 fira fira fira y fira fira por fira  
 fira fira y fira de fira fira, fira  
 vira fira fira fira y fira fira  
 por fira fira. y que no fira que

2c. Carta de Miguel de Unamuno (28 de febrero de 1903) – P. 4

EL RECTOR  
DE LA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
Particular

hecho mudo, según veo  
en el Prepacio del Sr. M. M.  
García le hará madurar y  
de su nota propia, de un  
ta. hondamente portuguesa y  
en puro portuquesismo, universal.  
Constancia es una promesa de ello.

Vea, pues, como en piedad de  
simpatía le digo Lisa, Vana y Clara  
muñe lo que de usted pienso.

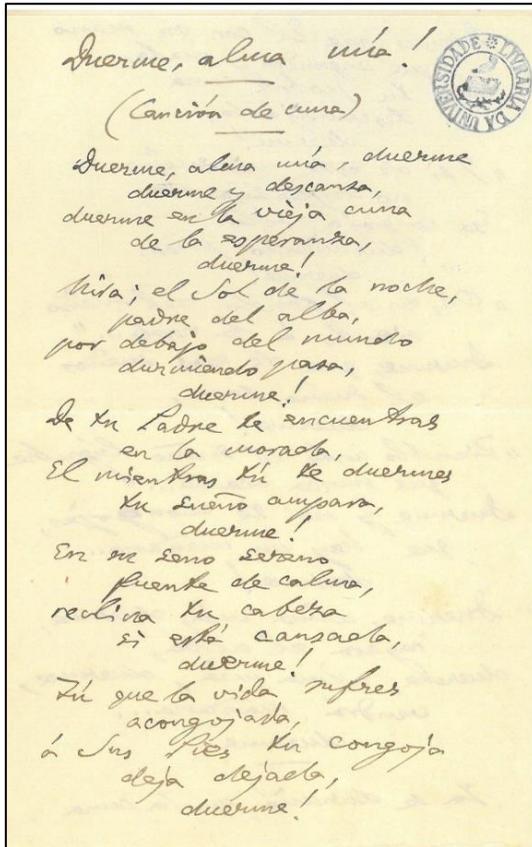
Mañana le remitiré un ejemplar  
de mi En torno al Casticismo, de mi  
Parajes y de mi discurso de Cardagosa  
y lo que me queda, mis otras dos o tres  
novelas (Pax en la guerra y Humo  
y Lealagoría) no son ya mías, sino de  
mis editores.

Quiere tome esta carta como un  
tra de simpatía de por su obra, de  
compañerismo y de amistad de  
su afino

Miguel de Unamuno



3a. Poema «Duerme, alma mía! (Canción de cuna)», que Unamuno le envió a Castro, sin que podamos determinar la fecha. El poema integraría, con modificaciones (el autor sustituye la tercera estrofa, por ejemplo) y bastante desarrollado, el libro *Poesías* (1907) – P. 1



3b. Poema «Duerme, alma mía! (Canción de cuna)» – Pp. 2-3

Duerme, que el con su mano  
que engorda y mata,  
cuna te probré cuna  
de la venenosa,  
duerme!  
"Y si de este mi sueño  
no despertara..."  
Se congoja solo  
durmiendo para,  
duerme!  
"Oh, en el fondo del sueño  
siénto á la noche..."  
Duerme, que de sus manos  
el sueño lava,  
duerme!  
"Bembó ante el sueño ligubre  
que nunca acorta..."  
Duerme y no se acorta  
que hay un mañana...  
duerme!  
Duerme, alva una, duerme,  
rayar el alba,  
duerme, alva una, duerme,  
vendrá mañana...  
duerme.  
La se durmió en la cuna

de la esperanza  
se me durmió la frente,  
¿habrá un mañana?  
¿duerme?



#### 4. Primera columna del primer texto que Miguel de Unamuno le dedica a Eugénio de Castro (*El Cojo Ilustrado*, Caracas, 1907)

**ESTUDIOS CRITICOS**

—  
EUGENIO DE CASTRO  
—

Salamanca, noviembre de 1907.

EUGENIO de Castro, el delicadísimo poeta portugués, es conocido del gremio literario sudamericano, por la traducción que de su «Belkiss» hizo Luis Bariso. «Belkiss» es, según parece, la obra del poeta colombiano que ha sido recibida con más favor por el público; ha sido traducida más que las otras, y va su autor á publicar la segunda edición de ella. Y no es, sin embargo, la que yo creo preferible.

Otras de una exquisita finura y delicadeza ha dado al público Castro desde que en 1884 publicó sus «Crystallisations da Morte», pero entre ellas ninguna, á mi entender y sobre todo á mi sentir, sobrepasa á «Constanza», publicada en 1900. Y es que «Constanza» es su obra más profundamente portuguesa, aquella en que su alma ha conseguido vibrar más al unísono con el alma de su pueblo. Parece como si su mano al escribirla se hubiese convertido en el arpa cónica de su pueblo, vibrando al soplo del alma de este. La lírica de «Constanza» es la más alta y noble lírica, aquella que siendo profundamente colectiva es, por eso mismo profundamente personal.

Constanza fué la mujer del infante don Pedro, el de la infanzonada Inés de Castro, cuyos trágicos amores inmortalizó Camões. Hasta hoy la atención y el interés todos se habían concentrado, como en casos análogos sucede casi siempre, sobre la amada del príncipe, disimulándose casi por completo la dulce pero crepuscular figura de la esposa legítima, de Constanza.

La pasión que alguien llamaría legal, la pasión no protegida ni por la ley civil ni por el sacramento religioso, aparece siempre, y es natural que así sea, como mucho más interesante y más poética que la otra. Su poesía es más trágica, más de espectáculo, más visible y más aparatosa. La tragedia del alma de la pobre Constanza, enamorada también de Pedro y no con menos pasión acaso que lo estuviera Inés, no es tragedia á cuya comprensión lleguen todas las almas. Y es esta tragedia íntima y silenciosa, la de la pobre esposa que ve cómo su más íntima y fraternal amiga le roba el corazón de su Pedro, es este martirio el que nos cuenta Eugenio de Castro en versos de una dulzura y una «saudade» exquisitas y profundas.

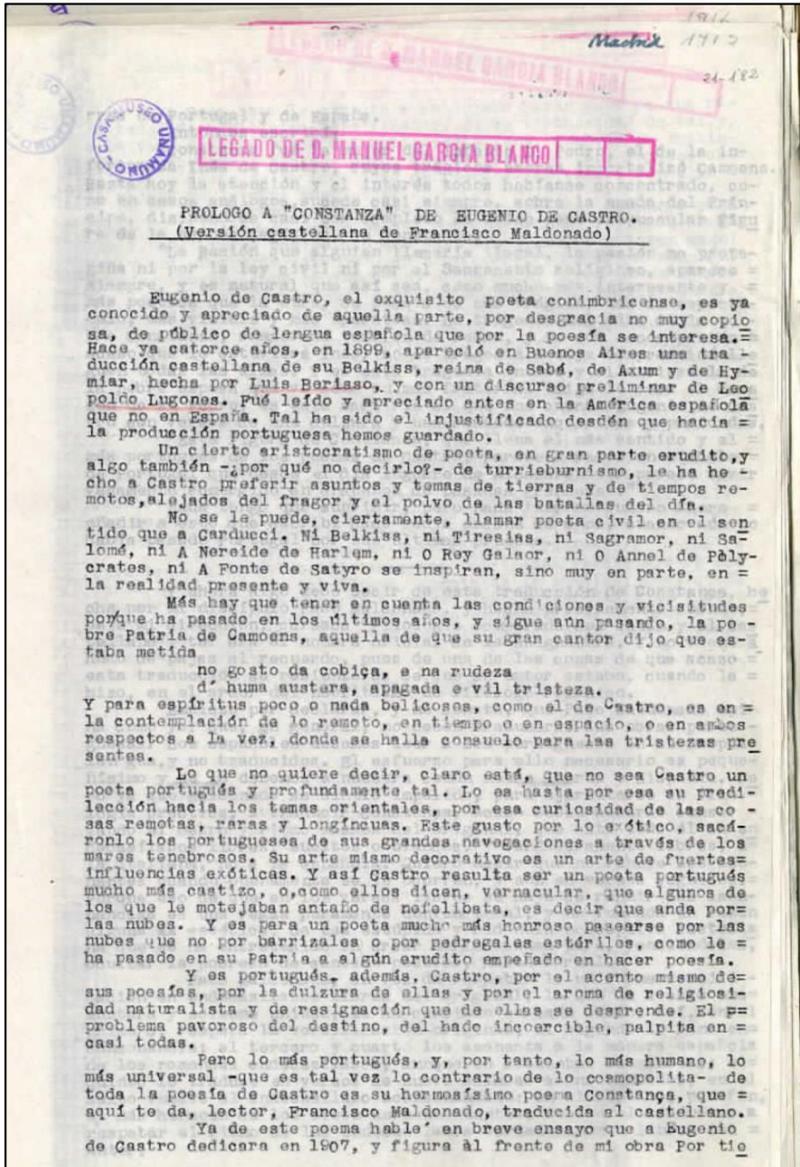
Esta figura de Constanza que lleva el más sentido y el más portugués de los poemas de Castro parece á ratos un símbolo de Portugal mismo, de ese hermosísimo y desgraciado Portugal que desde el día álgubre de Alcazarquebr parece vivir vagamente sumergido en ensueños de pasadas grandezas.

Representásemos Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas á Europa, sentada á orillas del mar, con los descalzos pies en el lodo mismo donde la espuma de las gembundias olas se los lava, los codos hincados en las rodillas y la cara entre las manos, mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca, muere siempre en el mar que fué teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de sus glorias.

La literatura portuguesa—de ella en general os hablaré otro día—tiene dos notas dominantes, y son la amorosa y la elegíaca. Portugal parece la patria de los amores tristes y la de los grandes naufragios.

Hay, á este respecto, una obra portuguesa honda y abnegadamente representativa, una obra henchida de pasión dolorosa. Es el «Amor de peccação» de Camilo Castello Branco. Pocas cosas podréis leer de más trágica y más reconcentrada pasión. Y en ella

## 5. Primera página dactilografiada por Miguel de Unamuno con el texto que serviría de prólogo a la edición española de *Constanza* (1913), con traducción de Francisco Maldonado



## 6. Programa de los actos celebrados en Salamanca entre el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 1934 con ocasión de la jubilación de Miguel de Unamuno, entre los que constó la investidura de Eugénio de Castro con el título de Doctor Honoris Causa

**PROGRAMA**  
de los actos oficiales que se celebraron en Salamanca, durante los días 29 y 30 de Septiembre y 1.º de Octubre de 1934, con motivo de la jubilación del Ilustre Rector de la Universidad.

**EXCMO. SR. D. MIGUEL DE UNAMUNO**  
y de la investidura de Doctor HONORIS CAUSA, del catálogico post-mortem.

**DOCTOR DON EUGENIO DE CASTRO E ALMEIDA**  
RECTOR DE LA FACULTAD DE LETRAS DE COIMBRA

**Día 29.** A las once de la mañana, llegada de  
**S. E. EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA**  
y de la representación oficial del GOBIERNO PORTUGUES y autoridades académicas.  
Recepción oficial en el Ayuntamiento y desfilamiento de la banda colocada en el Salón de Sesiones, en honor de DON MIGUEL DE UNAMUNO.  
Apertura oficial por la noche. Discurso proferido por el Sr. Presidente de la República.  
A las once de la tarde, FIESTA DE ARTE en el Palacio de Armas de la Universidad.  
A las doce de la noche, función de gala, representándose una obra teatral de D. Miguel de Unamuno.  
**Día 30.** A las once de la mañana, salida en el Palacio de la Universidad, investidura de Doctor HONORIS CAUSA del Ilustre portugués  
**DOCTOR DON EUGENIO DE CASTRO**  
Apertura de curso:  
**Última lección de D. Miguel de Unamuno**  
Desarrollada, en el Palacio de Armas del Iusto del Sr. Unamuno, obra de Víctor Macho.  
Banquete ofrecido por la Universidad.  
**Día 1.º de Octubre DIA DEL ESTUDIANTE**  
con la actuación del TEATRO ESCUELA DE ARTE Y LA BARRACA, y fiestas deportivas.  
Durante los tres días se celebrarán otras fiestas deportivas en honor de los forasteros.  
Hay 1.100.000 ejemplares. F. Molino-Salamanca.

## 7. Recorte de *La Voz* (Madrid, 1934) con noticia que contiene fotografías de Miguel de Unamuno y Eugénio de Castro durante los actos

LA VOZ

### EL HOMENAJE NACIONAL A UNAMUNO EN SALAMANCA

## La última lección de Unamuno y un discurso de su excelencia el Presidente de la República

Inauguración de un busto de D. Miguel de Unamuno, obra de Víctor Macho. Investidura de doctor "honoris causa" por la Universidad de Salamanca al profesor portugués Eugenio de Castro. El discurso leído por Unamuno será impreso por el Gobierno y repartido en los cinco docientos. Se pedirá para Unamuno el premio Nobel de este año

El ilustrado que aquí se ve, en un momento de su última lección, en el aula magna de la Universidad de Salamanca, el día 30 de Septiembre, cuando se celebraba la última lección de Unamuno, en honor de su excelencia el Presidente de la República, Sr. D. Manuel Azaña.

Unamuno, en un momento de su última lección, en el aula magna de la Universidad de Salamanca, el día 30 de Septiembre, cuando se celebraba la última lección de Unamuno, en honor de su excelencia el Presidente de la República, Sr. D. Manuel Azaña.

El ilustrado que aquí se ve, en un momento de su última lección, en el aula magna de la Universidad de Salamanca, el día 30 de Septiembre, cuando se celebraba la última lección de Unamuno, en honor de su excelencia el Presidente de la República, Sr. D. Manuel Azaña.

Unamuno, en un momento de su última lección, en el aula magna de la Universidad de Salamanca, el día 30 de Septiembre, cuando se celebraba la última lección de Unamuno, en honor de su excelencia el Presidente de la República, Sr. D. Manuel Azaña.

AYER EN SALAMANCA.—En última lección del maestro Unamuno, en la Universidad. Don Manuel de su excelencia director de la Universidad. (Foto Molino.)

SALAMANCA.—El ilustrado portugués Eugenio de Castro, doctor en doctora, después de ser investido doctor honoris causa por la Universidad de Salamanca. (Foto Molino.)

## **Ficción y realidad en el panorama histórico de *La sangre de los inocentes*, de Julia Navarro**

SALWA MOHAMED MAHMOUD

(Universidad de Helwan) جامعة حلوان

**RESUMEN:** Este trabajo pretende definir las fronteras entre el discurso histórico y el discurso literario en *La sangre de los inocentes* (2007). Nuestro objetivo principal es saber si esta obra tiene técnicas propias que la distinguen de la novela histórica tradicional. Asimismo, intentaremos responder a las siguientes preguntas: ¿*La sangre de los inocentes* es un relato histórico en el sentido estricto de la palabra? ¿Las técnicas narrativas varían en el discurso según el contexto cultural que refleja? ¿Y el lenguaje de la autora tiene la capacidad de transparentar unas realidades y vivencias de épocas remotas y presentes? El método a seguir será la lectura, por supuesto, de la bibliografía correspondiente y el análisis de la obra utilizando los parámetros adecuados hasta dar respuesta a las preguntas indicadas.

**PALABRAS CLAVE:** Realidad, ficción, fanatismo, novela histórica

Se aprecia que a la autora le interesa ubicar los sucesos de sus relatos en momentos históricos muy concretos, motivo por el que algunos críticos clasifican sus obras como novelas históricas. Desde nuestro punto de vista, en la lectura de este tipo de narraciones se establece una complicidad entre el autor y el lector y se crea entre ambos una interacción que revela las pautas comunicativas en las que se desarrolla este diálogo<sup>1</sup>. En su tercera novela, Julia Navarro plantea temas del pasado y del presente de carácter sociocultural, como, por ejemplo, el fanatismo religioso, la

---

<sup>1</sup> Begoña Pulido Herráez, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 276.

violencia, la traición, la reescritura histórica y la dialéctica entre la verdad y la mentira. Pero antes de entrar en el análisis crítico de la novela conviene exponer la sinopsis de la misma.

Los sucesos de la primera parte versan sobre el cruel asedio de Montségur y cómo los cátaros sufrían del hambre y del acoso de los cruzados. En esta parte, doña María, una dama cátara, le pide a un hijo bastardo de su marido, Fray Julián, que escriba para el porvenir un documento sobre el martirio que sufrieron los buenos cristianos a manos de la Iglesia católica. Entonces, el fraile dominico, que ejerce de notario de la Inquisición, cumple esta misión y se dedica a escribir una crónica que plasma los momentos más duros en la vida de unos seres calificados de herejes por la Inquisición. Unos siglos después y precisamente en 1938, el profesor de Historia Medieval de la Universidad de París, Ferdinand Arnaud, hace unas investigaciones sobre la autenticidad de unos folios de pergamino que incluyen *La crónica de fray Julián*. Dichos folios están en posesión del conde d'Amis, un descendiente de la familia de fray Julián. Estos documentos describen el suplicio de los cátaros a manos de los frailes dominicos. En la segunda parte, el narrador habla de los intentos del conde de encontrar el Santo Grial y de sus planes hostiles contra la Iglesia. También, expone partes del drama personal del profesor Arnaud, católico y agnóstico; aunque su mujer y su único hijo, David, son judíos. Su esposa, Miriam, se va a Berlín, en momentos peligrosos de la Alemania nazi para buscar a sus tíos, que sufrieron ataques muy violentos y que desaparecieron. También, ella desaparece en circunstancias muy oscuras. Por lo tanto, Ferdinand se desplaza a Berlín para buscarla. Después del fin de la guerra, Arnaud descubre que su esposa perdió la vida por las torturas y que fue arrojada a una fosa común. Luego, David se fue a vivir a Israel y allí pierde su vida en una emboscada. Al final, el profesor se muere por un infarto y deja en herencia todos sus papeles a cargo de un viejo secretario del Vaticano, el padre Ignacio Aguirre, para que este evite la muerte de los inocentes.

Los sucesos de la tercera parte transcurren en el momento actual, en que Mohamed Amir, un musulmán atraído por una célula terrorista, participa con otros fanáticos que se inmolan en Frankfurt, dejando tras de sí un mensaje incomprensible, que pone en estado de alerta al Centro Antiterrorista de la Unión Europea. Los agentes de dicho centro y los servicios de inteligencia del Vaticano procurarán descifrar el enigma que fusiona la intolerancia de la Inquisición, la iniquidad del fascismo y el radicalismo

islámico en esta frase: «Algún día alguien vengará la sangre de los inocentes»<sup>2</sup>. El relato deja ver que hay un grupo reducido de personas que ocultan grandes intereses y que saca beneficio del enfrentamiento continuo entre Oriente y Occidente. Este grupo es el único que puede evitar que se siga derramando la sangre de los inocentes, ya que todo se comete por el afán de poder, así lo explica la madrastra de fray Julián:

Si Hugues des Arcis conquista Montségur, se acabó la libertad de nuestra tierra. El rey quiere estas tierras porque, sin ellas, su reino no es nada. ¿Crees que le importan los cátaros? No, hijo, no te equivoques, aquí no se lucha por Dios, sino por el poder (pp. 23-24).

Para alcanzar nuestros objetivos abordaremos el análisis temático y formal del texto, puesto que el relato está dividido en tres partes que pertenecen a tres períodos diferentes, marcados por el poder de la religión. Las tres tienen un número desigual de capítulos. Los sucesos de la primera parte transcurren en la Edad Media y en la zona del Languedoc (Francia). En esta época, fray Julián escribe una crónica en la que cuenta toda la verdad sobre el asedio de Montségur y la lucha entre cátaros y católicos. La segunda empieza en vísperas de la Segunda Guerra Mundial y se desarrolla hasta finales del siglo XX, mientras que la tercera transcurre en la actualidad y es la parte más extensa del libro. En ella vemos que la parte histórica se posterga a un segundo plano para ofrecer mayor protagonismo a la intriga y a las aventuras. Asimismo, en ella las historias de los protagonistas de las dos primeras partes se entremezclan. La imagen más destacada en este panorama histórico y a la vez contemporáneo es la continua presencia de la sangre, pues los acontecimientos se desatan en las distintas épocas con diversas muertes de por medio.

«Soy espía y tengo miedo. Tengo miedo de Dios, porque en su nombre he hecho cosas terribles» (p. 13). De esta suerte, comienza la crónica que escribe a mediados del siglo XIII fray Julián sobre el insoportable asedio de Montségur y la contienda entre cátaros y católicos. Esta frase inaugural de la crónica tiene una gran resonancia y sirve de anzuelo para enganchar al lector, que está leyendo las confesiones de un notario de la Inquisición. Así, observamos que la religión domina la sociedad desde el principio y

---

<sup>2</sup> Julia Navarro, *La sangre de los inocentes*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 105. Todas las referencias a la novela parten de esta edición, por lo que en adelante sólo indicaré la página correspondiente en el cuerpo del texto.

por ella se cometen hechos bárbaros en nombre de Dios. El relato nos deja ver la situación contradictoria en que se encuentra el fraile que intenta salvar la vida de sus familiares asediados en el sur de Francia, al mismo tiempo en que obedece las órdenes del Santo Oficio. La focalización de la primera parte de la historia en uno de los miembros de la Iglesia católica no es un hecho casual, sino premeditado, para llamar la atención del lector sobre la presencia de la religión que reinará el comportamiento de los personajes. Así pues, la figura de fray Julián surge del meollo de aquella era, con el fin de representar este momento histórico concreto así como los aspectos positivos y negativos de la sociedad que lo definen. Así lo reconoce el mismo personaje: «mi señora me ha pedido que escriba una crónica de cuanto sucede en este rincón del mundo. Quiere que algún día los hombres conozcan la iniquidad de quienes dicen representar a Dios» (p. 14). De esta manera, la escritura es uno de los motivos temáticos de esta novela, puesto que Doña María, la madrastra de fray Julián, le recomienda a su hijastro que memorice a través de la escritura todas aquellas atrocidades cometidas en nombre de Dios. En sus palabras apreciamos una crítica mordaz contra la Iglesia de aquel tiempo:

Quiero que escriba una crónica en que lo cuente todo, la maldad de la Gran Ramera cómo no puede soportar que haya cristianos que vivamos de acuerdo con las enseñanzas de Jesús [...]. Ella, la Gran Ramera, vive envuelta en ropajes damasquinados rodeada de sirvientes y riqueza, lejos de los pobres y enfermos, sirviendo al Diablo (p. 47).

Este fragmento radiografía la amargura en las palabras de una dama cátera que sufre el fanatismo religioso ejercido por la Iglesia en la Edad Media. Al mismo tiempo, resalta la falsedad y la postura contradictoria de la Iglesia que se rodea de todas las señales de la riqueza, sin prestar ayudas a los necesitados. En opinión de Begoña Pulido, «El pasado está abierto y, ante los diversos empeños por definirlo, exige ser reinterpretado permanentemente»<sup>3</sup>. De acuerdo con esta visión, observamos que los incidentes históricos se presentan mediante la construcción de ámbitos que reproducen contextos históricos reales. La autora reelabora de modo crítico situaciones, períodos cruciales, experiencias y *cronotopos*<sup>4</sup>, en aras de interpretar aquel pasado. En *La sangre de los inocentes*, la escritora

<sup>3</sup> Begoña Pulido Herráez, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, p. 212.

<sup>4</sup> Mijail Bajtín llama *cronotopo* a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 237.

emplea *La crónica de fray Julián* como referente histórico, desde el principio hasta el final de su libro, a fin de reflejar detalles dramáticos que fueron silenciados durante décadas. Este silencio nos permite estar alertos para escuchar las propias experiencias y para encontrar el pulso perdido de antaño. De este modo, «el silencio también es una palabra prolongada y oscura»<sup>5</sup>. En el callar y en el hablar, la palabra permite que la memoria recupere la respiración del pasado, por eso doña María dice: «La verdad debe salvarse a través de los escritos» (p. 25).

El texto se caracteriza por poseer referencias históricas sin que su trama sea precisamente «histórica», porque sugiere una lectura de la historia desde lo novelesco. Aunque «la narración de acontecimientos se organiza alrededor de un referente temporal»<sup>6</sup>, la autora no pretende encarnar un período histórico concreto, sino que trata de configurar críticamente unos escenarios reales del pasado, para reflejar su postura rechazante del fanatismo ideológico practicado desde el albor de la historia y hasta el momento presente. Nuestra opinión coincide con el punto de vista de Magda Zavala y Werner Mackenbach, quienes explican este tipo de literatura que no documenta hechos históricos determinados. Pero, tiene un claro apuntamiento histórico, dado que las referencias históricas sugieren «una lectura de la historia desde lo novelesco, sin pretenderlo, con lo cual se asume fuera de los cánones y convenciones del análisis histórico o historizante»<sup>7</sup>.

En cuanto al grado de datos históricos o ficticios que incluye el libro de Navarro, podemos decir que durante mucho tiempo se ha extendido una polémica sobre la complejidad de establecer una clara diferenciación entre la narración histórica y la narración imaginaria, puesto que ambas cuentan, consecutivamente, sucesos reales o irreales. En su libro *Poética*, Aristóteles señalaba que versificar unos hechos no es la única desemejanza entre la labor de un historiador que escribe en prosa y la de un poeta que escribe en verso, puesto que «la diferencia radica en que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir»<sup>8</sup>. Para responder a nuestras preguntas iniciales y para explicar la relación dialéctica entre la historia y la literatura en el texto de Navarro, contaremos con el pensamiento teórico y crítico de

---

<sup>5</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, «La palabra y la memoria de Juan Cruz», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 555 (1996), p. 140.

<sup>6</sup> Miguel A. García Peinado, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 159.

<sup>7</sup> Magda Zavala y Werner Mackenbach, *Historia y ficción en la novela contemporánea en Centroamérica*, Tegucigalpa, Zubari, 2004, p. 5.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (ed.), Madrid, Gredos, 1974, p. 249.

Hayden White, George Lukács, Linda Hutcheon y Seymour Menton, entre otros. En sus propuestas teóricas se ponen a flor de piel las particularidades más representativas de la narración histórica tradicional y de la posmoderna. Los críticos han discutido si la historia se ajusta a contar acciones que pertenecen a un momento concreto del pasado y si la literatura se compromete a relatar sólo sucesos fantaseados. En cuanto al discurso histórico, el teórico e historiador estadounidense Hayden White define la obra histórica como una estructura verbal que está organizada en forma de discurso en prosa narrativa y que, a su vez, agrega cierta dosis de información y hace uso de conceptos teóricos para interpretar esa información. Pero, además, tiene un contenido ordenado profundo que es, en general, de índole poética<sup>9</sup>. Respecto al diálogo entablado sobre la verdad del discurso literario y la gama ficticia del discurso histórico, White sostiene que «la historia no es más que una forma de ficción; todos vemos la misma historia pero la contamos de manera diferente»<sup>10</sup>.

En el discurso literario, la realidad se presenta ante el lector en un mundo de ficción. De ahí, podemos exponer que la mezcla entre historia e imaginación o verdad y mentira es una cuestión tratada en el libro de Julia Navarro. En su novela, utiliza los hechos históricos, como telón de fondo, para crear mundos ficticios y para releer críticamente el pasado. También pone en tela de juicio el contenido de algunos libros históricos, como lo muestra la siguiente afirmación del profesor de Historia, Ferdinand Arnaud: «Desde que en el siglo XIX ese personaje llamado Peyrat, aprendiz de historiador, empezó a fabular sobre los cátaros, son muchos los documentos falsos, las interpretaciones erróneas y la seudoliteratura que se da por buena» (p. 110). Sin embargo, la escritora subraya que una novela histórica no es un libro de historia, porque el novelista puede permitirse inventar hechos y falsear verdades en su obra. Así lo dice uno de los personajes de su relato: «Una novela que trata de historia puede ser muy entretenida, pero eso no significa que esté ofreciendo una versión real de lo sucedido» (p. 266). Así pues, por la existencia de una gran dosis de hechos inventados, no podemos considerar esta fábula como narración histórica en el sentido estricto de la palabra. Debido a la presencia de informaciones de esta índole en su contenido, tampoco podemos ignorar el valor histórico que tiene.

---

<sup>9</sup> Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 9.

<sup>10</sup> Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, p. 45.

En el momento actual, Navarro elabora su texto como respuesta a una necesidad imperiosa de entender el presente, ahondando en el pasado. Pero, sin descartar la voluntad política, económica y cultural de revisar unos determinados momentos históricos. Entonces, cabría preguntarnos ¿cuándo se puede decir que un texto literario es de naturaleza histórica? Una parte de la respuesta la encontramos en las palabras de Seymour Menton, quien esclarece que es histórica una novela que se refiere a una cuestión del pasado que no corresponde al tiempo vivido por el autor<sup>11</sup>. Pero, desde nuestro punto de vista creemos que este es un criterio muy relativo. Vivido o no por el autor, el pasado se refiere a una realidad colectiva, previa al presente, sobre la cual se produce –artísticamente hablando– una actividad cultural multifacética que permite lanzar una nueva mirada y, por tanto, conseguir un conocimiento distinto.

En la novela, observamos un alto grado de referencialidad tanto de autores como de libros históricos. En una conversación en el castillo del conde d'Amis, el profesor, Arnaud, dice:

Hace un año se publicó en Alemania *La corte de Lucifer: un viaje a los buenos espíritus de Europa*, que ha tenido cierto éxito en el continente. Es de ese tal Otto Rahn, autor de *Cruzada contra el Grial: La tragedia del catarismo*, un libro execrable, donde se inventa una raza nueva (p. 122).

Estas referencias cobran una gran relevancia en el relato, pues el narrador las emplea como fuentes documentales en su discurso; por ello, la escritora utiliza de forma recurrente *La crónica de fray Julián* como un documento que refleja la memoria viva de los cátaros.

En la primera parte de la novela apreciamos el uso de términos, formas de vida, ambientes y modos lingüísticos del habla de la Edad Media, amén del empleo de la técnica del *collage*<sup>12</sup>, puesto que las correspondencias utilizadas entre los personajes tienen una doble función –temática y explicativa–<sup>13</sup> en el texto. En la segunda y tercera parte, la autora maneja otros recursos lingüísticos y otras técnicas narrativas como: el diálogo, el monólogo interior, la polifonía de voces narrativas, la anacronía y la intertextualidad, el entrecruzamiento de espacios y tiempos, la mezcla del relato histórico

---

<sup>11</sup> Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993, p. 32.

<sup>12</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 60.

<sup>13</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 154.

con el relato de intriga. Citamos como ejemplo lo que dice uno de los personajes al padre Aguirre: «¿Sabe, padre? Cuesta creer que en pleno siglo XXI un hombre sea capaz de querer atentar contra la Iglesia por algo que sucedió en el siglo XIII» (p. 660). Este cambio notable en el empleo de las formas estéticas nos hace percibir el paso del tiempo y el tránsito de lo antiguo a lo moderno. En cada sección de la obra, la escritora hace hincapié en determinados acontecimientos que transcurrieron de verdad en la vida real, utilizándolos como referentes específicos con el fin de recrear atmósferas y vivencias de unas coyunturas señaladas en el texto. Los fragmentos, que hablan de la Segunda Guerra Mundial y de la invasión de Hitler a otros países, nos hacen ver que Julia Navarro ha reconstruido hechos de un pasado con una distancia suficiente, para no perder el carácter de «verdad histórica»<sup>14</sup>. De esta manera, el texto no pierde su legitimación en la esfera literaria y tampoco en la esfera histórica. Sin embargo, la narración tiende a presentar el lado antiheroico de la Historia<sup>15</sup>. De ahí, consideramos que las técnicas narrativas de *La sangre de los inocentes* se distinguen de las técnicas de la llamada novela histórica tradicional.

Lo que hace Navarro en su texto es organizar los sucesos en capítulos de extensiones desiguales con el fin de dosificar los datos históricos, las vivencias y las conductas dentro de un contexto sociocultural, un hecho que remite a la «subjetividad» de la autora, dado que los hechos «históricos» se presentan en el relato de forma objetiva. La escritora elabora su texto sobre una base de datos concordantes, en distintos grados, con los de la Historia social, económica y política. En las dos primeras partes, utiliza la memoria «creadora», porque el conocimiento del pasado «es, ante todo, un mecanismo generador de nuevos textos»<sup>16</sup>. Esta obra pertenece en parte al subgénero de la novela histórica, porque contiene un material histórico que desencadena en sus primeras partes: los elementos relacionados con el catarismo, los referentes bibliográficos, la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas. Estos hechos están relatados en libros de Historia. Sin embargo, Julia Navarro desarrollo estos mismos eventos con

---

<sup>14</sup> Tatiana Rincón Covelli, «La verdad histórica: una verdad que se establece y legitima desde el punto de vista de las víctimas», en *Revista de Estudios Socio-Jurídicos*, 7 (2005), pp. 331-354.

<sup>15</sup> María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, p. 17.

<sup>16</sup> Isabel Navas Ocaña, *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos, 2009, p. 76.

el evidente empeño de reconstruir o tratar de reconstruir el período en que se sitúa la acción de su novela. Al mismo tiempo, la autora pretende ofrecérselo al lector como «una época peritérica»<sup>17</sup>.

Generalmente, los personajes y los ambientes de índole histórica se presentan en un período en crisis. En su relato, la escritora retrata unas sociedades en crisis tanto en el siglo XIII como en los siglos XX y XXI<sup>18</sup>: el fanatismo ideológico y religioso, el fascismo y la violencia que arrasa el mundo; de ahí se entiende el motivo de la repetición del sintagma «la sangre de los inocentes», que da título a la novela; dicha sangre es la que se derrama en nombre de Dios; da lo mismo cómo se llame este dios porque el resultado suele ser el mismo. En la última parte de la novela, se habla de unas células terroristas islámicas que están esparcidas por el mundo y cometen barbaridades en nombre de Dios: «¿Alguien pensó que serían capaces de hacer volar las torres Gemelas? ¿O de poner bombas en dos trenes en Madrid?» (p. 523). Esto significa que la ficción es fruto de la crisis actual que vivimos todos y que nos afecta de forma muy dura. La tarea de los protagonistas del relato histórico, según George Lukács, «consiste en conciliar los extremos cuya lucha constituye justamente la novela, y por cuyo embate se da expresión poética a una gran crisis de la sociedad»<sup>19</sup>.

En cuanto al lenguaje, creemos que la autora elabora un texto en que refleja el habla de cada época y de cada grupo social. Crea un universo ficcional que suscita el efecto de un mundo histórico. Emplea un tipo de anacronía verbal reflejada en las dos primeras partes en el lenguaje tanto del narrador como de los personajes. En la tercera actualiza y moderniza esta habla multifónica en aras de hacernos percibir el espíritu de cada época. En la primera parte, enfoca su historia desde un personaje que pertenece al clero. En dicha parte, el narrador en tercera persona les cede la voz a los templarios, a los dominicos, a individuos del siglo XIII. El narrador describe los campamentos de los frailes, los ambientes asfixiantes dentro y fuera del castillo de Montségur, los objetos y el entorno en que

---

<sup>17</sup> Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*, Madrid, Gredos, 1984, p. 80.

<sup>18</sup> Miguel Ángel Hernández critica la poca producción literaria sobre la crisis que vive el mundo en la actualidad. En su artículo dice: «Es como si en España –a diferencia de lo que pasa en Latinoamérica y en otras latitudes– la literatura fuese impermeable a los problemas sociales» («Literatura de crisis», en *La Razón* [12-03-2012], s.p. [en línea] [fecha de consulta: 14-06-2018] <[https://www.larazon.es/historico/6239-literatura-de-crisis-por-miguel-angel-herandez-QLla\\_razon\\_441261](https://www.larazon.es/historico/6239-literatura-de-crisis-por-miguel-angel-herandez-QLla_razon_441261)>).

<sup>19</sup> George Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 36.

transcurren los sucesos, para resaltar algunas peculiaridades de aquel período histórico: «El fuego era tan vivo que fray Ferrer y los otros dominicos tuvieron que alejarse para, desde la distancia, seguir contemplando el macabro espectáculo. El olor a carne quemada inundaba la montaña» (p. 97). El fragmento expone cómo los *Perfectos* murieron en la hoguera por orden de la Inquisición. En esta escena se cristaliza una imagen muy cruel, absurda y horrorosa del fanatismo religioso. También en la segunda y tercera parte el narrador les da la palabra a los profesores, a los agentes de los servicios secretos, a los curas del Vaticano y a hombres y mujeres de los siglos XX y XXI. En el relato aparecen nombres, apellidos, utensilios, entes, espacios y vestidos típicos de cada época y población. La escritora introduce palabras hebreas y otras árabes en su texto, como: *Haganó, kibbutz, Kufiya, cuscús, muyahid, yihad, hiyab, umma* (pp. 297, 298, 294, 403, 624). Su objetivo principal es reconstruir mediante la palabra el contexto sociocultural de cada era con sus características. Su lenguaje demuestra su capacidad creativa para cristalizar realidades y vivencias de lo anterior. En este sentido cabe mencionar las palabras de White, quien dice: «ahora es posible reconocer que en el discurso realista e igualmente en el imaginario, el lenguaje es tanto una forma como un contenido y que el contenido lingüístico debe ser considerado como uno más dentro de todos los que forman el discurso histórico completo»<sup>20</sup>. De este modo, a través de los espacios, ambientes y objetos mencionados en el texto, Julia Navarro hace posible imaginar aquel vivir del pasado o del presente, pues todos estos elementos funcionan como mecanismos que activan la memoria. Igualmente, nos mueve con mucha agilidad hacia lugares como Berlín, Roma, Jerusalén, Granada y Estambul, para indagar en las causas de la intolerancia y del fanatismo religioso. Mediante la descripción, la autora pone ante los ojos del lector un retrato bien esbozado de un tiempo perdido.

Así pues, uno de los detalles lingüísticos más relevantes en esta ficción es la gran separación temporal entre el pasado diegético y el presente del mundo de la autora y del lector. De esta suerte, se proyectan en las conversaciones del pasado juicios, valoraciones, interpretaciones propias de nuestro momento presente. En dicha operación se destaca el funcionamiento del anacronismo<sup>21</sup>, el recurso lingüístico y narrativo que emplea la autora para reescribir y revisar el pasado desde el presente. El argumento del relato de

<sup>20</sup> Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, p. 146.

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 395.

aventuras en la tercera parte está formado a partir de fragmentos discontinuos y ligados por las consideraciones explicativas, muchas veces conjeturales, que manan de la descripción y el análisis de los datos que los agentes del Centro de Coordinación Antiterrorista recogen sobre las andanzas de los terroristas. Para situarnos en un ambiente de intriga, el narrador nos habla de Karakoz, un hombre serbobosnio, que trafica armas con los terroristas y que está vigilado por los agentes del Centro citado: «La Brigada Antiterrorista de Interpol hace meses que seguía a Milan Karakoz. Además de traficar con armas lo hace con información» (p. 356). Esta forma de estructuración del discurso tiene asociada una particular cosmovisión, a la vez estética e informativa. Desde el punto de vista estético, estos procedimientos permiten enganchar al lector y hacerlo partícipe de los procesos de investigación y deducción, en los que colabora con los personajes de la ficción a modo de descifrador de un «enigma».

Al final llegamos a la conclusión de que el relato de Julia Navarro plantea temas del pasado y del presente, como la traición, el fanatismo religioso y la violencia. Las descripciones que figuran en el texto sirven para recrear el pasado con todas sus configuraciones sociopolíticas y culturales, para entender el presente y descifrar sus enigmas. También hemos visto que en su narración la escritora mezcla la verdad con la mentira, la ficción con la historia, para crear un ambiente de intriga salpicado de emociones fuertes. Hemos comprobado que esta obra pretende releer críticamente determinados episodios del pasado y que quiere enfatizar la idea de que estas revisiones de aquel período transcurrido de ninguna manera deben ser interpretadas como una simple construcción discursiva y tampoco como un mero elemento decorativo o de consumo. Estas lecturas proporcionan una nueva perspectiva para mirar y reflexionar sobre el pasado, desde un presente postmoderno. Por último, queda por decir que *La sangre de los inocentes* no es un modelo arquetípico de la novela histórica tradicional, sino que es un libro que pertenece a la nueva modalidad de este subgénero, porque esta narración abarca una amplia gama de expresiones y una estructura narrativa compleja y posmoderna que la distancian de sus hermanas del siglo XIX.

## OBRAS CITADAS

- Alonso, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*, Madrid, Gredos, 1984.
- Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (ed.), Madrid, Gredos, 1974.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- García Peinado, Miguel A., *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, «La palabra y la memoria de Juan Cruz», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 555 (1996), pp. 138-142.
- Hernández, Miguel Ángel, («Literatura de crisis», en *La Razón* [12-03-2012], s.p. [en línea] [fecha de consulta: 14-06-2018] <[https://www.larazon.es/historico/6239-literatura-de-crisis-por-miguel-angel-hernandez-QLla\\_razon\\_441261](https://www.larazon.es/historico/6239-literatura-de-crisis-por-miguel-angel-hernandez-QLla_razon_441261)>.
- Lukács, George, *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Navarro, Julia, *La sangre de los inocentes*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- Navas Ocaña, Isabel, *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos, 2009.
- Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
- Pulido Herráez, Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Rincón Covelli, Tatiana, «La verdad histórica: una verdad que se establece y legitima desde el punto de vista de las víctimas», en *Revista de Estudios Socio-Jurídicos*, 7 (2005), pp. 331-354.
- White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
- , *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Zavala, Magda, y Werner Mackenbach, *Historia y ficción en la novela contemporánea en Centroamérica*, Tegucigalpa, Zubari, 2004.

## **Algunas notas sobre *Figuras de Reyes y Profetas*, obra de Gabriel Miró**

LAURA PALOMO ALEPUZ

Universidad Católica San Antonio de Murcia

**RESUMEN:** El siguiente artículo trata sobre una obra inédita de Gabriel Miró, *Figuras de Reyes y Profetas*. Para ello, se hace un recorrido por las circunstancias que propiciaron el hallazgo de los borradores relativos a ella en el legado Gabriel Miró que conserva la biblioteca alicantina que lleva el nombre del autor, se describe el material encontrado y se presenta sucintamente su contenido.

**PALABRAS CLAVE:** *Figuras de Reyes y Profetas*, obra inédita, manuscritos, genética textual, Gabriel Miró

### **1. Introducción**

*Figuras de Reyes y Profetas* es una obra fragmentaria e inédita de Gabriel Miró que desconocíamos hasta la primavera de 2008, momento en que consultamos por primera vez el legado del autor conservado por la Biblioteca alicantina que lleva su nombre<sup>1</sup>.

Cuando nos acercamos a este con la intención de buscar nueva información que nos sirviera para tener una idea lo más completa posible de la obra bíblica de Gabriel Miró, el conjunto de documentos que encontramos en él nos sorprendió por su variedad. El legado manuscrito estaba formado por materiales de diverso tipo: carpetas, sobres, anotaciones, borradores, mapas,

---

<sup>1</sup> *Legado Gabriel Miró*, Alicante, Biblioteca Gabriel Miró.

índices, esquemas de contenido, listas bibliográficas y de vocabulario que procedían de tres fases diferentes de gestación: pre-redaccional, redaccional y editorial, lo que en sí mismo suponía un hallazgo precioso por las posibilidades que se podían derivar de su estudio desde un punto de vista genético y cuyo valor, además, acrecentaba el hecho de que entre los manuscritos no se encontrara solamente el ante-texto de las obras ya publicadas sino documentos totalmente inéditos, novedosos y de relativa calidad.

Aunque la totalidad del material revestía gran interés, decidimos centrarnos en el vinculado con la obra bíblica, y, de forma especial, en el que tenía que ver con *Figuras de Bethlem*, debido a que habíamos resuelto dedicar nuestra investigación doctoral a realizar la transcripción y la ordenación de los manuscritos relativos a esta obra para poder después analizar el proceso de gestación.

El dossier de *Figuras de Bethlem* estaba incluido en tres carpetas: «Bethlem»<sup>2</sup>, «Herodes»<sup>3</sup> y «Obra incompleta»<sup>4</sup>, y un sobre grande, «Los Magos»<sup>5</sup>, que a su vez habían sido recogidos en tres archivadores del legado Miró.

Aunque cuando realizamos la transcripción de los documentos pensamos que todo el material que se había incluido tanto en las tres carpetas como en el sobre pertenecía a *Figuras de Bethlem*, existía un sobre dentro de la carpeta «Bethlem» denominado «~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”»<sup>6</sup>, en cuyo contenido centraremos nuestra atención, que, a partir del momento en el que comenzamos a realizar la propuesta de ordenación de los materiales, nos generó dudas.

## **2. *Figuras de Reyes y Profetas*: ¿un capítulo de *Figuras de Bethlem* o una obra independiente?**

Entre estas, la cuestión fundamental era si «Figuras de Reyes y Profetas» se podía considerar parte de *Figuras de Bethlem* o, por el contrario, una obra independiente.

En un principio pensamos que se trataba de un capítulo de *Figuras de Bethlem*. Parecían sugerirlo varios hechos: el primer lugar, los documentos

---

<sup>2</sup> Legado Gabriel Miró, carpeta «Bethlem».

<sup>3</sup> Legado Gabriel Miró, carpeta «Herodes».

<sup>4</sup> Legado Gabriel Miró, carpeta «Obra incompleta».

<sup>5</sup> Legado Gabriel Miró, sobre «Los Magos».

<sup>6</sup> Legado Gabriel Miró, división «B. B (I). ~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”».

se encontraban en un sobre denominado «Historia de Bethlem. Para “Figuras de Reyes y Profetas”», incluido en un sobre más grande denominado «Bethlem» (el cual a su vez estaba dentro de una carpeta que llevaba el mismo nombre), que también contenía materiales relativos a *Figuras de Bethlem*; en segundo lugar, algunas de las redacciones llevaban al frente el título de «Bethlem» y, en tercer lugar, un grupo de cuartillas situadas dentro del mismo sobre «Historia de Bethlem. Para “Figuras de Reyes y Profetas”» provenían de la misma redacción-origen que algunas del capítulo «Bethlem I-5º» de *Figuras de Bethlem*. Sin embargo, cuando reunimos el conjunto de índices de esta última obra y de las tres partes que la forman, nos dimos cuenta de que en ninguno de ellos se hacía referencia a un apartado denominado «Figuras de Reyes y Profetas».

Este hecho, junto con una anotación que el autor había apuntado en uno de los sobres relativos al capítulo «Bethlem I-5º»: «(Parte de lo que contiene este capítulo ha de ser para “Reyes y Profetas”»)» nos llevaron a plantearnos la posibilidad de que el nombre *Figuras de Reyes y Profetas* no remitiera, como habíamos creído antes, a un capítulo de *Figuras de Bethlem*, sino a una obra independiente, seguramente relacionada con la serie «Estampas Viejas».

«Estampas Viejas» era un proyecto que a Miró le ilusionaba grandemente. Consistía en una colección de obras de asunto bíblico que el autor pensaba crear, pero de la que finalmente solo llegaron a ver la luz los dos tomos de *Figuras de la Pasión del Señor*<sup>7</sup> y algunos fragmentos de *Figuras de Bethlem*<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Gabriel Miró, *Figuras de la Pasión del Señor*, Barcelona, Domènech, 1916-1917.

<sup>8</sup> De *Figuras de Bethlem* solamente llegaron a ver la luz una serie de fragmentos que el autor publicó en la prensa periódica en forma de artículos. Estas publicaciones son distintas elaboraciones de cuatro episodios: la descripción de la aldea de Bethlem, al cual corresponden la primera parte de «Bethleem», publicado en *Voluntad* el 5 de diciembre de 1919, y la primera parte de «Bethleem», que apareció en la misma revista el 1 de febrero de 1920; la figura de Ruth, que aparece tratada en la segunda parte de los dos textos anteriores, en «Figuras de Bethlem», que apareció en el diario *La Nación* el 7 de enero de 1923 y en otros dos artículos que con este mismo nombre publicó en *El Sol* el 9 y el 10 de enero de 1925; la entrada en Belén de San José y Santa María, asunto de «El mesón de las caravanas. Camellos y luna», aparecido en *La Publicidad* el 24 de diciembre de 1919; de «Figuras de Bethlem: Caravanas», que vio la luz en *La Nación* el 23 de diciembre de 1923 y de «Figuras de Bethlem. Llegan San José y Santa María» que publicó en *El Sol* el 24 de diciembre de 1925; y el viaje de los Reyes Magos hasta Belén, que se aborda en los artículos «Los Magos caminantes, I. La estrella y la cumbre», «Los

Con esta idea en mente, resolvimos revisar todos los posibles índices de la colección. Miró trabajó en ella durante años, porque sabemos por una carta que envió a sus tías Teresa y Concepción Miró que la concibió en la primera de 1916 y el examen de su legado nos permite suponer que siguió trabajando en ella hasta su muerte, que tuvo lugar en 1930. Esta circunstancia provocó que la nómina de las obras que la formaban cambiara a lo largo de los años.

Aunque en la carta se hacía referencia a siete tomos, no se proporcionaba la lista de ellos. De esta manera, la primera variante (desde el punto de vista cronológico) de la que disponíamos era una lista de las obras que se incluirían en la serie que aparecía al final de la primera parte de *Figuras de la Pasión del Señor*<sup>9</sup>. En este caso la propuesta era la siguiente: I, *Figuras de la Pasión del Señor*; II, *Figuras de la Pasión del Señor*; III, *Figuras de Bethlehem*; IV, *Figuras de discípulos*; V, *Santos y fiestas*; VI, *Patriarcas y Profetas* y VII, *Monjes*.

En la segunda variante de nómina, que era una nota autobiográfica publicada en el *Diario de Alicante* el 26 de marzo de 1927<sup>10</sup>, los siete libros iniciales pasaban a ser ocho: el volumen *Monjes* habría sido sustituido por otro denominado *Calendario*, los dos tomos de *Figuras de la Pasión* se unían, *Patriarcas y Profetas* se desligaba en: *Patriarcas y Jueces y Reyes y Profetas* y *Santos y fiestas* en otros dos.

Finalmente, en la última variante que encontramos en el plan de las *Obras Completas* de la editorial Biblioteca Nueva<sup>11</sup> se habían eliminado los tomos dedicados a *Fiestas* y a *Calendario*.

Como podemos ver, si en la primera de las listas no se hacía mención a ningún tomo denominado *Figuras de Reyes y Profetas*, en las dos últimas se incluía un volumen con este nombre, lo que parecía confirmar nuestra sospecha de que el material que habíamos encontrado en el sobre

Magos caminantes, II. La estrella y el camino» y «Los Magos caminantes, III. La estrella y los hombres» aparecidos en *La Publicidad* los días 5, 6 y 7 de enero de 1920, «Los Magos caminantes» que salió en *Los lunes del Imparcial* el 23 de diciembre de 1923 y «Los tres caminantes» que se publicó póstumamente en la revista *Caras y Caretas*, en el volumen 1745, el 12 de marzo de 1932.

<sup>9</sup> Gabriel Miró, *Figuras de la Pasión del Señor*, s.p.

<sup>10</sup> José Castellón, «Novelistas de España. Entrevista con Gabriel Miró», en *Diario de Alicante* (26-03-1927).

<sup>11</sup> Rosa María Monzó Seva, «En torno a Gabriel Miró», en Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa María Monzó Seva (ed.), *Gabriel Miró: las cosas intactas*, número monográfico de *Canelobre*, 50 (2005), p. 178.

«~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”» remitía no a un capítulo de *Figuras de Bethlem*, como habíamos considerado al principio de nuestra investigación, sino a una obra titulada de esta manera.

Sin embargo, aun aceptando esta hipótesis para resolver la primera cuestión, nos surgía otra pregunta: ¿por qué si *Figuras de Reyes y Profetas* era una obra independiente su material aparecía incluido en una carpeta denominada «Bethlem»?

La explicación más plausible la encontramos en la propia forma de crear de Miró, que solía reutilizar materiales o datos que aparecen en obras más antiguas para otras nuevas: con toda seguridad, el autor habría concebido originariamente estos materiales con la intención de que formaran parte de *Figuras de Bethlem*, pero en cierto momento de su desarrollo habría decidido separarlos de esta obra con la intención de que sirvieran de base para otro de los libros de la serie bíblica.

Y esta hipótesis también parecía confirmarla el análisis del material redaccional de *Figuras de Reyes y Profetas*, ya que, si las primeras composiciones aparecían encabezadas por el título «Bethlem», en las más avanzadas este había sido tachado; y si en las primeras el contenido aparecía dispuesto de forma continua y estaba relacionado con el argumento de *Figuras de Bethlem*, en las finales se encontraba organizado en apartados y había adquirido autonomía.

Por último, el hecho de que el material que contenía el sobre «~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”» hubiera formado parte en un principio de una redacción de *Figuras de Bethlem*, pero se hubiera separado después en un sobre denominado «~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”», respaldaba la idea de que el material atravesó dos fases: la primera, como parte de *Figuras de Bethlem*, y la segunda, como material de *Figuras de Reyes y Profetas*.

### 3. Descripción del material de *Figuras de Reyes y Profetas*

Aunque el grueso del material de *Figuras de Reyes y Profetas* aparecía incluido en el sobre denominado «~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”», que se encontraba dentro de otro sobre más grande denominado «Bethlem»<sup>12</sup>, localizado en la carpeta homónima, pudimos

---

<sup>12</sup> Legado Gabriel Miró, división «Bethlem. Bethlem (I)».

encontrar algunos materiales también en la división «43 cuartillas y dos anotaciones»<sup>13</sup> y en el sobre «Los Magos. VIII. El Templo»<sup>14</sup>.

En cuanto a los tipos de documentos, estaban organizados en dos divisiones: una denominada «20 notas»<sup>15</sup>, que contenía material pre-redaccional como notas, citas literales, sobres y bocetos, y otra compuesta por un grupo de siete redacciones que ordenamos siguiendo un criterio cronológico y que nombramos sirviéndonos de las letras del alfabeto<sup>16</sup>.

El material redaccional que conservábamos de *Figuras de Reyes y Profetas* era escaso, pero el contenido de todas las textualizaciones que lo formaban estaba relacionado con la edificación y las posteriores reconstrucciones del Templo de Jerusalén, lo que nos llevaba a pensar que el proyecto de Miró era que esta obra, o al menos una parte de ella, tuviera este por tema principal.

Como hemos apuntado antes, en las redacciones iniciales este proceso aparecía conectado al argumento de *Figuras de Bethlem* y tenía una estructura unificada. Era el caso de las redacciones A y B.

La primera, encabezada por el título «Bethlem y los Templos del Señor», estaba compuesta por ocho cuartillas que formaron parte en un momento anterior de una textualización-origen mayor (que contenía las que posteriormente se convertirían en redacción C del capítulo «Bethlem I-3º» y redacción A de «Bethlem I-5º» de *Figuras de Bethlem*) y era una de las más largas, ya que describía el periodo temporal que va desde la ideación del templo por parte del rey David hasta, en principio, la rebelión de los macabeos y, probablemente, la última reconstrucción del santuario llevada a cabo por Herodes el Grande<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> *Legado Gabriel Miró*, división «43 cuartillas y dos anotaciones».

<sup>14</sup> *Legado Gabriel Miró*, sobre «Los Magos. VIII. El Templo».

<sup>15</sup> *Legado Gabriel Miró*, división «B. B (I). Historia de Bethlem. Para “Figuras de Reyes y Profetas”. 20 notas».

<sup>16</sup> El material redaccional incluido en cada capítulo lo organizamos en redacciones, es decir, en unidades de textualización. Para agrupar las cuartillas en redacciones seguimos criterios como la similitud en cuanto al tipo de papel, tipo de tinta, tipo de letra, cantidad de tachaduras, continuidad en la numeración de las páginas y tipo de numeración.

<sup>17</sup> Nos lo permite suponer el hecho de que el contenido de la redacción A de «Bethlem I-5º», cuyas páginas siguen a las de esta composición (ya que la redacción A de *Figuras de Reyes y Profetas* termina en la página 31 y la redacción A de «Bethlem I-5º» empieza en la 32) continúen hasta ese momento.

Además, parecía ser la más antigua de las redacciones, debido a que llevaba por título «Bethlem y los Templos del Señor», provenía de una redacción perteneciente a *Figuras de Bethlem*, mostraba una estructura unificada, el tipo de letra con la que se había escrito estaba más descuidada y en sus márgenes aparecían datos bibliográficos que en las siguientes composiciones se habían incorporado al cuerpo del texto. Asimismo, el análisis conjunto de las composiciones indicaba que las otras textualizaciones incorporaban cambios que esta anunciaba.

A continuación, se muestra un fragmento<sup>18</sup> en el que se hace una descripción del Templo labrado por Salomón:

Los<sup>19</sup> aldeanos llegan a la gran ciudad para ver de cerca la maravilla que resplandece como un monte de oro. Han visto los sillares pulidos que encajan como una carne de un cuerpo de gloria; han visto, los artesones y escalinatas y dinteles de maderas del Líbano forradas de riquezas; los los querubines gigantes tallados en olivo salvaje, los ornamentación<sup>20</sup> del Santo de «colonquintes» y flores abiertas de oro cincelado, los muros del Santo de los Santos enjorjados de cabezas con alas<sup>21</sup> que miran terribles<sup>22</sup> y magníficas entre lotos y palmeras de orificia la majestad del arca ~~sacratísima~~<sup>23</sup>.

En cuanto a la segunda, que estaba compuesta por una sola cuartilla y se centraba en la ideación de David, llevaba al frente el título «Cartones de las Figuras de Bethlem» y el subtítulo de «Los Templos del Señor», lo que nos hacía pensar que hubiera seguido la misma disposición que la anterior.

En el siguiente fragmento se alude a la terraza del palacio real desde la cual el rey David avistó a la que se convertiría en su esposa, Betsabé, cuando la mujer estaba tomando un baño en su huerto y gracias a la cual se fijó en el terreno que compraría a Ornam para construir el Templo:

---

<sup>18</sup> Para la transcripción de los fragmentos que aparecen a partir de aquí se han seguido los criterios que se explicitan en el Anexo.

<sup>19</sup> Tachado: *Muchos*.

<sup>20</sup> Tachado: *muros*.

<sup>21</sup> Modificado: *aladas*.

<sup>22</sup> Tachado: *de lotos y palmeras*.

<sup>23</sup> Legado Gabriel Miró, división «B. B (I). ~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”», quart. 22v (1).

El rey ~~se asomaba salía por los caminos~~ rodeaba la<sup>24</sup> ciudad por el camino de almenas<sup>25</sup> de los muros, se asomaba a la torre<sup>26</sup> y ~~allí~~ su codo recogía de las<sup>27</sup> losas<sup>28</sup> el sol<sup>29</sup> ~~de las piedras~~ toda la tarde. La torre ancha, rodeada de tanta<sup>30</sup> gloria de firmamento, le puso en frente de la tentación de la mujer que ~~se bañaba~~ salía desnuda, goteando<sup>31</sup> de agua ~~su~~ del huerto de su delicia. Y esa<sup>32</sup> terraza de baldosas y sillares rojos en el cielo caliente, le puso delante<sup>33</sup> de la colina ~~torreón~~ de ladera aradas por los<sup>34</sup> jornaleros de<sup>35</sup> Ornam<sup>36</sup>.

En las cinco siguientes, que eran posteriores a estas dos, el contenido, al contrario que en la A y en la B, aparecía organizado en apartados.

La más antigua de ellas, la C, estaba formada por una sola cuartilla que tenía como título la palabra «Bethlem» y como subtítulo «El Templo y el Cautiverio».

En la porción de muestra se manifiesta la percepción que tienen los aldeanos betlemitas de los trabajos de edificación del Templo:

Subidos al camino y a los collados de las cercanías de Bethleem, miran los aldeanos el río<sup>37</sup> trajinero de los hombres y acémilas<sup>38</sup>. Nunca se para. Son los ~~hombres~~ asalariados de Tiro y de Canaam que traen desde las costas a lomos de ~~los~~ bueyes, camellos y mulos, los troncos de cedros y abetos para la casa del Señor<sup>39</sup>.

La siguiente, la D, incluía la narración de dos apartados. El primero, que llevaba el título de «El Templo y el Cautiverio», abordaba las etapas de la ideación por David, la primera construcción por Salomón, el cisma

---

<sup>24</sup> Tachado: *encima*.

<sup>25</sup> Tachado: *encima*.

<sup>26</sup> Tachado: *sentaba en su torreón*.

<sup>27</sup> Modificado: *la*.

<sup>28</sup> Tachado: *piedra*.

<sup>29</sup> Tachado: *color*.

<sup>30</sup> Había escrito en primer lugar: *y la frescura*; a continuación: *David había*.

<sup>31</sup> Modificado: *goteante*.

<sup>32</sup> Tachado: *La Torre*.

<sup>33</sup> Había escrito en primer lugar: *esa tarde cara*; a continuación, reemplaza *cara* por *fren[te]*. Después, tacha el conjunto.

<sup>34</sup> Modificado: *la*.

<sup>35</sup> Tachado en primer lugar: *reja y*; después: *jornaleros de Ornam*; por último: *labradores del viejo*.

<sup>36</sup> Legado Gabriel Miró, división «Bethlem. 43 cuartillas y 2 notas», cuart. 1r (4).

<sup>37</sup> Tachado: *el río*.

<sup>38</sup> Tachado: *que viene*.

<sup>39</sup> Legado Gabriel Miró, división «Los Magos. VIII. El Templo», cuart. 1r (3).

de Israel y la invasión del territorio por el imperio asirio; la segunda, denominada «Zorobabel», aunque interrumpida, aludía al intento frustrado de rehabilitación por parte del rey persa, Ciro, y a la reconstrucción de Darío por petición de Zorobabel.

A continuación, se puede ver un fragmento de ella en el que se hace referencia a la construcción del Templo por parte de Salomón:

La aldea tiene una alegría serena de mujer hacendosa<sup>40</sup>; y sin salir de su sosiego<sup>41</sup> de pastora y labradora presencia la exaltación del reino nacido de su sangre. Su hijo David se valió de las cuevas, de los altos y barrancas del contorno<sup>42</sup> como de refugio y escudo de guerra<sup>43</sup>. Entonces Bethlehem<sup>44</sup> padeció ~~muchos~~ trabajos y persecuciones de los enemigos. ~~Peró~~ A<sup>45</sup> todos los venció el hijo; y<sup>46</sup> todo lo remedió.<sup>47</sup> ~~el hijo~~. Ahora, su heredero, que ha gozado ~~los más~~ todos<sup>48</sup> los sabores de la felicidad ~~que ha recibido los presentes homenajes de reyes lejanos~~ y ha henchido sus aposentos, sus terrazas y verjeles de pedrerías, de marfiles, de aromas, de telas, de plantas y aves prodigiosas<sup>49</sup> de Ofir, ahora labra el ~~glorioso~~ Templo de Dios<sup>50</sup>.

La E, en la que el título «Bethlem» ya había sido tachado y el subtítulo «El Templo y el Cautiverio» sustituido por «El Templo de Salomón», incluía la narración que en composiciones anteriores aparecía bajo el rótulo «El Templo y el Cautiverio».

En el siguiente texto se puede ver la parte en la que se describe la destrucción del Templo a manos del ejército asirio:

Vinieron los extranjeros<sup>51</sup>; y la virgen de Judá fue hollada como racimo en la cuba<sup>52</sup>; y los que se criaban entre brocados<sup>53</sup> se volcaban<sup>54</sup> en muladares, y la juventud se ennegreció y descarnó como la leña. El rey y los capitanes de Asiria incendiaron los

---

40 Tachado: *sosegada*.

41 Tachado: *vida*.

42 Tachado: *bethlemitas*.

43 Tachado: *guerrero*.

44 Tachado: *la aldea*.

45 Corregido: *a*.

46 Tachado: *y*.

47 Añadido el signo de puntuación.

48 Tachado: *todos*.

49 Tachado: *prodigiosas*.

50 *Legado Gabriel Miró*, división «Los Magos. VIII. El Templo», cuart. 1r (2).

51 Tachado: *extraños*.

52 Tachado: *el lagar*.

53 Tachado: *púrpuras*.

54 Modificado: *revolcaron*.

palacios y el Templo; cogieron<sup>55</sup> los vasos sagrados, el oro y el bronce; degollaron a los hijos del príncipe, y a él le arrancaron los ojos; y todo el pueblo caminó cautivo detrás de los vencedores<sup>56</sup>.

En cuanto a la F, su título, «Zorobabel», había sido reemplazado por «El segundo Templo que vio Bethlem», y parecía desarrollar completamente el capítulo dedicado a la figura de Zorobabel, del cual se muestra a continuación una pequeña parte en la que se describe el anhelo de este cortesano de reconstruir el Templo de Jerusalén:

Zorobabel es el caudillo de los deportados, y es señor en la esclavitud. Su palabra<sup>57</sup>, su sonrisa, su ímpetu y la fineza<sup>58</sup> de su estirpe judía, deja en sus hermanos una claridad que y les alumbra la emoción de los perdidos horizontes, y les afirma en la altivez y plenitud de su raza. [...] Delante de la juventud escogida<sup>59</sup>, Zorobabel ha recordado la piedad de Ciro. Ciro quiso realizar las profecías de los libros hebreos que le encomendaban la gloria de reconstruir el Templo del Señor<sup>60</sup>.

Finalmente, la redacción G, denominada «Los caudillos», se centra en la etapa en la que, en primer lugar, Esdras y, posteriormente, Nehemías vuelven del exilio babilonio con la idea de reconstruir Jerusalén. Sirva de muestra de esta última redacción el siguiente fragmento dedicado a la llegada a Judá del primero:

Como en otro tiempo Zorobabel, vino ahora Esdras, el legista inflamado en las palabras del Señor, sabio y rígido en las ceremonias de la santidad. Viejo, huesudo, y torvo; ~~herían~~ sus recónditas pupilas se agarraban como dos pinchas de cardo<sup>61</sup>, y su voz crujía y se<sup>62</sup> enroscaba en los corazones como un cordel de fuego<sup>63</sup>.

En conclusión, tanto la información externa que tenemos sobre *Figuras de Reyes y Profetas* como la que nos ofrecen los propios manuscritos

---

<sup>55</sup> Tachado: *se llevaron*.

<sup>56</sup> *Legado Gabriel Miró*, división «B. B (I). ~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”», cuart. 28r (2).

<sup>57</sup> Tachado: *voz*.

<sup>58</sup> Tachado: *su elegancia*.

<sup>59</sup> Tachado: *persa*.

<sup>60</sup> *Legado Gabriel Miró*, división «B. B (I). ~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”», cuart. 5r (2).

<sup>61</sup> Tachado: *pinchaban sus pupilas como dos púas candentes*.

<sup>62</sup> Tachado: *se*.

<sup>63</sup> *Legado Gabriel Miró*, división «B. B (I). ~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”», cuart. 1r (1).

parecen indicarnos que, aunque posiblemente el material destinado a esta obra comenzó gestándose en el seno de *Figuras de Bethlem*, Miró se refería con este título a otra de las obras de la proyectada serie «Estampas Viejas», que no llegó a ver la luz, debido a que la muerte sorprendió a Miró cuando estaba trabajando en ella.

Además, el contenido de los borradores nos permite suponer que la historia del Templo de Jerusalén o era el asunto principal de este libro o lo hubiera sido de una de sus partes.

Finalmente, a juzgar por los manuscritos que conservamos de ella hubiera podido ser no solo tremendamente interesante desde el punto de vista argumental sino también formalmente, debido a su calidad literaria y a su diálogo con las fuentes bíblicas.

## OBRAS CITADAS

- Castellón, José, «Novelistas de España. Entrevista con Gabriel Miró», en *Diario de Alicante* (26-03-1927).
- Monzó Seva, Rosa María, «En torno a Gabriel Miró», en Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa María Monzó Seva (ed.), *Gabriel Miró: las cosas intactas*, número monográfico de *Canelobre*, 50 (2005), p. 177-188.
- Miró, Gabriel, *Figuras de la Pasión del Señor*, Barcelona, Domènech, 1916-1917.
- , «Bethleem», en *Voluntad* (05-12-1919).
- , «Bethleem», en *Voluntad* (01-02-1920).
- , «Figuras de Bethlem», en *La Nación* (07-01-1923).
- , «Figuras de Bethlem», en *El Sol* (09-01-1925).
- , «Figuras de Bethlem», en *El Sol* (10-01-1925).
- , «El mesón de las caravanas. Camellos y luna», en *La Publicidad* (24-12-1919).
- , «Figuras de Bethlem: Caravanas», en *La Nación* (23-12-1923).
- , «Figuras de Bethlem. Llegan San José y Santa María», en *El Sol* (24-12-1925).
- , «Los Magos caminantes, I. La estrella y la cumbre», en *La Publicidad* (05-01-1920).
- , «Los Magos caminantes, II. La estrella y el camino», en *La Publicidad* (06-01-1920).

- , «Los Magos caminantes, III. La estrella y los hombres», en *La Publicidad* (07-01-1920).
- , «Los Magos caminantes», en *Los lunes del Imparcial* (23-12-1923).
- , «Los tres caminantes», en *Caras y Caretas* (12-03-1932).

## **DOCUMENTOS DEL LEGADO GABRIEL MIRÓ, ALICANTE, BIBLIOTECA GABRIEL MIRÓ**

Carpeta «Bethlem».

Carpeta «Herodes».

Carpeta «Obra incompleta».

División «Bethlem. Bethlem (I)».

División «B. B (I). ~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”».

División «B. B (I). ~~Historia de Bethlem~~. Para “Figuras de Reyes y Profetas”.  
20 notas».

División «43 cuartillas y dos anotaciones».

Sobre «Bethlem».

Sobre «Magos».

Sobre «Los Magos. VIII. El Templo».

## Anexo: Criterios seguidos para la transcripción del texto

### 1. Identificación de los documentos:

1. *Folio, cuartilla u octavilla*: para una hoja que va numerada. Seguida de su número X de folio (si no fuera numerada se haría constar también), de la aclaración «r» (para recto: parte delantera de una página) o «v» (para verso), de un número entre paréntesis que indica el orden de aparición (para el caso de varios folios con la misma numeración) en esa carpeta y que puede ir seguido de letra (A, B, C y así sucesivamente) para marcar diferentes versiones de un mismo folio. Además, el número para el reverso siempre será el mismo que lleve el recto, independientemente del lugar que ocupe. Ejemplo: Folio 7r (2) (A): quiere decir que es un folio 7, recto, que es el segundo folio 7 con la que nos hemos encontrado en esta carpeta y que es la primera versión de este folio (pero que existen otras posteriores).

2. *Nota*: para hojas no numeradas que contengan anotaciones.

3. *Mapa*.

4. Sobre.

5. Índice.

### 2. Dentro de un documento:

6. En cuanto a las faltas de ortografía, respetaremos el texto original, aunque no siga las reglas actuales.

7. *Tachado*: utilizaremos esta aplicación para indicar que algo está tachado en el manuscrito.

8. *Doble tachado*: utilizaremos esta en los casos en los que aparezca una palabra o grupo de palabras ya tachadas dentro de un texto eliminado posteriormente en el manuscrito.

9. *Negrita*: una o varias palabras aparecerán en negrita cuando reemplacen a otra que aparece tachada. Suelen aparecer sobre la línea tachada. Dejaremos en el cuerpo del texto, en negrita, las que no han sido eliminadas. Las que han sido rechazadas aparecerán en la nota a pie de página

precedidas de la palabra «Tachado» y en cursiva. Aparecerán en negrita las palabras tachadas en la línea superior o inferior a la principal en el cuerpo del texto.

10. *Modificado*: si una palabra ha sido parcialmente reescrita, se indicará en nota a pie de página.

11. *Añadido*: si el autor ha añadido, en una revisión posterior, alguna palabra o signo de puntuación.

12. Cuando nos encontremos con dos tachaduras o más, unas encima de las otras, dejaremos la que está sin tachar en el cuerpo del texto y aparecerá en la nota a pie de página la transcripción de las palabras tachadas. Lo haremos intentando respetar el orden en el que han tenido lugar los cambios.

13. (\*): para señalar una llamada a nota que indicó el propio Miró mediante diferentes símbolos. Utilizaremos solamente este para no desconcertar al lector.

14. //: encontramos frecuentemente en los borradores que una anotación comienza en determinada cuartilla, pero continúa en otro lugar, ya sea en el dorso de esta o en otra y que, en la mayor parte de las ocasiones, aparece señalado con una flecha u otro símbolo. En este caso, reproduciremos el texto unido, porque creemos que de esta forma se facilitará la lectura y la comprensión del mismo. Además, utilizaremos la barra doble para señalar el fragmento que aparecía desplazado. Finalmente, indicaremos en nota a pie de página dónde estaba situado originariamente.

## ***Balada por la luz perdida*, de Juan G. Atienza: más allá del horror lovecraftiano**

MIKEL PEREGRINA CASTAÑOS

Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN:** Hoy en día la figura de Juan G. Atienza (1930-2011) ha trascendido más por su condición de especialista en mitos y leyendas hispanas, pero, entre 1966 y 1975, desarrolló una obra literaria circunscrita a lo fantástico y a la ciencia ficción. Justamente en esos años había empezado a publicarse en España la obra de Howard Phillips Lovecraft, considerado el padre del terror moderno. El éxito del estadounidense produjo que pronto algunos autores españoles escribieran relatos homenajeándole. Esta admiración se debe al mundo ficcional ideado por Lovecraft, los Mitos de Cthulhu. Dicha mitología está en el origen de la paleoastronáutica, según la cual los monumentos del pasado solo pueden ser explicados por una supuesta intervención alienígena. Justamente, *Balada por la luz perdida*, uno de los textos maestros de Atienza, parte de esa teoría. La influencia del escritor estadounidense es palpable en ese relato. Con ello, se busca analizar comparativamente el trasvase literario de un autor a otro. En primer lugar, se indicarán afinidades y originalidades –ese más allá– del texto de Juan G. Atienza. En segundo lugar, el presente análisis ayudará a ir completando un estudio sobre la recepción e influjo de H. P. Lovecraft en España. Finalmente, se propone el análisis de un cuento destacado dentro de la producción de un escritor español cuya obra ha recibido escaso tratamiento crítico.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura de terror, H. P. Lovecraft, Juan García Atienza, *Balada por la luz perdida*

### **1. La recepción de Lovecraft en España**

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) es hoy en día escritor destacado dentro de la historia de la literatura de terror, gracias al ciclo de

relatos que August Derleth y otros organizaron como si fuera una mitología, los Mitos de Cthulhu. Este ciclo es uno de los más influyentes de lo fantástico, donde los Primordiales o Primigenios subvierten las certezas que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. Su presencia «destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud»<sup>1</sup>.

El ciclo está conformado por poco más de una docena de escritos cuyo atractivo reside en constituir un sistema abierto y sugerente, que invitaba a nuevas aportaciones originales, porque es un mundo ficcional indefinido, impreciso, sólo sugerido, donde las piezas dejan interrogantes en el aire, lo que ha atraído a posteriores escritores a seguir desarrollándolo como una obra colectiva<sup>2</sup>. Y dicha colectividad empezó con el llamado Círculo de Lovecraft, un grupo de escritores cuyo contacto con el escritor de Providence suscitó una motivación por contribuir al desarrollo literario de la difusa idea inicial de Lovecraft<sup>3</sup>.

La fama de Howard Phillips Lovecraft se debe especialmente a la promoción de su obra realizada por su amigo August Derleth, quien reunió sus textos a partir de los años cuarenta y publicó la obra de sus continuadores<sup>4</sup>. Precisamente, la progresiva fama del escritor de Providence llegó a España en los años sesenta, cuando empiezan a publicarse en nuestro país traducciones de sus principales escritos<sup>5</sup>.

Lo relevante en este contexto es que esa creciente admiración por el escritor de Providence y su obra cristalizaría en que algunos aficionados saltaran al estadio de la creación literaria, imitando a su idolatrado escritor. De este modo, varios seguirían el molde fantástico de H. P. Lovecraft, insertando sus escritos dentro de los Mitos de Cthulhu. Precisamente, el relato de Juan G. Atienza, *Balada por la luz perdida*, se podría incluir en esta estela literaria.

---

<sup>1</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011, p. 14.

<sup>2</sup> Rafael Llopis, «Introducción», en Howard Phillips. Lovecraft *et al.*, *Los mitos de Cthulhu*, Rafael Llopis (ed.) y Francisco Torres Oliver (trad.), Madrid, Alianza, 1969, p. 22.

<sup>3</sup> Rodolfo Muñoz Casado, *Los Mitos de Cthulhu como movimiento literario*, Juan Manuel Núñez Yusta (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 242 (tesis doctoral inédita).

<sup>4</sup> Jason Colavito, *The Cult of Alien Gods. H. P. Lovecraft and Extraterrestrial Pop Culture*, New York, Prometheus Books, 2005, p. 102.

<sup>5</sup> Mikel Peregrina, «Los Mitos de Cthulhu en Nueva dimensión: epígonos españoles de Lovecraft», en David Roas (ed.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Madrid, Aluvión, 2017.

## 2. La figura de Juan G. Atienza

Juan García Atienza (1930-2011) es uno de los escritores más destacados de la denominada primera generación de escritores españoles de ciencia ficción, que se formó a finales de los sesenta. A lo largo de una década Juan G. Atienza se adentró en la ciencia ficción y lo fantástico y dejó una obra cuentística valiosa que destacó frente a sus contemporáneos tanto por la calidad literaria que contenía como por la madurez de sus ideas. Dentro de un panorama de relatos de estilo tradicional, Atienza presentó una narrativa más moderna en la que destacaron, principalmente, sus juegos polifónicos, la heterogeneidad textual y la ruptura de la linealidad narrativa, es decir, de la coincidencia entre orden de la historia y orden del discurso<sup>6</sup>. No obstante, debe reconocerse que hoy en día su figura ha trascendido más por su condición de especialista en mitos y leyendas hispanas, con obras como *Leyendas del Camino de Santiago* (1998)<sup>7</sup>. Por ese motivo, su obra anterior ha caído casi en el olvido.

Sin embargo, esa labor literaria obtuvo consideraciones positivas en su momento. Una prueba de ello es su mención en la tesina de licenciatura de María del Carmen Sánchez Hernández (1969) o el elogio del crítico José Luis Martínez Montalbán en el análisis que realizó de la ciencia ficción en España en 1969<sup>8</sup>. Además, en esos años aparecieron cuentos suyos en revistas literarias prestigiosas, como *Ínsula* o *Revista de Occidente*, y la revista *Nueva Dimensión*<sup>9</sup> le dedicó un número íntegro, el 43, de marzo de 1973.

De entre todos estos textos que escribió en ese periodo, *Balada por la luz perdida* es una de las piezas maestras. Originariamente, el texto apareció en el número 23 de la revista *Nueva Dimensión*, publicado en junio

---

<sup>6</sup> Mikel Peregrina, «La ficción proyectiva de Juan G. Atienza», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (ed.), *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, León, Universidad de León, 2015, p. 175.

<sup>7</sup> Estos estudios poseen una mención dentro de la monografía *Bajo el árbol del paraíso: historia de los estudios sobre folclore y sus paradigmas* (2008), de Juan José Pratt. Allí se señala, en la página 366, que en esos ensayos «Atienza ha tratado el mundo mágico y legendario» hispano.

<sup>8</sup> José Luis Martínez Montalbán, «Notas para una aproximación a la literatura y a los escritores de ciencia ficción en España», en *Nueva Dimensión*, 8 (1969), pp. 36-37.

<sup>9</sup> *Nueva Dimensión* fue una revista española de ciencia ficción y fantasía publicada entre 1968 y 1983, alcanzando un total de 148 números y doce ejemplares extra.

de 1971. Pero la calidad de este texto viene abalada por el hecho de que Domingo Santos, destacado editor del género en España, eligiera este cuento de Atienza para la compilación que realizó en 1982, *Lo mejor de la ciencia ficción española*<sup>10</sup>, antología clave en la historia de la ciencia ficción española<sup>11</sup>.

### 3. Atienza y Lovecraft: similitudes y divergencias en *Balada por la luz perdida*

El punto interesante de dicho relato es que presenta ciertas similitudes con cuentos del escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft. Precisamente, esta similitud ha sido apuntada, pero no desarrollada, por algunos estudiosos de ciencia ficción, especialmente por Alfonso Merelo, quien declara que en este texto «Atienza hace una incursión tangencial dentro del terreno de los Mitos de Cthulhu»<sup>12</sup>, puesto que incluye en un marco español mitos de civilizaciones extintas, aspecto muy presente en la obra del maestro de Providence. De esa sentencia final se concluye que el relato de Juan G. Atienza no se circunscribe dentro de los Mitos de Cthulhu, como sí lo hacían otros escritores españoles en *Nueva Dimensión*<sup>13</sup>. Sin embargo, los aspectos lovecraftianos son más que evidentes en *Balada por la luz perdida*.

La primera coincidencia clara es que tanto el ciclo de relatos de los Mitos de Cthulhu, como el cuento de Atienza *Balada por la luz perdida* participan de lo fantástico. En este género literario, al romper con la lógica de la realidad conocida, se ponen en cuestión los pilares de una sociedad erigida sobre la fe absoluta de la razón. Para conseguir tal efecto, en estos textos aparece siempre lo sobrenatural, aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes, sean los dioses primigenios de Lovecraft, sean los hijos de Ktoth en *Balada por la luz perdida*. Y dicha intrusión debe

<sup>10</sup> Esta antología fue reeditada por Orbis en 1986. Precisamente, todas las citas de *Balada por la luz perdida* incluidas en el presente estudio provienen de esta edición.

<sup>11</sup> Mikel Peregrina, *El cuento español de ciencia ficción: los años de «Nueva Dimensión»*, Epicteto José Díaz Navarro (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 786 (tesis doctoral inédita).

<sup>12</sup> Alfonso Merelo Solá, «Los primeros contemporáneos y sus continuadores», en VV. AA., *La ciencia ficción española*, Robel, Madrid, 2002, p. 401.

<sup>13</sup> Mikel Peregrina, «Los Mitos de Cthulhu en *Nueva dimensión...*».

crearse en un espacio similar al que habita el lector, esto es, que el lector reconozca como suyo, sean los parajes de Nueva Inglaterra en Lovecraft o el pueblo gallego de Canteras en Atienza. Por ello, citando a David Roas:

Lo fantástico descansa sobre la necesaria *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no solo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y, por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto<sup>14</sup>.

En concreto, *Balada por la luz perdida*, en palabras de Alfonso Merelo, «es un relato que, con el marco netamente español, un pueblo de montaña remoto, recrea mitos de civilizaciones extintas»<sup>15</sup>. Sin embargo, lo verdaderamente sobresaliente en este cuento es que la trama se diluye en una heterogeneidad textual, carente de narrador y estructurada en forma de misterio *in crescendo*.

Por tanto, está conformado, a modo de *collage*, por textos de muy variada naturaleza: epistolar, textos bíblicos ficticios, crónicas y entrevistas periodísticas, cartas al director, tanto en el periódico como en revistas científicas de medicina, e incluso telegramas o avisos parroquiales. Todo ello supone en el relato del español una elaborada polifonía textual, dada la variedad de emisores de cada uno de los textos que conforman *Balada por la luz perdida*.

Con toda esa riqueza textual Atienza consigue una atmósfera mucho más verosímil para su historia, que llega a resultar real al lector. Todos los modelos textuales de los que se vale el escritor español para su historia simulan ser textos reales, lo que incrementa en el lector la sensación de desasosiego propia de lo fantástico.

Este es el principal punto en que Juan G. Atienza consigue ir más allá del horror lovecraftiano, mediante una estructura narrativa más elaborada y moderna que potencie la verosimilitud de la historia. El único relato en el que se puede encontrar una técnica discursiva ligeramente parecida es en *The Call of Cthulhu* (1926). En este texto de Lovecraft hay un narrador que en una labor investigadora va reuniendo testimonios en torno al dios primigenio que da nombre al cuento. Posee, entonces, una estructura de *mise en abyme*. Con esos testimonios, Lovecraft «maintains a high level

---

<sup>14</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real...*, p. 36. En cursiva en el original.

<sup>15</sup> Alfonso Merelo Solá, «Los primeros contemporáneos...», p. 401.

of realism by making the narrative rely heavily on newspaper items, scholarly notes, and the like»<sup>16</sup>.

Lovecraft toma la vía de la seudociencia, junto con la vía fantástica, para dotar de realismo a esta historia fragmentada. En el relato la seudociencia es usada como piedra de toque no ficcional para unir a Cthulhu a la realidad<sup>17</sup>. Con ese detalle, se consigue que lo sobrenatural, los dioses primigenios de origen cósmico, se hagan pasar por seres reales que dejaron su huella en la historia de nuestro planeta en ritos de religiones primitivistas o en los arcanos misterios de la antigüedad.

Este detalle del supuesto origen cósmico de los Primigenios lleva a la segunda coincidencia con el cuento de Juan G. Atienza: la teoría seudocientífica de la paleoastronáutica. La hipótesis sostiene que señales y edificaciones del pasado que parecían imposibles con la tecnología de la época debían de haber sido realizadas por extraterrestres que acudieron a nuestro planeta en los albores de la humanidad, fueron tomados por dioses y dejaron esas huellas hoy inexplicables en nuestro planeta. Su éxito se debe a que constituyen un mito moderno que explica de forma más plausible al de los antiguos textos religiosos esos misterios del pasado<sup>18</sup>. Sin embargo, llama la atención que esta postura ha generado todo un corpus literario considerable que parte del propio H. P. Lovecraft<sup>19</sup>.

De este modo, Lovecraft hace de estos agujeros en la historia materia útil para la inclusión de lo sobrenatural en la realidad cotidiana, lo que motiva todo un género literario en el cual se halla también *Balada por la luz perdida*<sup>20</sup>. En este caso<sup>21</sup>, Atienza, mediante los fragmentos de libros sagrados de los llamados hijos de Ktoth o Enemigos del Sol, plantea que realmente los hombres somos descendientes de esos extraterrestres, quienes, tras su llegada, exterminaron a los nativos. Pero un cataclismo, una nube

<sup>16</sup> Donald R. Burleson, *H. P. Lovecraft. A Critical Study*, Westport, Greenwood Press, 1983, p. 117.

<sup>17</sup> Jason Colavito, *The Cult of Alien Gods...*, p. 74.

<sup>18</sup> Andreas Grünschloß, «“Ancient Astronaut” Narrations. A Popular Discourse on Our Religious Past», en *Marburg Journal of Religion*, 11.1 (2006), p. 24.

<sup>19</sup> Jason Colavito, *The Cult of Alien Gods...*, p. 22.

<sup>20</sup> Mariano Martín Rodríguez, «Dioses y extraterrestres en la nueva etopeya: *La gesta d'Utnoa*, de Abel Montagut, y la remitificación paleoastronáutica de Noé», en *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 7 (2015), pp. 77-79.

<sup>21</sup> Conviene destacar en este punto que Atienza ya había tratado este tema en una novela corta anterior, *Los alegres rayos del sol* (1967).

tóxica, los diezmó y obligó a internarse dentro de la Tierra, menos a una porción, que se quedó en el exterior hasta adquirir la fisiología actual humana. Estos hijos de Ktoth, cuyo dios, de origen incierto, parece proceder del cosmos, poseían en la antigüedad armas mortíferas, como se aprecia en esta mención a aviones, submarinos, bombas y torpedos:

Ya el pueblo de Ktoth dominaba los aires con grandes pájaros metálicos. Ya las aguas habían entregado sus secretos y los peces metálicos del pueblo de Ktoth las surcaban en todas direcciones. Ya la fuerza mortal podía ser metida en vasijas y ser lanzada desde las alturas del cielo o desde las profundidades marinas<sup>22</sup>.

Los fragmentos del libro sagrado de Ktoth y las profecías de Illán Ridán constituyen otro claro elemento lovecraftiano. En el universo del maestro de Providence es determinante la presencia de libros ficticios, como el famoso *Necronomicon*. En palabras de Daniel Ferreras, «Lovecraft utiliza el objeto libro como elemento catalizador de lo sobrenatural»<sup>23</sup>. Idéntica función posee en el texto de Atienza el libro sagrado de Ktoth, cuyos fragmentos se van alternando en la trama y constituirán las piezas claves para entender el elemento insólito que atenta contra la realidad de los personajes. A ello cabe sumar el carácter impronunciable de dioses primigenios lovecraftianos, especialmente de Cthulhu, con el usado por Atienza: Ktoth. Es la idea de intentar llegar más allá de la naturaleza humana, hacia lo impronunciable.

Al margen de estos aspectos, se puede comprobar que una nota característica de la obra de Lovecraft, la pugna entre el cientifismo materialista y el irracionalismo romántico, es también patente en el cuento de Atienza. En los textos del maestro de Providence, citando a González Grueso, los «personajes intentan aplicar el materialismo científico a realidades insospechadas, y generalmente salen muy mal parados si se acercan demasiado al entendimiento de esos fenómenos anormales»<sup>24</sup>.

Ese mismo aspecto lo encontramos en el relato de Atienza. Por un lado, sus protagonistas, tanto el doctor Gregorio Fuentes como luego su amigo, el periodista Luis Varela, indagan en el misterio más allá de lo debido, lo

---

<sup>22</sup> Juan García Atienza, *Balada por la luz perdida*, en Domingo Santos (ed.), *Lo mejor de la ciencia ficción española*, Madrid, Orbis, 1986, p. 60. En mayúscula en el original.

<sup>23</sup> Daniel Ferreras, *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgard A. Poe a Freddie Krueger*, Madrid, Vosa, 1995, p. 67.

<sup>24</sup> Fernando Darío González Grueso, *La ficción científica. Género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional. El papel de H. P. Lovecraft como mediador*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 119.

que les acarrea funestas consecuencias. Ambos se yerguen, uno desde la ciencia y el otro desde el deseo de difusión periodística, en investigadores obsesionados por dar sentido al hecho sobrenatural con el que se topan: los misteriosos niños de raquitismo congénito y la cueva de la Meiga cercana a Canteras, enigmas que luego se asocian al pueblo de los Enemigos del Sol. Ambos personajes intentan racionalizar lo insólito, pero todas las certezas que mantenían se ven truncadas.

Es muy común en Lovecraft que el protagonista, marcado muchas veces biológicamente, vaya en busca del misterio, investigando, con la idea de dotarlo de sentido. Por ello, en los relatos lovecraftianos la carga dramática la lleva el narrador-protagonista, junto a sus reflexiones sobre el hecho fantástico. El modelo epistolar usado por Atienza permite reproducir ese mismo efecto que buscaba Lovecraft para provocar el terror. La carta, donde domina una voz narradora homodiegética e intradiegética, permite desnudar los pensamientos y emociones del personaje, y, en especial, sus reacciones ante lo insólito. El recurso de la carta mantiene el mismo carácter testimonial que otorgaba Lovecraft a sus narradores, pero consigue una mayor sensación de realismo potenciando el efecto de desasosiego propio de lo fantástico.

Las dudas del personaje ante lo sobrenatural persisten, y en ellas se aprecia esa dialéctica entre el materialismo científico y la necesidad de trascendencia apuntadas antes como claves lovecraftianas: «Estoy por volverme loco. En Canteras sucede algo que viene repitiéndose a lo largo de siglos. No ha pasado los límites de la aldea. Pero, me pregunto, ¿por qué aquí? ¿Qué tiene este lugar que puede provocar estas extrañas malformaciones en algunos de sus habitantes?»<sup>25</sup>.

Un elemento al que Lovecraft otorgaba gran relevancia a la hora de escribir un relato fantástico era la ambientación. Según sus palabras, «el factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje la trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación»<sup>26</sup>. Precisamente para generar ese ambiente, tiene gran peso el espacio, pues Lovecraft ubicaba sus tramas en lugares alejados de la civilización –símbolo de la razón y el progreso–, aislados, sumidos en la superstición, en la incultura y en el primitivismo, donde tenía mejor cabida el hecho sobrenatural.

<sup>25</sup> Juan García Atienza, *Balada por la luz perdida*, p. 45.

<sup>26</sup> Howard Phillips Lovecraft, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 1988, p. 11.

El relato de Atienza sitúa los sucesos insólitos en el pueblo de Canteras, ubicado en Galicia<sup>27</sup>. Este espacio ficcional inventado es un típico villorrio gallego pobre, en el que siempre está presente la lluvia, los tonos grises y sombríos y la falta de luz. A ello se añade la pobreza de los habitantes, ya que se trata de un ambiente rural de ignorancia y superstición, que culmina en la cueva de la Meiga donde nadie quiere acercarse.

Lovecraft señalaba que en lo fantástico es necesario trabajar la credibilidad, y «esto solo puede conseguirse tratando el tema con cuidado realismo, *excepto* a la hora de abordar el hecho sobrenatural. Este hecho sobrenatural debe causar impresión y hay que poner gran cuidado en la construcción emocional; su aparición apenas debe sentirse, pero tiene que notarse»<sup>28</sup>. Este mismo hecho aparece en el cuento de Atienza, donde se incluyen numerosos textos que buscan dar credibilidad al hecho fantástico, como es, por ejemplo, la entrevista al profesor Donal F. Synden, donde especulan sobre la existencia de una remota civilización avanzada que tenía al sol como representación del mal.

El hecho sobrenatural aparece en el cuento rompiendo cualquier tipo de presupuesto científico, tanto médico (raquitismo congénito) o geológico (muestras de silicato magnésico puro, situado en capas profundas de la Tierra, fuera del alcance humano), como arqueológico (las dataciones sobre los restos hallados del pueblo Enemigo del Sol). De este modo, igual que Lovecraft, a la hora de descubrir el suceso sobrenatural, Atienza no se limita a aportar datos objetivos, sino que reflexiona profundamente sobre ellos: «Perdona, Luis, lo estoy intentando, te lo juro, pero no sé describirte la sensación que me causó la presencia de aquel ser. Era como si me encontrase ante una mente que pudiera traspasarme de parte a parte, una mente que, medida dentro de mí, era enemiga, hostil»<sup>29</sup>.

El efecto de estos elementos ilógicos es progresivo, puesto que el misterio se va presentando en el relato de forma creciente. Se opta así por una estructura de investigación. Gregorio Fuentes llega a canteras para descubrir poco

---

<sup>27</sup> Este parentesco de los terrenos de Nueva Inglaterra, tan frecuentes en los relatos de Lovecraft, con Galicia también ha sido percibido por el escritor español José María Montells en sus relatos «De cómo descubrí mi antigua procedencia» (1974) y «El manuscrito del dr. Varela» (1976), así como por el cineasta Stuart Gordon, que usa ubicaciones gallegas en su película *Dagon, la secta del mar* (*Dagon*, 2001).

<sup>28</sup> Howard Phillips Lovecraft, «Notas sobre los escritos de literatura fantástica», en *La noche en el océano y otros escritos inéditos*, Alberto Santos Castillo (ed.), Madrid, Edaf, 1991, p. 175.

<sup>29</sup> Juan García Atienza, *Balada por la luz perdida*, p. 38.

a poco el misterio: la urgente marcha de su sucesor, el doctor Ruano, los niños de raquitismo congénito, la aparición de casos a lo largo de la historia (auto de fe fechado en 1679), la coincidencia con las hipótesis del profesor Synden y la incursión en la cueva de la Meiga. Todo ello hace que Atienza muestre, de idéntico modo a Lovecraft, cuidada propensión por trabajar la atmósfera en el relato.

Por otro lado, los finales de los relatos de Lovecraft, donde el encuentro con lo sobrenatural ha conducido a los protagonistas a la muerte o la locura o los deja marcados para el resto de su vida, muestran una clara tendencia disfórica que se mantiene en el texto de Atienza. Sin embargo, en este punto el español da un paso más al dejar la tragedia abierta, suspendida, sólo implícita, con lo que debe ser el lector el que ate cabos. Ello se aprecia en los tres últimos textos de *Balada por la luz perdida*.

El primero, el telegrama del director del periódico, Campos, a su corresponsal Luis Varela informándole de la inexistencia de la supuesta Comisión Delegada de Asuntos Sanitarios y Epidemias que se había presentado en Canteras. El segundo, una nota de un empleado sin identificar al director Campos indicando que en Canteras no existe ni Gregorio Fuentes ni Luis Varela, lo que lleva al lector a deducir que el mensaje anterior no ha sido entregado, a pesar de saber perfectamente que ambos personajes se encontraban en el pueblo. Se debe sobreinterpretar de esa forma un final funesto para ambos personajes, que pretendían adentrarse en la cueva de la Meiga. El tercero es, sin duda, el más sugestivo. Se trata del último fragmento del libro sagrado, ahora de la profecía de Illán Ridán, quien vaticina cómo el pueblo de Ktoth surgirá de las profundidades para mezclarse con los habitantes de la superficie:

(Fragmentos de la profecía final de Illán Ridán)

Pasarán los ciclos y transcurrirán las eras.

El pueblo de Ktoth progresará en las profundidades divinas. [...]

Cuando el pueblo sagrado de Ktoth esté cerca de su extinción, pasadas las eras y los ciclos, transcurridos los tiempos de su esplendor, buscará las hembras malditas descendientes de Guian Atse, cuando el sol maldito no alumbre ominosamente la tierra, y engendrará en ellas a sus descendientes.

Entonces; la raza bendita y la raza maldita se mezclarán y los hijos de Ktoth extenderán su imperio<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Juan García Atienza, *Balada por la luz perdida*, p. 70. En mayúscula en el original.

La sugestión se extiende así a la propia realidad del lector, que percibe que esta ficción, esa supuesta invasión de los hijos de Ktoth, alcanza la estabilidad de su propio mundo cotidiano.

Otro punto donde el español se aleja del estadounidense es en el estilo, derivado principalmente de la estructura a modo de *collage* arriba señalada. Juan G. Atienza construye su trama mediante la utilización de textos no ficcionales variados. Con ello, hace pasar por reales textos ficticios. Para conseguirlo, claramente, debe emular los rasgos estilísticos propios de cada uno de esos discursos. Ante esta necesidad estilísticamente se aleja del maestro de Providence.

Muchos son los críticos que han calificado la escritura de Lovecraft de barroca y encorsetada, donde abundan las descripciones y los análisis o pensamientos del protagonista, lo que ralentiza considerablemente el ritmo narrativo y reduce la acción del relato<sup>31</sup>. Tal y como alude David Hernández de la Fuente:

Las descripciones de Lovecraft, en el clímax del relato, son barrocas, arcaicas, demenciales: un torbellino de palabras que aturde cada sentido del lector y ataca la base de sus convicciones [...]. Es la estética de lo abominable, el ansia de provocar el horror a través del barroquismo, de la obsesiva acumulación hacia el clímax de epítetos<sup>32</sup>.

Ello es fruto de la dialéctica entre el materialismo científico y la necesidad de trascendencia sobre la realidad que se percibe como tónica general en su obra. En palabras de González Grueso, en Lovecraft «se vierte realismo en las descripciones para crear un ambiente propicio para el evento sobrenatural, presentado desde el raciocinio científico, y más allá de los acontecimientos terrenos, el horror de influencia cosmogónica atrapa a los personajes en un círculo sin salida»<sup>33</sup>.

A diferencia de H. P. Lovecraft, como se ha indicado, el estilo de Atienza se basa en la emulación, más o menos conseguida, de los diferentes tipos de discurso con los que estructura su relato. El recurso de la epístola posibilita, por ejemplo, el uso de una estructura más abierta o la presencia de coloquialismos. Se produce así una huida de un lenguaje formal y encorsetado por uno más vivo, con lo que el ritmo narrativo es más ágil en

---

<sup>31</sup> Me remito aquí a muchas de las opiniones que aparecen en el documental de Frank H. Woodward, *Lovecraft: Fear of the Unknown*, EEUU, Wyrd, 2008.

<sup>32</sup> David Hernández de la Fuente, *Lovecraft, una mitología*, Madrid, ELR Ediciones, 2005, pp. 54-55.

<sup>33</sup> Fernando Darío González Grueso, *La ficción científica...*, pp. 96-97.

el español que en el estadounidense. Por otra parte, los cambios de discurso confieren un gran dinamismo al texto de Atienza que rompe la monotonía característica de Lovecraft y obligan al lector, como se ha indicado, a participar en la lectura, reconstruyendo la trama.

#### 4. Conclusión

A diferencia de los otros escritores españoles que en este periodo publican cuentos de índole lovecraftiana, basados en gran parte en la emulación o en la parodia, Juan G. Atienza presenta un relato propio, original. No obstante, la esencia de H. P. Lovecraft permanece en *Balada por la luz perdida*: la irrupción de lo insólito en la realidad cotidiana, la ambientación en parajes aislados, el recurso a la paleoastronáutica, el final disfórico, la dialéctica entre el cientifismo y el irracionalismo, etc.

Más allá de ellos, Atienza opta por la heterogeneidad textual y el uso de textos no ficcionales. Con ello, propone en este texto un modelo de lector activo que debe participar en la trama, que debe ir uniendo todos los textos para reconstruir la trama. Además, al construir la ficción a modo de *collage*, Atienza consigue dotar de mayor credibilidad al hecho fantástico. Mediante este recurso favorece no solo la voluntaria suspensión de la incredulidad en el lector, sino que potencia la identificación de la realidad ficticia con la realidad del lector. Ello hace que Atienza consiga, en este relato, que el elemento sobrenatural resulte mucho más anclado a la realidad empírica, dando un paso más en la senda abierta por H. P. Lovecraft, el padre del terror moderno.

#### OBRAS CITADAS

- Burleson, Donald R., *H. P. Lovecraft. A critical Study*, Greenwood Press, Westpor, 1983.
- Colavito, Jason, *The Cult of Alien Gods. H. P. Lovecraft and Extraterrestrial Pop Culture*, New York, Prometheus Books, 2005.
- Ferreras, Daniel, *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgard A. Poe a Freddie Krueger*, Madrid, Vosa, 1995.
- García Atienza, Juan, *Balada por la luz perdida*, en Domingo Santos (ed.), *Lo mejor de la ciencia ficción española*, Madrid, Orbis, 1986.

- , «Los alegres rayos del sol», en *Los viajeros de las gafas azules*, Barcelona, Edhasa, 1967, pp. 7-125.
- González Grueso, Fernando Darío, *La ficción científica. Género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional. El papel de H. P. Lovecraft como mediador*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- Gordon, Stuart (dir.), *Dagon (Dagon: La secta del mar)*, España, Fantastic Factory, 2001.
- Grünschloß, Andreas, «“Ancient Astronaut” Narrations. A Popular Discourse on Our Religious Past», en *Marburg Journal of Religion*, 11.1 (2006), pp. 1-25.
- Hernández de la Fuente, David, *Lovecraft, una mitología*, Madrid, ELR Ediciones, 2005.
- Llopis, Rafael, «Introducción», en H. P. Lovecraft y otros, *Los mitos de Cthulhu*, Rafael Llopis (ed.) y Francisco Torres Oliver (trad.), Madrid, Alianza, 1969, pp. 11-44.
- Lovecraft, Howard Phillips, «Notas sobre los escritos de literatura fantástica», en *La noche en el océano y otros escritos inéditos*, Alberto Santos Castillo (ed.), Madrid, Edaf, 1991, pp. 171-176.
- , *El horror en la literatura*, Francisco Torres Oliver (trad.), Madrid, Alianza, 1988.
- Martín Rodríguez, Mariano, «Dioses y extraterrestres en la nueva etopeya: *La gesta d’Utnoa*, de Abel Montagut, y la remitificación paleoastronáutica de Noé», en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 7 (2015), pp. 57-86.
- Martínez Montalbán, José Luis, «Notas para una aproximación a la literatura y a los escritores de ciencia ficción en España», en *Nueva Dimensión*, 8 (1969), pp. 33-40.
- Merelo Solá, Alfonso, «Los primeros contemporáneos y sus continuadores», en VV. AA., *La ciencia ficción española*, Robel, Madrid, 2002, pp. 393-417.
- Montells, José María, «El manuscrito del dr. Varela», en *Nueva Dimensión*, 79 (1976), pp. 100-107.
- , «De cómo descubrí mi antigua procedencia», en *Nueva Dimensión*, 55 (1974), pp. 126-128.
- Muñoz Casado, Rodolfo, *Los Mitos de Cthulhu como movimiento literario*, Juan Manuel Núñez Yusta (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012 (tesis doctoral inédita).

- Peregrina, Mikel, «Los Mitos de Cthulhu en *Nueva dimensión: epígonos españoles de Lovecraft*», en David Roas (ed.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Madrid, Aluvión, 2017.
- , «La ficción proyectiva de Juan G. Atienza», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (ed.), *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, León, Universidad de León, 2015, pp. 169-178.
- , *El cuento español de ciencia ficción: los años de «Nueva Dimensión»*, Epicteto José Díaz Navarro (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014 (tesis doctoral inédita).
- Roas, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
- Woodward, Frank H. (dir.), *Lovecraft: Fear of the Unknown*, EEUU, Wyrd, 2008 (película).

# La crónica modernista como puerta a la modernidad<sup>1</sup>

DORA POLÁKOVÁ

Univerzita Karlova (Universidad Carolina)

**RESUMEN:** La crónica modernista es un género híbrido en el cual se forja en el último tercio del siglo XIX la nueva estética que lleva a las letras hispanoamericanas a la modernidad. Mediante su subjetividad, su acento en las sensaciones e impresiones del autor y su interés por el estilo la crónica refleja, por una parte, la ambigua y difícil relación de los modernistas con el mundo del periodismo y, por otra parte, atestigua las preocupaciones del fin de siglo: la inquietud que lleva a los modernistas a todas partes del mundo, así como la necesidad de cuestionar su propia identidad y la identidad de sus países y de «nuestra América».

**PALABRAS CLAVE:** Modernismo, crónica, viaje, estilo

En el poema «Nostalgias» dice el cubano Julián del Casal:

Ver otro cielo, otro monte,  
playa, otro horizonte,  
otro mar  
otros pueblos, otras  
de maneras diferentes  
de pensar.  
[...]  
Así errabundo viviera  
sintiendo toda quimera

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el European Regional Development Fund-Project *Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World* (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).

rauda huir,  
y hasta olvidando la hora  
incierto y aterradora  
de morir.  
Mas no parto. Si partiera,  
al instante yo quisiera  
regresar.  
¡Ah! ¿Cuándo querrá el  
que yo pueda en mi camino  
reposar?<sup>2</sup>

Habla del viaje, del peregrinaje de un lugar a otro, de la inquietud que no le deja descansar. Estas sensaciones son comunes a la mayoría de los modernistas hispanos y el viaje constituye el tópico clave del fin de siglo, que lejos de ser solamente un motivo literario representa la piedra angular de la estética y del pensamiento modernista. En las estrofas citadas el viaje adquiere diferentes aspectos: es el anhelo de lo nuevo, de lo otro, es la huida ante la inseguridad y la angustia humana, es la esperanza de hallar un refugio y es asimismo fruto de un impulso permanente de movimiento. Así son los viajes modernistas, a menudo envueltos por un velo de nostalgia y melancolía.

[...] por lo que todo viaje tiene siempre de fascinante apertura a lo desconocido, de tentadora constatación de la inseguridad humana. De ahí que con tanta frecuencia vaya ligado a la figura del héroe, es decir, de aquel que es capaz de caminar al encuentro de lo desconocido, de retar una y otra vez al arcano que acecha detrás de cada recodo del camino. [...] Viajar significa cambiar, moverse; exige siempre un término *ad quem*, una búsqueda: del vellocino de oro, como en *Los argonautas*; del grial, como en los relatos medievales; de la tierra prometida, como en la Biblia. Pero a veces también una búsqueda de sí mismo, del propio centro personal del escritor. Búsqueda de sí mismo, cuando no fuga; huida, más que indagación, que en ambos casos hay que echarse al camino. Lo que importa en el viaje –se ha dicho tantas veces– es precisamente el camino. «Los verdaderos viajeros –escribió también Baudelaire– son solamente aquellos que parten para partir», es decir, aquellos que escapan de ellos mismos en una aventura circular [...]<sup>3</sup>.

¿Por qué parten los modernistas? Por razones diferentes –políticas, económicas, profesionales– en cuyo centro, sin embargo, suele situarse

---

<sup>2</sup> Julián del Casal, «Nostalgias», en *Poesías*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. 135-137.

<sup>3</sup> Rogelio Reyes Cano, «Viaje y literatura en el fin de siglo español: el viaje urbano de los bohemios», en Rogelio Reyes Cano y Pedro M. Piñero (ed.), *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 89-90.

algo común: al afán de conocer lo otro, lo desconocido, lo extraño... y así conocerse mejor a sí mismo, conocer la identidad personal, pero también la nacional y, por supuesto, cultural.

El viaje adquiere en el modernismo numerosos aspectos; en primer lugar, mencionemos el viaje a París, que más que una ciudad real es el santuario finisecular, el paraíso poético y bohemio, un destino casi obligatorio para cada artista de la época<sup>4</sup>: Max Estrella en *Luces de Bohemia* exclama: «¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!»<sup>5</sup>. No obstante, la metrópoli francesa no basta para satisfacer el espíritu inquieto de los modernistas. El gusto por lo exótico los lleva a Egipto, Japón, India, Rusia y otros países lejanos; también recorren España fijándose en su decadencia y mostrando fe en su futuro (las crónicas de Darío son en este aspecto simptomáticas). Pero aparte de estos viajes «reales», son la fantasía y la imaginación lo que les facilita a los modernistas un sinfín de destinos: saben viajar en el tiempo (sobre todo a épocas pasadas) y en el espacio, penetran en los sueños y en el subconsciente... y gracias a las drogas y al alcohol entran en sus «paraísos artificiales». El viaje se presenta a menudo como una peregrinación espiritual –muchos textos finiseculares describen el camino de una conversión (de prototipo sirve la novela *En route* de Huysmans de 1895)–. El tópico del viaje aparece en todos los géneros (recuérdense las novelas modernistas, como *De sobremesa* o *Ídolos rotos*) y es tan llamativo que varios autores se formulan preguntas acerca del gusto por viajar en algunos de sus textos periodísticos. En el artículo «¿Por qué va uno a París?» del año 1902 Amado Nervo analiza este fenómeno tan unido con la modernidad:

Hay muchos que viajan por vanidad, por la vanidad de decir: «He estado aquí, he estado allí, he visto, he hecho». Hay otros muchos, superiores a los primeros, que peregrinan por el placer del regreso. [...] Otros hay que viajan por fastidio; [...] Pero la característica de unos y otros, de todos los viajeros, es ésta: el anhelo de novedad<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Es antes soñado que vivido, causando esto cierta desilusión a muchos viajeros hispanoamericanos.

<sup>5</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 12.

<sup>6</sup> Amado Nervo, «¿Por qué va uno a París?», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (ed.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, p. 204.

Lo trágico es que ni esta búsqueda de lo desconocido lleva, según Nervo, hacia la felicidad. Todo lo contrario: es el camino hacia otros dolores<sup>7</sup>. De manera muy parecida lo ve el modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez en su artículo «Alma de viajero»: «cada adiós es una muerte distinta»<sup>8</sup>, cada viaje es una persecución de un ideal, de una ilusión...<sup>9</sup>. Más que una vía hacia una meta, el viaje modernista parece ser una búsqueda de algo que dé sentido a la vida y al arte, pero este algo se escapa una y otra vez. La belleza y la armonía, ese ritmo universal del cual hablan los modernistas y que tan acertadamente vio en la estética finisecular Octavio Paz («El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo»<sup>10</sup>), son la finalidad y el objeto del movimiento constante del modernismo, de la inquietud de los artistas. De allí que esta peregrinación adquiera tanto la dirección horizontal como vertical: hacia sí mismo y hacia algo trascendental.

Horizontalidad y verticalidad quedan, pues, confirmados como los ejes espaciales que determinan la creación poética modernista. No es casual, por tanto, que la figura del viajero o peregrino, que se mueve simultáneamente en torno a los dos ejes, sea una de las más abundantes en la literatura modernista. En el plano vertical el escritor o su criatura literaria es un *peregrino del arte* que busca ubicarse en mundos eternos e ideales, y un *peregrino de su propio yo* que realiza sucesivos ahondamientos en su intimidad personal. En el plano horizontal es, generalmente, un hombre viajero (por capricho, necesidad o trabajo), cosmopolita (al menos mentalmente) y buen caminante, que recorre diversos países, múltiples ciudades o numerosos paisajes campestres<sup>11</sup>.

El viaje como una búsqueda constante se ve traducido en un género literario muy modernista: la crónica periodística, que a la vez atestigua los cambios sociales y económicos del fin de siglo, es decir, el enorme desarrollo del periodismo y el cambio de la posición del escritor. Este, por un

---

<sup>7</sup> «No; la humanidad, como decimos al principio, no va tras la dicha, sino tras el dolor nuevo. Todos trabajamos por hallar un nuevo dolor, por refundir a lo menos en un nuevo dolor los dolores viejos» (Amado Nervo, «¿Por qué va uno a París?», p. 207).

<sup>8</sup> Manuel Díaz Rodríguez, «Alma de viajero», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (ed.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, p. 208.

<sup>9</sup> «No me refiero a los que viajan movidos de la sed de oro, con un fin de lucro y de comercio: me refiero a esos maniáticos inofensivos y cándidos, buenos camaradas míos, que persiguen, viajando, los vaporosos fantasmas del amor y la belleza» (Manuel Díaz Rodríguez, «Alma de viajero», p. 208).

<sup>10</sup> Octavio Paz, «El caracol y la sirena», en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 29.

<sup>11</sup> José María Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, New York, Peter Lang, 1995, pp. 6-7.

lado, se perfila como un intelectual que reflexiona ante el público sobre las cuestiones palpitantes del momento (en Francia es sintomático el caso Dreyfus, en España y en Hispanoamérica el año 1898) y, por otro lado, se ve obligado a «profesionalizarse»: debe vivir de su arte. Por consiguiente, se dirige al mundo del periodismo donde a cambio de un trabajo regular y hasta cierto punto servicial recibe una remuneración regular. El escritor pone su pluma al servicio de lo fugaz. No obstante, su ideal artístico es una belleza eterna, un arte que refleja la armonía del universo, un texto elaborado como un artefacto valioso y perfecto. ¿Cómo conciliar estas paradojas? La respuesta la brinda la crónica modernista, un género híbrido y fronterizo, cultivado por casi todos los modernistas, aunque en cada uno adquiere una estética y una temática muy personales.

La genealogía de la crónica no es del todo clara; algunos rasgos la relacionan con los artículos de costumbres y, por supuesto, con la *chronique* francesa<sup>12</sup>. Como apunta Aníbal González, «desde sus inicios, la *chronique* está doblemente centralizada: en primer lugar, la organiza un «yo» —el *chroniqueur*—, y, en segundo lugar, sus linderos temáticos giran en torno de París, la capital, la metrópolis, el depósito central de informaciones»<sup>13</sup>. En Hispanoamérica surge en los años setenta del siglo XIX y sus orígenes están unidos con los nombres de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. Esto ya apunta hacia uno de sus aspectos constitutivos en el área hispana: no se trata de un género marginal de autores mediocres; todo lo contrario, sale de los talleres de los prosistas y poetas cumbres. De ahí las cuestiones que trata y el estilo mediante el cual trata de enfrentarse con las trampas del mundo periodístico. Los modernistas eran bien conscientes de las posibilidades del periodismo, pero también de los riesgos, como prueban estas palabras de Julián del Casal:

La pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad, para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores. La tarea es difícil. Aseméjase algo a la del domador que se ve obligado a echar

---

<sup>12</sup> Las primeras aparecieron en *Le Figaro* entre los años 1850 y 1852, bajo el título *Chroniques de Paris* (de un tal Auguste Villemot).

<sup>13</sup> Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, p. 73.

todos los días, en la jaula de sus leones, los pedazos más frescos de carne, para tenerlos satisfechos e impedir que lo devoren<sup>14</sup>.

La crónica se mueve entre el lenguaje factográfico y el poético, según las preferencias de cada autor; sin embargo, presenta algunos rasgos comunes: habla de temas actuales, está concentrada el sujeto creador (no oculta, así, su subjetivismo y no pretende ser objetiva) y no abandona los atributos de la «prosa artística»<sup>15</sup>. En este epíteto, «artístico», veían su salvación, como comenta Ángel Rama:

Dignificaron el género. Sintiéndose atacados por la aparición del «reporter» que invadía las redacciones, supieron luchar en su misma línea apelando a un don propio, insustituible: la escritura («el reporter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo», decía Darío), pero a la vez fueron penetrados por el afán de información, de actualidad, que distinguía a aquél<sup>16</sup>.

Como un género relacionado con las cuestiones actuales (y muy frecuentemente con el fenómeno viajero) la crónica se presenta como una puerta hacia países y culturas extranjeras. Es, entonces, un puente hacia lo otro y un intérprete de lo otro. Y mediante el conocimiento de lo otro contribuye a la entrada de la cultura hispanoamericana en la modernidad. Es más, la crónica modernista sirvió de cuna para la modernización de la propia escritura; fue un espacio de experimentos que respondían a la atmósfera finisecular; el correr frenético del tiempo, que a pesar del progreso técnico y el auge de las ciencias (o a lo mejor justo por eso) hacía a los artistas sentir dolorosamente la finitud de su existencia. El lenguaje poético con el que los cronistas invaden el espacio prosaico del periódico conlleva una ampliación enorme de temas y motivos tratados: lo cotidiano, lo banal, lo insignificante puede convertirse en literario (recordemos como Martí afirmaba que no había cosas pequeñas que no tuvieran en sí los gérmenes de las cosas grandes). La crónica, ya trate de la visita en la casa de una geisha,

---

<sup>14</sup> Julián del Casal, *Crónicas habaneras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1963, p. 105. Cf. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas / Barcelona, Alfadil, 1985, pp. 75-76.

<sup>15</sup> El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, llamado «rey de los cronistas», dedica al periodismo y al estilo elaborado varios textos, por ejemplo, «El arte de trabajar la prosa artística», donde afirma: «una página bella no tiene más deberes que una bella rosa» («El arte de trabajar la prosa», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, p. 95).

<sup>16</sup> Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 75.

del encanto de París, del terremoto de Charleston o de la inquietud del hombre moderno, se articula alrededor del «yo» del autor. Es él la medida de las cosas descritas que refleja como impresiones que de alguna manera le influyen<sup>17</sup>. Su subjetividad quiere ser autenticidad.

Con esta subjetividad y con el estilo literario tratan de combatir las trampas del periodismo. Gutiérrez Nájera se queja en su crónica titulada con ironía «Su majestad el periodista» (1883), de que el periodista

[...] como los dioses de Walhala, puede partirse en mil pedazos y quedar entero. Ayer fue economista, hoy es teólogo, mañana será hebraizante o tahonero. Es necesario que sepa cómo se hace el buen pan y cuáles son las leyes de la evolución; no hay ciencia que no esté obligado a conocer, ni arte cuyos secretos deban ser ignorados por su entendimiento; la misma pluma con que anoche dibujó la crónica del baile o del teatro, le servirá para trazar hoy un artículo sobre ferrocarriles o sobre bancos, y todo eso sin que la premura del tiempo le permita abrir un libro o consultar un diccionario<sup>18</sup>.

Es cierto, las crónicas modernistas no se escriben con una enciclopedia en la mano, ni quieren reemplazar las funciones de guías turísticos —los autores lo tienen claro—. Y cuando hablan de sus impresiones y sensaciones como bases de sus textos, no se trata de algo superficial y pasajero, sino de un intento de perseguir incluso en las páginas periodísticas la belleza y la armonía. Eran muy conscientes de las reglas del género y de las posibilidades que ofrecía. La definición (o más bien la aproximación) que nos brinda Enrique Gómez Carrillo es elocuente:

¿Qué es la crónica? Éste dice: —Es una sonrisa en la prosa diaria del periodismo. Aquel asegura que es la conciencia de la actualidad social. El otro murmura: —Es el libro de memorias sentimentales de nuestra época. En realidad, es esto y es más, puesto que es todo. Abeja, liba con ática voluptuosidad la miel dorada de las ideas; ave, atraviesa sin fatiga inmensos espacios ideológicos; libélula, vive gozosa entre flores de retórica. Como el poeta, la crónica sabe hacer «pequeñas canciones» con las «grandes penas». Como el geólogo, reconstruye, contemplando un hueso, la vida de toda una época. Es, además, un resumen de la literatura de cada país, de cada generación. Los noveladores, los poetas, los filósofos, los publicistas, se especializan cada

---

<sup>17</sup> Enrique Gómez Carrillo escribe: «Por mi parte, yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco, más poético y más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: *Sensaciones*» («La psicología del viaje», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, p. 215).

<sup>18</sup> Cf. Anibal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 80.

día más. Los cronistas no, porque son de consuno noveladores y poetas, filósofos y publicistas, psicólogos y artistas. El universo entero les pertenece. Les pertenece con sus almas y sus paisajes, con sus dolores, con sus goces, con sus heroísmos, con sus noblezas, con lo que se ve y con lo que no se ve; con el mundo y los mundos, en fin<sup>19</sup>.

«El Universo entero les pertenece...», dice Gómez Carrillo. Sus palabras son, por supuesto, exageradas; numerosos textos han envejecido o pasado al olvido. No obstante, muchas crónicas siguen constituyendo puertas hacia la atmósfera fascinante de finales del siglo XIX y principios del XX. Muestran hasta qué punto fue crucial el papel que los modernistas desempeñaron en el camino de la literatura hispanoamericana hacia la estética moderna del siglo XX. El auge de la prosa hispanoamericana durante el siglo XX está directamente relacionado con la valentía que los modernistas tenían para ensayar lo nuevo, conocer lo desconocido, comprender lo otro... y reflejar todo aquello con un lenguaje trabajado y sumamente artístico. Como apunta Aníbal González, «los modernistas buscaban armonizar en sus escritos la práctica de la literatura con el paso del tiempo; querían hacer una literatura “moderna”, a la altura de la época. Fue en la crónica donde primeramente, y con más ahínco, experimentaron para tratar de alcanzar esa armonía»<sup>20</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Casal, Julián del, «Nostalgias», en *Poesías*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. 135-137.
- , *Crónicas habaneras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1963.
- Díaz Rodríguez, Manuel, «Alma de viajero», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (ed.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 208-212.
- García Martín, José Luis, «Amor, viajes y literatura: la vida escandalosa de Enrique Gómez Carrillo», en Enrique Gómez Carrillo, *La miseria de Madrid*, José Luis García Martín (ed.), Gijón, Libros del Peixe, 1998.

<sup>19</sup> Enrique Gómez Carrillo, «La crónica parisiense», en *El Liberal* (03-02-1902). Cf. José Luis García Martín, «Amor, viajes y literatura: la vida escandalosa de Enrique Gómez Carrillo», en Enrique Gómez Carrillo, *La miseria de Madrid*, José Luis García Martín (ed.), Gijón, Libros del Peixe, 1998, pp. 27-28.

<sup>20</sup> Enrique Gómez Carrillo, «La crónica parisiense», p. 223.

- Gómez Carrillo, Enrique, «El arte de trabajar la prosa», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (ed.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 95-98.
- , «La psicología del viaje», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (ed.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 215-220.
- , «La crónica parisiense», en *El Liberal* (03-02-1902).
- González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- Jiménez, José Olivio, y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998.
- Martínez Domingo, José María, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, New York, Peter Lang, 1995.
- Nervo, Amado, «¿Por qué va uno a París?», en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (ed.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 204-208.
- Paz, Octavio, «*El caracol y la sirena*», en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas / Barcelona, Alfadil, 1985.
- Reyes Cano, Rogelio, y Pedro M. Piñero (ed.), *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.



## Rescatando el pasado: los lugares de memoria en *La escuela de Platón* de Rosa Chacel

GABRIELA POZZI

Grand Valley State University

**RESUMEN:** En una carta a Ana María Moix escrita el 30 de septiembre de 1965, Rosa Chacel explica que en su proyectada trilogía *La escuela de Platón* se propone escribir la historia de su generación. Los acontecimientos históricos —especialmente las guerras— marcan hitos en las vidas de los personajes, pero son los lugares, los espacios simbólicos que se borraron de la historia durante la postguerra, los que ocupan un sitio privilegiado, primero en las vidas de los protagonistas y luego en sus memorias al hallarse en el exilio. Desde esta perspectiva, podemos decir que las tres novelas de Chacel pretenden recuperar un pasado silenciado, la memoria colectiva de su generación y sus lugares de memoria. De hecho, se puede decir que Chacel, en esta trilogía, intenta rescatar con el lenguaje estos lugares de memoria, fantasmas o astillas del pasado que se borraron con la Guerra Civil y la postguerra.

**PALABRAS CLAVE:** Guerra Civil, memoria, exilio, Chacel

En una carta a Ana María Moix escrita desde el exilio el 30 de septiembre de 1965, Rosa Chacel explica que en su proyectada trilogía *La escuela de Platón* se propone escribir la historia de su generación<sup>1</sup>. Si en sus diarios dice haber empezado a componer la primera novela, *Barrio de Maravillas*, en los años 40 o aún antes durante su época en Italia<sup>2</sup>, de 1922

---

<sup>1</sup> Ana Rodríguez Fischer (ed.), *De mar a mar: epistolario Rosa Chacel – Ana María Moix*, Ana Rodríguez Fischer (ed.), Barcelona, Península, 1998, p. 27.

<sup>2</sup> Rosa Chacel, *Obra completa. Vol. IX. Diarios*, Carlos Chacel y Antonio Piedra (ed.), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004, p. 193.

a 1927, no es hasta su regreso definitivo a España, a raíz de la muerte de Franco, que las completa, publicando *Barrio de Maravillas* en 1976, *Acrópolis* en el 84 y *Ciencias naturales* en el 88. En cierto sentido, entonces, la obra constituye la labor de toda su vida adulta; por otro lado, también se puede considerar la autobiografía novelada de la autora, como lo hace la misma Chacel cuando comenta que *Barrio de Maravillas* es la continuación de *Desde el amanecer*, la historia de sus primeros diez años<sup>3</sup>. Pero no es esta una autobiografía individual, sino más bien colectiva, como implica la misiva escrita a Moix. De hecho, la «presencia espectral del pasado»<sup>4</sup> —y estas mismas palabras aparecen en *Acrópolis*— se percibe a lo largo de las tres novelas; es más, la memoria y su relación con la identidad de los personajes es un tema central en ellas. Los acontecimientos históricos —especialmente las guerras— marcan hitos en las vidas de los personajes, pero son los lugares, los espacios simbólicos que se borraron de la historia durante la postguerra, los que ocupan un sitio privilegiado, primero en las vidas de los protagonistas y luego en sus memorias al hallarse en el exilio. Desde esta perspectiva, podemos decir que las tres novelas de Chacel pretenden recuperar un pasado silenciado, la memoria colectiva de su generación y sus lugares de memoria, que se convierten, como dice Cristina Dupláa en otro contexto, en «un arma de resistencia: en un lenguaje de denuncia»<sup>5</sup>.

Como bien se sabe, Pierre Nora distingue entre historia y memoria; esta se adhiere a los lugares, mientras aquella consta de eventos<sup>6</sup>. Las guerras y sus consecuencias, o sea, la historia, conforman la estructura externa de la trilogía. *Barrio de Maravillas* cuenta la infancia y el comienzo de la adolescencia de sus protagonistas, Elena e Isabel, desde principios del siglo XX hasta la Gran Guerra, y abarca también parte del siglo XIX a través de la historia de los parientes de Elena, que regresaron de Filipinas como resultado de la Guerra del 98. *Acrópolis* continúa con el desarrollo de Elena e Isabel, enfocando su educación estética, en

<sup>3</sup> Ana Rodríguez Fischer (ed.), *De mar a mar*, p. 27.

<sup>4</sup> Rosa Chacel, *Acrópolis*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 22.

<sup>5</sup> Cristina Dupláa, «Memoria colectiva y *lieux de mémoire* en la España de la Transición», en Joan Ramón Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 33.

<sup>6</sup> Pierre Nora, «General Introduction: Between Memory and History», en Lawrence D. Kritzman (ed.), *Realms of Memory. The Construction of the French Past*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 18.

contraste con los intereses políticos de sus amigos varones, y termina con la Guerra Civil, y en *Ciencias naturales* seguimos, finalmente, la historia de Elena y su vida en el exilio en Buenos Aires; la novela termina cuando Elena aterriza en Barajas, después de la muerte de Franco. Hay también una serie de acontecimientos políticos, «signos de historicidad», que acaecen a lo largo de las novelas y que se incluyen por medio de referencias a titulares y artículos de periódicos u otros intertextos, como observa Lieve Behiels respecto a *Ciencias naturales*<sup>7</sup>. Así, en *Barrio de Maravillas*, por ejemplo, el asesinato de José Canalejas se comunica a través de la transcripción de un artículo y los titulares de periódicos nos informan de la muerte de Archiduque Fernando así como de la declaración de la guerra de Alemania contra Rusia.

A diferencia de los eventos históricos que constituyen una representación o una reconstrucción del pasado, dice Nora que los lugares de memoria atestiguan una continuidad del pasado en el presente<sup>8</sup>. La memoria, explica, se arraiga en lo concreto: un espacio, un gesto, una imagen, un objeto<sup>9</sup>. Claudia Jünke advierte que «los lugares de memoria son –hablando de una manera general– puntos de cristalización de la identidad colectiva de una nación»<sup>10</sup> o, en nuestro caso, de una generación –y, dicho sea de paso que Nora considera que las generaciones constituyen en sí lugares de memoria, ya que participan del triple sentido que exige el historiador: el material, el simbólico y el funcional–. Nora afirma:

What could be more abstract than the notion of a historical generation? A generation is material in a demographic sense; functional by hypothesis, since memories are crystallized in generations and passed on from one to another; and symbolic by definition, since the term «generation» implies that the experience of a small number of people can be used to characterize a much larger number who did not participate in its central event or events<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Lieve Behiels, «El discurso histórico como intertexto en *Ciencias naturales* de Rosa Chacel», en Jacqueline Corvo (ed.), *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 98.

<sup>8</sup> Pierre Nora, «General Introduction: Between Memory and History», p. 2.

<sup>9</sup> Pierre Nora, «General Introduction: Between Memory and History», p. 3.

<sup>10</sup> Claudia Jünke, «"Pasarán años y olvidaremos todo": la guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 102.

<sup>11</sup> Pierre Nora, «General Introduction: Between Memory and History», p. 14.

Desde esta perspectiva, tanto los títulos de los distintos tomos como el de la trilogía entera se pueden considerar lugares de memoria, al referirse a espacios y objetos que tienen importancia cultural en la España del primer tercio del siglo XX. Además, la conexión física entre la identidad de las protagonistas y su medio ambiente es un tema central que se desarrolla en los dos primeros tomos. En el tercer tomo, Chacel enfoca la memoria misma cuando los protagonistas rememoran una y otra vez su época de pre-exilio<sup>12</sup>.

Originalmente titulada *El callejón de las negras, Barrio de Maravillas* se refiere, claro está, al vecindario conocido hoy día como Malasaña; Chacel lamenta el cambio de nombre y explica sus deseos de «inmortalizar el barrio de Maravillas, de conferirle un madrileñismo esencial, así como Pigalle tiene de París. Esto me lo espachurró el sacrosanto alcalde, imponiéndole el horrible nombre de Malasaña»<sup>13</sup>. Sea o no verdad este último dato, la escritora persiste en su voluntad de rescatar el nombre junto con la recreación del barrio, que se describe de manera muy precisa en los dos primeros tomos de la trilogía. La esquina donde viven las protagonistas, por ejemplo, lo retrata del siguiente modo:

Cuatro esquinas cardinales: dos calles divididas en cuatro. San Vicente hacia arriba, la puerta churrigueresca del Hospicio. San Vicente hacia abajo, la Universidad... San Andrés, por un lado, Plaza del Dos de Mayo y Bulevares, por el otro corte muy próximo en explanada –casi desmontes– adonde afluyen calles famosas, de miseros prostíbulos –Tesoro, Espíritu Santo. [...] Corredera Alta, comercio, ultramarinos, pescaderías, casquerías, puestos callejeros de verduras, mercado de San Ildefonso<sup>14</sup>.

La descripción crea un mapa, un tipo de geografía de la memoria.

Es más, aquella puerta churrigueresca del Real Hospicio de San Fernando, mencionada en la cita anterior, se asocia directamente con la identidad de Isabel. Cuando Isabel y Elena se encuentran con Ramón, un chico vecino, delante de la puerta, este les pide que la describan; en lugar de hacerlo, Isabel contesta «se parece a mí»<sup>15</sup>, subrayando de este modo su vocación artística, así como la complejidad de su carácter. El hecho de que el hospicio se convirtiera en 1929 en el Museo Municipal cuadra perfectamente

<sup>12</sup> Christine Arkinstall, «Recovering Cultural History in Post-Franco Spain: Rosa Chacel's Novels of Memory», en *Histories, Cultures, and National Identities: Women Writing Spain, 1877-1984*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009, p. 145.

<sup>13</sup> Rosa Chacel, *Diarios*, p. 942.

<sup>14</sup> Rosa Chacel, *Acrópolis*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 37.

<sup>15</sup> Rosa Chacel, *Acrópolis*, p. 244

con la definición tripartita de lugar de memoria de Nora: material, simbólico y funcional.

El ambiente de la época se evoca además por medio de ciertos objetos, como observa Clara Janés, «este es el caso de los litines, el gramófono, el benjuí, la esculturilla de una sílfide»<sup>16</sup>. También aparecen descripciones de cuadros pre-rafaelitas<sup>17</sup>, la exposición de un pintor modernista (Hermenegildo Anglada), menciones de Maeterlinck y Tagore, lecturas de poemas modernistas (de Gonzalo Moreno de Tejada) y novelas de Felipe Trigo. Es más, a las protagonistas se las tilda de «estetas» y esta sensibilidad se asocia con la femineidad desde la perspectiva de Ramón, quien humilla a Isabel y Elena diciéndoles: «sois estetas, tetas, tetas [...] vivís dedicadas a eso de la estética, de la es-tética [...]. No servís para camaradas»<sup>18</sup>. Christine Arkininstall señala esta escena como un ejemplo de la crítica que Chacel lanza contra las dicotomías de género que reducen el horizonte femenino a la estética pura y el masculino a las actividades sociopolíticas<sup>19</sup>. Esta crítica se desarrolla ampliamente en el segundo tomo cuando Isabel y Elena toman clases de arte, mientras sus amigos varones se interesan por la política y la acción social excluyendo a las muchachas.

En un epígrafe a la segunda novela, la escritora puntualiza que había pensado ponerle el título de *Escuela de Platón*, pero que, al terminar de escribir la obra, decidió reservar aquel para la trilogía completa y en lugar de ello llamarla *Acrópolis*. La *Escuela de Platón* es el nombre que las protagonistas le dan al fresco de Rafael, «La escuela de Atenas», representación de la Filosofía, que incluye figuras centrales de la cultura griega clásica: Platón, Aristóteles, Sócrates, Pitágoras, Heráclito, ente otros. Pero Rafael emplea personajes públicos de su propia época como modelos para ellos: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, el Papa Julio II y el mismo Rafael, por ejemplo. El fresco está siempre presente en este segundo tomo, pues Isabel tiene una reproducción colgada en la pared de su cuarto y hay varias discusiones sobre el título del cuadro y la identidad de los personajes pintados. Pero lo más importante aquí es la relación que establece Chacel entre el fresco, la acrópolis y su generación. En el mismo

---

<sup>16</sup> Clara Janés, *Libertad de laberinto. Las geometrías mentales de Rosa Chacel*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013, p. 61.

<sup>17</sup> Rosa Chacel, *Barrio de maravillas*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 232-233.

<sup>18</sup> Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas*, pp. 276-277.

<sup>19</sup> Christine Arkininstall, «Recovering Cultural History in Post-Franco Spain: Rosa Chacel's Novels of Memory», p. 197.

epígrafe, aparece primero una cita de Dámaso Alonso sobre su generación poética y luego declara Chacel que en la novela «Se puso –por sí mismo– de relieve el tema de los chopos del Canalillo, vaticinando lo que aquel altozano [los Altos del Hipódromo] llegaría a tener de colina sagrada, y quedó en ACRÓPOLIS». Es decir, Chacel relaciona la Residencia de Estudiantes y sus actividades primero con la filosofía griega y luego con la cultura renacentista. Incita, también, a su lector a identificar a los personajes de la novela con miembros de la Generación del 27, pero, sin embargo, la autora no revela nunca si tal identificación es posible. Pero hay más: también relaciona la Segunda República con las Repúblicas de la Antigüedad. El texto reza:

Esta colina de los Altos del Hipódromo es la Acrópolis de lo que está por hacer... Es mucho ladrillo el que se va levantando por aquí, ladrillo rojo, [...] ladrillo [...] que se apelmaza con los siglos, como si el tiempo fuese un horno fortísimo que cociese las grandes construcciones –secularmente cocidos, se descubren en los trozos de murallas o de templos, entrañas de ladrillos romanos: los griegos, ¿eran pura piedra? ¿se habría podido construir la REPÚBLICA con ladrillos?<sup>20</sup>

La labor de la Segunda República, simbolizada por la Residencia de Estudiantes, se construye sobre las ruinas de otras repúblicas.

Aunque en *Acrópolis* se continúa la historia de Elena e Isabel, gran parte de la narración se filtra a través del monólogo interior de Manuel Falcón, profesor de filosofía que frecuenta tanto la colina de los chopos como una tertulia en un café. En el último tomo este lugar se identificará con el café La Granja el Henar, donde también celebraban sus tertulias personajes reales como Valle-Inclán y Ortega y Gasset. Así Chacel abre la posibilidad de identificar a Falcón con el segundo, dada su profesión y el hecho de que en el último tomo se exilia a Buenos Aires; sin embargo, esta identificación se anula, ya que Falcón muere en el terremoto de San Juan, que acaeció en 1944 en Argentina. Lo importante, sin embargo, es la memoria de la colina de chopos y la imagen del maestro que habla allí con sus discípulos, puesto que, en palabras de Ángel Castiñeira, «lugares de memoria son también memoria de lugares. Lo recordado a menudo va intrínsecamente asociado a lugares [...] a aquel espacio o emplazamiento concreto –el territorio nacional (*homeland, Heimat*), el paisaje– cargado

---

<sup>20</sup> Rosa Chacel, *Acrópolis*, p. 222.

de significado o donde el acontecimiento “tuvo lugar”»<sup>21</sup>. La novela termina al estallar la Guerra Civil, que se presenta sencillamente como una voluta de humo que nubla el cielo de Madrid.

El último tomo, *Ciencias naturales* se refiere al Museo Nacional de Ciencias Naturales, aledaño a la Residencia de Estudiantes y cuyo auge data del primer tercio del siglo XX, «*belle époque* de la ciencia», según afirma Chacel. El museo es aquí un espacio principalmente simbólico, ya que no funciona como escenario para la actuación de los personajes. Sin embargo, junto con la colina, tiene un papel similar a la magdalena de Proust. Mientras Máximo Montero, antiguo amigo y tutor de Elena y exiliado como ella, lee los apuntes del maestro muerto, se ve transportado al pasado:

La aparición de los chopos custodios le llevó hacia atrás, al recuerdo –sí puede ser recuerdo lo siempre presente– de *aquel* camino distante y le cautivó con la fluyente presencia de *este* próximo [...]. Resultaba que viniendo de donde viniese, llegaba a la colina, y, en la colina había un palacio [...] MUSEO DE CIENCIAS NATURALES<sup>22</sup>.

Vemos aquí entonces aquella obsesión con el recuerdo, con el pasado que menciona Arkinstall respecto a los personajes de esta trilogía. La condición misma del exiliado requiere este constante recordar. Se podría decir que es la actividad definitoria del desterrado. Y es que, como explica Ana Rodríguez Fischer, en *Ciencias naturales* «importa más el pre-exilio, la causa y razón del ser exiliado, meditar hasta ver cómo se origina el hecho»<sup>23</sup>.

Podemos encontrar una clave de este origen en una de las memorias que evoca Elena en *Ciencias naturales* y que se narra en *Barrio de Maravillas*, estableciendo así un vínculo entre las dos novelas: es una excursión al Retiro que hicieron Elena e Isabel guiadas por Montero. Visitan la Casita del pobre y del Rico, uno de los Caprichos construidos por encargo de Fernando VII. El lugar se describe así:

Más absorbente que el antro de una bruja, más irresistible que el más promisor paraíso... Está el viejo enfermo tendido en su camastro y la vieja le atiende... Y rígido,

---

<sup>21</sup> Ángel Castiñeira, «Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de memoria», en Joan Ramón Resina y Ulrich Winter (ed.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2005, p. 54.

<sup>22</sup> Rosa Chacel, *Ciencias naturales*, Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 183.

<sup>23</sup> Ana Rodríguez Fischer, «La ciencia de Rosa Chacel», en *Ínsula*, 526 (1990), p. 25.

con un breve chasquido de maderas, se incorpora en la cama: los ojos fijos, sin parpadeo y en seguida se deja caer hacia atrás. Es toda su representación, es todo lo que hace el pobre. Allí al lado está la escalera y arriba... El raso amarillo recubre el sofá y se pliega en dos cortinas, recogidas a los lados de la ventana [...]. Recubre también un minúsculo tocador con espejo de marco de caoba, apliques de bronce, estilo imperio y breves flores de opalina<sup>24</sup>.

El contraste entre la miseria de los «esclavos» —como los llama una de las niñas— y la opulencia simbolizada por el dorado, el color del oro —como observa Montero— apunta a la enorme diferencia entre las clases sociales de principios del siglo y la polarización de la población.

En esta última obra, el lector asiste al proceso de reconstrucción de identidad de los exiliados en un lugar extranjero. Es por esto que Elena, Montero y Martín Vélez —un antiguo amigo exiliado en Boston— vuelven una y otra vez mentalmente a los lugares que frecuentaban antes de la guerra. Hacia el final de *Ciencias naturales*, Montero y Vélez regresan de su exilio a Madrid. Al llegar, buscan el café La Granja El Henar y la Residencia de Estudiantes (el Acrópolis), con la colina de chopos y el canalillo donde el profesor Manuel Falcón, maestro de Montero, hablaba con sus discípulos. Ahora estos lugares existen solo en la memoria de los personajes exiliados; en el presente de la generación más joven se han borrado, de la misma manera que han desaparecido el trabajo de la República y los productos intelectuales de la generación de vanguardia durante los años de postguerra; nadie sabe nada de La Granja El Henar, ni siquiera existe el edificio. Chacel emplea imágenes góticas para comunicar la ansiedad de la pérdida: Martín «no censura nada de lo que ve, solo lamenta lo que ya no se puede ver, la corriente del canalillo queda sofocada, “acogotada”, dice, como un “enterrado vivo”»<sup>25</sup>. El lenguaje transmite claramente la violencia que siente el personaje al regresar, y el sentido de que esta devastación exige justicia. Se podría decir que Chacel, al escribir la historia de su generación en esta trilogía, intenta rescatar con el lenguaje sus espacios, y de este modo, las novelas mismas se erigen en lugares de memoria.

Christine Arkininstall afirma que en la trilogía Chacel regresa al pasado para reconstruir un hogar cultural que hubiera albergado a la nación si hubiera podido florecer. Y, efectivamente, Berth, una exiliada rusa, identifica a la patria con la casa. Afirma: «vuestra casa sois vosotras... vosotras sois

<sup>24</sup> Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas*, p. 254.

<sup>25</sup> Rosa Chacel, *Ciencias naturales*, p. 222.

una casa, una patria... ¿virtual, se puede decir?»<sup>26</sup> Esta relación entre identidad individual, nación y casa implica, además, el rechazo del concepto de una nación de género exclusivamente masculino. De hecho, Chacel la denomina «matria» en lugar de «patria»<sup>27</sup>. En otro lugar, Elena reacciona frente al Día de la Patria en la Argentina comentando: «siempre me cayó bien. Me sonó siempre a algo íntimo, en cierto modo casero o... maternal, si acaso»<sup>28</sup>.

A modo de conclusión, quisiera relatar una anécdota que aparece en uno de los diarios de Chacel: la entrada del 1 de junio de 1980. Durante una visita al edificio que funciona como escenario principal de los dos primeros tomos, donde viven las protagonistas, Chacel se entera de que los azulejos publicitarios de la farmacia Juanse, que se halla en la planta baja, han sido limpiados del yeso que los había cubierto durante unos 40 años. La autora escribe: «Eso sí me dio una alegría, porque demuestra que han leído el libro [*Barrio de Maravillas*] lo suficiente para llevar a cabo algo, es decir, que puedo considerarme entre los que *han hecho algo* que ha dado lugar a que los otros *hagan algo...*»<sup>29</sup>. La obra de Chacel ha tenido un impacto en la realidad y ha rescatado este lugar de memoria, oculto bajo el yeso durante los años de la dictadura; ha logrado que pase de las páginas de la novela a la realidad material en nuestro presente.

## OBRAS CITADAS

- Arkininstall, Christine, «Recovering Cultural History in Post-Franco Spain: Rosa Chacel's Novels of Memory», en *Histories, Cultures, and National Identities: Women Writing Spain, 1877-1984*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009, pp. 140-188.
- Behiels, Lieve, «El discurso histórico como intertexto en *Ciencias naturales* de Rosa Chacel», en Jacqueline Corvo (ed.), *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 91-98.
- Castiñeira, Ángel, «Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de memoria», en Joan Ramón Resina y Ulrich Winter

---

<sup>26</sup> Rosa Chacel, *Acrópolis*, p. 350.

<sup>27</sup> Rosa Chacel, *Acrópolis*, p. 223.

<sup>28</sup> Rosa Chacel, *Ciencias naturales*, p. 26.

<sup>29</sup> Rosa Chacel, *Diarios*, p. 719

- (ed.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2005, pp. 41-77.
- Chacel, Rosa, *Obra completa. Vol. IX. Diarios*, Carlos Chacel y Antonio Piedra (ed.), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004.
- , *Ciencias naturales*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- , *Acrópolis*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- , *Barrio de maravillas*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Dupláa, Christina, «Memoria colectiva y *lieux de mémoire* en la España de la Transición», en Joan Ramón Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 29-42.
- Janés, Clara, *Libertad de laberinto. Las geometrías mentales de Rosa Chacel*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013.
- Jünke, Claudia, «“Pasarán años y olvidaremos todo”: la guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 101-129.
- Nora, Pierre, «General Introduction: Between Memory and History», en Lawrence D. Kritzman (ed.), *Realms of Memory. The Construction of the French Past*, New York, Columbia University Press, 1996, pp. 1-20.
- Rodríguez Fischer (ed.), Ana, *De mar a mar: epistolario Rosa Chacel – Ana María Moix*, Barcelona, Península, 1998.
- , «La ciencia de Rosa Chacel», en *Ínsula*, 526 (1990), p. 25.

## Palabras de la urgencia: el *ethos* retórico/autorial en el romancero de la guerra civil española

SABRINA RIVA

Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET

**RESUMEN:** El presente trabajo tiene como objetivo analizar la particular naturaleza semiótica del romancero compuesto al calor de la guerra civil española, en el que la reescritura de la tradición oral popular y la articulación de una singular «retórica del compromiso» diseñan un *ethos* retórico y autorial de tenor moral desplegado en función de su destinatario, a quien se desea conmover, pero sobre todo persuadir, desde una identidad poética congruente con lo que los versos manifiestan. En esta oportunidad, nos interesa despejar el modo en que poética y retórica configuran un decir «de borde», tensionado entre el discurso literario y el discurso político, a fin de materializar una serie de efectos pragmáticos, en el cruce de dos núcleos problemáticos. Por un lado, las actualizaciones que se operan sobre el bastidor de la tradición oral popular. Por el otro, la formulación de una «retórica *engagée*», condicionada por la función perlocutiva que la signa y por sus particulares horizontes de recepción, más allá de cualquier posible praxis literaria.

**PALABRAS CLAVE:** *Ethos* autorial, romancero, propaganda

Si como señala Terry Eagleton «los poemas hacen cosas en nosotros de la misma manera que nos dicen cosas, son acontecimientos sociales a la vez que artefactos verbales»<sup>1</sup>, la mayor parte de aquellos que se componen en el contexto de la Guerra Civil, junto con otras manifestaciones artísticas de igual calado, ponen especial énfasis en ese doble designio

---

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal, 2010, p. 111.

discursivo. Pensados como una de las formas posibles de la práctica ideológica, en tanto su formulación y su recitado se pretenden acciones sociales concretas, estos ayudan a forjar una concepción unificada de la causa por la que se lucha. Es por esto que, en consonancia con el afán pragmático de dicha tarea, se emplean todos los recursos de la propaganda y se amplían los circuitos de divulgación: no sólo son herramientas válidas la prensa periódica al uso, la radio, el teatro, el cine y la literatura, sino que se experimenta con distintos tipos de publicaciones milicianas como la hoja mural, y los versos viajan en postales u octavillas o son recitados en la trinchera por medio de los altavoces del frente.

El proyecto en el que se encuadran las presentes líneas propone estudiar la construcción en la poesía de guerra de un *ethos* retórico/autorial, fundado en la reescritura de la tradición oral popular y en la articulación de una «retórica del compromiso», abordándolo en un marco amplio y heterogéneo: el romancero de la guerra civil española, recogido en diversas compilaciones de textos anónimos y de autor. Los romances escritos durante la contienda bélica son ponderados en su época como los más pertinentes para establecer una comunicación directa con el pueblo, publicándose en obras colectivas como el *Romancero de la Guerra de España*, el *Romancero de la Guerra Civil*, el *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, y en revistas tan representativas de ese momento histórico como *El Mono Azul* y *Hora de España*. La mayor difusión de los mismos se desarrolla durante los últimos cinco meses de 1936. Más tarde, debido tanto a la desesperanza que comienza a generalizarse y a las pocas expectativas de que el conflicto culmine en un lapso corto de tiempo, como al agotamiento del molde expresivo, considerado a esa altura por diversos poetas y críticos contrarrevolucionario, se irán abandonando<sup>2</sup>.

En continuidad con lo que venimos diciendo, y más allá del breve período de auge del romancero, la exégesis de tal *corpus* permite advertir el

---

<sup>2</sup> El corpus poético empleado para la elaboración de las presentes líneas se encuentra publicado en las siguientes antologías: Rafael Alberti (ed.), *Romancero general de la guerra española*, Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944; Maryse Bertrand de Muñoz (ed.), *Romances populares y anónimos de la Guerra de España*, Barcelona, Calambur, 2006; Francisco Caudet (ed.), *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978; Serge Salaün (ed.), *El romancero de la Guerra de España*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1982; Gonzalo Santoja (ed.), *Romancero de la guerra civil española*, Madrid, Visor, 2002; César de Vicente Hernando (ed.), *Poesía de la guerra civil española 1936-1939*, Madrid, AKAL, 1994.

«carácter moral» (Aristóteles) del hablante espigado en función de su destinatario, a quien desea, ante todo, persuadir, desde «una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran»<sup>3</sup>. Apuntamos a despejar el modo en que la poética y la retórica diseñan un decir «de borde» —entre el discurso literario y el político—, en pos de cristalizar una serie de efectos pragmáticos particulares requeridos por el imaginario «agonístico» (Ong) de la guerra y sus romances.

Estas cuestiones fueron estudiadas con mayor profundidad en torno al programa estético y ético del poeta Miguel Hernández, y serán señaladas a continuación a modo de ejemplo, pero son extrapolables a las distintas modulaciones de la denominada «literatura *engagée*» y resultan centrales en el romancero compuesto al calor de la Guerra, cuyo análisis retórico no ha merecido todavía la atención crítica suficiente. Por ello, en este nuevo plan, nos detendremos en la peculiar naturaleza semiótica de esta «poesía de urgencia», en su alcance ideológico y su función perlocutiva, con la advertencia de su intervención a menudo «heterónoma», que pone en cuestión la especificidad y autonomía de sus fueros «estéticos». Nuestra indagación se centrará en la «escenografía» discursiva (Maingueneau) y en su «dimensión estratégica» procedimental (Amossy), que da cuerpo a este particular «*ethos*» polémico (Angenot, Verón). Dentro de los posibles o más restrictivos usos de esta categoría, rescatamos la «vocación interdisciplinaria del concepto» que apunta a «recuperar el polo argumentativo-persuasivo» en el cruce de diferentes epistemes<sup>4</sup>.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, proponemos como hipótesis de trabajo la construcción del *ethos* autorial que signa el romancero de la Guerra Civil en el cruce de dos núcleos problemáticos: 1) Las variaciones, asimilaciones y actualizaciones de la tradición oral popular, núcleo en el que se contemplan, desde luego, la oralización de los textos —recordemos que los mismos son recitados en las trincheras con fines propagandísticos y para dar ánimo a los combatientes—; 2) la articulación de una «retórica del compromiso», en todos sus niveles semióticos, condicionada por sus

---

<sup>3</sup> Pere Ballart, «Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14 (2005), p. 76.

<sup>4</sup> Marta Ferrari, «El pacto *ethico*», en *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2015 (en línea) [fecha de consulta: 30-10-2017] <<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/actas-2015/a034.pdf>>.

distintos horizontes de recepción y la búsqueda de efectos pragmáticos, más allá de cualquier posible inscripción en el campo literario.

En principio, es importante destacar que las diversas aproximaciones críticas a la poesía fraguada durante la Guerra Civil en el bando republicano evidencian los obstáculos que se presentan a la hora de sistematizar una metodología, a partir de la cual emprender con rigor el estudio de la misma. La decidida heterogeneidad de tal producción poética es sin duda una de las principales dificultades para llevar a buen término esa tarea, dado que las creaciones de los «poetas de oficio» –Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Emilio Prados, etc.– conviven con aquellas formuladas por las numerosas «vocaciones incipientes» (Salaün) –Felipe Ruanova, Isabel, Juan Paredes, Jorge Renales, etc.– que la contienda despierta, resguardadas estas últimas, en ocasiones, en la anonimidad. Además, si bien las piezas de este *corpus* comparten el mismo compromiso con la causa de la República, exhiben concepciones poéticas poco conciliables: de las configuradas en las hojas volanderas y gacetillas del frente y los periódicos anarquistas, a las diseñadas en las revistas *Hora de España* y *El Mono Azul*, entre otras. El empleo sostenido del romance ha favorecido en más de una ocasión la insistencia en una «visión homogeneizadora» del fenómeno, puesto que, de forma desacertada, se le ha tomado por un molde genérico y no como una formación discursiva, bajo la cual se reúne una indagación poética mucho más dinámica (Pérez Bowie). La fijación de ese marco metodológico exige, igualmente, no solo considerar las circunstancias apremiantes en las que estas composiciones se elaboraron, sino también las reflexiones metapoéticas desperdigadas en las distintas publicaciones de la época, acerca del tipo de compromiso asumido por los escritores.

En el caso hernandiano, son por demás conocidas sus actividades propagandísticas y líricas en el frente, participación que ha cristalizado en una imagen de autor comprometido, la de aquel que, merced a la práctica de un «ejercicio performativo», da sustento a la idea misma de soberanía<sup>5</sup>. El poeta oriolano combate a favor de la causa republicana con su literatura –causa que según los biógrafos personifica–, pero también con su propio ser, su «actuación» no se limita a «estar presente», sino que por el mismo hecho de estarlo, esta se realiza; o lo que es igual, su cuerpo «encarna» una serie de ideas, traduce en la acción aquello que pregona. Es por esto que el motivo de «palabra como arma» cobra pleno sentido en su

---

<sup>5</sup> Judith Butler, «“Nosotros el pueblo”. Apuntes sobre la libertad de reunión», en Alain Badiou *et al.*, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 47-67.

voz y ese «poner el cuerpo» lo distingue, haciendo de él, el «poeta del pueblo» por antonomasia.

Textos autopoiéticos de diversa índole expresan la concepción de la poesía que Hernández sostiene como resultado directo de sus experiencias durante la Guerra Civil<sup>6</sup>. Así, por ejemplo, «Un acto en el Ateneo de Alicante», publicado en *Nuestra Bandera* el 22 de agosto de 1937, comienza destacando el profundo cambio que obró la guerra en la vida del autor: «Siempre será guerra la vida para todo poeta; para mí siempre ha sido y me vi iluminado de repente el 18 de julio por el resplandor de los fusiles en Madrid»<sup>7</sup>. En cambio, el prólogo a *Teatro en la guerra*, del mismo año, va un paso más allá y reconoce el uso del arte como instrumento de lucha: «Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra»<sup>8</sup>. Si bien Hernández suscribe la divulgada «Ponencia colectiva», redactada por un grupo de intelectuales republicanos en el marco del *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura* (Valencia, 1937), en la que se aboga por una poética que sin dejar de ser revolucionaria supere los límites formales del arte de propaganda, no siempre se atiene a tales afirmaciones y *Viento del pueblo* ha sido más de una vez criticado por su exceso de retoricismo. En la actualidad, merced al minucioso estudio del antetexto hernandiano desarrollado por Carmen Alemany Bay, sabemos que las versiones previas eran más elaboradas y que el sesgo propagandístico de los versos es una opción consciente, lo cual los situaría lejos de fuero estético alguno.

En gran medida, la recuperación del romance que se lleva a cabo durante la contienda bélica, en especial, aquella en clave contemporánea y con firma de autor, responde al programa de una élite intelectual, solidarizada con el heroísmo del pueblo, pero no fusionada en su totalidad con esa «disposición épica» (Caudet, Chicote). Una de las consideraciones abordadas por la crítica especializada es la imprescindible ruptura que la poesía debe afrontar para ser juzgada como engagée, o lo que es lo mismo, la necesaria adecuación que debe consolidarse entre una práctica revolucionaria del

---

<sup>6</sup> Otras concepciones de la literatura de igual signo aparecen en las dedicatorias de sus libros a Neruda –*El hombre acecha*– y a Aleixandre –*Viento del pueblo*– así como en un texto introductorio al poema «Fuerza del Manzanares», denominado «La palabra como arma» y publicado junto con el mencionado «Acto en un Ateneo de Alicante» en *Nuestra Bandera*.

<sup>7</sup> Miguel Hernández, *Obra completa*, Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1992-2010, vol. 2, p. 844.

<sup>8</sup> Miguel Hernández, *Obra completa*, vol. 2, p. 1361.

mundo y una práctica revolucionaria del lenguaje (Salaün, Lechner, Caudet). Conforme a esto, como ya hemos indicado, una vez transcurrida la etapa de mayor fervor combativo, los poetas abandonan el uso del romance, mas no claudican en sus convicciones políticas, explorando nuevas combinaciones métricas y decantándose por una «ética de la forma» como la apuntada, por ejemplo, en la mencionada «Ponencia colectiva» del año 37.

El concepto de *ethos* autorial, por su parte, figura mediante la cual se construyen la autoridad y la credibilidad del hablante lírico en tanto efecto del texto (Ballart), conjuga en los romances de la guerra poética y retórica con fines fundamentalmente persuasivos y propagandísticos. Tal noción no ha sido analizada, hasta donde sabemos, por la crítica romancística, y es central en nuestra propuesta. Por ello, es importante destacar cómo los sujetos líricos forjados en esta poesía –de acuerdo con las tempranas dualidades aristotélicas– conquistan nuestra confianza (*ethos*), al tiempo que, acudiendo a la fuerza afectiva que ostenta toda configuración retórica del lenguaje, logran conmovernos (*pathos*). En este sentido, no debemos olvidar que los versos del romancero fueron recitados o cantados en mítines y demás celebraciones políticas, en las incipientes transmisiones de la radio nacional y en las trincheras, reforzando a través de la voz y del cuerpo los alcances de la función perlocutiva y la carga patética del mensaje, dando a la oralidad carácter oficial y colectivo.

En cuanto al *ethos* diseñado en la poesía hernandiana, este se vincula claramente con el destinatario positivo o prodestinatario (Verón), con el que comparte un mismo colectivo. El poeta logra construir una voz creíble gracias a su apariencia humilde, la entonación de su voz, su presencia en los campos de batalla y las temáticas que aborda en sus poemas. Por un lado, el efecto persuasivo de sus versos se ve cimentado por su aspecto, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas, tal y como lo declara Tomás Navarro Tomás en el prólogo a la primera edición del libro, denominado «Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras»:

En el efecto de sus recitaciones, las cualidades de su estilo hallan perfecto complemento en las firmes inflexiones de su voz, en su cara curtida por el aire y el sol, en su traje de recia pana, en su justillo de velluda piel de cordero y hasta en el carácter de su dicción, fuertemente marcada con el sello fonético del acento regional. Sus ademanes son sobrios y contenidos y su expresión enérgica, grave y concentrada. Hay una ardiente exaltación en el recogimiento de su gesto y en la fijeza e intensidad de su mirada<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Miguel Hernández, *Obra completa*, vol. 1, p. 548.

Por el otro, la participación directa de Hernández en la contienda, el hecho de que el «aquí y ahora» de sus poemas se correspondiese sin interrupciones con el de los soldados y el conocimiento profundo de las dramáticas circunstancias que se describen en muchas de sus composiciones, por ejemplo, en el «El niño yuntero», le permiten alcanzar una firme adecuación al horizonte de expectativas de dichos receptores<sup>10</sup>.

Ante la imposibilidad de dar cuenta de todas las modalidades persuasivas que se desarrollan en el ciclo de poesía compuesto por Hernández durante la guerra, a continuación nos detendremos solo en «Sentado sobre los muertos», pieza que representa la tónica general del discurso propagandístico. Por lo mismo, no se harán precisiones sobre un grupo notable de versos destinados al reclutamiento de soldados como «Llamo a la juventud» o «Andaluces de Jaén», ni a usos más restrictivos del «giro performativo» como el desarrollado en «Elegía segunda».

«Sentado sobre los muertos», romance que intenta dar ánimo a la tropa, en sintonía con otros como «Juramento de la alegría» o «Canción del esposo soldado», recupera un asunto recurrente del romancero de la guerra, el canto sobre los muertos, mas no los individualiza, sino que la referencia a los mismos sirve para especificar el lugar en el que el sujeto lírico se encuentra y para captar de inmediato la atención del receptor, introduciéndonos en el tema de su texto sin demasiados preámbulos: «Sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses»<sup>11</sup>. Dicha apertura del poema *in media res*, frecuente en los romances tradicionales, nos coloca en un ambiente puntual, el de la guerra, sin necesidad de explicaciones sobre los hechos acaecidos o el marco en el que se desarrolla la acción.

La métrica popular –se trata de octosílabos con rima asonante en «e» en los versos pares– da cobijo a diversas preocupaciones del hablante lírico. Se percibe, en principio, un claro interés por exhortar al receptor y por definir el

---

<sup>10</sup> En el texto titulado «Un poeta en espardeñas», Nicolás Guillén realiza un retrato similar al de Tomás Navarro Tomás, en el que se hace hincapié en el origen popular del poeta: «Este cantor de las trincheras, este hombre salido de la más profunda entraña popular, produce, en efecto, una impresión enérgica y simple. Si le vierais pasar a vuestro lado sin conocerle, jamás os asaltaría la sospecha de que es un escritor, un poeta de primerísimas cualidades, sino que le creeríais un oscuro peón, un pobre pastor de visita en la ciudad» (Nicolás Guillén, «Un poeta en espardeñas», en *Crónicas de la guerra*, La Habana, José Martí, 2009, p. 11).

<sup>11</sup> Miguel Hernández, *Obra completa*, vol. 2, p. 478.

rol que ese sujeto juega en las circunstancias apenas apuntadas al comienzo. Tales inquietudes se superponen al promediar la segunda estrofa:

Acércate a mi clamor,  
pueblo de mi misma leche,  
árbol que con tus raíces  
encarcelado me tienes,  
que aquí estoy yo para amarte  
y estoy para defenderte  
con la sangre y con la boca  
como dos fusiles fieles<sup>12</sup>.

Expresiones como «mi misma leche» o «árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes», a su vez, permiten pensar al sujeto lírico fusionado con ese mismo pueblo al cual arenga, idea que se refuerza a continuación, cuando éste describe sus orígenes humildes: «Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza»<sup>13</sup>. Los sustantivos empleados —«leche», «árbol», «raíces», «tierra», «vientre»—, no está de más subrayarlo, remiten todos a la vida rural, vida que Hernández conocía de modo ostensible.

Además, en este fragmento se explota un recurso retórico llamado «razonamiento deóntico», «que consiste en sacar reglas de acción a partir del axioma: “*Hay que actuar*”»<sup>14</sup>, que encarna en expresiones sentenciosas y que hace del texto una verdadera declaración de principios. Hacia el final, entonces, el emisor, «que espectaculariza su lugar de enunciación», se aproxima al tipo de enjuiciamiento de la realidad propiciada por los manifiestos, en los que «se construye a partir de una necesidad de intervención pública»<sup>15</sup>:

Aquí estoy para vivir  
mientras el alma me suene,  
y aquí estoy para morir,  
cuando la hora me llegue,  
en los veneros del pueblo

<sup>12</sup> Miguel Hernández, *Obra completa*, vol. 2, p. 479.

<sup>13</sup> Miguel Hernández, *Obra completa*, vol. 2, p. 479.

<sup>14</sup> Claude Le Bigot, «Poesía y retórica en Miguel Hernández», en *La precoz madurez poética de Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2012, p. 57.

<sup>15</sup> Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 9.

desde ahora y desde siempre.  
Varios tragos es la vida  
y un solo trago es la muerte<sup>16</sup>.

El sujeto poético apela al receptor para que sea valiente poniendo como ejemplo su propia conducta. Según Gómez y Patiño, Hernández encuentra lo que ella denomina «la dimensión de sí», esto es la identificación del individuo con la comunidad, «de lo que parece desprenderse que lo que él opina o postula, como bueno para él, es también lo mejor para toda la comunidad»<sup>17</sup>. En definitiva, toda la carga persuasiva que puede ostentar el poema se fragua en la combinación de los aspectos retóricos y esa particular identificación.

Al igual que los cambios que los «romances nuevos o artísticos» o «líricos» (Carreño) compuestos por poetas cultos –Lope de Vega, Cervantes o Góngora– durante la segunda mitad del siglo XVI imprimen sobre los «romances viejos», los intelectuales republicanos desarrollan una práctica poética más elaborada que aquella manifestada en los romances anónimos, que encarna en el motivo de la poesía como arma, forjando el pasaje de las «voces populares» a la firma de autor. Sin embargo, hay que matizar tales afirmaciones, pues en todas las composiciones predomina la narración, la sencillez de recursos y la eficacia poética conseguida mediante la repetición de algunas palabras, con gran regularidad nombres propios, y el uso de paralelismos. Estas estrategias escriturarias comunes del romancero de guerra, junto con la creación de planos de idealización y grandeza, que alientan con la descripción de las hazañas pasadas las nuevas empresas guerreras, la incorporación de diálogos, los comienzos *in media res*, el asedio a la vasta tradición del verso octosílabo, etc., provienen del acervo romancístico tradicional: el género funciona como un modelo compositivo para los poetas y como un «horizonte de expectativas» para los receptores<sup>18</sup>.

En conclusión, la reescritura de la tradición oral popular y la articulación de una singular «retórica del compromiso» diseñan en el romancero compuesto al calor de la guerra civil española un *ethos* retórico y autorial de tenor moral, desplegado en función de su destinatario, a quien se desea

---

<sup>16</sup> Miguel Hernández, *Obra completa*, vol. 2, p. 480.

<sup>17</sup> María Gómez y Patiño, *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2000, p. 33.

<sup>18</sup> Gloria Chicote, «La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, p. 95.

conmover, pero sobre todo persuadir, desde una identidad poética congruente con lo que los versos pregonan. Poética y retórica configuran un decir «de borde», tensionado entre el discurso literario y el discurso político, a fin de materializar una serie de efectos pragmáticos, en el cruce de dos núcleos problemáticos. Por un lado, las mudanzas, asimilaciones y actualizaciones que se operan sobre el bastidor de la tradición oral popular, núcleo en el que poseen un lugar preeminente las oralizaciones de los textos, puesto que los mismos son recitados en la trinchera con fines eminentemente persuasivos y propagandísticos, indagando en las amplias potencialidades de las «tecnologías de la palabra» (Ong). Por el otro, la formulación de una «retórica *engagée*», desde un *poemós* exhortativo y afirmativo, condicionada por la función perlocutiva que la signa y por sus particulares horizontes de recepción, más allá de cualquier posible praxis literaria. De las «voces populares» a los romances con firma de autor de carácter noticioso o histórico, el concepto de *ethos* presupone dialógicamente la figura del receptor, con quien el escritor entabla una suerte de «pacto *ethico*» (Ferrari). Como los poetas de la posguerra, éste se siente interpelado por el contexto histórico y asume una «responsabilidad social» dentro de una comunidad en plena puja ideológica<sup>19</sup>.

## OBRAS CITADAS

- AA. VV., «Ponencia colectiva», en Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider (ed.), *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Barcelona, Laia, 1979, vol. 3, pp. 129-144.
- Alberti, Rafael (ed.), *Romancero general de la guerra española*, Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944.
- Alemaný Bay, Carmen, *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*, Madrid, Visor – Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.

---

<sup>19</sup> Laura Scarano, «En torno a la “poesía social”: Constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra», en *Revista del Celehis*, 1.1 (1991), p. 147.

- Amossy, Ruth, «Images de soi, images de l'autre. "Je" – "Tu"», en *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, Presses Universitaires de France, 2010, pp. 103-130.
- Angenot, Marc, *La parole panphlétaire*, París, Payot, 1982.
- Ballart, Pere, «Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14 (2005), pp. 72-103.
- Bertrand de Muñóz, Maryse (ed.), *Romances populares y anónimos de la Guerra de España*, Barcelona, Calambur, 2006.
- Butler, Judith, «"Nosotros el pueblo". Apuntes sobre la libertad de reunión», en Alain Badiou *et al.*, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 47-67.
- Carreño, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.
- Caudet, Francisco (ed.), *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978.
- Chicote, Gloria, «La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 88-95.
- Eagleton, Terry, *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal, 2010.
- Ferrari, Marta, «El pacto *ethico*», *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2015 (en línea) [fecha de consulta: 30-10-2017] <<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/actas-2015/a034.pdf>>.
- Gómez y Patiño, María, *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2000.
- Guillén, Nicolás, «Un poeta en espardeñas», en *Crónicas de la guerra*, La Habana, José Martí, 2009, pp. 11-17.
- Hernández, Miguel, *Obra completa*, Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1992-2010.
- Le Bigot, Claude, «Poesía y retórica en Miguel Hernández», en *La precoz madurez poética de Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2012, pp. 35-74.
- Lechner, Jan, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968.

- Maingueneau, Dominique, «Problèmes d'ethos», en *Pratiques*, 113/114 (2002), pp. 55-67.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Pérez Bowie, José Antonio, «Teoría literaria durante la Guerra Civil. Una aproximación», en *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, 3 (1985), pp. 155-169.
- Salaün, Serge (ed.), *El romancero de la guerra de España*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1982.
- Salaün, Serge, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985.
- Santoja, Gonzalo (ed.), *Romancero de la guerra civil española*, Madrid, Visor, 2002.
- Scarano, Laura, «En torno a la “poesía social”: constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra», en *Revista del Celehis*, 1.1 (1991), pp. 145-154.
- Verón, Eliseo, «La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política», en Eliseo Verón *et al.*, *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1996, pp. 13-26.
- Vicente Hernando, César de (ed.), *Poesía de la guerra civil española 1936-1939*, Madrid, AKAL, 1994.

# Diálogo ibérico en torno a *Don Quijote*: Miguel de Unamuno y el movimiento cultural de la *Renascença portuguesa*

SUSANA ROCHA RELVAS

Universidade Católica Portuguesa

**RESUMEN:** En las fructíferas relaciones luso-españolas de la década de los veinte, donde se operaban redes transnacionales de conocimiento, Miguel de Unamuno se convierte en una referencia filosófica y literaria para los jóvenes republicanos, lusistas y sebastianistas portugueses del grupo de la *Renascença Portuguesa* (1912-1936) que buscaban un renacimiento político, cultural y literario para Portugal. En este artículo nos ocuparemos de la imagen y recepción del quijotismo de Miguel de Unamuno en el movimiento cultural de Oporto. La interpretación unamuniana del Quijote, en *Vida de don Quijote y Sancho* y en *Del sentimiento trágico de la vida* tendrá un profundo impacto en los ideólogos de la *Renascença* Teixeira de Pascoaes y Leonardo Coimbra, cuyo diálogo se convertirá en un aporte inestimable para la concreción de un pensamiento intuitivo, existencial y pedagógico centrado en el perfeccionamiento del hombre ibérico y universal.

**PALABRAS CLAVE:** Relaciones ibéricas, Miguel de Unamuno, Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, quijotismo, sebastianismo

## 1. Introducción

Partiendo de las teorías de las comunidades imaginadas de Benedict Anderson (1991) y de la invención de las naciones de Ernest Gellner (1983), Inman Fox, en su libro *La invención de España* (1998), destaca el relieve de los conceptos nacionalismo, nación y cultura en la España decimonónica, los cuales, sirviendo a una filosofía política basada en los estados nación, de índole liberal-democrática, fueron decisivos en la construcción de un canon

literario nacional. Este sistema político, que impone todo un nuevo orden social, empieza a plantear la nación como problema, poniendo a su servicio un nacionalismo cultural que revisa su historia e identidad y que, ante los cambios sociales, las nuevas mentalidades y modos de entender la cultura, produce una literatura que refleja el *Volksgeist* nacional<sup>1</sup>. Este fenómeno europeo se manifiesta de un modo particular en la Península Ibérica, donde, a partir de la segunda mitad del ochocientos, dos generaciones destacan por su actitud revisionista ante el problema nacional. Nos referimos, naturalmente, a la Generación del 70 portuguesa y a la del 98 española<sup>2</sup>, que por primera vez identifican las causas de la decadencia y buscan soluciones, de índole espiritual más que pragmática. Crisis y rupturas políticas, éticas y sociales marcan el breve siglo XIX y se intensifican en el extenso siglo XX<sup>3</sup>. La caída de los antiguos sistemas oficiales, monárquicos y eclesiásticos, el ocaso de los imperios coloniales y la posición subalterna de la Península Ibérica ante las potencias mundiales<sup>4</sup>, la sublevación de la clase obrera frente a una burguesía decadente que la literatura decimonónica de Eça de Queirós a Benito Pérez Galdós caricaturizaba sin compasión, justifican el conflicto de los pueblos ibéricos. Como reacción a ese sentimiento de dolorosa pérdida, la *intelligentsia* de los dos países se encamina hacia un revisionismo crítico, de cariz histórico y sociológico<sup>5</sup>, que se detiene en el estudio científico de las causas de la

<sup>1</sup> Edward Inman Fox, «La invención de España: literatura y nacionalismo», en Aeungus M. Ward et al. (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto, Birmingham, 1995*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, vol. 4, pp. 1-16.

<sup>2</sup> La denominada «Generación del 98», cuya designación no está exenta de polémica, ha sido objeto de un estudio revisionista de José Luis Calvo Carilla, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España de fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998, y de Vicente Cacho Viu, *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998. Pío Baroja será uno de los que rechazarán este concepto, considerando que a esta generación le faltaba «solidaridad espiritual, aspiraciones comunes o unidad de ideas» (*Desde la última vuelta del camino*, Madrid, Caro Raggio, 1982, vol. 1, pp. 157-170).

<sup>3</sup> Sobre este tema véase Eric J. Hobsbawm, *The Age of Empire: 1875-1914*, New York, Vintage Books, 1987. En este estudio el autor analiza las transformaciones y conflictos mundiales en los siglos XIX y XX, destacando la vigencia y caída de los imperios occidentales.

<sup>4</sup> Véase el caso de la guerra entre los Estados Unidos y España (1898) y el ultimátum inglés sobre las colonias africanas portuguesas (1890).

<sup>5</sup> Donald Shaw, «España: Hispanoamericanismo», en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Hijos de J. Espasa, 1923, vol. 21, pp. 732-737. A

decadencia de los pueblos peninsulares, así como en la formulación de tesis regeneracionistas que visan el rescate del cuerpo y alma de la nación. Son, en este sentido, tan novedosas como lúcidas y polémicas las páginas de pensamiento peninsular de Alexandre Herculano, Oliveira Martins y de Antero de Quental, que influyeron a Miguel de Unamuno y a sus correligionarios noventayochistas, y que representaron, en el ámbito del pensamiento crítico ibérico, un acto de contrición frente a la decadencia nacional. Esta necesidad de rescate, que irrumpe en el nuevo siglo, se manifiesta bajo múltiples perspectivas, que se polarizan entre la rebeldía vanguardista, la modernización y europeización ibérica; el conservadurismo que se convertirá en las décadas siguientes en formas dictatoriales; el derrotismo<sup>6</sup> que marcará las narrativas de los «Vencidos de la Vida»<sup>7</sup>, de un lado y de otro de la frontera, y el optimismo utópico, en búsqueda de una nueva espiritualidad<sup>8</sup>. Sin embargo, la generación posterior, que se afirma en los albores de un siglo XX, trágicamente bélico, ofrece novedosas propuestas filosóficas y estéticas que definen la creación literaria y que, a pesar de efímeras, servirán como referencia hasta nuestros días. La vocación reformista característica de la Generación del 14 española y de la generación portuguesa de la República, no se limita a la modernización de las estructuras políticas, financieras y educativas, el problema nacional se reflexiona desde una doble perspectiva pedagógica y ontológica,

---

pesar de los diferentes ritmos político-sociales que marcan a los dos países, hay fechas sincrónicas bien definidas: en España, el desastre del 98, la dictadura de Primo de Rivera en 1923 y la llegada de la II República en 1931; en Portugal, el *Ultimatum* de 1890, la República de 1910, la dictadura de Sidónio Pais entre 1917 y 1918, y el golpe militar de 1926. Estos paralelismos han sido ya intensamente estudiados por historiadores portugueses y españoles como António Pedro Vicente, *Espanha e Portugal. Um olhar sobre as relações peninsulares no século XX*, Lisboa, Tribuna da História, 2003; José António Rocamora, *El nacionalismo ibérico 1792-1936*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994.

<sup>6</sup> Donald Shaw, «Hacia una interpretación sociológica de la generación del 98», en Eugenio Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1971)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. 2, pp. 639-643.

<sup>7</sup> Expresión tomada por la Generación de los 70 portuguesa para definirse a sí misma, traduciendo el sentimiento de decadencia y derrotismo dominante que se vivía también en la cultura española.

<sup>8</sup> Mariano Nicolás Saba, «Apuntes para un credo: regeneracionismo y quijotismo en *La vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *«El Quijote» en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, p. 649.

englobando también el destino del hombre y su necesidad de vivir y sobrevivir<sup>9</sup>. Para cumplir esa misión, estas generaciones, al relacionar el arte y la realidad, toman la literatura y la cultura como instrumentos ideológicos de afirmación de la identidad nacional y, en ese sentido, los mitos, literarios o históricos, como fuente de la mentalidad colectiva<sup>10</sup>, se convierten en símbolos nacionales y revitalizados en renovados arquetipos para cumplir un nuevo ideal de sublimación espiritual ibérica. De ese modo, la representación literaria y artística de don Quijote y de D. Sebastião servirá de modelo para una reflexión exhaustiva sobre su valor y alcance en las culturas nacionales, así como su relieve en la dialéctica filosófica, dentro del humanismo existencialista y vitalista vigentes en ese período.

Es, precisamente, partiendo del enfoque metodológico de la recepción del *Quijote* de Miguel de Unamuno en Teixeira de Pascoaes y Leonardo Coimbra, donde centramos este estudio. Este es, por lo tanto, un diálogo a tres voces, marcado por la convergencia de ideas de tres pensamientos innovadores y auténticos, que se relacionan con la vida, que van al encuentro del hombre concreto, nacional y universal, y que se reflejan en sus textos poéticos, ensayísticos y discursos epistolares.

## 2. Consciencia ibérica en la Edad de Plata

En el ámbito de las relaciones literarias y culturales ibéricas en la denominada Edad de Plata, la amistad y el diálogo entre Miguel de Unamuno y Teixeira de Pascoaes ha sido, por ventura, lo más fructífero en la dinámica intelectual peninsular conocida hasta hoy<sup>11</sup>. Esta es una época de vigorosas

---

<sup>9</sup> Partimos de la posición de Donald Shaw cuando hace referencia a la burguesía de la que provenían los miembros de la Generación del 98. Era una clase estática, poco o nada abierta a una comprensión o diálogo con la clase obrera, consciente y organizada, y tampoco tenía capacidad de desafiar la minoría directora y por eso «no estaba preparada para una revisión del mito social vigente» («Hacia una interpretación sociológica de la Generación del 98», p. 641).

<sup>10</sup> Edward Inman Fox, «La invención de España: literatura y nacionalismo», p. 8.

<sup>11</sup> Muchos son ya los aportes al estudio de la proximidad de Miguel de Unamuno a Portugal, desde Julio García Morejón, *Unamuno y Portugal*, Madrid, Gredos, 1971; a Ángel Marcos de Dios (ed.), *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985; así como el acercamiento de Teixeira de Pascoaes a España con los estudios de José Manuel Barros Dias, *Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes. Compromissos plenos para a educação dos povos peninsulares*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, y Lurdes da Conceição Preto Cameirão

relaciones culturales que conectó a científicos, escritores y artistas en una red de sociabilidad ibérica de alcance iberoamericano. En este acercamiento, no podemos excluir la presencia del pensador portugués Leonardo Coimbra, quien, además de ser responsable de muchos de los avances educativos de la Primera República, como profesor y ministro de Instrucción, concibió el sistema filosófico del creacionismo y de la razón experimental que, junto con el saudosismo de Pascoaes, constituyeron el ideario, simultáneamente pedagógico y espiritual, del movimiento cívico de resurgimiento nacional de la Renascença Portuguesa (1912-1932). Como Pascoaes, también Leonardo, por influencia de aquel poeta, posee una consciencia de la diversidad cultural de las «Hespanhas»<sup>12</sup>, dialoga con los nacionalismos gallego y catalán, con el pensamiento de Ortega y Morente<sup>13</sup> y enriquece su cultura, historia y creación literaria y artística<sup>14</sup>.

Tras los iberismos emergentes, políticos y federalistas, el iberismo respaldado por Unamuno, Pascoaes y Leonardo se sitúa en el dominio cultural y espiritual, traduciendo la «fisionomía colectiva» de los pueblos ibéricos como «alma doble», como la entendió Oliveira Martins<sup>15</sup>, un «misto de trágico insondável e de pitoresco e picaresco»<sup>16</sup>, pagano y cristiano, síntesis del saudosismo y del quijotismo. Esta es una hermenéutica heredera de las corrientes filosóficas finiseculares, intuicionistas, vitalistas e idealistas en la línea de Kant, Leibniz y Bergson, que se afirma como pensamiento autónomo, basado en su propia tradición filosófica y cultural. La pluralidad cultural ibérica reconocida por Pascoaes y Leonardo es innovadora en su época, puesto que se acerca a lo que hoy consensualmente entendemos como espacio inter-sistémico, permeable a influencias, pero consciente de

---

Cameirão (ed.), *Epistolário espanhol de Teixeira de Pascoaes. Cartas de intelectuais espanhóis a Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

<sup>12</sup> Carta de Teixeira de Pascoaes a Miguel de Unamuno, Amarante, 5 de agosto de 1920, en Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, Joaquim de Montezuma de Carvalho (ed.), Madrid, Orígenes, 1990, p. 50.

<sup>13</sup> Véase nuestro ensayo «Leonardo Coimbra e Ortega y Gasset. Entre a razão experimental e a razão vital», en *Nova Águia*, 10 (2012), pp. 52-70.

<sup>14</sup> Sobre este tema véase nuestro estudio *O Pensamento de Leonardo Coimbra: afinidades e convergências no espaço ibérico e ibero-americano*, Maria Fernanda de Abreu (dir.), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2009 (tesis doctoral inédita).

<sup>15</sup> Oliveira Martins, *História da civilização iSC DVbérica*, Lisboa, Guimarães, 1994, p. 261.

<sup>16</sup> Teixeira de Pascoaes, «Alma ibérica», en *Colóquio / Letras*, 1.2 (1971), p. 53.

una identidad propia, de matriz latina, europea e ibérica, unida por similares referentes históricos y culturales<sup>17</sup>.

### 3. Del sentimiento quijotesco de la vida: teoría y praxis de un mito español, ibérico y universal

La autoridad literaria y filosófica que Unamuno ejerce sobre Teixeira de Pascoaes empieza a delinearse a partir del III Centenario de don Quijote, en 1905, fecha en que se publica *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), que causa «assombro»<sup>18</sup> en la intelectualidad portuguesa. En esta nueva interpretación del *Quijote* de Cervantes se presenta toda una «ética quijotesca», que se traduce en una nueva hermenéutica de verdad, caridad y esfuerzo, convirtiendo a Unamuno en uno de los maestros de la generación de la Renascença Portuguesa y estimulando, desde entonces, una relación de «sororalidad»<sup>19</sup> con un grupo destacado de escritores como Teixeira de Pascoaes, João de Deus, Raúl Brandão, Guerra Junqueiro, José Leite de Vasconcelos, Jaime Cortesão, Vitorino Nemésio, Antero Figueiredo y Leonardo Coimbra.

Ya en 1914, con la lectura de *Del sentimiento trágico de la vida*, el poeta de la Saudade confirma la convergencia espiritual con Unamuno, dado el sentido, orientador y perturbador, de índole filosófica, religiosa y pedagógica de su obra. Pascoaes hará hincapié en que todavía no ha visto «obra de arte ou literária que traduzisse o génio hespanhol com mais vigor e sublimidade» y la considera «uma das raras obras supremas d'esta época»<sup>20</sup>. A partir de este momento Unamuno es considerado «o Cervantes

---

<sup>17</sup> Sobre este tema véase el estudio de José Ramón Resina, *Iberian Modalities: A Relational Approach to the Study of Culture*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, y el de Itamar Even-Zohar, «La literatura como bienes y como herramientas», en Antonio Monegal, Enric Bou y Dario Villanueva Prieto (coord.), *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 27-36.

<sup>18</sup> Carta de Teixeira de Pascoaes a Miguel de Unamuno, Amarante 1905, en Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, p. 27.

<sup>19</sup> Carta a Vitorino Nemésio, en Miguel de Unamuno, *Epistolário inédito II (1915-1936)*, Laureano Robles (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 293.

<sup>20</sup> Carta de Teixeira de Pascoaes a Miguel de Unamuno, Amarante, febrero de 1914, en Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, p. 43.

moderno»<sup>21</sup>, «o grande autor de Dom Quixote Renascido...»<sup>22</sup>, solicitando Pascoaes el «auxílio espiritual»<sup>23</sup> del Rector de Salamanca y observando sin asombro, su estatuto de «escritor hespanhol mais lido e amado –o que é de toda a justiça em Portugal»<sup>24</sup>. El libro de Unamuno se presenta, según Pascoaes, como una «obra reconstrutora e anunciadora da Futura Hespanha», abanderada del «Ideal Ibérico moderno que na Hespanha é a ressurreição e transfiguração de Dom Quixote feita pela sua pena genial»<sup>25</sup>. A su vez, el impacto de la obra de Unamuno en Leonardo Coimbra supera todas las expectativas al confesar: «Eu, que tanto penso, amo, creio, duvido e sofro, saí aumentado em esperança, viril e *criacionista* do banho lumisolar do seu magnífico livro»<sup>26</sup>. *Del sentimiento trágico de la vida* es capaz de motivar en el aún joven Leonardo «a mais afirmativa e heróica esperança que me tem dado a literatura» y considera a Unamuno el «grande ressoador de toda a experiência humana»<sup>27</sup>.

La recepción del *Quijote* de Unamuno en Pascoaes y Leonardo se sitúa en dos niveles convergentes que definimos como el dominio de la *theoria* y el dominio de la *praxis*, una vez que el sentido utópico del *Quijote* sienta

---

<sup>21</sup> Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, p. 43.

<sup>22</sup> Teixeira de Pascoaes, «A alma ibérica», p. 51. Cruz Malpique, traductor de la edición portuguesa *Del sentimiento trágico de la vida* y autor de diversos estudios sobre el pensamiento unamuniano, atribuye al escritor español «estirpe quixotesca», refiriéndose a su simpatía por el personaje de Cervantes y al cumplimiento de sus ideales: presencia moral, ética caballerisca, ideal de justicia y seguidor del Evangelio (Manuel Cruz Malpique, *Miguel de Unamuno. «Nada menos que todo un hombre»*, Porto, Divulgação, 1964, p. 111).

<sup>23</sup> Carta de Teixeira de Pascoaes a Miguel de Unamuno, 28 de abril de 1912, en Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, p. 41.

<sup>24</sup> Más adelante, Pascoaes confirma esta idea: «Depois de Cervantes é o seu génio o que tem mais força de expressão ibérica e mais poder de absorção. Se houvesse muitos escritores na Hespanha com idénticas qualidades, seria tal cousa um perigo para a nossa Independência! Felizmente para Portugal –Nacionalidade– há dois apenas» (Carta de Teixeira de Pascoaes a Miguel de Unamuno, Amarante, 5 de febrero de 1918, en Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, p. 48).

<sup>25</sup> Carta de Pascoaes a Unamuno, Foz do Douro 1908, en Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, p. 32.

<sup>26</sup> Carta de Leonardo Coimbra a Miguel de Unamuno, s/d, en Leonardo Coimbra, *Cartas, conferências, discursos, entrevistas e bibliografia geral*, Pinharanda Gomes e Paulo Samuel (ed.), Lisboa, Fundação Lusíada, 1994, p.64.

<sup>27</sup> Leonardo Coimbra, «Miguel de Unamuno e a Reacção», en *Dispersos II – Filosofia e Ciência*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 305.

las bases del programa pedagógico de la Renascença Portuguesa en la consecución de un pensamiento idealista de alcance antropológico, social y cultural. El primero emplaza el mito en el marco de la especulación filosófica, en la perspectiva ética y ontológica de cada autor (como parábola de la condición humana en su trágica caída y redención<sup>28</sup>), y el segundo se detiene en el ámbito de la acción cívica y pedagógica en torno al resurgimiento nacional. Los tres pensadores ibéricos, lectores y reinventores del *Quijote*, reconocen lo que Jesús Maestro denomina «canon de expectativas en el *Quijote*»<sup>29</sup>. Como experiencia ética y estética, la lectura que realizan del *Quijote* denota una fusión tridimensional de horizontes, dado que, partiendo del texto original, esa lectura asume, en la reinterpretación de Miguel de Unamuno, Pascoaes y Leonardo, nuevos sistemas de significación en convergencia. Desde el punto de vista semiológico, el mito personal se reinventa en mito colectivo, convirtiendo el significante Don Quijote en significado héroe y en signo de ideal y heroísmo<sup>30</sup>.

Asociando el sebastianismo a la decadencia material y al resurgimiento espiritual de la patria, Pascoaes declara que «Se a nossa grandeza morreu materialmente foi para ressurgir em espírito. O Sebastianismo é já a expressão divina, mítica, da nossa dor; é ainda em sombra noturna, o futuro sol da Renascença»<sup>31</sup>, idea que Unamuno reitera cuando afirma: «acabar de ser vencidos, y en el suelo gritar: ¡viva Dulcinea!»<sup>32</sup>. Esta interpretación, simultáneamente, personalista y cósmica del mito, cuando es discutida por los tres pensadores se cristaliza en una dialéctica espiritualista del *Quijote*, entre el sentimiento y el pensamiento, pues, como afirma Unamuno: «no es la razón humana, en efecto, razón que a su vez tampoco se sustenta, sino sobre el irracional, sobre la consciencia vital toda, sobre la voluntad y en el

<sup>28</sup> Leonardo Coimbra, «O pessimismo e o optimismo», en *Obras Completas I (1903-1912)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp. 173-176.

<sup>29</sup> Jesús G. Maestro, «Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: *el Quijote* desde la experiencia de la estética de la recepción de 1898», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 244.

<sup>30</sup> Esta dialéctica, entre el objeto y su representación y la forma como se comunica, entra en el dominio de la semiótica, tema tratado por Monique Moser-Verrey, «The Golden Age of Semiotics according to Miguel de Unamuno», en *Semiótica*, 36.3-4 (1981), pp. 299-307.

<sup>31</sup> Teixeira de Pascoaes, *A arte de ser português*, Porto, Renascença Portuguesa, 1915, p. 173.

<sup>32</sup> Carta de Miguel de Unamuno a Teixeira de Pascoaes, 19 de diciembre de 1905, en Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, p. 57.

sentimiento»<sup>33</sup>. Leonardo atestigua, en la misma línea: «O sentimento é a mais poderosa alavanca do homem. Pensar sentindo é cumprir, realizar. Olhar o problema social com o cérebro é resolvê-lo em possibilidade, *sentilo com o coração é resolvê-lo em realidade*»<sup>34</sup>. Al situar al *Quijote* entre los textos universales, los pensadores le conceden un cuño personalista, dado que, cada momento histórico exige una reinención del mito porque, según Unamuno, «en cada época, se dice, surge el héroe que hace falta»<sup>35</sup>, un héroe que represente «el alma colectiva individualizada, el que por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal»<sup>36</sup>. En ese sentido, como arquetipo de la condición humana<sup>37</sup>, en su complejidad psicológica, social y ética, el protagonista de Cervantes es llamado a «quijotizar» España<sup>38</sup>, la Iberia y el mundo.

Es, precisamente, esta nueva lectura del *Quijote*, como experiencia estética y ética, la que supera el paradigma quijotesco de finales del siglo XIX del caballero de la triste figura, cómico y trágico, para afirmarse como héroe que sitúa la acción al servicio de sus ideales, que concibe la vida como un sueño y que lucha por una realidad más perfecta. Interpretación que se armoniza con los sistemas filosóficos del creacionismo de Leonardo Coimbra, el saudosismo de Teixeira de Pascoaes y el cristianismo franciscano de Jaime Cortesão, de raíz, simultáneamente, lusitana y cósmica<sup>39</sup>. En convergencia con el «legado cultural» del quijotismo<sup>40</sup>, Leonardo y Pascoaes eligen la Saudade, alto criterio orientador del pueblo portugués, como consciencia poético-filosófica, que congrega pensamiento mesiánico y saudoso, centrado en una escala de valores basada en el idealismo democrático, bajo los

---

<sup>33</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 160-161.

<sup>34</sup> Leonardo Coimbra, «Guerra Junqueiro», en *Obras Completas I (1903-1912)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 83.

<sup>35</sup> Miguel de Unamuno, *El caballero de la triste figura. Ensayo Iconológico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 74.

<sup>36</sup> Miguel de Unamuno, *El caballero de la triste figura...*, p.74.

<sup>37</sup> Véase, sobre este tema, Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World Library, 2008.

<sup>38</sup> Pedro Pascual, «El 98 de Don Quijote», en José Ramón Fernández de Cano (coord.), *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, El Toboso, Dulcinea del Toboso, 1999, pp. 143-158.

<sup>39</sup> Dionísio Sant'Anna, «Instantes de mística catálise e de sibilina profecia», en *Nova Renascença*, 1 (1980), pp. 8-10.

<sup>40</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 268.

principios de libertad, justicia y bondad basilares en la formación cívica, pedagógica y espiritual del hombre universal. En ese sentido, Leonardo, Unamuno y Pascoaes asocian el caballero de la libertad y de la fe con modelos mitológicos y religiosos para intentar comprender el drama ontológico del destino del hombre. El diálogo entre la razón helénica y la metafísica cristiana, matrices de la civilización ibérica, acerca la figura de don Quijote a los mártires religiosos una vez que «Santos e Heróis representam as duas faces da mesma medalha: a sagrada e a profana»<sup>41</sup>. San Manuel Bueno Mártir (Unamuno), São Paulo y São Jerónimo (Pascoaes) y San Francisco de Assis (Leonardo e Jaime Cortesão) destacan por su ejemplaridad moral y reflejan la tragicidad del alma humana. Esa naturaleza paradójica de los pueblos hispánicos<sup>42</sup> la justifica Miguel de Unamuno cuando define la leyenda del sebastianismo «entre quijotesca y mesiánica»<sup>43</sup>. Puesto que el «calvário é ibérico»<sup>44</sup>, el don Quijote sepulcral, eterno mártir escarnecido, que Pascoaes cultiva en su libro *As sombras*<sup>45</sup>, se acerca al don Quijote de Unamuno, el «caballero de Cristo» y «hijo de bondad», procedente de la misma cepa de Loyola<sup>46</sup>. En Leonardo, don Quijote surge asociado a Prometeo y a Jesús y es rescatado de la «dolorosa sombra espectral» para convertirse en «Fénix renascida» y proyectarse

---

<sup>41</sup> Teixeira de Pascoaes, «Alma ibérica», p. 55.

<sup>42</sup> «El profeta que siente dentro de sí la contradicción de su destino, se yergue frente a Dios y le interroga a Dios, le escudriña, le enjuicia, le somete a enjuista. Y a esto es a lo que he llamado en otra parte el sentimiento trágico de la vida. El profeta, el pueblo profético, sienten la responsabilidad de Dios». En cuanto al tema del hispanismo, Unamuno considera el término «Hispanidad» como categoría histórica y espiritual «con sus contrastes y contradicciones interiores» («Hispanidad», en *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Ángel Marcos de Dios [ed.], París, Fundación Calouste Gulbenkian, 1985, p. 273 y p. 275).

<sup>43</sup> Miguel de Unamuno, «Nueva vuelta a Portugal» (1935), en *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Ángel Marcos de Dios [ed.], París, Fundación Calouste Gulbenkian, 1985, p. 295 y p. 297.

<sup>44</sup> Carta de Pascoaes a Unamuno, Amarante, 27 de mayo de 1934, en *Epistolário ibérico*, p. 51.

<sup>45</sup> En su poema «A sombra da vida», Pascoaes rinde homenaje al caballero de la triste figura: «E tu, Santo da minha devoção, / Ó mártir D. Quixote, és sempiterno / E a tua lança que rasga a escuridão. / E em teu cómico e magro Rocinante, / Entre chufas, escárnios e maldades, / Como uma luz sozinha, sobre a terra, / Vaguearás, para sempre, alto e divino / E triste, contra o Mal em Santa Guerra!» (*As sombras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 61).

<sup>46</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, p. 27.

hacia las alturas de la Gracia. Defendiendo la lucidez de don Quijote y desmarcándose de toda la crítica que solo ve en el personaje cervantino la locura insana, los tres pensadores peninsulares atribuyen al héroe solitario, no pocas veces, incomprendido y vilipendiado, el voluntarismo de quien aspira a la inmortalidad, «ese necesario repuesto de locura»<sup>47</sup>, como lo entendió Unamuno y que tendrá máxima expresión en su célebre frase inspirada en Calderón «¡Y si es la vida sueño, déjame soñarla inacabable!»<sup>48</sup>. En convergencia con el pensador vasco, Leonardo equipara la locura a la filosofía, la locura lúcida y perenne en el ser humano, en la comunicabilidad con un mundo superior: «Viver em sonho, em loucura de ideal e quimera, é só o que importa»<sup>49</sup>. Rechazando la vertiente caricatural del personaje en defensa de un héroe solitario, los pensadores ibéricos crean una ética (lección moral) y una ontología (inquisición más profunda de los enigmas del hombre), basada en el modelo quijotesco, de un caballero caritativo y magnánimo, pues «Solo anduvo errante Don Quijote, solo con Sancho, solo con su soledad. ¿No andaremos también solos, nosotros sus enamorados, forjando una España quijotesca, que solo en nuestra imaginación existe?»<sup>50</sup>. Y, pareciendo escuchar las palabras unamunianas, Leonardo apura la soledad quijotesca: «Que elegíaca sombra a do seu rosto; como o seu nome – o da triste figura – sabe a isolamento!»<sup>51</sup>. El Quijote de Leonardo, como el mito bíblico del judío errante, que el pensador asocia, en distintas ocasiones, a los poetas, cruza el «planeta em oração e esforço» y «feito em carne de pensamento, vive errante e inconsciente dessa mesma faísca de eternidade que o imprime a vivo fogo no coração do Infinito. Sonâmbulo e vagabundo, é a sombra dum Asheverus percorrendo os mundos, esquálido e faminto»<sup>52</sup>.

#### 4. Conclusión

En síntesis, los tres pensadores comprenden el quijotismo como filosofía de vida, como un *modus vivendi et operandi* en solidaridad, que

---

<sup>47</sup> Miguel de Unamuno, «La locura del Doctor Montarco», *Viejos y jóvenes. Ensayos*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1917, vol. 4, p. 136.

<sup>48</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, p. 278.

<sup>49</sup> Leonardo Coimbra, *A alegria, a dor e a graça*, Porto, Tavares Martins, 1956, p. 158.

<sup>50</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 268.

<sup>51</sup> Leonardo Coimbra, *A alegria, a dor e a graça*, p. 158.

<sup>52</sup> Leonardo Coimbra, «Miguel de Unamuno e a Reacção», en *Dispersos II – Filosofia e Ciência*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 302.

exige el compromiso del hombre nacional y universal. Este es un proyecto futuro trascendente, concebido por los tres pensadores, para quienes el quijotismo y el sebastianismo son intercambiables, en la misión de superar el sentimiento de decadencia nacional para convertirlos en símbolos del idealismo peninsular, pero al mismo tiempo, por su ejemplaridad ética, los mitos ibéricos surgen como modelos de civilización por lo que la Península Ibérica representó en el pasado como sembrador de nacionalidades y en lo que puede aún representar, en el presente y en el futuro, como garantía de ese ideal peninsular y latino. Hoy seguimos en la misma senda. Conscientes de las idiosincrasias culturales y lingüísticas en permanente dialéctica, se crean nuevas posibilidades y caminos de reflexión intentando definir una hermenéutica peninsular, una epistemología del sur, enmarcada en el archivo cultural hispánico. Que los pueblos ibéricos sean hoy conscientes de ese patrimonio común, que las generaciones anteriores tanto se esforzaron por cultivar y legitimar, y que siga siendo el sustentáculo de una cooperación y desarrollo mutuo.

## OBRAS CITADAS

- Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino I*, Madrid, Caro Raggio, 1982.
- Barros Dias, José Manuel de, *Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes. Compromissos plenos para a educação dos povos peninsulares*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.
- Cacho Viu, Vicente, *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- Calvo Carilla, José Luis, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España de fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Nativo, New World Library, 2008.
- Cameirão, Lurdes da Conceição Preto (ed.), *Epistolário espanhol de Teixeira de Pascoaes. Cartas de intelectuais espanhóis a Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- Coimbra, Leonardo, *Obras completas I (1903-1912)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- , *Cartas, conferências, discursos, entrevistas e bibliografia geral*, Pinharanda Gomes e Paulo Samuel (ed.), Lisboa, Fundação Lusíada, 1994.
- , *Dispersos II – Filosofia e Ciência*, Lisboa, Verbo, 1987.

- , *A alegria, a dor e a graça*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1956.
- Cruz Malpique, Manuel, *Miguel de Unamuno. «Nada menos que todo un hombre»*, Porto, Divulgação, 1964.
- Dionísio, Sant’Anna, *Leonardo Coimbra. O Filósofo e o Tribuno*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- Even-Zohar, Itamar, «La literatura como bienes y como herramientas», en *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 27-36.
- Fox, Edward Inman, «La invención de España: literatura y nacionalismo», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto, Birmingham, 1995*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, vol. 4, pp. 1-16.
- García Morejón, Julio, *Unamuno y Portugal*, Madrid, Gredos, 1971.
- Hobsbawm, Eric J., *The Age of Empire: 1875-1914*, New York, Vintage Books, 1987.
- Maestro, Jesús G., «Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: *el Quijote* desde la experiencia de la estética de la recepción de 1898», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 241-264.
- Marcos de Dios, Ángel (ed.), *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- Martins, Oliveira, *História da civilização ibérica*, Lisboa, Guimarães, 1994.
- Moser-Verrey, Monique, «The Golden Age of Semiotics According to Miguel de Unamuno», en *Semiótica*, 36.3-4 (1981), pp. 299-307.
- Pascoaes, Teixeira de, *As sombras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- , «A alma ibérica», en *Colóquio / Letras*, 1.2 (1971), pp. 48-57.
- Pascoaes, Teixeira de, y Miguel de Unamuno, *Epistolário ibérico*, Joaquim de Montezuma de Carvalho (ed.), Madrid, Orígenes, 1990.
- Pascual, Pedro, «El 98 de Don Quijote», en José Ramón Fernández de Cano (coord.), *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, El Toboso, Dulcinea del Toboso, 1999, pp. 143-158.
- Resina, José Ramón, *Iberian Modalities: A Relational Approach to the Study of Culture*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.
- Rocamora, José Antonio, *El nacionalismo ibérico 1792-1936*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994.
- Saba, Mariano Nicolás, «Apuntes para un credo: regeneracionismo y qui-jotismo en *La vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno», en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), «*El Quijote*»

- en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 647-653.
- Shaw, Donald, «Hacia una interpretación sociológica de la Generación del 98», en Eugenio de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1971)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 639-643.
- , «España: Hispanoamericanismo», en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Hijos de J. Espasa, 1923, vol. 21, pp. 732-737.
- Unamuno, Miguel de, *Epistolario inédito II (1915-1936)*, Laureano Robles (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- , *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Ángel Marcos de Dios (ed.), Paris, Fundación Calouste Gulbenkian, 1985.
- , *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- , *El caballero de la triste figura. Ensayo Iconológico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- , *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- , *Viejos y jóvenes. Ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.
- Vicente, Antonio Pedro, *Espanha e Portugal. Um olhar sobre as relações peninsulares no século XX*, Lisboa, Tribuna da História, 2003.

## **El cadáver del Autor en *Penúltimos castigos* (1983) de Carlos Barral**

JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA

Universitat Autònoma de Barcelona

**RESUMEN:** En 1983, el poeta y editor Carlos Barral da a conocer su única novela, *Penúltimos castigos*. Después de tres décadas dedicadas al oficio de editor, a la meticulosa escritura de poesía esteticista y también al dictado de sus dos primeros volúmenes de memorias, Barral se atreve con el género novelístico desde un planteamiento madurado en sus publicaciones anteriores. El autor catalán se diluye en esta narración a través de la creación de personajes desdoblados de sí mismo, que ponen de relieve sus claroscuros y su poliédrica e intrincada identidad. En el presente artículo se expone un acercamiento a la novela barraliana desde la óptica de Roland Barthes (1968, «La mort de l'Auteur»), como relato donde se evidencia la disgregación de la voz autorial del sujeto histórico Carlos Barral y su transfiguración en instancia ficcional autónoma y polifónica.

**PALABRAS CLAVE:** Barral, autor, muerte, Barthes, *Penúltimos castigos*

*La lectura mitográfica o mitológica de la realidad del tiempo me parece superior a cualquier lectura científica [...] No solamente Ovidio lo explicó, con versos insuperables, sino que además intuyó la realidad total del tiempo: el tiempo es la jornada que acaba en la catástrofe.*

Carlos Barral

En una entrevista concedida a Carme Riera en 1988 y en la que se dialoga en torno a la reciente publicación de *Cuando las horas veloces* (1988), Carlos Barral muestra su preocupación por el paso del tiempo como categoría incuantificable.

Al poeta no le inquieta tanto la fugacidad de la experiencia vital, que de una manera u otra ya forma parte del acervo común, como su naturaleza inconmensurable y, por tanto, inclasificable e irreproducible en modo alguno. Remedando la terminología acuñada por Ovidio en *Las metamorfosis*, «las horas son veloces mientras se viven»<sup>1</sup>, y cuando ya no se viven responden a una cronología de la memoria que es independiente de la factual, como queda patente en sus tres volúmenes de prosa autodiegética. Ante la pregunta de si este tercer y último volumen de memorias trata sobre la catástrofe a la que el tiempo parece abocar, Barral responde que está dedicado más bien «a los desvíos en el camino»<sup>2</sup>, que de algún modo aún forman parte del intento por ensamblar una cronología. Sin embargo, aunque no lo manifestara, esta catástrofe ya había aparecido representada unos años antes, en la novela *Penúltimos castigos* (1983), en cuya trama se produce el proceso de desdoblamiento y descomposición del sujeto histórico Carlos Barral, adelantándose a la culminación de su ciclo memorialístico.

Este proceso de ficcionalización que experimenta el propio Carlos Barral tiene su origen en la infancia y se conforma como connatural a su identidad. En este sentido, en 1966 Barral afirma: «Yo vivo un mundo de libros, prácticamente cerrado. Vivo rodeado de libros. Los libros no son un mundo en el cual puedo recluirme, sino un mundo donde vivo naturalmente»<sup>3</sup>. A lo que añadiría años más tarde que era «incapaz de descubrir un paisaje sin leerlo literariamente»<sup>4</sup>, pues tan solo sabía percibir el mundo a través del filtro de la literatura.

En un niño como Carlos Barral, que se crió mitificando la figura del padre desaparecido, rodeado de objetos fetiche que le habían pertenecido y que le sobrevivieron, como armas o aparejos marineros, no era extraño que se desarrollara una preferencia casi obsesiva por el valor de lo simbólico y, en consecuencia, por el lenguaje literario como paradigma ulterior del símbolo:

---

<sup>1</sup> Carlos Barral, *Almanaque*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 2000, p. 302.

<sup>2</sup> Carlos Barral, *Almanaque*, p. 302.

<sup>3</sup> Carlos Barral, *Almanaque*, p. 37.

<sup>4</sup> Carlos Barral, *Almanaque*, p. 91.

«Esas espadas han tenido en mi vida una curiosa función, como de instrumentos de culto [...] de redención de la espesa vulgaridad cotidiana»<sup>5</sup>. En cuanto que símbolos, los objetos que poblaban su escenografía de infancia significaban algo más que lo que su morfología apuntaba. El valor emocional, personal, que cada objeto tenía aumentaba la introversión del niño en una dimensión especular que se mitificaba constantemente. El aprendizaje cotidiano del joven Barral, envuelto en todo aquel universo de armas medievales y artilugios de marineros cuyo significado simbólico emanaba exclusivamente de su percepción, figura como el primer eslabón en el que el individuo se siente demiurgo y comienza a concatenar significados a su antojo.

Una vez superada esta primera fase de formación doméstica, Barral inicia la carrera de Derecho en 1945 y, cinco años más tarde, asume su parte de responsabilidad en la empresa familiar Seix Barral, aunque bien es sabido que, antes que editor, siempre se consideró poeta. Parece casi un lugar común decir que consiguió ser poeta, a pesar de su oficio de editor, del que él mismo decía que contaminaba su vertiente artística: «Es posible que mi dedicación profesional a la literatura [...] haya sido en muchos períodos de mi vida un obstáculo a mi capacidad de producción como escritor»<sup>6</sup>. Barral no quiso ser poema, como su amigo Gil de Biedma<sup>7</sup>, sino poeta, ese demiurgo que mueve los signos lingüísticos a placer *performando* realidades o que los cincela buscando su versión óptima, como le gustaba imaginarse. Sin embargo, a pesar de su pretensión por ser, ante todo, creador, con el devenir de sus páginas Barral acaba absorbido y desmenuzado en su literatura, y, aunque en efecto no se convierte en poema, pues la poesía barraliana termina cuando comienza su prosa, acaba siendo un personaje de novela, retrato de su fuerza volitiva y de sus frustraciones.

Es en *Penúltimos castigos* (1983)<sup>8</sup>, única obra netamente novelística de su producción, donde aparece plasmado y se presenta definidamente este personaje. No obstante, este sujeto narrativo en prosa ya había sido ensayado en sus dos libros de memorias escritos hasta la fecha, *Años de penitencia* (1975) y *Los años sin excusa* (1978), en los que Barral reordena su experiencia en una narración autodiegética que solo es fiel con lo

---

<sup>5</sup> Carlos Barral, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, p. 87.

<sup>6</sup> Carlos Barral, *Almanaque*, p. 86.

<sup>7</sup> Jaime Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 82.

<sup>8</sup> Carlos Barral, *Penúltimos castigos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

que él denomina «el curso natural del recuerdo»<sup>9</sup>. En la prosa memorialística este sujeto, como constructo ficcional, mantiene una unidad y continuidad artificial que en todo caso pierde al iniciarse *Penúltimos castigos*. En esta novela etiquetada como autoficcional por Alicia Molero de la Iglesia<sup>10</sup>, dada la confusión de instancias narrativas y extranarrativas, y la duplicación y segmentación de la identidad del yo, el sujeto histórico Carlos Barral se desdobra en hasta dos trasuntos que representan, por un lado, su vertiente biográfica, en un personaje homónimo que sufre los achaques de la improductividad y la dipsomanía, y por otro, una dimensión desiderativa de su experiencia, reflejada en el personaje protagonista, cuya profesión de escultor es una de las que Barral siempre había anhelado desempeñar.

El argumento de *Penúltimos castigos* gira en torno a un caso policial que afecta a todo un pueblo, que puede identificarse con el Calafell de su infancia y sus períodos estivales. El ambiente putrefacto y decadente se establece desde la primera situación narrativa, en la que uno de los vecinos aparece ahorcado. Las pesquisas sobre el caso avanzan a lo largo de la novela manteniendo esa atmósfera de corruptelas y ausencia de valores, pero la trama se focaliza sobre el mencionado escultor y su relación con el arte, por medio de un encargo para la realización de un conjunto escultórico que le genera dudas sobre el proceso creativo y lo pondrá en relación con el poeta Carlos Barral, a quien representa en su decadencia.

Desde la perspectiva del escultor que narra en primera persona tiene lugar una reflexión sobre la oposición entre artes plásticas y literatura que cohesionan tanto esta novela como la propia identidad del sujeto histórico Barral. En este pasaje el escultor se encuentra observando los pliegues de unas velas que precisamente le había prestado el Carlos Barral ficcional, apasionado del mar como el original. Sin embargo, en ese momento de experimentación y disfrute estético el escultor se lamenta de que aquello no tenga solidez, de que los pliegues no sean materia plástica, de que no pasen de ser más que materia literaria, asumiendo por tanto la falta de corporeidad de lo literario como una tara o como una limitación:

Si aquello hubiera sido sólido, duradero, hubiese tenido la sensación de haber encontrado una forma de expresión, esa sensación falsa en la que sin embargo deben confiar

---

<sup>9</sup> Carlos Barral, *Memorias*, p. 72.

<sup>10</sup> Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Peter Lang, 2000.

tantos artistas crédulos con fe en el progreso de las artes por vía de los inventos. Era una lata que los elegantísimos pliegues de esa lona con historia no fueran materia plástica, no fueran más que materia literaria<sup>11</sup>.

En efecto, el Barral histórico jamás admitiría un juicio de este tipo en el que se antepusiera el cuerpo material al simbólico, esto es, al propio del lenguaje literario en el que él se había educado desde pequeño, pero no por ello el juicio emitido por su yo escultor, que representa esa otra vertiente de la creación que percute sobre la materia sólida, deja de ser un juicio barraliano que atenta contra su opuesto complementario y poético. De este modo, a lo largo de la novela se da cuenta de los dualismos que articulan la autorepresentación de la identidad barraliana y que pueden leerse como una confesión del propio creador ante un espejo que él mismo ha diseñado:

La dualidad puede concernir a un personaje teóricamente real y a un personaje teóricamente imaginario. O bien se doblan en la misma categoría. Hay un símbolo de dualidad que atraviesa toda la historia, y que [...] informa, da la estructura de la novela, donde también la voluntad de trasladar la experiencia vivida es doble<sup>12</sup>.

No es baladí que el proceso de decaimiento del autor Barral se dé a través del desdoblamiento, recurso que permite la descripción descarnada del trasunto Carlos Barral, también poeta y bebedor empedernido como el sujeto histórico. Se trata de una descripción envilecedora y mordaz que solo es posible desde este punto de vista del escultor protagonista, que habla de Barral como un observador homodiegético que se encuentra en su mismo nivel narrativo:

Barral tenía tal aspecto de fatiga que parecía más viejo que el ancianísimo [refiriéndose al también poeta Juan Larrea] que lo era tanto que la prensa y las revistas literarias lo habían dado por muerto repetidamente tres o cuatro veces en los últimos años<sup>13</sup>.

También es sintomático que el proceso de disección de lo que queda del Barral lustroso de los años sesenta se dé desde la perspectiva de una de las profesiones que habían formado parte de su voluntad de ser, en una novela cuyo título original era *Prueba de artista*<sup>14</sup> y cuyo motivo central gira en torno al concepto de autoría. Tras la separación de la familia Seix

---

<sup>11</sup> Carlos Barral, *Penúltimos castigos*, p. 180.

<sup>12</sup> Carlos Barral, *Almanaque*, p. 258.

<sup>13</sup> Carlos Barral, *Penúltimos castigos*, p. 182.

<sup>14</sup> Carlos Barral, *Almanaque*, p. 178.

y el errante periplo por varios proyectos editoriales que solo sirvieron para marcar el contraste con la exitosa Seix Barral de la década de los sesenta, su escritura también se oscurece y comienza a volverse contra su propio creador, como si todo el esfuerzo programático de construcción de una figura pública desde la poesía y la edición se pusiera en duda de la mano precisamente de la literatura en prosa. Dos décadas después de que su amigo Gil de Biedma escribiera «Contra Jaime Gil de Biedma», antes de sumergirse en una abulia definitiva que quedaba pronosticada en sus composiciones «Ultramort» y «De vita beata», Barral opta todavía por abandonarse a la escritura, deconstruyendo su juego de caretas en esta novela que funciona estructuralmente como un *anti-Bildungsroman*, pues a lo que asistimos es a la involución de un personaje histórico que acaba degenerado, disgregado en perfiles que se oponen y se neutralizan entre sí, y que subrayan en todo momento el deterioro del proyecto personal y la fatiga existencial. De esta descomposición surge un nuevo personaje que ya no responde a la fuerza volitiva inicial y que resta como un cadáver del Barral que fue:

Yo pensaba que no, que la atrabilis de Carlos era en gran parte dramática, que había en ello una gran vocación de transformismo, que lo que más bien podía pasar era que se apagasen muchos de sus personajes y acabase en persona triste y retraída, y seguramente aburrida, si no penosa<sup>15</sup>.

En el célebre artículo de Roland Barthes<sup>16</sup> titulado «La mort de l’Auteur» se presentan algunas claves de lectura que pueden arrojar luz sobre *Penúltimos castigos*. En la novela barraliana la instancia autorial —«l’Auteur-Dieu»<sup>17</sup>— ha desaparecido definitivamente en favor de las voces desdobladas en el discurso —«le texte y est tissé de mots à sens double [...] un texte est fait d’écritures multiples»<sup>18</sup>—, en este caso la del escultor y la del Barral

---

<sup>15</sup> Carlos Barral, *Penúltimos castigos*, p. 234.

<sup>16</sup> Las concomitancias entre la obra prosística de Barral y el pensador Roland Barthes saltan a la vista, comenzando por el primer tomo de memorias, *Años de penitencia*, que tiene su correlato en la obra para-autobiográfica de Barthes, *Roland Barthes par lui même*, ambas publicadas en 1975 con un planteamiento y efecto similar: la renovación de la escritura memorialística por medio de la asunción de los límites de este tipo de narración sobre uno mismo y la consiguiente transgresión a través del fragmentarismo, la supresión del orden cronológico y el empleo de otros procedimientos como el de la metódica inexactitud barraliana.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol. 3, p. 43.

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 45.

ficcional, voces que se oponen entre sí sin jerarquías ni categorías marcadas, en un juego de espejos que desacraliza la visión privilegiada del Barral autor y ofrece sus personajes para que sean interpretados y enjuiciados únicamente por el lector —«il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur»<sup>19</sup>—.

En un texto anterior, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Barthes dedica un capítulo a analizar la escritura de la novela y destaca el *passé simple* del francés como el tiempo de la narración, como una herramienta que ordena, que posee la capacidad de aportar una cronología, un sentido único y familiar a lo que de otro modo es caótico e inconcebible. El ciclo memorialístico de Barral responde a dicha cronología construida a partir del material biográfico, a un orden impuesto por la singladura del autor. En cambio, la singularidad de *Penúltimos castigos* radica en que el escritor es capaz de deconstruirse a sí mismo, formando un binomio que responde al ser y a la voluntad de ser, lo que le permite hacer autocrítica de su propia persona plasmada en la obra, con un peculiar tono de desprecio al recrearse sin pudor en sus propios defectos.

Respecto a la problemática sobre la catalogación genérica de la obra, el propio Barral en sus *Diarios* se encarga la tarea de «averiguar hasta qué punto parece una novela»<sup>20</sup>, para lo cual también pide la opinión de Ana María Moix, que solía visitarle en Calafell. Tal vez se trate de un texto de carácter más personal que la novela al uso, un texto donde lo primordial no es la trama central ni la evolución de los personajes, tampoco el modo en que está narrado ni el enredo, sino que lo que se pretende destacar son las reflexiones metaliterarias sobre la autoría y sobre la representación de uno mismo en el plano ficcional.

Para un sujeto histórico como Carlos Barral que había nacido y crecido en el medio literario, atravesando los distintos procesos que lo conforman —primero la lectura, después la escritura poética, más tarde la vertiente empresarial como editor y finalmente la escritura prosística—, resulta congruente que en una de sus últimas aportaciones a la literatura decida plasmar su propia descomposición con una mirada crítica que saca a relucir sus claros y oscuros y que lo convierte en un personaje desdichado en manos del lector.

---

<sup>19</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 45.

<sup>20</sup> Carlos Barral, *Los diarios 1957-1989*, Madrid, Anaya, 1993, p. 205.

## OBRAS CITADAS

Barral, Carlos, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001.

—, *Almanaque*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 2000.

—, *Los diarios 1957-1989*, Madrid, Anaya, 1993.

—, *Penúltimos castigos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Gil de Biedma, Jaime, *Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

Molero de la Iglesia, Alicia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Peter Lan, 2000.

# Puentes de un hispanismo posmemorial y transatlántico. La guerra civil española en la literatura argentina reciente<sup>1</sup>

MARIELA SÁNCHEZ

Universidad Nacional de La Plata – CONICET

**RESUMEN:** En la presente propuesta, se aspira a registrar y analizar el tratamiento de la guerra civil española en la literatura argentina de la última década, con detenimiento en un corpus constituido por los siguientes textos: *Tío Borís. Un héroe olvidado de la guerra civil española* (Graciela Mochkofsky), *Mika* (Elsa Osorio), *La abuela civil española* (Andrea Stefanoni) y *Quince moños rojos* (Silvia Ramos). Luego de la profusión editorial de la narrativa española de los primeros años del siglo XXI en torno a la memoria de la Guerra Civil y sus corolarios, y a la luz de los estudios transatlánticos, es significativo el hecho de que se produzca una apropiación temática cuya observación se puede problematizar desde dos anclajes susceptibles de retroalimentación: la discusión sobre las particularidades de la memoria de segunda generación y la consideración del vínculo entre las formas representativas documentales y ficcionales. De este modo, se procederá a indagar en la literaturización de una materia presuntamente foránea, pero incorporada con intensidad en diferentes periodos, con el objetivo de advertir la forma en que ese aspecto de España se estudia, se ficcionaliza y resuena aún del otro lado del Atlántico.

**PALABRAS CLAVE:** Memoria, Guerra Civil, franquismo, narrativa argentina

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Incentivos a la Investigación *Diálogos transatlánticos. España y Argentina: campo editorial, literatura, cultura, memoria (1940-2013)* de la Universidad Nacional de La Plata (código H742), dirigido por Raquel Macciuci y codirigido por Fabio Esposito, y en la investigación financiada por el Plan Nacional I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Ministerio de Economía y Competitividad de España (Ref. CSO2013-41594-P), dirigido por Laia Quílez. Se desprende, a su vez, del plan de beca postdoctoral de CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Una versión más extensa de este trabajo ha sido publicada en inglés en Mariela Sánchez, «The Foreign Countdown: Historical Memory and the Spanish Civil War in Contemporary Argentinian Literature», en *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 8.1 (2016), pp. 45-61.

## 1. Prolegómenos extraliterarios de un resurgimiento narrativo

La narrativa española de la memoria de la Guerra Civil ha estado presente con especial intensidad en los últimos quince años, en los que se han realizado multiplicidad de abordajes literarios y cinematográficos. En este sentido, es insoslayable el hecho de que orbitaron en este resurgimiento del tema la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en el año 2000 y la promulgación de la llamada Ley de Memoria Histórica en 2007. Bastante entendible resulta esta atención en España y la convergencia de factores que atañen a diversas ramas abocadas a ocuparse de ello, entre las que se destacan la historia, el área judicial y la política. Estos frentes impulsaron un devenir literario en el que se hizo fuerte la ficcionalización de episodios y de voces deliberadamente soslayados por parte de quienes habían ganado la guerra.

Lejos de la engañosa aspiración a una memoria completa, acabada y neutral, objetivo inviable a pesar de la distancia temporal —ya que lo que se pone en literatura es el tratamiento de una disputa que sigue teniendo resabios y silencios difíciles de transitar—, la memoria que gana terreno a fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI es en gran medida la de los vencidos, en una suerte de justicia poética que da por tierra con las desaparecidas posibilidades de contar que prevalecieron durante la opresión de la extensa dictadura franquista y también en los tiempos más cercanos a la recuperación de la democracia. En torno al último entresiglos, autores españoles que, por cuestiones de edad, podrían ser considerados hijos tardíos o nietos de la Guerra Civil, retomaron desde la narrativa una materia histórica que para algunos sectores se había fosilizado en una suerte de retahíla de cuentos de ancianos. Se apeló entonces a ficcionalizar las voces de protagonistas de la Guerra Civil y sus consecuencias, protagonistas que, por ley de vida, estaban prontos a agotar su posibilidad de dar testimonio. Manuel Rivas, Ramón Saizarbitoria, Javier Cercas, Dulce Chacón, Benjamín Prado, Almudena Grandes, Suso de Toro, Isaac Rosa, entre otros, son nombres ya ineludibles cuando se habla de novela de la memoria del conflicto bélico.

Ahora bien, más allá de esa materia y de los encuadres de estos autores, profusamente estudiados durante los últimos años, llama la atención que, océano mediante y tras ochenta años de su inicio, la guerra civil española halle un lugar privilegiado en textos literarios argentinos de factura reciente. Cabe recordar, sin embargo, que, tal como afirma Raquel Macciuci,

El golpe militar de Franco en 1936, la Guerra Civil y una dictadura de casi cuarenta años parecen no ajustarse a la canonicidad de unos hechos cuyos episodios iniciales, sin embargo, se escribieron en la periferia de Europa<sup>2</sup>.

Ante renovados silencios, esos hechos siguen escribiéndose en otras periferias. La contienda española ha cruzado el Atlántico en más de una ocasión y son bien conocidos el entusiasmo y la pasión que acompañaron los días de la guerra y de la posguerra en Argentina. Pero ya en el siglo XXI, así como en España se dio, de forma manifiesta, primero un acercamiento –bastante más pasajero de lo que se esperaba– desde los planos jurídico e histórico, y luego una profusión de textos literarios, en Argentina parece haber una conformación de un *corpus* –más exiguo que en España, por supuesto, pero pasible de crecimiento– que da muestras de un notorio interés. Tantas décadas después, la guerra civil española se materializa en literatura del otro lado del Atlántico y lo hace en un intento actual de rescate de voces que es propio de un trabajo de memoria. La particularidad radica en que el trabajo de memoria se pone en juego en la encrucijada de una doble distancia: la temporal y la espacial. Se potencia, por tanto, el ejercicio de apropiación presente característico de la memoria al subrayarse el distanciamiento del plano de enunciación.

Por las singularidades que entrañan y por los puntos en común que acarrearán, nos centraremos en la referencia a cuatro obras (tres novelas y una obra de teatro) correspondientes a cuatro miradas de autoría argentina de los últimos años interesadas en la Guerra Civil<sup>3</sup>:

1) *Tío Boris. Un héroe olvidado de la guerra civil española* (Graciela Mochkofsky, 2006)

2) *Mika* (Elsa Osorio, 2012)

3) *La abuela civil española* (Andrea Stefanoni, 2014)

---

<sup>2</sup> Raquel Macciuci, «Singularidad, anomalía, diferencia, olvido: la derrota de los republicanos españoles en Francia. El testimonio de *Diario a dos voces* de José María y Manuel Lamana», en *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 8 (2006), p. 167.

<sup>3</sup> Si bien es inevitable notar que la autoría de estas obras corresponde a cuatro mujeres, no encararemos este trabajo desde una perspectiva de género, que excede las posibilidades de desarrollo y de extensión del presente enfoque. Cabe mencionar, no obstante y de manera muy sucinta, que el detenimiento en los aspectos de índole personal más vinculados a lo doméstico y al establecimiento de relaciones de familiaridad con énfasis en la existencia de diferentes versiones de figuras maternas puede leerse en esa línea; pero también los gestos disruptivos tendientes a manifestar incomodidad y a desnaturalizar modelos y mandatos heredados.

4) *Quince moños rojos* (obra de teatro, escrita e interpretada por Silvia Ramos, 2013)<sup>4</sup>

Lo primero que hay que observar es una relajación de los lastres de la «Leyenda negra» española, en los corolarios de un paternalismo que siguen haciendo mella y que con frecuencia se reeditan en un anti-españolismo americano extemporáneo. El fantasma de la conquista y la dependencia colonial dejan de ser prevalecientes para dar paso al reconocimiento de una sublevación, de un golpe contra un gobierno legalmente electo, el de la Segunda República.

Para casi todos los intelectuales [argentinos], de casi todas las ideologías, el dolor de España era suyo, la lucha de España era suya. La derecha tradicionalista nunca había dejado de venerar a la Madre Patria, pero los intelectuales de izquierda también hablarían, en los años de la guerra, de España como una madre para las repúblicas americanas<sup>5</sup>.

La reflexión sobre materiales de todo tipo, como la grabación de las voces del exilio español en Argentina<sup>6</sup>, ha mantenido vigente el interés austral en una profundización en el pasado traumático de un país con el que ha habido estrechos lazos.

El desarrollo de *Tío Borís. Un héroe olvidado de la guerra civil española*, de la periodista argentina Graciela Mochkofsky, consiste en la pesquisa de la historia de un tío abuelo respecto del cual alguien comenta que peleó en la Guerra Civil e insta al miembro de la familia que más se vincula con la escritura –en medio de una tradición de antepasados ligados a otras destrezas– a narrar esa participación.

---

<sup>4</sup> Seguimos las siguientes ediciones de estas obras: Graciela Mochkofsky, *Tío Borís. Un héroe olvidado de la guerra civil española*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006; Elsa Osorio, *Mika*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012; Silvia Ramos, *Quince moños rojos*, Buenos Aires. Mimeo, 2013, y Andrea Stefanoni, *La abuela civil española*, Buenos Aires, Seix Barral, 2014.

<sup>5</sup> Niall Binns, *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2012, p. 54.

<sup>6</sup> María Teresa Pochat, «Memoria de la guerra de España en la voz de intelectuales argentinos», en Federico Gerhardt (dir.), *Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Vol. 5. 75 años después: voces y relatos argentinos para la narración de la guerra civil española*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2015, s.p. (en línea) [fecha de consulta: 26-12-2016] <<http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii-2014/volumen-5/v05n01Pochat.pdf>>.

Entre la crónica y la novela biográfico-familiar, se despliega un linaje que inscribe a Benigno Moscovsky, Borís para la familia, Comandante Ortiz para los contemporáneos en la guerra y para los archivos, como aquel que desertó de los mandatos familiares, un *fuera de lugar* en el que se refleja la voz narradora. Borís, siendo un adolescente, y en sus primeros empleos, organizaba a los obreros contra la patronal, con el *plus* de que esos empleadores eran sus propios familiares. El barniz pintoresco y en principio sin graves consecuencias de esas primeras muestras de disenso frente al orden establecido va adquiriendo ribetes más graves a medida que la militancia comunista y la lucha obrera lo llevan a la privación de la libertad, a la tortura física y a la lucha en un frente extranjero. El libro es la crónica novelada de la pesquisa, la memoria de Borís por parte de una narradora-periodista que se superpone con la autora.

La novela *Mika*, de la autora argentina Elsa Osorio, implica un tratamiento narrativo muy especial respecto de una figura femenina que formó parte de instancias determinantes de la guerra civil española. El libro literaturiza la participación de la argentina Micaela Feldman de Etchébèhere a cargo de una columna del P.O.U.M. (Partido Obrero de Unificación Marxista). Micaela Feldman (o Mika) fue, al menos según lo que se conoce hasta ahora, el único caso de una mujer argentina que ejerció un papel de mando en los albores del conflicto. La riqueza que supone la biografía de Mika conlleva un innegable potencial literario. Elsa Osorio ornamenta su vida sobre la base de una serie de elecciones formales y una recurrencia a procedimientos que complejizan un acercamiento en principio biográfico. El empleo de la segunda persona de singular para referirse a la protagonista, con la cual la narradora nunca llega a encontrarse, así como el uso de una tipografía diferente, poetizan un registro que alterna con la recogida de datos y la enumeración de batallas.

En la novela de Andrea Stefanoni, la narradora, Sofía, rescata la memoria de su abuela española en el límite final de la vida de esta última. La retrospectiva familiar que en principio hace foco en la abuela tiene, sin embargo, más amplitud que la sugerida por el título, ya que el abuelo resulta una pieza esencial en el relato. De hecho, es una arriesgada decisión del abuelo la piedra de toque más determinante para la huida a América. El hombre, en su juventud y en los albores de la Guerra Civil, desvía una carga armamentística destinada a los sublevados. Lleva a cabo esa operación con plena conciencia del peligro que implica, pero consciente también de que, como trabajador, debe ponerse del lado de los defensores de la República.

La evocación de la narradora es la de una descendiente de tercera generación que indaga y de algún modo rinde homenaje a esos familiares a quienes, por lo general, los descendientes inmediatos –por la necesidad de adaptarse al país de acogida– no llegan a homenajear. Estos últimos (los hijos), de todos modos, funcionan como eslabones capaces –sea por su silencio, sea por las consecuencias que han heredado de la Guerra Civil también ellos– de encender la inquietud por un ejercicio de memoria.

En la obra de teatro de Silvia Ramos son convocadas en escena tres generaciones de mujeres: una abuela, una madre y una hija. Sin embargo, esa aparente presencia de las tres bandas etarias se ve reducida de más de una manera. Por un lado, la abuela ha muerto y es evocada como una presencia cada vez más significativa en el desarrollo de la trama. Por otro lado, la madre está viva pero en la puesta en escena ni siquiera se materializa su presencia con la inclusión de una actriz. Una silla de ruedas funciona como metonimia de su *participación* y podemos reconstruir sus parlamentos a través de presuposiciones basadas en los enunciados del personaje de la hija. La protagonista, mediante un trabajo de memoria que involucra sus propios traumas, va develando un episodio sufrido por su madre y por su abuela republicana a manos de un grupo de militares sublevados. Unos diarios íntimos que la madre ha escrito a lo largo de su vida, ya a salvo de la represión española pero no de sus efectos psicológicos incluso desde el otro lado del Atlántico, van haciendo manifiesta su voz y van develándole a la hija la causa de tanta dificultad en expresar afecto.

## 2. El remontar genealógico de realidades distantes

Los primeros dos casos (*Tío Boris* y *Mika*) responden entonces a instancias de autoría argentina desde las que se retoman las implicancias de la guerra civil española en dos protagonistas también argentinos. Se tienden puentes que espejan realidades distantes en ese remontar genealógico de la memoria que involucra un ejercicio de posmemoria<sup>7</sup> muy particular. No se reproduce ni transmite un relato estrictamente heredado, sino que este se crea a partir de oficios y herramientas propias. Hay, en cambio, otro tipo de legados, tanto en el terreno de lo simbólico como en el plano material. La herencia de sangre en un caso; la identificación con un

---

<sup>7</sup> Marianne Hirsch, «The Generation of Postmemory», en *Poetics Today*, 29.1 (2008), pp. 103-128.

sujeto femenino capaz de vencer obstáculos y prejuicios en el otro; las empatías forjadas sobre la base de concordancias éticas en ambos.

Los dos segundos casos (*La abuela civil española* y *Quince moños rojos*) presentan, en cambio, un tratamiento literario de sujetos españoles mirados desde la perspectiva argentina de descendientes de la inmigración. Sujetos migrantes, exiliados de la posguerra española, que arribaron al país en el que nacieron sus descendientes.

En los cuatro textos, la guerra civil española es el detonante, pero la direccionalidad es diferente, y si en el primer bloque considerado se tiende a la entronización de una participación heroica de argentinos destacados (aunque olvidados por la Historia), en el segundo se trata más de un rescate en el que sobresale lo familiar, la supervivencia doméstica de sujetos invisibles para la Historia. Otra diferencia radica en que los sujetos entronizados en las dos primeras novelas, y más allá de los aditamentos literarios que implique su literaturización, existieron, mientras que los españoles no combatientes configurados en las otras dos textualidades, más que definirse por un señalado protagonismo, pueden funcionar como eco de multitud de otras historias, rastreables en cantidad de familias de procedencia migrante por motivos de ideología antifranquista.

### 3. La memoria que migra

En las características presentadas, reconocemos puntos de contacto con la novela de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo que se desarrolló en las últimas décadas en España. Podría decirse que, en cierta medida, gran parte de los aspectos de las novelas argentinas tenían lugar también en narraciones españolas como *El lápiz del carpintero* (Manuel Rivas, 1998), *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* (Juan Manuel de Prada, 2000), *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001), *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006), *Hombre sin nombre* (Susó de Toro, 2006) y *Los libros arden mal* (Manuel Rivas, 2006). Es cierto que también en esos textos de creación había un narrador en primera persona que a medida que iba descubriendo a su héroe o antihéroe de la guerra civil española descubría también algo de su propia personalidad. También es cierto que había en esos casos una declarada apelación a fuentes documentales como reposición de contexto o directamente como material integrado en la trama. Ahora bien, las coincidencias se desdibujan cuando se advierten diferencias de grado en el abordaje argentino. El tono general de la

narración es más íntimo, el acercamiento familiar o la empatía personal se va creando sobre la base de una búsqueda que tiene mucho de anhelo de pertenencia, de trámite de ciudadanía para ejercer una indagación memorialística. Esto se ve de manera más clara en los textos que incluyen alguna filiación de sangre, pero también está presente en las identificaciones con sujetos no familiares cuya memoria se internaliza al desandar los hitos fundamentales de su vida.

Otro aspecto digno de advertirse en los textos que observan desde lejos la guerra radica en que tiene mucho peso la experiencia migrante. Podría hablarse incluso de una memoria migrante, una memoria que se fija en el pasado traumático de otro país a la luz de todos los vacíos que supone encontrarse (o, por el contrario, no reconocerse) en sitios lejanos. En todos los casos analizados hay notorios desplazamientos, tanto de los sujetos biografiados o abordados literariamente como de los sujetos que los narran. Desplazamientos geográficos, aunque la memoria no sea, por supuesto, una cuestión de kilómetros. En este sentido, no pueden pasar desapercibidos la presencia de Boris en el continente americano, de Ushuaia a Bolivia, ni su cruce atlántico, ni el peregrinaje político y profesional de Mika de Santa Fe a Buenos Aires, de Buenos Aires a la Patagonia, de allí a Alemania, a España y finalmente a Francia y su contacto con el exilio argentino de los 70, ni tampoco la migración de la abuela Consuelo de España a Argentina, y su alejamiento más inalcanzable desde la capital a una remota isla, ni la migración transatlántica de la madre en *Quince moños rojos*.

Las migraciones de las voces que narran a estos personajes en un ejercicio de memoria no son tan explícitas como las migraciones de los mayores; pero allí está el deambular de la narradora de *Tío Boris* por archivos, sedes de partido, casas y bibliotecas particulares para luego *globalizar* la búsqueda al tender redes hacia los archivos soviéticos. Por su parte, está el movimiento de la voz narradora que claramente espeja a Elsa Osorio en *Mika*, en una triangulación entre Argentina, España y Francia, tratando de pisar en París las huellas de su personaje. Sofía, la narradora de *La abuela civil española*, siente el extrañamiento de la capital, de la gran ciudad en la que trabaja, y desde niña se sumerge en los fines de semana de la isla. No participa de los cumpleaños infantiles porque en días de fiesta siempre está en otro lugar, el que siente como su espacio. A su vez, parece reconocer el paisaje asturiano de la memoria de su abuela como si hubiera vivido allí. Laura, la protagonista de *Quince moños rojos*, no viaja ni emigra, pero su estatismo extremo se proyecta en ensoñaciones de todo

lo que no pudo hacer o transitar debido a la carga del silencio heredado. Ella no se va, pero todos los demás sí se alejan de ella, desde un amor de juventud hasta, incluso, su propio padre; como si Laura fuera ese puerto que es necesario abandonar para seguir adelante.

Se produce entonces una suerte de recolocación de la memoria de la migración y una reconfiguración de la idea de un sujeto migrante. El sentimiento de provenir de un lugar *otro* deja de ser privativo de quienes padecieron ese deambular. Sus efectos y sus inquietudes se notan en quienes heredan o persiguen sus historias. Frente a los documentos, frente a la información cotejable, queda siempre un resquicio, un lugar inseguro, signado por la incomodidad. En esas muescas se levanta la literatura, marcada por la concentración en la historia de amor, en los secretos familiares o en la aventura política pero teñida de aspectos cotidianos, como el rechazo de la familia respecto de la causa ideológica elegida o la enfermedad que empaña las grandes decisiones para hacer la revolución, o el rechazo a mandatos de modelos familiares determinados.

#### **4. Conclusiones. Catarsis distanciada y doble lejanía**

A diferencia de las novelas españolas de la memoria de la Guerra Civil en las que se procura el acceso a la figura que se rescata del olvido (como ocurre en *Soldados de Salamina* y en *Las esquinas del aire*, por ejemplo), en los casos que aquí nos ocuparon hay una imposibilidad: por lo general, no se accede a los personajes que son objeto de literaturización (Benigno – Borís y Mika). Sí se da, en parte, en algún caso de mayor ficcionalización, casi como una relación inversamente proporcional entre ficción y contacto: a mayor veracidad, a mayor cantidad de documentación, menor cercanía.

La búsqueda se materializa como intento de diálogo frustrado. En el umbral de la memoria comunicativa, ante la inminencia de un lapso de 80 años –el parámetro que se toma para la imposibilidad de transmisión oral intergeneracional– se llega al momento en que es deseable que tome cuerpo la memoria en un producto de la cultura, ya que se supone que esto garantiza una pervivencia material. Ya no hay dependencia de un mecanismo eventual de narración oral. Se da una narración en cierta medida *ventrílocua*: la voz narradora hablando *en lugar de*, ya no *con*. Una vez más, cierta excepción estaría dada por *La abuela civil española*. Pero si bien está vivo el personaje y el lector accede a su palabra, ya se ha producido la transmisión, y se advierte la voluntad del sujeto de partir.

Se produce en los distintos casos una catarsis distanciada, en la que la doble lejanía, cronológica y geográfica, otorga mayor posibilidad de distanciamiento, y sin embargo, un ensimismamiento de la narración (incluso en el caso del elemento narratológico presente en la obra teatral) estanca esa posibilidad de una contundente toma de distancia y parece que se tratara de un relato cerrado en sí mismo, un pasado traumático que se eterniza, una narrativa que es como una foto, como una verdad asumida, algo quieto.

En los aspectos más íntimamente traumáticos, el gran trabajo de investigación que requirieron algunos de los abordajes entra en fricción con el lenguaje literario. Hay un complejo cruce entre documentación y ficción, pero si a eso se suman la distancia y la construcción de voces narradoras que intentan reivindicar la aparente inferioridad de condiciones de esa distancia, lo más fluido de la narración parece tener escollos más propios de la historiografía. Sin embargo, más allá de algunas zonas quizá más permeables a un crítica atinente a procedimientos específicos —una crítica sobre cómo se narra y acerca de qué tanto conmueve una u otra forma de narrar— lo innegable es que, con diferentes decisiones, una materia en principio foránea y lejana, si tiene un camino para minimizar el presunto abismo de las distancias entre los hechos y los discursos, esa vía es la del arte. El texto literario importa temáticas y universaliza luchas cuyos efectos se pueden reciclar en otras latitudes y en otras propuestas narrativas. La literatura continúa siendo una forma libre para indagar en un pasado que presenta restos capaces de seguir despertando intereses y necesidades de un trabajo de memoria. Como lectores, nos toca desentrañar la cohesión entre la forma en que se presenta el interés actual y la incorporación de un pasado que realiza un llamamiento a través de puntos en común, a partir de una causa que no fortuitamente en su momento fue identificada como núcleo para combatir distintas formas de totalitarismo y que convocó inquietudes de países e ideas disímiles.

En materia de detenimiento en hechos que atravesaron décadas, naciones y géneros, una porción de la literatura argentina reciente —por resonancia de consecuencias traumáticas propias y por consecuencias de emigración y exilio vinculados a España— sigue potenciando una indagación en la que habrá modalidades disímiles, géneros e intereses encontrados, pero en la que sin duda la memoria de la Guerra Civil es solo figurativamente y en estrictos términos de diccionario un instrumento foráneo; se sigue viviendo más bien como algo propio y entrañable. El tiempo de la

memoria comunicativa se acaba<sup>8</sup>, la cuenta regresiva del testimonio es ya evidente, la posibilidad de la palabra del testigo es casi improbable, sin embargo las convergencias del arte y de la memoria siguen volviendo a la Guerra Civil, y siguen rehaciéndola.

## OBRAS CITADAS

- Assmann, Jan, *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Marcelo G. Burello y Karen Saban (trads.), Buenos Aires, Lilmod, 2008.
- Binns, Niall, *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2012.
- Hirsch, Marianne, «The Generation of Postmemory», en *Poetics Today*, 29.1 (2008), pp. 103-128.
- Macciuci, Raquel, «Singularidad, anomalía, diferencia, olvido: la derrota de los republicanos españoles en Francia. El testimonio de *Diario a dos voces* de José María y Manuel Lamana», en *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 8 (2006), pp. 165-193.
- Mochkofsky, Graciela, *Tío Borís. Un héroe olvidado de la guerra civil española*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- Osorio, Elsa, *Mika*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- Pochat, María Teresa, «Memoria de la guerra de España en la voz de intelectuales argentinos», en Federico Gerhardt (dir.), *Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Vol. 5. 75 años después: voces y relatos argentinos para la narración de la guerra civil española*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2015, s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-12-2016] <[http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii2014/volumen-5/v05\\_n01Pochat.pdf](http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii2014/volumen-5/v05_n01Pochat.pdf)>.
- Ramos, Silvia, *Quince moños rojos*, Buenos Aires, Mimeo, 2013.
- Sánchez, Mariela, «The Foreign Countdown: Historical Memory and the Spanish Civil War in Contemporary Argentinian Literature», en *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 8.1 (2016), pp. 45-61.
- Stefanoni, Andrea, *La abuela civil española*, Buenos Aires, Seix Barral, 2014.

---

<sup>8</sup> Jan Assmann, *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Marcelo G. Burello y Karen Saban (trads.), Buenos Aires, Lilmod, 2008.



## Una versión desconocida del *Quijote* en judeoespañol

MARÍA SÁNCHEZ-PÉREZ

Universidad de Salamanca

**RESUMEN:** Hemos hallado recientemente la única adaptación que conocemos del *Quijote* al judeoespañol, cuya edición estamos ultimando. Hasta la fecha, no conocíamos ninguna versión en judeoespañol aljamiado de la obra más universal de nuestras letras a la lengua sefardí. Se trata de una adaptación de algunos capítulos de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* que se publicó por entregas en el periódico sefardí de Constantinopla *El Amigo de la Familia* (1881-1886). En este trabajo aportamos datos concretos de nuestro hallazgo y hemos prestado particular atención a aportar y mostrar ejemplos relevantes que detectamos al comparar esta versión en judeoespañol con el original cervantino. En concreto, contrastamos textos tomados de *El curioso impertinente* y de la conocida como «Historia de Cardenio», siguiendo el orden en el que se publicaron en el periódico. A través de todos esos ejemplos podemos llegar a una serie de conclusiones significativas sobre el proceso de adaptación de la obra de Cervantes al judeoespañol.

**PALABRAS CLAVE:** *Quijote*, sefardí, judeoespañol, prensa

Hasta ahora se pensaba que la obra más universalmente conocida de las letras hispánicas, *Don Quijote de la Mancha*, no había sido adaptada ni total ni parcialmente al judeoespañol, la variedad lingüística de los judíos sefardíes<sup>1</sup>. Sin embargo, en fechas recientes hemos descubierto la que, hasta el momento, es la primera y única adaptación –que conozcamos– del *Quijote*

---

<sup>1</sup> Un estudio de conjunto fundamental sobre los sefardíes en Paloma Díaz-Mas, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras, 2006.

a la lengua sefardí, cuya edición estoy preparando actualmente<sup>2</sup>. Esta versión se publicó por entregas en un periódico sefardí de Constantinopla titulado *El Amigo de la Familia* –publicado entre 1881 y 1886–<sup>3</sup>. Su director y principal promotor fue David Fresco, uno de los periodistas más activos de dicha ciudad<sup>4</sup>.

Como la mayor parte de la prensa sefardí, este periódico está escrito en aljamía, es decir, en lengua judeoespañola pero utilizando caracteres

<sup>2</sup> Frente a lo que pueda pensarse, los sefardíes no debieron tener un conocimiento propiamente dicho del *Quijote* hasta mediados o finales del siglo XIX, según los testimonios que conocemos hasta la fecha. Para más información sobre este aspecto, puede verse el trabajo en el que dimos cuenta de nuestro descubrimiento: María Sánchez-Pérez, «El *Quijote* traducido al judeoespañol», en *Ínsula*, 840 (2016), pp. 2-5. Además, precisamente por la nula existencia de testimonios, algunos autores actuales han realizado un esfuerzo por adaptar al judeoespañol algunos capítulos de la obra. Así, por ejemplo, Myriam Moscona y Jacobo Sefamí, en su *e-book* titulado *Por mi boka. Textos de la diáspora sefardí en ladino* (México, Lumen, 2013) han adaptado al judeoespañol en caracteres latinos el primer capítulo del *Quijote*. Por su parte, Pilar Romeu realizó también recientemente una versión aljamiada y dirigida a un posible lector sefardí de 1605 de los ocho primeros capítulos de la obra cervantina en su libro: Pilar Romeu Ferré, *Miguel de Cervantes. Don Quijote de La Mancha (Capítulos 1-8). Versión aljamiada según la primera edición de Madrid de Juan de la Cuesta (1605)*, Barcelona, Tirocinio, 2015.

<sup>3</sup> Dado que los textos que ofrecemos al lector son transcripciones de originales aljamiados –es decir, judeoespañol escrito con caracteres hebreos–, señalamos a continuación las equivalencias gráfico-fonéticas: *b* bilabial oclusiva sonora /b/; *v* bilabial fricativa sonora /b/; *ch* prepalatal africada sorda /ç/; *dj* prepalatal africada sonora /ǰ/; *g* velar sonora oclusiva o fricativa (usamos el dígrafo «gu» exclusivamente cuando la velar sonora aparece seguida de vocal velar cerrada /u/); *h* faríngea fricativa sorda /ħ/; *j* prepalatal fricativa sonora /ʒ/; *k* oclusiva velar sorda /k/; *ly* lateral palatal /ɮ/, que la mayor parte de las veces se realiza en judeoespañol como /y/; *ny* nasal palatal /ɲ/; *s* alveolar fricativa sorda /s/; *z* alveolar fricativa sonora /z/; *sh* prepalatal fricativa sorda /ʃ/; *ts* alveolar africada sorda /s/. Transcribimos como «y» la grafía doble yod. Puntualizamos y acentuamos los textos que citamos según la norma del español actual. Incluimos al final un glosario con aquellos términos que, en nuestra opinión, pueden ofrecer alguna dificultad de comprensión al lector.

<sup>4</sup> David Fresco (Bucarest, 1853-Constantinopla, 1933) fue un escritor y periodista sefardí. Era un intelectual de ideología antisionista que se mostró en contra del uso del judeoespañol y partidario de adoptar la lengua turca. Con todo, tradujo al judeoespañol diferentes obras de otros idiomas, como *Los hijos del Capitán Grant* o *Miguel Strogoff*, de Julio Verne, en francés, pero también obras hebreas o inglesas. Publicó diferentes periódicos, entre ellos, el que ahora nos ocupa. Pueden verse más datos sobre él en la página *Sefardiweb* del CSIC [fecha de consulta: 01-09-2016] <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/sefardiweb/node/251>>.

hebreos. Aunque hemos conservado publicaciones periódicas sefardíes de diverso signo y contenido, *El Amigo de la Familia* fue un periódico destinado a toda la familia –como puede deducirse ya del título tan significativo que ostenta–. De carácter literario y divulgativo, publicó, semanalmente y durante un lustro, contenidos de diferente tipo<sup>5</sup>. De todos ellos, nos interesa ahora fijar nuestra atención en esta adaptación parcial que hemos encontrado del *Quijote* al judeoespañol, comparándola con el original cervantino<sup>6</sup>. Se publicó en dos entregas: a) en el número 5 del primer año de publicación de *El Amigo de la Familia* (12 de mayo de 1881/13 iyar 5641), David Fresco incluyó –a partir de la página 39, columna a– una adaptación de la novelita *El curioso impertinente* bajo el título de *El kuryozo marido dezmeolyado*; b) posteriormente, en el número 17 del periódico (3 de agosto de 1881/8 ab 5641), tras el éxito que debió tener entre los lectores esa obra, decidió continuar con la publicación de algunas partes del *Quijote*, dando a conocer, desde el número 17 hasta el 28 (27 de octubre de 1881/4 heshván 5642) –excepto en el número 21, donde no aparece–, la conocida como «Historia de Cardenio».

Sin ninguna indicación particular, simplemente acompañado de una nota al pie donde se dice «rezumido de un romanso espanyol muy alavado», comenzó a publicarse en el periódico *El Amigo de la Familia* un texto titulado *El kuryozo marido dezmeolyado*. Con la lectura de las primeras líneas, el lector actual deduce muy pronto que se trata de la novela corta inserta en el *Quijote* (I, 33-35) conocida como *El curioso impertinente*. Hoy

---

<sup>5</sup> Aunque cada vez son más numerosos los estudios en torno a la prensa sefardí –atendiendo a muchos y diferentes aspectos– son fundamentales los siguientes: como visión de conjunto, Elena Romero, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE, 1992, capítulo V; como ejemplo de la prensa como vehículo fundamental del desarrollo de las comunidades sefardíes, consúltense Sarah Abrevaya Stein, *Making Jews Modern. The Yiddish and Ladino Press in the Russian and Ottoman Empires*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2004; Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez (ed.), *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010; Rosa Sánchez y Marie-Christine Bornes Varol (ed.), *La presse judéo-espagnole, support et vecteur de la modernité*, Estambul, Libra, 2013; Paloma Díaz-Mas y Elisa Martín Ortega (ed.), *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX-XXI*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016. Para la prensa de pasatiempo, María Sánchez-Pérez, *Prensa sefardí de pasatiempo en Salónica. Un «Konsejero» (1913) y dos «Martios» (1914 y 1927)*, Barcelona, Tirocinio, 2014.

<sup>6</sup> Desde el inicio se comprueba que se trata de una auténtica traducción al judeoespañol y no de una mera transliteración del texto cervantino a caracteres hebreos.

nadie duda del parentesco que comparte esta obrita con otras historias que aparecen en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, pues se trata de una narración breve cuya conclusión obedece a un fin didáctico o moral; en este caso, la que puede extraerse tras presentarnos «el tema de la prueba de la virtud» que gira en torno al «triángulo marido / esposa / amante»<sup>7</sup>. Recordemos, además, que:

[...] se trata de la novela intercalada por antonomasia, por la sencilla razón de que, a diferencia de otras (como por ejemplo la historia de Marcela o la de Dorotea, Fernando, Luscinda y Cardenio) no tiene, a primera vista, nada que ver con la acción principal. Mientras que los personajes de otros episodios pertenecen, al fin y al cabo, al mismo mundo que DQ, el mundo del Curioso impertinente es un mundo aparte, un mundo libresco: el cura lee la historia, y DQ, durmiendo en el aposento de al lado, ni siquiera está entre los oyentes. Por eso hubo siempre críticos que la consideraron fuera de lugar, desde los tiempos del mismo C. (que cita dichos críticos en II, 3) hasta hoy<sup>8</sup>.

Probablemente, por tratarse de una novela corta y por contar con unos personajes y una trama muy concreta –al margen de la historia de don Quijote– David Fresco se dio cuenta de que la obra era fácilmente adaptable para su publicación en el periódico sefardí que dirigía. Poseía también todos los ingredientes para ser del gusto del lector sefardí de aquella época: una historia de amor –ese triángulo amoroso entre Anselmo, Lotario y Camila–, aderezada con matices ejemplificantes y didácticos<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, volumen complementario, p. 77.

<sup>8</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, volumen complementario, p. 77.

<sup>9</sup> En el mundo sefardí, la novela, junto con el periodismo, el teatro y la poesía a la manera europea, conforman los llamados *géneros adoptados*. Encontramos una panorámica de la evolución de todos ellos, desde sus inicios a mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, en Olga Borovaya, *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*, Indiana, Indiana University Press, 2012. En el caso concreto de las novelas en lengua sefardí, puede verse una panorámica en Elena Romero, *La creación literaria en lengua sefardí*, capítulo VI. Contamos, además, con estudios como los siguientes: David Fintz Altabé, «The *Romanso*, 1900-1933: A Bibliographical Survey», en *The Sephardic Scholar*, serie 3 (1977-1978), pp. 96-106; María Dolores Sánchez García-Arcicollar, «El género narrativo en la literatura judeoespañola», en *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes (Cáceres, 24-26 marzo, 1980)*, Cáceres, Universidad de Extremadura / Instituto de Ciencias de la Educación, 1981, pp. 107-113; Elena Romero, «Nuevos aspectos de la narrativa judeoespañola», en Eufemio Lorenzo Sanz (coord.), *Proyección histórica de*

Nos gustaría mostrar a continuación algunos ejemplos significativos al comparar el original cervantino y la versión al judeoespañol, ya que podemos observar similitudes y diferencias entre ambos textos. Un caso muy representativo es el comienzo de ambas narraciones:

*Quijote* cervantino

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían «los dos amigos» eran llamados. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres, todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen.

*Kishote* en judeoespañol

En Florencia, sivdad rika i famoza de Italia, bivían Anselmo i Lotaryo, dos kavalleros rikos i prinsipales, i tan amigos ke todos los ke los konosían los lyamavan los dos amigos. Eran mansevos sin kazar de una misma edad i de mismas muchas, ke esto bastava para ke se tuvieran muncha amistad de parte a parte.

Como puede observarse, la versión judeoespañola sigue fielmente el original cervantino, sin añadidos ni supresiones, porque resulta básicamente imprescindible para situar la acción principal y para que el lector conozca a dos de los protagonistas fundamentales del relato. Sin embargo, muy pronto –apenas esbozados esos elementos esenciales para la comprensión del relato– la narración va a ir acortándose, a veces de manera drástica, con el fin, casi siempre, de agilizar la acción. Así, cuando Anselmo o Lotario

---

*España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo. Vol. III: Árabe, hebreo e Historia de la Medicina*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 177-194; Amelia Barquín, *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*, Leioa, Universidad del País Vasco, 1997; Amelia Barquín, «La aventura de la novela sefardí», en *Neue Romania*, 22 (1999), pp. 9-24; Manuela Cimeli, «La nueva vida “a la franca” – algunas observaciones acerca de la novela judeoespañola de principios del siglo XX», en *Acta Romanica Basiliensia*, 19 (2007), pp. 55-63; Patricia Valladares Ruiz, «Los dos melicios: traducción literaria y afiliaciones identitarias en la novelística sefardí del Levante», en *Hispania*, 90.2 (2007), pp. 355-366. Para el caso de la novela detectivesca, pueden consultarse los trabajos de Julie Scolnik: «Detective Novels Published in Judeo-Spanish in Salonika», en Rena Molho (ed.), *Judeo Espanol: Social and Cultural Life in Salonika through Judeo-Spanish Texts*, Salónica, Ets Ahaim Foundation, 2008, pp. 167-172; y «La novela detectivesca en lengua sefardí: pistas y pesquisas», en Elena Romero y Aitor García Moreno (ed.), *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Jacob M. Hassán (z”l)*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 569-578.

aportan sus razones –intento de seducción de Camila o rechazo, respectivamente– el adaptador de la obra al judeoespañol suele prescindir de muchas de sus argumentaciones, eliminando partes y yendo directamente a los aspectos esenciales que permitan seguir el hilo de la narración. En este sentido, ya puso de manifiesto Amelia Barquín algunas características de las novelas sefardíes –y de la novela popular en general– que se dan también en nuestro caso: simplificación drástica de los argumentos, reducción considerable de la extensión, eliminación de partes o elementos como «las descripciones morosas de los personajes, de los paisajes, de las circunstancias anteriores o secundarias a la historia central», etc. Afirma Barquín también que «los elementos que han de suprimirse y también las modificaciones y añadidos dependen del criterio del autor sefardí, enfocado al gusto –no siempre elegante– del público que hace rentable el modesto negocio familiar», es decir, la venta del periódico<sup>10</sup>.

Un ejemplo muy representativo de supresión puede verse en este caso: cuando Lotario está intentando disuadir a su amigo Anselmo, diciéndole que es un despropósito poner a prueba y seducir a Camila, Cervantes incluye una parte de un poema puesto en boca del primero:

Crece el dolor y crece la vergüenza  
 en Pedro, cuando el día se ha mostrado,  
 y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza  
 de sí mismo, por ver que había pecado:  
 que a un magnánimo pecho a haber vergüenza  
 no sólo ha de moverle el ser mirado,  
 que de sí se avergüenza cuando yerra,  
 si bien otro no vee que cielo y tierra.

Se trata de una composición del poeta napolitano Luigi Tansillo, *Las lágrimas de San Pedro*, que se tradujo al castellano en 1587 y que fue muy conocida en la Península. Parece evidente y obvio que un texto de esta naturaleza, vinculado a la tradición religiosa cristiana, quedaba fuera de lugar en la versión judeoespañola, de ahí que no resulte nada extraño que se haya suprimido por completo.

Tras publicarse la adaptación de la novela *El curioso impertinente*, en las siguientes entregas de *El Amigo de la Familia* no volveremos a encontrar ningún texto perteneciente al *Quijote*. Sin embargo, unos números

---

<sup>10</sup> Amelia Barquín, *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*, citas tomadas de las pp. 110 y 108 respectivamente.

más adelante, el periódico se abre con una sección titulada «Kardenyo». Es entonces cuando Fresco expone que, ante la gran acogida que tuvo *El kuryozo marido dezmeolyado*, ha decidido publicar otra parte de aquel «romanso espanyol». Y es aquí, por primera vez, cuando se menciona la obra propiamente dicha, pues hasta entonces no se había indicado cuál era la fuente de la narración: «Entonses fue ke el famozo autor español, Servantes, kitó a luz un romanso burlesko kon el título de *Don Kishote de la Mancha*»<sup>11</sup>.

Es evidente que el propósito que persigue Fresco es dar a conocer partes de la obra cervantina que pudiesen tener éxito y gustar a los lectores –tal y como había ocurrido con la versión de *El curioso impertinente*–, puesto que él mismo indica que no pretende traducir íntegramente el *Quijote*, señalando que se trata de una obra extensa: «Nozotros no nos propozamos de tresladar akí este importante romanso: no es tala nuestra misyón porke la ovra es bien larga mientras<sup>12</sup> ke nuestro lugar es muy estrecho»<sup>13</sup>. A partir de entonces se fue publicando, también de manera abreviada y por entregas, la conocida como «Historia de Cardenio».

Esta narración se encuentra en la primera parte del *Quijote* y abarca los capítulos 23 al 36<sup>14</sup>. Las aventuras que se desarrollarán en Sierra Moderna comienzan con el encuentro de don Quijote y Sancho con Cardenio. Al igual que había ocurrido con *El kuryozo marido dezmeolyado*, ahora también el adaptador del texto al judeoespañol opta por seguir en muchas ocasiones el original cervantino, pero resumiendo drásticamente la historia y acortando determinados fragmentos.

Otros ejemplos significativos de esta parte son la descripción de Cardenio que aparece en el capítulo 24 del *Quijote* y la carta que Luscinda envía a este, en el capítulo 27. En ambos nos encontramos con dos versiones que siguen fielmente el original. Empecemos por el retrato de él:

---

<sup>11</sup> Normalmente los directores o responsables de estos periódicos no solían precisar la fuente exacta o concreta de la que tomaban sus materiales y así ocurre también en nuestro caso, porque Fresco no indica si manejó una edición española, francesa, o de otra lengua; si era una versión íntegra o resumida de la obra, etc.

<sup>12</sup> Aunque hubiéramos esperado «mientras», en el original aparece «mientras».

<sup>13</sup> *El Amigo de la Familya*, p. 129, col. b.

<sup>14</sup> Recordemos que *El curioso impertinente* está inserto en el *Quijote* entre los capítulos 33-35, por lo que esta novelita está incluida dentro de la propia historia de Cardenio.

*Quijote cervantino*

Mi nombre es Cardenio; mi patria, una ciudad de las mejores desta Andalucía; mi linaje, noble; mis padres, ricos; mi desventura, tanta, que la deben de haber llorado mis padres, y sentido mi linaje, sin poderla aliviar con su riqueza, que para remediar desdichas del cielo poco suelen valer los bienes de fortuna. Vivía en esta mesma tierra un cielo, donde puso el amor toda la gloria que yo acertara a desearme: tal es la hermosura de Luscinda, doncella tan noble y tan rica como yo, pero de más ventura y de menos firmeza de la que a mis honrados pensamientos se debía.

*Kishote en judeoespañol*

Mi nombre es Kardenyo, mi patria es una de las prinsipales sivdades de la Andalucía. Mi dezgrasya es tan grande ke mi familia la lyorarían i la resentiría sin ke puedan alivianarla kon sus rikezas, siendo ke los bienes i la fortuna tienen poko poder por afalagar los males ke vienen del cielo. En este mismo país morava una muchacha, ándjel del cielo, en la kuala el amor avía metido todos los kumplimientos ke lyo puedría dezezar: tala era la ermozura de Lusinda, donzelya noble i rika kuantó mí, ma más venturoza i manko fiel de lo ke meresía la amistad de mis sentimientos.

Como vemos, salvo ciertas diferencias, la versión en judeoespañol sigue casi al pie de la letra el original cervantino: comienza con el nombre de Cardenio, se dice que es de limpio linaje y se confiesa enamorado desde la niñez de la hermosa Luscinda. Tal y como sucedía en nuestro primer análisis, en este momento el adaptador sefardí se ve obligado a seguir literalmente el texto de la obra para que el lector conozca así al protagonista principal de esta historia, es decir, respeta fielmente aquellas partes que son necesarias para la comprensión del relato.

Lo mismo ocurre con el billete que Luscinda envía a Cardenio, que posee suficiente entidad y es bastante relevante dentro del desarrollo de la narración, puesto que en este momento el lector descubre que el amor de Cardenio hacia Luscinda es correspondido:

*Quijote cervantino*

Cada día descubro en vos valores que me obligan y fuerzan a que en más os estime; y, así, si quisiéredes sacarme desta deuda sin ejecutar me en la honra, lo podréis muy bien hacer. Padre tengo, que os conoce y que me quiere bien, el cual, sin forzar mi voluntad, cumplirá la que será justo que vos tengáis, si es que me estimáis como decís y como yo creo.

*Kishote en judeoespañol*

Kada día lyo deskuvro en vos nuevas buenas manyas ke naturalmente me ovligan a estimarvos más. Si kerésh dunke reushir kon onor no vos será difisil. Tengo un padre ke vos konose i vos ama, el kual espero va kontentar vuestra veluntad ke es en mismo tiempo la mía, si en verdad vos me estimásh, según me lo dezísh i según lyo lya lo kreo.

Sin embargo, en otros momentos, hallamos todo lo contrario. El adaptador de la obra al judeoespañol decide prescindir de algunas partes de la

narración que él no considera significativas para comprender la acción principal. Así, cobra importancia la historia de Cardenio propiamente dicha, mientras que el marco general en el que se integra, las aventuras de don Quijote, resultan accesorias y carentes de relevancia; de ahí que determinados pasajes relacionados con el hidalgo y su historia se supriman o resuman drásticamente y deliberadamente. Podemos verlo en el siguiente caso: cuando, en el capítulo 24 del *Quijote*, Cardenio está relatando su historia de amor, leemos lo siguiente:

—[...] Acaeció, pues, que habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de *Amadís de Gaula*...

No hubo bien oído don Quijote nombrar libro de caballerías cuando dijo:

—Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento [...] <sup>15</sup>.

A pesar de que don Quijote había prometido no interrumpir la narración de Cardenio, al oír hablar de libros de caballerías no puede evitar hacer una extensa digresión sobre ellos —que debido al espacio que ocupa no podemos reproducir aquí—, valorando cuáles serían buenas lecturas para Luscinda, ofreciendo su opinión sobre el *Amadís*, etc. Posteriormente, se entabla una discusión entre don Quijote y Cardenio en torno a los libros de caballerías. Este, al sentirse ofendido y enojado, «alzó un guijarro que halló junto a sí y dio con él en los pechos tal golpe a don Quijote, que le hizo caer de espaldas»<sup>16</sup>. La digresión de don Quijote se acorta notablemente en la versión judeoespañola:

—[...] Un día akontesyó ke Lusinda, aviéndome demandado un romanso de kavalería ke le plazía mucho i ke era *Amadís de Gul*...

Apenas don Kishote sintyó el nombre del livro de kavalería, él esklamó:

—Si vuestra grasya me uviera dicho al prinsipyó de su kuento ke la senyorita Lusinda, biva su grasya, le plazían los livros de kavalería, no tendríash menester de otra alavasyón por azerme apresyar la grandeza de su esprito<sup>17</sup>, ansi kuinto por mí me basto de saver el plazer ke elya tiene de meldar talos livros por deklararla la más ermoza i la más intelijente de las mujeres.

Fue empenyado entonses una ruidosa konversasyón sobre los romansos de kavalería. Don Kishote ke kreía ke todo lo ke era contenido en elyos era verdad, aviendo sentido

---

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 292-293.

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 295.

<sup>17</sup> No sabemos si se trata de una errata, ya que lo esperable hubiera sido «esprito». No obstante, hemos mantenido —también en el glosario— «esprito».

a Kardenyo disfamar una reina de estos romansos, se ensanya mucho i trata de falsador i malino a Kardenyo. Este, viendo las injurias ke le azian, le avía venido de nuevo un aksezo i tenía los ojos enfinkados sobre don Kishote i en supeto, akojendo una piedra, le dyo un tal golpe sobre el pecho de don Kishote ke lo izo echar en basho.

Con todo, a pesar de las drásticas mutilaciones que el editor sefardí inflige al texto cervantino, intenta no perder el hilo argumental, puesto que le interesa fundamentalmente la historia de amor entre Cardenio y Luscinda, y no tanto el conjunto de la obra del *Quijote* ni sus particulares aventuras.

Tras este recorrido, parece evidente que David Fresco, al buscar y seleccionar contenidos para su periódico, debió de considerar, en un primer momento, que una novelita como *El curioso impertinente* poseía todos los ingredientes para resultar del agrado de su público, al tener un carácter romántico y, al mismo tiempo, ejemplar. En efecto, debió suceder así, puesto que, a tenor de lo que se declara en el propio periódico, decidió continuar con la labor de publicar nuevas partes de esa obra que tanto había agradado a sus lectores. De este modo, parece probable que la intención primera del director de *El Amigo de la Familia* no fue dar a conocer la obra cervantina, sino que, buscando materiales apropiados para este periódico, decidió apostar por esas novelas cortas insertas en el *Quijote*.

Por último, cabe señalar que fue muy frecuente la aparición de novelas y colaboraciones literarias en la prensa sefardí de mediados del siglo XIX y principios del XX —de igual modo que ocurrió en Occidente—, por lo que no extraña que en un periódico como *El Amigo de la Familia* se publicasen este tipo de contenidos. Además, sobre todo en los primeros años, los editores y directores de prensa publicaron novelas que eran traducciones al judeoespañol de obras en otras lenguas, fundamentalmente del hebreo y el francés, pero también del griego, italiano, ruso, turco, etc. Lo destacado es que existió un desconocimiento casi absoluto de la novela española<sup>18</sup>. Por lo tanto, este hallazgo supone, por un lado, aumentar la escasa nómina de traducciones al judeoespañol de novelas en castellano; y, por otro, que David Fresco, probablemente sin proponérselo, nos ha legado la que, hasta hoy, es la primera versión que conservamos en lengua sefardí del *Quijote*.

---

<sup>18</sup> Un panorama muy claro en Paloma Díaz-Mas, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, pp. 198-202. Véase también Elena Romero, *La creación literaria en lengua sefardí*, capítulo VI.

## OBRAS CITADAS

- Altabé, David Fintz, «The *Romanso*, 1900-1933: A Bibliographical Survey», en *The Sephardic Scholar*, serie 3 (1977-1978), pp. 96-106.
- Barquín, Amelia, «La aventura de la novela sefardí», en *Neue Romania* 22 (1999), pp. 9-24.
- , *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*, Leioa, Universidad del País Vasco, 1997.
- Borovaya, Olga, *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*, Indiana, Indiana University Press, 2012.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- Cimeli, Manuela, «La nueva vida “a la franca” – algunas observaciones acerca de la novela judeoespañola de principios del siglo XX», en *Acta Romanica Basiliensia* 19 (2007), pp. 55-63.
- Díaz-Mas, Paloma, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras, 2006.
- Díaz-Mas, Paloma, y Elisa Martín Ortega (ed.), *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX-XXI*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- Díaz-Mas, Paloma, y María Sánchez-Pérez (ed.), *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010.
- Moscona, Miriam, y Jacobo Sefamí, *Por mi boka. Textos de la diáspora sefardí en ladino*, México, Lumen, 2013 (eBook).
- Romero, Elena, «Nuevos aspectos de la narrativa judeoespañola», en Eufemio Lorenzo Sanz (coord.), *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo. Vol. III: Árabe, hebreo e Historia de la Medicina*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 177-194.
- , *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- Romeu Ferré, Pilar, *Miguel de Cervantes. Don Quijote de La Mancha (Capítulos 1-8). Versión aljamiada según la primera edición de Madrid de Juan de la Cuesta (1605)*, Barcelona, Tirocinio, 2015.
- Sánchez, Rosa, y Marie-Christine Bornes Varol (ed.), *La presse judéo-espagnole, support et vecteur de la modernité*, Estambul, Libra, 2013.

- Sánchez García-Arcicollar, María Dolores, «El género narrativo en la literatura judeoespañola», en *Actas de las Jornadas de Estudios Sefaradies (Cáceres, 24-26 marzo, 1980)*, Cáceres, Universidad de Extremadura / Instituto de Ciencias de la Educación, 1981, pp. 107-113.
- Sánchez-Pérez, María, «El *Quijote* traducido al judeoespañol», en *Ínsula*, 840 (2016), pp. 2-5.
- , *Prensa sefardí de pasatiempo en Salónica. Un «Konsejero» (1913) y dos «Martíos» (1914 y 1927)*, Barcelona, Tirocinio, 2014.
- Scolnik, Julie, «La novela detectivesca en lengua sefardí: pistas y pesquisas», en Elena Romero y Aitor García Moreno (ed.), *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán (z"l)*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 569-578.
- , «Detective Novels Published in Judeo-Spanish in Salonika», en Rena Molho (ed.), *Judeo Espagnol: Social and Cultural Life in Salonika through Judeo-Spanish Texts*, Salónica, Ets Ahaim Foundation, 2008, pp. 167-172.
- Stein, Sarah Abrevaya, *Making Jews Modern. The Yiddish and Ladino Press in the Russian and Ottoman Empires*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- Valladares Ruiz, Patricia, «Los dos melicios: traducción literaria y afiliaciones identitarias en la novelística sefardí del Levante», en *Hispania* 90.2 (2007), pp. 355-366.

## Anexo: Glosario

<i>afalagar</i> ‘consolar, reconfortar’	<i>metido</i> ‘colocado, puesto’
<i>akojendo</i> ‘reuniendo’	<i>mizmo</i> ‘mismo’
<i>akseso</i> ‘arrebato’	<i>reushir</i> (fr. <i>réussir</i> , it. <i>riuscire</i> )
<i>alavasyón</i> ‘elogio, alabanza’	‘tener éxito, triunfar, vencer, conseguir’
<i>ándjel</i> ‘ángel’	<i>romanso</i> (it. <i>romanzo</i> ) ‘novela larga’
<i>demandado</i> ‘preguntado, pedido, exigido’	<i>sielo</i> ‘cielo’
<i>dezmeolyado</i> ‘necio, irreflexivo, sin sentido común’	<i>sivdad</i> ‘ciudad’
<i>disfamar</i> ‘difamar, criticar’	<i>supeto</i> : en <i>supeto</i> ‘súbitamente, repentinamente’
<i>dunke</i> (it. <i>dunque</i> ) ‘pues, por consiguiente, por tanto, en consecuencia’	<i>veluntad</i> ‘voluntad, deseo’
<i>echar en basho</i> ‘derribar, tumbar’	
<i>elyos</i> ‘ellos’	
<i>enfinkados</i> ‘puestos, fijados’	
<i>ensanya</i> ‘enfada, indigna, enfurece’	
<i>espirto</i> (fr. <i>esprit</i> , it. <i>sprito</i> ) ‘espíritu’	
<i>indjuryas</i> ‘injurias, ofensas’	
<i>kazar</i> ‘casar’	
<i>kitó</i> ‘sacó, hizo salir’	
<i>lya</i> ‘ya’	
<i>lyo</i> ‘yo’	
<i>malino</i> ‘malvado, maligno’	
<i>manko</i> ‘falta, carente’	
<i>mansevos</i> ‘jóvenes’	
<i>manyas</i> ‘costumbres, hábitos’	
<i>meldar</i> ‘leer’	



# Fórmulas estéticas en la obra de Enrique Vila-Matas

SORINA DORA SIMION

Universitatea din București (Universidad de Bucarest)

**RESUMEN:** En nuestro trabajo nos proponemos analizar las fórmulas estéticas presentes en las obras de Enrique Vila-Matas, ordenándolas cronológicamente y pasando de una etapa de creación a otra, de la Postmodernidad a la Transmodernidad y últimamente a la Inframodernidad. Es el arte de la representación en un escenario diferente, la representación es el fractal en el espacio virtual tridimensional. Los elementos transmodernos que destacamos son: la pluralidad, el hibridismo, el pluralismo; la complejidad; la fascinación de las imágenes, de las estrategias movibles; la dimensión lúdica en todos los aspectos de la obra; la fragmentación; la fascinación del vacío y del centro, de la unidad, de una ausencia-presencia concomitante, instantánea, aceptada y anhelada; la fascinación de un presente eterno típico de la comunicación a través de la Red; deseos de escribir el Gran Relato, el texto infinito al cual se pueden siempre añadir otras y otras historias según reglas inventadas y cambiantes. En conclusión, el peso de nuestro trabajo recae en esta última etapa de la creación del escritor y de la transgresión de la Transmodernidad a la Inframodernidad.

**PALABRAS CLAVE:** Transmodernidad, Inframodernidad, Enrique Vila-Matas, fórmulas estéticas, *Aire de Dylan*

## 1. Introducción

¿Quién es Vila-Matas? Uno y muchos, un despliegue de personas que cambian de pellejo, de papel, de fórmula estética o de pautas retóricas establecidas, un autor que lee y relee las obras de los modernos, vive y revive las experiencias de las Vanguardias, que queda atrapado en bucles, pero encuentra salidas. Sigue su camino y construye sobre la marcha, y

en el camino alza una casa de palabras, como el chino que menciona en sus novelas.

Su producción literaria, amplia y polimorfa, refleja su evolución o sus cambios en cuanto a la poética literaria y también la transformación permanente de su discurso narrativo. Vila-Matas no es el prisionero de ninguna fórmula estética preestablecida y, aunque su obra parezca de índole repetitiva, no lo es totalmente, sino que avanza como un reloj.

Sólo basta con mirar una lista cronológica de sus novelas para notar la evolución hacia una madurez literaria en la cual produce obras de síntesis de toda una etapa de creación: la historia abreviada de las Vanguardias, la enciclopedia abreviada de los escritores sin producción literaria o con una escasa, las crónicas o los diarios de los fenómenos como el mal de la literatura o la adicción a la literatura, los libros de cuentos que versan sobre diferentes temas (la falta de descendencia, el suicidio, el origen, la identidad).

Cada libro da un salto, investiga otro espacio y otras «realidades» o «metarrealidades», ya que no se trata sólo de crear mundos y amueblarlos, sino también de dar la réplica artística o literaria, crear, al fin y al cabo, la parte correspondiente de cultura, arte y literatura. El mundo ficticio de Vila-Matas no significa únicamente poblarlo de seres, sino también de una parte sustancial de creaciones artísticas: literarias, plásticas, musicales o cinematográficas. No es simplemente una añadidura, sino un ingrediente fundamental en la economía de sus libros, en el contexto de su entera obra. Igualmente, la mezcla entre la alta cultura y la cultura de masas aparece en muchos de sus libros como algo natural, normal y cotidiano, además al alcance, explotándose mucho y sacándose provecho de esta hibridación.

## 2. Fórmulas estéticas

Para poner de relieve su trayectoria literaria, hay que establecer cuáles son las principales etapas de la creación del escritor. El debut no es sólo la lucha para forjar su propio discurso o encontrar la voz propia, sino también el intento de sentarse en una parcela de realidad y ficción y construir un mundo.

La siguiente etapa es aquella de la búsqueda continua de su identidad literaria, de su camino en una época en la cual es difícil ser original y asimismo la meta debe ser situarse siempre en la delantera del movimiento artístico. Después de haber vivido el periodo de no conformismo y rebeldía de las Vanguardias, volver al inmenso campo de la literatura parecía la solución idónea y la Postmodernidad la opción que le permitía

manifestar plenamente su madurez artística. Pero su discurso aún no había llegado a la complejidad integradora, sino que se mantenía en los límites del fragmentarismo y laconismo o de la ley de la brevedad o concisión. La extensión y la dimensión superpuesta de su discurso narrativo se dan en la trilogía «de la intertextualidad» o metatextual que cuestiona el sujeto literario: *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*, cuando parecía optar por la pérdida de la identidad no sólo del Sujeto, sino que se adoptaba el discurso colectivo y anónimo. Aun si se trata de la primera persona narrativa.

Con *Perder teorías* y *Dublíneca* ya había logrado tocar la cumbre de su madurez artística, de su plenitud, tanto en su temática como en la construcción discursiva. Había dado el paso hacia la Transmodernidad<sup>1</sup>, superando su periodo postmoderno y abriendo otra época de su creación artística. En aquel momento, consideraba que esta cumbre de su creación, *Dublíneca*, no podría superarse más, tanto en su vertiente inventiva como en la discursiva o elocutiva. Además, con superar la Postmodernidad e instalándose en la Transmodernidad, ya se situaba en la Vanguardia literaria de nuestros tiempos, como siempre lo ha hecho.

En 2012, cuando se publicó mi libro sobre su obra<sup>2</sup>, apareció la novela *Aire de Dylan*, y después siguieron, en 2014, *Kassel no invita a la lógica* y, en 2016, *Marienbad eléctrico*. Pensaba que nada nuevo podría esperarme y la sorpresa y confusión fueron totales y desconcertantes, como siempre me ha pasado con este escritor barcelonés. Con estas tres novelas se situaba, otra vez, en la delantera del movimiento literario y de la evolución estética, en general: su obra es uno de los pilares en que se basa el after-pop, la generación mutante actual y hasta supera la Transmodernidad, después de haber un enfrentamiento entre todas las posiciones irreductibles de las fórmulas estéticas, así como se verá más adelante (Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora). ¿Qué era nuevo? ¿Qué aportaba? Sus aproximaciones al cine y a la música ya aparecían en la obra anterior y no sorprendían, así como tampoco podrían sorprender la participación en congresos, la inserción de citas o de letras de canciones, la técnica del collage y la presencia de textos no homogéneos: conferencias o discursos, diarios, reflexiones sueltas, que creaban macroestructuras evanescentes o fluidas. La presencia

---

<sup>1</sup> Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.

<sup>2</sup> Sorina Dora Simion, *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, București, Editura Universității București, 2012.

de la frase motor tampoco debió extrañar, porque el estribillo era una técnica de conexión muy utilizada antes. Desde el punto de vista de la Retórica General propuesta por Antonio García Berrio<sup>3</sup>, Tomás Albaladejo<sup>4</sup> y Francisco Chico Rico<sup>5</sup> y utilizando las herramientas del análisis retórico-general, los componentes inventivos eran los mismos (arte, identidad, condición del artista, cuestionamiento sobre los límites entre la realidad y ficción), las macroestructuras o las estrategias dispositivas no parecían haber cambiado (pretextos, notas, comentarios o abreviaciones de textos inexistentes, inserciones múltiples, personajes entre los cuales hay relaciones de complementariedad y tensión a la vez con sus mundos adyacentes, mundos llenos de huecos que un lector activo tenía que rellenar), en conclusión, una de las macroestructuras reticulares de la etapa transmoderna. En cuanto a la elocutio, lo de siempre, lo acostumbrado: repeticiones, enumeraciones, epítetos, algunas metáforas significativas y retomadas a lo largo de la novela, símiles, antítesis, paréntesis o inserciones, paradojas e ironía.

### 3. La última etapa

Recurriendo al análisis interdiscursivo, ya que en cada una de las tres novelas (*Aire de Dylan*, *Kassel no invita a la lógica*, *Marienbad eléctrico*) aparecen referencias a otros lenguajes artísticos, se puede poner de manifiesto que el texto narrativo se pliega a cánones que no son del propio género épico: al género dramático y a la representación teatral, a las artes modernas visuales (en la última aparecen elementos paratextuales visuales como las fotos). Todo empieza y se desarrolla bajo un pretexto, como antes, pero avanza y se cierra de otro modo: por ejemplo, en *Aire de Dylan* utilizándose el telón, los actos, la progresión de la «acción» a través de réplicas, el recurso a la escena como división textual y a las didascalias, al escenario, a la actuación de personajes-actores. Todo esto se hace con sistema, siguiendo una estrategia, y no aleatoriamente, aun si se aparenta o se finge la casualidad propia del juego. Hablamos de un escenario y el mundo entero se convierte en un escenario universal. En *Kassel no invita a la lógica*, todo se proyecta o se integra en Documenta 13, exposición de

---

<sup>3</sup> Antonio García Berrio y Tomás Albaladejo Mayordomo, «Estructura composicional. Macroestructuras», en *E.L.U.A.*, 1 (1983), pp. 127-180.

<sup>4</sup> Tomás Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1991.

<sup>5</sup> Francisco Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.

la nueva Vanguardia artística y todo se transforma en elemento de la misma. Hasta la presencia del escritor se transforma en una instalación, esto es, él es el protagonista de la instalación ubicada en el restaurante chino, *Writer in residence*.

Primero, me voy a centrar en *Aire de Dylan* que propone una fórmula estética en la cual parecen mezclarse elementos modernistas, postmodernistas, transmodernistas y en que se bosqueja una estética de lo infraleve, de lo INFRA, ni post, ni trans, pero se nos inducen otras pistas, se nos indica seguir un falso camino para acercarnos y descubrir que no podemos llegar a un destino por aquel lado:

Es una novela que, entre otras cosas, ironiza sobre la productividad literaria. El narrador, un hombre educado en la cultura del esfuerzo, está arrepentido de todo lo que ha escrito; es más, le gustaría quedarse completamente mudo en la vida real. Quiere retirarse de todo, pero se lo impide una historia que se cruza en su vida y que unas dramáticas circunstancias le obligan a poner por escrito: su encuentro con unos jóvenes que han fundado la secreta sociedad «Aire de Dylan» y quieren tener una sola idea al día y entregarse al arte de no hacer nada, dominados por el síndrome Oblomov (el personaje «radicalmente gandul» de la literatura rusa)<sup>6</sup>.

Nada más falso que este camino a seguir: ni siquiera superficialmente podría servir para la descodificación y la interpretación de la novela. Este hilo detectivesco (en la novela hay dos más) y además falso no conduce a ninguna parte, sino sólo a la idea de que escribir es un oficio que obliga y requiere esfuerzos y sacrificios, pero puede salvar al hombre hasta en lo imposible y es un arma eficaz para luchar en contra de «los emisarios de la nada», como llama el escritor a los que tratan de destruir la literatura. En su concepción, la literatura edifica y se opone a la destrucción y a la nada. Escribir puede ser una terapia, pero es un arma en una batalla importante en contra del olvido y las tinieblas. ¿Quién puede poner límites? ¿Pueden condenar el público o hasta el autor la productividad literaria? Por cierto, este es el debate central y es un tema importante de la novela.

Como en la *intellectio* no existe una orientación clara, hay que tomar de aquí algunas palabras-clave (*ironía, productividad literaria, Oblomov, Aire de Dylan*) y analizar la estructura de la novela dividida en nueve capítulos, de los cuales cuatro tienen nombre: II. *Teatro de realidad*; V. *Teatro de ratonera*; VII. *Under The Mango Tree*; IX. *Teatro de la*

---

<sup>6</sup> «Autobiografía literaria», en *Enrique Vila-Matas* (en línea) [fecha de consulta: 02-06-2016] <<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>>.

*memoria*. La repetición de la palabra *teatro* llama la atención. Además, en la novela, se repiten las referencias a Hamlet, Claudio, Shakespeare, teatro dentro del teatro, al más grande teatro del mundo, el de Oklahoma, al «escenario universal»<sup>7</sup>, al «guionista de mi vida real»<sup>8</sup>, a las farsas irónicas, a historias que siguen «pautas dramáticas»<sup>9</sup>, en fin, al gran teatro del mundo. Este es el camino a seguir, puesto que Vilnius lee su historia como si fuera teatro radiofónico y quiere decir toda la verdad «a través de un texto de ficción que iría acompañado de una calculada puesta en escena»<sup>10</sup>. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que aparece el título de una canción (*Under The Mango Tree*) como también la polifacética figura de Bob Dylan, elementos que destacan. Asimismo, la frase motor de la novela es de una película (*Tres camaradas*) y se refiere a la melancolía que le trae el atardecer y, por supuesto, la edad del narrador: «Cuando oscurece siempre necesitamos a alguien». Leitmotiv triste de las tinieblas de la edad, de la soledad que envuelve a un escritor fértil, quien pone en tela de juicio tanto la productividad literaria como también las bases estéticas de la literatura, sus fines. El título tiene que ver con la mencionada asociación de éter, aérea o de lo infraléve, pero más con la gota de cristal de Duchamp: *Aire de París*. Nos encontramos frente a una confluencia de lenguajes artísticos distintos, puesto que el texto narrativo es multimedial e hipertextual y la estructura es reticular, pero al mismo tiempo es un texto dramático. Todo apunta a los rasgos que Rosa María Rodríguez Magda<sup>11</sup> considera transmodernos, pero la fórmula estética transmoderna no es la única o la dominante aquí. Siguiendo con el inventario, necesario en esta fase, encontramos en la novela expresiones-clave: «estructura sesgada»<sup>12</sup>, «tratamiento trasversal de las memorias abreviadas»<sup>13</sup> e inventadas y dramatizadas o representadas, «memorias sesgadas y transversales», «relatos adhesivos», «mentes adosadas», nudos y bucles. Estos son, igualmente, elementos transmodernos de la transvanguardia.

Pero las más complejas e interesantes técnicas son aquellas de la construcción de los personajes, dado que los modelos son Hermes y Odiseo:

<sup>7</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, Barcelona, Planeta / Seix Barral, 2012, p. 223.

<sup>8</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 307.

<sup>9</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 250.

<sup>10</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 178.

<sup>11</sup> Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, pp. 139-142.

<sup>12</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 263.

<sup>13</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 273.

Hermes era polítopo, es decir, hombre de multiforme ingenio, como Odiseo, y poseedor de los más astutos pensamientos. Su ciencia [...] era la politropía, don que sólo se recibía al nacer. La mente de Hermes tenía muchas formas, pliegues y distintos aspectos. Era muy flexible. Se transformaba incesantemente. Si la realidad era múltiple y casual, él la hacía todavía más multiforme y casual. Tenía, además, una mente de muchas gamas diferentes y la extraña propiedad de exhibir todas las edades y las etapas por las que habían pasado todos los Hermes, todos los Hamlet, todos los Dylan<sup>14</sup>.

Instantaneidad, diversidad y pura virtualidad, todas transmodernas. La simultaneidad y la superposición de las capas, de toda la gente de antes y de ahora son otros rasgos más que resaltan.

Al mismo tiempo, en este párrafo, Vilnius describe un conjunto, una asociación, una familia. Además, existe un guionista universal que mueve todos los cordeles, esto es, se respeta la jerarquía moderna. Después todos los elementos se dispersan y se organizan en una red. Los elementos transfronterizos están presentes y sobre todo hay una permanente traslación entre una fórmula estética y otra.

Esta ciencia hermética, la politropía, permite la existencia de un personaje con tres cabezas y con identidades distintas, permite la unión de los contrarios, la fusión y polémica a la vez entre los representantes de las tres caras: Modernidad, Postmodernidad y Transmodernidad. Es una hidra de tres cabezas que domina el universo ficticio y separa los discursos de los tres: Juan Lancastre, el padre muerto en condiciones sospechosas, tal vez asesinado por el amante de su esposa y muerto adosado a su hijo Vilnius; Vilnius, exponente de la estética leve, infraleve, del aire; y el escritor que pertenece a la misma generación de Juan Lancastre, casi un rival. Pero todo se reúne gracias a la presencia de un guionista universal que tiene los cordeles de sus títeres en las manos y da la impresión de una realidad más real que la realidad misma: «y era curioso ver cómo el hecho de que pareciera una escena teatral aún le daba un aire más real»<sup>15</sup>. De hecho, el enfrentamiento entre las tres cabezas de la hidra es el que se da entre las diversas fórmulas estéticas y concepciones sobre el arte. El enfrentamiento resulta estéril y sólo puede salvar la síntesis, con el fin de seguir adelante, progresar.

El escritor-cronista, «atormentado escritor fértil» que se considera fracasado, tiene que inventar las memorias abreviadas del difunto Juan Lancastre.

---

<sup>14</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 295.

<sup>15</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 238.

Este escritor es de la misma generación y se le aprecia más por su vida privada que por su fértil producción literaria. El esfuerzo continuo es marca de la Modernidad, ya que la edad tiene algo que ver con las raíces y con las fuentes de todas las demás caras de la Modernidad o *-ismos*. Este perseverante artista ha trabajado «como un idiota y había perdido la vida al ponerla entera al servicio de la literatura y de una poética que en realidad no había importado nunca a nadie, quizás ni a mí mismo»<sup>16</sup>, pero ahora critica su «desmesurada productividad literaria»<sup>17</sup>. Siempre ha estado en la delantera y en las Vanguardias, a pesar de su edad, y quiere quedarse mudo, no escribir más, pero no puede abandonar el penoso oficio, cree en su misión como artista y sigue adelante, no se estanca en una fórmula artística: «yo nunca trato de regresar, sino que trato de encontrar una casa en el camino»<sup>18</sup>. El desgarró entre la locuacidad y la superproducción, por una parte, y el perfecto laconismo o la mudez impuesta podría acabar con su creación y con el artista mismo. ¿Se podría optar? ¿Sería recomendable preferir el camino del equilibrio entre extremos?

Juan Lancastre, el padre, ocupa la gran parte del escenario y, aparentemente, tiene el protagonismo, pero, en el fondo, son más importantes los discursos en los cuales Vilnius, el cronista, otros personajes, Déborah o Laura Verás evocan al difunto. Juan Lancastre es representante insigne de su generación y autor de *La interrupción* y después de *La fluidez*. Se transformaba o cambiaba de piel en cada libro, era «uno y muchos» y disfrutando de esta multiplicidad, «hablaba como un ovillo» y practicaba un intelectualismo asombroso, tenía «teorías literarias demasiado modernas o anticuado modernas», no creía en reaccionarios y vanguardistas, sino en la distinción entre obras de arte bien hechas y mal hechas. Asimismo, consideraba que el género realista era «una convención muerta, relacionada con un cierto tipo de trama tradicional»<sup>19</sup>, pero nunca ha sido enemigo de lo narrativo y además, dinamitaba todos los cánones españoles, alimentándose de la información transmoderna, al vivir esta «obsesión por estar siempre al día, por sentirse de vanguardia, como cuando era joven»<sup>20</sup>. Por tanto, como símbolo, cubre una gran parte de la actividad

---

<sup>16</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 61.

<sup>17</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 322.

<sup>18</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 307.

<sup>19</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 69.

<sup>20</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 173.

de Vila-Matas, siendo un alter ego del autor, es decir, «un hombre dividido, un hombre de nuestro tiempo»<sup>21</sup>. No es muy sencillo optar entre soluciones extremas y tampoco reconciliar los términos antitéticos. Al transformarse en un personaje, piensa encontrar una solución estética basada en la *coincidentia oppositorum*, tal vez.

Vilnius Lancastre, el hijo, se dedica al cine, es el autor del cortometraje *Radio Babaouo* y proyecta el *Archivo General sobre el fracaso* sin hacer nada, estando en permanente pugna con su padre, pero después de la muerte de Juan Lancastre, durante el duelo, se acerca a la obra paterna y hasta convive con el espíritu del difunto que quiere infiltrarse o se infiltra en su mente. Si el padre disfrutaba de múltiples identidades, el hijo profesaba «la autenticidad ligada al llanto»<sup>22</sup>, era indiferente sin fisuras e ideólogo de la desgana, un Oblomov. En la visión de Déborah es «reaccionario, único, inmóvil, picatoste, hiperegoísta, o joven viejo [...], voluble, móvil, inventivo, osado, inestable geométrico, indolente, errabundo, leve, volátil, miope, feo»<sup>23</sup>. Físicamente, se parece a Bob Dylan, «creador escurridizo y hombre de tantos personajes y personalidades»<sup>24</sup>. Es el símbolo de la ociosidad absoluta, de lo infraléve, de la desocupación. Vilnius odiaba a su padre por su labor fértil y por su desmesurada obra, pero la hidra se recompone en la gota de cristal: los viejos después de haber pasado por las Vanguardias dan otro rumbo a la Postmodernidad y pasan a la Transmodernidad. Vilnius es el que conceptualiza lo fronterizo y transfronterizo: no existen corrientes genuinas, puras, lo híbrido, la mezcla son las características de lo que va a venir y de la mera gratuidad, «aire puro», la Inframodernidad.

Se nota el progreso, el esfuerzo de no estancarse en una fórmula, de no situar el canon en el primer plano y transformar el arte en una fórmula sin vida, sino que la meta es crear un arte fundido a la vida, un leitmotiv presente en los tres libros (*Aire de Dylan*, *Kassel no invita a la lógica*, *Marienbad eléctrico*). La dirección se puede delinear con mucha claridad a través de otro leitmotiv de los tres, ya que el escritor llega a ser «guionista» de su vida real (*Aire de Dylan*), su actividad consiste en o bien teatralizar (en *Kassel no invita a la lógica* —«teatralizar la propia vida,

---

<sup>21</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 173.

<sup>22</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 223.

<sup>23</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, pp. 182-183.

<sup>24</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 201.

teatralizar mis pasos en la noche, era un modo de intensificar el sentimiento de estar vivo, es decir, un modo más de crear arte»<sup>25</sup>—), o bien «exponerse» (en *Marienbad eléctrico*). El escritor está buscando la solución definitiva al «misterio del universo» o aprovecha la invitación a la cena de los McGuffin que le proponen conocer «de una vez por todas, la solución al misterio del universo»<sup>26</sup>. Al escritor le gusta «ser una especie de paseante errático en continuo vagabundeo perplejo»<sup>27</sup>, y, además, la búsqueda de las soluciones últimas en cuanto al misterio del universo del escritor es un movimiento progresivo: «yo nunca trato de regresar, sino que intento encontrar una casa / un hogar en el camino»<sup>28</sup>. Esto es, siempre progresa, avanza, y el fin sería no estancarse en una fórmula estéril, superar cualquier barrera que una corriente o movimiento artístico pudiera imponer. El momento es crucial y todo se refiere a su propia historia o evolución estética. La obsesión de Juan Lancastre «por estar siempre al día, por sentirse de vanguardia, como cuando era joven» de *Aire de Dylan*<sup>29</sup> no es algo nuevo y Documenta 13 despierta los recuerdos de la *Historia abreviada de la literatura portátil* y perfila las siluetas de Duchamp y Man Ray o amplía la misma obsesión. Ser vanguardista es una línea roja de todo su quehacer literario:

Tal vez era ese deseo de que hubiera algo más lo que nos llevaba a buscar lo nuevo, a creer que existía algo que pudiera todavía ser distinto, no visto, especial, algo diferente a la vuelta de la esquina más inesperada; por eso, algunos nos habíamos pasado toda la vida queriendo ser vanguardistas, pues era nuestra forma de creer que en el mundo, o tal vez más allá de él, más allá del pobre mundo, podía haber algo nunca visto. Y por eso algunos rechazábamos la repetición de lo que ya se había repetido; odiábamos que se nos dijera lo mismo de siempre y se pretendiera que volviéramos a saber lo, por otra parte, ya tan sabido; detestábamos al realista y al rústico o al rústico y al realista que consideraban que la tarea del escritor era reproducir, copiar, imitar la realidad, como si en su caótico devenir y en su monstruosa complejidad la realidad pudiera ser atrapada y fuera narrable; alucinábamos ante los escritores que creían que, cuanto más empíricos y prosaicós eran, más cerca estaban de la verdad, cuando de hecho cuantos más detalles acumulaba uno, más se alejaba precisamente de la realidad; maldecíamos a los que preferían ignorar el riesgo sólo porque les daban miedo

---

<sup>25</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Planeta / Seix Barral, 2014, p. 240.

<sup>26</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, p. 11.

<sup>27</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, p. 17.

<sup>28</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, p. 45.

<sup>29</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, p. 173.

la soledad y el fracaso; despreciábamos a los que no comprendían que la grandeza de un escritor estaba en su condición, asegurada de antemano, de fracasado; amábamos a los que juraban que el arte estaba sólo en el intento.

Era el deseo de que hubiera algo más. Y el deseo nos llevaba indefectiblemente siempre a buscar lo nuevo. Y ese intento, ese *afán* [...] fue algo que estuvo en mí desde aquellos veranos de juventud y sigue estando, creo que es mi centro, creo que es la esencia misma de mi forma de estar en el mundo, mi sello, mi marca de agua: hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizás pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí<sup>30</sup>.

Otra obsesión sería la obsesión o la continua búsqueda de lo nuevo, y los escritores pendientes siempre de las Vanguardias parecen mantener una juventud eterna y a pesar de la edad pueden pasar siempre por jóvenes, no conformistas y fundadores de nuevos movimientos de Vanguardias. Mantenerse en la delantera el progreso de la literatura es la meta de estos *writers* o del *writer* del chino y todos manifiestan sus preferencias por el arte y no por el mundo. El arte es la única posibilidad de vivir intensamente, de seguir vivo o de experimentar la intensificación de sentirse vivo y especial.

#### 4. Conclusiones

Enrique Vila-Matas construye sobre la marcha, sigue un camino y nunca vuelve, no regresa a casa, y el resultado es el avance permanente, el cambio; cada parada se concreta en la construcción de un hogar en el camino para albergar su mundo ficticio actual. La nostalgia de las Vanguardias es una permanencia y nunca podría olvidar el escritor sus experiencias, pero nunca se ha quedado estancado, su búsqueda es el otro término de la antítesis entre el punto de referencia fijo y la movilidad, la intranquilidad, la preocupación de encontrar algo nuevo, de seguir y progresar. El cambio continuo es la ley fundamental de su estética: adopta la ley de la flexibilidad, del avance del reloj y del repliegue perpetuo.

En conclusión, ¿qué fórmulas estéticas adopta Vila-Matas en su obra? Pasa por la Modernidad, se aproxima a las Vanguardias, se queda un tiempo en los límites de la Postmodernidad, pero después da una vuelta de tuerca hacia la Transmodernidad. Con *Aire de Dylan* y la hidra de tres cabezas se sitúa ya en las puertas del inframundo, orientándose hacia lo infraleve: aire puro. La Inframodernidad. *Kassel no invita a la lógica* y

---

<sup>30</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, pp. 170-171.

*Marienbad eléctrico* marcan el camino hacia las Transvanguardias, retomando los ideales de las Vanguardias.

## OBRAS CITADAS

- Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1991.  
«Autobiografía literaria», en *Enrique Vila-Matas* (en línea) [fecha de consulta: 02-06-2016] <<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>>.
- Chico Rico, Francisco, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.
- García Berrio, Antonio, y Tomás Albaladejo Mayordomo, «Estructura compositiva. Macroestructuras», en *E.L.U.A.*, 1 (1983), pp. 127-180.
- Rodríguez Magda, Rosa María, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Simion, Sorina Dora, *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, București, Editura Universității București, 2012.
- Vila-Matas, Enrique, *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Planeta / Seix Barral, 2016.
- , *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Planeta / Seix Barral, 2014.
- , *Aire de Dylan*, Barcelona, Planeta / Seix Barral, 2012.
- , *Dublíneca*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- , *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.

## Don Quijote bajo las luces de bohemia

ALAN SMITH SOTO

Boston University

**RESUMEN:** Don Quijote y Max Estrella comparten características que no son propias de Don Friolera y otros protagonistas esperpénticos. Cotejar el caballero andante con los protagonistas esperpénticos vierte luz sobre la condición no sólo cómica, sino trágica de Max y don Quijote, y su fundamental diferencia ante la figura grotesca del don Friolera de los *Cuernos* (1921), Juanito Ventoleras de *Las galas del difunto* (1926), y muchos de los personajes –ya que ha desaparecido incluso el papel de protagonista– de *La hija del Capitán* (1927). Este careo espera proporcionar una mayor resolución ante la variedad y diversidad del género teatral valleinclinés, así como aportar un argumento más para la postura crítica que ve en el héroe cervantino no una secuencia de accidentes divertidos, sino una consecuencia de la experiencia del dolor.

**PALABRAS CLAVE:** Don Quijote, Max Estrella, esperpento

Don Quijote y Max Estrella, uno dentro de la armadura oxidada de la caballería que el viento ya se había llevado, y el otro envuelto en la capa deshilachada del bohemio degradado y epigonal, albergan la conciencia del dolor que, como pichón rompiendo la cáscara, se liberará para crecer y tomar vuelo. La relación entre los dos protagonistas es compleja, consecuencia, quizás, de toda una vida de creación y recreación de la obra cervantina por parte del escritor gallego<sup>1</sup>. Efectivamente, como señala María Nieves

---

<sup>1</sup> Sobre este diálogo continuo, véase María Nieves Fernández García, «La presencia de Cervantes en Valle Inclán», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional*

Fernández García, «[e]xiste en la actitud de Valle-Inclán una constante revelación del gusto por Cervantes y su obra; una actitud laudatoria»<sup>2</sup>. Sin embargo, esta misma estudiosa, y otros lectores de Valle, son lanzados en un sesgo crítico algo simplificador por las propias palabras del a veces procaz y ágilmente brutal esperpentista.

El 21 de septiembre, de 1921, tras haber publicado ya su segundo esperpento, *Los cuernos de don Friolera* (en *La Pluma*, entre abril y agosto de ese año), tan distinto de su primero, *Luces de Bohemia* (publicado en su primera versión en la revista *España* en 1920), Valle hace la siguiente declaración: «Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momentos de pena»<sup>3</sup>. Lo que lleva a María Nieves Fernández García a incluir entre las caracterizaciones de la teoría del esperpento de Valle, que «sus héroes son unos farsantes»<sup>4</sup>.

Pero aquellas palabras de Valle, de septiembre de 1921, son puestas en entredicho por otra valorización; en carta a Ignacio y Conil Hidalgo de Cisneros, del 21 de octubre de 1934: «[...] los quijotes son los que dejan la paz de sus casas para perder la libertad y la vida por un ideal»<sup>5</sup>. El acerbo ataque a don Quijote de 1921 parece ser un golpe metonímico, asestado contra un estamento que hacía sonar ya sus sables, y que dos años después, entre el 13 y el 15 de septiembre de 1923 usurparía el poder legítimo de la nación. En vista de los golpes bajos y certeros que Valle da contra el honor calderoniano, en la figura de don Friolera, y sus compañeros militares, contra el honor del macho ibérico, resulta maravillosamente consecuente hallar en el manifiesto dirigido a la nación por el general Primo de Rivera desde la Capitanía General de Barcelona, (publicado el 13 de

---

*de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 747-772; Robert Lima y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «Del entremés de Cervantes al esperpento de Valle-Inclán», en Manuel Losada-Goya, Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *De Baudelaire a Lorca: acercamiento a la modernidad literaria*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 549-558, y José Servera Baño, «La influencia de Cervantes en *Farsa italiana de la enamorada del rey* de Valle-Inclán», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 73-82.

<sup>2</sup> María Nieves Fernández García, «La presencia de Cervantes en Valle Inclán», p. 747.

<sup>3</sup> Citado en María Nieves Fernández García, «La presencia de Cervantes en Valle Inclán», p. 753.

<sup>4</sup> María Nieves Fernández García, «La presencia de Cervantes en Valle Inclán», p. 753.

<sup>5</sup> Citado en Robert Marrast, «Dos inéditos de Valle-Inclán», en *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 31-32 (1971), p. 113.

septiembre de 1923 en *La Vanguardia*), las siguientes inapreciables palabras de cierre: «[...] Este movimiento es de hombres: el que no sienta la masculinidad completamente caracterizada, que espere en un rincón, sin perturbar los días buenos que para la patria esperamos. ¡Españoles! ¡Viva España y viva el Rey!» (*La Vanguardia*, publicado en p. 18 el 13 de septiembre de 1923).

Sin embargo, una década después, en los últimos días de 1934, cuando la derecha lleva en el mando del gobierno de la Segunda República más de un año, y tras la rebelión asturiana de octubre de 1934, cabe la posibilidad de la lucha, y Valle apela al héroe cervantino, no como el fantoche recubierto del uniforme de los valores de la patria ningunos, sino como el personaje de nervio y pasión que lucha por un ideal. Y estas caracterizaciones cervantinas de Valle atañen a su propia visión creadora que, como esperamos articular, se desdobra en dos conceptos muy distintos del héroe de un esperpento. Don Friolera sucumbe al *ethos* podrido que le circunda, disparando contra la que él cree ser su esposa adúltera, pero Max Estrella no.

En una entrevista publicada en *ABC* el 7 de diciembre de 1928 y el tres de agosto de 1930, formula concisamente Valle-Inclán su teoría sobre la relación entre autor y personaje que proferirá en repetidas ocasiones: «[...] hay tres modos de ver el mundo artístico o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire»<sup>6</sup>. La primera perspectiva, explica, es la de Homero, que crea personajes dioses, superiores a él. La segunda es la de Shakespeare, «miras a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos». Y concluye:

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior [...] y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Citado en María Nieves Fernández García, «La presencia de Cervantes en Valle Inclán», p. 748.

<sup>7</sup> Citado en María Nieves Fernández García, «La presencia de Cervantes en Valle Inclán», p. 748.

Es decir, que del modelo de don Quijote Valle desarrolla su protagonista de esperpento. Pero es el caso que, como vimos, Valle ve también en don Quijote alguien dispuesto a dar la vida por un ideal –todo lo opuesto a un muñeco, a un títere, a un fanteche–. Esta es la dualidad que motiva nuestras reflexiones.

En cierto sentido, la progresión entre protagonista heroico y fanteche en ambos autores se dibuja en deslizamientos de dirección opuesta: Don Quijote empieza su cabalgar como un fanteche, un personaje preso, contenido, es decir, definido, por su papel paródico, que no sólo arremetía contra molinos de viento, sino contra la mala literatura, y, a la vez, contra los valores éticos transmitidos por la misma. La parodia no suele ser casi nunca inocente: como caballo troyano, entraña un ejercito moral que suelta un ataque ideológico contra la sociedad que lo alberga. Así, Cervantes parodiando los libros de caballerías tendría un lejano pero directo, descendiente en el cineasta americano Mel Brooks, cuya película, *Blazing Saddles*, maravillosa parodia del *western* americano, pone en tela de juicio los valores históricos que la vertebran, el individualismo a ultranza y su discurso nacionalista imperial. Pero don Quijote, en tanto arma ideológica hecha del material de la parodia, pronto se le va de las manos a su creador y, en el habla con Sancho, el polen de la aventura violenta se va convirtiendo en la miel de la experiencia y de la conciencia. Como leemos en el capítulo VIII de la Primera Parte, tras el quebranto terrible que sufre el caballero al arremeter contra los molinos de viento: «Y, hablando en la pasada aventura, siguieron el camino del Puerto Lápice»<sup>8</sup>.

La evolución del protagonista esperpéntico se desplaza en un sentido contrario: el primer protagonista de un esperpento, Max Estrella, es un personaje que encarna una fundamental dignidad humana, mientras que los demás, todos militares, el don Friolera de los *Cuernos* (1921), Juanito Ventoleras de *Las galas del difunto* (1926), y muchos de los personajes –ya que ha desaparecido incluso el papel de protagonista– de *La hija del Capitán* (1927), son progresivamente empequeñecidos, en una doble evolución: muñequización incremental y sometimiento a un discurso ya no paródico, tanto como satírico, de creciente agencialidad en la economía de la obra

---

<sup>8</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Alberto Sánchez (ed.), Barcelona, Noguer, 1976, p. 134.

literaria, cada vez más ensañada con la realidad política e ideológica mediante un ataque sin cuartel y creciente al estamento militar<sup>9</sup>.

Por estas razones, habría que matizar algunas apreciaciones críticas que tienden a unir los cuatro esperpentos o, por lo menos los primeros dos, en una misma valoración. Por ejemplo, leemos en el libro de Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas: «Todos los elementos de contenido y forma que en conjunto componen los dos primeros esperpentos, sirven de molde para que más tarde Valle-Inclán construya toda la obra siguiente a *Luces y Friolera*»<sup>10</sup>. O estas caracterizaciones, que recuerdan las del mismo Valle-Inclán que hemos visto anteriormente: «Imaginemos a otro títere humano, y, parafraseando de nuevo al Don Estrafalario de Friolera, retratado como si el autor se considerase en todo momento superior por naturaleza a su monigote. Esta es la manera de Valle-Inclán»<sup>11</sup>. O también esta valoración de Max Estrella: «Es el héroe trágico hecho pelele»<sup>12</sup>.

No, Max Estrella no es pelele; su indignación ante la criatura muerta en brazos de su madre por un disparo de las fuerzas del orden, el respeto que inspira en Rubén Darío, el amor que por él sienten hasta morir su esposa y su hija, la fraternidad bella y crítica que por él manifiesta el preso catalán, van dando fe de una nobleza que inspira empatía trágica en el público que presencia su muerte. Y no es, por ello, un truco de prestidigitación, ni una parodia procaz, sino una consecuencia ética y política, que la pintura de su última noche de vida vaya revelando el pentimento del rostro del Nazareno, cuya «peluca» adivina una joven prostituta<sup>13</sup>. Ni tampoco está de más recordar la amistad que unía al joven Valle con el modelo histórico de Max, Alejandro Sawa, cuya viuda recibirá de Valle-Inclán «por mucho tiempo [...] una mensualidad»<sup>14</sup>.

Podríamos pensar que del personaje de don Quijote de la Mancha, siempre presente en Valle-Inclán, éste escindiría, con el escoplo de su arte, dos protagonistas muy diferentes: don Friolera, que no deja títere con cabeza, y Max Estrella, que «sale de su casa para perder la libertad y la vida por un ideal».

<sup>9</sup> Recordemos que los dos últimos esperpentos se escriben una vez ya impuesta la dictadura militar del General Miguel Primo de Rivera.

<sup>10</sup> Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, *Re-visión del esperpento*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2012, p. 29.

<sup>11</sup> Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, *Re-visión del esperpento*, p. 48.

<sup>12</sup> Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, *Re-visión del esperpento*, p. 71.

<sup>13</sup> Ver Alan E. Smith, «*Luces de bohemia* y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes», en *Hispanic Review*, 57.1 (1989), pp. 57-71.

<sup>14</sup> Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, *Re-visión del esperpento*, p. 97.

## OBRAS CITADAS

- Cardona, Rodolfo, y Anthony Zahareas, *Re-visión del esperpento*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2012.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Alberto Sánchez (ed.), Barcelona, Noguer, 1976.
- Fernández García, María Nieves, «La presencia de Cervantes en Valle-Inclán», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 747-772.
- Lima, Robert, y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «Del entremés de Cervantes al esperpento de Valle-Inclán», en Manuel Losada-Goya, Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *De Baudelaire a Lorca: acercamiento a la modernidad literaria*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 549-558.
- Marrast, Robert, «Dos inéditos de Valle-Inclán», en *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 31-32 (1971), pp. 113-117.
- Servera Baño, José, «La influencia de Cervantes en *Farsa italiana de la enamorada del rey* de Valle-Inclán», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 73-82.
- Smith, Alan E., «*Luces de bohemia* y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes», en *Hispanic Review*, 57.1 (1989), pp. 57-71.

## **La figura de la madre en *Ceremonia por un teniente abandonado* de Fernando Arrabal**

Viveca Tallgren

Investigadora independiente

**RESUMEN:** *Ceremonia por un teniente abandonado* es una obra que trata diferentes aspectos del destino del padre de Fernando Arrabal, teniente republicano que fue condenado a muerte por no querer tomar parte en la rebelión de Franco en 1936. La condena fue convertida en cadena perpetua, pero en 1941 el padre se escapó de la prisión sin dejar rastro alguno. El motivo por el que dedico este análisis a la madre de Arrabal es tanto el papel central que ocupa en esta obra como los aspectos psicológicos que encarna. Representa una figura muy diversa, a causa de los sentimientos ambivalentes del narrador hacia ella. Un factor importante fue su actitud pro-franquista en este trágico drama familiar de posguerra.

**PALABRAS CLAVE:** Guerra civil española, drama familiar, psicología madre/hijo

*Ceremonia por un teniente abandonado* es un libro que se basa en la biografía de Fernando Arrabal y, según él, el libro más importante que ha escrito. Describe un drama familiar de la posguerra española, en este caso, el drama de la familia Arrabal. La ceremonia está dedicada al padre del autor, quien servía de teniente en el ejército republicano en Melilla. Cuando estalló la Guerra Civil, fue condenado a muerte por no querer participar en la sublevación nacional contra el gobierno legítimo.

Mi enfoque en esta conexión es la figura de la madre, por su papel tan decisivo en el drama familiar y por su imagen tan ambigua en la mente del autor. Si echamos una mirada a la obra arrabaliana, vemos que existen diversas versiones de la madre en varias obras suyas, por ejemplo, en *El*

*arquitecto y el emperador de Asiria*, en *El gran ceremonial* o en la novela *La virgen roja*, entre otras. Lo que tienen en común estas figuras es la actitud amorosa-represiva, que casi siempre resulta obsesiva o traumática para el hijo en su vida adulta. En la pieza *Pic-Nic* de 1952, la madre del soldado Zapo tiene un papel más bien cómico cuando visita a su hijo en el frente: lo que más le preocupa en medio de los bombardeos es si el hijo se ha limpiado los oídos. En la novela poética *La piedra de la locura*, la madre se presenta como el arquetipo junguiano de la madre terrible, a quien el narrador tiene que matar simbólicamente para liberarse de su fijación y poder así realizar su proceso de individuación. En *Ceremonia por un teniente abandonado*, la madre llega a ser una síntesis de estas figuras. No es una Bernarda Alba, sino un personaje mucho más complejo y enigmático. A veces se muestra como una mujer jesuítica y severa, otras veces como débil e insegura, ocasionalmente hasta lasciva. En este libro, la madre se presenta tanto desde el punto de vista del hijo como a través de su propia voz.

Antes de entrar en el análisis de la madre en esta obra, voy a presentar algunos datos relevantes de la biografía arrabaliana. Al comenzar la guerra civil, el padre, Fernando Arrabal Ruiz, fue detenido. El consejo de guerra lo condenó a muerte, pero la sentencia se convirtió meses más tarde en cadena perpetua. Después de varios meses de reclusión en los calabozos de Melilla y Ceuta, el padre ingresó en la prisión central de Burgos, ciudad donde trabajaba Carmen González Terán, la madre de Arrabal, durante la administración franquista. Había, pues, una oposición política entre los padres, la cual llega a ser primordial en esta tragedia familiar. Después de un intento de suicidio en la cárcel, el padre fue internado en un hospital psiquiátrico. En 1941, en medio del invierno, escapó del hospital sólo con el pijama puesto y sin dejar rastro alguno. Arrabal tenía entonces nueve años.

Al enterarse de la huida, la madre vistió de luto a sus tres hijos, explicándoles que su padre había muerto. A la edad de quince años, Arrabal encontró unos documentos sobre el encarcelamiento del padre en una alacena de su madre. Ahí vio también unas fotos de la familia en las cuales la cabeza del padre estaba recortada. El hallazgo fue un shock para el joven Arrabal, ya que desde entonces comprendió que su padre, en realidad, podría seguir con vida. Según los documentos incluidos en el libro, le querían dar libertad condicional, pero la madre lo impidió bajo el pretexto de que no podría atenderlo debido a su enfermedad mental. En consecuencia, el

padre fue recluido en un manicomio. A partir de esa revelación, la relación entre Arrabal y su madre empeoró considerablemente.

*Ceremonia por un teniente abandonado* se basa en los hechos susodichos, pero Arrabal los ha redactado y convertido en una construcción literaria. Hay algunas partes en su biografía que, aunque quedan desconocidas para el autor, han sido reconstruidas en su imaginación. Por consiguiente, el libro se compone de diez capítulos de diversos géneros, en los que se mezclan textos puramente ficticios con documentos, epístolas y hasta la famosa Carta al general Franco. Los nombres de Arrabal y su padre han sido cambiados por los de Fernando David y Fernando Ruizbal, respectivamente. Además, al contrario de lo que sucede en la realidad, Fernando David es hijo único. A pesar de que el límite entre realidad y ficción resulta difuso, esto no le resta valor como testimonio de una tragedia de la posguerra española.

La historia comienza en Melilla, el 17 de julio de 1936, con unas secuencias que narran las últimas horas del padre antes de su detención. El texto se apega a una estructura fija, en la cual se alternan los capítulos sobre el encarcelamiento del padre con aquellos que tratan de la vida y la relación de Fernando David y su madre después del apresamiento. Esta alternancia dota de dinámica a la narración.

Me parece interesante, desde el punto de vista psicológico, la relación entre la madre y el hijo, la cual se nos presenta como un largo proceso cognitivo en la mente de Fernando David. La madre aparece por primera vez en el capítulo «Antiguo diario y recuerdos del sanatorio», el cual corresponde a la novela autobiográfica *Baal Babilonia* de 1959, aunque con algunas modificaciones. Los 64 pasajes de dicho capítulo, provenientes del diario de Fernando David, están escritos con gran lirismo y, cual si fuesen viñetas, ilustran los recuerdos de su infancia en Ciudad Rodrigo, de su adolescencia en Madrid y de su posterior estancia en un sanatorio para tuberculosos. Estos párrafos no se presentan en orden cronológico, sino con saltos en el tiempo para dar una mayor intensidad a la narración y para poner de relieve la complejidad de la desgracia familiar. En el diario, Fernando David únicamente se refiere a su madre como «ella», entre comillas, acentuando así un distanciamiento que se origina en el conflicto sobre el destino del padre.

En la época posterior al encarcelamiento de su padre, Fernando David vive con sus abuelos maternos en Ciudad Rodrigo, mientras que la madre trabaja en la capital. En esta etapa, la relación madre-hijo tiene momentos

hasta idílicos cuando la madre viene a visitarlo. La sublimación que hace Fernando David de ella confirma una fuerte fijación, que a veces revela también elementos de erotismo. Los elogios de Fernando David se refuerzan quizás por su ausencia:

Ninguna era como (ella). Ninguna. Me fijé muy bien, pero ninguna era como (ella). Ninguna tenía la lengua húmeda, ni las rodillas blancas, ni sabía dar besos como (ella). Ninguna<sup>1</sup>.

Sin embargo, hay momentos de decepción ya en la infancia de Fernando David, especialmente cuando descubre que su amor al padre se ha convertido en un tabú, aunque todavía no es capaz de analizarlo:

Los Reyes Magos me regalaron una casa y una máquina de tren [...]. Sobre la máquina del tren y sobre la casa, pude distinguir meses después, cuando el sol se comió la pintura, el mismo letrero: «Recuerda a tu papá». Se lo dije (a ella) y me retiró la locomotora y la casa. Entonces comprendí que las había construido papá. Pero para no enfadarle (a ella), no le dije nada<sup>2</sup>.

Esta ambivalencia se vuelve más explícita cuando Fernando David, en su adolescencia, empieza a construir su propia identidad. La madre considera de gran importancia educarlo según los valores del nuevo régimen, valores que no siempre coinciden con los deseos de Fernando David.

En la siguiente cita, Arrabal ironiza sobre el catolicismo riguroso que se impone hasta en la vida privada de la gente:

Se acercó (ella) a mi cama. Luego se fue a dormir. Yo seguí rezando padrenuestros lo más deprisa que podía. [...] Más tarde, recé muy lentamente los padrenuestros. Como así no hacía trampas y pensaba en lo que rezaba, no me moría por la noche<sup>3</sup>.

El sueño de la madre era tener un hijo con carrera militar, pero sus intereses chocan con los del hijo, que ya muestra signos de rebelión:

«Espíritu militar nulo», habían escrito en mi cuaderno de notas. Me pegó (ella) con el metro de madera.

Yo me encerré en el retrete. Me miré en el espejo y lloré.

Me dijo (ella) que debía hacer un esfuerzo. Me preguntó si lo haría y yo le dije que sí<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia por un teniente abandonado*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 89.

<sup>2</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 90.

<sup>3</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 114.

<sup>4</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 84.

El momento decisivo en la relación es el descubrimiento de los documentos sobre el padre y las fotos de la familia con su cabeza recortada. A partir de entonces, la madre se transforma en una traidora en la mente de Fernando David, que ahora se identifica con el padre, a quien ve como un santo pagano.

El deseo de saber la verdad sobre el destino del padre se convierte en una obsesión para Fernando David, que sigue cuestionando y acusando a la madre sobre el asunto hasta ya entrada su vida adulta. Para defenderse, ella se sirve de todo tipo de evasiones. En la siguiente cita echa toda la culpa de la tragedia familiar a la filiación política de su exmarido:

La voz (de ella) resonaba en la oscuridad de la habitación. [...] «Como padre, y como marido, lo que tenía que hacer es cumplir, lo primero, con sus deberes paternos. Y su deber era ponerse al lado del orden, de la moderación. Pero él se puso al otro lado: al lado de la anarquía, al lado del desorden. ¡Cuántas veces le advertí! ¡Cuántas veces le repetí que tenía que dejar sus ideas! ¡Cuántísimas veces! Tú no lo sabes bien. Tú, entonces, eras un niño, tenías tres años.» [...] «No fui yo quien se jugó el porvenir de su hijo, sino él. [...] Todo destruido por él: la felicidad, la familia, la casa. Por eso, toda mi vida no ha sido más que una lucha desesperada...»<sup>5</sup>

Otro recurso suyo es hacerse la mártir o tiznar al padre con sus faltas para, de esa manera, librarse de culpabilidad:

No soy nada más que una pobre mujer sin cultura y sin formación que ha hecho todo lo que ha podido por ti. Siempre he estado pendiente de tus más mínimos caprichos para satisfacerlos. ¿Qué otra madre sabes tú que haya hecho una cosa parecida?

Nunca me he gastado nada en mí. Jamás.

Y, sin embargo, cuántas mujeres de mi edad se divierten, van de un lado para otro, se gastan el dinero en trajes en joyas, en perfumes... [...] Pero yo no he hecho nada de esto, y no porque no me gustara, sino porque he preferido sacrificarme totalmente por ti<sup>6</sup>.

Porque mis errores siempre fueron insignificantes y sin mala intención, mientras que los de tu padre fueron conscientes, premeditados y monstruosos<sup>7</sup>.

Tu padre, no es que se volviera loco en la cárcel, tu padre siempre estuvo loco. ¿Quién que no estuviera loco hubiera podido cometer los trágicos errores que tu padre cometió? Y que Dios me libre de decirte nada malo de él, de mi marido amantísimo<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, pp. 69-70.

<sup>6</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 71.

<sup>7</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 106.

<sup>8</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 115.

En su obstinada autodefensa, recurre por fin a una cita de la Biblia para justificarse: poniéndose en el lugar de Dios, identifica al padre con el ídolo Baal de la antigua Babilonia, para después tacharlo de pecador:

Papá murió. Quizás haya sido mejor para todos. ¡Qué dura carga hubiera sido! Además fue castigado por sus faltas. No olvidés que hasta Dios castiga a los culpables. La Biblia dice: «Castigaré a Baal en Babilonia». Pero es necesario que lo sepas: yo no tengo nada que reprocharme en la conciencia. Sólo he vivido para vosotros. He sido siempre demasiado buena<sup>9</sup>.

El capítulo «Pesadilla en el hospital» describe un sueño de Fernando David después de su operación de pulmón. Este apartado es diferente al resto del libro tanto en contenido como en género. Consiste en una versión modificada de la obra dramática *Los dos verdugos* de 1956. En la pesadilla, todas las sospechas de la traición de la madre se sintetizan en forma simbólica.

El argumento de la obra nos sitúa en una sala oscura, donde se hallan esperando Fernando David, su madre y el comandante Jotefón, amigo íntimo de ella. De repente, entran dos verdugos con el padre de Fernando David amordazado y atado a un palo grueso de pies y manos. A petición de la madre, los dos verdugos han buscado al padre para castigarlo. Lo llevan a la sala contigua, donde empiezan a azotarlo. Fernando David protesta airadamente, por lo que el comandante muestra intenciones de pegarle. Sin embargo, antes de que esto suceda, la madre interviene haciéndose la víctima.

El drama llega a su auge al entrar la madre en la sala de torturas para, en medio de los sufrimientos del padre, echar un poco de sal y vinagre en sus heridas, evitando, como ella misma dice, que éstas se infecten.

El siguiente extracto del capítulo servirá como ejemplo de lo grotesco –tan característico del teatro de Arrabal– y de la hipocresía de la madre:

YO. ¿Qué haces? ¡Estás arañando sus heridas!

EL COMANDANTE JOTEFÓN se lanza sobre mí para pegarme. ELLA se interpone y nos separa a los dos.

ELLA. Sí, déjale que me maltrate. Déjale, si eso le gusta. Déjale que me maltrate. Déjale. Él quiere que yo lllore por sus golpes. ¡Qué martirio! ¡Qué calvario! ¡Por qué,

---

<sup>9</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 123.

Dios mío, tengo la desgracia de tener este hijo que no me quiere y que sólo busca un momento de debilidad mía para pegarme y para atormentarme?<sup>10</sup>

El padre muere debido a las torturas y, en la escena final, el comandante Jotefón le pide a Fernando David que le dé a su madre un beso sin rencor. El hijo sucumbe cumpliendo el deseo del comandante.

En esta obra, la madre se ha transformado en una figura caricaturesca de una compleja simbología. Se presenta, por un lado, como una imagen subjetiva en la mente de Fernando David: la imagen de la traidora, en la que las sospechas y pensamientos toman una forma exagerada y simbólica.

Por otro lado, se podría interpretar su papel desde un punto de vista político como un símbolo del régimen franquista que, en alianza con el ejército, representado por el comandante Jotefón, reprime a sus opositores.

En su análisis de la madre en *Los dos verdugos*, Paula Bellomi pretende que la madre, en su esfuerzo por esconder sus verdaderas intenciones, trata de encarnar la imagen de la madre perfecta en la mitología cristiana. También me parece acertada su comparación de la obra con las fases de la Pasión de Cristo en la iconografía cristiana tradicional: la traición, la crucifixión, la flagelación, el vinagre y la muerte<sup>11</sup>.

Phyllis Z. Boring en su artículo «Arrabal's Mother Image» caracteriza en esta obra a la madre como una versión contemporánea de Doña Perfecta de Galdós: «[...] who in her horror of the scientific progress and lack of religion represented by Pepe Rey arranges the death of the young man who is her own nephew»<sup>12</sup>.

La sospecha de Fernando David de la traición materna se confirma en el capítulo «Vicisitudes penales y penitenciarias de Fernando Ruizbal», el cual presenta una correspondencia entre la madre y el director de la prisión de Burgos. En una de las cartas, ella le pide ingresar al padre en un manicomio militar en vez de recibirlo en casa cuando le ofrecen libertad condicional. En otra carta, trata de persuadir a las autoridades penitenciarias para que formulen un certificado de defunción del padre:

[...] y eso son Vds. más que yo quienes pueden deducirla, pues un hombre sin recurso, sin documentación, desconociendo el terreno, con sus facultades mentales perdidas,

---

<sup>10</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 146.

<sup>11</sup> Paola Bellomi, «La figura de la madre en *Los dos verdugos* de Fernando Arrabal», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 32.2 (2007), pp. 463-486.

<sup>12</sup> Phyllis Z. Boring, «Arrabal's Mother Image», en *Romance Quarterly*, 15.3 (1968), p. 287.

¿dónde iba a ir para que ni la Guardia Civil, a la que Vds. avisaron, según me dijeron, ni nadie lo encontrara? Pocos pudieron ser sus días en vida tras la fecha de 29 de diciembre del año pasado. Vds. con mano en la conciencia pueden hacer esa FE DE DEFUNCIÓN<sup>13</sup>.

El conflicto entre madre e hijo llega a su culminación con un capítulo que reproduce la correspondencia entre ambos. Fernando David tiene ya treinta años y una capacidad de argumentación bien desarrollada. Ha investigado por su cuenta el caso del padre y visitado los archivos de las cárceles. En las cartas, le pide reintegrar al padre, acusándola de haber evitado su liberación condicional y de apoyar al sistema que lo condenó. En esta fase, el drama familiar se ha convertido ya en un conflicto existencial que tiene todos los ingredientes de una auténtica tragedia. La madre y el hijo ven la situación desde perspectivas diametralmente opuestas sin tratar de ponerse en el lugar del otro.

No es difícil simpatizar con Fernando David en su desesperada búsqueda de la verdad sobre el padre. Son comprensibles sus agresiones contra la madre. Sin embargo, leyendo la respuesta de la madre en esta última correspondencia, se plantean algunas cuestiones: ¿por qué no quiere revelar la verdad al hijo? ¿Cuáles han sido sus motivos para proceder tal como lo ha hecho? ¿Por qué tanta autodefensa?

Si vemos la situación desde el punto de vista de ella, es posible entender su secretismo a partir de circunstancias clave: su vida como madre soltera con un marido encarcelado por sus afiliaciones republicanas en un régimen que reprimía brutalmente todos los elementos adversarios. Bajo tales condiciones, ella no ha tenido otras opciones que alinearse con las normas del sistema para salvarse a sí misma y a su hijo. A pesar de ser grotesca en su terquedad, despierta también compasión. Es notorio que la guerra civil dejó a España en un estado deplorable, con una gran pérdida de mano de obra y considerables daños materiales. En su respuesta al hijo, ella se defiende destacando las condiciones de vida y la carestía que predominaba en la España de la posguerra:

No es que viviéramos modestamente, sino que estábamos en plena miseria.

[...]

Luego en Burgos (bastante después del intento de suicidio y cuando tu padre estaba mejor); era yo la prisionera: se me había arrancado de mi vida y de mi hijo, se me

---

<sup>13</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 168.

había impuesto una oficina que me era odiosa y, para acabar de hacer mi vida un verdadero calvario, comía rancho todos los días...

[...]

Tú bien sabes cómo era de triste mi vida entonces<sup>14</sup>.

Otro signo de su soledad y angustia es la oscuridad de su piso, descrita repetidas veces en el diario de Fernando David:

Los vecinos ni nos oían ni nos veían. Incluso si la ventana hubiera estado abierta y las persianas levantadas, tampoco nos hubieran ni oído ni visto<sup>15</sup>.

El comedor de invierno tenía cerrados herméticamente sus dos balcones que daban a la calle. Al pasillo tampoco llegaba ninguna luz procedente de las habitaciones<sup>16</sup>.

El libro termina con una carta de amor escrita por Fernando David con motivo del noventa cumpleaños de su madre. A diferencia de las cartas anteriores, ésta está exenta de toda acusación y reproche. Fernando David compara la tragedia familiar con la leyenda de un martirio chino sobre dos enamorados que están enterrados vivos en un pozo. Asimismo, culpabiliza a la guerra de la tragedia familiar:

A ti y a mí la guerra civil (madrstra historia) nos infligió este martirio chino.

[...]

¿Por qué no comprendimos durante tantos años, durante medio siglo, que la tragedia de la guerra civil nos impulsaba a devorarnos en el fondo del pozo de la angustia? Este fue nuestro martirio chino<sup>17</sup>.

La guerra civil fue el destino de esta familia, cuyos miembros eligieron resolverlo cada uno a su manera. El camino que eligió Fernando David se podría interpretar desde un punto de vista junguiano: como un proceso de individuación en el cual la madre tiene un rol preponderante.

La escena final de la pesadilla en la que Fernando David cede a la petición del comandante muestra la esencia de su problema: una fuerte fijación por la madre.

Según la teoría de Jung, la figura del ánima, o sea, la parte femenina de la psique del hombre, juega un papel decisivo en la relación entre madre e hijo. Si la madre ha tenido una influencia negativa en el hombre, su ánima se manifestará en su estado de ánimo en forma de agresiones, irritaciones, etc..

---

<sup>14</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, pp. 186-187.

<sup>15</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 90.

<sup>16</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, p. 105.

<sup>17</sup> Fernando Arrabal, *Ceremonia...*, pp. 246-247.

En el caso de Fernando David, su liberación le exige que reconozca su fijación por la madre para poder integrar los aspectos positivos del ánimo. Su carta de amor demuestra que lo ha conseguido al fin, después de largos años de lucha. La relación madre-hijo termina donde empezó: con el amor primordial. De esta forma, se cierra el círculo, composición tan característica de la obra arrabaliana.

Para terminar, se presentan un par de cuestiones: ¿por qué ha escrito Arrabal un libro que incluye tres de sus antiguas obras?, ¿por qué considera precisamente esta obra la más importante que ha escrito?

La primera palabra que se me ocurre es la reconciliación, no sólo con su madre después de largos años conflictivos sino también con su pasado, con esa «madrasta historia» que tanto le ha martirizado.

Precisamente por el modo de relacionar la ficción con la realidad es que logra una obra psicológicamente profunda y literariamente acertada.

*Ceremonia por un teniente abandonado* se puede interpretar como un reflejo del largo proceso de individuación que ha sido la vida de Arrabal, aquí convertido en arte o en el símbolo alquímico de la piedra filosofal. El rol de la madre se convirtió, al fin y al cabo, en el aspecto positivo del ánimo, en un guía espiritual del hombre.

## OBRAS CITADAS

- Arrabal, Fernando, *Ceremonia por un teniente abandonado*, Madrid, Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- Bellomi, Paola, «Mitificación y desacralización. La figura de la madre en *Los dos verdugos* de Fernando Arrabal», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 32.2 (2007), pp. 463-486.
- Boring, Phyllis Z., «Arrabal's Mother Image», en *Kentucky Romance Quarterly*, 15.3 (1968), pp. 285-292.
- Jung, Carl Gustav, *Man and His Symbols*, New York, Ferguson Publishing Company, 1965.

## **Una aproximación a la génesis del texto en el «taller del escritor»: las huellas de la escritura en Pedro Salinas**

NATALIA VARA FERRERO

Euskal Herriko Unibertsitatea (Universidad del País Vasco)

**RESUMEN:** El archivo de Pedro Salinas ofrece un material de incalculable valor, no sólo para conocer los sentidos que propone su obra, sino también para comprender cómo funcionaban las dinámicas creativas que conducían al escritor del papel en blanco al texto. Esta investigación propone recorrer los trazos que han dejado algunos poemas, relatos y ensayos del autor con el fin de desvelar cómo surge, se desarrolla y culmina el proceso creador en el taller del escritor madrileño. Mediante una aproximación genética, se examinarán las dudas, las certezas y los callejones sin salida que caracterizaron algunos de los caminos escriturales salinianos. Nos adentraremos, en definitiva, en la intimidad del «taller del escritor» de la mano de una investigación genética.

**PALABRAS CLAVE:** Pedro Salinas, archivo, borradores, crítica genética, creación literaria

En las últimas décadas, empujados por la apertura de diversos fondos modernos y gracias a la guía de propuestas críticas novedosas (como la crítica genética o la filología de autor), los objetivos con los que nos aproximamos a los archivos de los escritores han variado drásticamente<sup>1</sup>. Podríamos señalar que muchos investigadores han modificado las estrategias y los fines con los que abordan los materiales que componen los archivos, lo que ha dado como resultado una alteración de la jerarquía de dichos materiales. Si anteriormente el objetivo principal con que todo investigador

---

<sup>1</sup> Este trabajo se integra dentro de los proyectos de investigación FFI2016-79082-P del MINECO y EHU 14/20 de la UPV/EHU.

acudía a un archivo era encontrar una versión final, la que respondiera a la supuesta voluntad del autor, única, inalterable e inmejorable, ahora esa última versión que llega a las manos del público lector deberá compartir la atención de ese investigador con las huellas materiales del complejo proceso previo que la precede, un proceso que ilumina y enriquece el texto último, pero que también lo hace posible. Y no sólo eso, las huellas materiales de ese proceso preparatorio y redaccional se someterán a examen junto con el resto de materiales y textos con los que dialoga y se relaciona. Podríamos decir que se ha ampliado considerablemente el interés de la crítica tradicional, superando el espejismo de la versión perfecta e inmutable, y que el mismo proceso escritural, desde sus primeras huellas a su suspensión definitiva, nos ofrece una visión más amplia y real de lo que sucede en el «taller creativo» del escritor.

Cuando hace ya algunos años abordé en mi tesis doctoral el estudio de la obra narrativa de Pedro Salinas, la inmersión en la copia del archivo del escritor que se conserva en la Residencia de Estudiantes de Madrid cambió completamente mi perspectiva de lo que podría hacer en aquella investigación. Mi primera visita a la Residencia, hecha con la inconsciencia propia del investigador novel, reveló que la magnitud del trabajo que iba a llevar a cabo iba a ser muy diferente del proyecto inicialmente perfilado. Este archivo es una copia del archivo original que se encuentra en la biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard, gracias a un depósito que realizaron en la primavera de 1975 los hijos del escritor, Jaime Salinas y Soledad Salinas de Marichal. Consta de 71 cajas que abarcan una gran cantidad de material de muy diversa naturaleza (manuscritos y borradores literarios, una gran cantidad de cartas, diversas notas y apuntes que Salinas utilizó en clases y conferencias, otro tipo de materiales personales). Parte de ese material, sobre todo el que abarcaba la producción narrativa del escritor, propició que mi tesis se convirtiera en un análisis mucho más complejo y en una edición crítico-genética que atendía a todo el material utilizado por el autor para preparar y para redactar sus narraciones, así como a las últimas versiones publicadas o silenciadas en el archivo<sup>2</sup>.

La revisión exhaustiva del archivo saliniano, emprendida también por investigadores como Enric Bou, Monserrat Escartín y Andrés Soria Olmedo (editores de las *Obras completas*), ha puesto de manifiesto que los materiales que lo componen no sólo confirman que el corpus de la obra completa

---

<sup>2</sup> Natalia Vara Ferrero, *La narrativa de Pedro Salinas*, Leioa, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, 2010.

del escritor es mucho más amplio y heterogéneo de lo esperado, sino que también desvelan que hay una parte del proceso creativo que no había sido atendido y que nos permite comprender mucho mejor cómo se desarrollaba dicho proceso y cuál era el alcance creativo del taller del autor. Materiales pretextuales, esbozos embrionarios, borradores que responden a diversas fases, textos inacabados, textos que presentan versiones más completas que aquellas que han sido publicadas en distintas ediciones, textos sometidos a diversas reescrituras y mutaciones, textos silenciados o que únicamente fueron divulgados entre los más cercanos o en contextos muy determinados, muestran que el archivo saliniano no sólo merece nuestra atención, sino que también puede ayudarnos a resituar y completar los elementos que componen su obra, los intereses que la impulsan y vertebran, las etapas que la componen y las dinámicas que la caracterizan.

El objetivo de la presente intervención es modesto dada la magnitud de la labor: se trata de presentar algunas consideraciones sobre la situación del archivo en relación con la obra publicada e inédita del autor, abordar someramente la labor que algunos investigadores hemos ido llevando a cabo para plantear el análisis y la edición de los materiales que conforman ese archivo y, por último, trazar y analizar las coincidencias y divergencias que los procesos de escritura de Salinas presentan en diversos géneros. Comenzaré abordando las cuestiones que plantean los materiales narrativos, continuaré contrastando esa información con la labor que Montserrat Escartín ha llevado a cabo para catalogar, publicar y completar la poesía del autor y terminaré mostrando cómo textos olvidados durante décadas en el archivo muestran la constancia de las claves de la obra saliniana y la estrecha relación que los distintos géneros mantuvieron en su taller creativo.

El análisis del archivo de Pedro Salinas ofrece muchas lagunas, pero también diversos materiales que van desde aquellos que encajan en una fase pretextual de preparación de la narración hasta diversos manuscritos redaccionales que desarrollan el proceso que lleva al texto final, materiales que comprenden el proceso creativo completo y nos permiten entender mejor su desarrollo. Del material del archivo se puede deducir que es probable que la primera fase creativa consistiera en tomar ciertos apuntes a mano, anotando ideas que posteriormente se propusiera desarrollar. También podemos situar en esta fase sintéticos desarrollos de las narraciones que apuntarían el nudo y las ideas centrales que iba a articular la narración. Este tipo de material es el que caracteriza a dos proyectos diferenciados que

han dejado una huella significativa e interesantísima en el archivo del escritor. Se trata de los materiales preparatorios y el primer borrador incompleto de *El valor de la vida*, una novela que el escritor no llegó a completar, y los textos que componen unas carpetas denominadas «Proyectos de cuentos», en las que el escritor agrupó materiales encaminados a constituir la primera semilla de narraciones que no llegaron a materializarse por su temprana muerte. Son materiales germinales, enormemente abiertos, porque trazan posibles vías creativas pero no las determinan ni las limitan<sup>3</sup>.

De enorme interés es también *El desnudo impecable y otras narraciones*, tanto por las cuestiones que plantea (acordes con las inquietudes éxicas del autor) como por explicitar una asimetría en el método de trabajo autorial: de las cinco novelas breves que componen el volumen, una de ellas presenta un borrador y las demás presentan dos y hasta tres borradores, esto es, procesos redaccionales más largos y complejos. La redacción, lo que podríamos denominar la textualización de los textos, se produce a máquina (como en toda la narrativa saliniana), probablemente por comodidad y eficacia, pero también a causa de la endiablada escritura. Estos borradores, al igual que los de la fabulación, muestran no sólo las dudas y las modificaciones que caracterizaban el trabajo de textualización, sino también el trabajo de revisión sincrónico y diacrónico que caracterizaba la técnica autorial. El proceso de escritura de la narrativa saliniana se caracteriza siempre por su intensidad, se desarrolla a lo largo de períodos breves y fecundos y presenta una constante revisión y reescritura, en la que encontramos continuas ampliaciones, matizaciones y un continuo trabajo de pulido estilístico. Lo normal es que haya segmentos que se amplíen considerablemente, es mucho más raro encontrar «segmentos definitivamente tachados»<sup>4</sup> que hayan sido completamente eliminados. Asimismo, encontramos tanto correcciones inmediatas como de relectura. Las correcciones a máquina se sitúan en el momento mismo de la textualización, lo que hace que la nueva variante sea inmediata a la eliminación de la anterior. En cuanto a las correcciones a mano, muestran un proceso algo posterior, implican una lectura más tardía y alejada. Son más interesantes por su complejidad y por las características que presentan y porque

---

<sup>3</sup> Natalia Vara Ferrero, «Por las últimas sendas de la creación: los “Proyectos de cuentos” de Pedro Salinas», en *Bulletin Hispanique*, 113.12 (2011), pp. 585-610.

<sup>4</sup> Élica Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, EDICIAL, 2001, p. 25.

muestran que escribir es un sinónimo de reescribir en el taller del escritor<sup>5</sup>. Este tipo de correcciones resaltan la importancia que tienen los procesos de expansión en la escritura saliniana (muy raramente encontramos operaciones de reducción), pero también son habituales los desplazamientos de argumentos o segmentos de un punto a otro del texto. Es continua una búsqueda de un discurso rico, lleno de matices, una huida de la simplicidad y la sencillez narrativa, a través de interpolaciones impactantes y de un discurso literario que no renuncia a la metáfora ni a su raigambre lírica, ni a la ironía cuando es necesaria o, incluso, al uso de un registro más popular. En esta reescritura resulta muy significativa la resituación de los motivos simbólicos de los textos, que pasan de los lugares secundarios que ocupan en las primeras versiones a la centralidad que logran en las últimas, lo que genera una coherencia de la imaginiería y del universo temático propio del autor.

En este sentido, cabe destacar lo que sucede en la segunda novela breve de *El desnudo impecable y otras narraciones*, pues es muy representativa de las dinámicas propias del taller saliniano. Según podemos deducir de la correspondencia del autor con Guillén<sup>6</sup>, el primer título que el autor barajó para el texto fue «La pólvora y la chispa», aunque finalmente decidió cambiarlo por «La gloria y la niebla», aumentando así la potencialidad simbólica y haciendo más equívoca la conexión entre los elementos que propician la tragedia final, tragedia a la que el primer título apuntaba indisimuladamente y que hubiera puesto sobre alerta al lector desde antes de comenzar la lectura. Los cambios que encontramos en el proceso de escritura de esta novela no son sustanciales, pero sí significativos y nos ayudan a entender cómo y por qué algunos de los elementos más destacados llegan a ocupar la posición que ocupan en la versión final. Si bien el nombre de la protagonista pasa de Lane a Lena, más reseñable parece el cambio que se produce entre el primer y el segundo borrador en la edad de la pareja protagonista. La diferencia de edad en esta trágica historia de amor y espejismos se reduce de la primera a la segunda versión, probablemente para resultar menos problemática (de los 32 y 26 de la primera versión, pasan a los 30 y 28 de la segunda, siendo ella siempre mayor que él). Este cambio está encaminado a cumplir diversos fines:

---

<sup>5</sup> Élida Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, p. 43.

<sup>6</sup> Pedro Salinas, *Obras completas*, Enric Bou y Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Cátedra, 2007, vol. 3, p. 1357.

hace que la historia de amor sea más verosímil, propicia que la falta de contacto de la protagonista con la realidad sea menos sangrante y que Luis sea más experimentado y maduro.

Revisaremos un par de fragmentos que resultan especialmente significativos porque pertenecen al principio y al final de la novela y porque muestran el proceso redaccional en evolución y señalan, matizan y subrayan la importancia de algunos de los motivos que obsesionaron a Salinas en su etapa exílica. Atendemos únicamente al primer borrador y a la versión final:

BORRADOR 1:

—¿Y ahora qué va V. a hacer?

—¿Yo? Qué voy a hacer. Vivir.

Toda la tremenda extensión de este verbo, donde van a perderse todas las vidas, como todas las estelas en el mar, toda su plenitud de auroras y tormentas, de sierras y de oasis, todos los números de esa ruleta, que le gana en tamaño a la tierra, infinitos números, millones de casillas, donde empieza a rodar cada nueva vida, en cuanto nace, xxxx y más atemorizador que todo, la división neta, en rojo y negro, /*paradero final*/ a la que no se puede huir, temblaban en aquellas dos sílabas, dichas por el mozo con absoluta sencillez. Por vez primera sintió Lane que ella entraba en el juego.

TEXTO PUBLICADO:

—¿Y ahora, qué va usted a hacer?

—¿Yo? ¿Qué voy a hacer? Vivir...

Toda la vastedad tremenda contenida en ese verbo, donde nacen y se borran las vidas, como estelas en el mar, todas sus direcciones, la que busca la mina y la que seduce a la flecha, todos los números de esa ruleta del tamaño de la tierra, en la que empieza a rodar cada vida nueva en cuanto abre los ojos y más atemorizador aún la división neta y fatal en dos casillas, roja y negra, paraderos en que todas han de acabar, se abrió delante de Lena; como corola de una flor enorme, que había tenido plantada en su casa, en una maceta, sin sospechar lo que era. ¿Y ella? ¿No entraba ella en el juego?<sup>7</sup>

La evolución entre el primer borrador y el texto final apunta a diversos objetivos: se abren más zonas de indefinición y de autocuestionamiento por parte de los protagonistas, la versión publicada es más lírica, estilísticamente más lograda, y se asienta tanto en la relación entre antónimos como en la relación que establece la vida con los juegos de azar. Especialmente significativa resulta esa metafórica flor de Lena, inevitable y fatal, que subraya su inocencia y su peligrosa ignorancia.

---

<sup>7</sup> Pedro Salinas, *Obras completas*, vol. 1, p. 915.

BORRADOR 1:

—Luis, no lo hago por juego, ~~no~~ por amor, solo, no. Tu teatro ese que me dices que querrías escribir, y lo harás, y tus novelas, traducidas al inglés, ¿sabes tú lo que serán? Miles, miles de lectores... Te darás a conocer al mundo. Yo yo te habré servido para que adelantes a tu destino, a tu gloria, sobre palabras que escribí... Qué hermoso. Está tan claro... lo veo tan bien...

Ahora no le miraba a él, miraba al perfil de la medalla. Xxxx <sup>Luis</sup> xxxx la acariciaba el cabello, delicadamente.

—Aquí, aquí está mi gloria... En tu cabeza...

TEXTO PUBLICADO:

—Luis, no es un juego, no. No lo hago por amor... Lo que has escrito y eso que tú quieres escribir, novelas, dramas, lo tiene que conocer mucha gente, mucha. Traducirlas al inglés será darte a conocer... a medio mundo. Irás a ratos, por camino de palabras mías, a tu gloria... ¡Está tan clara...!

Decía *clara* con los ojos clavados en aquel espesor impenetrable que les tenía puesto cerco por todas partes. Para ella, hasta en aquella informe blandura gris se podía cincar el perfil glorioso. Luis hablaba muy bajo.

—Aquí, aquí está mi gloria, en tu cabeza. Fuera, no la veo...<sup>8</sup>

En este segundo fragmento, inmediatamente anterior al accidente que acabará con la vida de Luis, destaca la búsqueda de claridad sintáctica y semántica. Asimismo, la relación que se establece entre la niebla que los rodea y la gloria que imagina Lena se hace más fuerte, y la relación de ambos elementos con la tragedia final y la ceguera de la protagonista es afianzada por las últimas palabras del joven.

Podríamos señalar muchos más aspectos del taller narrativo del escritor, pero es interesante tener en cuenta la exhaustiva labor de revisión y ampliación del corpus de la poesía saliniana que Montserrat Escartín ha llevado a cabo y que ha mostrado que también en relación con ese género la labor investigadora de estos materiales tiene mucho que decir. La investigadora no sólo ha logrado mostrar cómo era el proceso creativo poético del autor, en el que, al contrario que en la narrativa, los borradores eran escritos a máquina, en el que es habitual encontrar copias en limpio escritas a mano y en el que la reescritura podía abarcar años; también ha logrado encontrar composiciones de gran calidad que fueron publicadas en revistas y luego olvidadas y otras que fueron descartadas por el autor por su alto grado de autoexigencia o por autocensura<sup>9</sup>. Se recuperan así,

---

<sup>8</sup> Pedro Salinas, *Obras completas*, vol. 1, pp. 926-927.

<sup>9</sup> Montserrat Escartín Gual, «Introducción», en Pedro Salinas, *Poesía inédita*, Montserrat Escartín Gual (ed.), Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9-122.

para la edición de *Poesías inéditas* de 2013, 142 textos entre inéditos, versiones corregidas por transcripciones equivocadas o versiones finales que enmiendan las versiones intermedias que habían sido publicadas en las ediciones de las poesías de Salinas. Los inéditos que la investigadora ha publicado no sólo muestran la recurrencia del estilo y los temas preferidos del autor<sup>10</sup>, sino que también se muestran cuestiones que habían permanecido silenciadas en el archivo.

Entre estas composiciones destaca «¡Oh, vosotros, hermanos!, en la gran lejanía», el único poema conocido del escritor que trata el tema de la Guerra Civil, una composición de un tono desgarrador, probablemente concebida como desahogo íntimo y como respuesta a la impotencia y a las dudas que lo corroían por estar alejado de su patria en un momento tan delicado y determinante. Según nos desvela la editora, se trata de un texto que se confunde entre las hojas de una versión autógrafa que corresponde a la época en la que se encontraba redactando *Largo lamento* (1937-1939), y se formula como un testimonio de su vivencia en la lejanía. El poema enuncia el sentir atormentado del exiliado, contraponiendo su sufrimiento en la seguridad que da la distancia y las vidas que están arriesgando en el campo de batalla los hombres que luchan y defienden los valores que todos ellos comparten. Este texto no es el único en el que Salinas trata la cuestión de la Guerra Civil como elemento central, pero revela lo problemático que pudo resultar este motivo, un suceso clave en el devenir de su existencia, pues si bien consiguió culminar la obra teatral *Los santos*, ambientada en la contienda española, la que iba a convertirse en la primera novela de autor, —una narración que se centraba en el proceso de aprendizaje de una joven en plena guerra civil y que se centraba en dirimir cuál es el valor de una vida humana—, quedó inacabada. ¿Fue el tema de la guerra el que determinó o influyó en que se silenciara el poema y que el proyecto novelesco no llegara a culminarse? Resulta arriesgado elucubrar hipótesis sobre este tipo de cuestiones, pero parece incuestionable que un motivo tan cercano vital y emocionalmente a su vivencia exílica debió contribuir a causar enormes dudas y un hondo desasosiego al creador, así como a hacer más arduo el trabajo.

Es evidente que existen diversas circunstancias en el taller del escritor saliniano y los poemas inéditos muestran con absoluta claridad las fluctuaciones y

---

<sup>10</sup> Montserrat Escartín Gual, «Introducción», p. 17.

la estrecha relación temática, estilística y formal que unos textos tienen con otros. No sólo encontraremos formulaciones del mismo motivo en textos coetáneos<sup>11</sup> o cómo textos descartados dan lugar a otros o incluso se insertan en nuevas creaciones<sup>12</sup>, sino que emergen cuestiones relevantes que hasta ahora no se habían contemplado, como el hecho de que los editores de las ediciones de poesías de Salinas dieron por buenos textos que no suponían la versión definitiva (tal y como ocurre con «Santa Rosa es en el mes de agosto», se da por buena una versión publicada en *Revista de Occidente* en 1916, pese a que existe una versión posterior de 1917<sup>13</sup>). Así parece que ocurre en algunas composiciones de *Largo lamento*, un poemario especialmente problemático, pues no fue publicado por el autor<sup>14</sup> y porque, según los textos que ha hallado Escartín, algunos de sus poemas no eran más que versiones iniciales que dieron lugar a otras posteriores que han permanecido inéditas. Es el caso de «No, no mires a las hojas», que presenta una magnífica posibilidad de trabajo para cualquier genetista, pues frente a la versión publicada se encuentran otras dos versiones, una de 54 versos y otra de 58 que el poeta envió a Katherine Whitmore y que muestra un interesante trabajo de reescritura y expansión<sup>15</sup>.

Algunos de estos poemas inéditos muestran concordancias temáticas de gran interés con textos que también han permanecido olvidados y nos muestran que la literatura de circunstancias, aquella que con más facilidad permanece en el archivo, lejos de la imprenta, de las antologías y las obras completas, puede ofrecernos magníficas manifestaciones literarias y convertirse en testimonio de las pulsiones que recorrían el taller del escritor. La frustración y el desánimo se adueñaron de los exiliados ante la situación que se dibujó al final de la Segunda Guerra Mundial, tras una primera etapa de euforia en la que esperaron con ansia la intervención en España de los vencedores de la contienda. Pronto se dieron cuenta de que el exilio no iba a ser una condición temporal, como habían supuesto, y que se iba a convertir en una manera de comprender el mundo. La palabra, transformada en patria simbólica, se convirtió no sólo en refugio ante una realidad que

---

<sup>11</sup> Pedro Salinas, *Poesía inédita*, Monserrat Escartín (ed.), Madrid, Cátedra, 2013, pp. 428-430.

<sup>12</sup> Pedro Salinas, *Poesía inédita*, pp. 439-445.

<sup>13</sup> Pedro Salinas, *Poesía inédita*, pp. 445-446.

<sup>14</sup> Comenzado en 1936 y abandonado posiblemente en 1938, Escartín señala que gracias a los papeles personales del autor y sus cartas (sobre todo las enviadas a Katherine Whitmore) se pueden encontrar versiones posteriores publicadas por su familia como últimas.

<sup>15</sup> Pedro Salinas, *Poesía inédita*, pp. 465-467.

confirmaba sus peores expectativas, también generó un espacio para la reflexión lúcida sobre una situación en la que España era una preocupación capital. Esa preocupación por su patria halla en Salinas una formulación complementaria en dos composiciones muy cercanas en el tiempo, aunque formalmente muy diferentes: un poema de 1948 y una conferencia de 1946, ambos inéditos, pues el poema no fue incluido en *Todo más claro* (1949)<sup>16</sup> y la conferencia nunca fue recogida entre las prosas del autor, pese a tratarse de una composición magnífica. El tiempo, en relación con la situación de España tras la Segunda Guerra Mundial, es el motivo central del que arrancan poema, «Tiempo al tiempo *A España (1936-1939)*»<sup>17</sup>, y conferencia, uno con un tono solemne y meditativo, la otra con la ironía con la que tan bien se enfrentaba el escritor a la realidad que lo contrariaba. Ambos textos confirman que la preocupación por España no perdió nunca centralidad entre las cuestiones más importantes que lo acuciaban, al contrario, se fue convirtiendo progresivamente en una obsesión íntima.

Este poema parece el reverso serio y amargo del «Elogio de la paciencia», conferencia leída en Puerto Rico el 14 de abril de 1946, en el decimoquinto aniversario de la proclamación de la II República. Este «Elogio», que se ciñe de manera modélica a la tradición retórica clásica en su estructuración, es el testimonio de un escritor maduro, en pleno dominio y ejercicio de sus facultades intelectuales y escriturales. En el archivo del autor encontramos tres versiones de esta conferencia: las dos primeras presentan sucesivas correcciones a máquina y a mano, y la primera aparece mucho más corregida que la segunda y que la tercera, que parece la versión presentada en la conferencia. Las correcciones se encaminan principalmente a elevar el grado irónico que caracteriza desde el comienzo el estilo de un texto que destaca por su perfección retórica (comienza con un convincente *exordium*, seguido de una *narratio* y una *argumentatio* que dan paso a una desgarradora *conclusio*), pero también por la llamativa afinidad que algunos de los fragmentos presentan con el poema inédito.

Los primeros versos aparecen plagados de preguntas retóricas que parecen cuestionar la realidad vista por un «nosotros» (¿los españoles, los exiliados?), mostrando así una enorme suspicacia ante lo visto. Esa duda

---

<sup>16</sup> Como parece apuntar un listado de las composiciones que van a componer el poemario.

<sup>17</sup> Pedro Salinas, *Poesía inédita*, pp. 331-332.

se formulaba como incredulidad y amarga ironía en la conferencia escrita unos años antes:

Lo que vemos, ¿ya lo vimos?  
¿Veremos esto que vemos?  
¿Aunque se vista de otro,  
mañana no es un recuerdo?

Si algún amigo eutrapélico, se hubiese llegado por entonces a comunicarnos su certeza de que una vez derrotado Hitler, bueyes alígeros surcarían los aires por su propio impulso, acaso nos habría hecho tragarnos semejante Bernardina. Pero de haberse atrevido a decirnos que a los dos meses de caído Hitler, Franco seguiría en la tierra y gobierno de España, sin que nuestras señoras las democracias hicieran nada de cuenta para librarse ellas, y libranos a nosotros, de su presencia, ¡eso sí que no lo hubiéramos creído jamás! ¡Demasiada broma!

La paradoja y la actitud estoica son las claves de los versos centrales, asentadas sobre una estructura paralelística que funciona como metáfora de la situación histórica a través del encadenamiento de elementos negativos hiperbolizados. Frente a ese propiciar lo negativo, en el discurso de 1946 encontramos la misma situación, pero con una formulación diferente: las palabras, que nada valen, serán utilizadas por los aliados para tratar de mostrar su voluntad (falsa) de trabajar a favor de España:

Pero hay que dar, lo piden:  
engaño al desengaño,  
carne fresca al tigre sueño,  
veinticuatro horas al día,  
jornal al sepulturero,

¿Qué hay por ahí unos cuantos hechos, unas cuantas acciones y sobre todo unas cuantas omisiones, las cuales para un observador de poco seso desmienten, contradicen y niegan lo que con la boca, o de boquilla se afirma pomposamente? Hay que estar con los tiempos. Estos son tiempos de hablar: gramófono, radio, cine, lo acreditan. ¡Palabras, es lo que necesitamos! ¿Y cuándo nos las han regateado nuestras Señoras las democracias?

Finalmente, la frase hecha, la epanadiplosis que abrió uno de los últimos párrafos de la conferencia, cierra el poema, sintetizando con amargura y sarcasmo la situación histórica a la que se enfrentaron los exiliados:

[...]  
y sobre todo hay que darle,  
tiempo al tiempo.

Hay que dar tiempo al tiempo. Todo el tiempo que necesiten nuestras Señoras las democracias para convencerse de que Franco es un dictador. Nosotros los cuitados españoles del exilio, estamos ya convencidos de eso, no porque él haya dado pruebas, todavía, de que lo es, sino porque tenemos algo de videntes, de anticipadores del porvenir, de zahoríes. ¡Pero nuestras Señoras las democracias, que no ven en lo futuro, tienen aún que esperar pruebas, porque el pasado no las ofrece bastantes. ¡Que esperen, sí, que esperen! ¡Esperemos todos! Y si acaso nuestras Señoras las democracias, a despecho de sus puras intenciones y extremada clarividencia, no llegaran aquí en lo temporal a la conclusión esa de que Franco es un dictador, tan Adolfo como el primero, confiemos en que esa verdad se les revela en los vastos espacios de lo extra-temporal y eterno.

Como dice Montserrat Escartín, «acercarse a los manuscritos de Salinas es un reto para valientes en el mundo de la crítica textual»<sup>18</sup>; qué duda cabe, la labor es enorme y muchas veces ardua y compleja, pero este caso nos permite comprender que nuestra labor investigadora difícilmente puede obviar tanto los materiales como las relaciones que surgen inmediatamente, en cuanto nos tomamos la molestia de comenzar a indagar entre todo lo que cajas y carpetas custodian. El archivo de Pedro Salinas nos muestra que más allá del texto que llega a la imprenta existen diversos procesos en el acto creativo, procesos cuyas huellas nos permiten completar el conocimiento que tenemos de las obras, señalándonos cómo sus claves han llegado a serlo, cómo diversos motivos son eliminados, marginados o resaltados y cuáles son las dinámicas que han guiado la preparación y escritura de esa versión que llega a nuestras manos. Más allá de los inéditos y los borradores que podamos encontrar, los archivos modernos nos permiten comprender que el texto es mucho más que la versión que leemos, el texto es hoy una amalgama de materiales y dinámicas que, sobre todo, nos permiten asumir que nuestro objeto de estudio es todo un proceso que nos ayude a comprender mejor cuáles son los pasos y los medios que llevan a esa última versión, la que llega a nuestras manos, convertida ya no en punto final sino en invitación hacia todo aquello, material e intelectual, que la ha hecho posible.

---

<sup>18</sup> Montserrat Escartín Gual, «Introducción», p. 11.

## OBRAS CITADAS

- Escartín Gual, Montserrat, «Introducción», en Pedro Salinas, *Poesía inédita*, Montserrat Escartín Gual (ed.), Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9-131.
- Lois, Élidea, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, EDICIAL, 2001.
- Salinas, Pedro, «Elogio de la paciencia» [bMS Span 100 (1058)] (Archivo del autor).
- , *El desnudo impecable y otras narraciones* [bMS Span 100 (1009)-(1018)] (Archivo del autor).
- , *Poesía inédita*, Montserrat Escartín Gual (ed.), Madrid, Cátedra, 2013.
- , *Obras completas*, Enric Bou y Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- Vara Ferrero, Natalia, «Por las últimas sendas de la creación: los “Proyectos de cuentos” de Pedro Salinas», en *Bulletin Hispanique*, 113.12 (2011), pp. 585-610.
- , *La narrativa de Pedro Salinas*, Leioa, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, 2010.

# Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen II: Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea

Christoph Strosetzki (Coord.)

Este segundo tomo reúne las comunicaciones de las secciones 4 y 5 del XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), celebrado entre el 11 y el 16 de julio de 2016 en la Universidad de Münster, que por desviarse del tema principal de la sección correspondiente, no han podido ser incluidas en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua*. Los trabajos recogidos en este volumen, obra de hispanistas basados en centros de investigación de Europa, América, África y Asia, abarcan desde el siglo XVIII hasta la más reciente contemporaneidad, y así son representativos de las corrientes críticas y los temas de actualidad en el hispanismo mundial del siglo XXI.

100,80 €

ISBN 978-3-8405-0186-9



# Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua

Christoph Strosetzki (Coord.)



**Christoph Strosetzki (Coord.)**

**Perspectivas actuales del hispanismo mundial**

**Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua**



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

## **Reihe XII**

**Volumen 22.3**

**Christoph Strosetzki (Coord.)**

# **Perspectivas actuales del hispanismo mundial**

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura |  
Lengua

Editores: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen

## Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster  
<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.  
<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Christoph Strosetzki (Coordinador)

„Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 22.3

Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster

<http://unipress.readbox.net>

Volumen 22.1: Sección 1-3 (Medieval | Siglo de Oro | Teatro)

Herausgeber: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber, Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck, Manfred Tietz

Volumen 22.2: Sección 4-5 (Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea)

Herausgeber: Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert, Jochen Mecke, Carmen Rivero

Volumen 22.3: Sección 6-9 (Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua)

Herausgeber: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen

Redaktion: Rocío Badía Fumaz, María Díez Yáñez, Christina Münder Estellés, Amaranta Saguar García

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-NC-ND 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0186-9

(Druckausgabe, 3 Bände)

URN <urn:nbn:de:hbz:6-87189751976>

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Christoph Strosetzki

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Amaranta Saguar García  
Titelbild: Manuela Zarek (Schloss Münster)  
Umschlag: ULB Münster



# Contenido

---



## **Contenido**

### **Volumen 22.1**

Sección 1: Edad Media

Sección 2: Siglo de Oro

Sección 3: Teatro

### **Volumen 22.2**

Sección 4: Siglos XVIII y XIX

Sección 5: Literatura contemporánea

### **Volumen 22.3**

Sección 6: Literatura hispanoamericana

Sección 7: Cine

Sección 8: Historia

Sección 9: Lengua



## Contenido del volumen 22.3

### Literatura hispanoamericana

- El humor de Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas* ..... 3  
FERNANDA DE ALMEIDA SILVA
- Mariano Picón Salas en Chile (1923-1935)..... 15  
IOANNIS ANTZUS RAMOS
- Ribeyro y Marco Aurelio..... 27  
JUAN JOSÉ BARRIENTOS
- Memoria sobre la Colonización en Chile* de Ignacio Domeyko  
y la equivocada propuesta «Colonia Muschgay». Siglo XIX..... 37  
LILIANET BRINTRUP HERTLING
- Fuera de la nación: Abraham Valdelomar, Mario Bellatin y la  
*nouvelle* experimental del Perú ..... 53  
LUIS H. CASTAÑEDA
- Identidades en pugna en la literatura popular impresa rioplatense..... 63  
GLORIA CHICOTE
- Disgregaciones narrativas: escritura y locura en *Zama*, de  
Antonio Di Benedetto..... 77  
LARISA MAITE COLÓN RODRÍGUEZ

El periodismo latinoamericano: monopolio de información o libertad de expresión (2000-2015).....	87
MAROUANE EL MAHIBBA	
<i>Abrapalabra</i> de Luis Britto García. Obra síntesis del <i>boom</i> y del <i>postboom</i> en Latinoamérica.....	95
LUIS GONZAGA ÁLVAREZ LEÓN	
El Romancero en América: conservación y variación.....	113
AURELIO GONZÁLEZ	
El tránsito de la Modernidad a la Neomodernidad .....	125
LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ	
En torno a la relectura.....	139
TALIA HUSS	
La representación de la obra de sor Juana Inés de la Cruz en la España de los siglos XX y XXI.....	149
AMALIA INIESTA CÁMARA	
Para una poética de <i>Maqroll el Gaviero</i> .....	163
VÍCTOR IVANOVICI	
«El Aleph», la música y el laberinto de Buenos Aires: la presencia de Borges en <i>El cantor de tango</i> de Tomás Eloy Martínez.....	183
IANA KONSTANTINOVA	
La estética gótica postmoderna en <i>La mujer desnuda</i> (1950) de Armonía Somers.....	193
ANAMARÍA LÓPEZ-ABADÍA	
Literatura, narcotráfico y terrorismo: disrupción ética y aprendizajes forzados .....	205
CECILIA M. T. LÓPEZ BADANO	

Una lectura de « <i>Nuit caprense, cirius illuminata</i> » de Julio Ramón Ribeyro.....	215
GIOVANNA MINARDI	
La muerte en <i>Hablar solos</i> de Andrés Neuman .....	229
RASHA MOHAMED ABBOUDY	
Espacio e identidad en <i>Las viudas de los jueves</i> de Claudia Piñeiro .....	243
ELIZABETH MONTES GARCÉS	
El autor como mito en <i>Un oficio del siglo XX</i> de Guillermo Cabrera Infante.....	255
ANDRÉS ORTEGA GARRIDO	
Matrices folklóricas en el <i>Quijote</i> : de la tradición hispánica a la narrativa folklórica.....	267
MARÍA INÉS PALLEIRO	
De <i>Amor</i> a <i>Umbral</i> . Reflexión artística y sujeto femenino en Juan Emar.....	281
SONIA RICO ALONSO	
«Fragmentos de un evangelio apócrifo», de Jorge Luis Borges: un legado ético de la poesía.....	295
MARÍA LUCRECIA ROMERA MOLINARI	
El humor como instrumento de crítica y denuncia en la obra de algunos narradores mexicanos.....	315
BLANCA ESTELA RUIZ	
<i>La forma del silencio</i> de María Luisa Puga: una novela urbana distinta .....	327
CARMEN PATRICIA TOVAR	

## Cine

- Reprimir al hijo, invisibilizar a la madre: *Pelo malo* de Mariana Rondón.....341  
MYRIAM OSORIO

## Historia

- Tópicos persistentes: la pervivencia de los estereotipos negativos sobre los españoles en la ficción neerlandesa contemporánea.....357  
LIEVE BEHIELS
- Estudio de refranes desde el marco referencial de la cultura popular .....369  
NORMA CORRALES-MARTIN
- La *Confessio Amantis* ceutí en la biblioteca de Luis de Castilla. Un medio de reivindicación dinástica .....377  
MANUELA FACCON
- La Real Academia de la Lengua como ámbito ideológico de la España ilustrada en *Hombres buenos* de Arturo Pérez-Reverte .....395  
MARÍA-TERESA IBÁÑEZ EHRLICH
- Episodios de una guerra interminable*: la historia y la posmemoria en el proyecto galdosiano de Almudena Grandes .....409  
CRISTINA RUIZ SERRANO
- Manuel Vázquez Montalbán desde *Por Favor*, una voz disidente y satírica en la Transición.....423  
JOSÉ V. SAVAL
- Estudio sobre libros antiguos españoles en bibliotecas de Transilvania.....435  
ȘTEFAN TRIF (STANCIU)

## Lengua

- El español americano en contacto con el quechua: ¿el «no uso»  
del subjuntivo como variedad regional andina?..... 449

VERÓNICA BÖHM Y ANJA HENNEMANN

- Fijación y creatividad en la traducción de los proverbios de *La  
Zucca* al español ..... 465

DANIELA CAPRA

- Titulares periodísticos e «información de sucesos»: análisis de  
un semanario mexicano ..... 479

JUAN NADAL PALAZÓN

- Hacia una clasificación pragmática de los infinitivos independientes.  
Usos discursivos y tendencias innovadoras en la gramática del  
infinitivo en español ..... 491

MONICA PALMERINI Y CRISTINA CALÒ

- Hacia una teoría fraseométrica: dos calas en el segundo ciclo  
del *mester de clerezía* ..... 507

FRANCISCO P. PLA COLOMER

- Contenido léxico, estructura argumental y esquemas sintácticos  
del verbo *ver* ..... 519

BLANCA ELENA SANZ MARTIN

- Aproximación a la fraseología del aragonés medieval a partir  
del estudio de la *Crónica troyana* de Juan Fernández de  
Heredia ..... 533

SANTIAGO VICENTE LLAVATA

- Retorno al español en el oeste de Michigan: actitudes lingüísticas  
de estudiantes universitarios de herencia hispana ..... 547

KEITH WATTS



# Literatura hispanoamericana

---

ED. FRANK LEINEN, GESINE MÜLLER Y SEBASTIAN THIES



# El humor de Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas*

FERNANDA DE ALMEIDA SILVA

Universidade de São Paulo

**RESUMEN:** Este trabajo se propone analizar los principales mecanismos de construcción del humor utilizados por Julio Ramón Ribeyro en *Prosas apátridas*. A partir del análisis de ocho de los doscientos textos de la obra, es posible detectar cinco estrategias centrales utilizadas por el autor (hombre visto como máquina, caricatura y parodia, sátira, inesperado y exageración) y percibir sus principales efectos. Además, basándonos en la teoría crítica y literaria de autores como Irene Cabrejos de Kossuth, Jorge Coaguila, Juan José Saer y Alfredo Bryce Echenique, entre otros, se mostrarán algunas de las posibles razones por las cuales el autor construye el humor. Para la base filosófica relativa al humor, partiremos principalmente de los conceptos generales de Henri Bergson, Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche.

**PALABRAS CLAVE:** Julio Ramón Ribeyro, humor, *Prosas apátridas*, Perú, América Latina

## 1. Introducción

Hay ciertas afirmaciones que se repiten de manera insistente acerca de la obra de Julio Ramón Ribeyro que señalan su estilo único, sus personajes fracasados, su escritura densa o su interés por el universo peruano de exclusión y marginal. Sin embargo, poco se habla de una de las características, a mi modo de ver fundamental y que, según el propio autor, sería

una de las constantes de su obra: el humor, a veces en sus manifestaciones más sutiles<sup>1</sup>. Dice Ribeyro:

[...] hay un aspecto de mis cuentos, de mis libros, que es muy poco percibido por los críticos y justamente es el humor. Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista, cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas. Yo me divierto mucho cuando escribo<sup>2</sup>.

A partir del análisis de los textos seleccionados en este trabajo, el objetivo será comprender de qué manera Ribeyro construye el humor, cuáles son los mecanismos que utiliza y los efectos que estos procedimientos posibilitan.

A pesar de que el autor es conocido principalmente por sus obras de ficción, intentaré analizar cómo construye el humor también en sus libros de no ficción. En este caso me detendré con más atención en sus *Prosas apátridas*<sup>3</sup>. Esta elección tiene como intención detectar en la actitud general del autor las huellas de humor que también encontraremos en sus obras de ficción, ya que este trabajo parte de una investigación mayor sobre la obra de Ribeyro: mi tesis de maestría para la Universidad de São Paulo (USP).

Efectivamente, en los doscientos textos que componen el libro *Prosas apátridas* el humor tiene una posición destacada. Se trata de textos cortos que raramente ocupan más de una página y que mezclan memorias, comentarios, análisis y otras formas de escritura, siempre desde el punto de vista de la primera persona. La fluidez y la indeterminación entre ficción y realidad no aparecen solo en este libro. Ese límite, muy tenue, también

---

<sup>1</sup> Irene Cabrejos de Kossuth, «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59 (2004), pp. 205-228; Catalina Arianzen, «Las estrategias discursivas en el relato de Julio Ramón Ribeyro», en *Pensadores / ensayistas / intelectuales hispánicos (23-25 de noviembre de 2000)*. *Encuentros hispánicos en la Universidad de Lund*, 2000, pp. 13-31 (en línea) [fecha de consulta: 23-09-2016] <<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2000/textos/1.pdf>>; Carlos Meneses, «El buen humor de Julio Ramón Ribeyro», en *El Ateneo: Revista Científica, Literaria y Artística*, 12-13 (2003), pp. 83-88; Sandra Granados Vidal, «Una mirada crítica a la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro», en Gladis Flores Heredia *et al.* (ed.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Cátedra Vallejo, 2014, pp. 155-172.

<sup>2</sup> Jorge Coaguila, *Ribeyro, la palabra inmortal*, Lima, Jaime Campodonico, 1995.

<sup>3</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Lima, Seix Barral, 2014. Todas las citas del libro serán indicadas solamente con número de página.

surge de manera muy marcada en toda su obra, que implica una indefinición de géneros, muy importante en Ribeyro. Según el propio autor, en la introducción: «[...] se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo»<sup>4</sup>.

Trabajaré con un corpus de cuatro textos, que llamaré «prosas», atendiendo a la feliz denominación que aparece en el título del libro. Me parece importante señalar, como explica el propio autor, que no se trata de prosas de un apátrida, y sí de textos que no encontraron un lugar entre sus libros ya publicados y que permanecieron algún tiempo entre sus papeles, sin un destino ni una función precisa. Por lo tanto, podemos decir que se trata de un conjunto que nos permite vislumbrar la mirada de Ribeyro frente al mundo, su manera de asimilar y trabajar los más diversos temas y, lo que más interesa en este trabajo, entender cómo construye el humor.

## 2. Definiciones en torno al concepto de humor

Vale la pena curiosear sobre los conceptos más generales de humor y risa para abrir la puerta a nuestra lectura. Como afirma George Minois, historiador francés y autor del libro *Historia de la risa y del escarnio*, la risa es inherente al hombre. Por lo tanto, no hay comicidad fuera de aquello que es propiamente humano<sup>5</sup>. Esta afirmación es un importante punto de unión entre los muchos teóricos que intentaron entender el origen, las causas y los efectos de lo cómico a lo largo de la historia y de la literatura.

Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer relacionan la risa con el pesimismo. Según George Minois, para Friedrich Nietzsche «la risa y el pesimismo caminan juntos, se entretienen mutuamente. Porque si tomamos consciencia de nuestra condición desesperada podemos reír seriamente, y esa risa nos permite soportar nuestra condición»<sup>6</sup>. Para Schopenhauer, en cambio, «el pesimismo no es enemigo de la risa, al contra-

---

<sup>4</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, p. 9.

<sup>5</sup> George Minois, *História do riso e do escárnio*, Maria Elena O. Otriz Assumpção (trad.), São Paulo, Unesp, 2003.

<sup>6</sup> George Minois, *História do Riso e do Escárnio*, p. 518.

rio. Cuanto el mundo más parece una realidad absurda y dislocada, más debemos reírnos de él»<sup>7</sup>.

De hecho, la risa asociada al pesimismo es una de las principales claves del humor ribeyriano; la risa triste y el humor que surgen a partir del fracaso. Para Sigmund Freud, la ironía sustituye el desgaste emocional por la risa: «El placer del humor nace entonces, no sabríamos decirlo de otra forma, a costa de dar rienda suelta a la desesperación que no llegó a producirse; surge para evitarnos un desgaste afectivo»<sup>8</sup>.

Entre los pocos trabajos que tratan el tema del humor en Ribeyro, se encuentra el ensayo de Irene Cabrejos de Kossuth, titulado «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”»<sup>9</sup>. A partir de fragmentos de los textos del autor, Cabrejos identifica catorce tipos de humor. Su intención no es tanto la de definirlos conceptualmente sino la de ejemplificar estos tipos y mostrar la comicidad de cada uno de ellos.

Tomando como referencia las definiciones de Cabrejos, y a partir de la lectura de *Prosas apátridas*, destacaré las principales estrategias de construcción del humor utilizadas por Ribeyro, buscando entender cómo las construye y qué tipo de efectos provocan.

### 3. Hombre visto como máquina

Tanto la literatura como el cine tienen un importante punto en común, la posibilidad de crear el efecto cómico a partir de la construcción de imágenes. En las comedias clásicas de la gran pantalla, interpretadas por actores como Charles Chaplin, el Gordo y el Flaco o los Tres Chiflados, esta construcción puede ser entendida a partir de uno de los preceptos teóricos de Henri Bergson<sup>10</sup>, que dice que una de las causas de la comicidad es la interrupción de la naturalidad de los gestos, y que sucede cuando

---

<sup>7</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Auguste Burdeau (trad.), París, Presses Universitaires de France, 1966, vol. 1, cap. 13, pp. 93-96; *apud*. George Minois, *História do riso e do escárnio*, p. 514.

<sup>8</sup> Sigmund Freud, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, São Paulo, Imago, 2006.

<sup>9</sup> Irene Cabrejos de Kossuth, «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”».

<sup>10</sup> Henri Bergson, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 22.

somos sorprendidos por un comportamiento artificial que nos hace parecer con las máquinas. Como vemos en la siguiente prosa:

PROSA 65

Por la misma vereda desierta por donde yo camino, un hombre viene hacia mí, a unos cien metros de distancia. La vereda es ancha, de modo que hay sitio de más para que pasemos sin tocarnos. Pero a medida que el hombre se acerca, la especie de radar que todos llevamos dentro se descompone, tanto el hombre como yo vacilamos, zigzagueamos, tratamos de evitarnos, pero con tanta torpeza que no hacemos sino precipitarnos hacia una inminente colisión. Esta finalmente no se produce, pues faltando unos centímetros logramos frenar, cara contra cara. Y durante una fracción de segundo, antes de proseguir nuestra marcha, cruzamos una fulminante mirada de odio. (p. 56)

La prosa dibuja una coreografía centrípeta de la que los dos personajes no pueden escapar y casi colisionan. Según Bergson, la comicidad proviene del hecho de que el cuerpo vivo se pone rígido como si fuera una máquina. Para tomar un ejemplo del cine, pienso en la escena de *Tiempos modernos* en la que Charles Chaplin trabaja en una cadena de montaje apretando tornillos. Después de pasar algún tiempo haciendo el mismo trabajo, el personaje se sale de la cadena de montaje, pero sigue repitiendo automáticamente el mismo movimiento con los brazos. En la prosa citada, Ribeyro describe la causa de la situación como una falla en «el radar que todos llevamos dentro»<sup>11</sup>, como una especie de mecanismo que por algún motivo deja de funcionar provocando este movimiento atípico, semejante al de una máquina.

Bergson afirma también que la risa siempre es una risa de grupo y que «esconde una segunda intención de comprensión, yo diría casi de complicidad con otros que también ríen, reales o imaginarios». A partir de esta idea es posible afirmar que Ribeyro busca aproximarse al lector, como si lo convidase a reír con él.

#### 4. Caricatura y parodia

En una definición estricta y convencional<sup>12</sup>, la caricatura consiste en la exageración por medios plásticos o literarios de partes de una personalidad real o de un personaje de ficción. Según Bergson, es como si la

---

<sup>11</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, p. 56.

<sup>12</sup> Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2004, p. 68.

materia y las circunstancias estuvieran limitadas por la existencia y por el cuerpo, pero dejaran entrever hacia donde se prolongarían si no existieran esas limitaciones. Cabe al caricaturista describir cómo serían las características al ser liberadas de sus limitaciones y el efecto cómico se da justamente al poder ver de antemano las señales iniciales de las contorsiones exageradas por parte del autor<sup>13</sup>.

Ya la parodia consiste en ridiculizar alguien o algo<sup>14</sup>. En las prosas de Ribeyro ese mecanismo aparece junto a la caricatura. Como vemos en la siguiente cita:

PROSA 83

Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: «El hombre del bar era un tipo calvo», hago una observación pueril. Pero puedo también decir: «Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo, yo me decía: “¡En qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!”». Sin embargo, quizás en la primera fórmula resida el arte de relatar. (p. 30)

Hay un patetismo en la figura presentada, el narrador es cruel y bromea sobre el personaje que describe, nos reímos de la distracción de este calvo ante la vida. La búsqueda por capturar la individualidad del personaje, sus ridículas grandezas y sus sublimes miserias cotidianas son características presentes en la prosa citada. Como bien analizó el escritor y crítico Alfredo Bryce Echenique, en el texto «Del humor quevedesco a la ironía cervantina»<sup>15</sup>, estos son trazos de la influencia de Cervantes en la literatura.

Así, al cuestionar en qué dependencia pública el pobre hombre habría perdido sus cabellos, el narrador se ríe de la gran farsa de la vida cotidiana de un hombre correcto, que cumple con sus deberes de buen ciudadano y nada gana por ello, al contrario, pierde. Como describe Laura Hosiasson en su epílogo de la antología brasileña *Só para fumar-*

---

<sup>13</sup> Henri Bergson, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, p. 5.

<sup>14</sup> Walter Nash, *The Language of Humor. Style and Technique in Comic Discourse*, London / New York, Longman, 1987, p. 9.

<sup>15</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006, p. 384.

tes: «Él apenas se planta delante de las infinitas posibilidades del ser humano en sociedad y hace una parodia triste de ellas»<sup>16</sup>.

Para Minois, «todos los tipos de ironía y broma visan a un objetivo que se sitúa más allá de la risa»<sup>17</sup>. Es lo que también afirma el autor y crítico literario Juan José Saer cuando dice: «A decir verdad la comedia es siempre un paréntesis, y describe una situación intermedia»<sup>18</sup>. Saer afirma que salvo pocas excepciones en la literatura moderna, la sombra del fracaso se proyecta continuamente sobre la intriga, por más que nos haga reír.

## 5. Sátira

La sátira es definida como una modalidad literaria o como el tono narrativo que tiene como fundamento criticar a las instituciones o personas, tomando una actitud ofensiva, incluso cuando pretende ser disimulada<sup>19</sup>. La sátira tiende a provocar una risa ambivalente, una fusión entre alegría y vergüenza<sup>20</sup>. Se puede afirmar de manera más general que es la comicidad construida contra las instituciones, costumbres o ideas.

Y será el mecanismo utilizado por Ribeyro para reírse principalmente de la literatura clásica y de sus cánones, pero sin colocarse desde fuera; por lo tanto, no se trata de una risa en la distancia, ya que el narrador se ríe de sí mismo y de sus propios vicios e imperfecciones, percibiéndose como parte de esas instituciones y costumbres sobre las que bromea. Podemos entender esa autoironía como un mecanismo de aproximación al lector<sup>21</sup>. Lo vemos en la siguiente prosa:

---

<sup>16</sup> Laura Janina Hosiasson, «A discreta obsessão de Ribeyro», en Julio Ramón Ribeyro, *Só para fumantes*, Laura J. Hosiasson (trad.), São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 292.

<sup>17</sup> George Minois, *História do riso e do escárnio*, p. 528.

<sup>18</sup> Juan José Saer, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Grupo Planeta / Seix Barral, 1999, p. 47.

<sup>19</sup> Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, p. 412.

<sup>20</sup> «[...] o riso cumpre regularmente uma de suas funções principais, que é despertar amores-próprios distraídos para a plena consciência de si mesmos e obter assim a maior sociabilidade possível dos caracteres», en Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 2013, p. 160.

<sup>21</sup> Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, p. 130.

PROSA 1

¿Cuántos libros, Dios mío, y qué poco tiempo y a veces qué pocas ganas de leerlos! Mi propia biblioteca, donde antes cada libro que ingresaba era previamente leído y digerido, se va plagando de libros parásitos, que llegan allí muchas veces no se sabe cómo y que por un fenómeno de imantación y de aglutinación contribuyen a cimentar la montaña de lo ilegible y, entre estos libros, perdidos, los que yo he escrito. No digo en cien años, en diez, en veinte, ¿qué quedará de todo esto? Quizá solo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos, a menudo sin ser muy leídos, pero airosos y robustos, por una especie de impulso elemental o de derecho adquirido. Los libros de Camus, de Gide, que hace apenas dos decenios se leían con tanta pasión, ¿qué interés tienen ahora, a pesar de que fueron escritos con tanto amor y tanta pena? ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean-Paul Sartre? ¿Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando. Entrar a una librería es pavoroso y paralizante para cualquier escritor, es como la antesala del olvido: en sus nichos de madera, ya los libros se aprestan a dormir su sueño definitivo, muchas veces antes de haber vivido. ¿Qué emperador chino fue el que destruyó el alfabeto y todas las huellas de la escritura? ¿No fue Eróstrato el que incendió la biblioteca de Alejandría? Quizás lo que pueda devolvernos el gusto por la lectura sería la destrucción de todo lo escrito y el hecho de partir inocente, alegremente de cero. (p. 13)

Aquí el humor es utilizado como mecanismo para hablar de un tema que angustia a Ribeyro y que reaparece muchas veces en otros de sus textos. Como en el cuento «El polvo del saber»<sup>22</sup>, sobre las pericias de un joven para recuperar la posesión de una gran biblioteca que pertenecía a su familia y que, finalmente, descubre que ésta se había transformado en un montón de papeles reducidos a polvo y carcomidos por polillas.

No es casualidad que esta prosa sea la que abre el libro y que justamente hable del desinterés por la lectura. Ribeyro se ríe de sí mismo, de sus «pocas ganas» de leer. Pero se ríe también del lector, como si cuestionara su gusto por estar leyendo *Prosas apátridas*. Hace una sátira de la literatura y de los cánones clásicos al afirmar que tal vez lo que nos devolviera el gusto por la lectura sería la destrucción de todo lo que ya se ha escrito antes. Para el filósofo George Palante Minois, la ironía y la sátira están mucho más cerca de la tristeza, porque celebran la derrota de la razón, por tanto, nuestra propia derrota<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Julio Ramón Ribeyro, *La palabra del mudo*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

<sup>23</sup> George Minois, *História do riso e do escárnio*, p. 567.

## 6. Inesperado

Una vez más, según Bergson, toda distracción es cómica, «y cuanto más profunda es la distracción, más elevada es la comedia»<sup>24</sup>. Esta es otra de las estrategias utilizadas por Ribeyro: la construcción narrativa que distrae al lector para, en la secuencia, sorprenderlo, invirtiendo de cierta forma la dinámica del texto en sí o incluso del texto en relación con las prosas del volumen.

Es lo que sucede en la prosa 83 cuando presenta dos perspectivas para escribir sobre el mismo hecho (el hombre calvo en el bar). El autor pone en juego no solo el arte de relatar, sino el arte de narrar y la construcción de perspectivas narrativas. Parece que por detrás de su texto se pregunta cuál es la función y la importancia de narrar. Propone dos maneras distintas de contar un mismo hecho (la calvicie de un hombre en un bar) poniendo en cuestión la utilidad o incluso la verdad contenida en cada una de ellas. Resulta bastante evidente que Ribeyro destaca la segunda como más interesante, más rica. Él conduce al lector a valorar mucho más la segunda manera por su conducción narrativa, por su historia. Pero el narrador se está riendo justamente de eso, de lo que hay de artificial en la literatura. Cuando el lector tiene la impresión de estar de acuerdo, se desata esa complicidad: afirma que el arte de relatar tal vez se encuentre en la forma más objetiva y directa de decir que el hombre del bar era calvo, es decir, en la primera forma.

En la siguiente prosa podemos ver el uso de la estrategia de lo inesperado trabajada de modo diferente:

### PROSA 123

El asombro, el sobresalto, incluso el malestar que me produjo comprobar hoy que el inquilino calvo, con anteojos y perrito con el que me he cruzado durante ocho años en las escaleras, diciendo siempre la misma e invariable frase, «*Pardon, monsieur*», no era uno, sino eran dos. Dos hombres exactamente iguales, con anteojos, calvos y perrito, pero con los que me he cruzado siempre a horas diferentes, de modo que los había fundido en un solo ser. Ya me había intrigado un poco la facultad que tenía este hombre de multiplicarse, pues a veces tenía la impresión de cruzarme con él demasiado seguido y a veces en lugares incongruentes. Pero hoy sucedió lo que debía haber sucedido hace años y encontré a ambos en la puerta del edificio, con sus perritos y sus anteojos, departiendo amigablemente, al igual que sus perros. Tan confundido quedé que no supe a cuál decirle mi «*Pardon, monsieur*», y los miré

---

<sup>24</sup> Henri Bergson, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, p. 109.

alternativamente, con la boca abierta, hasta que al fin ambos se anticiparon y pronunciaron al unísono el saludo habitual, acompañándolo de una sonrisa y una venia. Salí a la calle sin responderles, francamente indignado, como si hubiera sido víctima de una farsa. (p. 97)

El narrador es la propia víctima de lo inesperado, causado y creado de algún modo por él mismo, por su propia distracción. Al revés que en la prosa anterior, en la que el narrador construía su texto para sorprender al lector, esta vez parte del principio de su propia sorpresa a la hora de narrar lo sucedido. Lo inesperado aquí no está dirigido al lector, al contrario, es el tema central de la historia que cuenta.

Una vez más el narrador se ríe de sí mismo y una vez más da importancia a un hecho habitual y banal para tratar un tema más serio y profundo: el de la soledad en medio de la multitud, la perplejidad del hombre en la gran ciudad, donde somos todos y ninguno en particular.

## 7. Consideraciones finales

No hay contradicción entre el uso del humor y el universo del fracasado, habitualmente tratado por Julio Ramón Ribeyro. Al contrario, la risa, la comicidad y la ironía son maneras de enfrentar el mundo, de situarse y afirmarse ante la realidad. Para Minois, «la ironía es la manera esencial a través de la cual el hombre se relaciona con el mundo, es el reconocimiento del abismo insuperable que existe entre el sujeto y el universo. La ironía no podría existir si el hombre se ajustara al mundo»<sup>25</sup>.

Mediante las cinco estrategias aquí trabajadas, Ribeyro se aproxima al lector, se distancia, cuestiona y revela acontecimientos, temas y verdades. El humor se construye de maneras diferentes para causar efectos distintos. Las estrategias de construcción del humor son utilizadas para provocar al menos tres efectos principales, que son: reír de sí mismo, aproximarse al lector y ahorrar el desgaste que ciertos temas y narrativas provocarían si fueran abordados de manera más «seria».

Queda claro que el humor es fundamental en la escritura de Ribeyro, y no se trata de una característica figurante o decorativa, sino de un aspecto estructural, de un tabique a través del cual se construye el núcleo de sus narrativas y cuestionamientos. Si el humor es una visión del mundo del

---

<sup>25</sup> George Minois, *História do riso e do escárnio*, pp. 539-540.

propio autor, Ribeyro lo construye como un camino posible para no sucumbir al abismo existente entre la razón y la imperfección del hombre; como denuncia de la farsa social injusta; como la elección para ahorrarse el desgaste afectivo; y, finalmente, como mecanismo de asimilación del mundo y de las relaciones humanas.

## OBRAS CITADAS

- Arianzen, Catalina, «Las estrategias discursivas en el relato de Julio Ramón Ribeyro», en *Pensadores / ensayistas / intelectuales hispánicos (23-25 de noviembre de 2000). Encuentros hispánicos en la Universidad de Lund*, 2000, pp. 13-31 (en línea) [fecha de consulta: 23-09-2016] <<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2000/textos/1.pdf>>.
- Bakhtin, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 2013.
- Bergson, Henri, *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- Cabrejos de Kossuth, Irene, «Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indeterminado”», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59 (2004), pp. 205-228.
- Coaguila, Jorge, *Ribeyro, la palabra inmortal*, Lima, Jaime Campodónico, 1995.
- Echenique, Alfredo Bryce, *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006.
- Granados Vidal, Sandra, «Una mirada crítica a la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro», en Gladis Flores Heredia *et al.* (ed.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Cátedra Vallejo, 2014, pp. 155-172.
- Freud, Sigmund, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, São Paulo, Imago, 2006.
- Hosiasson, Laura Janina, «A discreta obsessão de Ribeyro», en Julio Ramón Ribeyro, *Só para fumantes*, Laura J. Hosiasson (trad.), São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 292.
- Meneses, Carlos, «El buen humor de Julio Ramón Ribeyro», en *El Ate-neo: Revista Científica, Literaria y Artística*, 12-13 (2003), pp. 83-88.

- Minois, George, *História do riso e do escárnio*, Maria Elena O. Otriz Assumpção (trad.), São Paulo, Unesp, 2003.
- Moisés, Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2004.
- Nash, Walter, *The Language of Humor. Style and Technique in Comic Discourse*, London / New York, Longman, 1987.
- Ribeyro, Julio Ramón, *Prosas apátridas*, Lima, Seix Barral, 2014.
- Saer, Juan José, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Grupo Planeta / Seix Barral, 1999.
- Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Auguste Burdeau (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

## Mariano Picón Salas en Chile (1923-1935)

IOANNIS ANTZUS RAMOS

American University in Dubai

**RESUMEN:** El presente artículo aborda el pensamiento cultural de Mariano Picón Salas a través de su obra escrita en Chile entre 1923 y 1935. La estancia de Picón en el país austral coincidió con el colapso del régimen parlamentario y del poder de la oligarquía. En esa situación de crisis el joven escritor venezolano definió un proyecto cultural que serviría para superar los problemas políticos y sociales de Chile y de Hispanoamérica. Al definir este proyecto, Picón pretendía sentar las bases de una modernidad adecuada para el continente que legitimase al mismo tiempo el poder de las clases medias en ascenso. En su intento de superar lo que él percibía como las disonancias o los excesos del continente, el joven escritor incurrió en algunas contradicciones.

**PALABRAS CLAVE:** Mariano Picón Salas, ensayo hispanoamericano, literatura venezolana, literatura chilena

Mariano Picón Salas (Venezuela, 1901-1965) emigró con su padre a Chile en 1923 debido a la ruina de la economía familiar y a la difícil situación política que se vivía en Venezuela bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez (1909-1935). El ensayista residió allí durante doce años, hasta principios de 1936. Durante este tiempo completó su formación académica, publicó sus primeros ensayos y novelas importantes y participó activamente en la vida intelectual. Esta prolongada estadía en Chile dejó en él una huella indeleble y es evidente que influyó tanto en sus escritos publicados en ese momento como en toda su obra posterior. Sin embargo, este periodo juvenil ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica. El objetivo de la presente ponencia es estudiar la concep-

ción cultural del joven Picón Salas a través de su obra escrita en Chile entre 1923 y 1935.

En varios de los textos publicados durante su estadía en el país austral, Picón Salas se mostraba muy consciente de que estaba viviendo un periodo de grandes cambios a nivel nacional y continental. Así, por ejemplo, en el artículo *Literatura y actitud americana* (1930), nuestro escritor ponía de manifiesto que Hispanoamérica se encontraba inmersa en un momento de grandes transformaciones:

[...] lo que es posible ya afirmar siguiendo el ritmo de la hora histórica es que revolución (no una determinada revolución por un «ismo» determinado, ya que las circunstancias nacionales son diferentes), sino revolución en cuanto expresa cambio, firme despertar de las conciencias nacionales y actitud vigilante, y americanidad que enraíza en la tierra y se sumerge en la voluntad plástica del medio americano, serán dos rumbos indeclinables de la presente y la próxima hora continental<sup>1</sup>.

Igualmente, en el texto *El intelectual y la humana discordia* (1934), Picón Salas reiteraba que «la América Latina de estos años está viviendo un proceso revolucionario»<sup>2</sup>.

En efecto, la década que coincide con la estancia de Mariano Picón Salas en Chile fue, a decir de Patrick Barr-Melej, «la más turbulenta en la historia de Chile entre la guerra civil de 1891 y los años sesenta»<sup>3</sup> y se caracterizó por la inestabilidad y los continuos cambios de gobierno. Esta situación se explica porque el país estaba inmerso en un cambio de régimen. Es decir, que la nación austral estaba sufriendo en estos años un «proceso de reacomodo social», pues en ella se estaba fraguando un nuevo «equilibrio de poder en la fase de aparición de nuevos sectores sociales»<sup>4</sup>. En efecto, en el primer cuarto del siglo XX se había hecho evidente que el régimen parlamentario, dirigido por la oligarquía, no podía dar respuestas a los conflictos que amenazaban a la sociedad chilena.

---

<sup>1</sup> Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», en *Intuición de Chile*, Santiago, Nascimento, 1935, p. 137.

<sup>2</sup> Mariano Picón Salas, «El intelectual y la humana discordia», en *Intuición de Chile*, Santiago, Nascimento, 1935, pp. 113-114.

<sup>3</sup> Patrick Barr-Melej, *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism and the Rise of the Middle Class*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001, p. 106. Traducción nuestra.

<sup>4</sup> Miguel Ángel Campos, «Mariano Picón Salas y el petróleo recelado», en *Vigencia de Mariano Picón Salas*, Mérida, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2001, p. 58.

Esto motivó constantes huelgas y movilizaciones, que se canalizaron en un primer momento con las esperanzas puestas en el primer gobierno de Arturo Alessandri (1920-1925). Sin embargo, pronto se hizo evidente que la transformación del viejo sistema en uno nuevo no dependía sólo de un cambio de gobierno.

La obra de Picón Salas escrita en Chile se enmarca entonces en un contexto en que era necesario inventar una nueva forma de concebir la política, la cultura y la sociedad. Más en concreto, el pensamiento de nuestro autor durante este lapso debe entenderse como parte del intento de las clases medias chilenas por construir una hegemonía cultural alternativa a la de la oligarquía<sup>5</sup>. El objetivo de estas clases en ascenso era imponer al resto de la sociedad su cosmovisión para así naturalizar su propio liderazgo. En un proceso que había ido ganando peso desde principios del siglo XX, los intelectuales pertenecientes a estos grupos se consideraron a sí mismos los «auténticos intérpretes de la nacionalidad»<sup>6</sup> y, a través de la escritura literaria y de la educación pública, trataron de imponer su proyecto de reforma de la nación. Nuestro autor actuó como un «intelectual orgánico»<sup>7</sup> de estos colectivos sociales en ascenso, y con-

---

<sup>5</sup> Tomamos el concepto de Gramsci, que caracterizó el «momento» político de la hegemonía como ese en que «se llega a la conciencia de que los mismos intereses corporativos propios, en su desarrollo actual y futuro, superan el ambiente corporativo, de grupo meramente económico, y pueden y deben convertirse en los intereses de otros grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, la cual indica el paso claro de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas [...], determinando además de la unidad de los fines económicos y políticos, también la unidad intelectual y moral, planteando que todas las cuestiones en torno a las cuales hierva la lucha no ya en un plano corporativo sino en un plano “universal”, y creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados.» (Antonio Gramsci, «Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 414-415). Como queda claro por la cita, entendemos «clase social» no como un concepto económico, sino cultural.

<sup>6</sup> Patrick Barr-Melej, *Reforming Chile...*, p. 3. Traducción nuestra.

<sup>7</sup> Gramsci define así esta noción: «Todo grupo social, como nace en el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea al mismo tiempo y orgánicamente una o más capas de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función, no sólo en el campo económico, sino también en el social y político: el empresario capitalista crea consigo mismo el técnico industrial, el científico de la economía política, el organizador de una nueva cultura, de un nuevo derecho, etc.» (Antonio Gramsci, «La formación de los intelectuales», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 388).

tribuyó con su escritura a este «proyecto político-cultural»<sup>8</sup> estrechamente vinculado al proceso de modernización capitalista del país. A grandes rasgos, la intención de estas clases era llevar a cabo reformas de manera cauta y proyectar una visión más incluyente de la nación que les sirviera para legitimar su propio poder político y social.

La estadía de Picón Salas en Chile coincidió, por tanto, con un periodo de grandes cambios políticos y socioculturales. Y para él la solución al *impasse* en que se encontraba el país no dependía de un cambio de gobierno sino, sobre todo, de un *ethos* nuevo. Los problemas políticos y sociales de la nación austral y, por extensión, del continente se tenían que resolver implementando un nuevo concepto de cultura. Según afirmaba en el ensayo *Literatura y actitud americana* (1930):

[...] el deber de toda política no es velar la realidad con bellas frases ni intangibles derechos, sino afrontarla valientemente, prever el porvenir, tener la conciencia y sobre todo el sacrificio que demande la hora. Por ello toda política reclama un contenido cultural que se alce sobre lo transitorio de los hombres y las necesidades, que esclarezca la realidad, integre lo que está disperso y sea capaz de trascender en perspectiva de porvenir y de historia<sup>9</sup>.

La verdadera política, entonces, suponía la implementación de un nuevo paradigma cultural que sería universal, permitiría descubrir lo esencial, crearía consenso y tendría continuidad en el tiempo. Veamos ahora, más en concreto, en qué consistía el proyecto cultural del joven Picón Salas.

Picón pensaba que el continente hispanoamericano era un espacio desordenado y anárquico que requería, por tanto, ser ordenado. En muchos momentos de su obra de juventud se aprecian comentarios donde América Latina aparece como un territorio instintivo, informe y desarticulado. En el artículo *El intelectual y la humana discordia*, Picón llamaba al continente «nuestro turbio mundo suramericano» y se refería a él como «estas tierras no bien desbrozadas»<sup>10</sup>. En otro ensayo indicaba igualmente que ese espacio vivía todavía en «la turbia y revuelta edad

---

<sup>8</sup> Patrick Barr-Melej, *Reforming Chile...* p. 2. Traducción nuestra.

<sup>9</sup> Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», p. 149.

<sup>10</sup> Mariano Picón Salas, «El intelectual y la humana discordia», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 236.

del instinto»<sup>11</sup> y que en él «el odio y la incompreensión proliferan como las lianas de un paisaje virgen»<sup>12</sup>. Además, según él, tanto los chilenos como los hispanoamericanos tendrían, como «rasgo psicológico distintivo», «el demonio de la diversidad»<sup>13</sup>.

Como vemos, Picón Salas consideraba que Hispanoamérica era un espacio dual, caótico e inarticulado. En otros textos iba incluso más allá y señalaba que el continente era pura naturaleza y que no había accedido todavía a la existencia histórica. En este sentido, el joven ensayista estaba siguiendo la interpretación hegeliana con respecto al Nuevo Mundo que había sido resumida por Ortega en el artículo *Hegel y América* (1928). Allí el pensador español indicaba que el filósofo alemán había alojado a América en la prehistoria, es decir, en la *no-historia*, en la *ante-historia*. Hegel consideraba que América era un espacio natural, carente de evolución, que estaba simplemente preparándose para albergar al Espíritu y acceder efectivamente a la Historia universal. El propio Ortega, siguiendo la interpretación hegeliana, planteaba que el continente era un espacio inmaduro y pueril, razón por la cual no podía ser definido<sup>14</sup>. Haciéndose eco de estas opiniones, Picón Salas pensaba que

---

<sup>11</sup> Mariano Picón Salas, «Salutación a Alfonso Reyes», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 225. En sus análisis, Picón Salas aplicaba a la historia del continente el pensamiento de Hermann von Keyserling, para quien la decadencia de una cultura consistía precisamente en una desconexión entre el Eros y el Logos. Según afirmaba el propio Picón Salas siguiendo al filósofo lituano: «La cultura comienza cuando cada pueblo tiene la revelación de su propia potencialidad; entre esas dos fuerzas que el desorbitado filósofo lituano [Keyserling] llama Eros (lo caótico e indiferenciado [...]) y Logos (lo razonado y elaborado), se establece una circulación vivificadora. Cada cultura saca posibilidades de sí misma, irradia en ellas su propio destino» (Mariano Picón Salas, «Realismo y cultura en Hispanoamérica», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 148). A este respecto se puede consultar el capítulo «La nueva síntesis de intelecto y alma», en Hermann von Keyserling, *El conocimiento creador*, Madrid, Espasa Calpe, 1930, pp. 117 y ss.

<sup>12</sup> Mariano Picón Salas, «Salutación a Alfonso Reyes», p. 227.

<sup>13</sup> Mariano Picón Salas, «La literatura de Mariano Latorre», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 125.

<sup>14</sup> A este respecto Ortega afirmaba que «todavía no se puede definir al ser americano, por la sencilla razón de que aún no es... Aún no ha empezado su historia. Vive en la prehistoria de sí mismo». (José Ortega y Gasset, *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*, Madrid, Alianza, 1981, p. 173).

Hispanoamérica era pura naturaleza y puro instinto y que, por lo tanto, carecía de existencia histórica y cultural.

Para Picón, la causa de la «fundamental desarmonía» que caracterizaba a América Latina se hallaba en la conquista llevada a cabo por los españoles. Las ciudades del continente habían sido fundadas por soldados y hombres de fortuna cuyo instinto no era controlado por la inteligencia. Como indicaba en el ensayo *El Eros hispanoamericano* (1933):

[...] en estas ciudades sin cultura fundadas por soldados y aventureros [...] el Eros no fiscalizado por la inteligencia, prolifera y arraiga como en una selva bravía. [...] De estos instintos elementales se tiñe y se colorea en el medio social incipiente la vida del hombre colonial. Su pasión exacerbada por el medio bárbaro, su pasión que no encuentra formas culturales en que encauzarse, la vemos actuando en todo momento y aun en las cosas que parecen más nimias<sup>15</sup>.

Esta pasión anárquica propia de los conquistadores dio lugar a un vicio contrario pero complementario, la rigidez típica de la legislación y de la educación coloniales. Como afirmaba Picón en otro texto:

El reverso de la aventurera voluntad conquistadora, la otra cara del dualismo de la Conquista, es el Derecho teórico y la ley ideal que quieren establecer en la tierra nueva, el letrado o el misionero. Infructuosamente contra el destino de codicia y pasión que la tierra impone, se yergue el sermón moral o los dictámenes sutiles del letrado. Ello en la psique colonial deviene en formalismo e hipocresía. [...] La nueva sociedad tiene dos vidas: la que se expresa en los cautelosos párrafos de la escribanía local llena de circunloquios y lentas expresiones, en la carta al rey o a la Audiencia [...], y la que efectivamente ocurrió, liviana de instintos, en el trato y negocio de los hombres<sup>16</sup>.

Esta existencia doble e inarmónica que surgió en la Colonia<sup>17</sup>, se perpetuó tras la Independencia. Con el nacimiento de los nuevos Esta-

---

<sup>15</sup> Mariano Picón Salas, «El Eros hispanoamericano», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 200.

<sup>16</sup> Mariano Picón Salas, «El hibridismo religioso», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 224.

<sup>17</sup> En esta crítica a la Colonia, Picón Salas se acerca a la postura de Ortega y Gasset para quien la vida colonial era sinónimo de inautenticidad, de incapacidad para adueñarse de la propia circunstancia: «[...] la vida colonial es la no autóctona. Es decir, que el hombre que la vive no pertenece al espacio geográfico en que la vive». (José Ortega y Gasset, *Meditación sobre el pueblo joven*, p. 166). El filósofo español denunciaba también la dualidad del hombre colonial: «el colonial es siempre, en este sentido, un retroceso del hombre hacia su relativo primitivismo en cuanto afecta al fondo de su psique, pero conservando un *outillage* material y social –es decir, cuan-

dos, el conflicto entre la pasión y la inteligencia que databa del periodo colonial se convirtió en un conflicto social. Siguiendo en esto al argentino Sarmiento, nuestro escritor pensaba que, después de la gesta de los Libertadores, se habían formado en el continente dos grupos opuestos. Por un lado, los caudillos y las masas rurales, que representaban el instinto hispanoamericano. Por el otro, los pequeños núcleos letrados y urbanos, herederos de la tradición liberal que dio lugar a la Independencia, que simbolizaban la inteligencia. Picón Salas pensaba que esta división social todavía estaba presente en el momento en que él escribía. La oligarquía que controlaba la política y la cultura vivía de espaldas a la propia realidad y su saber era superficial en la medida en que no encontraba arraigo en el entorno social o geográfico. El pueblo, por su parte, estaba desplazado de las instituciones estatales y culturales, y se encontraba recluido en los límites de una existencia elemental. Esta dupla se volvía a proyectar en la división entre lo instintivo y lo intelectual, mantenía al país y al continente en un estado inarmónico e impedía la conformación de una cultura firme y estable que hiciera posible la modernización *adecuada* de las naciones hispanoamericanas.

El hecho de que Picón Salas concibiera que la realidad continental era dual, excesiva y que vegetaba en un estado natural solo tenía sentido a partir de una comparación un tanto ingenua con el modelo europeo. En efecto, frente al dualismo hispanoamericano, las naciones del Viejo Continente eran para Picón paradigmas de orden y completitud:

Si pensamos un poco en los contrastes de la vida americana, en el dualismo criollo que representan individuos de realidad tan primaria, tan próximos al *Eros* indiferenciado, como esos caudillos de que antes hablé, e ideólogos sin raíz en su tierra, quiméricos, desorientados, advertiremos esa fundamental desarmonía. *Falta ese nivel medio, que en la cultivada Francia o en la sabia Alemania es precisamente el nivel de cultura*<sup>18</sup>.

Para acercarse al modelo ideal que representaban las naciones europeas y alcanzar el «nivel de cultura» era preciso, por un lado, sintetizar los opuestos, es decir, conciliar la oligarquía y el pueblo, la pasión y la inteligencia; por el otro, era necesario establecer una relación de continuidad entre el saber y la circunstancia nativa, entre el sujeto y el objeto,

---

to afecta al orden externo— de plena modernidad» (José Ortega y Gasset, *Meditación del pueblo joven*, p. 168).

<sup>18</sup> Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», p. 148. *Cursiva* nuestra.

entre la tradición y el progreso<sup>19</sup>. A este doble cometido dedicará sus esfuerzos el joven Picón Salas. Por eso proponía reducir «el tremendo desnivel americano entre el hombre ilustrado, que asume para nosotros el carácter esotérico de un mago en una sociedad primitiva, y el pueblo [...] que está sumido aún en muchos países del continente en oscura e inexpressada vida vegetativa»<sup>20</sup>. Al mismo tiempo, planteaba la necesidad de que el saber europeo arraigase en la realidad telúrica y social americana. Ello implicaba transformar la *ilustración* de las élites intelectuales –ahistórica y ajena al propio contexto– en una concepción cultural que permitiera establecer una continuidad entre las ideas y la circunstancia nativa. Este fue precisamente el propósito de la revista *Índice*, que nuestro autor fundó y dirigió en Santiago de Chile entre 1930 y 1932. En el primer editorial de la publicación, Picón afirmaba la necesidad de crear un «subsuelo cultural» para que las ideas europeas pudieran enraizar en la realidad americana:

No es la cultura a que nosotros aspiramos creación de breves días. Los pueblos nuevos sufren la ilusión de pensar que la cultura se puede transportar por pies cúbicos, en el vapor mercante. Nada realizarán los sabios, los artistas o los libros extranjeros que vengan hasta nosotros, si antes no preparamos para que su enseñanza germine, *un subsuelo cultural*. Sin este arraigo en el medio, sin esta adaptación típica [...] las ideas serán entre nosotros sólo pasajeros de tránsito<sup>21</sup>.

El joven Picón Salas pensaba que la realidad del continente, inarmónica y carente de formas, debía transformarse en cultura y en historia a través de los moldes creados por el pensamiento europeo. «La cultura es la forma que extrae y elabora de su propia existencia histórica cada pueblo, cada raza; comienza en el momento en que lo que fue inorgánico se torna orgánico, lo informe adquiere forma y sube a la luz de la concien-

---

<sup>19</sup> Decía Picón a este respecto: «[Ser y estar] son los dos primeros verbos históricos. Y en la tensión del *ser* y la fijeza del *estar* (la fuerza del cambio y la fuerza de la tradición), se sitúa la cultura. La cultura equilibra, pues, las fuerzas externas de cambio o transformación (en la técnica, en la economía, en la vida política) con la personalidad permanente que se revuelve en el fondo del ser histórico. Este equilibrio cultural es el que nos falta. Nuestras crisis de política y de educación son crisis de formas que pugnan por adaptarse a una realidad en que no se ven soldadas ni correspondidas» (Mariano Picón Salas, «Literatura y actitud americana», p. 149).

<sup>20</sup> Mariano Picón Salas, «Realismo y cultura en Hispanoamérica», p. 151.

<sup>21</sup> Mariano Picón Salas, «Editorial de *Índice*», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010, p. 276. Cursiva nuestra.

cia radiosa hasta lo que fue instinto u oscuro retorcer subconsciente»<sup>22</sup>. Y creía además que la labor de los intelectuales consistía precisamente en operar esa transformación. Por eso en un texto en que comparaba al mexicano Alfonso Reyes con Erasmo de Rotterdam señalaba: «ojalá que como la Europa de entonces nuestra América esté en la aurora de un renacimiento; y lo que ahora se agita hecho tumulto y pasión, en el subconsciente colectivo ascienda por la palabra y la enseñanza de estos hombres, al plano de la cultura y de la conciencia histórica»<sup>23</sup>.

Era preciso entonces ordenar el caos del continente americano a través del modelo ideal que ofrecía la cultura europea. Nuestro autor pensaba que cuando América Latina, sin perder su particularidad, pudiera reproducir la concepción ética y estética europea, interpretada como una síntesis perfecta, desaparecerían los males del continente. Para ello era preciso cancelar la dualidad y los excesos, y encontrar la unión armónica entre las élites y el pueblo, entre la inteligencia y el instinto, y entre el hombre y la realidad. De este modo, su proyecto cultural pretendía la conformación de una utopía en que los contrarios se abrazarían y en que no habría distancia alguna entre el sujeto, el saber y el contexto histórico y social. En el planteamiento de este ideal, Picón Salas se acercaba a lo que estaban proponiendo en esos mismos años otros autores a nivel continental, como Alfonso Reyes y Henríquez Ureña. El escritor mexicano consideraba que la cultura era un ideal universal que había sido inventado por los griegos. Para él la cultura era sinónimo de cosmos, de orden. Por lo tanto, tendía siempre a integrar lo disperso y a conformarse a sí misma como un organismo sintético. Además, la cultura implicaba un ideal de conducta fundado en el concepto de la *sophrosyne* griega, en el término medio entre lo racional y lo afectivo. Henríquez Ureña, por su parte, también había planteado que la función histórica del continente consistía en dar una forma propia a la utopía que había nacido a orillas del Mediterráneo.

Vemos así que el conflicto político y socio-cultural que se vivía en Chile en los años veinte y treinta se convirtió para el joven Picón Salas en una problema de dimensiones mucho más amplias. El cambio de régimen que vivía el país austral hacía necesario implementar un nuevo concepto de cultura en que la circunstancia nativa, dual e inarmónica, sería corregida

---

<sup>22</sup> Mariano Picón Salas, «Realismo y cultura en Hispanoamérica», p. 147.

<sup>23</sup> Mariano Picón Salas, «Salutación a Alfonso Reyes», p. 227.

a través de la asimilación del modelo de orden que supuestamente imperaba en las naciones europeas. De esta manera, pensaba Picón, se superaría el desacuerdo político y social de Hispanoamérica, se accedería a una *buena* modernidad desde la situación particular del continente e, indirectamente, se legitimaría el poder de las clases medias. Sin embargo, esta propuesta cultural resultaba utópica e idealista, pues imponer un orden consensual en que las partes y el todo se correspondieran y en que no hubiera elementos sobrenumerarios que amenazasen la estabilidad del cuerpo social suponía negar la noción misma de ruptura que define a la modernidad. Esto sucedió porque Picón Salas estaba pensando el continente hispanoamericano (y el modelo europeo) a partir de filósofos europeos y norteamericanos como Oswald Spengler, Hermann von Keyserling y Waldo Frank. Ellos creían que la modernidad y la cultura de masas eran las causantes de la decadencia europea y por eso buscaban restituir un cosmos pre-moderno libre de excesos, en que el ser y el estar, el logos y el eros, y el hombre y la colectividad pudieran reestablecer una existencia armónica. Impregnado de este clima de época, también Picón Salas trató de conciliar las disonancias del continente en base a una concepción anti-moderna. Corregir los excesos del continente implicaba superar las profusiones de la modernidad e imponer una cultura firme y estable en que el ser y el estar y el sujeto y el objeto establecerían al fin una continuidad armónica. Al proponer en sus escritos chilenos este ideal para Hispanoamérica, el joven Picón estaba planteando un modelo social y cultural aparentemente perfecto que, sin embargo, cancelaba la historia y negaba el impulso crítico y progresivo de la modernidad.

## OBRAS CITADAS

- Barr-Melej, Patrick, *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism and the Rise of the Middle Class*, Chapen Hill, The University of North Carolina Press, 2001.
- Campos, Miguel Ángel, «Mariano Picón Salas y el petróleo recelado», en *Vigencia de Mariano Picón Salas*, Mérida, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2001.
- Gramsci, Antonio, «Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

- , «La formación de los intelectuales», en *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Keyserling, Hermann von, *El conocimiento creador*, Madrid, Espasa Calpe, 1930.
- Ortega y Gasset, José, *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*, Madrid, Alianza, 1981.
- Picón Salas, Mariano, «Editorial de Índice», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «El Eros hispanoamericano», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «El hibridismo religioso», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «El intelectual y la humana discordia», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «La literatura de Mariano Latorre», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «Realismo y cultura en Hispanoamérica», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «Salutación a Alfonso Reyes», en *Prosas sin finalidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2010.
- , «Literatura y actitud americana», en *Intuición de Chile*, Santiago, Nascimento, 1935.



# Ribeyro y Marco Aurelio<sup>1</sup>

JUAN JOSÉ BARRIENTOS

Universidad Veracruzana

**RESUMEN:** Las principales ideas del emperador Marco Aurelio reaparecen en los escritos de Ribeyro, que anhelaba vivir conforme a ellas.

**PALABRAS CLAVE:** Ribeyro, Marco Aurelio, *Meditaciones*, filosofía, estoicismo, Quevedo, austeridad

Interrogado sobre los filósofos que más lo habían influenciado, Ribeyro contestó que «quizá los estoicos», y mencionó en primer lugar a Marco Aurelio, aunque acotó que él no creía que tuviera una formación filosófica tan importante como para decir que lo habían influenciado<sup>2</sup>.

Las *Meditaciones* son una serie de reflexiones que el emperador escribió en griego entre los años 170 y 180 de nuestra era, mientras luchaba contra las tribus del Danubio, que constantemente se rebelaban y amenazaban al imperio; en francés se conocen como *Pensées pour moi-meme*, pues no estaban dirigidas a quienquiera que las leyera, sino al mismo em-

---

<sup>1</sup> Esta ponencia forma parte de una investigación realizada con apoyo del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), sin el cual no hubiera podido participar en este congreso.

<sup>2</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Las respuestas del mudo*, Jorge Coaguila (ed.), Lima, Campo-donico, 1998, p. 340.

perador, y eran una especie de apuntes, un *vademécum* o manual de buen gobierno y auto-control.

La primera edición apareció en Zúrich, impresa en 1519 por Andreas Gesner, y se basa en un manuscrito desaparecido y acompañada por la traducción al latín de Xilander (Wilhelm Holzman); además, existe un manuscrito completo, el Vaticanus Graecus 1950, que data del siglo XIV.

En la primera edición y los manuscritos no hay división en capítulos o libros. Las traducciones y ediciones de los siglos XVI y XVII presentan diferentes divisiones.

La numeración actual en doce libros es la de la traducción latina de Thomas Gastaker, publicada en Cambridge en 1652, según Hadot<sup>3</sup>.

Carlos García Gual señala en la introducción que la primera traducción al español, por cierto hecha directamente sobre el texto griego y no sobre la versión en latín, es la de Jacinto Díaz de Miranda, de 1758, que se publicó con el título de *Soliloquios o reflexiones morales*; agrega que se trata de una «traducción notable» con más de quinientas notas, y se ha reeditado varias veces, pues formó parte de la Biblioteca Clásica, en 1888, y también de la Colección Crisol, de Aguilar, y la Colección Austral de Espasa-Calpe. Sin embargo, este texto que en su momento tenía varios méritos –como el de la *Poética* de Aristóteles, traducida por J. Goya y Marian, o *Las vidas y opiniones de los filósofos antiguos*, de Diógenes Laercio, de J. Ortiz Sanz, hechas en esos mismos años–, «resulta hoy anticuada y un tanto rancia de estilo»<sup>4</sup>. Por eso, prefirió la traducción de Ramón Bach Pellicer, que se apega más al texto griego, pues en todos los pasajes difíciles opta por la precisión en vez de una elegancia discutible.

Siguiendo a Epicteto, el emperador recuerda constantemente que no hay que preocuparse por lo que no depende de nosotros, es decir de los bienes materiales, los honores, la opinión de los otros, y que debemos esforzarnos, en cambio, por dominar nuestras emociones y opiniones, que es lo único que podemos controlar.

---

<sup>3</sup> Pierre Hadot, *La citadelle intérieure: introduction aux pensées de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992.

<sup>4</sup> Carlos García Gual, «Introducción» en Marco Aurelio, *Meditaciones*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 1994, p. 26.

El carácter efímero de la existencia humana, la fugacidad del tiempo y de la memoria, la muerte y el olvido que se tragan a todos los hombres, grandes o pequeños, son los grandes temas de estas *Meditaciones*.

Se trata de una serie de epigramas y reflexiones escritas en un estilo sencillo y frío, conciso y austero, aunque hay pasajes oscuros que han dado lugar a interpretaciones divergentes.

El aparente desorden del texto revela, para García Gual, «el modo como fue compuesto, por anotaciones esporádicas, con reiteración de motivos, con retoques y saltos, y elaborado en ratos sueltos, en vigilas arduas y sin una intención escolástica»<sup>5</sup>.

La influencia de Heráclito se aprecia en la visión estoica de un universo en continua transformación<sup>6</sup>, pues «[c]asi nada persiste y muy cerca está este abismo infinito del pasado y del futuro en el que todo se desvanece»<sup>7</sup>; «nada ama tanto la naturaleza del conjunto como cambiar las cosas existentes y crear nuevos seres semejantes»<sup>8</sup>. Todas las cosas humanas son «efímeras y carentes de valor»<sup>9</sup>. Nosotros mismos seremos «[d]entro de poco ceniza o esqueleto o bien un nombre o ni siquiera un nombre, y el nombre (qué es sino) un ruido y un eco»<sup>10</sup>.

Todo es efímero: el recuerdo y el objeto recordado, pues todo acaba cayendo en el olvido, incluso las leyendas<sup>11</sup>.

Vivimos por un instante, sólo para caer en el completo olvido y en el vacío infinito de tiempo que precedió a nuestro nacimiento y que sigue a nuestro deceso. Hay innumerables personajes históricos que «tras pasar una vida de implacable enemistad, sospecha, odio... ahora están muertos y reducidos a cenizas»<sup>12</sup>. Según Marco Aurelio, «[e]l tiempo es un río y una corriente impetuosa de acontecimientos. Apenas se deja ver cada cosa, es arrastrada; se presenta otra, y ésta también va a ser arrastrada»<sup>13</sup>. Nuestras vidas no son sino «un punto en el tiempo», nuestra «alma, una

---

<sup>5</sup> Carlos García Gual, «Introducción», p. 27.

<sup>6</sup> Pierre Hadot, *La citadelle intérieure...*, p. 90.

<sup>7</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Gredos, 1994, V, 23.

<sup>8</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 36.

<sup>9</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 48.

<sup>10</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, V, 33.

<sup>11</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 35.

<sup>12</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, II, 43.

<sup>13</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 43.

peonza»<sup>14</sup>, la fortuna incalculable y la fama, incierta. Todo lo existente se desintegra y todo lo creado por la naturaleza está destinado a morir, y la fama después de la muerte se convierte en olvido.

Además, la vida es increíblemente monótona. «Quien ha visto el presente, todo lo ha visto»<sup>15</sup>, pues «todo cuanto se hace hoy, se ha hecho siempre y se hará». Si recordamos, por ejemplo, la corte de Adriano, de Antonio, de Filipo, de Alejandro, de Crespo, nos podremos dar cuenta de que «[t]odo eso no era diferente de lo que ves ahora [...] solamente los actores varían»<sup>16</sup>.

Si evocamos los tiempos de Vespasiano, veremos «siempre las mismas cosas: personas que se casan crían hijos, enferman, mueren hacen la guerra, celebran fiestas, comercian, cultivan la tierra, adulan, son orgullosos, recelan, conspiran, desean que algunos mueran, murmuran contra la situación presente, aman, atesoran, ambicionan los consulados, los poderes reales... Pasa de nuevo a los tiempos de Trajano: nos encontraremos con idéntica situación»<sup>17</sup>.

En resumen, «[t]odo lo que acontece es tan habitual y bien conocido como la rosa en primavera y los frutos en verano»<sup>18</sup>.

Si echamos «una ojeada hacia el pasado», podremos «prever fácilmente lo que será el porvenir», pues «[e]l espectáculo será semejante; todo irá al mismo paso y en iguales condiciones que lo que en la actualidad sucede Y así como en las representaciones teatrales (y ahora diríamos que las películas) nos aburren, porque «siempre se ven las mismas cosas, y la uniformidad hace al espectáculo fastidioso»<sup>19</sup>, lo mismo pasa con la vida. Además, recuerda un «hermoso pasaje de Platón», según el cual «cuando se quiere hablar de los hombres, es preciso elevarse en cierto modo sobre la tierra y observar desde lo alto lo que se extiende a la vista: muchedumbre, ejércitos, trabajos en los campos, matrimonios, divorcios, nacimientos, muertes, tumulto en los tribunales, comarcas desiertas, naciones bárbaras de todos los colores, regocijos,

---

<sup>14</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, II, 17.

<sup>15</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, VI, 37.

<sup>16</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, V, 27.

<sup>17</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 2.

<sup>18</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 44.

<sup>19</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 44.

lamentaciones, ferias y mercados, la confusión de todo esto y la armonía del mundo formado de tantos y tan contrarios elementos»<sup>20</sup>.

Es, pues, indiferente ser espectador de la vida humana durante cuarenta años que por espacio de mil; porque, en resumen, ¿podrías ver algo más?»<sup>21</sup>.

«A la vista de eso en qué se diferencia el niño que ha vivido tres días y el que ha vivido tres veces más que Gereneo»<sup>22</sup>, pregunta para rematar su disertación, refiriéndose a Néstor, un personaje de la *Ilíada* que se jactaba de haber conocido tres generaciones de guerreros.

El emperador señaló que «cada uno vive exclusivamente en el presente, el instante fugaz»<sup>23</sup>; lo demás es «incierto»<sup>24</sup>; por lo tanto nuestras vidas son tan insignificantes como «el rinconcillo de la tierra donde vive»<sup>25</sup>, y en varios lugares reitera que «la tierra entera es un punto, y de ella, ¿cuánto ocupa el rinconcillo que habitamos?»<sup>26</sup>; además, menciona «el abismo infinito del pasado y del futuro en que todo se desvanece»<sup>27</sup>.

«Pequeña es asimismo la fama póstuma, incluso la más prolongada, y esta se da través de unos hombrecillos que muy pronto morirán, que ni siquiera se conocen a sí mismos, ni tampoco al que murió tiempo ha»<sup>28</sup>.

«¿Quién se acuerda de Escipión y Catón?», pregunta el emperador, «¿No se ha olvidado al mismo Augusto a Adriano y Antonino? Todo se extingue y acaba cayendo en un olvido total. Y eso los que destacaron, en cierto modo, porque los demás, desde que expiraron, se borran completamente»<sup>29</sup>. Hay un eco de Marco Aurelio en la prosa 90.

Nos paseamos como autómatas por ciudades insensatas. Vamos de un sexo a otro para llegar a la misma morada. Decimos más o menos las mismas cosas con algunas variantes. Comemos vegetales o animales, pero nunca más de los disponibles. En ningún lugar nos sirven el Ave del Paraíso ni la Rosa de los Vientos. Nos jactamos de aventuras que una computadora reduciría a diez o doce situaciones ordinarias.

---

<sup>20</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, VII, 48.

<sup>21</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, VI, 46.

<sup>22</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 50.

<sup>23</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

<sup>24</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

<sup>25</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

<sup>26</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 3.

<sup>27</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones* V, 23.

<sup>28</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 10.

<sup>29</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 33.

¿La vida sería entonces, contra todo lo dicho, a causa de su monotonía, demasiado larga? ¿Qué importancia tiene entonces vivir uno o cien años? Como el recién nacido, nada vamos a dejar. Como el centenario, nada nos llevaremos, ni la ropa sucia ni el tesoro.

Algunos dejaran una obra, es verdad. Sera lindamente editada. Luego curiosidad de algún coleccionista. Más tarde, la cita de un erudito. Al final, algo menos que un nombre: una ignorancia<sup>30</sup>.

Marco Aurelio señaló que «[l]as palabras, antaño familiares, son ahora locuciones caducas»<sup>31</sup>; el lenguaje también cambia y se transforma continuamente, y la evolución y adaptación del texto de sus reflexiones concuerda con esta idea. Y si el texto del emperador ha ido cambiando en las traducciones al español, no es raro que Ribeyro lo reescriba en una de sus prosas apátridas.

El mini-ensayo de Ribeyro merece un estudio estilístico detenido, pero me limitaré a señalar algunos rasgos notables.

Ribeyro nos recuerda de entrada la pobreza de nuestras vidas, que se pueden reducir a unas cuantas situaciones, una idea que en las *Meditaciones* aparece en varios momentos, como ya señalé, pero a la que Ribeyro le da un toque actual cuando menciona «una computadora» y «ciudades insensatas», donde nos paseamos «como autómatas», la promiscuidad urbana —«vamos de un sexo a otro para llegar a la misma morada»— y la preocupación por la alimentación —«comemos vegetales o animales, pero nunca más de los disponibles»— y en relación a esta limitación le da un giro humorístico al señalar que «[e]n ningún lugar nos sirven el Ave del Paraíso ni la Rosa de los Vientos». Contrapone a continuación la idea del emperador con la vieja concepción de la *vita brevis*. Como remate repite la pregunta del emperador. ¿Qué importancia tiene entonces vivir uno o cien años? Para concluir en seguida que, «[c]omo el recién nacido, nada vamos a dejar. Como el centenario, nada nos llevaremos, ni la ropa sucia ni el tesoro»<sup>32</sup>.

Nótese, de paso, que ahí donde Marco Aurelio habla de Néstor y recuerda que era conocido por el patronímico Gereneo, Ribeyro rechaza la erudición y escribe sencillamente «centenario».

---

<sup>30</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Lima, Editorial Planeta Perú, 2013, p. 79.

<sup>31</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 33.

<sup>32</sup> Julio Ramon Ribeyro, *Prosas apátridas*, p. 79.

Termina con una especie de consideración retrospectiva o *afterthought*, donde la idea de la gloria y de la fama y el olvido, tan cara al emperador, se restringe al ámbito literario.

Algunos dejaran una obra, es verdad. Sera lindamente editada. Luego curiosidad de algún coleccionista. Más tarde, la cita de un erudito. Al final, algo menos que un nombre: una ignorancia.

La presencia de las *Meditaciones* del emperador en la obra de Ribeyro no se limita a una de sus prosas apátridas.

Los estoicos proclamaron, además, que sólo se puede alcanzar la libertad y la tranquilidad llevando una vida guiada por los principios de la razón y la virtud, lo que implica rechazar «el elogio de la muchedumbre, cargos públicos, riqueza o disfrute de placeres»<sup>33</sup>. Solo así podemos convertirnos en «un ser exento de codicia, envidia, recelo o cualquier otra pasión»<sup>34</sup>, inmune a los placeres, «invulnerable a todo dolor, insensible a toda maldad»<sup>35</sup>, es decir en alguien imperturbable como «el promontorio contra el que sin interrupción se estrellan las olas»<sup>36</sup>. Esta era la idea de la imperturbabilidad o *ataraxia*. Por eso el término estoicismo se utiliza para referirse a la actitud de tomarse las adversidades de la vida con fortaleza y aceptación y ya sabemos que Ribeyro supo afrontar con dignidad el cáncer que finalmente acabo con él.

La imperturbabilidad procede, desde luego, de la conciencia de que «las cosas no alcanzan el alma, sino que se encuentran fuera, y las turbaciones surgen de la única opinión interior», y que «todas esas cosas que estás viendo pronto se transformarán y ya no existirán»<sup>37</sup>.

El emperador consideraba, se deduce, que los deseos son la causa de todas nuestras desdichas, y en una carta a su hermano, Ribeyro, después de hablar de su situación y proyectos utópicos, copia uno de los sonetos morales de Quevedo, que es puro Marco Aurelio, y en el que destacan los versos «Si no temo perder lo que poseo/ni deseo tener lo que no gozo» y «Solo ya el no querer es lo que quiero»<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 6.

<sup>34</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 2.

<sup>35</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 2.

<sup>36</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 49.

<sup>37</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 3.

<sup>38</sup> «Si no temo perder lo que poseo, / ni deseo tener lo que no gozo, / poco de la fortuna en mí el destrozo / valdrá, cuando me elija actor o reo. / Ya su familia reformó el deseo, / no palidez el susto o risa el gozo / le debe de mi edad el postrer trozo / ni anhelar a la

Por otra parte, los personajes de sus cuentos son impulsados por sus deseos y al final se pegan un chasco, como en *La tía Clementina*, *La música*, *el Maestro Berenson y un servidor*, *Los merengues*, *El banquete* o *Una aventura nocturna*, *El polvo del saber*, por mencionar algunos.

Para los cínicos, el sabio era el que se contenta con lo mínimo, así nada le falta; no sufre, porque eliminó sus deseos, que son la causa de nuestra insatisfacción y desdicha, y esta idea, que también se encuentra en Marco Aurelio, es el nexo entre el cinismo y estoicismo.

En una carta a Federico Camino, Ribeyro menciona con cierta envidia y admiración a su amigo, el poeta Rodolfo Hinostroza, que «decidió irse de París, luego de quince años de residencia, y enrumbó a México en busca de nuevos horizontes, llevándose a cuestas todo su patrimonio, que se reducía a una bolsa de mano con unos cuantos jeans adentro y algunos manuscritos»<sup>39</sup>.

Y en otra carta, dirigida esta vez a Luchting y escrita unos dos años antes, ya había sido mucho más explícito, pues le dice que ha satisfecho todos sus «apetitos materiales» y ya no desea nada: «Mi ideal es la austeridad, el aislamiento, la tranquilidad»<sup>40</sup>.

Asegura que hizo un inventario de sus pertenencias, y todo le pareció «excesivo, innecesario» y que con gusto ya se hubiera deshecho de los «45 aparatos eléctricos» registrados, así como de toda la ropa y prendas de vestir que colgaba en un ropero, pues no la usaba debido a que «me pongo siempre la misma ropa vieja». Incluso sus libros le parecen «superfluos» y «una vana ostentación con sus estanterías vidriadas». Lo que quería era «vivir en paz y con poco, sin respetar las reglas del juego social», como estaba obligado por su empleo en la UNESCO. De sus compromisos, «unos trescientos al año, evita doscientos noventa», le asegura, «pero los otros diez le fastidian. Si tuviera la posibilidad de retirarse para llevar una vida modesta pero soberana, lo haría en el acto»<sup>41</sup>.

---

Parca su rodeo // Solo ya el no querer es lo que quiero; / prendas del alma son las prendas mías; / cobre el puesto la muerte y el dinero. // A las promesas miro como espías, / morir al paso de la edad espero, / pues me trajeron, llévenme los días» (Carta a Juan Antonio, 7 de agosto de 1976, recopilación inédita de Jorge Coaguila).

<sup>39</sup> Carta inédita a Federico Camino, 4 de agosto de 1983.

<sup>40</sup> Carta a Luchting, 13 de diciembre de 1981 (Julio Ramón Ribeyro, *Cartas a Luchting*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016, p. 240).

<sup>41</sup> Carta a Luchting, 13 de diciembre de 1981 (Julio Ramón Ribeyro, *Cartas a Luchting*, p. 241).

En varios momentos manifestó su rechazo a la sociedad de consumo y su anhelo de retirarse a una casa de adobe en una playa de su país y, al final de su vida, optó sensatamente por comprarse un apartamento en el sexto piso de un edificio con vista al mar en Barranco, no muy lejos de la quinta donde creció.

Tal vez recordó que el emperador señala que «[s]e buscan retiros en el campo, en la costa y en el monte. Tú también sueles anhelar tales retiros. Pero todo eso es de lo más vulgar, porque puedes en el momento que te apetezca retirarte en ti mismo. En ninguna parte un hombre se retira con mayor tranquilidad y más calma que en su propia alma; sobre todo aquel que posee en su interior tales bienes que, si se inclina hacia ellos, de inmediato consigue una tranquilidad total<sup>42</sup>.

Tal vez Ribeyro se dio cuenta de que cualquier lugar es igual a cualquier lugar, y que «todo lo de aquí es igual a lo que está en el campo o en el monte o en la costa o donde quieras»<sup>43</sup>.

## OBRAS CITADAS

Hadot, Pierre, *La citadelle intérieure: Introduction aux pensées de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992.

Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Gredos, 1994.

Ribeyro, Julio Ramón, *Cartas a Luchting*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016.

—, *Las respuestas del mudo*, Jorge Coaguila (ed.), Lima, Campodónico, 1998.

—, *Prosas apátridas*, Lima, Editorial Planeta Perú, 2013.

---

<sup>42</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, III, 3.

<sup>43</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, X, 23.



## ***Memoria sobre la Colonización en Chile de Ignacio Domeyko y la equivocada propuesta «Colonia Muschgay». Siglo XIX***

LILIANET BRINTRUP HERTLING

Humboldt State University

**RESUMEN:** El proceso de colonización alemana en el siglo XIX, asunto de gran polémica y de numerosas propuestas, se inicia bajo el presidente Manuel Montt, quien concibiera la idea en 1845 y estuvo a cargo, entre otros, de figuras importantes, Bernardo Eunom Philippi Krumwiede, alemán, y Vicente Pérez Rosales, chileno. Ignacio Domeyko, prominente científico y fervoroso católico, escribe su *Memoria sobre la colonización en Chile*, expresando con énfasis un aspecto fundamental de esa «gente [alemana] honrada y trabajadora» que se debe traer al país: su religión católica. Ignacio Domeyko pone de ejemplo superlativo a Carl Otto von Muschgay Förster, potencial inmigrante alemán católico, quien escribe una carta al Presidente del Gobierno de Chile (17 de diciembre de 1849) desde el Convento de Zwiefalten, Würtemberg, exponiendo su deseo de formar parte del establecimiento de una verdadera «colonia modelo» en Chile. Será Vicente Pérez Rosales, el Agente de la Colonización alemana, quien pondrá las cosas en su lugar en su libro *Recuerdos del Pasado*, señalando el gran error del conocido naturalista Ignacio Domeyko, con respecto al colono alemán Carl Otto von Muschgay Förster. Este breve trabajo se centra en las contradicciones incurridas por un científico de la talla de Ignacio Domeyko debido principalmente a su fervor religioso. En su *Memoria...*, Ignacio Domeyko diseña y clasifica el tipo de colono que Chile necesita para llevar adelante el ansiado progreso. Como exiliado católico Ignacio Domeyko sabe bien lo que es un país dividido por su credo religioso.

**PALABRAS CLAVE:** Inmigración, viaje, Chile, siglo XIX

El proceso de colonización alemana en el siglo XIX, asunto de gran polémica y conflictos y de numerosas propuestas, se inicia en Chile bajo

el presidente Manuel Montt, quien completa la idea en 1845 con la promulgación de la Ley de Inmigración. Dos grandes figuras destacan, el alemán Bernardo Philippi Krumwiede y el chileno Vicente Pérez Rosales. Sin embargo, políticos, científicos, viajeros, comerciantes y especuladores económicos estuvieron también a cargo directa e indirectamente del proyecto. La inmigración y colonización en el sur de Chile, ese largo «período de vacilaciones y de buenos deseos»<sup>1</sup>, centrado en la idea de «poblar»<sup>2</sup> dicha región con familias de origen alemán, databa ya de 1526, cuando el rey Carlos V concedió a la firma comercial Fugger de Augsburgo, los territorios ubicados al norte del Estrecho de Magallanes. El proyecto no pudo llevarse a efecto por los tremendos problemas que representaba una empresa de esta envergadura, por lo que queda abandonado alrededor de 300 años hasta que surgen nuevos intentos: en 1812 con colonos irlandeses; en 1838 con colonos europeos en camino hacia los Estados Unidos; en 1842 con 10.000 colonos católicos alemanes, proyectos todos que tampoco fructificaron. Según Jean-Paul Blancpain:

El proyecto debía hacerse con extremo cuidado para evitar una rivalidad abierta entre las dos razas, poniendo clara atención al problema de asimilación de los que iban llegando, de las relaciones ante las dos comunidades nacional e inmigrada; en buenas cuentas, de los riesgos de segregación y enquistamiento de una minoría extranjera, en la parte más alejada y más atrasada del país [Chile]<sup>3</sup>.

Ignacio Domeyko perteneció a una familia de la más antigua nobleza polaca. Nació en Niedwiaska en 1802 y vivió en Zapole, Lituania, hasta los 28 años, momento en que, junto con sesenta mil polacos, tuvo que abandonar Polonia debido a su participación en la insurrección del país en 1830, exiliándose primero en Francia en 1832 para, posteriormente, viajar a Sudamérica el 2 de febrero de 1838, contratado por el gobierno de Chile para dar clases de Química y Mineralogía en el Colegio de Coquimbo por seis años. Vivió en Chile desde 1844 hasta su muerte, en 1889, y realizó una actividad científica y profesional de enormes proporciones. Como dato ilustrativo de la dimensión de su trabajo, se puede

<sup>1</sup> Jean-Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile: 1816-1945*, Santiago de Chile, Dolmen, 1994, p. 33.

<sup>2</sup> Carmen Norambuena Carrasco, «La inmigración en el pensamiento de la intelectualidad chilena 1810-1910», en *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, 24.109 (1995), pp. 73-83.

<sup>3</sup> Jean Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile: 1816-1945*, p. 47.

señalar que dictó clases de Geognosis, Mineralogía, Geología, Química y Física y que escribió un total de 394 obras: 307 estudios sobre Mineralogía; 30 sobre Geología y Paleontología; 1 sobre Física; 11 sobre Química; 15 sobre Metalurgia; 6 sobre Pedagogía; 19 estudios de materias diversas; 2 libros de viaje: *Mis viajes: Diario de un exiliado; Araucanía y sus habitantes*; y una *Memoria sobre la colonización en Chile* en 1850<sup>4</sup>. En dicha *Memoria*, Ignacio Domeyko, inmigrante, científico-viajero-narrador, celebra con entusiasmo el *Ensayo sobre Chile* de Vicente Pérez Rosales escrito también en 1850<sup>5</sup>, por haber éste presentado a Chile «ante el mundo europeo [germano] llamando a su patria a la gente honrada y trabajadora»<sup>6</sup>. Ignacio Domeyko, a partir de las polémicas existentes sobre el tema de la colonización, expresaba en ella enfáticamente lo que consideraba un aspecto fundamental sobre las potenciales familias germanas inmigrantes: la religión católica. Domeyko critica a Bernardo Philippi, quien fue enviado por el Gobierno de Chile a Alemania en calidad de Agente de Colonización en 1848 para atraer colonos; los trajo y, entre ellos, no sólo llegaron católicos, sino también protestantes<sup>7</sup>. Domeyko rechazaba la idea de traer a Chile protestantes y dio razones en su *Memoria*. Según él, el comisionado Bernardo Philippi no habría cumplido con lo establecido por la Ley de Colonización de 1845 que autorizaba que en 6.000 cuadras de terrenos baldíos se pudieran establecer colonias de «naturales y extrajeros»<sup>8</sup> y que «por un decreto del 27 de julio de 1848, comisionó el Gobierno a D. Bernardo Philippi para traer colonos de Alemania [y] de 150 a 200 familias alemanas católicas de agricultores i artesanos de aldea [...] i a dos sacerdotes

---

<sup>4</sup> Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín, 1850.

<sup>5</sup> Vicente Pérez Rosales, *Ensayo sobre Chile*, Rolando Mellafé Rojas (ed.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1986.

<sup>6</sup> En «Carta de Ignacio Domeyko a Vicente Pérez Rosales (12 de abril de 1858)», citada por Mellafé Rojas en su «Introducción» a Vicente Pérez Rosales, *Ensayo sobre Chile*, p. 30.

<sup>7</sup> Crítica que, a su vez, le valió otras, tanto en el pasado como en el presente. El estudioso alemán George F. W. Young señala que la crítica de Ignacio Domeyko a Bernardo Philippi es injusta para un hombre que fue uno de los gestores de la empresa colonizadora. («Colonization in Llanquihue», en *Germans in Chile: Immigration and Colonization 1849-1914*, New York, The Center for Migration Studies, 1974, p. 20, nota 15).

<sup>8</sup> Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, p. 6.

alemanes católicos»<sup>9</sup>. Tampoco, según Domeyko, el «comisionado no indica[ba] las dificultades que [hubiera] podido encontrar para el desempeño de su principal encargo [es decir] traer de 150 a 200 familias alemanas católicas»<sup>10</sup>. En su *Memoria*, que Domeyko redactaba cuando ya los futuros colonos estaban en marcha, y en medio de la polémica sobre la necesidad de poblar los territorios del sur, expone una serie de aspectos a los que el Gobierno chileno debía prestar atención, ofreciendo un diseño y clasificación del tipo de colono que Chile necesitaba para lograr el progreso y bienestar en la joven República. A partir de la calidad de exiliado de Polonia, un país donde, después de las invasiones rusas, queda desmembrado, dividido, es del todo lógico pensar que éste sería uno de los aspectos que preocuparían a Domeyko. Era importante, entonces, rechazar toda ideología y credo religioso que pudiera eventualmente dividir a los habitantes de un país<sup>11</sup>. El hecho de que Domeyko escribiera su *Memoria* desde su posición de inmigrante acogido en Chile en 1832, le permitía tener sus documentos en orden e integrarse en el quehacer total del sistema chileno<sup>12</sup>, lo que además le llevó a adquirir la nacionalidad chilena; fue también conocedor del país por sus recurrentes excursiones y, así, sabía o creía saber lo que el Chile decimonónico necesitaba. Como exiliado católico, sabía cuán importante fue para él encontrar personas de la fe que él profesaba: los católicos en Chile le hacían sentirse como en casa. Observaba que la unidad de la fe en Chile era indispensable para su progreso. La realidad del exilio le había convertido en un viajero escindido en alma y cuerpo: «Difícil es describir ese estado en que se sienten bien dos existencias separadas, [...] esto es

---

<sup>9</sup> Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, pp. 6-7.

<sup>10</sup> Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, p. 7.

<sup>11</sup> El historiador Benjamín Vicuña Mackenna se centraba en lo que le preocupaba a Ignacio Domeyko: el tipo de colono europeo que debía asentarse en Chile. Su observación le había demostrado que el mejor colono posible para Chile y para Latinoamérica era el alemán, ya sea por su carácter, por ser individuo de una raza especial o por ser ciudadano de sólo una comunidad política (*Bases del Informe presentado al Supremo Gobierno sobre la inmigración extranjera por la Comisión Especial nombrada con esos objeto y redactada por el Secretario de ella Don Benjamín Vicuña Mackenna*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1865, p. 20).

<sup>12</sup> El desempeño de Ignacio Domeyko en Chile es extenso: 349 obras escritas; varias veces, rector de la Universidad de Chile y numerosas otras funciones administrativo-académicas.

el cuerpo con los sentidos en un lugar, y el alma lejos, ocupada en otro mundo y en otra realidad», escribía al año de estar en Chile<sup>13</sup>.

¿Cómo poder entender la crítica de un científico de la talla de Domeyko al Comisionado del Gobierno, Bernardo Philippi, quien no sólo trabajó decididamente para que se lograra el establecimiento de colonos germanos en Chile, sino que después de lograrlo, muere asesinado en Magallanes debido a un desgraciado y lamentable episodio equívoco de venganza?

Debido a la práctica de la religión católica en Chile, Domeyko se sintió bienvenido y siempre tuvo al respecto las mejores palabras para el credo de Chile. Fue el defensor oficial de los derechos del prelado y tuvo a su cargo el nombramiento de bachilleres de las escuelas parroquiales. Además, muchos de sus amigos eran católicos y, por cierto, Chile no sólo le abrió las puertas de sus templos e iglesias, sino que la vida misma le permitió casarse por la Iglesia católica, bautizar a sus hijos, educarlos en colegios católicos y, finalmente, viajar con uno de ellos a Roma y al Vaticano para que se ordenara sacerdote. Precisamente por todo esto, Ignacio Domeyko consigue una entrevista de quince minutos con el Papa Juan Pío XXIII en el Vaticano. Éste es un momento único para él, pues no sólo ve cumplido el mayor sueño de su vida, sino que es el primer paso hacia su visita a Tierra Santa, que culminará con «haber tenido la satisfacción de ver a su hijo officiar misa en Cracovia, en el altar junto al sepulcro de San Estanislao, patrono de Polonia»<sup>14</sup>. Su fe católica le mantuvo en una línea de identidad que le protegía de cualquier posible alteridad cultural. Sin embargo, Domeyko no estaba totalmente equivocado, pues, como han indicado algunos estudiosos sobre esta materia, en el sur de Chile, sin haber existido un enquistamiento brutal por la cuestión del credo entre los mismos germanos, chilenos e indígenas, sí se registraron algunas divisiones. Blancpain explica lo ocurrido entre los germanos católicos inmigrantes de la Westfalia, Tirol y Silesia, quienes no sólo contribuyeron de modo decisivo «en materia de cánticos, de catequesis, de liturgia y de difusión de la “buena prensa alemana”»<sup>15</sup>, sino que también los católicos se habrían naciona-

---

<sup>13</sup> Ignacio Domeyko, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, Mariano Rawicz (trad.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1978, tomo 1, p. 73.

<sup>14</sup> Claudio Canut de Bon Urrutia, *La Escuela de Minas de La Serena. Derrotero de sus orígenes*, La Serena, Universidad de la Serena, 1992, p. 36.

<sup>15</sup> Jean Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile 1816-1945*, pp. 194-195.

lizado mucho antes que los protestantes. Blancpain señala que, por ejemplo, en Llanquihue entre 1890 y 1914

[...] el celo apostólico de los jesuitas de Westfalia provocó una aguda rivalidad entre emigrados de las dos confesiones, manifestada en un diluvio de anatemas recíprocos, de acusaciones de lesa-germanismo, lo cual, con ocasiones de las consultas electorales, llevó a grandes enfrentamientos: riñas, apedreamientos de cortejos, incendios de templos e iglesias, agresiones y asesinatos<sup>16</sup>.

Paz Domeyko Lea-Plaza en su valiosa y hermosa biografía *Ignacio Domeyko: La vida de un emigrante (1802-1880)*<sup>17</sup>, citando el manuscrito de Hernán Domeyko, hijo de Ignacio, se refiere a los hábitos religiosos sistemáticos de Ignacio: bendecir, rezar y leer libros místicos<sup>18</sup>. Se refiere también a las dificultades y conflictos que el catolicismo le creaba en el seno de la Universidad:

Cada nueva iniciativa de Domeyko despertaba resistencia, polémica y conflicto. Una mayoría se daba perfecta cuenta de la verdadera urgencia de aplicar ciertas medidas, y lo apoyaban, pero otros se resistían a viva voz y generaban discusiones abiertas; también había algunos que sin importar lo que él propusiera, siempre se le oponían. Había un aspecto que no podían perdonarle: su fe católica<sup>19</sup>.

Augusto Orrego Luco, exalumno de Ignacio Domeyko, explica en su libro *Recuerdos de la escuela*, no sólo el origen de la catolicidad de su maestro y su consiguiente adhesión inamovible al credo católico, sino que ofrece una mirada distinta sobre las razones de este catolicismo que, en principio, se contraponía con la ciencia y sus enseñanzas científicas:

Nosotros lo admirábamos, pero... ¿por qué no decirlo? La juventud de aquella época estaba impregnada en la incredulidad alegre de Voltaire o en el materialismo pesado y agresivo de los discípulos de Büchner. Fuerza y materia eran la expresión suprema de la ciencia, el juicio final de todas las creencias. No podíamos comprender que las ciencias naturales y las ciencias religiosas se pudieran conciliar, y no aceptábamos la posibilidad de ese monstruoso maridaje sino suponiendo la falsedad de una de las dos; o la ciencia era falsa o falsa la religión. Nuestro pequeño criterio se encerraba dentro

---

<sup>16</sup> Jean Paul Blancpain, *Los alemanes en Chile 1816-1945*, pp. 194-195.

<sup>17</sup> Paz Domeyko Lea-Plaza, *Ignacio Domeyko: la vida de un emigrante 1802-1880*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena, 2002.

<sup>18</sup> Para mayor información sobre la vida religiosa de Domeyko, consultar el completo libro de Paz Domeyko citado en la nota anterior, especialmente el capítulo XXX.

<sup>19</sup> Paz Domeyko Lea-Plaza, *Ignacio Domeyko: la vida de un emigrante 1802-1880*, p. 253.

del marco de fierro de esta alternativa. Y don Ignacio, no sólo era creyente, sino también un creyente fervoroso; era lo que llamábamos un beato, lo que para nosotros era sinónimo de hipócrita. Esa sombra de las creencias religiosas pesaba sobre el prestigio de Domeyko, oscureciendo su carácter tristemente. No lo podíamos comprender. Había en esa personalidad de grandeza moral incuestionable, algo velado y misterioso, que helaba nuestra admiración y hacía palidecer nuestro entusiasmo<sup>20</sup>.

En una visita que Orrego Luco hace a Domeyko en su casa, éste, hablando de su tierra natal, le explica con emoción:

[...] para nosotros ya todo eso ha concluido. Ya no tenemos patria. Vivimos desparrramados por toda la tierra. Lo único que nos queda de Polonia, lo que no nos podrán nunca arrebatarnos son sus creencias religiosas. La religión es el único lazo que liga a ese pueblo de proscritos. El seno de la religión es para nosotros el seno de la patria. Ahí se nace, ahí se vive, ahí se muere<sup>21</sup>.

Durante esta visita, Domeyko con fuerte emoción le pide leer el prefacio de un libro del poeta romántico polaco, Adán Mickiewicz; poeta y prefacio constituían la identidad para el científico:

Mickiewicz es católico porque es polaco, porque no puede dejar de serlo sin renegar todo el pasado de su patria y sin privarse a sí mismo de una de las fuentes más fecundas de inspiración. [...] El pueblo polaco es radicalmente católico en la significación más pura de esta palabra; su pasado entero fue una lucha a muerte contra el islamismo [...] y su porvenir es otra lucha con el cisma monstruoso que hace del zar de Rusia un papa, que como Mahomet II propaga sus doctrinas con el sable. Siendo el cisma la religión del zar, el catolicismo, naturalmente, se convierte en la religión de la libertad<sup>22</sup>.

Orrego Luco concluye: «Y así veía una cosa para mí asombrosa [...] veía brotar las creencias religiosas de Domeyko de las profundidades del amor a la patria»<sup>23</sup>. La conservación de esta identidad polaca, en donde patriotismo y religión católica, eran una unidad, fue importante desde el inicio del exilio. Canut de Bon indica que durante el destierro a París, Domeyko y muchos otros polacos debían hacer un esfuerzo para apartarse de las nuevas ideologías liberales: «El ambiente liberal de Francia

---

<sup>20</sup> Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, Santiago de Chile, Francisco de Aguirre, 1976, p. 23.

<sup>21</sup> Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, pp. 22-23.

<sup>22</sup> Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, p. 23.

<sup>23</sup> Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela*, p. 23.

[era] una influencia que les atra[ía] y muchos deb[ían] luchar internamente contra esa tendencia que podría atenuar su mística patriótica y sus creencias religiosas»<sup>24</sup>. Julio Pinto Vallejos en «Ignacio Domeyko (1802-1889): La minería como ciencia y como fe» explica lo que parece irreconciliable en esta figura, su ciencia y su fe católica y confirma la «mística patriótica» señalada por Canut de Bon:

Domeyko fue el exponente del espíritu de su tiempo [...] la curiosidad y rigor científico se combinaron estrechamente con la pasión del nacionalista polaco y el fervor del católico observante [...] Hasta cierto punto la religiosidad de Domeyko no era sino otra faceta de su intenso y nunca debilitado nacionalismo polaco. Criado en una época en que el catolicismo aparecía como una de las máximas expresiones de resistencia ante la ocupación rusa [desde 1772 a 1795], identificada con el rito ortodoxo, la fe religiosa fue para él una defensa fundamental de su identidad<sup>25</sup>.

En su *Memoria*, Domeyko enfatiza lo que considera el verdadero carácter del colono y de la colonización, puntualizando que los emigrantes a Chile no pueden ser del mismo tipo que los que emigran a Estados Unidos. La diferencia estaba en los amplios y desérticos espacios del territorio estadounidense, en donde, según él, la diversidad de religión y costumbres existentes no afectaría a dicha nación; en cambio en Chile, país pequeño y de tradición católica, los colonos de otra religión, la protestante en este caso, conducirían a una fragmentación y división irreparables. Cierra su *Memoria*, incluyendo la carta del alemán Carl Otto von Muschgay Förster, católico, dirigida al Supremo Gobierno en donde expone su intención de emigrar a Chile para formar una colonia alemana ejemplar. Domeyko apoya la propuesta de Förster sin conocerle y, en realidad, por tratarse de un católico. El científico Rodolfo Philippi, hermano de Bernardo y buen amigo de Domeyko, escribe «Una rectificación, una aclaración i una agregación»<sup>26</sup> en defensa de su hermano, ante la acusación de Domeyko por la cuestión del credo religioso de los

<sup>24</sup> Claudio Canut de Bon, *La Escuela de Minas de La Serena. Derrotero de sus orígenes*, p. 13.

<sup>25</sup> Julio Pinto Vallejos, «Ignacio Domeyko (1802-1889): la minería como ciencia y como fe», en Julio Pinto Vallejos; Javier Jofré Rodríguez y Ricardo Nazer Ahumada (ed.), *Ignacio Domeyko, José Tomás Urmeneta, Juan Bruggen: tres forjadores de la minería nacional*, Santiago de Chile, Instituto de Ingenieros de Minas de Chile, 1993, p. 45.

<sup>26</sup> Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», en *La Revista de Chile*, 4 (1900), pp. 101-106.

colonos, porque la considera un serio error de éste. «Desgraciadamente», había escrito Domeyko, «se había enviado a Europa a un prusiano [Bernardo Philippi, protestante] que parecía digno de la confianza del gobierno, pero que obrando contrariamente a las instrucciones que se le habían dado, en lugar de católicos envió familias exclusivamente protestantes»<sup>27</sup>. Rodolfo cuestiona: «¿Por qué no envió el gobierno de Chile a un católico?, ¿De qué carácter debe ser este protestante que admite el encargo de traer sólo personas católicas? Es completamente falso que las personas llegadas por su conducto fueran únicamente protestantes. [...] Había un número de católicos [y] eran católicos de Westfalia, i católicos fanáticos»<sup>28</sup>. Aprovecha la ocasión para mostrar cómo Domeyko cometió, además, otras tres equivocaciones en su percepción y juicio con respecto a tres paisanos polacos católicos indignos, a quienes protegió en Chile más que nada por ser polacos y católicos. Se trata, primero, de Leon Rimarkewizz, joven que vivía en su casa, cuyas ideas eran disímiles de las de Domeyko. Rimarkewizz le acusó asegurando a Rodolfo Philippi «que Domeyko había publicado en un diario de la capital varios artículos contra los colonos alemanes llegados a Chile, que le habían llenado de indignación»<sup>29</sup>. En segundo lugar, se trata del clérigo Valentín Grundzinsky, que no sólo había tomado parte en la revolución de 1830 en Polonia, sino que había sido apresado por los rusos y condenado a encierro y escape de milagro, lo cual hacía que Domeyko, por identificación, le tuviese aún más afecto. Grundzinsky, que fue acusado por delitos tales que la curia eclesiástica en 1874, tuvo no sólo que quitarle el título de sacerdote, sino que lo condenó a otras penas, lo que significó su salida rápida de Chile. El tercero es el barón Gineezick, quien habiendo estado en Brasil y en Uruguay y, habiéndose allí casado con la hija de un general, llega a Chile para encontrar trabajo, trayendo entre sus manos una carta de recomendación para Domeyko. El científico, entre varias otras ayudas prestadas, le presentó a la familia de su esposa. Gineezick se casa con una de las cuñadas de Domeyko pocos días antes de salir de Chile. Domeyko asiste a la boda. El cónsul austriaco en Valparaíso se presentó al día siguiente en casa de Domeyko para informarle de que una señora recién llegada a Valparaíso reclamaba ser la esposa de Gineezick, mostrando

---

<sup>27</sup> Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», p. 102.

<sup>28</sup> Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», p. 102.

<sup>29</sup> Rodolfo Philippi, «Una rectificación, una aclaración i una agregación», p. 104.

todos los papeles en regla. Efectivamente Gineezick se había casado en Viena antes de viajar a América y había abandonado a su esposa e hijo. Para Domeyko estos golpes y disgustos amargos fueron tremendos. Rodolfo Philippi entiende estos equívocos y errores, incluyendo la crítica y acusación a su hermano Bernardo, pero lo que no puede entender es lo que considera el mayor equívoco del científico: el apoyo y protección dados al alemán Muschgay Förster. Para Domeyko, Förster, era un potencial inmigrante alemán católico ejemplar<sup>30</sup>. Además, Förster agregaba algo importante en su carta dirigida al presidente del país en 1849, que indudablemente tocó la sensibilidad patriótica de Ignacio Domeyko y ante lo cual no permaneció indiferente: el hecho de que Muschgay Förster y los emigrantes se encontraran en situación de guerra:

Nosotros no podemos esperar aquí la contestación a nuestra súplica, de recelo que unos nuevos disturbios civiles en Francia y Alemania pongan dificultad a la realización de nuestro pequeño patrimonio, i a la venta de nuestros bienes muebles e inmuebles, siendo natural, que aun ahora i por muchos años probablemente, del capital que nos queda i de lo que hemos gastado en preparativos de nuestra empresa, resultarán pérdidas indispensables de del 40 al 50 por ciento<sup>31</sup>.

Domeyko se identificó plenamente con esta situación del que emigra o se exilia, por lo que Förster deviene un ejemplo ideal. Junto con ser hombre acostumbrado al campo, aldeano y administrador de bosques, hablaba por un grupo de personas unidas que emigraban de Alemania de una manera voluntaria y se mostraban deseosas de ocupar terrenos baldíos e iniciar faenas de campo y cosechas<sup>32</sup>. Förster solicitaba en su carta, además, que los terrenos que se les asignaran estuvieran ubicados «cerca de una misión, a fin de que podamos cumplir los preceptos de la Iglesia i con acierto promover una escuela que luego nos proponemos a establecer entre

---

<sup>30</sup> Muschgay Förster de Zwiefalten Würtemberg fue catalogado como Administrador Forestal.

<sup>31</sup> Carl Otto von Muschgay Förster, «Carta de Carl Otto von Muschgay Förster», en Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, pp. 13-14.

<sup>32</sup> Sobre la concesión y disputas de los terrenos, consultar José Bengoa, *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1985. También, Rodolfo Philippi, «Una usurpación de tierras fiscales en 1865», en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 57 (1927), pp. 197-201.

nosotros para el estudio del idioma del país»<sup>33</sup>. Domeyko, cegado por su ferviente catolicismo, no pudo ver ni entrever lo que Förster se traía entre manos. Vicente Pérez Rosales, años más tarde, en su libro *Recuerdos del pasado*, revelaría el oportunismo, estafas y especulaciones de este impecable católico, un «tunante de tomo y lomo» según sus palabras<sup>34</sup>, que llevó adelante en nombre de la colonización germana en Chile. Con precisión y espanto Pérez Rosales señala el gran error del conocido científico polaco. Critica también a Domeyko, no sólo con respecto al concepto de colono católico alemán ideal planteado por Förster, sino también con la ilusión fantástica de una colonia perfecta, cuyo centro estaría nada menos que en un convento católico<sup>35</sup>. Debido a las discrepancias y diferencias de Förster con Pérez Rosales, quien fungía como agente de la Colonización, Förster se declara «cristiano perseguido»<sup>36</sup> y, en calidad de víctima, regresa a la capital donde recibe la protección del arzobispo de Santiago y logra que una respetada familia católica chilena, Larraín Gandarilla, le envíe de regreso al sur con el propósito de adquirir terrenos. Vicente Pérez Rosales cuenta que Förster llegó de nuevo al sur convertido en un «altanero negociante»<sup>37</sup>. Aparte de despilfarrar todo el dinero del negocio encomendado, se dejó crecer la barba y huyó hacia Pitrufquén con los indígenas araucanos, y allí «se casó con cuantas mujeres araucanas pudo»<sup>38</sup>.

Durante su viaje de regreso a Polonia en 1884, tan ansiosamente esperado, Domeyko realiza una última excursión: a Jerusalén, a partir de la cual, por fin, el lector puede entender, el por qué este hombre de ciencia riguroso, no pudo nunca abandonar dicho credo y, por ello, evitar un tremendo error de percepción con respecto no sólo a sus compatriotas polacos católicos emigrados, sino con un colono católico alemán como Förster.

---

<sup>33</sup> Ignacio Domeyko, «Carta de Muschgay», en *Ensayo sobre la colonización en Chile*, pp. 14-15.

<sup>34</sup> Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983, vol. 2, p. 103,

<sup>35</sup> Según Vicente Pérez Rosales, Muschgay Förster propuso también perforar por su base la Cordillera de los Andes para así llegar más pronto a Buenos Aires, Argentina.

<sup>36</sup> Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado 1814-1860*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983, vol. 2, p. 102.

<sup>37</sup> Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, vol. 2, p. 104.

<sup>38</sup> Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, vol. 2, p. 104.

Su viaje a Jerusalén, constituye su verdadero regreso a casa puesto que Domeyko, imaginariamente, durante sus 46 años en Chile siempre estuvo, por decirlo así, en Tierra Santa. No se escapa del conflicto último de todo exiliado, desterrado o expatriado: la aparición del conflicto con su identidad cultural, por una parte, y con la solidaridad político-social-cultural con el país del exilio, por otra. El recuerdo constante y nostálgico por su patria y por su fe católica son los verdaderos cordones que le mantienen atado mental y emocionalmente a su territorio natal. No será sino hasta su regreso a Chile desde Polonia, habiendo pasado por Roma, el Vaticano y principalmente por Jerusalén o Tierra Santa, cuando Domeyko se constituirá como un sujeto indivisible, momento que ocurre ya a la edad de 80 años, cuando finalmente su cuerpo, alma y espíritu coinciden. Domeyko se sorprende de sus mismas impresiones durante su estancia en Jerusalén y estas van cobrando sentido en la medida en que amalgama, a través de un procedimiento narrativo repetido, la religiosidad de su pasado infantil vivida en la casa paterna en Lituania, con su fe y prácticas religiosas vividas en Chile<sup>39</sup>. Su discurso científico-romántico cambia al escribir su visita a Tierra Santa. Descripciones exactas, medidas y taxonómicas quedan fuera y simplemente admira la obra del divino Creador. El discurso de su viaje a Tierra Santa nos presenta a un viajero-científico alejado de la ciencia, de lo utilitario y de la justicia social, donde únicamente la belleza generada por el Creador, toca su alma. Domeyko construye un discurso entre su yo-persona y Dios, ofreciendo una unidad total. Este hombre dedicado al estudio del suelo de la tierra (geólogo), se eleva a las alturas en Tierra Santa, de tal modo que consigue una relación casi mística y de unidad con el Dios de su credo católico. Será Jerusalén, y no Polonia, el espacio donde se en-

---

<sup>39</sup> En 1845 Ignacio Domeyko había visitado a los indígenas araucanos, a quienes vio y observó también a través del prisma de la religión católica. Vio la falta de religión católica en los indígenas como un serio impedimento para lograr la incorporación de los indígenas al proyecto progresista y de unidad de la sociedad chilena. Ignacio Domeyko alabó el trabajo de los sacerdotes y de las misiones en territorio araucano, quienes imponían la práctica del bautismo, primera comunión y matrimonio. Compadeció a las mujeres araucanas por la práctica de la poligamia. Alabó también el hecho de que los araucanos poseyeran alguna noción de Dios y también que usaran el símbolo de la cruz en sus cementerios. Admiró a los araucanos por su resistencia ante la invasión española del siglo XVI, porque la relacionaba con la resistencia polaca ante la invasión rusa en el siglo XIX.

cuentre con su verdadero deseo: su encuentro con Dios. Su identidad polaca estaba férreamente asida al hecho de ser católico. Su exilio en Chile fue, como él mismo lo indicara muchas veces, más llevadero, precisamente por ser Chile un país católico. Dijo en varias oportunidades que en Chile nadie podía estar mal, pues allí había gente que «estaba con Dios». Su excursión a Tierra Santa le permite al viajero decir «por fin he llegado», «por fin he regresado», y corresponde, según sus palabras, a «la esencia de Dios que excede de nuestro entendimiento»<sup>40</sup>.

Este peregrino del mundo que cruzara el Atlántico y que recorriera casi todo Chile a pie, a caballo y a mula, se muestra profunda y humildemente agradecido al Creador. Domeyko se descubre a sí mismo temblando, apenas pudiendo rezar, enmudeciendo a ratos. Se ve de rodillas, conmovido, embelesado, mudo, «transido de amor y gratitud hacia el Creador»<sup>41</sup> y se experimenta como un ser diferente. Su viaje a Tierra Santa carece de proyectos civilizadores y progresistas, va más allá de cualquier expectativa que el viajero pudiera haber tenido, no hay ilusión ni decepción; no intenta, ni en la realidad ni en la escritura, ningún tipo de transvaloración, puesto que no es un viajero en tierra latinoamericana o en tierra indígena, ni en tierra europea, sino un viajero-exiliado y peregrino que ha completado ya casi el viaje de su vida y el relato mismo de su viaje en el exilio:

¡Cómo agradecer, con qué amor retribuir al Salvador del género humano el haberme permitido acercarme a su sepulcro [...] Fervientes fueron esa noche mis reflexiones y mis oraciones por mis padres y por mi esposa, por toda la generación de parientes y amigos [...] por la Iglesia, por mi desdichado país sufriente y ocupado, por la religión y lengua perseguidas en él, por las tierras confiscadas y también por la prosperidad de la hospitalaria patria del Nuevo Mundo [Chile], donde encontré el afecto de los habitantes, la familia y cuarenta y cinco años de vida laboriosa y grata con el favor del Supremo Hacedor<sup>42</sup>.

No ha sido sino después de este viaje a Tierra Santa que hemos podido llegar a una cabal comprensión del por qué un científico de la talla de Ignacio Domeyko pudo apoyar ante el gobierno de Chile a un ser tan deleznable como Muschgay Förster, dedicado a fantasear proyectos para

---

<sup>40</sup> Ignacio Domeyko, citando a San Dionisio, en *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, vol. 2, p. 1020.

<sup>41</sup> Ignacio Domeyko, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, vol. 2, p. 1011.

<sup>42</sup> Ignacio Domeyko, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, vol. 2, p. 1016.

sí mismo y para Chile, en nombre de la religión católica y de la Colonización germana en el siglo XIX.

## OBRAS CITADAS

- Bengoa, José, *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1985.
- Blancpain, Jean-Pierre, *Los alemanes en Chile (1816-1945)*, Santiago de Chile, Dolmen, 1994.
- Canut de Bon Urrutia, Claudio, *La Escuela de Minas de La Serena. Detrás de sus orígenes*, La Serena, Universidad de La Serena, 1992.
- Domeyko, Ignacio, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*, Mariano Rawicz (trad.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1978.
- , *Memoria sobre la colonización en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín, 1850.
- Domeyko Lea-Plaza, Paz, *Ignacio Domeyko: la vida de un emigrante (1802-1889)*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2002.
- Muschgay Förster, Carl Otto von, «Carta del Señor Muschgay Förster, 17 de diciembre de 1849», en Ignacio Domeyko, *Memoria sobre la colonización en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín, 1845, pp. 13-14.
- Norambuena Carrasco, Carmen, «La inmigración en el pensamiento de la intelectualidad chilena 1810-1910», en *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, 24.109 (1995), pp. 73-83.
- Orrego Luco, Augusto, *Recuerdos de la escuela*, Santiago de Chile, Francisco de Aguirre, 1976.
- Pérez Rosales, Vicente, *Ensayo sobre Chile*, Rolando Mellafe Rojas (ed.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1986.
- , *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983.
- Pinto Vallejos, Julio, «Ignacio Domeyko (1802-1889): la minería como ciencia y como fe», en Julio Pinto Vallejos, Javier Jofré Rodríguez y Ricardo Nazer Ahumada (eds), *Ignacio Domeyko, José Tomás Urmeneta, Juan Bruggen: Tres forjadores de la minería nacional*, Santiago de Chile, Instituto de Ingenieros de Minas de Chile, 1993, pp. 135-150.

- Philippi, Rodolfo Amando, «Una usurpación de tierras fiscales en 1865», en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 57 (1927), pp. 197-201.
- , «Una rectificación, una aclaración i una agregación», en *La Revista de Chile*, 4 (1900), pp. 101-106.
- Vicuña Mackenna, Benjamín, *Bases del Informe presentado al Supremo Gobierno sobre la inmigración extranjera por la Comisión Especial nombrada con eses objeto i redactada por el Secretario de ella Don Benjamín Vicuña Mackenna (Antiguo Secretario de la Sociedad de Agricultura de Santiago)*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1865.



## Fuera de la nación: Abraham Valdelomar, Mario Bellatín y la *nouvelle* experimental del Perú

LUIS H. CASTAÑEDA

Middlebury College

**RESUMEN:** En esta contribución se analizan las novelas cortas *La ciudad de los tísicos* (1911) de Abraham Valdelomar y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín. En ambos textos el protagonista es colectivo: una pequeña comunidad de enfermos que agoniza al interior del espacio nacional (del Perú o de una nación abstracta) y cuestiona, al mismo tiempo, sus parámetros. Sea por efecto de la tuberculosis (Valdelomar) o de un Mal que evoca el sida (Bellatín), estas comunidades se entregan a una vida retirada en la que se realizan prácticas estéticas que implican al cuerpo y buscan el placer. La duración efímera de dichos colectivos, así como su reclusión en los márgenes del territorio nacional, crean nuevas formas de pertenencia y sociabilidad, oponiéndose a la vocación por afinarse en la tierra y prolongarse en el tiempo que es propia de las naciones modernas. Pequeños enclaves utópicos, estos grupos postulan una suerte de ciudadanía tanática de signo posnacional.

**PALABRAS CLAVE:** Mario Bellatín, Abraham Valdelomar, *Salón de belleza*, *La ciudad de los tísicos*

El género de la novela corta o *nouvelle* no ocupa hoy las primeras planas cuando se habla de narrativa peruana en la prensa, desde la academia o entre los escritores mismos. Este hecho no sorprende, ya que este formato intermedio, a caballo entre la supremacía comercial de la novela-novela y el valor mítico del cuento, parece condenado al intersticio, a discurrir entre dos aguas. Sin embargo, son numerosos los exponentes de este género que han sido incorporados al canon narrativo pe-

ruano de los siglos XX y el actual, a pesar de que, como pretendo sostener, la novela corta posee ciertas características que cuestionan las bases nacionales del campo literario. Textos como *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, pieza clave de la vanguardia narrativa del continente, *Fabla salvaje* (1931) de César Vallejo, o incluso *Los cachorros* (1967) de Vargas Llosa, son algunos ejemplos de *nouvelle* peruana, pero existen muchos más, sobre todo a partir de la década de 1990, tiempos de *boom* de la metaficción en el Perú y de difusión transnacional de autores como el argentino César Aira y el mexicano-peruano Mario Bellatin. Me refiero a ciertas obras de Laura Riesco, Carmen Ollé, Iván Thays o Augusto Higa, entre otros cultores peruanos del género.

En cualquier caso, me parece que el carácter fronterizo y algo difuso de la novela corta, muchas veces definida por la recepción antes que por una esencia constitutiva, no solo empodera al lector para hacerlo más activo y más crítico, sino que además traza un territorio ambiguo y enrarecido que va más allá de la tendencia singular y efímera del cuento, aunque sin incurrir en la tentación descriptiva y abarcadora de la novela total realista, la cual, en mi opinión, sigue funcionando como un horizonte de expectativas implícito en el corpus narrativo nacional. Propongo aquí que la novela corta es un lugar propicio para examinar las fisuras del edificio de la narrativa peruana, un examen que podría ser provechoso en estos tiempos de cosmopolitismo y posnacionalismo, pero también del resurgimiento de la idea de nación alrededor del mundo. Por motivos de tiempo, comento brevemente las novelas cortas *La ciudad de los típicos* (1911) de Abraham Valdelomar y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, dos textos que, si bien están separados por más de noventa años, resultan sorprendentemente próximos en cuanto al tema: la fundación de pequeñas comunidades autónomas de ciudadanos que son expulsados del estado-nación por causa de una enfermedad mortal, un mal que acaba por contagiar y debilitar a la nación misma. Puede que Valdelomar sea un autor modernista y Bellatin nuestro contemporáneo, pero en ambos late lo que el crítico Mariano Siskind ha llamado en su monografía de 2014, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, un «deseo de mundo»<sup>1</sup>: es decir, una pulsión de cierto sector de la literatura latinoamericana moderna por deshacerse

---

<sup>1</sup> Mariano Siskind, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press, 2014.

de toda marca particular para acceder a una modernidad universal. Más allá de este deseo de mundo, una profunda semejanza temática y algunas alusiones no sistemáticas, no existe una verdadera relación intertextual entre ambas novelas; mi esperanza es que la lectura conjunta se sostenga en base a la interpretación de los asuntos comunes.

Como constructores de su propia imagen, Valdelomar y Bellatin coinciden en la preocupación por cómo su cuerpo será recibido en el medio literario. Según afirma Javier Guerrero en su libro *Tecnologías del cuerpo*, hay una plasticidad de la materia corporal que es distinta de la *performance* de género y que permite que el cuerpo se re-moldee, se re-sexúe sin término, a través de tecnologías como el viaje, la extranjería y la enfermedad<sup>2</sup>. En el caso de Valdelomar, escritor representativo de la llamada *belle époque* limeña que solemos enmarcar en el Modernismo, podemos hablar de la producción de un cuerpo nuevo a través de la moda y la gestualidad del *dandy*. Todo esto constituye una verdadera metamorfosis para un escritor originario de la periferia nacional que logró conquistar el centro de la escena capitalina y levantar allí un proyecto cosmopolita. Refiriéndose a Bellatin, Guerrero subraya su condición de escritor-*performer*, pues, como sabemos, Bellatin expande las fronteras de la escritura con diferentes adiciones intermediales. El escritor mexicano-peruano explora la autoexhibición visual de su cuerpo, cuyo ausente brazo derecho suele aparecer, en fotos, entrevistas y caricaturas, reemplazado por prótesis.

El aspecto que me interesa destacar es que las tecnologías corporales de Valdelomar y Bellatin propician que el cuerpo escape de la nación, y con ello dan a luz lo que podríamos llamar cuerpos desnacionalizados. Hay una correspondencia entre la figura del *dandy* internacionalizado que encarna Valdelomar y parte de su producción literaria, que responde, siguiendo a Josefina Ludmer en su ensayo *Aquí América Latina. Una especulación*, a un «tono antinacional»<sup>3</sup>. Asimismo, los mundos ficcionales de Bellatin niegan la primacía del territorio al localizarse en espacios abstractos, del mismo modo en que la biografía del autor, sujeto nómada y binacional, sacude las bases de un canon nacional único o excluyente.

---

<sup>2</sup> Javier Guerrero, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

<sup>3</sup> Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

En un ensayo del libro *El sol de Lima*, el narrador y ensayista Luis Loayza, figura clave de la Generación del 50 en el Perú, establece una dicotomía entre un Valdelomar inauténtico, un imitador que usurpa chapuceramente los modelos literarios y vitales europeos, *vis-à-vis* un Valdelomar «central y verdadero», aquel que se muestra en ciertos fragmentos, particularmente las cartas a su madre y los cuentos realistas de asunto infantil<sup>4</sup>. El conocido poema «Tristitia» y el cuento «El vuelo de los cóndores» son paradigmas de la estética rescatada por Loayza, cuyo retrato doble de Valdelomar ha contribuido decisivamente a forjar la opinión mayoritaria sobre el escritor. Ahora bien, si lo analizamos hoy, el gesto crítico del autor de *El sol de Lima* resulta problemático en varios sentidos; en especial, por su valoración del realismo como un medio transparente, neutral y objetivo de la autenticidad. El resultado del juicio de Loayza es opacar el carácter artificial de la totalidad de la obra de Valdelomar y, además, condenar interesantes sectores de su literatura en función de una inautenticidad que, a fin de cuentas, es la condición de todo artefacto literario. En particular, Loayza desdeña textos notables como *La ciudad de los tísicos*, novela corta publicada por entregas entre 1910 y 1911 que acusa una impronta del decadentismo.

*La ciudad de los tísicos* es sin duda un texto raro, dotado de una estructura narrativa acéfala y rizomática, que se construye como una colección de fragmentos heterogéneos (écfrasis de pinturas, esculturas y huacos; cartas; poemas; ensayos; entradas de diario). Este *collage* de documentos abandona todo sentido del orden y la dirección, y además problematiza ciertos binarismos como por ejemplo centro/periferia, nacional/extranjero, indígena/occidental, antiguo/moderno, etc. El relato es desplegado por un narrador anónimo y aparentemente extranjero (aunque su nacionalidad es bastante ambigua), de talante esteticista y dicción poética, que está en el Perú —un país extrañado y carente de topónimos— para visitar la tumba de su amigo parisino Abel Rosell, quien ha fallecido en el pueblo andino al que peregrinó para curarse de la enfermedad más espiritual y romántica del siglo XIX: la tuberculosis. El narrador recuerda, gracias a la correspondencia que mantuvo con su amigo, la existencia de una especie de club privado de enfermos de muerte al que

---

<sup>4</sup> Luis Loayza, «El joven Valdelomar», en *Ensayos*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010, p. 145. Este volumen reúne los tres libros de ensayos publicados por Loayza: *El sol de Lima* (1974), *Sobre el novecientos* (1990) y *Libros extraños* (2000).

este perteneció. La imagen de esta comunidad entregada, en el escaso tiempo que le queda por vivir, al goce efímero de los sentidos, con predilección por el olfato y los perfumes, resulta tanto más tenue y fantasmagórica cuanto que las vivencias de esas sombras que son sus miembros alcanzan al lector por vía epistolar. En todo caso, se trata de un puñado de extranjeros con inclinaciones aristocráticas y conexión directa con París, que ha fundado un cenáculo hermético y autosuficiente que vive entregado a la persecución de una belleza mortuoria y a una sexualidad necrofílica. La siguiente cita describe la naturaleza de esta comunidad:

Hoy, después de hacer la distribución de los muebles, he salido a pasear la población. ¿Sabe usted?, parece un puerto de mar. Todos, o casi todos, son extranjeros y no hay dos del mismo pueblo: europeos, yanquis, sudamericanos. Y, como nadie conoce a nadie, todos se reúnen y hacen fiestas y paseos, veladas y música; los tísicos son los que más se divierten, por lo mismo que tienen los días contados<sup>5</sup>.

Para Gabriela Nouzeilles en su artículo «*La ciudad de los tísicos. Tuberculosis y autonomía*», *La ciudad de los tísicos* puede definirse como una «ficción somática»<sup>6</sup>. Esta categoría subraya los cuerpos de la colonia de tuberculosos, entendiendo que la enfermedad impone una ley social que se enfrenta al modelo burgués y al discurso de la medicina, y que modula una visión radicalmente artística, autónoma, del vivir en comunidad. Juntos y desplazados, los tuberculosos olvidan trasfondo y raíces para darse a ciertos ritos como la fiesta y el sexo, el juego y el paseo, la lectura y la escritura, formas del placer que celebran el instante y anulan el futuro. En términos foucaultianos, enfermedad genera una heterotopía, pero también una heterocronía, operaciones que derruyen los cimientos de la nación, esa comunidad imaginada que debe apropiarse de un territorio y extenderse en el tiempo para subsistir. Siendo la extranjería la condición dominante, la nacionalidad se revela como una designación vacía, mientras que la pertenencia se torna plástica, se vuelve condición somática<sup>7</sup>. Visto así, el ritual de la agonía colectiva reformula y

---

<sup>5</sup> Abraham Valdelomar, *La ciudad de los tísicos*, Luis Fernando Vidal (ed.), Lima, Peisa, 2009, p. 40.

<sup>6</sup> Gabriela Nouzeilles, «*La ciudad de los tísicos. Tuberculosis y autonomía*», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23.1-2 (1998), pp. 295-313.

<sup>7</sup> Michel Foucault, «Des espaces autres», en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49.

desnacionaliza la ciudadanía, instalándola en una especie de no-país fundado por la enfermedad.

Para terminar con Valdelomar, señalaré que esta novela corta dialoga con distintas tradiciones narrativas de Latinoamérica y España. Los lectores de Ramón del Valle-Inclán y, en particular, de las *Sonatas* advertirán los vínculos entre el cuarteto del autor gallego y la obra estetizante de Valdelomar, tanto en su poética como en su ideología antimoderna. *La ciudad de los tísicos* engancha también con cierta vertiente de la narrativa latinoamericana: la que desafía los contornos de la nación a través de los círculos de artistas de vanguardia y neovanguardia, motivo que vemos en novelas como *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, *Rayuela* de Julio Cortázar o incluso *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

Publicada por primera vez en 1994 en la ciudad de Lima, *Salón de belleza* es tal vez la novela más célebre de Bellatin y, por ello, su argumento resulta conocido. Presentado desde la voz de un narrador-testigo también anónimo, un estilista que regenta un salón de belleza convertido en Moridero, el texto describe la vida cotidiana, relata la historia de la fundación y explica las reglas de convivencia de dicho recinto de agnía, en el que se instala una comunidad de enfermos afectados por un mal de transmisión sexual cuyo nombre se escamotea, pero que evoca el sida. La ausencia de nombres y determinaciones define personajes y lugares, extrayéndolos del paisaje nacional y creando otra geografía: el lector ignora en qué ciudad se localiza el barrio marginal donde está el salón, microcosmos que recuerda a las grandes urbes latinoamericanas, aunque también a los parajes de provincia, como la ciudad de los tísicos. Sin duda, la resistencia a nombrar y a localizar sus ficciones es parte de la estrategia antinacional que comparten Bellatin y Valdelomar.

Siguiendo con el narrador, en ambas novelas encontramos a observadores participantes que contemplan y padecen la agonía de un mundo que les es propio y ajeno al mismo tiempo: Abel Rosell por un lado y el estilista por el otro, son víctimas de la enfermedad y poseen una sensibilidad que les permite trazar vínculos entre la belleza y la muerte. Ambos personajes se enfrentan a colectivos afines, pequeños grupos cercenados de la sociedad mayor cuyos miembros han perdido o renunciado a identidad, origen y futuro, consumidos y resignificados por una dolencia que haríamos bien en tildar de estética y política, en tanto que separa a sus elegidos, esculpe sus cuerpos moribundos y les otorga lo que podríamos

denominar como una paradójica ciudadanía tanática. La enfermedad, trátese de la tuberculosis o de este mal sin nombre, exige alejamiento y metamorfosis, pero la frivolidad gozosa que veíamos en Valdelomar, cuyos personajes formaban una clase privilegiada con fines hedonistas, se ve reemplazada en *Salón de belleza* por la precariedad. El abismo socioeconómico que las separa no es impedimento para que cada comunidad busque regirse por parámetros artísticos: el humanitarismo del estilista-narrador, que es la principal motivación para la fundación del Moridero, se empareja con una voluntad de escenificar el sufrimiento. Como el mismo Bellatin con sus tecnologías corporales, el narrador monta espectáculos; en este caso, un show de la agonía en el cual los enfermos representan su propio derrumbe.

En este sentido, un asunto polémico en *Salón de belleza* es la naturaleza del experimento estético-bio-político, si se puede llamarlo así, que lleva a cabo el narrador, y su relación con la idea de comunidad. En efecto, podemos decir que el narrador experimenta con la vida desnuda de sus recogidos, y que disfruta de un poder total sobre sus cuerpos ya que el estado-nación ha renunciado a ellos y se encuentra completamente ausente. Por una parte, este narrador asegura que fue la compasión por el estado de abandono de los enfermos lo que lo impulsó a inaugurar el Moridero. Sin embargo, sus acciones dejan entrever un más allá de la compasión. En su conocido ensayo *La comunidad inconfesable*, Maurice Blanchot sostuvo que la comunidad genuina, la que merece ese título, no podría equipararse a la comunidad nacional, enfrascada en un trabajo de perduración y prosperidad<sup>8</sup>. La razón es que un grupo, para ser comunitario, debe consagrarse a una «desobra», un no-hacer perpetuo, un estar-juntos negativo, en el que desaparezcan las nociones de individuo y producción, comunicación y compañía. En la comunidad inconfesable no hay un lenguaje eficaz, tan solo una especie de silencio suplicante en medio del cual el acto comunitario por excelencia, la vinculación más profunda con el otro, es ofrecer testimonio de la muerte ajena.

Me parece que en *Salón de belleza* vemos una ilustración de esta teoría, ya que el Moridero es claramente un lugar de desobra, un santuario mudo, un teatro de la inacción y una sociedad sin relación social, en la que apenas se muere y se observa morir a los demás. Volviendo a la com-

---

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Isidoro Herrera (trad.), Madrid, Arena Libros, 2002.

pasión del narrador frente a su experimentalismo, ambos impulsos se fusionan a través de esta definición de comunidad. El narrador es un artista de la comunidad inconfesable, crea y gestiona el contexto para que esta ocurra, monta un *happening* en el que cada enfermo es actor y espectador. Así, hacer de la muerte un espectáculo no implica banalizarla ni explotarla, sino situar a los enfermos en una atmósfera de pasividad e inmovilismo:

Una vez reclusos, yo me encargo de ponerlos a todos en un mismo estado de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia logro establecer la atmósfera idónea. Se trata de una situación que no sabría cómo describir con propiedad. Logran el alietargamiento total, donde le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Este es el estado ideal para trabajar<sup>9</sup>.

Este «trabajo» al que alude el narrador podría entenderse como una desobra con efectos revolucionarios sobre el vínculo que conecta a la comunidad de enfermos con la nación. Para apreciar el alcance de este proyecto, es útil comparar *Salón de belleza* con otra obra de Bellatin, *Poeta ciego*, de 1998, en la cual la comunidad adquiere el rostro de una sociedad secreta o «comunidad restringida» que pretende tomar el poder y transformar la sociedad exterior en una copia de sí misma<sup>10</sup>. En palabras de Federico Fridman, que dedica un estudio a *Poeta ciego*, «los miembros de una comunidad restringida renuncian a formar parte de una sociedad que generalmente consideran mediocre en beneficio de la nueva fraternidad colectiva [...] Estos espíritus inquietos acarician el proyecto de fundar una especie de Orden, de organización, que manteniéndose siempre como una minoría de elegidos, basada en una férrea disciplina, lograría al fin imponerse»<sup>11</sup>. Para concluir, sugiero que en *La ciudad de los tísicos* y en *Salón de belleza* es posible apreciar una suerte de contra-complot llevado a cabo por sociedades secretas que utilizan la enfermedad y la estética para desmontar a pequeña escala, pero con vocación utópica, los presupuestos de la nación.

---

<sup>9</sup> Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Ciudad de México, Tusquets, 1999, p. 43.

<sup>10</sup> Mario Bellatin, *Poeta ciego*, Buenos Aires, Mansalva, 2010.

<sup>11</sup> Federico Fridman, «Derivas de *Poeta Ciego* de Mario Bellatin», en Salvador Raggio (ed.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*, Lima, Altazor, 2013, p. 200.

## OBRAS CITADAS

- Bellatin, Mario, *Poeta ciego*, Buenos Aires, Mansalva, 2010.
- , *Salón de belleza*, Ciudad de México, Tusquets, 1999.
- Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*, Isidoro Herrera (trad.), Madrid, Arena Libros, 2002.
- Foucault, Michel, «Des espaces autres», en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49.
- Fridman, Federico, «Derivas de *Poeta Ciego* de Mario Bellatin», en Salvador Raggio (ed.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*, Lima, Altazor, 2013, pp. 193-209.
- Guerrero, Javier, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Loayza, Luis, «El joven Valdelomar», en *Ensayos*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010, pp. 137-151.
- Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Nouzeilles, Gabriela, «*La ciudad de los tísicos*. Tuberculosis y autonomía», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23.1-2 (1998), pp. 295-313.
- Siskind, Mariano, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press, 2014.
- Valdelomar, Abraham, *La ciudad de los tísicos*, Luis Fernando Vidal (ed.), Lima, Peisa, 2009.



## Identidades en pugna en la literatura popular impresa rioplatense

GLORIA CHICOTE

IdIHCS CONICET – Universidad Nacional de La Plata

**RESUMEN:** La colección denominada *Biblioteca criolla* fue reunida por Robert Lehmann-Nitsche y está constituida por alrededor de mil impresos de pequeño formato que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia datados entre 1880 y 1925, publicados en el área rioplatense. Este *corpus* de literatura popular impresa constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental para reflexionar sobre las múltiples identidades en pugna en la sociedad de la época: tanto para caracterizar lenguajes poéticos y musicales como para estudiar la relación entre distintas formas escriturales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercieron influencia y fueron a la vez sus cristalizaciones.

**PALABRAS CLAVE:** Folletos, literatura popular, siglo XX, Río de La Plata

En la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, un multifacético abanico social constituido por una sorprendente pluralidad de configuraciones étnicas emergía con componentes diferenciados: la élite argentina, descendiente de los conquistadores españoles, que estaba a cargo de la organización del nuevo país, los miles de inmigrantes europeos convocados por el proyecto económico anunciado por el estado, los campesinos desplazados de las áreas rurales a los ámbitos urbanos y los grupos aborígenes que, masacrados e invisibilizados, continuaban siendo el eje de políticas de expansión territorial, a la vez que objeto de estudio de una antropología naciente.

Estos sujetos procedentes de distintas geografías que confluyeron en un mismo tiempo y espacio protagonizaron el movimiento circular que signó la cultura argentina entre 1880 y 1920. Dicho encuentro imprimió a este período un sesgo particular de interacciones y diálogos, muchas veces en tensión, que condujeron a los debates y antinomias recurrentes en toda la primera mitad del siglo XX. Entre las variadas localizaciones de este proceso, los centros urbanos rioplatenses, Buenos Aires, Rosario, La Plata (y también la capital uruguaya, Montevideo) fueron protagonistas de una de las más profundas transformaciones culturales y sociales de su historia, en el momento en que la concentración de masas poblacionales cambió diametralmente el signo idiosincrático de las aldeas poscoloniales.

Sin embargo, este eclecticismo atomizador fue evaluado negativamente por las políticas integracionistas del estado nacional que, a partir de la década de 1880, diseñó un programa de modernización cuyo propósito fue contrarrestar tal diversidad cultural. Con éxito manifiesto se puso en marcha un proyecto educativo que logró hacer descender vertiginosamente el índice de analfabetismo y provocó la consecuente aparición de un fenómeno totalmente novedoso para la época y la región: el acceso casi masivo a la lecto-escritura a personas de procedentes de lenguas y etnias diferentes. A su vez, en esa misma década coadyuvó a la concreción del proyecto nacional la definición de sus objetivos centrales: el pacto de dominación que incluía el exterminio del aborigen y la integración del gaucho en el sistema económico y social, la adopción definitiva del modelo económico agro-exportador que se impondría con éxito en las décadas siguientes y la reproducción del entramado social con carácter aluvial debido al impacto demográfico y cultural de la inmigración<sup>1</sup>, en coincidencia con el proceso de urbanización ya mencionado.

Pero una efervescencia múltiple impregnó los designios institucionales. Una cultura de carácter fundamentalmente rural, que comenzaba a extenderse hacia la urbe se superpuso y fusionó con los estilos de vida de miles de inmigrantes europeos que llegaban al país atraídos por las promesas de paz y trabajo. La magnitud del movimiento migratorio externo quedó bien retratada en los resultados que arrojó el censo poblacional de 1914 al poner de manifiesto la existencia de una población de 7.885.000 habitantes, de los cuales alrededor del 50% eran extranjeros y, entre éstos últimos, el

---

<sup>1</sup> José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Nuevo País, 1987.

80% provenía de Italia y España. Dos flujos migratorios –del campo a la ciudad y de Europa a Argentina– dieron lugar a la constitución de un panorama muy heterogéneo en el que diferentes tipos sociales convivían en una misma geografía surcada por prácticas y espacios fragmentados.

En este escenario, los mundos simbólicos diseñados por el Estado no se derramaron hegemónicamente sobre el conjunto de la sociedad, ya que ésta desarrolló distintos espacios resultantes de su carácter de transplantada, de su conformación heterogénea (nativa-europea) y del dinamismo que reveló (espacial, económico y social). La conformación de la cultura argentina en su período fundacional se caracterizó por una convivencia en tensión de sus disímiles actores. En el transcurso de esos años, a medida que los lazos de subordinación se transformaban a partir de las expectativas de movilidad y ascenso social, una mayor parte de los actores sociales pudo compartir un imaginario común que los aglutinaba. Mujeres y hombres nuevos creaban una trama social miscelánea, a la vez que eran atravesados por mandatos culturales tales como la necesidad de argentinización y su vehículo de concreción, la instrucción pública. La educación, que se erigió como principal estrategia de modernización del poder público, alcanzó a nativos, extranjeros e hijos de extranjeros, determinando la emergencia de un horizonte cultural absolutamente novedoso: la consolidación de la lecto-escritura como medio de representación masivo, abierta ahora a un circuito mucho más extendido que el de la élite letrada que lo había propiciado y con productos diferentes, tales como la prensa periódica y un sinnúmero de ediciones populares que comenzaron a reproducirse, aun a expensas del aparato hegemónico del estado. Decenas de títulos se imprimían semanalmente en las ciudades rioplatenses para satisfacer los gustos de una sociedad móvil y variada. El nuevo fenómeno editorial respondía, y a la vez configuraba, los nuevos campos de lectura de un circuito que denominamos popular porque se desarrolló al margen de la educación institucionalizada, aunque en algunos aspectos se rozó con sus autores, sus textos y sus objetivos. Una de las características de este circuito fue la condición perecedera de los objetos que determinó su desaparición. Robert Lehmann-Nitsche (científico alemán profesor de la UNLP durante más de 30 años) fue uno de los que impidió con su actitud exploradora que este destino de desvanecimiento se cumpliera en su totalidad y a él debemos la conservación de este conjunto de folletos impresos populares en una *Biblio-*

*teca Criolla* que reúne el fenómeno editorial y nos permite, hoy, apreciar sus implicaciones<sup>2</sup>.

La colección denominada *Biblioteca Criolla* está constituida por alrededor de mil impresos de pequeño formato que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia datados entre 1880 y 1925, publicados preponderantemente en Argentina y Uruguay, aunque también se incluyen cuadernillos similares difundidos en Chile, Bolivia y Perú. Por una parte se documentan textos que representan la vertiente literaria del criollismo en auge y por otra, se difunden contenidos vigentes en Europa, que dan cuenta de prácticas culturales, de conflictos clasistas, y que, impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción, buscan un lugar en el sistema desde el cual elevar su voz. Este *corpus* constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental para reflexionar sobre las múltiples identidades en pugna en la sociedad de la época: tanto para caracterizar lenguajes poéticos y musicales, como para estudiar la relación entre distintas formas escriturales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercieron influencia y fueron a la vez sus cristalizaciones<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> El científico alemán fue impactado por esos paisajes sociales apenas domesticados que presentaban las nuevas ciudades, compuestos, tal como fue dicho, por nativos que procuraban elaborar una síntesis entre sus tradiciones de raigambre rural y las nuevas formas de vida que ofrecía la urbe y por extranjeros que procuraban reterritorializar sus vidas. Estos panoramas eclécticos y en constante movilidad ejercieron sobre él una peculiar seducción que lo condujo a cultivar su afán coleccionista, producto sin lugar a dudas de su formación europea decimonónica. Contratado por la Universidad Nacional de La Plata e instalado en la moderna ciudad de La Plata, se trasladó a lo largo y lo ancho del recientemente ampliado territorio nacional, interesado por todas las manifestaciones de esa heterogénea cultura, preponderantemente criolla, pero también aborígen y cada vez más europea. Desde una mirada a la vez exotizante y comprometida con el tiempo y el espacio que habitaba, reunió recortes periodísticos, programas de actividades teatrales y circenses, documentó registros de variedades lingüísticas, expresiones musicales, prácticas culturales y costumbres, tales como indumentaria, gastronomía, etc., al mismo tiempo que se abocó a la colección de alrededor de un millar de folletos, testimonios de esa nueva práctica editorial que inundaba el mercado.

<sup>3</sup> Estudios parciales sobre esta colección fueron realizados por Olga Fernández Latour de Botas, «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche* (I)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 5 (1964-1965), pp. 207-240; «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche* (II)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6 (1966-1967), pp. 179-226; «Poesía popular impresa de la

La primera pregunta relativa a la identidad debe ser formulada de la siguiente manera: ¿quiénes son los criollos? En las primeras décadas del siglo XX, términos como «popular», «criollo», «tradicional» o «folklórico» tuvieron significaciones dispares que determinaron la construcción de conceptos a partir de la presencia subyacente de oposiciones binarias tales como ‘alta cultura/cultura popular’, ‘oralidad/escritura’, ‘rural/urbano’, ‘nativo/extranjero’, ‘tradición/mass media’.



Figs. 1 y 2. «El poncho del olvido» (folleto) y retratos<sup>4</sup>

Colección Lehmann Nitsche (III)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 7, (1968-1971), pp. 281-325. Clara Rey y Walter Guido, *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989. Véase también Gloria Chicote, «Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular», en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (ed.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España, América Latina, 1880-1930*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 47-64.

<sup>4</sup> Las imágenes provienen y se publican con permiso del Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, *Revistas teatrales y novelas argentinas* [fecha de consulta: 19-01-2018] <<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften>>.

En medio de una evidente invisibilización de los cambios socio culturales por parte de la élite intelectual a cargo de las políticas de educación, la *Biblioteca Criolla* reunida por Lehmann-Nitsche integró los centenares de folletos recopilados, que se ocupó de ordenar y encuadernar en libros que llevan su *ex libris*: la imagen de un gaucho tocando la guitarra tal como aparecía en un folleto de la época, «El poncho del olvido» (fig. 1).

Esta colección sólo parcialmente responde a temas estrictamente criollistas, tales como las reelaboraciones de las historias de héroes históricos, legendarios y ficcionales del porte de Martín Fierro, Hormiga Negra y Santos Vega.

La literatura criollista tuvo significados dispares en los estratos que componían la sociedad argentina. El criollismo significó, para los grupos dirigentes de la población nativa que lo propiciaron, el modo de afirmar su propia legitimidad y de rechazar la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de nativos, desplazados del campo a las ciudades, fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Para los extranjeros pudo significar el modo inmediato y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía que podían exhibir para integrarse con derechos plenos a la vida social. Esta literatura popular impresa se erigió ante los diferentes actores como vehículo eficaz para acuñar y difundir el caudal expresivo de este criollismo polisémico, con una abundancia de signos que llegaba a la saturación y fijaba una galería de tipos salidos del papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana e impregnaban los gestos y actitudes de la conducta colectiva<sup>5</sup>.

Las aventuras de los héroes criollistas plasmadas en los folletines fueron el disparador de la colección y de la visibilización de un mundo de nuevos autores, intérpretes, payadores, poetas y músicos populares. Pero el entramado popular que se abre a partir de entonces está atravesado también por otras prácticas de otros sujetos: los inmigrantes extranjeros que aportan sus tradiciones a los folletos populares, espacio gráfico en el que se combinan contenidos disímiles, a modo de espejo de la convivencia de todas estas personas tan diversas en las ciudades, en los trabajos, en las casas (los conventillos), en las escuelas, en el servicio militar.

---

<sup>5</sup> Esta constatación conduce a Adolfo Prieto a afirmar que «[n]i antes ni después la literatura argentina logró semejante poder de plasmación» (*El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 19).

La conformación de la *Biblioteca criolla* también incluye textos de diversa procedencia, desde noticias de actualidad europea, artes adivinatorias, manifiestos y catecismos de carácter heterogéneo, hasta composiciones que ponen de relieve el diálogo establecido con la cultura letrada. Esta diversidad de lenguas, temas, géneros y registros incita a formular dos interrogantes: por qué el colector reunió en un único *corpus* textos tan diferentes y por qué empleó el rótulo «criolla» para designar expresiones tales como una vidalita, un *couplé*, un tango o un manifiesto anarquista compuesto en italiano. Asimismo cabe preguntarse si esa diversidad era percibida como un conjunto unitario por los mismos transmisores o si responde a una construcción integradora que efectuó el propio colector<sup>6</sup>.

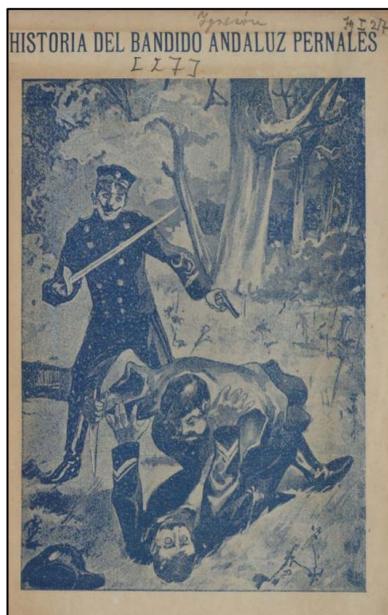
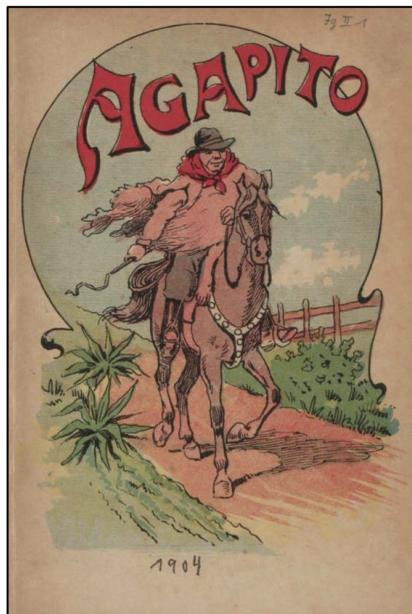
Los contenidos no criollistas de la *Biblioteca Criolla* aportaron a los extranjeros la memoria de su origen y, paralelamente, las estrategias de integración social y cultural. Giros políticos y económicos dieron lugar a que el objetivo inicial de integrar a los inmigrantes a la colonización del extenso territorio arrebatado a los aborígenes fuera modificándose. El cambio de rumbo de algunos programas determinó que el destino de un alto porcentaje de la población extranjera fuera afincarse en las descollantes ciudades del área rioplatense, donde estaban ubicados los establecimientos industriales. Estos hombres y mujeres provenientes de distintas partes del mundo se insertaron en el sistema productivo a la vez que trasladaron a su nuevo hábitat los álgidos debates que estaban instalados en Europa. Tuvieron una participación protagónica en la lucha por las reivindicaciones de clase aquellos inmigrantes que habían sido expulsados por razones políticas del viejo continente y aquellos otros que habían convertido la prédica revolucionaria en el móvil de su viaje.

Estos consumidores inmediatos de los productos literarios populares tienen añoranza de sus lugares de origen y de su identidad alienada, por lo cual necesitan conocer noticias, a veces ficcionalizadas, de sucesos de actualidad europea. Por esta razón se publican las novedades de la *Guerra de Cuba*, la *Historia del bandido gallego Mamed Casanova*, o la *Historia del bandido andaluz Pemales* por «Talerito»<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Miguel A. García y Gloria B. Chicote, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Berlín / La Plata, Ibero-Amerikanisches Institut / Edulp, 2008.

<sup>7</sup> Pseudónimo de Eladio Jasme Igneson.



Figs. 3 y 4. «Agapito» e «Historia del bandido andaluz Pernaless»

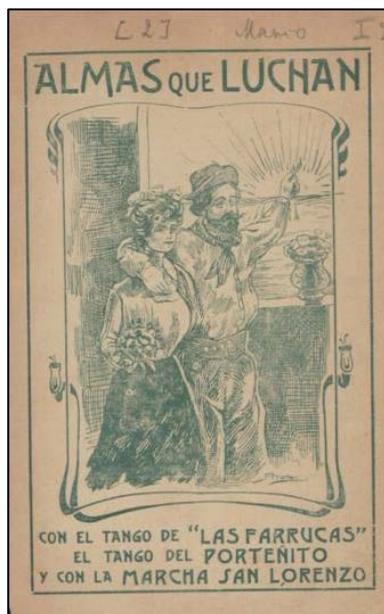
Mamed Casanova es uno de los bandidos justicieros expulsados del cuerpo social en Europa y conducidos al crimen por causas exógenas, que cautivan al nuevo lector, con función semejante a la de los héroes de la literatura criollista, que tienen este carácter antes de ser captados por el proyecto civilizador como un instrumento más de cohesión pacificadora.

La homologación de los personajes criollos con los europeos se hace explícita en los versos introductorios:

Pero Mamed Casanova  
Era, como buen gallego,  
Bravo, noble y esforzado,  
Simpático y caballero.  
Era otro Manuel García,  
Un Musolino, un Moreira,  
Un guapo José María,  
Un león de alma soberbia<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Eladio Jasme Ignésón, *Historia de Mamed Casanova*, Buenos Aires, Biblioteca Gauchesca, 1906.

Asimismo, la literatura popular impresa testimonia la vigencia indiscutible de los conflictos sociales existentes, las denuncias de injusticias y las propuestas revolucionarias que se alzaban desde distintas facciones políticas. Sobre esta temática, cabe mencionar *El cancionero revolucionario* que es presentado como parte de una colección homónima, con pie de imprenta en Barcelona 1909.



Figs. 5 y 6. «El cancionero revolucionario» y «Almas que luchan»

La tapa incluye una ilustración que representa una figura femenina portadora de una antorcha con la que quema la «Ley», la «Religión» y el «Dinero» en una clara alegoría de inspiración anarquista. La portada adelanta una síntesis del contenido: «Himnos y canciones Libertarias en Español e Italiano», entre las que se pueden mencionar el poema «Sorgiamo!» y «Milongas sociales del payador libertario». Otro de los títulos, el *Cancionero socialista internacional* (1914) está precedido por un dibujo de la «Libertad» con antorcha y espada; incluye distintos himnos libertarios con algunas especificaciones para ser cantados: «Soy socialista (letra y música de M. Miranda), La Internacional, La Marsellesa, A las urnas, El porvenir, Verbena socialista, Hijo del pueblo, Himno del 1º

de mayo (tría de la ópera Nabucco, maestro Verdi), Milongas socialistas, El presidiario (vals), Gran concurso». Un tercer ejemplo es el folleto denominado *El cancionero revolucionario ilustrado* (Fueyo s.a.).

Los conflictos sociales, en este caso referidos a la situación local, se tematiza en un folleto editado por Silverio Manco en Rosario que tiene forma de un poemario precedido de un preámbulo en prosa, «Dos palabras», en el que se manifiesta que el humilde folleto sólo tiene el propósito de desahogarse «desplayando todas las iniquidades que comete la burguesía».

Los títulos de los poemas evidencian este objetivo, «Los alquileres», «Los viveres», «Décimas socialistas», «La Burguesía»<sup>9</sup>, ya que ilustran las tensiones vividas en los primeros años del siglo XX, especialmente las reiteradas huelgas generales y manifestaciones populares que confluieron en el proceso de democratización.

La caracterización efectuada hasta aquí intenta ofrecer una muestra de materiales multiformes que pone en evidencia los signos de un proceso de apropiación, en la medida en que sus prácticas remiten a las maneras de utilizar productos o códigos culturales compartidos en mayor o menor grado por todos los miembros de la sociedad, pero comprendidos, definidos y usados en estilos de forma variable, con motivaciones y expectativas de algún modo distintas. En este caso la apropiación se lleva a cabo a través de una utilización novedosa de la letra escrita. En la Argentina de entre siglos se ha modificado el objeto libro convertido en un folleto de factura descuidada y vida efímera que se difunde en grandes tiradas a muy bajos costos. Producto para consumir y descartar, muy alejado de la función de reservorio del saber propia del libro en su génesis, esta práctica editorial se caracteriza por una tipografía que también manifiesta la urgencia de la comercialización, que en muchos casos no observa la normativa ortográfica, y que le otorga una localización destacada a las ilustraciones.

---

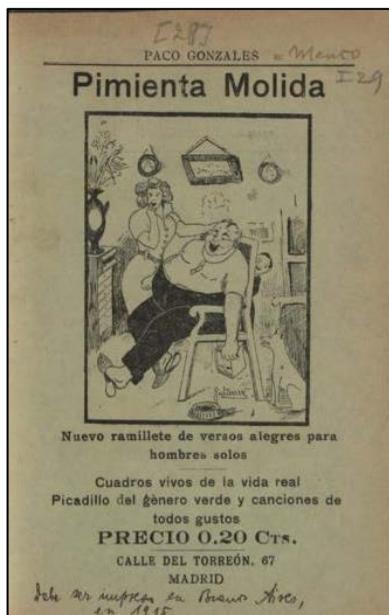
<sup>9</sup> El folleto adjunta una carta del autor-editor, Silverio Manco, dirigida a Lehmann-Nitsche que testimonia el diálogo que éste último mantenía con los autores pertenecientes a este circuito «popular»: la misiva con membrete del diario *Crítica* pide el envío de un ejemplar del estudio de Lehmann-Nitsche sobre *Santos Vega* a una dirección particular de Lomas de Zamora.



Figs. 7, 8 y 9. «Canciones del payador argentino», «Los amores de un lechero con Nicolasa, la Rubia» y «Décimas para la risa»

Ante este fenómeno, el espacio de la cultura letrada aparece distante y replegado sobre sí mismo, intentando encontrar un camino entre el Naturalismo, el Modernismo, las reminiscencias románticas y la síntesis nativista<sup>10</sup>. La élite cultural recibió este fenómeno de la literatura popular con diferentes reacciones que oscilaron entre la fascinación, la cólera y el intento de capitalización. Mientras que la gauchesca proveyó a los intelectuales de principios del siglo XX de los símbolos apropiados para tender un hilo conductor de argentinidad a través de clases y etnias diferentes, el criollismo fue considerado una cristalización ética y estética degradante. Paralelamente, se constituía lentamente la conciencia del surgimiento de un nuevo «pueblo» que se instauraba además como un nuevo público: las masas urbanas que consumían productos culturales novedosos y heterogéneos. La denominación que Lehmann-Nitsche otorga a sus documentaciones pone en evidencia una nueva conceptualización del término criollo: lo criollo pasa ahora a designar la nueva conformación social de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX, para la cual la prensa periódica, las publicaciones populares, el teatro, y posteriormente el cine y la radio, serán los nuevos forjadores de identidad.

<sup>10</sup> Alfredo Rubione, *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 5. *La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 82.



Figs. 10 y 11. «Pimienta molida» (revista «verde») y «España y la Argentina»

A medida que transcurre la primera mitad del siglo, el nuevo público se asienta en el escenario social con sus componentes cada vez más integrados. Asistimos al ocaso y lenta desaparición de los folletos populares a la vez que se produce un redimensionamiento del mercado cultural destinado a este público. Las clases populares rioplatenses del segundo cuarto del siglo XX constituirán un conjunto más homogeneizado, menos efervescente y contestatario, que consumirá productos literarios populares más *ordenados* de acuerdo con sus necesidades, gustos y sentimientos: las revistas en particular y las publicaciones periódicas en general<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> La Colección de *Revistas teatrales y novelas cortas argentinas* del Instituto Ibero-Americano de Berlín, actualmente en acceso digital, constituye un documento de capital importancia para analizar el período siguiente de la literatura popular impresa argentina, comprendido entre 1900 y 1950. Véase Ibero-Amerikanisches Institute Preußischer Kulturbesitz, *Revistas teatrales y novelas argentinas* (base de datos) [fecha de consulta: 19-01-2018] <<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften>>.

## OBRAS CITADAS

- Chicote, Gloria, «Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular», en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (ed.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España, América Latina, 1880-1930*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 47-64.
- Fernández Latour de Botas, Olga, «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche (I)*», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 5 (1964-1965), pp. 207-240
- , «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche (II)*», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6 (1966-1967), pp. 179-226
- , «Poesía popular impresa de la *Colección Lehmann Nitsche (III)*», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 7 (1968-1971), pp. 281-325.
- García, Miguel A., y Gloria B. Chicote, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Berlín / La Plata, Ibero-Amerikanisches Institut / Edulp, 2008.
- Ibero-Amerikanisches Institute Preußischer Kulturbesitz, *Revistas teatrales y novelas argentinas* (en línea) [fecha de consulta: 19-01-2018] <<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften>>.
- Ignesón, Eladio Jasme, *Historia de Mamed Casanova*, Buenos Aires, Biblioteca Gauchesca, 1906.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Rey de Guido, Clara, y Walter Guido, *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Nuevo País, 1987.
- Rubione, Alfredo, *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 5. La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006.



## **Disgregaciones narrativas: escritura y locura en *Zama*, de Antonio Di Benedetto**

LARISA MAITE COLÓN RODRÍGUEZ

Universidad de Salamanca – Swarthmore College

**RESUMEN:** La novela *Zama*, de Antonio Di Benedetto, parece, a primera vista, envolver al lector en una trama lineal con un personaje definido y una narrativa realista. Este efecto, sin embargo, se desdibuja y se borra temprano en la narración cuando el lector asiste, una y otra vez, a diversas instancias textuales en las cuales se producen torsiones narrativas que problematizan la lectura hasta erosionarla por completo. Esas dificultades tienen una función en la novela: reflejar la decadencia y degradación del personaje principal. La incoherencia de la escritura se propone, entonces, en la novela, como manifestación de la progresiva inestabilidad mental del protagonista y a su vez, su locura transitoria trastoca y afecta, literalmente, la experiencia de lectura. Incapaz de aprehender y aceptar su propia realidad, *Zama* se pierde en delirios fantásticos, en visiones y sueños que desvían la narración de la realidad del protagonista, una realidad inmóvil anclada en la espera, a la proyección de una realidad paralela que se enfoca en los aspectos conflictivos que pueblan el interior del personaje.

**PALABRAS CLAVE:** Antonio Di Benedetto, *Zama*, narrativa, locura, experimentación

La novela *Zama*, de Antonio Di Benedetto, parece, a primera vista, envolver al lector en una trama lineal con un personaje definido y una narrativa realista. Por consiguiente, en sus primeros años de existencia, *Zama* fue leída con cierta frecuencia como una novela histórica realista sobre el virreinato del Paraguay. Este efecto realista, sin embargo, se desdibuja y borra temprano en la narración cuando el lector asiste, una y otra vez, a diversas instancias textuales en las cuales se producen torsiones

narrativas que problematizan la lectura hasta erosionarla por completo. Esa crisis del sentido se desprende de la pérdida de anclaje en la realidad que sufre el personaje principal, quien, a raíz de múltiples dificultades, enferma físicamente y cae en un delirio alucinatorio y paranoico en el que se enfrenta con los estratos más profundos y desconocidos de su ser. Como reflejo de la crisis del personaje, se pierde el sentido que, hasta el momento, había anunciado el texto. Imágenes ambiguas y un lenguaje ambivalente amenazan con interrumpir la linealidad narrativa para proponer el texto como una zona de conflicto del sentido.

En su ensayo sobre el humor de 1927, Freud decía que, en los casos de paranoia que había estudiado, la sensación de persecución se formaba temprano en todos los pacientes pero no se manifestaba perceptiblemente sino hasta que algún evento significativo precipitara el trauma hasta provocar el surgimiento de los síntomas en la superficie<sup>1</sup>. La cura de los ataques paranoicos, concluye Freud, reside no tanto en la eliminación de los pensamientos paranoicos *per se*, sino en la supresión o resolución del agente catalítico, es decir, el evento significativo que produce el ataque paranoico.

En la novela *Zama*, la dilación de una espera y la impotencia del personaje principal en poner fin a una intriga que se vuelve de temática –Zama espera que se le conceda algo– en existencial –Zama hace de su vida una espera–, causa que su paranoia estalle hacia el final de la segunda parte de la novela. Don Diego de Zama, asesor letrado del virreinato de Paraguay, espera un ascenso que tendría como consecuencia su traslado a la ciudad de Buenos Aires, donde se encuentra su familia. En la primera página del libro encontramos a Zama contemplando un barco anclado en el puerto y observando en el agua, y aprisionado entre unos leños, el cadáver de un mono a quien el vaivén manso de las olas mece con tan poca fuerza que no logra expulsarlo mar adentro. Zama lleva esperando catorce meses noticia de la corte: barco y mono aprisionado representan simbólicamente la espera de Zama e inauguran el texto ofreciéndonos la clave de lectura. Como Zama mismo afirma al observar al animal muerto: «Ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, «El humor», en *Obras completas. Vol. 21. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 160.

<sup>2</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, p. 9.

En la segunda parte de la novela, la espera de Zama se ha extendido todavía más. A esa espera se le suma la crisis del gobierno que incumple con los pagos a los funcionarios, con lo cual Zama se ve doblemente afectado por una institución que constantemente le falla. Tras infructuosos, complejos y numerosos intentos burocráticos de pedir una y otra vez a la gobernación que aprobara su petición de traslado, e irremediablemente acosado por penurias económicas, Zama pierde su norte y enferma. Esa enfermedad involuciona en una fiebre delirante que tiene el efecto en el texto de hacer que éste pierda su cohesión, aunque no su coherencia. Si, como advierte Deleuze, «sense is a nonexistent entity, and, in fact, maintains very special relations with nonsense»<sup>3</sup>, en *Zama* vemos una lógica del sinsentido que remite a la experiencia fragmentada de la realidad que se produce en el personaje a raíz de su crisis. Las visiones fantasmagóricas, confusiones perceptivas, deseos quiméricos, incapacidad comunicativa, paralización vital, delirios de persecución, incompreensión generalizada con todo lo que se le representa como real que sucede en la mente de Zama, condicionan la naturaleza de las imágenes y del lenguaje del texto que camina, con el personaje, contra la inteligibilidad.

Juan José Saer advirtió respecto a la novela que «su simplicidad narrativa es engañosa: una y otra vez, la narración lineal es interferida por breves historias, alegorías, metáforas, que anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica»<sup>4</sup>. En la segunda parte, el texto refleja, visualmente, la desintegración moral del personaje, toda vez que sus enunciados pasan de ser párrafos extensos, lineales y con claras transiciones entre uno y otro, a oraciones o incluso, frases brevísimas que plantean más dudas que afirmaciones. Verbigracia: «Ella. Volteé la cabeza. Decepción, sí. Decepción. Peineta. Edad sin flores. Un afecto compasivo, una piedad amorosa y sacrificada, en los ojos»<sup>5</sup>. Subtramas digresivas anulan asimismo la continuidad del texto, que se convierte en una escritura multilineal y de apariencia caótica, pero que refleja insistentemente la situación del personaje principal. El lenguaje, entonces, se reacomoda para situarse del lado de la indeterminación y fracaso del personaje a través de una redistribución en la forma de significar que se ajusta al registro de la conciencia del narrador. Como apunta

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, London, The Athlone Press, 1990, p. XIII.

<sup>4</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 51.

<sup>5</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 202.

Beatriz Álvarez, la ambigüedad «fluye también del propio Zama»<sup>6</sup>. Lo que en la novela aparenta ser un desorden narrativo es, en realidad, un reflejo de la experiencia mental del narrador que se va degradando a lo largo del texto. El vínculo entre el lenguaje y la vida de Zama queda establecido también cuando el propio personaje, en la impotencia de su espera, contempla su vida y afirma que «El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió»<sup>7</sup>. Así como Zama pierde su amarre con su vida pasada, pierde del mismo modo su capacidad de enunciación y su lenguaje se manifiesta metafóricamente desatado.

De las diversas instancias en la narración en que se manifiesta el sinsentido, encontramos, primero, el escenario en que se produce la degradación del personaje. Con la mudanza desde la casa rica y céntrica, donde vivía a una casa pobre y aislada en las orillas de la ciudad, hallamos una nueva deriva narrativa: si, como advierte Bachelard en su *Poética del espacio*, «la casa es [...] un estado del alma [que] dice una intimidad»<sup>8</sup>, la casa de Zama en esta parte de la novela ilumina el estado frágil e impotente en el que se encuentra. Es en esa casa donde se producen las visiones que Zama tiene y que minan su convicción respecto de la realidad. Una vez éste se incorpora al espacio de la casa, sobreviene el punto crítico que marcará la narración. Para enfatizar la relación de Zama con el espacio de la casa, cuando éste sale de ese entorno, Zama recupera su cordura, las visiones cesan y al mismo tiempo, la narración recobra la linealidad, la referencialidad y su función comunicativa.

Dos grandes síntomas estrechamente relacionados entre sí se manifiestan en Zama mientras vive en la casa marginada. Zama sufre alucinaciones y esas alucinaciones tienen como consecuencia el desarrollo de una creciente paranoia con delirios de persecución. El carácter de las alucinaciones es también simbólico: Zama se relaciona con múltiples mujeres (algunas reales, otras imaginarias) que, según él, lo observan y vigilan, con lo cual el texto apunta a mostrarnos la culpa del protagonista a través de esas miradas acusatorias que remiten insistentemente a sus

---

<sup>6</sup> Beatriz Álvarez, «Zama: ¿posible refutación a la novela histórica?», en Mignon Domínguez (coord.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996, p. 44.

<sup>7</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 159.

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 78.

promesas incumplidas y su caída moral. Al llegar a la ciudad innombrada, Zama se promete a sí mismo jamás yacer con mujer alguna hasta reencontrarse con su esposa, pero no logra suprimir el deseo y, primero, corteja a una mujer infructuosamente, luego busca prostitutas, concibe a un hijo bastardo y, al final, termina prostituyéndose él también, lo que confirma el fracaso de Zama en controlarse a sí mismo y mantener algún tipo de dominio y estabilidad.

Esa falta de contención se reproduce en la propia narrativa como consecuencia de las alucinaciones que marcan la pérdida de la cordura. La primera mujer a quien Zama ve y con quien vemos iniciarse sus comportamientos demenciales es a una joven que aparece en el patio de la casa observándolo. Cuando Zama nota la presencia de la mujer, queda afásico: «Fui a hablar. Las palabras venían a mi boca y con ellas un impulso para que mi mano las acompañara en ademán caballeresco. *Pero no salieron* y mi mano permaneció caída. Nada invitaba a hablar, a saludarse. Hubiera sido como destrozar algo»<sup>9</sup>. La afasia, producida simultáneamente a la alucinación, inicia la ruina del lenguaje que abarca esta parte de la novela. Igualmente, a partir de esa visión, Zama admite su entrada en un ámbito que supera su capacidad de procesar la experiencia y dice: «Me retiré confundido»<sup>10</sup>. Si las alucinaciones son sensaciones subjetivas que no están precedidas por una provocación a través de los sentidos, esa mujer es la primera alucinación que Zama tiene cuando entra a vivir en la casa.

La segunda mujer a quien Zama ve sí existe, y es una criada, de nombre Sumala, que muere al día siguiente de la llegada de Zama. Esa mujer, de quien se nos dice en el texto entendía perfectamente a Zama, es sustituida por otra criada, tercera mujer de esta parte y de nombre Tora, quien en el texto hace las veces de umbral entre lo real y lo irreal. Cada vez que Zama exige explicaciones de los eventos que ocurren en el edificio, Tora enreda al protagonista. Tora puede, de un lado, burlarse de las visiones de Zama cuando éste le pregunta por la existencia de la mujer joven, pero puede también contar despreocupadamente recuerdos imposibles, como el origen de una cicatriz en su cuerpo que se remonta a un incidente que su madre tuvo cuando todavía estaba encinta de ella. Cuando Zama intenta que Tora aclare la situación de las mujeres de la

---

<sup>9</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 155. Énfasis mío.

<sup>10</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 155.

casa, lo que surge es un discurso en grumos, coagulado de informaciones contradictorias que Zama no logra desentrañar:

Mis sentidos me decían que en la casa había dos mujeres blancas. La esclava afirmaba –sin malicia, creo– que solo era una y no hija, sino esposa del señor Ignacio. Mentiras, mentiras, me dije, disgustado e impotente. Casa de embustes y de embusteros. De ser burla, era excesiva<sup>11</sup>.

Zama también ve a una mujer mayor, a quien inmediatamente decide identificar como la esposa del casero y a quien él creía muerta. A partir de esta visión, Zama intenta ordenar el sentido de lo que le entrega su percepción, buscando convencerse de que quizás hubiese un nuevo huésped en la casa. Pero no lo logra, instaurándose nuevamente la duda acerca de sus propios procesos cognitivos: «El razonamiento me procuraba conclusiones lógicas. Sin embargo, el episodio me obsedía como una impostura innecesaria. Algo de falso, elaborado, se me ocurría que andaba en todo eso»<sup>12</sup>. Zama percibe también dos presencias más: una cuando entra con dinero a su habitación y jura que lo vigilan para robarle y otra, la imagen de su casero observándolo en el patio. Pregunta entonces a la criada sobre las posibles razones de que el casero lo estuviese evadiendo. La criada responde que el casero lleva días enfermo sin salir de su habitación y mucho menos, de la casa. Zama, entonces, cede a sus propias sospechas sobre lo que su mirada le entrega y concluye que «la razón puede estar en los otros»<sup>13</sup>.

El desvarío de Zama se extrapola al proceso de lectura toda vez que no sabemos exactamente lo que está pasando, ya que la narración proyecta lo que tiene lugar en la conciencia desvariada del protagonista. Las presencias que Zama ve le otorgan al texto cierto estatuto fantástico aún cuando la locura sea completamente real. Una alucinación, a fin de cuentas, es una perturbación mental engañosa fijada en un orden de ideas.

La impotencia de Zama, entonces, lo empuja a encerrarse en su habitación, donde se apresta a leer un manual de leyes utilizado por él con frecuencia para estudiar algunos de sus casos como asesor letrado del virreinato. Cuando Zama se enfrenta al texto, se da cuenta de que no entiende las palabras que lee: «No me importaba lo que leía. No lo entendía.

---

<sup>11</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 178.

<sup>12</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 163.

<sup>13</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 171.

Pensé que era la primera vez en mi vida que me daba con ese libro. No precisé constatar lo contrario: era un manual de leyes muy usado por mí, de siempre»<sup>14</sup>. La degradación de Zama es evidente en el instante en que se da cuenta de que la conexión entre lo que su vista le entrega y su propia percepción se le escapa y con ella el vínculo con su propio ser.

Tras enfrentarse con otras visiones en episodios semejantes, todos los cuales frustran a Zama en su intento de interpretar su realidad, recibe la invitación de otra mujer, una vecina que le ofrece ayuda económica a cambio de servicios sexuales. Zama se percata de su situación cuando afirma tras esta invitación que «yo era, pues, un visible hombre frágil»<sup>15</sup>. Como con el manual de leyes, el lenguaje le falla a Zama cuando quiere negar esa ayuda pero no logra enunciar la negación: «Para contestar las dos preguntas [que le había hecho la mujer] bastaba una palabra: No. Puse: Sí»<sup>16</sup>. Zama entrega la correspondencia, la cual deja como marca en sus papeles gotas de tinta que Zama aplasta. Entonces, desesperado, afirma: «Quería extender la suciedad, que todo estuviera sucio»<sup>17</sup>. La escritura en fuga de la frase que él quiere negar pero que afirma, marca la degradación del personaje en el acto definitivo que acaba por hundirlo en la locura. Zama entonces parte al encuentro con la mujer que le pagará por sostener relaciones sexuales con él.

Justo después del episodio del encuentro con la mujer, el texto anuncia abiertamente la locura: Zama llega a sus aposentos, vuelve a percibir una presencia fugitiva y misteriosa, intenta atacar a dicha presencia, la tiene sobre él y se da cuenta, asombrado, que la presencia está en él, dentro de él: «Estaba cerca. ¡Encima de mí! Lo palpé. Creí que era mi corazón»<sup>18</sup>. Inmediatamente, Zama yace en su cama con calenturas y el sentido de la narración se oscurece todavía más con la aparición de imágenes confusas y ambiguas:

Estaba aislado, sitiado, indefenso porque me habían desarmado los contrastes [...]. Pude verme convertido gradualmente en figura de duelo, por adhesión de las som-

---

<sup>14</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 179

<sup>15</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 186.

<sup>16</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 188.

<sup>17</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 188.

<sup>18</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 198.

bras, pelusa de murciélago, en el curso de mi camino [...]. El horror, esa noche no revelado aún como horror, ya me había capturado<sup>19</sup>.

Una mujer, que parece ser la vecina desde cuya casa había salido, aparece cuidándolo. Zama, significativamente, entiende que lo que esa mujer le dice es inteligible: «cuanto me decía era sencillo y comprensible»<sup>20</sup>. Pero Zama no estaba listo para entenderla, a pesar de su claridad. Sobre lo que ella decía, Zama manifiesta que «yo lo recibía como si tuviera doble fondo y, en él, la explicación, todas las explicaciones»<sup>21</sup>.

Zama ha enloquecido. Las presencias que lo acosaban, las mujeres que lo observaban, las visiones y sombras de figuras eran todas claves del estallido de la paranoia del personaje que lo hacían replegarse en sí mismo y sospechar de todo y de todos. El horror que lo acecha no es otra cosa que el delirio alucinatorio que lo despega de la realidad y lo entrega de lleno a otro ámbito, el de la enfermedad, en el cual el lenguaje pierde su función comunicativa y se deshace en hilachas, briznas de sentido que le toca al lector descifrar. «Todo era ambiguo», afirma el narrador,

[...] pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella [la mujer que lo cuida] sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre<sup>22</sup>.

Zama, que quiere expresarle a la supuesta mujer que lo cuida su miedo, pero sin la carga de las palabras, intenta tomar su mano y al intentarlo encuentra sólo la suya. Si la alucinación estaba presente en el momento en que Zama desconocía los límites o fronteras de sus pensamientos, al final de la segunda parte la alucinación se ha extendido y ha abarcado también a su cuerpo. Zama no conoce los límites de su propia corporeidad:

[...] con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiente, y esto me hubiera confortado si no se hubiese deslizado en mí la sospecha de que mi mano derecha tomaba mi mano izquierda, o la izquierda a la derecha, no podía saberlo. No podía

---

<sup>19</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, pp. 201-203.

<sup>20</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 203.

<sup>21</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 203.

<sup>22</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 205.

saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no [...] Todo se negaba<sup>23</sup>.

Entonces sobreviene el silencio.

En un breve acápite que concluye con esta parte de la novela, Zama se reconoce enfermo y de ese tiempo de enfermedad rememora que sobre esos días: «tenía que declararme inhábil para juzgar. Ignoro si se me escapaba el entendimiento o es que yo prefería no entender»<sup>24</sup>. Una vez se recupera, Zama descubre que, en efecto, no eran dos, sino sólo una mujer la que habitaba la casa. En la tercera parte de la novela Zama, en efecto, recupera la cordura; sin embargo, el lenguaje no vuelve a ser el mismo. Los vestigios de la degeneración de Zama marcan la narración en la tercera y última parte y se compenetra con la coherencia de un lenguaje tradicional en un contrapunto narrativo en el cual fragmentación y expresividad comunicativa conviven, como en Zama la huella de su locura y su recuperación.

El texto de Di Benedetto se ubica en una práctica de experimentación literaria en la cual el género de la novela explora, dentro de una pretendida linealidad, formas de ruptura que abran las posibilidades de reevaluar las nociones de legibilidad y sentido. *Zama* pone de manifiesto una entropía convertida en proceso *ordenado* en el que el registro de las vivencias se modifica de acuerdo a la percepción deformada de un personaje en crisis.

El texto, como el personaje, queda indeleblemente marcado por la experimentación así como por la locura. Las esquirlas del lenguaje fragmentado que encontramos a lo largo de la novela nos hablan de una especie de «ruinología», en palabras de Uriarte<sup>25</sup>, es decir, de lo destruido que persiste justamente como ruina, como la manifestación de la voluntad de narrar enfrentada a un lenguaje que desafía el reto de narrar la experien-

---

<sup>23</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, pp. 205-206.

<sup>24</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 206.

<sup>25</sup> Javier Uriarte estudia, a propósito del texto de da Cunha, el paso de la mirada desconcertada de un narrador a su percepción de «imágenes de ruinas» y dice que «Se trata de imágenes que persiguen al narrador e invaden su lenguaje» («Emergencias de lo invisible: ruina y lenguaje en *Os sertões*», en Felipe Martínez Pinzón y Javier Uriarte [coord.], *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016, pp. 139-140). En la novela que nos ocupa nos interesa el movimiento de la experiencia de la decadencia de Zama a su expresión en un lenguaje «arruinado».

cia. En el caso de *Zama*, la función del lenguaje persiste a pesar de una amenaza que lo acecha a lo largo de la lectura. La función ya no es la que se propone en el comienzo del texto, sino que es, como dijimos, el reflejo del sinsentido que acosa, asimismo, al personaje principal. La alucinación y la paranoia de Zama no son más que partes del proceso de interpretación de un conflicto que deja la marca del deterioro en el texto, es decir, la transcodificación de la experiencia que produce, en consecuencia, una narrativa fracturada.

## OBRAS CITADAS

- Álvarez, Beatriz, «*Zama*: ¿posible refutación a la novela histórica?» en Mignon Domínguez (coord.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996, pp. 37-47.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, London, The Athlone Press, 1990.
- Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Freud, Sigmund, «El humor», en *Obras completas. Vol. 21. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Uriarte, Javier, «Emergencias de lo invisible: ruina y lenguaje en *Os sertões*», en Felipe Martínez Pinzón y Javier Uriarte (coord.), *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016, pp. 137-158.

# El periodismo latinoamericano: monopolio de información o libertad de expresión (2000-2015)

MAROUANE EL MAHIBBA

(Universidad de Mohamed V) جلمع عم محمد ال خامس

**RESUMEN:** Esta investigación procura responder a un inquietante interrogante: ¿existe una libertad de expresión en los diarios escritos de América Latina? Los estudios ponen los rotativos *La Nación de Costa Rica* y *El País* de Uruguay en primera fila de lo que es la prensa libre en Latinoamérica. Sin embargo, otros muchos estudios afirman, con certeza, que cada vez más la información está siendo controlada por grupos conglomerados tales como *Epena*, *Clarín*, *Televisa* y *Cisneros*, por citar los ejemplos más relevantes.

**PALABRAS CLAVES:** Libertad de expresión, *La Nación*, *El País*, América Latina

## 1. Introducción

El monopolio de la información está muy en boga en América Latina. En los últimos quince años, el control férreo de las empresas editoriales ha ascendido, dejando varios episodios históricos para la memoria colectiva de la prensa local. Los últimos informes de Freedom House dejan entrever que países como Costa Rica y Uruguay están en la órbita de la prensa libre<sup>1</sup>, marcando así una exclusividad en toda América Latina.

---

<sup>1</sup> Freedom House es una organización no gubernamental con sede en Washington D. C. y con oficinas en cerca de una docena de países. Conduce investigaciones y promueve la democracia, la libertad política y los derechos humanos.

América del Sur, por tanto, sigue en la zona de *prensa parcial*, mientras que México, Cuba y Venezuela están inmersos en la zona *no libre*. Con miras a analizar los casos de Costa Rica y Uruguay, procuraremos hacer una breve radiografía de la libertad de expresión a través la prensa diaria en el continente y estudiar, en profundidad, el estado de la prensa actual en América Latina.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Antecedentes históricos

Durante el transcurso de los años, la mayoría de las cabeceras latinoamericanas han vividos momentos de muchos altibajos económicos, pero un grupo de prensa ha consolidado su posición como líder de audiencia en varias zonas del continente.

Para ver en profundidad el caso de estas empresas, hemos elaborado varias estadísticas de acuerdo con los informes de los últimos años realizados por Skyscraper<sup>2</sup>, The 4 International And Media News Papers<sup>3</sup> y Freedom House:

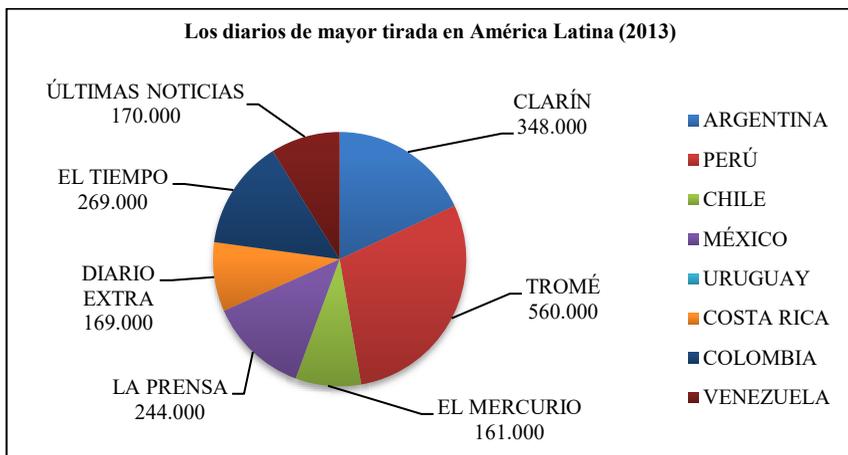


Fig. 1. Los diarios de mayor tirada en América Latina. Fuente: elaboración propia a partir de los informes de Skyscraper y The 4 International Media and Newspapers.

<sup>2</sup> Foro especializado en la actualidad sobre América Latina.

<sup>3</sup> Página web especializada en el ranking de las visitas por internet.

Este informe muestra gráficamente el momento histórico que está viviendo la prensa diaria con un porcentaje muy alto de ventas para los grandes grupos comerciales del mercado editorial latinoamericano. Son, en orden, el Grupo El Comercio, Grupo Clarín, Grupo El Tiempo y el Grupo El Mercurio. Siguiendo en el mismo sentido, estas cuatro concentraciones, paradójicamente, forman parte de las empresas que más generan parcialidad en la prensa. Perú, Argentina y Colombia, a pesar del desarrollo notable e innegable de la prensa diaria, son países donde hay un monopolio de información arraigado, profundo y hermético. Sin embargo, el rotativo *Tromé* ha podido irrumpir en este escenario para batir récords de venta y romper, aunque ligeramente, la sólida estructura del mercado editorial. Visto con perspectiva, la aparición de la prensa popular en el continente latinoamericano, diario *Tromé* como caso relevante, puede producir mayor libertad de expresión, porque es un tipo de prensa que tiene en el ojo de mira a un público *no lector*. Además, en este tipo de prensa, no existe un filtro de información, ya que la oferta es gratis y se basa, entre otros aspectos, en reflejar el pulso social, cultural y político de los países en cuestión en las portadas.

Chile, como país precursor de la prensa escrita en América Latina, oscila entre ser un país libre y no libre. El Grupo El Mercurio de Agustín Edwards Mc-Clure controla tres diarios: *El Mercurio*, *La Segunda* y *Las últimas Noticias*. Así, pues, Chile se considera como uno de los países productores del control de información. Ahora bien, ¿porqué países como Costa Rica y Uruguay siguen manteniendo la libertad de expresión en sus respectivos territorios a pesar del paso de los años? Además, ¿por qué Venezuela, México, Ecuador y Cuba siguen sin *bajar* de la zona no libre de la prensa escrita? Para verlo con más claridad, y gracias a una elaboración propia, vamos a presentar una serie de datos que muestran el desarrollo de la libertad de prensa en América Latina:



Fig. 2. Mapa representativo de la prensa libre en América Latina (2015-2016).  
Fuente: Elaboración propia a partir de los informes de Freedom House.



Fig. 3. Mapa representativo de la prensa libre en América Latina (2012-2013).  
Fuente: elaboración propia a través de los informes de Freedom House.

Comparando ambas gráficas, Costa Rica y Uruguay son los únicos países que representan un escenario libre en cuanto a la prensa diaria se refiere. De tal modo que Chile, Colombia, Brasil, Paraguay, Bolivia y Perú dan muestras verosímiles de una prensa parcialmente libre. Los casos extremos del continente son México y Cuba, que siempre han sido objeto de críticas. Mejor prueba de ello, es que desde los años 2001 y hasta este momento no ha habido ningún cambio. Vemos a continuación otro mapa de años anteriores:



Fig. 4. Mapa representativo de la libertad de prensa en América Latina (2001-2002). Fuente: elaboración propia de acuerdo con los informes de Freedom House.

Analizando los datos previamente expuestos, se puede decir que tanto Costa Rica como Uruguay ponen de manifiesto casos únicos cuando en la mayoría de los países se genera más monopolio y control de la información. Cabe destacar, dicho sea de paso, que en los países de prensa no libre, existen sistemas políticos muy arraigados. Asimismo, afloran grupos en el mercado editorial que comercian más de un diario escrito. En este caso, Chile, Perú, Venezuela, Colombia, Ecuador, México, Cuba y Argentina son las grandes marcas del mercado en la zona y lo confirman, cada día más, en todos los *rankings* de venta anual de los diarios escritos.

## 2.2. Factores determinantes

El *affaire* de Costa Rica y Uruguay no es fruto del infortunio, sino es un claro reflejo de situaciones inéditas en el continente latinoamericano.

Desde un primer momento es fundamental señalar que Costa Rica y Uruguay disponen de un mercado editorial poco común. Optando por otros términos, los diarios más leídos y consultados en red, no sólo en San José, sino también en Montevideo, son dos. Para ver más de cerca la situación de estos dos países, veremos las últimas estadísticas:

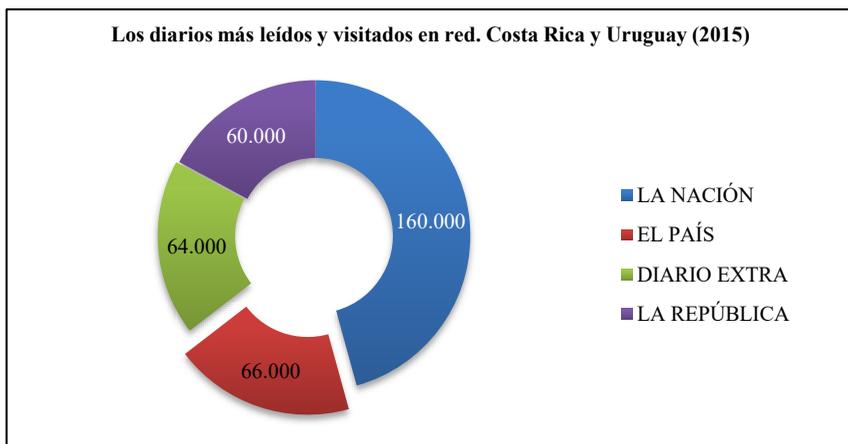


Fig. 5. Los diarios más leídos y visitados en red en Costa Rica y Uruguay.  
Fuente: elaboración propia.

No caben dudas, a nuestro juicio, de la poca competitividad existente entre los componentes de la prensa diaria en ambos países. Visto desde otro

ángulo, los matutinos en cuestión, *El País* de Uruguay y *La Nación* de Costa Rica, no forman parte del mismo bloque económico de otros rotativos como en el resto de los países latinoamericanos. En este caso, por tanto, el monopolio es menor y la posibilidad de la libertad de expresión es mayor. Recordemos que las empresas industriales de la prensa diaria tienen un porcentaje muy elevado de monopolio. Tanto es así que en Argentina el Grupo El Mercurio no tiene rivales, así como el Grupo El Comercio en Perú, el Grupo Cisneros en Venezuela, el Grupo Globo en Brasil, el Grupo El Universal en México y El Tiempo en Colombia.

Por otro lado, a partir de los años 2000 y hasta la fecha, no ha habido sistemas políticos que repriman la prensa diaria, salvo casos extremos. Esto quiere decir que en Uruguay, tras los años de la dictadura de Terra<sup>4</sup>, ha habido un periodo longevo de estabilidad política, hecho que provocó una atmósfera favorable para el ejercicio del periodismo imparcial. Tanto es así que, también, Costa Rica tuvo el mismo periodo próspero en lo que se refiere a la situación política. Antes, durante los años 20, Costa Rica sufrió varios golpes de Estado que dejaron el país en una situación complicada, sobre todo, en el periodo de Federico Tinoco.

En cambio, y desde un punto de vista del público lector, el rotativo *El País* se dirige a una población en la que las tasas de analfabetismo alcanzan cifras inferiores. En este sentido, Uruguay siempre ha ocupado la primera posición como país con menos número de analfabetos. Este criterio, bajo nuestra opinión, juega un papel decisivo en el desarrollo de la prensa local y demuestra que el público lector constituye una capa social de gran envergadura. De este modo, la libertad de expresión recobra más importancia dentro de la República Oriental de Uruguay y, en concreto, en las salas de redacción de la prensa diaria.

El caso de Costa Rica es muy significativo, porque se considera el país con la tasa más inferior de analfabetismo en América Central. Por ello, a pesar de la diferencia entre Uruguay y Costa Rica, nos encontramos ante casos particulares que comparten entre sí los mismos factores determinantes para una mayor libertad de expresión en la prensa escrita.

En el resto de países de Latinoamérica el panorama es diferente y la tasa de analfabetismo rompe récords, sobre todo, en Brasil, Bolivia, Perú, Nicaragua y Honduras.

---

<sup>4</sup> Hace referencia al periodo de gobierno de José Luis Gabriel Terra en los años 30 de Uruguay.

Por añadidura, los casos de Costa Rica y Uruguay, siendo dos industrias culturales de prensa, reflejan dos modelos únicos e irrepetibles en todo el continente latinoamericano. Siguiendo en una misma línea, *El País* de Uruguay y *La Nación* de Costa Rica son dos matutinos que ejercen el periodismo dentro de un espacio cultural, político y social totalmente distinto al resto de los países latinoamericanos.

### 3. Conclusiones

Concluyendo ya, se puede decir que el futuro de la libertad de prensa en el continente latinoamericano sufre un enorme riesgo de concentración en la última década y se encamina hacia una prensa más tradicional. A pesar de ello, sin embargo, el auge de la prensa digital actualmente puede cambiar el escenario y producir nuevos parámetros en el periodismo escrito en Latinoamérica, porque los diarios escritos que van apareciendo en la escena de la prensa escrita son más populares que tradicionales. En este caso, resaltamos el papel importante que está jugando actualmente el diario de Lima *Tromé* que pudo vender más ejemplares que el mítico matutino de Buenos Aires *Clarín*.

Los datos anteriormente citados, por tanto, corresponden con una realidad palpable y no dan lugar a falsas interpretaciones. Tanto Costa Rica como Uruguay han sido siempre dos países donde el monopolio y el control de la información ha sido menor en comparación con otros países del continente latinoamericano, hecho que ayudó al buen ejercicio de la prensa escrita en todos los ámbitos.

### OBRAS CITADAS

- Freedom House, «Freedom in the World 2014» (22-04-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-11-2017] <<https://freedomhouse.org/report/freedom-world/freedom-world-2014>>.
- The 4 International Media and News Media Papers, «Informe 2015» (12-12-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 30-11-2017] <<http://www.4imn.com/topLatin-America>>.

## ***Abrapalabra* de Luis Britto García. Obra síntesis del boom y del postboom en Latinoamérica**

LUIS GONZAGA ÁLVAREZ LEÓN

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

**RESUMEN:** Durante los años sesenta, aparece en Latinoamérica una nueva narrativa conocida con el cognomento de *boom*. La antigua, con un discurso horizontal y cuya temática era la dicotomía civilización-barbarie, fue remplazada por una más ágil y tematizada continentalmente. Tal movimiento contempla cuatro tendencias: realismo mágico, narrativa conceptual, sicologista y neobarroca. Posteriormente, le sigue el denominado *postboom*, una especie de oposición; pero, a nuestro juicio, solo en la estructura superficial. Dentro de este panorama, aparece el venezolano Luis Britto García, premio Casa de las Américas (1970, con la colección de cuentos *Rajatabla*, y 1979, con la novela *Abrapalabra*). Pensamos que tal novela puede considerarse como una obra síntesis de las tendencias citadas. Esperamos poder comprobar nuestra hipótesis.

**PALABRAS CLAVE:** *Boom*, *postboom*, realismo mágico, sicologismo, conceptualismo, neobarroquismo, historicismo

### **1. Un acercamiento a las características generales de la narrativa de los años sesenta**

Durante los años sesenta, aparece en Latinoamérica la llamada nueva narrativa, movimiento conocido con el cognomento de *boom*. La novela de la tierra, regional o costumbrista, también indianista en algunos países como Bolivia y Perú, con su discurso narrativo horizontal y su dicotomía civilización-barbarie como temática, debe dar paso a una narrativa más ágil, con otros temas también presentes en el amplio espectro geo-

gráfico del continente. Por esta última razón, a nuestro juicio, el movimiento contempla cuatro tendencias fundamentales: el realismo mágico, la narrativa psicologista, la conceptual y la neobarroca.

En cuanto a la tendencia magicista, a pesar de que ya en Miguel Ángel Asturias habíamos conocido el *nahualismo* como la capacidad de convertirnos en el animal que llevamos por dentro y así escapar de contingencias negativas y de que *Pedro Páramo* fue publicado en 1955, dada la intensión y la extensión en su obra, es innegable decir que el principal exponente es Gabriel García Márquez. Esta orientación tiende a presentar algunos hechos sobrenaturales como posibles de ser reales. Ello hace que haya una actitud respetuosa frente a los mitos y otras creencias de los pueblos precolombinos y afroamericanos. Así, lo mágico viene a constituirse en una forma de conocimiento del mundo. Como hay que dominar las fuerzas de la naturaleza para alcanzar la felicidad y como el hombre ha perdido la animalidad que lo caracterizaba, surge la magia<sup>1</sup>. Por esta razón, cuando la literatura penetra este mundo y lo hace suyo, comienza el establecimiento de barreras limítrofes entre la realidad concebida como mágico-religiosa y el conocimiento que se tenía de lo fantástico, en los cuentos de «Había una vez...». De esta manera, la realidad concebida como mágico-religiosa lleva dentro de sí un cuestionamiento de la verdad que, hasta el momento, no se nos había ofrecido. Pero el hecho más importante para la literatura estuvo en la expresión de ciertos acontecimientos reales que trasponían la veracidad misma. Así, Remedios la bella, de *Cien años de soledad*, delante de todos levita y asciende al cielo sin sorpresa alguna. De tales hechos están llenos los argumentos de García Márquez. Por su parte, ya Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, nos había colocado en un mundo tangible-intangible. El lector, en un momento determinado, no sabe cuándo hablan los vivos y cuándo los muertos, porque las conversaciones con los fantasmas son percibidas como conversaciones reales, ya que la historia de América Latina ha sido siempre una crónica de lo maravilloso dentro de una realidad real.

En cuanto a la tendencia psicologista, a nuestro juicio, está firmemente representada por un autor que figura como precursor y no como fundador

---

<sup>1</sup> Luis Álvarez León, «Latinoamérica y los conceptos literarios de lo fantástico, lo real maravilloso y el realismo mágico», en *Actas del XXX Convegno Internazionali di Americanistica*, Perugia, Centro di Studi Americanistici «Circolo Amerindiano» / Università di Perugia, 2008, pp. 212-228.

del *boom*. Es Ernesto Sábato, con sus *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abadón el exterminador* (1974). El primero es una narración que, en el nivel de la forma de la expresión<sup>2</sup>, semeja un informe, producto esto último de la formación científica del autor. En cuanto a la forma del contenido, ella nos entrega la desquiciada vida de un pintor que llega al asesinato de la única persona que lo había comprendido. Así, va desarrollando escenas sicologistas, lo cual es continuado en las otras dos novelas citadas. Además de Sábato, es válido agregar a Mario Benedetti, con las meditaciones —presentes en *La tregua*— sobre la soledad existencial y la integral monotonía, producto de la pérdida del amor. Como la mayoría de los integrantes de este movimiento, Benedetti participa de alguna de las otras tendencias que aquí hemos enumerado.

La que hemos dado en llamar tendencia conceptual posee un principal valor extraliterario, como es la denuncia de la situación política vivida por los autores en sus respectivos países. Dadas las muchas similitudes sociales, históricas, económicas y de otra índole que poseen entre sí los países latinoamericanos, tal valor se hizo supranacional. Igualmente, se debe recordar que tal ámbito se caracterizaba porque sus naciones estuvieron regidas por dictaduras militares. Por tales razones, es la tendencia más prolífica. Así, Mario Vargas Llosa se convierte en el más importante autor de este tipo, al denunciar, en *La ciudad y los perros*, el sistema educativo militar y cuartelario del Perú y la actitud de los militares en general y su acción en la vida de tal país. Más adelante, en *La casa verde*, nos comunica la existencia de una naturaleza violenta que se sucede desde la selva hasta la llanura peruana. Igualmente, *Historia de Mayta* aborda la conceptualización en hechos del pasado. Asimismo denuncia las atroces conductas de la dictadura de Manuel Odría en *Conversación en la catedral*. Aunque Vargas Llosa cambió de rumbo en su concepción ideológica, como puede verse en el hecho de que su obra va tocando otros temas de diversa índole, desde su ruptura con la revolución cubana, podríamos afirmar que continúa informándonos sobre los aspectos conceptuales de su nueva cosmovisión. Indudablemente que en este aparte es imposible no mencionar a Carlos Fuentes, quien replantea la novela de la revolución mexicana, ahora con una visión crítica, como puede apprehenderse en *La muerte de Artemio Cruz*. Con una temática diferente

---

<sup>2</sup> Usamos aquí la terminología de Louis Hjelmslev, en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971, p. 160.

pero igualmente válida para su inclusión en el movimiento, surge en Venezuela Adriano González León, con *Pais portátil*, la cual, a través de la dislocación narrativa de tres tiempos (pasado remoto, pasado reciente y presente) expone la realidad venezolana durante la época de la violencia ocasionada con la aparición de la guerrilla urbana, enfrentada, no a una dictadura sino a un gobierno democrático.

En la década del setenta, como otro ejemplo, va publicándose lo que se ha conocido dentro de la crítica literaria como la novela del dictador, la cual se constituye en corolario de la tendencia conceptual, debido a que el personaje dictador funciona como eje narrativo de la acción novelesca y porque los autores condenan la práctica de tales gobiernos. Inspirados, a nuestro juicio, en la obra española, pero con ambiente latinoamericano, de *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán. El ciclo surge con un autor que ha sido considerado como el precursor tanto del *boom* como del realismo mágico. Tal autor es Miguel Ángel Asturias, con *El señor Presidente*, cuyo referente tácito es la dictadura de Estrada Cabrera, en Guatemala. Por esta senda, hayamos a Roa Bastos, con *Yo, el Supremo*, una parodia de la dictadura de Rodríguez de Francia. Por su parte, la obra *El otoño del patriarca*, de García Márquez, nos coloca frente a Zacarías, un dictador latinoamericano ficticio, en una república del Pacífico, también ficticia, pero que efectúa todas las barbaridades capaces de ser realizadas por los gobiernos criticados. Ellas van desde la muerte de maridos, para quedarse con sus esposas, hasta el asesinato de cada hombre de confianza que intenta quitarlo del medio. Tal es el caso del general Rodríguez Aguilar, quien es muy culinariamente guisado y servido ante los ministros y los altos jerarcas militares que con él conspiraban. Finaliza, y ojalá que así sea, este ciclo con la reaparición, en el 2000, de Vargas Llosa y su *Fiesta del chivo*<sup>3</sup>.

La cuarta tendencia por nosotros indicada es la neobarroca. Las obras aquí ubicadas se caracterizan por cierta dislocación en la forma de lograr multiestructuras y por cierto enfrentamiento a las estructuras ligüísticas reinantes y a la misma condición novelesca. De ahí que tales actos narrativos tiendan a una especie de co-fusión entre lo histórico y lo anecdótico, adornado por un uso cuasi-desmedido de los recursos lexicales. A tal efec-

---

<sup>3</sup> De esta obra ya hemos hecho una amplia referencia: «El dictador latinoamericano como objeto narrativo en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa», en *Palabras Diversas*, 20 (2009), pp. 42-59.

to, dice Noé Jitrik<sup>4</sup>, «intenta una tipología de narraciones latinoamericanas [...], a partir de la noción de escritura, independientemente del tema que trate». Esto sería como decir que se intenta concebir historias solamente a través de las palabras<sup>5</sup>. El representante más importante es, sin duda, Julio Cortázar, con su monumental *Rayuela*. Otra característica neobarroca es la búsqueda de una sinestesia entre la literatura y otras artes como la música y la pintura. Figura importante en este aspecto es Alejo Carpentier, con el *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*. De esta última se ha dicho que sus partes han sido concebidas con el número y características de los movimientos de una sinfonía. Otra figura digna de ser nombrada es la de José Lezama Lima, quien hizo teoría y praxis sobre el neobarroquismo y la creación novelesca latinoamericana. Su obra *Paradiso*, desde el nombre en italiano y en homenaje a Dante, nos acerca a lo que será su construcción verbal. Igualmente, y más adelante en la cronología, Severo Sarduy actualizó los estudios clásicos del barroco, como manifestación neobarroca en la literatura. De él, Irlemer Chiampi dice lo siguiente:

La audacia casi irreverente de sus primeras iluminaciones sobre el tema, lo llevan a franquear el sempiterno debate sobre el carácter reaccionario del barroco histórico (como arte de propaganda de la contrarreforma/de la monarquía absoluta o como expresión del elitismo de la aristocracia) para extraer de él lo que Alfonso Avila ha llamado «la rebelión por el juego». Sin dejar de ser «histórico», el barroco lúdico-serio [...] que Sarduy invoca proporciona un *paradigma cognitivo reconocible dentro del paradigma estético*. Ésta, que me parece su aportación abstracta más fecunda al reciclaje del Barroco, se formula, sin embargo, a partir de ejemplos muy concretos de artistas y escritores latinoamericanos de la actualidad<sup>6</sup>.

## 2. *Postboom* e historicismo

Posteriormente, la narrativa en todo su conjunto adquiere otras características, como el abandono de los metadiscursos, la vuelta al realismo, una especie de alejamiento de las preocupaciones existenciales, la historia

---

<sup>4</sup> Citado por Cristo Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Medellín, Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 95.

<sup>5</sup> Naturalmente, hablamos de la historia con minúscula, lo que se opone a discurso, dentro de la acción novelesca.

<sup>6</sup> Irlemer Chiampi, «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», en *Criterios*, 32 (1994), p. 175.

novelada<sup>7</sup> y la aparición de la temática denominada «literatura de sexos», que no de géneros, como comúnmente ha sido definida por muchos autores. A este movimiento se le ha adjudicado el nombre de *post-boom* o también *narrativa postmoderna*. Forman parte de él autores como Manuel Puig, Isabel Allende, Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela, Luis Sepúlveda, Antonio Skármeta, Severo Sarduy, Brice Echenique, los venezolanos Denzil Romero, Francisco Herrera Luque y el autor que estudiamos en esta ponencia, entre otros.

A pesar de que alguna crítica ha sostenido que este movimiento consiste en una rebelación en contra del *boom*, muchas de las características de las obras mantienen esquemas que no desean imitar. De la misma manera, está el hecho de que los autores del *boom* continúan produciendo dentro de lo que podría haberse definido como su estrato cronológico.

Para nosotros, además del abandono de los metarrelatos y la aparición de la literatura escrita por mujeres, dentro de este período, las más importante manifestación está en lo que hemos denominado novela historicista. Tal importancia radica más en el hecho de la cantidad de obras que tocaron el tema que en la agudización de la crítica social. Ya habíamos dicho que como generalmente ocurre, la historia fabulada no hace daño ni se mete con nadie, se da también una narración historicista<sup>8</sup>. Así, coincidimos con Silvina Barros, cuando nos afirma que:

En los últimos tiempos asistimos a una proliferación de novelas que aparecen bajo el rótulo de Novela Histórica y que toman para la construcción de su relato la vida privada de personajes históricos, aspectos personales, psicológicos o anecdóticos, que instalan en un segundo plano y/o desdibujan el sentido político de la Historia, otras se centran en las problemáticas políticas, otras ficcionalizan y bordean lo fantástico

---

<sup>7</sup> En este caso, hablamos de la Historia con mayúscula, signada por el devenir de los pueblos y de los hombres y mujeres que habitan en ellos. Para los autores que cultivan este tipo de narrativa, la historia es un referente; está modificada, atendiendo a determinadas concepciones del autor.

<sup>8</sup> Luis Álvarez León, «Cambios sociales y creación literaria en América Latina. El caso Venezuela», en *Sociedad Venezolana de Arte Internacional* (22-08-2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 31-07-2017] <<http://sociedadvenezolana.ning.com/forum/topics/cambios-sociales-y-creacion-literaria-en-am-rica-latina-lenguaje>>.

en relación con las circunstancias históricas, otras trabajan el dato histórico a partir de la parodia, etc., etc.<sup>9</sup>.

### 3. *Abrapalabra*

Dentro de este panorama, surge el escritor venezolano Luis Britto García, ganador del premio Casa de las Américas en dos oportunidades: en 1970, con un conjunto de cuentos intitulado *Rajatabla*, y en 1979, con su novela *Abrapalabra*. A nuestro juicio, esta novela puede ser considerada como una obra síntesis de las orientaciones con que se presenta no solamente la narrativa del *boom*, sino también la que le sucede.

Nos atreveremos a realizar tal afirmación, debido a que el panorama literario e histórico de nuestro país es un poco diferente al de los de su entorno geográfico. Los venezolanos llegamos tarde al movimiento al cual nos estamos refiriendo. Las causas son ampliamente conocidas. La más descollante es que en 1958 es derrocada una de las tantas dictaduras y gobiernos militares que hemos padecido a través de nuestra historia republicana. Después de esto, comienza otra etapa política, la democracia representativa.

Ante esta realidad, mientras en el mundo hispanoamericano se desarrollaba la literatura del *boom*, Venezuela tenía sus propias literaturas. Una, y la más importante, es la conocida como «la literatura de la violencia» o «de la Venezuela violenta». En esta etapa aparecen relatos testimoniales como los de Labana Cordero, de Ángela Zago, de Irma Salas y un poco Argenis Rodríguez. Así como relatos ficcionados como los de José Vicente Abreu y Salvador Garmendía. La otra literatura, posterior a la de la violencia, es la que, a lo mejor, algún día alguien podrá llamarla de la evasión o del arrepentimiento. Ya nosotros, habíamos dicho que con la derrota militar y política de la guerrilla en Venezuela se había producido un natural desgaste estético-ideológico y que el discurso narrativo había empezado, por una parte, a replegarse hacia temas presentes en la persistencia diacrónica del género y, por otra, trataba de adaptarse a un nuevo conjunto de realidades cósmicas, sociales, históricas y políticas<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Silvina Barros, «La historia desde los márgenes: guiones generalizados en *Como vivido cien veces*. Una propuesta de lectura desde la microhistoria italiana», en *Revista Borradores*, 8-9 (2008), p. 1.

<sup>10</sup> Luis Álvarez León, «Cambios sociales y creación literaria en América Latina...».

Afortunadamente, Luis Britto García se fuga de esta especie de lucha de contrarios. Como no participó en la lucha armada, no tiene testimonios que ofrecer. Como tampoco participó en el asalto a las embajadas y a las comisiones culturales del período posterior, tampoco guarda rencores sobre la derrota, pero no buscó, de ninguna manera, posiciones acomodaticias a las nuevas realidades sociopolíticas. A nuestro juicio, se mantuvo como un lector zahorí de las dos literaturas, de las cuales hemos hablado antes. Después de este proceso adquiere un lenguaje audaz, que lo coloca dentro de las vanguardias de la postmodernidad y un sentido humorístico, que lo acerca al nuevo lector. Por estas dos razones, el autor va conjugando poco a poco lo que será *Abrapalabra*.

Para la crítica literaria venezolana, y nosotros coincidimos con ella, la novela *Abrapalabra* no es una unidad, bajo la concepción canónica del término. Constituye una suma de narraciones con unidades de acción particularizadas que divergen según los objetivos de las mismas, pero que convergen, a veces, a través de los personajes y del discurso formal. En otras palabras, es una novela múltiple, porque múltiple es también su temática y el extenso desarrollo para cada uno de sus elementos.

### 3.1. «*Abrapalabra*» es una novela historicista

Podríamos comenzar diciendo que *Abrapalabra* es una novela historicista, pero con una orientación diferente al historicismo que le antecede y al que viene después. Es un historicismo crítico que pone en tela de juicio el desarrollo de la historia nacional oficial y que tiempo después Luis Britto García explicará la teoría en la cual se basó su praxis novelesca:

La primera fábula de la Historia Oficial es la Leyenda Dorada. Postula ésta que la conquista europea rescató a los aborígenes de un abominable salvajismo: para destacar la existencia del aporte ibérico, reduce a la nada las culturas preexistentes. La Historia Oficial decreta que el tiempo de América comenzó el 12 de octubre de 1492<sup>11</sup>.

Fiel a esa teoría, el autor completa un recorrido de quinientos años, en los cuales nos va poniendo de manifiesto tanto el discurso de los conquistadores, como el de los que intentan desconquistarse. Veamos el ejemplo de una carta de relación, parodia de muchas de las escritas por los cro-

---

<sup>11</sup> Luis Britto García, «Historia oficial y nueva novela histórica», en *Cuadernos del CILHA*, 6.6 (2004), pp. 23-37.

nistas de Indias: «E que esta relación pongo en un botijo e arrojo al mar porque quede noticia de lo sucedido. E que en la bodega iban negros arriba de trescientos, todos bien maniatados e ferrados conforme es la costumbre»<sup>12</sup>. De esta manera, desde el inicio de la novela, en su fase historicista, comienza a denunciar lo que se ha llamado la Leyenda Dorada, para explicar las características positivas de la conquista española. Otras veces, ese discurso muestra la conducta de los adictos a la dictadura de Juan V. Gómez, mostrando lo que, otras veces, hemos llamado las generaciones de la diáspora en los pueblos interioranos del país. De igual modo, a la par en que se va desmitificando la historia nacional en su conjunto, se va también criticando la historia actual. Un ejemplo para el primer caso, es el uso que el autor da al topónimo: San Miguel de los Ángeles de Acataurima, en una especie de *leit motiv* que simboliza la ciudad de Santiago de León de Caracas. El desarrollo de San Miguel, a través de la historia es el mismo plano que contemplan los caraqueños en su devenir, desde su fundación hasta la actualidad de la historia narrativa. Para el segundo, la crítica de la actualidad, ofrecemos una cita que pone como ejemplo, el pago miserable que se les hace a los trabajadores inmigrantes: «Lavoravamo notte e giorno, lavoravamo la domenica e chiudevamo le porte per ingannare gli ispettori del trabajo»<sup>13</sup>. Tal desmitificación se encuentra muy bien delineada en un interesante trabajo de Amarilis Hidalgo que culmina diciendo que en *Abrapalabra*:

[...] cada voz narrativa reproduce un período histórico particular que amplifica el tratamiento del tema colonial. [...] En esta perspectiva, Britto García promulga una nueva versión de la historia colonial venezolana que se aparta de los postulados históricos propuestos por la historiografía tradicional en Venezuela<sup>14</sup>.

### 3.2. «*Abrapalabra*» es una novela conceptual

Pero no es solo su visión historicista crítica, la que le da importancia a la obra, también diremos que *Abrapalabra* es una novela conceptual. Para

---

<sup>12</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, Caracas, Monte Ávila, 2011, p. 86.

<sup>13</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 94.

<sup>14</sup> Amarilis Hidalgo, «*Abrapalabra*: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana», en *Inti: Revista de literatura hispánica*, 37 (1993), pp. 163-169 (en línea) [fecha de consulta: 03-02-2014] <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss37/20>>.

ello, basta revisar la actuación de sus personajes, los cuales son signos de clases sociales determinadas y cuyos conceptos y maneras de ver su mundo circundante reflejan sus posiciones económico-políticas. Así, el personaje Gonzalo González no puede hacer otra cosa que añorar la esclavitud y defender las relaciones de producción latifundista. Su hijo, Gonzalito González González se define a sí mismo en este monólogo:

[...] qué carajo tengo yo que andar jodiéndome, como decimos en criollo, con esta mierda de mautes flacos y de indios, para sacar un siete por ciento, cuando si consigo el crédito agropecuario que tenemos hablado, colocándolo a plazo me da el doce por ciento y en préstamos el veinte y empleado en financiadoras el cien [...]. Porque yo lo que quiero es un crédito que esté en esa lista de los que nunca se cobran<sup>15</sup>.

Por su parte, Moncho representa el don nadie que una vez participó de una generación de la diáspora, hacia la búsqueda de «felicidad y peseta»<sup>16</sup>. Luego se une a la clase obrera organizada y finaliza formando parte de los nuevos ricos de la democracia representativa. Tiene que armar artilugios para presentarse como defensor de los desesperados, pero que, verdaderamente, actúa como defensor de los desesperantes.

A nuestro juicio, uno de los personajes más importantes es Rubén. Es el típico adolescente que hace todo lo contrario de las desideraciones que le formula la madre: «Rubén no manifiestes, no cantes el Belachao Rubén, Rubén no protestes profesores, no digas *yanquis go hom*, Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los muros Rubén [...] no quemes cauchos, no agites Rubén [...] Rubén componte»<sup>17</sup>. De esta etapa y con el tiempo, pasa a representar el activismo político, primero en contra de la dictadura, después en contra de una democracia representativa también opresora. Casi al final de la historia novelesca, conocemos a otro Rubén. Es decir, otra cara del mismo personaje. Es el Rubén que concluye sus días en un basurero y que en un largo conversatorio con un amigo reciente, este le ofrece el panorama de la derrota<sup>18</sup>. Para nosotros,

---

<sup>15</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 361.

<sup>16</sup> Es una paremia del español de Venezuela, usada para despedir a alguien a quien se le desea un viaje grato, con esa categoría conceptual positiva que es la felicidad, acompañada de dinero. Este último está representado por el arcilexema «peseta». Esta, además de ser un sinónimo de bolívar, la moneda nacional, se usa también para designar el dinero en general. Se oye: Fulano es un tipo con pesetas, por decir rico.

<sup>17</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 117.

<sup>18</sup> Luis Britto, *Abrapalabra*, pp. 628-637.

este segundo Rubén es el signo de la derrota política y militar de las guerrillas venezolanas.

Ahora, el personaje Alfiero es algo así como un hijo burgués que no se interesa por la política y sus empeños fundamentales son las motos y las chicas. En cuanto a los personajes femeninos, estos carecen de un tratamiento destacado dentro del desarrollo narrativo de la obra.

### 3.3. «*Abrapalabra*» es una novela mágica

El mágico, dentro de la novela que nos ocupa, aunque tenue puede apreciarse en algunos de sus pasajes. Recordamos, por ejemplo, el momento en que Moncho, en un evento realizado durante su período de dirigencia sindical y tratando de darse una explicación a su conducta postalcohólica, «Baja al patio, sintiendo un creciente frío nocturno en las bolas, y ve a lo lejos la silueta de Álvaro Luque que lo reconoce. Vagamente se saludan en la tiniebla. Álvaro Luque sonríe y comienza a caminar hacia él. Entonces Moncho recuerda que Álvaro Luque está muerto»<sup>19</sup>. Aunque Moncho recuerda la muerte del antiguo amigo, el pasaje nos acerca un poco a Rulfo y sus conversaciones con los difuntos. Y en el aparte intitulado «Los Santos»<sup>20</sup>, nos encontramos con una originalísima puesta en escena. Sucede cuando habla de la desaparición de los santos en una iglesia. Un narrador protagonista dice que él fue el primero en darse cuenta de cómo iban desapareciendo, primero San Pedro, para irse a «jugar chapa con los negros», luego San José, San Juan, San Cristóbal y al hablar de San Sebastián dice: «por cosa de las flechas, sería, se juntó con una tribu que huía de los hacendados, que ese año los estaban matando. Supe que vive con una guaricha. Supe que había olvidado el idioma»<sup>21</sup>. Como el autor finaliza su registro sin dar explicaciones paralelas, un lector que no sea un católico a ultranza, asume esto como una realidad posible dentro de la acción narrativa.

Otras manifestaciones de un pensamiento mágico lo podemos encontrar en las diferentes interpretaciones que se le dan a las barajas de tipo español, aplicadas a una realidad social, en el pasaje llamado «Piso 63»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Luis Britto, *Abrapalabra*, p. 186.

<sup>20</sup> Luis Britto, *Abrapalabra*, pp. 155-156.

<sup>21</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, pp. 319-328.

<sup>22</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, pp. 319-328.

Así, la sota de espadas se referirá a la presencia, en la vida del que asiste al rito, de una mujer celosa. El as de copas, una pasión. Algunas veces nos encontramos con contradicciones, con toda seguridad, realizadas *ex profeso*, como el caso en que aparecen el nueve de bastos y el ocho de oros, cartas que no existen en las barajas aludidas. Igualmente, la descripción del personaje referencial Agusanado (pp. 340-341), que no tenía pellejo, que no tenía voz, que no estaba ni vivo ni muerto.

### 3.4. «Abrapalabra» es una novela sicologista

El sicologismo no falta en *Abrapalabra*. En este aspecto, podemos encontrar los largos monólogos interiores de un coronel americano secuestrado por la guerrilla, para cambiarlo por un joven luchador vietnamita<sup>23</sup>. El coronel sabe que a ese joven lo fusilarán y piensa que él correrá la misma suerte. Medita sobre todo lo que hizo la noche anterior antes de venir en misión a Venezuela: «Trato de cambiar mis pesadillas por los sueños ordenados y austeros del muchacho a quien van a fusilar» y, más tarde, se preguntaba «por qué en medio de la noche no acababa de reventar [...] la voz de ¡Fuego!»<sup>24</sup>.

Otro soliloquio presente es el de Araceli, personaje femenino que sobresale de los otros, por la traición:

Nosotras éramos una gente muy pobre. Papá murió de mengua. Dejé los estudios de normalista. Le abrí las piernas al primero que me lo pidió [...] Entré al partido cuando empezaban a liquidar a los camaradas. Aprendí a saber el momento en que los malos golpes los acababan por dentro. [...] adiviné la felicidad que sentían hasta en el desastre. Esa dicha del que ama o del que crea o del que se atreve. Como la de Julián, que estubo a punto de contagiarme y por eso lo dejé en la concha y salí a hacer la llamada<sup>25</sup>.

## 4. Conclusión fundamental

Para concluir, sin lugar a dudas, *Abrapalabra* es una novela neobarroca. El discurso lingüístico en donde se fundamenta la historia narrativa está casi completamente apartado de la rigurosidad que presentaron

---

<sup>23</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, pp. 400-406.

<sup>24</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 402.

<sup>25</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 402.

todas las obras pertenecientes a las otras tendencias. Notamos la presencia de esa novela juego que Cortázar proponía, para justificar su división de los lectores entre lector-macho y lector-hembra. Ofrecemos el ejemplo en donde se alude a una consulta oculística. Veamos la manera como al igual que en las láminas que el oftalmólogo nos presenta en su estudio, Britto García usa esa manera para narrarnos un episodio de tal naturaleza. Entonces, nosotros podemos leer esto:

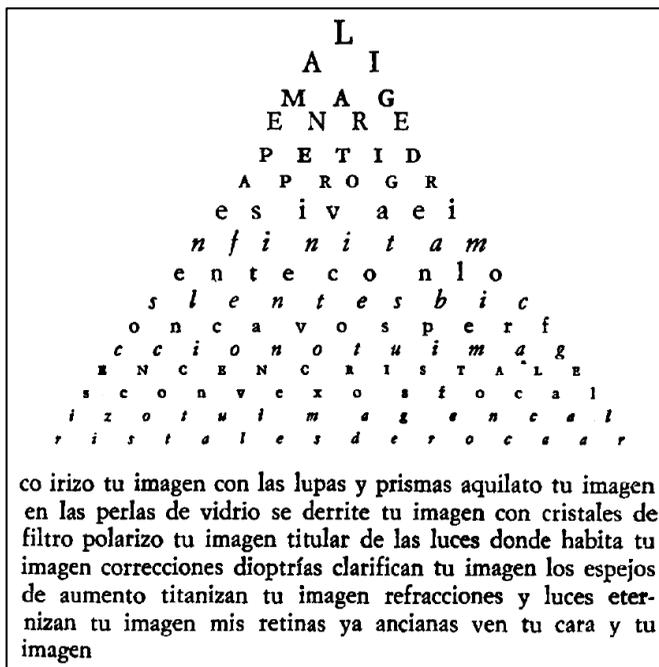


Fig. 1. Luis Britto, «Abrapalabra» (p. 585)

Más interesante aún es la representación escrita que hace el autor de la crisis existencial que aqueja a un emigrante italiano, quien al mismo tiempo que se encuentra en el hipódromo viendo una carrera de caballos, está meditando sobre su vida actual y sobre las causas que lo han llevado a esa situación. Para entender bien este mensaje se necesita leer, por separado, las dos enunciaciones. Nosotros las hemos destacado de esta manera. Las palabras subrayadas comprenden el discurso de la narración de una carrera de caballos, en el Hipódromo de La Rinconada, en Caracas.

Como podrá inferirse, Peregrino, Centella, Arcángel, Lllamarada y La Mano son nombres propios de caballos. Lo que no aparece subrayado, en este caso, resaltado es la expresión del monólogo interior que se desarrolla dentro del personaje.

CUARTA CARRERA VÁLIDA PARA EL 5 Y 6

Disperato ero io nella miseria cuando recibo en la pensión la llamada del Gentiluomo Aquileo Aquilone.—¡Partida! — Per dirme che, come il suo antepasado Lorenzo de Medici, voleva essere promotore de juegos — Peregrino acciona fácil para desprenderse del pelotón — voleva hacerme luchador con capa e máscara dorada — pero por fuera atropella Centella — Io facevo calistenia e saludaba al público que aplaudía que pitaba — y empieza a azotar Arcángel — cuando me tocaba ganare io sentivo nel mio corpo come un lampo — pero cae sobre ellos Lllamarada — gané contra Baal el Mangiabambini, contra Atila il Barbaro Matto, contra Federico il Mostro Tedesco — Lllamarada se crecè en el puntero — mi sono convertito en luchador artista — Lllamarada desaloja a Arcángel — la bella Nelson la bellina doble Nelson la celeste estranguladora — cabeza a cabeza batallan La Mano y Centella — ero io un creatore, pancracista era artístico, luchadore filosofo, combatiente científico, en la lucha era un príncipe: era Il Sole di Napole — pero desde fuera arremete Fin de Mundo — mi hanno dicho que dovevo perdere la lucha contra Il Tanque Americano — Fin de Mundo choca contra Centella — un bigardo mediocre, mascatore de chicle, mascalzone, vulgare — en la primera curva los envuelve Lllamarada — con calzones de estrellas y con capa de barras, mascarone de morte — La Mano aprieta sobre Peregrino — me ordenaron perdere, que cosí era negocio, que era buena inversione — y Arcángel amenaza a Lllamarada — me he dejado golpear, me he dejado tumbare, me he dejado pateare — Peregrino desfallece — me gridavano tutti: ¡Cobardote! ¡Venduto! ¡Mascalzone! ¡Buggiaro!

Fig. 2. Fragmento de «Abrapalabra» (p. 558, subrayados míos)

A manera de práctica, continuaremos con el ejercicio. Ahora hemos cambiado la posición de los dos discursos, por tratarse de que predomina, aquí, el discurso hípico. Nótese las mayúsculas utilizadas en Sortaria, Estampida, Tomeguín, Espejismo, para designar los nombres propios de caballos.

SEXTA CARRERA VÁLIDA PARA EL 5 Y 6

Y van cuadrando los competidores para la sexta válida, yo estaba descorazonado y triste, y no quiere cuadrar el ejemplar SORTARIA con el número 11 y la monta de Pepe Pulido, SORTARIA es una yegua tordilla joven nacida y criada en el haras La Mano preparada por Anselmo Bucares, en su anterior actuación atropelló con gran energía pegada a la valla interior y una vez adelante se empleó a fondo para contener a TOMEGUÍN, pero le faltó remate, me mandó a llamar el Gentiluomo Aquileo Aquilone, hacen esfuerzos los palafreneros para obligar a cuadrar a SORTARIA colores blanco y oro en el aparato, el Gentiluomo tenía enorme oficina constructora y me dijo que quería asociarse, y entró la yegua sortaria listos los ejemplares en el aparato, me ha parlato al cuore, me ha recordado los viejos tiempos, su preocupación por mi situación actual, partida, y toma la delantera el ejemplar ESTAMPIDA, el gentiluomo me ha dicho que necesitaba un apoderado para su grande firma constructora,

Fig. 3. Fragmento de *Abrapalabra* (p. 651. subrayados míos)

Como dijéramos al principio, el neobarroquismo juega con el lenguaje hasta lo no imaginable, Britto García no es la excepción. Particularmente, hay un momento en que percibimos un pequeño ruido, en el sentido lingüístico que tiene la palabra. Se trata del momento narrativo intitulado: «Composición escolar: Los signos de puntuación»<sup>26</sup>. No logramos hallarle la debida inserción en el discurso desarrollado. En oposición a esto, es preciso decir que, a pesar de que en *Abrapalabra* se cancela el lenguaje criollista, para incorporarse a un mundo más amplio como el de Hispanoamérica, en la obra permanecen –y es lógico que así sea– realizaciones lingüísticas del español venezolano. Ejemplos pueden ser la presencia de términos como «niguas», «mabil», «pachuco», «peta», «tombo», «jierro», «muna», «sapos» (para designar a los policías y en otro caso, a los delatores), «fuca» y expresiones como la del San Juan que «juega chapas con los negros y descubre a los tramposos»<sup>27</sup>. Tal vez, por esta y por otras razones relacionadas con su multiplicidad

<sup>26</sup> Luis Britto García, *Abrapalabra*, p. 78.

<sup>27</sup> Palabras tomadas de una estrofa de un baile típico venezolano: «El San Pedro de mi tierra / es un santo milagroso / juega chapa con los negros / y descubre a los tramposos».

temática, Salvador Garmendia dijo de ella que era una novela sin límites, sin principio y sin fin<sup>28</sup>. Nosotros, particularmente, no lo creemos así. Hay momentos en que se establecen ciertos límites. Un ejemplo de ello es cuando el personaje Rubén, derrotado, vive entre los despojos de la basura, encuentra un cuerpo. En este momento, el autor nos dice que «Al quitar los últimos restos de basura de la cabeza, Rubén encuentra que el muerto tiene su propia cara». Para nosotros, si Rubén encuentra su propia cara, es porque se ha encontrado a sí mismo. En otras palabras, encuentra al Rubén que significaba la esperanza. Con esta tercera versión del mismo personaje, el autor nos comunica que Venezuela recobrará la esperanza. Esta esperanza, para nosotros, será la palabra final.

Y es que leer una novela con estas características amerita, por lo menos, una segunda lectura para aprehender su mensaje o sus mensajes. Como afirma Ana Teresa Torres «leer un texto literario supone, al menos, la creencia de que en sus palabras otro intenta comunicar una verdad en el sentido subjetivo del término»<sup>29</sup>. Pues bien, una lectura concebida de esta manera es la que nosotros proponemos para *Abrapalabra*. Así podremos aprehender la multiplicidad de sus planteamientos y juzgar la justedad de su visión, como obra síntesis, en Venezuela, de las narrativas del *boom* y del *postboom* en la literatura de Latinoamérica.

## OBRAS CITADAS

- Álvarez León, Luis, «El dictador latinoamericano como objeto narrativo en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa», en *Palabras Diversas*, 20 (2009), pp. 75-88.
- , «Cambios sociales y creación literaria en América Latina. El caso Venezuela», en *Sociedad Venezolana de Arte Internacional* (22-08-2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 31-07-2017] <<http://sociedadvenezola>

---

<sup>28</sup> Salvador Garmendia, «La disolución del compromiso», en Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 34.

<sup>29</sup> Ana Teresa Torres, «Literatura y país», en Kohut Karl, (ed), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 63.

- na.ning.com/forum/topics/cambios-sociales-y-creacion-literaria-en-americ-a-latina-lenguaje>.
- , «Latinoamérica y los conceptos literarios de lo fantástico, lo real maravilloso y el realismo mágico», en *Actas del XXX Convegno Internazionali di Americanistica*, Perugia, Centro di Studi Americanistici «Circolo Amerindiano» / Università di Perugia, 2008, pp. 212-228.
- Barros, Silvina, «La historia desde los márgenes: guiones generalizados en *Como vivido cien veces*. Una propuesta de lectura desde la microhistoria italiana», en *Revista Borradores*, 8-9 (2008), pp. 1-17.
- Britto García, Luis, «Historia oficial y nueva novela histórica», en *Cuadernos del CILHA*, 6.6 (2004), pp. 23-37.
- , *Abrapalabra*. Caracas, Monte Ávila, 2011.
- Chiampi, Irleamar, «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», en *Criterios*, 32 (1994), pp. 171-183.
- Figuroa Sánchez, Cristo R., *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Medellín, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Garmendia, Salvador, «La disolución del compromiso», en Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2004, pp. 23-36.
- Hidalgo, Amarilis, «*Abrapalabra*: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana», en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 37 (1993), pp. 163-169 (en línea) [fecha de consulta: 03-02-2014] <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss37/20>>.
- Torres, Ana Teresa, «Literatura y país», en Kohut Karl, (ed), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2004, pp. 55-66.



## El Romancero en América: conservación y variación

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

**RESUMEN:** El Romancero, expresión hispánica de la balada internacional, tiene una amplia vida en el continente americano desde la época del Descubrimiento y la Conquista y se documentan referencias desde los cronistas y en todo tipo de documentos. La recolección de los textos vivos en la tradición oral moderna se inicia a principios del siglo XX. Hoy en día son muy numerosas las versiones recogidas y abarcan los tipos y temas principales de la tradición hispánica en general. El planteamiento pidalino de los procesos de conservación y variación que caracterizan a la literatura tradicional se da plenamente en América; en este último intervienen diversos factores, uno de ellos es el desplazamiento temporal entre la historia contada y la ejecución –cantada o recitada– del texto, por lo que la adaptación es lógica y necesaria, ya que se trata de textos que tendrán que corresponder a nuevos valores de esa colectividad.

**PALABRAS CLAVE:** Romancero, corrido, tradición oral, variación, memoria colectiva

Al hablar del Romancero fuera de España, Menéndez Pidal afirmaba que se podía «decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron»<sup>1</sup>. Las razones de esta afirmación pueden ser muy variadas, la primera es que el género era parte importante del acervo de cultura tradicional de la población de España en

---

<sup>1</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, vol. 1, p. 226.

aquella época y a su vez que el Romancero como género ya tenía varios siglos de vitalidad y conservación en la memoria colectiva y seguía siendo un medio eficaz para expresar los modelos de comportamiento de la comunidad. En la nueva tierra los versos de los romances seguían, como lo hacen hoy en día, reflejando tanto los valores de la comunidad como modelos de comportamiento, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida atractivos desde el mundo de la ficción literaria.

Los hombres y mujeres que los cantaban –o simplemente los recitaban– en América, lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido y los transmitían oralmente, pero además los romances, aunque de origen oral, también llegaron al Nuevo Mundo impresos en forma de pliegos sueltos y cancioneros muy variados, circulando de la misma manera que lo hacían en las ciudades españolas.

En la América donde se ha hablado español se han recogido casi 2000 versiones de cerca de un centenar de temas romancísticos, algunos en versiones únicas o muy escasas, otros a duras penas en fragmentos, pero en cambio otros tienen una amplia difusión en casi todos los países americanos y son muy numerosas las versiones que se han recogido, testimonio de conservación cultural a través de los siglos y de la variación, en cuanto estos romances tradicionales son textos abiertos, para integrarse a nuevos contextos.

Aunque los primeros testimonios de la presencia del Romancero en América se remontan al siglo XVI, la recolección intensa de versiones americanas de los temas del Romancero hispánico es moderna y en realidad se inicia con el viaje que lleva a cabo por Sudamérica –en función diplomática– Ramón Menéndez Pidal en 1905. Hay trabajos de sistematización e integración de recolecciones dispersas como los realizados para Argentina por Gloria Chicote<sup>2</sup> o para México por Mercedes Díaz Roig y yo mismo<sup>3</sup>, y en Cuba por Beatriz Mariscal<sup>4</sup> y por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi<sup>5</sup>, además de trabajos de recolección amplios, unos an-

---

<sup>2</sup> Gloria Chicote, *Romancero tradicional argentino*, London, University of London, 2002.

<sup>3</sup> Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

<sup>4</sup> Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.

<sup>5</sup> Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Madrid, Gobierno de Canarias / Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana «Juan Marinello», 2002.

tiguos de principios del siglo pasado como el de Julio Vicuña<sup>6</sup> en Chile, otros, mediado el siglo, en el sur de Estados Unidos llevados a cabo por Aurelio M. Espinosa<sup>7</sup> y Arthur L. Campa<sup>8</sup>, por Gisela Beutler en Colombia<sup>9</sup> o por Michèle S. de Cruz-Sáenz y Helia Betancourt en Costa Rica más recientemente<sup>10</sup>. Como una visión global de la tradición americana se cuenta con la antología de Díaz Roig<sup>11</sup>.

Es bien conocido el planteamiento pidalino de los procesos de conservación y variación que caracterizan a la literatura tradicional. Por lo tanto en la adaptación de los temas romancísticos en el continente americano se da este doble fenómeno de conservación y variación, en este último intervienen diversos factores, uno de ellos es el desplazamiento temporal entre la historia contada y la ejecución –cantada o recitada– del texto, ya que muchos de los romances transmitidos oralmente en el siglo XVI y después pertenecen originalmente a la cultura y la historia medievales, por lo que la adaptación es lógica y necesaria ya que se trata de textos que van a tener que estar vivos y vigentes en el acervo comunitario y por tanto tendrán que corresponder a nuevos valores de esa colectividad. Pero la adaptación y consiguiente variación será además una necesidad ya que se trata de un nuevo contexto espacio-temporal. Esto implica también variación entre las versiones que conocemos por testimonios del siglo XVI y las que se recogen en el siglo XX. Esta adaptación y variación de las versiones romancísticas americanas se da en diferentes niveles del texto y se integra a la conservación de otros elementos de la intriga o el discurso.

---

<sup>6</sup> Julio Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.

<sup>7</sup> Aurelio M. Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

<sup>8</sup> Arthur L. Campa, *Spanish Folkpoetry in New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico, 1946.

<sup>9</sup> Gisela Beutler, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

<sup>10</sup> Helia Betancourt, Henry Cohen y Carlos Fernández, *Romancero y cancionero general de Costa Rica*, San José, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1999, y Michèle S. de Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de América*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986.

<sup>11</sup> Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990. Puede verse también Aurelio González, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.

El conjunto de los distintos temas romancísticos recogidos en el continente americano se pueden organizar temáticamente de la siguiente forma:

## 1. Épicos

Pueden partir de un referente histórico, pero lo que los distingue es el tratamiento épico. En América sobreviven en forma muy escasa y fragmentaria; apenas han pervivido algunos romances cidianos derivados de impresos como *El Cid vuelve a Cardeña* (en puntos tan distantes como Nuevo México, en Estados Unidos y Chile)<sup>12</sup>. Otros ejemplos de romances con origen similar serían *Lealtad de Pero Ansúrez* y *Llegó la fama del Cid*<sup>13</sup>.

## 2. Romances con referente histórico

Son escasos los romances y básicamente se refieren a la historia reciente de España y los temas que tratan –aunque tengan un referente histórico– tienen elementos novelescos muy fuertes como los amores desdichados y el tono fantástico en *Alfonso XII*, romance con numerosas versiones, más de un centenar en casi todos los países americanos, que cuenta la muerte de la joven reina Mercedes a los 18 años en 1878, a partir del romance viejo de *El palmero*; otro caso es el de las desdichas de la mujer traicionada en *Mariana Pineda*, joven liberal ejecutada en 1831, o la trágica muerte en un atentado del general y político liberal Juan Prim en la calle del Turco en 1870, reducida a su mínima expresión y en forma de juego infantil en *La muerte de Prim*, romance conocido en México y Cuba, curiosamente países con los que tuvo relación el personaje en cuestión. Por otra parte, en Cuba y Puerto Rico se han recogido de la tradición oral versiones vulgares de pliego del romance del *Atentado contra Alfonso XII*.

---

<sup>12</sup> Flor Salazar y Diego Catalán, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1999, p. 14.

<sup>13</sup> Flor Salazar y Diego Catalán, *Romancero vulgar y nuevo*, pp. 14-15.

### 3. Romances nuevos y de origen libresco

La tradicionalización de algunos romances nuevos de origen libresco se ha constatado por la presencia en el continente americano de algunas versiones muy escasas. Es el caso de *Gazul*, romance de finales del siglo XVI, recogido en Chile. Este romance pertenece al ciclo morisco uno de cuyos episodios trata de los amores de Lindaraja y Gazul y lo recogió Ginés Pérez de Hita en su famosa obra sobre las *Guerras civiles de Granada*, publicada por vez primera en 1595.

#### 3.1 *Vulgares de pliego de tradición oral*

En el siglo XVII el auge del Romancero abarca también los romances «vulgares» publicados en pliegos sueltos, los cuales desde luego también llegaron al Nuevo Mundo en los envíos de las casas impresoras importantes como Cromberger de Sevilla o Jorge Coci de Zaragoza donde obtuvieron el mismo éxito de mercado que en España. A pesar de lo frágil de su soporte y lo poco apreciados para su conservación que son los pliegos han llegado hasta nuestros días algunas muestras que confirman esta presencia de pliegos españoles en América. Durante el siglo XVIII en general se mantiene el gusto por los romances de pliego<sup>14</sup>, y del siglo XIX se conservan pliegos sueltos ya publicados en México con algunos de los romances de este estilo más populares en España como: *Rosaura la de Trujillo*<sup>15</sup> y *Verdadero romance de Lucinda y Velardo*, impresos por Pedro de la Rosa, en Puebla de los Ángeles, en 1817, y Juan Matute, en Toluca en 1836, y *Relación de la vida y muerte de Sansón* por el doctor Juan Pérez de Montalván, impreso en la misma casa y año que el anterior<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Sobre los pliegos impresos en México en el siglo XVIII pueden verse algunos ejemplos en la lista que da Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1939, pp. 783-785.

<sup>15</sup> Como indica Víctor Infantes (*Verdadero Romance de la Rosaura de Truxillo*, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, 1997), aunque este romance data de principios del siglo XVIII, en el siglo XIX se multiplican las ediciones; quizá una de las primeras sea la de Lérida, Corominas, 1805.

<sup>16</sup> Véase Mario Colín, *El corrido popular en el Estado de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1972.

Por otra parte *El hermano infame* es uno de los romances vulgares de origen impreso, más vivo hoy en la tradición oral. El romance, como es característico de los romances de estilo vulgar o «de ciego», narra una historia truculenta, de prensa amarillista, ya que el personaje principal es una desdichada huérfana que es pretendida por su propio hermano y cuando ella lo rechaza éste la asesina sin piedad. El romance está muy difundido en América.

#### 4. Temas novelescos

Bajo este rubro se pueden incluir los romances cuyo tema está muy cerca o decididamente forma parte del acervo folclórico general, presente en cuentos y todo tipo de narraciones que caracterizan el nivel más difundido o por tanto más superficial de la tradición en general. Estos serían los subtemas principales:

##### 4.1 Adulterio

Indudablemente este tema, de ruptura del orden establecido y aceptado, tiene un gran atractivo para el receptor, independientemente del castigo que al final pueda recibir el protagonista trasgresor. Los romances que se han conservado de este tema con numerosas versiones son *Bernal Francés*, *La adúltera*, *La molinera y el cura*, *La infanticida*.

Los dos primeros –*La adúltera* y *Bernal Francés*– son de gran tradicionalidad, con un origen que se remonta a la Edad Media, y una vitalidad muy fuerte con más de un centenar de versiones y una amplia dispersión geográfica.

A propósito de los romances tradicionales e incluso populares no se puede olvidar la transformación y derivación del género en países como Argentina o especialmente en México con el corrido. Hay que recordar «que lo más adecuado, por las características del género, es considerar que el corrido forma parte de ese inmenso patrimonio cultural multiforme que es la balada internacional, y que, como tal, tiene, desde sus inicios en el romancero vulgar y en el romancero tradicional, la configuración de una forma épico-lírica mixta que permite desarrollar los contenidos nove-

lescos de amor y aventura»<sup>17</sup>. Ejemplo muy claro es el romance de *Bernal Francés*, que sin dejar la historia original se convierte en el *Corrido de Elena* a partir de un texto «impreso en una hoja ilustrada de color rosa (a semejanza de los romances de ciego) con pie de imprenta («propiedad de Eduardo A. Guerrero») y se encabeza con el título: «*El Corrido de Doña Elena*». Esta publicación fue enviada a Menéndez Pidal por Pedro Henríquez Ureña en diciembre de 1921 y se conserva en el Archivo Menéndez Pidal»<sup>18</sup>. Es un hecho que a pesar del origen impreso de esta versión, hoy en día este romance-corrido tiene vida en la oralidad.

En versiones de *La adúltera*, recogidas en Venezuela y otros países sudamericanos la parte final del romance desarrolla una secuencia con un duelo entre el amante y el esposo en el cual ambos mueren. Por lo general el desenlace implica el adulterio castigado, pero algunas versiones minoritarias siguen el enfoque de la burla al marido engañado.

#### 4.2 Incesto

No podían faltar en América los romances clásicos de la tradición hispánica relacionados con el gran tabú del incesto entre los cuales destaca *Delgadina* (también se ha recogido alguna versión independiente de *Silvana*) con más de un centenar de versiones de trece países. El romance tiene un desarrollo muy variable ya que en algunas versiones aunque está presente implícitamente el tema del incesto, el significado del texto va derivando hacia el castigo de la hija desobediente. También tenemos la lectura particular que hace la tradición mexicana, implícitamente culpabilizando a la hija de la pretensión incestuosa del padre haciéndola una mujer atractiva que se exhibe desenfadadamente. Para ello se recurre a la descripción de la hija paseando de «la sala a la cocina» con «camisa transparente que su pecho le ilumina».

---

<sup>17</sup> Aurelio González, *El corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2015, p. 20.

<sup>18</sup> Ana Valenciano, «El Romancero tradicional en la América de habla hispana», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21 (1992), p. 162, n. 59.

### 4.3 Núcleo familiar

Otro grupo de romance se puede agrupar en torno al papel de la mujer, en realidad de la esposa, en el núcleo familiar en relación con el esposo, por lo general ausente, con la fidelidad, el conflicto con la suegra, la búsqueda del marido, incluso la muerte y el regreso maravilloso del trasmundo en *La aparición de la amada difunta*. Los romances de este tema presentes en la tradición americana son *La mala suegra*, *La malcasada*, *La condesita*, *Las señas del esposo*, *La hermana cautiva*, *El quintado*, *El marido prisionero* y *Casada de lejas tierras*. En algunos casos el romance es muy raro en la tradición americana como *La mala suegra* el cual solamente se ha recogido en Cuba, *El quintado* (expresión modernizada de *La aparición*) y *Casada de lejas tierras*, presentes sólo en la Dominicana, *La condesita* en Argentina y *¿Cómo no cantáis la bella?* en Venezuela. El caso contrario es el de *Las señas del esposo* con casi 300 versiones recogidas en 15 países en múltiples variantes y adaptaciones al contexto local.

### 4.4 Amorosos

En los romances de tema amoroso domina la seducción, el desequilibrio social y en ocasiones el final trágico como en el caso del *Conde Olinos*, cuyo tema es el amor más allá de la muerte y se han recogido más de sesenta versiones en siete países. Otros romances, más en la línea que apuntábamos al principio, son *Gerineldo*, *La dama y el pastor*, *La infanta seducida*, *La bastarda y el segador*, *La bella en misa*, *El rondador rechazado*, *Conde Claros prisionero*.

### 4.5 Violencia contra la mujer

En muchas de las historias, en general de la balada internacional, la mujer es víctima de la violencia, como castigo por supuestas faltas, por no acceder a los deseos del hombre o como resultado de un rapto: es el caso de *El conde Alarcos*, de escasa difusión y solamente recogido en Chile; *Rico Franco*, presente en Cuba, Puerto Rico y Dominicana; *El marinero raptor*, recogido en lugares tan alejados como Cuba y Argentina; o el muy numeroso de *Blancaflor* y *Filomena* con origen en la tradición clásica griega, presente en 10 países.

#### 4.6 La muerte

El tema de la muerte engloba romances de origen y tradicionalidad muy diversa como *El enamorado y la muerte* (México, Guatemala y Argentina) y *El galán y la calavera* (Argentina y Chile), posiblemente de origen culto.

Un caso particular es *El caballero herido*, que contiene el motivo identificado como «No me entierren en sagrado». El origen del romance parece ser el episodio sucedido en 1622 en el cual Juan de Tassis, conde de Villamediana, muere asesinado en las calles de Madrid y los poetas contemporáneos como Lope de Vega, Góngora o Quevedo y la tradición romancística registran el hecho de la muerte de este caballero, poeta y cortesano, de vida ajetreada y supuesto enamorado de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. Esta historia puede ser el antecedente del romance vulgar *Polonia y la muerte del galán*. La petición del personaje moribundo condensada en la expresión «No me entierren en sagrado» es un «comodín romancístico»<sup>19</sup>, como Diego Catalán llamó este motivo, que parece derivar del romance *Testamento del enamorado* impreso en *La flor de enamorados* de 1562. Carolina Michaelis de Vasconcellos ya había mostrado a finales del siglo XIX su incorporación en catorce romances de muy diverso tema, así como en canciones populares tanto españolas como portuguesas.

En los países americanos el motivo aparece en distintas composiciones. En Chile: en *Bartolillo* y también en el romance vulgar *El guapo Luis Ortiz*; en México se integra en los corridos *El hijo desobediente* y *El casamiento del huilacoche*; en Nuevo México a *La cantada de Isabel*; Cuba: *Mina el desesperado*; Brasil: *El conde preso*, *Muerte del Príncipe don Alfonso*, *La novia abandonada*, *Madre*, *Francisco no viene*, *El Conde Alemán*, *El castigo del sacristán*, *Don Alejo muerto por traición de su dama*; en Colombia: *Galerón llanero*. Se puede integrar también en romances como *Don Gato* o supervivencias formulísticas de *La muerte del príncipe don Juan* o en canciones de referente taurino como *El torito* o *El toro pinto*. También está presente en dos baladas estadounidenses de va-

---

<sup>19</sup> Diego Catalán, *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970, p. 134.

queros: *Oh bury me out on the prairie* y *The dying cowboy*, muy populares en ese país y que probablemente sean derivación del romance hispánico<sup>20</sup>.

#### 4.7 Religiosos

Los romances religiosos también arraigaron en América, aunque en menor medida que en España, y cubren un espectro temático muy amplio que va de la Natividad a la Pasión, incluyendo versiones «a lo divino».

#### 4.8 Infantiles

En muchas ocasiones se ha señalado que el último nivel de la tradicionalidad corresponde al romancero infantil, ya que por lo general en este ámbito se clausura el proceso de variación tradicional, sin embargo, se trata de texto que perduran en la memoria colectiva más allá de la edad infantil.

La visión en conjunto de las versiones americanas nos permite, a pesar de todo, distinguir tipos nacionales y tipos comunes, subtradiciones, variantes y constantes y reconocer los procesos comunes a toda la tradición panhispánica, así como calibrar, por la visión en conjunto, la riqueza de algunas creaciones poéticas y lo limitado de otras. Se trata de ramas poco conocidas y menos recolectadas del gran tronco de la tradición romancística a las que hay que dedicar atención y estudios.

## OBRAS CITADAS

Betancourt, Helia, Henry Cohen y Carlos Fernández, *Romancero y cancionero general de Costa Rica*, San José, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1999.

Beutler, Gisela, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Campa, Arthur L., *Spanish Folkpoetry in New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico, 1946.

---

<sup>20</sup> John K. Leslie, «Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema *No me entierren en sagrado*», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 13 (1957), pp. 386-398.

- Catalán, Diego, *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970,
- Chicote, Gloria, *Romancero tradicional argentino*, London, University of London, 2002.
- Colín, Mario, *El corrido popular en el Estado de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1972.
- Cruz Sáenz, Michèle S., *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986.
- Díaz Roig, Mercedes, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990.
- , y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Espinosa, Aurelio M., *Romancero de Nuevo Méjico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- González, Aurelio, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.
- , *El corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2015.
- Infantes, Víctor, *Verdadero Romance de la Rosaura de Truxillo*, Badajoz, Bibliófilos Extremeños, 1997 (ed. facsímil).
- Leslie, John K., «Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema *No me entierren en sagrado*», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 13 (1957), pp. 386-398.
- Mariscal, Beatriz, *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.
- Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1939.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Trapero, Maximiliano, y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Madrid, Gobierno de Canarias / Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana «Juan Marinello», 2002.
- Salazar, Flor, y Diego Catalán, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1999.
- Valenciano, Ana, «El Romancero tradicional en la América de habla hispana», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21 (1992), pp. 145-164.

Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.

## El tránsito de la Modernidad a la Neomodernidad

LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ

Universidad Complutense

**RESUMEN:** En esta ponencia abordamos la evolución del Modernismo en Hispanoamérica y cómo la Modernidad da paso a la Neomodernidad.

**PALABRAS CLAVE:** Modernismo, Hispanoamérica, Modernidad, Neomodernidad

Ha sido Federico de Onís uno de los primeros ensayistas en proponer una periodización contemporánea y abierta del Modernismo. Apreciaba una primera etapa estampada por la transición del Romanticismo al Modernismo (1882-1896) y por la vida y la obra de José Martí, Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, entre otros autores de su primera generación. Con el influjo de Rubén Darío y sus viajes a Europa, el momento de triunfo de la nueva estética, más allá de las fronteras hispánicas (1896-1905), etapa en que se sumarían Miguel de Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Pérez de Ayala, etc. El tercer momento tendría como figura central a Juan Ramón Jiménez y el llamado Postmodernismo (1905-1914), caracterizado por el regreso al primer Modernismo, ya que supuso un retorno a la sencillez lírica, el intimismo y el prosaísmo. Una cuarta transformación daría lugar al Ultra-Modernismo o transición al Ultraísmo.

Presagió Juan Ramón Jiménez un siglo modernista y desde este hoy, el ayer no resulta fragmentario, sino dialéctico, inmerso en una trayectoria espiral. Apreciamos que desde la década de 1880 hasta la década de 1980, el Modernismo hispanoamericano evoluciona, se transforma, as-

ciende en esa espiral dialéctica. Iniciado con las crónicas de Martí y su libro *Ismaelillo* de 1882, hallará continuación en Darío y la literatura de fines del siglo XIX y las décadas iniciales del XX. Aparentemente difunto durante el auge de las vanguardias, extrema su vertiente formalista (y narcisista) hasta el hastío y rápido regreso, en la posvanguardia, a la significación y al prometeico compromiso. Entre la década de 1940 y la de 1980, se produce una nueva interiorización, caracterizada por el intimismo, el regreso a modos del Romanticismo, el Barroco, el Parnasianismo, el Surrealismo y a la literatura social o política.

La conquista de la Modernidad, la búsqueda de un lenguaje coloquial, contemporáneo, sugerente y sugestivo, desde diferentes posturas ideo-estéticas, continúan siendo ideales para el arte. Se da cuerpo a una identidad hispánica, común e ideal, al tiempo que se desandan los senderos del versolibrismo y el prosaísmo, los viejos moldes, la prosa realista existencial, costumbrista o universalista, la fantástica que deriva en subgéneros como la ciencia-ficción.

Al cabo de tanto sueño esgrimido por el arte, no será hasta fines del XX que se imponga la frustración ideológica, la conciencia de que las utopías parecen inalcanzables, la des-jerarquización de la cultura y la certeza de un nuevo vacío, de una soledad y un desvalimiento, que recapitulan el pensamiento medieval y su anulación del artista.

A fines del pasado milenio, se produce un cambio ideológico significativo por primera vez en el pensamiento intelectual y en la proyección del arte. Los escritores sucumben a la frustración; la utopía del desarrollo industrial deja de ser una lejana y difícil meta en una región ininteresante, desdeñada por pertenecer a un futuro muy lejano en tiempos de presentismo. Parece entonces que se reniega de la utopía de la Modernidad, sin que se agote su proyecto. Los escritores del llamado *tercer mundo*, sabiéndose sumidos en el subdesarrollo, llegando siempre tarde o en desventaja, reniegan de la Modernidad como ideal. Las metas sociales se alejan o se hacen inalcanzables. Las sociedades de Hispanoamérica continúan atrasadas, raquíticas, sub-modernas. De ahí que hablar de Posmodernidad en Hispanoamérica haya sido, y sea, un sinsentido, incluso en el terreno artístico. Pasada la catarsis y el decaimiento, sobrevendrá, en cambio, la esperanza en el futuro, no de la máquina, la tecnología y el confort, sino de la solidaridad, de construir, al cabo de obstáculos que parecían insalvables, un mundo más digno y justiciero. La nueva etapa, de la *Neohistoria* o la *Neomodernidad*, estará

marcada por una conciencia de que la Modernidad necesita adecuaciones a las realidades de cada latitud y adaptaciones a los nuevos tiempos globales. La Neomodernidad será la *segunda Modernidad*, o la reedición y crítica de la Modernidad en un periodo marcado por la globalización.

En el caso literario, la aspiración de Modernidad conquistó una cima gracias al fenómeno conocido como el *boom* de la narrativa hispana a mediados del XX, un momento glorioso en que las obras de los autores de Hispanoamérica fueron capaces de incidir en el mundo cultural de Occidente, como en la etapa inicial de Modernismo. Hijo del Modernismo y de su esfuerzo renovador y asimilador de influjos, el *boom* hace palpable la universalidad de la cultura hispánica. Gabriela Mistral, primera escritora latinoamericana a quien se concedió el importante Premio Nobel de Literatura, se reconoció heredera directa de José Martí. Las obras de Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, incluso de Jorge Luis Borges y Octavio Paz, son un producto del redimensionamiento artístico inserto en la revolución modernista, ya que insisten en la construcción del imaginario y de la identidad regional hispana y en la aspiración de asumir la Modernidad en, y desde, el arte.

Será en la década de 1980, luego de un siglo de comunión espiritual y estética, de idealismo social, que la Modernidad, y su forma artística, que preferimos llamar Modernismo, necesite una reformulación, revisión y replanteo. No se trata del fin del arte y de la literatura que pretenden algunos auto-proclamados posmodernos, sino del cuestionamiento del valor mesiánico del artista, de la crisis de la utopía del futuro mejor y de la ciencia como respuesta a las necesidades humanas. La nueva era, superadora de la industrial o moderna, que algunos historiadores y sociólogos han denominado postindustrial y se caracteriza por la producción de conocimientos productivos, privilegia la ciencia y la técnica a la espiritualidad. El individuo desaparece; el artista vuelve a ser anónimo. Es la sociedad del discurso presentista, en la que la política no pretende la construcción de un futuro próspero, sino de un presente que sabemos efímero, condenado por el acabamiento y la muerte. Dice Octavio Paz, quien atisba la crisis de la Modernidad ya en la década de 1970: «El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales. Solo ante la muerte

nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad, el mismo futuro»<sup>1</sup>.

En la Modernidad, la necesidad de creer en una utopía hace que los intelectuales corporeicen en su imaginario las naciones de futuro, ideales o bárbaras. Primero lo serán los Estados Unidos de América y, más tarde (para los de filiación comunista o la izquierda), la Unión Soviética. El ensayista mexicano describe en su libro *Los hijos del limo* que, en su opinión, hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del «realismo socialista» y la de «los vanguardistas arrepentidos». En ellos ve un regreso a la vanguardia, una «vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia». Tal como sucedía con los postmodernistas de inicios del siglo XX, estos postvanguardistas estaban, sin embargo, volviendo a la vertiente prometeica del Modernismo desde una preocupación que no era «estética» porque «para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace»<sup>2</sup>. Según el ensayista y poeta mejicano: «Fue una generación que aceptó la marginalidad y que hizo de ella su verdadera patria». De ahí que tampoco sea superadora del Modernismo sino una continuación, un regreso a «su actitud»<sup>3</sup>, que magníficamente definió en la primera mitad del siglo XX el poeta Juan Ramón Jiménez.

La revolución modernista parecería agotar su cimiento de esperanza, su deseo de hacer luz desde el arte, de influir en la sociedad y de participar en el futuro, solo a partir de los cambios socio-políticos que se producen en la década de 1980. El enflaquecimiento de los géneros literarios en su relación con el mercado, posibilitan un redimensionamiento temático y estilístico que si bien hereda los presupuestos básicos de la Modernidad ya no confía en sus ideales utópicos o los adapta al nuevo contexto global del mundo.

Contrario a lo que sucede en las décadas finales del siglo XX, todavía hasta la Segunda Guerra Mundial existía una actitud optimista, una confianza en el futuro que surge con la Ilustración y se sistematiza en el discurso modernista. El intelectual moderno confiaba en que el futuro resta-

---

<sup>1</sup> Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Madrid, Seix Barral, 1974, pp. 204-205.

<sup>2</sup> Octavio Paz: *Los hijos del limo*, p. 192.

<sup>3</sup> Octavio Paz: *Los hijos del limo*, p. 193.

ñara las heridas del presente. El sacrificio debía engendrar la felicidad en el porvenir. El hombre y la mujer entregados en el presente tendrán recompensa en un nuevo y mejor mundo para sus hijos. La utopía de un mundo mejor parecía posible, edificable en las décadas próximas, casi al alcance de la mano. Sin embargo, si a fines del siglo XIX y todavía en las décadas de 1930, 1940, 1950 y 1960, la Modernidad social y tecnológica era un proyecto a ser construido, a partir de las décadas de 1970 y de 1980 los impactos de la primera y la Segunda Revolución Industrial (y luego del neoliberalismo y la globalización) se dejan sentir en buena parte de Hispanoamérica, especialmente en países como Argentina, Brasil y México, donde se constituyen los mercados nacionales y se alcanza un desarrollo tecnológico y social más moderno, aunque parcial, incompleto y centrado en zonas metropolitanas.

En cambio, en la década de 1970 se produce en Hispanoamérica, por primera vez, una ruptura con respecto a los ideales de la Modernidad. Se toma conciencia sobre lo engañoso del ideal de futuro y progreso social fundado en más producción de riquezas. Hispanoamérica llega tarde al reparto de capitales y al desarrollo, como consecuencia de su condición de territorio expoliado. Pasadas las dos Guerras Mundiales se resquebraja la fe en el porvenir, en la mejora progresiva de la sociedad y del hombre. Se deja de creer en los ideales humanistas de la Ilustración y el arte se desinteresa de la utopía de la Modernidad, que desdeñaba al ser humano en su condición espiritual, en su esencia vinculada al universo. Surge lo que se ha dado en llamar la crisis de las vanguardias artísticas y el debate entre la Modernidad y la Postmodernidad (o Posmodernidad), que representa, en buena medida, la negación de los principios de la Modernidad. El arte se radicaliza, cerrándose en sí, ensimismándose en el egoísmo o banalizándose al servicio del mercado. Por una lado, se concentra en la experimentación, en otra vertiente se pliega a las exigencias mercantilistas. Y a partir de la caída del campo socialista y la consiguiente decepción de la izquierda, la utopía, hija de la Modernidad, entra en crisis. Es entonces que la derecha ideológica, con sus proyectos neoliberales, la retoma y pretende darle continuidad, pero en la vertiente criticada por Martí, que privilegia la acumulación de capital y se desentiende de la justicia y de la equidad.

Desde el siglo XVIII, con la Ilustración, se impone la idea de progreso y civilización como tendencias o leyes históricas. Al finalizar el siglo XIX, la convicción de que el futuro tendría que ser mejor se hace general.

Hasta que, entre 1914 y 1945, cambia esta fe ciega, producto del impacto psicológico de las Guerras Mundiales. Entonces, no solamente es derrotada la ideología nazi, avasalladora y totalitaria, también se reivindica lo mejor de la tradición ilustrada y revolucionaria europea. Sobre el panorama intelectual y las perspectivas de futuro que alentaban la Modernidad, aún iniciando la segunda mitad del siglo XX, puede decirse que el mundo lucía difícil y problemático pero aún manejable, había fe en que podría transformarse hacia algo mejor. París y Nueva York eran los centros de la cultura, eran generadoras de modelos, más que focos de poder político, núcleos amplificadores de arte. Aún se confiaba en el papel de la cultura y la educación para transformar la sociedad. En cambio, derramada tanta sangre por la patria, los sagrados ideales de progreso cuestionan a la utopía de la Modernidad en todas sus facetas. La juventud y los intelectuales, al margen de los políticos que desean continuar ilusionando a la masa, exigen un presente mejor, vivible, sostenible, pero no sacrificable en pos de un incierto porvenir. Hay un retorno a la espiritualidad, a la religión, incluso al radicalismo religioso. De nuevo el *carpe diem* y la relativización del valor trascendente de las obras de arte y de la dialéctica de la historia.

Los nuevos medios de comunicación y nuevos soportes, como Internet y los avances derivados de la informática, traen consigo una globalización del mundo y de las ideas, que del mismo modo, lo será de patrones culturales que pretenden el desarraigo y la identidad común, por encima de las ideologías nacionales. Entonces, las identidades regionales y de grupos en minoría se refuerzan y alían por encima de las fronteras geográficas. Como fórmula ante el acabamiento, resurge la idea del Modernismo como tradición que puede ser continuada, en una tendencia general que podríamos denominar Neomodernismo y que supone la reevaluación del Modernismo en una etapa histórica diferente, una novedosa búsqueda estilística. El poder del gobierno sobre los individuos es lo viejo. Lo radicalmente nuevo es el respeto a las libertades individuales y a los llamados derechos humanos. En el terreno económico, la libertad es la ausencia de coerción gubernamental para la producción, distribución, y consumo de bienes y servicios más allá de lo indispensable para mantener la libertad misma. Las libertad regulada por el Estado. Lo nuevo radica en la eliminación de las restricciones.

Para los posmodernos y los neoliberales resulta elocuente que los países más libres económicamente sean los más ricos; y los más regula-

dos, como Corea del Norte, los más pobres, donde la gente no se siente motivada para el trabajo y la economía tiene un desarrollo más débil. En el margen contrario, se denuncia que la liberalización sin control conduce al enriquecimiento de unos y al empobrecimiento de otros, a la polarización social. El Estado, en correspondencia con el avance social, debe remodelarse para controlar el crecimiento y la dinámica de progreso, de forma democrática, cuidando los intereses colectivos. La vuelta de tuerca, que proponemos llamar Neomodernismo porque supone una revisión continuista del Modernismo en la etapa histórica contemporánea, resultará contraria a la llamada Posmodernidad, porque no suscribe el vacío de ideales, aunque los cuestione y relativice.

Para estos artistas, los límites genéricos desaparecen y también la idea de la trascendencia de la literatura, que algunos restringen a su objeto vital y refugio, al margen de una sociedad donde el mercado reina y enajena cualquier expresión genuina. La Neomodernidad es una segunda oportunidad para la consecución de la Modernidad, de una segunda Modernidad humanista, que se interesa por el hombre incluso con desdén del progreso capitalista. El Neomodernismo, en consecuencia, será una continuación y revisión de Modernismo en una etapa desemejante, bajo presupuestos ideo-estéticos similares pero en un mundo globalizado, donde las fronteras desaparecen y las tecnologías de la información contribuyen al contacto múltiple y alternativo.

La globalización impuso un nuevo contexto planetario. Desde la década de 1970 comenzó a notarse que el mundo cambiaba, sobre todo bajo el influjo de Internet y con la desaparición de fronteras para el capital. Reseñan los autores del *Diccionario de Relaciones Interculturales* que en la década de 1980 la globalización cambia los paradigmas sociológicos, económicos y culturales, rediseñando el mundo y desafiando el paradigma internacional<sup>4</sup>. En cambio, si la globalización refleja el poder del capital *transnacionalizado*, implantado a nivel internacional, también genera una conciencia de que el mundo es uno solo y que, tanto países ricos como pobres, conviven en un planeta de cuyo futuro dependen todos por igual.

Octavio Paz, en su ensayo *Los hijos del limo*, fechado en Cambridge, en junio de 1972, atisbaba la llegada de una nueva época «larval» en que sobrevendría una metamorfosis en la relación entre el artista y la socie-

---

<sup>4</sup> *Diccionario de Relaciones Internacionales. Diversidad y globalización*, Ascensión Baraño (coord.), Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 166-170.

dad: «Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la trasgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea del arte moderno*»<sup>5</sup>.

Demostrando que las intuiciones de los poetas son más elocuentes y certeras que las sistematizaciones y teorizaciones de filósofos y políticos, Octavio Paz, en las páginas finales de su ensayo, explicó que «la edad moderna comienza con la insurrección del futuro» y que para la Modernidad «la única eternidad que conoció el hombre fue la del futuro». Si para los cristianos del Medioevo la vida desembocaría en la eternidad que les daba su fe en Dios, para los modernos la eternidad «es una marcha sin fin hacia el futuro»<sup>6</sup>. Hacia la segunda mitad del siglo XX aparecen signos que indican la inconsistencia de este sistema de progreso lineal, proceso que se radicaliza a fines de siglo, cuando los ideales una sociedad mejor fracasan con la caída del socialismo y la frustración de las utopías. En los finales del pasado siglo, por primera vez desde que se erigió en *tabula aurea*, se descrece de la idea de Modernidad que surgió hace quinientos años, con la irrupción del Renacimiento y se afianzó en Occidente con la Revolución Francesa de 1789, la cual entre sus principios tenía la igualdad, la libertad y la fraternidad. Estas fueron las bases que rigieron movimientos anticolonialistas y libertarios, y florecerían a fines a partir del siglo XIX en las búsquedas de ordenaciones sociales más justas y equitativas, que dieran respuesta a las necesidades y aspiraciones humanas.

Nacida de la confianza absoluta en la razón y en la libertad individual de las personas, la Modernidad creía que la democracia era la expresión de la verdadera igualdad de derechos, rotos los cánones de jerarquización basados sobre títulos de sangre. Anticolonialista, desea la autodeterminación de los pueblos; evidencia la fe en el porvenir y en la ciencia y un culto al trabajo. Pero la creencia obsesionada en el futuro, en el avance del hombre hacia su perfección, se resquebraja en las décadas finales del siglo XX y, con ello, la esencia de la Modernidad. La fe en la ciencia desaparece, sabemos que no siempre los avances de la genética son para el bien

---

<sup>5</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 195.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 195.

común, que los recursos naturales se agotan, que la industrialización y el desarrollo generan contaminación. Y es que la nueva era neomoderna (también llamada de la Neohistoria), superadora de la industrial (o Moderna), se caracteriza por la producción de conocimientos productivos y tendrá como protagonistas a la ciencia y la técnica. En esta etapa las luchas sociales «no son el resultado de la oposición entre trabajo y capital» como lo fueron durante la Modernidad, sino que responderán a «conflictos de orden cultural, religioso o psíquico»<sup>7</sup>.

Será en la etapa denominada postindustrial donde el Neomodernismo como tendencia artístico-literaria se manifieste, en contraposición al Posmodernismo, cuando el discurso político de futuro pierde vigencia o parece poco creíble, por haber demostrado su retoricismo, y la sociedad exige hacer habitable el presente. A fines del pasado siglo, se vive el *hoy* y el *ahora*. Sin embargo, del mismo modo el nuevo «reenquiciamiento» o «remolde» del mundo (términos usados por Martí en la década de 1880)<sup>8</sup>, que se agudiza a fines del siglo que recién concluyó, pone de manifiesto la crisis del modelo de la sociedad industrial y de los paradigmas de pensamiento moderno, una vez que la globalización ha impuesto el reino del dinero y del mercado. El escritor de izquierdas Eduardo Galeano revela con acierto que «en el mundo sin alma que se nos obliga a aceptar como único mundo posible, no hay pueblos, sino mercados, no hay ciudadanos, sino empresas; no hay ciudades, sino aglomeraciones, no hay relaciones humanas, sino competencias mercantiles»<sup>9</sup>.

Los ilustrados que inspiraron la Revolución Francesa pensaban que la razón terminaría imponiéndose casi como ley histórica y que el futuro florecería para el ser humano. Tomás Moro dio causas a la utopía como aspiración humana de una sociedad o República ideal. Carlos Marx teorizó sobre la sociedad perfecta, sin Estado y sin clases sociales, donde todos los individuos fueran libres e iguales. En cambio, la cultura posmoderna está marcada por la competitividad, el consumo y la deshumanización. El individuo se torna indiferente ante el dolor ajeno y el compromiso social en algo carente de sentido. El culto a la eficiencia, la ren-

---

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 199-200.

<sup>8</sup> José Martí, «Prólogo al *Poema del Niágara*», Gonzalo de Quesada y Miranda (ed.), La Habana, Trópico, 1936-1953, vol. 6, p. 780.

<sup>9</sup> Eduardo Galeano, citado por Gregorio Iriarte, *La globalización, el neo-liberalismo y la post-modernidad*, Cochabamba, Kipus, 2005, p. 109.

tabilidad y la competitividad conducen al individuo a la lucha por el lucro y el poder. El dinero impera como valor, se privilegia lo externo, lo material y fugaz. El culto a la imagen enmascara el vacío existencial y se entroniza la publicidad como arte, paradigma de cultura puesta al servicio del mercado y el consumo.

El derrumbe del modelo socialista con el desmembramiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, y la caída del campo socialista, otorgan legitimidad al neoliberalismo como alternativa. Con el desplome de la URSS se consolida la hegemonía de los Estados Unidos y su modelo de sociedad se impone como único probadamente viable. Es así que el neoliberalismo adquiere legitimidad y se convierte en la fórmula de saneamiento económico y desarrollo que obliga al Fondo Monetario Internacional a los países endeudados. Entonces el fin justifica los medios, la pobreza y el desempleo. Cuando el paradigma neoliberal lleva más de dos décadas de aplicación, y el desarrollo deseado parece inalcanzable, se toma conciencia de que maniatar al Estado y dejar que reine el Mercado, lejos de favorecer el avance económico y social, engendra diferencias insalvables entre clases, entre países y de posibilidades, además de exclusión y graves injusticias, que atentan contra los derechos humanos fundamentales.

La caída del muro de Berlín, el fin de la Guerra Fría y los sucesos acaecidos en los finales de 1980 abrieron las puertas a un nuevo mundo, a la ruptura de fronteras nacionales y la amplificación de los mercados, a la transnacionalización de capital e información, el surgimiento de la llamada globalización. Comenzaron a ser *otros* los valores promovidos por los medios, unos valores que no tenían que ver con el sacrificio, la solidaridad y la entrega al futuro, sino con el presentismo, la lucha por sobresalir y por enriquecerse, sin que importaran las consecuencias, los principios del liberalismo y de la Modernidad capitalista más recalcitrante. Y aunque, de algún modo, la globalización surgió a partir del Neoliberalismo, como proceso creciente de unificación de mercados y homogeneización de la producción mundial, a la larga terminaría revelándose contra él. La cibernética, las nuevas tecnologías de la información y los medios masivos de comunicación, participan de esa concepción global del mundo, que no solo afecta a la economía y a la política sino igualmente a la sociedad y la cultura. La globalización trajo consigo una nueva toma de conciencia a nivel mundial sobre la necesidad de solidaridad y justicia, sobre la estrecha relación de todo el universo. Ya

no solo la izquierda crítica al Fondo Monetario Internacional, al Banco Mundial y a la Organización Mundial del Comercio, porque incluso en las Nacionales Unidas existe conciencia sobre la necesidad de alcanzar el deseado equilibrio socio-económico, al margen de los intereses mercantilistas y poniendo cotos a la depredación de los ricos insolidarios.

A fines del siglo XX el hombre perdió su confianza en el progreso y deja de creer en las utopías colectivas. El hedonismo y el consumismo, el disfrute del momento, evidencia la frustración ante el futuro. La postmodernidad o posmodernidad pretende ser una superación de la Modernidad, en cambio el posmodernismo resulta expresión, en todo caso, de la crisis de la Modernidad, que se agudiza en el segunda parte del siglo XX.

La era posindustrial y de la Neohistoria trae consigo un replanteo del arte y de la cultura que por primera vez supone un rompimiento de la tradición modernista en Hispanoamérica. No obstante, si antes detectamos al menos dos interpretaciones contrapuestas de la Modernidad, que se relacionan con las actitudes y propuestas ideo-estéticas de los modernistas en las diferentes generaciones, en el final del siglo XX van a darse también varias interpretaciones de la nueva etapa, que hemos tipificado a partir de dos actitudes básicas, la de los posmodernos y la de los neomodernos.

Los posmodernos enfatizan en aquellas zonas claramente irresueltas por la Modernidad, pretenden el fin de la historia y el fin de los valores humanistas, legitiman al arte como mercancía y al mundo como aldea global donde serán borradas las identidades. Los neomodernos, si bien son conscientes de que el universo ha sufrido una significativa metamorfosis y que las experiencias políticas de la izquierda no dieron los frutos esperados, se aferran a la esperanza y a la utopía del mejor futuro para el hombre, al margen de lo material, en la realización individual y desde la solidaridad. El arte neomoderno es expresión del testimonio vital del individuo al margen de la mercantilización y la monopolización de la cultura. Su búsqueda de medios de expresión y discursos alternativos a los hegemónicos, que controlan o intentan legitimizar intereses políticos y mercantiles, señala el camino de la prometeica utopía moderna, ahora desde otra perspectiva, más consciente que nunca del riesgo que para la vida humana supone dejar el futuro del planeta en manos de los *señores del dinero*.

Se toma conciencia de la necesidad de la utopía como meta de futuro, y de que la utopía que niegan los nuevos tiempos es solo la de una modernidad industrial que se enajenaba del hombre y de la justicia so-

cial. Se reedita la utopía humanista, que aspira a una sociedad mejor y enarbola como valores imperecederos las identidades regionales por encima de las nacionales, fundadas en conceptos cerrados y operados políticamente por los poderosos desde el auge de las monarquías y basadas sobre concepciones feudales o tribales. Al cabo, la globalización explicita las semejanzas por encima de las disímiles características regionales y culturales. Los sentimientos y los valores perdurables serán los mismos en cualquier latitud. Importa de nuevo la promesa del futuro, tender la mano al otro para marchar hacia un porvenir digno y vivible. La conciencia de que el mundo está conectado y que el futuro solo puede ser mejor si ofrece soluciones a los problemas de todos, se impone y produce un cambio en la relación entre ricos y pobres, países poderosos y emergentes.

A lo largo del siglo XX, los artistas e intelectuales hispanos tuvieron como máxima la búsqueda de una expresión original, acorde con los nuevos tiempos, y quisieron dialogar con los factores sociales y, desde posturas diferentes y hasta contrapuestas, participaron en la construcción de las identidades de sus pueblos. El deseo de progreso y la esperanza en el futuro que podría ser conquistado, animó y sustentó una literatura y una propuesta ideo-estética que, si bien no pierde vigencia, entra en crisis en la década de 1980, cuando la Ilustración como valor y los ideales de la Modernidad chocan con un contexto mundial nuevo, global y neoliberal, en que fuerzas e ideologías de izquierdas y derecha se confunden, las utopías parecen meros romanticismos y se impone vivir el presente. Sin embargo, en los inicios del siglo XXI el prometeico Modernismo martiano, como expresión de una actitud contrapuesta a los modelos foráneos, es reevaluado y reinterpretado; aunque también sometido a escrutinio y debate.

Los modelos de Modernidad y los modelos de Modernismo se traducen en nuevas implementaciones discursivas. Como sucedió a fines del siglo XIX, comienza en los finales del XX una nueva etapa de remolde y refundación social y cultural; una etapa en la historia del arte de enfrentamiento entre las ideo-estéticas de la Posmodernidad y la Neomodernidad, ambas posturas de reinterpretación de la Modernidad y adecuación de sus ideales a la Neohistoria. Vuelven la evasión y el compromiso, el nihilismo y la esperanza, a delinear obras artísticas y actitudes intelectuales, en la era global de un mundo donde incluso el capitalismo necesita ser reformulado y la sociedad exige formas viables de ordenación que ofrezcan respuestas positivas al porvenir humano.

En el caso del Posmodernismo se exagera la negación de los valores y utopías de la Modernidad; en el del Neomodernismo, brota la esperanza de construir discursos y modelos alternativos al arte mercantilizado y a la cultura de masas, que enajena y divide al hombre. Es tiempo de replanteamientos y de descreimientos. En el ideal posmoderno los mitos clásicos y modernos, con las utopías, son rechazados. Se subestima la formación humanista y se margina a los diferentes. Se tiende al excesivo pragmatismo, a la muerte de las ideologías y de los ideales de justicia. La patria deja de tener importancia y es incluso negada. La historia pierde valor y no existe más que en los libros. Inclusive el holocausto nazi llega a ser negado por algunos. Surgen *ghettos* sociales y grupos que se atrincheran en posiciones extremistas y antisociales. Se justifica el consumismo, la pérdida de la identidad, el individualismo, el mimetismo, el plagio y la cultura de masas. El arte se torna egoísta y de espaldas a la realidad social.

Si en la Modernidad humanista era Prometeo el símbolo mítico, que representaba la entrega, el sacrificio individual en favor del progreso colectivo, en la Posmodernidad, Narciso prevalecerá en su individualismo, en su rechazo al otro y a la sociedad, en su enajenación egoísta. De ahí que, por un lado, el Neomodernismo esgrima el rescate de la vertiente modernista prometeica y, por otro, el Posmodernismo la narcisista, al sucumbir a su propia vanidad<sup>10</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Asunción Baraño (coord.), Madrid, Universidad Complutense, 2007.
- Hernández, Luis Rafael, *Entre Prometeo y Narciso. El siglo modernista (1880-1980)*, Madrid, Universidad Complutense, 2013.
- Iriarte, Gregorio, *La globalización, el neo-liberalismo y la post-modernidad*, Cochabamba, Kipus, 2005.

---

<sup>10</sup> Para una ampliación de esta teoría, véase mi libro: *Entre Prometeo y Narciso. El siglo modernista (1880-1980)*, Madrid, Universidad Complutense, 2013.

LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ

Martí, José, *Obras Completas*, Gonzalo de Quesada y Miranda (ed.), La Habana, Trópico, 1936-1953.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

## En torno a la relectura

TALIA HUSS

(Universidad Hebrea de Jerusalén) האוניברסיטה העברית בירושלים

**RESUMEN:** El presente trabajo tiene como objeto de estudio el análisis de las prácticas y estrategias de relectura o *lectura plural* utilizadas en *2666*, última novela de Roberto Bolaño. Se trata de una investigación de las diferentes lecturas que coexisten dentro del texto y de las prácticas de duplicación y multiplicación que producen y destacan esta pluralidad. La investigación propone que a partir de dichas prácticas el texto crea una multitud de lecturas y anula la posibilidad de una lectura única, creando una transición de la lectura singular (que podría entenderse como acto de clarificación) a la lectura plural (un acto que da al lector una serie de posibles significaciones). El texto se construye a partir de lecturas paralelas que funcionan al mismo tiempo. De este modo, se busca explicar cómo el texto crea estructuras narrativas complejas y estratos de lectura que se acumulan, y en qué medida la existencia simultánea de múltiples lecturas influye e interrumpe el proceso de lectura e, indirectamente, también el proceso de producción de significado.

**PALABRAS CLAVE:** Lectura, relectura, repetición, significado, serialización

Es abundante la teoría y crítica de las últimas décadas que trata de la lectura. Numerosos críticos y teóricos prominentes se ocupan del proceso de lectura y del acto de la lectura e intentan explicarlo y definirlo. El presente trabajo incursionará en la relectura. Se trata de un tipo de lectura no menos común que la lectura en sí misma, pero que, a pesar de eso, ocupa un lugar bastante marginal en la crítica y en la investigación. Aunque la relectura constituye una acción frecuente (si bien no necesaria) al abordar y estudiar textos, al parecer es una de esas acciones invisibles que se lle-

van a cabo inconscientemente, por lo que son escasos los trabajos que enfocan el tema como un concepto teórico y una herramienta de análisis.

La relectura más común y conocida es la repetición del acto de la lectura, es decir la lectura adicional de un texto o una parte de texto ya leídos. Esa práctica es mucho más común de lo que parece y más central en la vida cotidiana de muchos lectores, siendo la Universidad una de las principales instituciones que emplean ese tipo de relectura<sup>1</sup>. Es decir, la práctica central del trabajo académico es leer y releer diferentes tipos de textos. Investigadores de diferentes campos de estudios se dedican continuamente a la relectura, que es la base para el análisis y la investigación de textos. Además, en los departamentos de literatura, el *close reading*, que es también una manera de releer, es una de las prácticas más básicas y comunes en el trabajo con textos literarios.

Históricamente, hasta el comienzo de la era moderna la relectura —la lectura repetida— de textos fue la manera central de leer. Se puede, incluso, decir que la relectura precedió a la lectura en el desarrollo histórico. La lectura reiterada de textos sagrados es la base de la mayoría de las religiones, fundándose casi todas ellas en la lectura repetida de rezos y de mitos. Por ejemplo, la lectura anual de la Biblia es un rito importante del judaísmo, la repetición de cantos litúrgicos es un rito central en las religiones del Oriente, y la lectura incesante de los textos sagrados fue parte importante de la práctica y pensamiento de los espiritualistas cristianos. Es más, en algunas de esas religiones o en sus movimientos espirituales, existe el deseo de *transformarse* en el texto, de hacerse uno con el texto a través su lectura repetida y devota.

Ese ideal de lectura reiterada o relectura de textos religiosos influyó en la lectura de los textos laicos también. En la época pre-moderna, la manera más común de leer fue releer. De hecho, ese tipo de relectura (o una variación extrema de ella) es tal vez lo que llevó al hidalgo Alonso Quijano a releer una y otra vez los libros de caballería, casi como si fuese un exégeta de la caballería, e incluso a emprender sus viajes y a transformarse él mismo en un texto propio: el *Quijote*.

Solo en los últimos siglos la lectura se transformó en única, por cambios históricos y técnicos como la revolución de la imprenta, pero también como resultado del lugar central que tomó el pensamiento capitalista en la

---

<sup>1</sup> David Galef, «Observations on Rereading», en David Galef (ed.), *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, p. 17.

era moderna. El capital que se puede ganar con múltiples lecturas no se traduce en un producto de consumo y, por eso, la repetición de algo ya leído es considerada a menudo como una pérdida de tiempo.

De todos modos, la relectura parece aún seguir siendo importante, al menos para los escritores, muchos de los cuales continúan defendiendo y discutiendo la relectura, tratándola como un tipo de lectura ideal, y declarando que así hay que leer a los clásicos y/o que así querrían que se leyese sus obras. Oscar Wilde declara que «If one cannot enjoy reading a book over and over again, there is no use reading it at all»<sup>2</sup>; Nabokov sostiene que «One cannot read a book: one can only reread it»<sup>3</sup>; Italo Calvino mantiene que «[...] every rereading of a classic is as much of a voyage of discovery as the first reading»<sup>4</sup>; Borges cuenta que «I am always rereading rather than reading»<sup>5</sup>; y George Perec concluye que «I reread the books I love, and I love the books I reread»<sup>6</sup>.

Fuera de la repetición clara y explícita de la lectura de una parte de texto o de su lectura completa, hay otras maneras de llevar a cabo la relectura. Hay textos que niegan la posibilidad de una lectura única, textos que obligan a la relectura, pudiendo resultar insuficiente una sola lectura de los mismos. Algunas de las obras relacionadas con el movimiento literario de la modernidad de comienzos del siglo XX pueden servir como ejemplos de ese tipo de textos; textos re-legibles, siendo su mejor ejemplo el *Ulysses* de James Joyce, un texto que dificulta la lectura única y linear, hasta imposibilitarla, habiendo sido descrito como «book designed specifically for rereading»<sup>7</sup> o «[...] Joyce cannot be read, he can only be reread»<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Oscar Wilde, *Artist as Critic*, Chicago, University of Chicago, 1969, p. 30.

<sup>3</sup> Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 23.

<sup>4</sup> Italo Calvino, *The Uses of Literature: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1987, p. 57.

<sup>5</sup> Willis Barnstone (ed.), *Borges at Eighty: Conversations*, Bloomington, Indiana University Press, 1982. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, p. 4.

<sup>6</sup> George Perec, *W, or, The Memory of Childhood*, Boston, D. R. Godine, 1988. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, pp. 190-191.

<sup>7</sup> Matei Calinescu, *Rereading*, p. 23.

<sup>8</sup> Joseph Frank, *The Widenning Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963, p. 19. Citado por Matei Calinescu, *Rereading*, p. 22.

Otro ejemplo de textos relegibles se puede encontrar en muchas de las obras de Borges; la complejidad y riqueza de sus obras, junto con la tendencia del autor hacia estructuras circulares, requieren la relectura para su decodificación. Esos textos exigen la multiplicación de la lectura, creando más de una lectura, por su uso de abundancia, redundancia, exceso y artificios literarios. A través de esas estrategias los textos intentan trastornar la linealidad inherente a la lectura y crear un texto simultáneo que existe no solo en el tiempo sino también en el espacio.

A ese tipo de textos se suma otro subtipo de relectura, que es diferente de los otros tipos antes mencionados porque su lectura no necesariamente implica la repetición del acto de la primera lectura. Se trata de textos que convocan la relectura ya durante su primera lectura, textos que usan estrategias que obligan al lector a la relectura o crean la experiencia de la relectura ya durante la primera lectura. De ese modo la lectura y la relectura ocurren ya en el primer encuentro con el texto, es decir, se trata de textos que incluso su primera lectura contiene múltiples lecturas.

Un ejemplo extremo de ese tipo de *relectura simultánea* se puede encontrar en los textos de Gertrude Stein, en los cuales el uso de la repetición y la fragmentación causan la ruptura de la lectura y su desdoblamiento<sup>9</sup>. Stein usa la repetición de manera hiperbólica, de tal forma que el *continuum* de repeticiones demoran la lectura y fuerzan al lector a releer una y otra vez la misma frase, el ejemplo más simple y claro sería a la frase-poema más conocida de Stein: «A rose is a rose is a rose»<sup>10</sup>. De ese modo se produce una presencia simultánea de varias lecturas, dentro de la ruptura y la reproducción continuas. Es decir, la sintaxis repetitiva de Stein es un intento de perturbar el avance lineal y cronológico de la lectura, siendo el resultado que el lector relea ya en la primera lectura<sup>11</sup>.

Así, sugiero tratar el tema de relectura como un tipo de concepto o noción que une variados tipos de lecturas. De manera básica y simple, se puede decir que la lectura es la primera lectura, y la relectura es la segunda, tercera y demás lecturas. Es decir, un elemento central que caracteriza y separa la relectura de la lectura común, es la pluralencia de lecturas que se produce desde la repetición y/o desdoblamiento de la lectura única

---

<sup>9</sup> De manera bastante parecida a la de los pintores cubistas, sus contemporáneos.

<sup>10</sup> Gertrude Stein, *Geography and Plays*, Mineola, Dover, 1999.

<sup>11</sup> David Galef, «Observations on Rereading», en David Galef (ed.), *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, p. 28.

y primera, a la que nos referimos normalmente cuando nos ocupamos de la lectura. Así que propongo tratar la relectura como el dispositivo que transforma la lectura única en múltiples formas de relectura, duplicadas, reproducidas y plurales.

## 1. *2666* de Roberto Bolaño

La novela *2666*, la última de Roberto Bolaño (1953-2003), es una novela extensa, casi monstruosa por su tamaño y amplitud, estando construida como una red desplegada de tramas y personajes. La novela, como muchas de las obras de Bolaño, trata el tema de la lectura de manera variada. Muchos personajes se ocupan de sus lecturas y se expresan acerca de las mismas. Además, varios personajes se entregan a diferentes modos de relectura: los críticos en la primera parte releen una y otra vez los libros del escritor misterioso que investigan<sup>12</sup>. Amalfitano, el profesor de Filosofía, en la segunda parte lee libros que ya leyó y también cuelga un libro sobre su cordel de ropa<sup>13</sup> (relectura de una obra de Marcel Duchamp y también relectura por el viento de las hojas del libro colgado). Asimismo, el niño Hans Reiter en la quinta parte relea una y otra vez un libro sobre animales y plantas del litoral europeo<sup>14</sup>.

Sin embargo, no solo las tramas sino también la estructura de la obra trata de diferentes formas de leer. La novela entera está construida de manera circular, dado que su final retorna comienzo; varias partes de la novela piden la repetición de la lectura de otras, en tanto que otras partes crean relectura ya durante su primera lectura. Esa posibilidad paradójica, de lectura y relectura simultáneas, de una lectura que se multiplica ya durante la primera lectura, me resulta especialmente interesante por la transgresión que produce entre los límites de la lectura y la relectura, y por las interesantes posibilidades que ofrece en su uso del tiempo y de la temporalidad de la lectura, junto con el tratamiento de pluralización y multiplicación, rasgos centrales de toda la obra.

---

<sup>12</sup> Roberto Bolaño, *2666*, Nueva York, Vintage España, 2009, p. 187.

<sup>13</sup> Roberto Bolaño, *2666*, p. 245.

<sup>14</sup> Roberto Bolaño, *2666*, p. 799.

### 1.1 *La cuarta parte de la novela*

*La parte de los crímenes*, la cuarta parte de la novela, ofrece un ejemplo interesante de la creación y uso de múltiples lecturas ya durante la primera lectura —o sea, de relectura simultánea—. En *La parte de los crímenes*, la cadena de muertas que no cesan de aparecer en la ciudad de Santa Teresa y sus alrededores crea una repetición hiperbólica insoportable, en la que los hallazgos frecuentes de los cadáveres de las asesinadas, al igual que los informes que describen tales hallazgos, forman una serie enorme, construida de reflejos de lo mismo en lo otro<sup>15</sup>.

Los fragmentos-informes de los hallazgos de los cuerpos, aunque varían en su longitud y no son idénticos, todos mantienen un tipo de marco donde se repiten los detalles básicos del caso: la apariencia física de la asesinada, la ropa y otros accesorios que llevaba puestos, la evaluación de su edad y el informe forense que incluye la causa de su muerte. El lector sigue esos informes detallados e intenta establecer una conexión entre los diferentes crímenes, construir un marco según las señales que funcionan como pistas y buscar la firma personal que revelaría la identidad del asesino. En el intento de conectar entre sí los varios asesinatos, se ponen de relieve los detalles que vuelven a aparecer repetidamente en esos informes, algunos detalles parecen llamar la atención y generar la creación de conjeturas, por ejemplo, el pelo de las víctimas (negro y largo), su trabajo (muchas de las víctimas trabajan en las varias maquilladoras que llenan la ciudad), el lugar donde se encuentran los cadáveres (muchos de los cadáveres se encuentran en basureros alrededor de la ciudad), la manera en la cual se fueron asesinadas (la gran cantidad de muertas por estrangulación), etc.

La semejanza entre los casos se multiplica y se repite con cada nueva víctima. La aparición reiterativa de cuerpos de mujeres y niñas crea una serie numerosa de feminicidios. La repetición mayor de los crímenes (en la trama) y de su narración (el molde narrativo según el cual están narrados) está conformada por repeticiones más específicas de detalles, lo que produce un tipo de división interna entre los diferentes casos. A lo largo de la lectura, la relación especular y la semejanza entre los críme-

---

<sup>15</sup> Klaus Meyer-Minnemann, «Narración paradójica y ficción», en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (ed.), *La narración paradójica: «normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 57.

nes se ahondan, pero las sospechas se hacen más amplias y parece que el texto no se acerca a una solución.

La lectura de esa parte del texto, además de ser difícil por su contenido (la violencia y negligencia que parecen unirse de manera horrorosa), es compleja por su forma. La estructura de esa parte, la más larga de la novela, está basada en una repetición casi tediosa, que construye y rompe incesantemente la estructura narrativa, así como también el proceso de la lectura y la intención de dotar de sentido a los hechos narrados y a la propia lectura.

La repetición constante rompe el aspecto lineal del tiempo y lo fuerza a funcionar de manera circular. Es decir, los crímenes empiezan antes del texto y no terminan con su clausura: «Esto ocurrió en 1993 [...] A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras»<sup>16</sup>. Y hacia el fin: «El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este»<sup>17</sup>. O sea, el texto avanza cronológicamente desde 1993 hasta el final de 1997, pero está lleno de repeticiones que crean algún tipo de ambigüedad en relación al tiempo, y no está claro dónde empiezan y dónde terminan ni el texto y ni los crímenes.

La falta de linealidad afecta a la concatenación de los sucesos, que normalmente se hallan conectados por su ubicación sobre el eje lineal-temporal y/o el de causa-efecto. Cuando esos vínculos se rompen, puede originarse la fragmentación del texto, lo que transformará la secuencia –el orden que caracteriza el tiempo lineal– en una estructura diferente y esencialmente circular, es decir, en una duración, un tiempo raro, casi atemporal. El texto parece un círculo cerrado, que no tiene un final ni un comienzo. Un tipo de presente continuo.

## 2. Conclusión

Así, los crímenes descritos en el texto no conforman una línea narrativa en el sentido común de la palabra, no producen una historia con comienzo y final, ni tampoco aportan una solución a los enigmas del texto. La repetición y la serialización, rasgos fundamentales del texto, se alían

---

<sup>16</sup> Roberto Bolaño, *2666*, p. 444.

<sup>17</sup> Roberto Bolaño, *2666*, p. 791.

para interrumpir y perturbar la lectura, fragmentándola y desdoblándola en múltiples lecturas que desmontan la posibilidad de una lectura única y desarman la intención de vincular las numerosas conjeturas sobre una hipótesis final. El lector intenta relacionar los casos y construir una trama narrativa para crear una historia de la serie, pero el texto rechaza ese intento una y otra vez. En cambio, el lector debe rendirse a la pluralización del contenido –hechos, historias, y narraciones– y de la forma –estructura, lectura y significado–.

El uso recurrente de repeticiones y de serialización, crea un tipo de sintaxis narrativa repetitiva que estimula, si no exige, al lector a releer. A partir del uso hiperbólico de las repeticiones y la creación de la serialización se interrumpe el avance lineal y cronológico de la lectura, siendo el resultado la multiplicación de la lectura en su etapa inicial, o sea; una relectura que ocurre durante la primera lectura. De ese modo, se anula la separación convencional entre lectura y relectura, para dar lugar a la creación de una forma híbrida de lectura; una lectura que engloba varias lecturas.

De ese modo, las series de crímenes son también un tipo de series de lecturas que anulan la posibilidad de una lectura única. Como resultado, en lugar de descubrir un asesino en serie, se devela una lectura en serie. O sea, la producción de unas lecturas múltiples en lugar de una lectura única, y la acomodación de esa plurivalencia de lecturas con (o incluso dentro de) la lectura única, al mismo tiempo y en un mismo espacio.

## OBRAS CITADAS

- Barnstone, Willis, *Borges at Eighty: Conversations*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- Bolaño, Roberto, *2666*, Nueva York, Vintage España, 2009.
- Calinescu, Matei, *Rereading*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Calvino, Italo, *The Uses of Literature: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1987.
- Frank, Joseph, *The Widening Gyre; Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963.
- Galef, David, «Observations on Rereading», en David Galef (ed.), *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, pp. 17-33.

- Grabe, Nina, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, *La narración paradójica: «normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980.
- Perec, George, *W, or, The Memory of Childhood*, Boston, D. R. Godine, 1988.
- Stein, Gertrude, *Geography and Plays*, Mineola, Dover, 1999.
- Wilde, Oscar, *Artist as Critic*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.



## La representación de la obra de sor Juana Inés de la Cruz en la España de los siglos XX y XXI

AMALIA INIESTA CÁMARA

Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)  
Instituto del Teatro de Madrid (UCM)

**RESUMEN:** La investigación consiste en la revisión de la comedia *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz en las puestas en escena en España en los siglos XX y XXI. Lo hacemos a través de la crítica teatral aparecida en la prensa española. Nuestro acercamiento ha de limitarse a la descripción de la crónica, dado que no hemos asistido a las funciones. Encontramos *Los empeños de una casa* representada como Festejo teatral completo, por una parte, y luego formando parte de antologías como *De burlas con el amor* y *De burlas con las mujeres*. En un tercer momento ha sido representada en los Festivales de Olite, de Otoño en el Teatro Español así como del Festival de Almagro por una compañía inglesa de teatro.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro hispanoamericano colonial, sor Juana Inés de la Cruz, compañías teatrales españolas, Barroco virreinal

En nuestras investigaciones referidas a la relación entre el teatro hispanoamericano virreinal y el teatro español, indagamos para esta ocasión la representación de una de las comedias de la décima musa titulada *Los empeños de una casa* (remedando a *Los empeños de un acaso* de Calderón), durante los siglos XX y XXI en los escenarios españoles.

Lo hacemos a través de la crítica aparecida en los diarios españoles y de lo que en ellos dicen los críticos teatrales. Nuestras apreciaciones o consideraciones serán por ese motivo de un carácter intermediado, esto es, a partir de lo que hayan registrado en cada artículo periodístico los mis-

mos cronistas dedicados a la actividad teatral. Encontramos, en primer lugar, que se representa la comedia o festejo con todas sus secciones y que forma parte de una antología de otros fragmentos de distintos comediógrafos de la época. Aludimos, por otra parte, a esa misma obra de sor Juana Inés, dentro de un ciclo de obras teatrales, comedias y tragedias de autores dramáticos del Siglo de Oro, a saber: Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes y Calderón, que lleva a escena la Royal Shakespeare Company de Stratford-on-Avon, como proyecto del director inglés L. Boswell.

En la producción dramática de la monja mejicana, se sabe que solamente se montaron en España —o por lo menos fueron escritas para ser representadas aquí— un auto sacramental con su loa *Divino Narciso* y la comedia de *Los empeños*, la primera con influencia de Calderón y la segunda con la de Lope. La comedia fue traída por la virreina Marquesa de Mancera en 1689. La obra en cuestión mereció la atención, entre otros, de estudiosos y críticos del teatro español y virreinal como Guillermo Schmidhuber<sup>1</sup>, Susana Hernández Araico<sup>2</sup>, Aurelio González<sup>3</sup>, Alberto G. Salceda<sup>4</sup> en su edición del teatro completo de Sor Juana, Miguel Zugasti de la Universidad de Navarra<sup>5</sup> y Celsa García Valdés en su edición<sup>6</sup>. Sin olvidar al padre Calleja, que traza una biografía fundamental de sor Juana en el 1700.

En la creación del festejo de *Los empeños de una casa* sor Juana Inés figura como autor del montaje, ya que la obra está llena de relaciones inter-

---

<sup>1</sup> Guillermo Schmidhuber, *De Juana Inés de Asbaje a Juana Inés de la Cruz*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 2013.

<sup>2</sup> Susana Hernández Araico, «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa*», en Isla Cambell (ed.), *El escritor y la crítica. IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1996, pp. 111-123.

<sup>3</sup> Aurelio González, «Construcción teatral del festejo barroco», en *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 117-126, pero citamos a partir de la edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes (en línea) [fecha de consulta: 16-06-2018] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z9>>.

<sup>4</sup> Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. IV. Comedias, sainetes y prosa*, Alberto G. Salceda (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

<sup>5</sup> Miguel Zugasti, «El festejo de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz en su contexto espectacular Barroco», en Carmen B. López Portillo (coord.), *Sor Juana y su mundo, una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, México D. F., Universidad del Claustro de sor Juana, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 468-476.

<sup>6</sup> Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, Celsa García Valdés (ed.), Barcelona, Catedra, 2010.

nas con la puesta en escena, de guiños culturales, demostrando a la vez la presencia lírica personal de la poetisa. La obra está compuesta por la loa «que precedió a la comedia que se sigue», letra que se cantó por «Divina Fénix, permite», *Los empeños de una casa*, comedia famosa...; letra «por Bellísimo Narciso»; sainete I de Palacio, jornada II de la comedia, letra por «Tierno Adorado Adonis», sainete II, jornada III de la comedia, «Sarao de las cuatro Naciones». Las partes o secciones que componen el festejo han de considerarse en el contexto de la fiesta cortesana palaciega, sea de Palacio Real o de Palacio Virreinal de México, y como obra escrita por encargo de la condesa de Mancera, y para ser representada en España.

En el teatro de corte española, el festejo teatral se repetía de modo más sencillo en los corrales, o bien se daban otras funciones de distinto carácter para la nobleza. Las comedias de sor Juana están escritas para sendos programas de homenaje a los virreyes y así aparecen publicadas. Constituyen un programa entero del festejo barroco mexicano. En ellos se intercalaban bailes y cantos, o piezas cortas, es decir, entremeses y saraos, y un fin de fiesta, un festejo completo que podía durar dos horas o más. Interesaba que no hubiera interrupción entre las partes, pero sí entre jornada y jornada y entre ellas bailes y canciones.

Hemos de revisar, pues, las puestas de la comedia de capa y espada. La primera de ellas es la que en 1961 monta la Compañía de Teatro de Cámara y ensayo, el grupo Máscaras en el Teatro Goya de Madrid, estrenada el 11 de abril de ese año, bajo la dirección de Esteban Polls, y con la interpretación de los siguientes actores: Charo Soriano, María Massip, Rosa Zumárraga, Jaime Redondo, Ignacio de Paul, Antonio Medina, José G. Segura, Pedro del Río y Agustín de Juan; además de las tres músicas Rosario Lacalle, Guadalupe Sánchez y Rosario Martínez; el decorado, gracioso y estilizado, ha sido realizado por Matías Montero.

## 1. Repertorios

Los diarios que lo registran son: *ABC* en su sección «Informaciones teatrales y cinematográficas». Se incluyó en el ciclo de teatro clásico burlesco o de escena clásica burlesca, con obras como: *Arlequín, servidor de dos patronos* de Goldoni, *El Enfermo imaginario* de Molière, *El juego del amor y del azar* de Marivaux y *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, en ciclo de abono. Respecto a la reacción del público, señala el cronista que el director salió a saludar en unión de los

intérpretes, y que rió en los «lances e incidencias cómicas» y aplaudió varias veces en el curso de la representación y al final de los actos; apunta, además, que el público, que llenaba la sala, disfrutó especialmente de las escenas de enredo.

De la puesta en escena en sí, llama la atención sobre la dificultad de la declamación del verso clásico y sobre el hecho de que el director haya inventado un prólogo «muy ingenioso y gentil» que acentuó el matiz caricaturesco de la misma hasta darle un tono paródico, señalando que había sido el vehículo más rápido y seguro para llegar al público. La dirección le dio así –prosigue– un ritmo de hilaridad. Se elogia la actuación admirable de los tres papeles femeninos y se indica que esta obra ha sido antecedente en ciertas escenas del teatro de humor moderno. Finalmente, se apunta que la representación transcurrió con muestras de aprobación de los espectadores, llamando a escena al director y actores varias veces, el telón también se alzó una y otra vez. Se dice de los *Empeños* que es una obra muy divertida y pícaro sobre el tema de la honra, en la que abundan equívocos y frases de doble sentido. La actuación, se insiste, ha permitido desempeñar sus papeles con inteligencia, sobriedad y buen acierto<sup>7</sup>.

En el 2002 se puso, bajo el título de «Confuso enredo», los *Empeños*, los días 15 y 16 de febrero, por la Compañía La Strada, en el Teatro Juan Bravo, en versión de María José García. En el reparto de actores figuran: Cecilia Sotaguren, Gonzalde Nuñez, Sergio Gayot, Patricia Siurana, Juanma Navas, Luis Felipetto, José Luis Serrano y Gonzalo Gonzalo. En el espacio escénico y vestuario: Cecilia Hernández; Iluminación Fernando M. Herranz y Héctor del Saz. Dirección de Ignacio García. Este artículo pertenece a *El Adelantado de Segovia* y el crítico teatral es Manuel Sesma. En él trata de comparar la producción y estilo de sor Juana con el teatro de Calderón. Descalifica a la dramaturga mexicana, aunque luego dice que ella respeta el octosílabo como «bien medido y flexible, el ritmo y musicalidad son tratados con equilibrio»<sup>8</sup>.

En *El País*, edición nacional, sección «Cultura y espectáculos», del 23 de diciembre 2002, anuncia bajo el título de *Los empeños de una casa* y el subtítulo de «Empeños de mujeres», la versión de la Compañía el Teatre

---

<sup>7</sup> «Informaciones teatrales y cinematográficas», en ABC (12-04-1961), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-02-2018] <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/04/12/063.html>>.

<sup>8</sup> Manuel Sesma, «Confuso enredo», en *El Adelantado de Segovia* (15-02-2002).

del Repartidor, bajo la versión y dirección de Pepa Calvo. Los intérpretes son: Tono Saló, David Vert, Francisco J. Basilio, Manuel Solàs, Susana Egea, Anabel Moreno, Inma Ochoa, Enric Cervera, Antonio Alcalde. Se pone en escena en el Teatre Tantarantana de Barcelona, donde se estrena el 18 de diciembre. La crónica la escribe Begoña Barrena. Sostiene que la Compañía Teatre del Repartidor ha rescatado una comedia clásica del Barroco español. Califica la obra en su género como un vodevil de sor Juana y luego se centra en la dirección del montaje y autora de la versión: dice que Pepa Calvo ha recuperado esta comedia para reivindicar a las autoras «ignoradas de la época» y critica que, a diferencia de sus contemporáneos Calderón, Tirso o Lope, sus obras, como las de estos autores, no pasaron a las antologías y repertorios que glosan la Historia del Teatro<sup>9</sup>.

Se califica a la representación como «de fingimientos decorosos, de Festejos lícitos e ilícitos, de encuentros y desencuentros, mantos que cubren y espadas que amenazan, se desenvuelven en una escenografía simple y eficaz». Se trata de una obra de estructura clásica que conserva, en la versión de Pepa Calvo, el verso rimado del original y observa que solo se han eliminado algunas escenas, por, justifica el cronista, razones reiterativas. En cuanto a la interpretación de los actores es notable en todos ellos y elogia los distintos matices que se perciben al respecto<sup>10</sup>.

La edición de Catalunya de *El País*, sección Catalunya y con el título de «Tantarantana» presenta una comedia de sor Juana, por B. G., Barcelona, con fecha de 19 de enero. El cronista dice que Pepa Calvo ha adaptado una pieza de sor Juana, una comedia de enredo que programa el Nou Tantarantana de Barcelona. Apunta el crítico de teatro que la tarea de el trabajo de la directora consistió en coger una obra en verso de una mujer del Siglo de Oro, con la intención de hacer un espectáculo moderno, en el sentido de transgresor, y darle una agilidad y ritmo diferente de la del texto original. Continúa diciendo que aprecia la conexión entre fondo y forma en el lenguaje del texto. El espectáculo transcurre en un escenario prácticamente vacío en el que destacan tres puertas por donde entran y salen los personajes. Esta crónica no nombra a los actores, sí a la compañía.

---

<sup>9</sup> Begoña Barrena, «*Los empeños de una casa*. Empeños de mujeres», en *El País* (23-12-2002). Citado en la sección «La prensa dice...» de la página web de *Teatre del repartidor* (en línea) [fecha de consulta 14-02-2018] <<http://teatreidelrepartidor.com/category/espectaculos/teatro-para-adultos/los-empenos-de-una-casa>>.

<sup>10</sup> B. G., «Tantarantana», en *El País*, edición Catalunya (19-01-2003).

*La Vanguardia* de Barcelona, en la sección «Cultura y espectáculos» y bajo el título de «El Nou Tantarantana» recupera una alegre comedia de sor Juana, cuya faceta dramática realza el copete. Se insiste en la calidad de comediógrafa de su tiempo, además de su condición de poetisa. La compara con Ana Caro o María de Zayas, que se oscurecieron en el olvido. Hace pues una defensa de la mujer, una reivindicación de la mujer dramaturga que escribe comedias.

Para Pepa Calvo lo más excepcional de *Los empeños de una casa* es la gracia con que la autora involucra al espectador. Y apunta el cronista que «La obra está llena de apartes para que los personajes se dirijan directamente al público, explicando sus medios y sus fervores, o para que algunos, como los criados, le pidan consejo»<sup>11</sup>. Califica el juego teatral de «divertido». Nombra a diez de los intérpretes: Enric Cervera, Tono Salo, Anabel Moreno, Susana Egea e Inma Ochoa.

En el *Diario de Navarra* con fecha 31 de julio de 2012, en la sección de cultura y con fotografía de la representación con en ocasión del Festival de Olite, bajo el título de «Una casa de locos» trae información sobre la escenificación de *Los empeños de una casa*. La cronista teatral es Ana Berrade. Constan en la ficha del reparto de la Compañía Academia del Verso de Alcalá: Luis Muñiz, Ana Santos Olmo, Nuria Benet, Amparo Oltra, Antonio Ponce, Antonio M. David Diez, Guillermo Berasategui, Didier Otaola. Como director, Juan Polanco; director del verso, Karmele Aramburu; figurista, Mónica Florensa; maestro de armas, Iñaki Arana; composición musical, César Belda; coreógrafo, Raúl Cassinero; realización de vestuario, María José Barta. La fecha, el jueves 28 de julio 2011; el lugar, La Cava, Festival de Olite. Curiosamente es una recreación de la llegada de una compañía teatral y se inventa que ha sufrido un robo. Todo allí se abre a la imaginación y la creatividad a lo largo del espectáculo (sin escenografía, ni vestuario, ni *atrezzo*). Se ven obligados a improvisar un vestuario, que el crítico califica de excelente, lleno de imaginación de recursos, de ropajes reciclados y llenos de color y de sentido del humor. Con notas de humor y creatividad constante. Como novedad el director propone chistes visuales. Muy colorista, poco convencional en lo estético, con un ritmo «gamberro», aunque a la vez y destaca que es «muy fiel al texto original», literal (ya que la propuesta se mantiene de principio a fin,

---

<sup>11</sup> «El Nou Tantarantana recupera una alegre comedia de sor Juana Inés de la Cruz», en *La Vanguardia* (12-12-2002), p. 49.

es coherente y con sentido). Acerca del verso, el cronista refiere que la Compañía surge de la Academia del Verso de Alcalá, que, subraya, estuvo dictando un excelente taller del verso la semana anterior a la representación en Olite. Añade el crítico teatral que el equilibrio entre el rigor, que exige el verso, y la naturalidad de saber recitarlo correctamente es más que evidente en un elenco con muy buenas interpretaciones. Cada personaje tiene su propia personalidad. Destacan el monólogo en el que Antonio Ponce se viste de mujer ante el público, la pelea de espadas sin espadas o el momento musical brillante en que la Compañía se atreve con la canción melódica, así como la salsa, tango u otros ritmos que se presentan con enorme sentido del humor. Parecen modos de actualización o vigencia del teatro clásico. Presentan una vuelta de tuerca de la visión del teatro clásico que se hace más cercano al espectador por jugar con claves actuales, como el vestuario confeccionado con ropas y objetos de hoy; la música moderna; los gestos y chistes de doble sentido; y alguna frase más de nuestro siglo que de los anteriores. Para cerrar la nota, el crítico teatral afirma que se trata de «un buen espectáculo, coherente y sin fisuras» y lo califica de «excesivo», ya que, a veces, hay demasiados *gags* semejantes y puede que sobre alguno. Se trata, pues, de una apuesta inteligente y creativa, defiende, mantenida de principio a fin y con una ejecución excelente. Respecto a la fotografía, muestra uno de los modelos que improvisa<sup>12</sup>.

Los aspectos que se relevan en la crítica teatral de *Los empeños de una casa* son: el ingenio, la gracia, la agudeza y la gala retórica, propios de la décima musa, que campean en la invención de la escena. También destacan situaciones de feliz comicidad. En cuanto a la calidad del verso, se dice que es claro, ágil, elegantemente retórico, de gran plasticidad escénica, con periodos tan notables como la narración de las desdichas que hace doña Leonor a doña Ana. De sor Juana aparece en algunos artículos una brevísima biografía, de su creación dramática se destaca como autora de autos sacramentales y comedias. De las piezas de enredo se dice que son «tan divertidas, intencionadas, pícaras y traviesas como ésta de *Los empeños de una casa*». La influencia de Calderón se evidencia en el vocabulario, en la construcción métrica y en la elaboración metafórica, que, a su vez, la llevó a «burlarse con donaire» de los exce-

---

<sup>12</sup> Ana Berrade, «Una casa de locos». en *El Diario de Navarra* (31-07-2012).

sos de los dramaturgos sobre los puntos y manchas de honor. Como propios de la dramaturgia mexicana, se exhiben su modo ágil de urdir «líos y barullos», su trasmutación del equívoco, su lenguaje de dobles intenciones y sus apartes y acotaciones. Se alaban la composición de los personajes de la dueña, el gracioso, las tapadas y los galanes, así como la tramoya propia de estas inversiones (sin olvidar la explotación tenebrista en el juego de la habitación a oscuras, que por dos veces sirve como escenario de las más burlonas peripecias).

## 2. Antologías

Con respecto a las antologías teatrales, de las que forma parte solamente con ciertas escenas o pasajes de la ya considerada *Los empeños de una casa*, nos encontramos con dos títulos: *De burlas con las mujeres* y *De burlas con el amor*. Para el primer caso, se contemplan obras de otros dramaturgos, junto a las famosas redondillas de sor Juana. Se incorporan una serie de fragmentos extraídos de *La dama boba* de Lope de Vega, junto con retazos de cuadros y escenas de entremeses de Cervantes, *El juez de los divorcios*, *Del juego del hombre*, de Quiñones de Benavente y *Los mozos* de Jerónimo de Cáncer. Dicho material constituye el primer acierto del montaje, comunica con un mismo sentido, desde una perspectiva feminista. Dirigido con humor, presenta las batallas que hombres y mujeres libran en el campo del amor... que prueba toda relación individual, social e histórica. El espectáculo no se limita a representar, sino que también interpreta a la perfección el espíritu de la vida teatral de la época. Por ejemplo, lo hace recreando algunas de sus características escenográficas debidamente apuntadas en el diseño.

Pasando ya a las críticas de los diarios, se ocupa de ella *El Heraldo de Aragón*, de fecha 10 de noviembre de 1995, bajo el título de «El espíritu de lo clásico: *Las burlas de las mujeres*». En este caso, el crítico teatral es Fernando Andú, en la sección «Crítica de teatro». El espectáculo lo lleva la Compañía del Teatro de la Ribera, bajo la dirección de Pilar Lavega. Los intérpretes son: Pilar Delgado, P. Lavega, Laura Plano, Adela Gotor, Nacho Enbid, Jesús Bernal, Gabriel Latorre y Pedro Martínez. Para el crítico: «El teatro clásico español, el de la Edad de Oro, sigue vigente y estará siempre de actualidad. Basta con elegir y combinar con criterio. Con captar el espíritu, con llevarlo a las tablas con toda su frescura y vitalidad, con toda su alegría y ligereza». Y califica *Las burlas* de «espléndi-

do, soberbio montaje» que presenta el Teatro de la Ribera<sup>13</sup>. La burla integra material de diversa procedencia: enmarcados por las famosas redondillas de sor Juana en las que «se arguye de inconsecuencia el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que acusan, una serie de fragmentos extraídos de piezas de los autores dramáticos ya mencionados».

Entre las consideraciones del crítico, encontramos que el espectáculo se plantea a la antigua usanza, tal como se hacía en los corrales de comedia. Así, los diferentes actos son aderezados con los entremeses y con música. Pilar Lavega ha adaptado las obritas para su espectáculo. Y luego la directora cuenta la historia de la compañía que procede del Teatre Lliure como ejemplo a seguir, avala a su equipo artístico y exhibe la gran homogeneidad que le ha permitido participar de Festivales como el de La Habana, Marseille o Herkilon, Grecia.

Otro cronista, Juan A. Gordon, de Zaragoza, se refiere también a la misma obrita. Habla de un estreno y un aniversario, ya que el Teatro de la Ribera, una de las compañías más prestigiosas y veteranas de Aragón, presenta su nuevo espectáculo. El mismo sirve para celebrar el XX aniversario de la compañía, a mediados de los 70. *Las burlas*, dice, que ya ha sido representada con éxito en toda España, vuelve a tener como centro de su acción a la mujer, santo y seña del Teatro de la Ribera. Y nombra montajes anteriores. Pilar Lavega se refiere al teatro como fiesta: acompañado por música y baile, y al concepto de teatro dentro del teatro, con sus juegos de espejos, máscaras y disfraces, propios del Barroco, en complicidad con el espectador y exhibiendo la dificultad de establecer límites entre la realidad y la ilusión. *Las burlas*, prosigue, conjuga el carácter satírico y burlesco dentro del género entremesil y la riqueza y variedad psicológica de la comedia nueva. Es importante una interpretación que distingue bien entre tipos y personajes, exageran al máximo los rasgos más ridículos y grotescos de los unos y penetran con sutileza la fineza de Lope. Alaba el trabajo que da gusto al público y lo hace vivir, también a él, en la escena. Ilustra con tres fotos de una de las escenas de *Las burlas* y con una imagen del Teatro de la Ribera durante la función.

El *Diario de Teruel* del 5 de mayo de 1995 vuelve sobre la representación de *Las burlas* en el Teatro de la Ribera, espectáculo incluido en el Circuito de las Artes Escénicas, Musicales y Plásticas. La actuación tiene

---

<sup>13</sup> Fernando Andu, «El espíritu de lo clásico: *Las burlas de las mujeres*», en *El Heraldo de Aragón* (10-10-1995).

lugar en la Sala Alcor de Alconsa a las 22.30. Sostiene el crítico que el Teatro de la Ribera lleva a escena un teatro realista en el que se presentan autores innovadores y contemporáneos o se utilizan textos no teatrales, que se alían con una atracción por la escritura de grandes dramaturgos clásicos. Dice, además, que el Teatro de la Ribera en estos espectáculos cuida al máximo los aspectos textuales y escénicos. Últimamente se le han añadido en la puesta en escena de autores clásicos otras artes como la danza, la acrobacia, las artes marciales, las canciones, el despliegue del juego cómico y de la teatralidad más pura, que otorga un sello en lo estético y hace que se decante hacia espectáculos populares y mayoritarios. Se ilustra con fotografía en el periódico<sup>14</sup>.

La otra antología de comedias se tituló *De burlas con el amor*. Poseemos el registro del periódico de *La Nueva España*, con fecha de 21 de marzo de 1999, en la sección «Teatro». El cronista teatral es Francisco Díaz Faes y trata sobre un espectáculo del ITAE. El director es Manuel Canseco, los actores son: Xana Vázquez de Prada, Gabriel Cuesta, Blanca y Aida Estrada. La escenografía, el vestuario y la subdirección van a cargo de Luis Montalvo; la música de Carlos José Martínez; el coro es el de la Capilla Antigua de Gijón. Tiene lugar en el Teatro Palacio Valdés en Avilés los días 21 y 22 de marzo de 1999 y en el Teatro Campoamor de Oviedo el 24 de marzo<sup>15</sup>.

La crónica teatral comenta que son dos representaciones complementarias de una misma obra de fin de curso. Dice que el teatro clásico no les interesaba por su temática. La pusieron tres actores de la Escuela del Instituto, que estuvieron «ejemplares» en el Palacio Valdés y «brillantes» en Oviedo. Tomaron siete temas musicales de Carlos José. El crítico se refiere al potencial creador del teatro clásico en su vocabulario, en la riqueza del lenguaje, en la exploración de situaciones, con un espléndido sentido del humor popular, que no pierde actualidad. La sátira desvía o enfoca situaciones. El director restaura piezas de comedia y poesías de los Siglos de Oro. Los textos elegidos son de Torres Naharro, Juan del Enzina, Zorrilla, Calderón, Tirso, Lope y la poetisa sor Juana Inés de la Cruz. Se trata de burlas y engaños de la mujer, que maneja para ser independiente, seducir u obtener placer. El hombre sacude el poder del prestigio o el honor. El crítico destaca las dotes histriónicas de Trujillo, las de Gabriel, la joya

<sup>14</sup> «Las burlas de las mujeres», en *Diario de Teruel* (05-05-1995).

<sup>15</sup> Francisco Díaz Faes, «De burlas con amor», en *La Nueva España* (21-03-1999).

escénica de Xana y el entusiasmo de Aide y Ana. La música contribuyó a crear la ambientación, así como la ilustración dirigida por Canseco, sus estudiantes provocaron la ovación del público.

### 3. Conclusiones

Con respecto a las críticas teatrales hemos distinguido entre las realizadas en España sobre nuestras representaciones de *Los empeños de una casa* y las antologías de *De burlas con las mujeres* y *De burlas con el amor*, las cuales se basan en la ficha técnica (diario, sección, fecha, director, actores, compañía, teatro). Estas incluyen datos biográficos de sor Juana, reacciones del público y apreciaciones de género. La crítica se centra en aspectos como la actuación en sí, la interpretación de los actores, los matices que aportan. Se detiene el crítico analizando cada uno de los personajes, como doña Ana, doña Leonor o Castaño. Relevamos como valioso los modos de formación de actores, que se manifiesta, por ejemplo, a través de la Academia del Verso de Alcalá, del ejercicio de la esgrima, de las peleas de espadas sin espadas.

En cuanto al público, sor Juana sabía muy bien el público para el que escribía en el siglo XVII, ya que lo hacía bajo el mecenazgo de los Condes de Mancera, virreyes que fueron de la Nueva España en su época, quienes le encargaban comedias como ésta, para representar allí en la corte virreinal (*Los empeños de una casa* se presentó por primera vez el 4 de octubre de 1683 en casa del contador Deza) y se sabe que la intención era traerla a la Corte Real (aún forma parte de esta investigación). Volviendo al público, se trataba, pues, de las autoridades monárquicas, virreinales y los miembros de la iglesia, como el Arzobispo. Se apuntan, por lo tanto, observaciones acerca de las reacciones del público en distintas ocasiones, de modo que el cronista teatral se preocupa de asentar la recepción en la comedia. En cambio, el público que asistió en los siglos XX y XXI lo trabajamos a partir de las críticas teatrales de los periódicos españoles. Se hace muy singular, al seguir las críticas de las representaciones, la cuestión del género y hasta de los subgéneros y qué aprecian como comicidad de la obra; se habla de comedia de enredos, de comedia de capa y espada, de sátira, de farsa, de rasgos ridículos y grotescos, de juego cómico, de caricatura, de parodia, de vodevil, de teatro satírico y burlesco, de teatro entremesil, con danzas y con música, teatro de humor moderno.

Es interesante contemplar, a partir de la crítica en la prensa, que la obra se representa en varios festivales de teatro como el de Olite, el de Otoño, el de Teatro Clásico de Almagro.

Finalmente, consideramos que la crónica teatral periódica es muy útil también como registro de los teatros de distintos lugares de España, para la información de los espacios de representación en la época, como el Teatro Español de Madrid o el Campoamor de Oviedo y su programación. Sirve como registro, una vez más, de grupos o compañías de teatro sobre los cuales se hacen caracterizaciones de los mismos, de sus tendencias; de actores y actrices, de directores, vestuaristas, iluminadores, compositores musicales, escenógrafos. En fin, sirven como fuente para todo lo que conlleva una puesta en escena, la crítica teatral que genera y su publicación en los suplementos culturales o de espectáculos en diarios españoles, además, en algunos casos, vienen también ilustrados con alguna fotografía de la representación. Estos textos ocupan, pues, un lugar en el estudio del teatro del Siglo de Oro.

## OBRAS CITADAS

- Andu, Fernando, «El espíritu de lo clásico: *Las burlas de las mujeres*», en *El Herald de Aragón* (10-10-1995).
- Berrade, Ana, «Una casa de locos». en *El Diario de Navarra* (31-07-2012).
- Cruz, Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, Celsa García Valdés (ed.), Barcelona, Cátedra, 2010.
- , *Obras completas. IV. Comedias, sainetes y prosa*, Alberto G. Salceda (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Díaz Faes, Francisco, «De burlas con amor», en *La Nueva España* (21-03-1999).
- «El Nou Tantarantana recupera una alegre comedia de sor Juana Inés de la Cruz», en *La Vanguardia* (12-12-2002), p. 49.
- González, Aurelio, «Construcción teatral del festejo barroco», en *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 117-126, edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes (en línea) [fecha de consulta: 16-06-2018] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z9>>.
- Hernández Araico, Susana, «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa*», en Isla Campbell (ed.), *El escritor y la crítica*.

*IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1996, pp. 111-123.

«Informaciones teatrales y cinematográficas», en ABC (12-04-1961), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 14-02-2018] <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/04/12/063.html>>.

«Las burlas de las mujeres», en *Diario de Teruel* (05-05-1995).

Sesma, Manuel, «Confuso enredo», en *El Adelantado de Segovia* (15-02-2002).

Schmidhuber, Guillermo, *De Juana Inés de Asbaje a Juana Inés de la Cruz*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 2013.

Zugasti, Miguel, «El festejo de *Los empeños de una casa* de sor Juana en su contexto espectacular barroco», en Carmen B. López Portillo (coord.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 468-476.



## Para una poética de *Maqroll el Gaviero*

VÍCTOR IVANOVICI

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης  
(Universidad Aristóteles de Salónica)

**RESUMEN:** La mejor parte de la obra de Álvaro Mutis tiene como eje un nombre: *Maqroll el Gaviero*. Para aportar cierta precisión al respecto hace falta construir una poética alrededor del respectivo parámetro onomástico. En aras de ello, he hecho algunas calas en la región de estética literaria, apoyándome en determinados conceptos de Gérard Genette y corroborándolos con ciertas ideas básicas de la teoría de la enunciación. Así he podido observar la ficcionalización del universo maqrolliano, inicialmente lírico, luego su reestructuración como sistema intertextual, para rematar mi pesquisa con un vistazo sobre su entramado temático.

**PALABRAS CLAVE:** Hipotexto/hipertexto, enunciación/enunciado, ficcionalización, sistema intertextual

La mayor y, en todo caso, la mejor parte de la obra de Álvaro Mutis gira alrededor de un nombre: *Maqroll el Gaviero*. Dicho así, lo anterior adolece de banalidad y de vaguedad a un tiempo: por un lado, no hay que ser muy sagaz para constatar la existencia del eje respectivo, por otro, la mera constatación no le instruye mayormente a uno acerca de la naturaleza y funciones de este parámetro.

Aportar alguna precisión al respecto es de incumbencia de una Poética de *Maqroll el Gaviero*. Para construirla, he buscado mis apoyos teóricos en la esfera de la estética literaria, sacando a colación, entre otros, determinados conceptos de Gérard Genette y corroborándolos con ciertas ideas básicas de la teoría de la enunciación, de inmediata inci-

dencia en el área de la narratología. Para ello me ha ayudado observar la ficcionalización del universo maqrolliano, inicialmente lírico, luego su (re)organización como sistema intertextual, para rematar mi pesquisa con un vistazo sobre su andamiaje temático.

## 1. Un proceso de ficcionalización

### 1.1 Fases de una objetivación

Veamos las cosas desde el principio y en su evolución. Para empezar, dejemos sentado que el proceso en cuestión recorre tres etapas.

En su punto cero se encuentra el poema «Oración de Maqroll»<sup>1</sup>, donde la primera epifanía del Gaviero se produce bajo forma de una «máscara» o persona lírica<sup>2</sup>. Desde esta base (digamos) subjetiva, el poeta inicia una serie de procedimientos de objetivación, empezando justamente por dicha «máscara». Como puede apreciarse a simple vista, hay aquí una distancia visible y medible entre el decir y lo dicho, y en medio de ellos la persona, con voz y nombre propios, desempeña el papel de objetivar el enunciado y su respectivo sujeto.

El siguiente paso por la misma vía se da también sobre el terreno de la poesía y se cifra en la simétrica objetivación del sujeto de la enunciación. Por el simple hecho de editar sus poemas reunidos bajo el rótulo de *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973), Mutis hace que su criatura se adjudique la creación y a él mismo como creador. Lo cual quiere decir que la persona, sin dejar de serlo, asciende a heterónimo auctorial<sup>3</sup>.

Finalmente, en 1986 Maqroll salta al terreno de la narrativa, como protagonista de *La nieve del almirante*. Siguen, en ritmo sostenido, otras

---

<sup>1</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 45-46; originalmente en *Los elementos del desastre* (1953).

<sup>2</sup> Un recurso, por cierto, nada infrecuente en la poesía moderna. Piénsese, por ejemplo, en el Sweeney, de T. S. Eliot o en Stratis el Marino, de Yorgos Seferis, entre muchos otros.

<sup>3</sup> Maqroll es el principal pero no el único heterónimo del autor colombiano. Otro sería el diplomático lusitano Alvar De Mattos, a quien se atribuyen cuatro textos en prosa de 1962. Véase Álvaro Mutis, *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 143-168. Modelo y precedente al respecto fue, al parecer, Valéry Larbaud, con su Barnabooth, a quien nuestro autor homenajeó en un empático ensayo-conferencia en 1965 (*La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, pp. 185-201).

seis novelas –*Ilona llega con la lluvia* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990) y *Tríptico de mar y tierra* (1993)– que, junto a la primera, van conformando la heptalogía *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1993). Este último avatar del héroe epónimo conlleva la transformación de la persona en personaje.

### 1.2 De lo moderno a lo clásico y de vuelta

¿Qué sentido puede tener tal evolución mediante la cual la obra de Mutis se dota de un eje nominal (u onomástico)?

Caben a ese respecto algunas conjeturas e hipótesis básicas. Primero, que el proceso de objetivación de Maqroll –de persona a personaje, pasando por heterónimo– tiene como meta su ficcionalización. Segundo, que los resortes de este proceso pueden y deben buscarse al nivel del género. En tercer lugar, que en perspectiva genérica las tres etapas anteriormente esbozadas marcan el tránsito desde una poética moderna hacia otra de tipo clásico. Y por fin, que dicho tránsito es harto problemático, pues, al alcanzar su término, queda descartado su origen, que, en este caso preciso, sería la lírica, es decir, la poesía *stricto sensu* y por excelencia (al menos en acepción moderna).

La lírica, pues, no tiene cabida dentro de la poética clásica por ser ésta –Aristóteles *dixit*– una por excelencia mimética, a saber imitativa, que varios teóricos actuales interpretan como poética de la ficción. Y si «ficción» quiere decir «representación o mejor dicho simulación de hechos y acontecimientos imaginarios», está claro que toda expresión no ficcional –más que nada la poesía del yo– quedará fuera del campo de la mimesis<sup>4</sup>.

Tal exclusión, hecha según el objeto de la imitación, también se confirma con arreglo a la modalidad imitativa: criterio codificado por Platón en el libro III de la *República* (393-394)<sup>5</sup>. Efectivamente, allí encontramos la famosa tripartición del hablar poético, el cual, por un lado, puede darse como «simple narración» (*haplè diégesis*) puesta en boca del poeta mismo,

---

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Univers, 1994, pp. 93-94.

<sup>5</sup> Pero tampoco ajeno a Aristóteles, quien se refiere a «to hos hékasta touton mimésaito an tis» [«cómo se lleva a cabo la imitación de cada cosa»] (Aristóteles, *Poética*, III, 1448a).

como sucede en los ditirambos; por otro lado, puede revestir un aspecto propiamente mimético (*dià miméseos*), como en la tragedia y la comedia, donde la palabra y la acción corren a cargo los héroes; y, por último, puede combinar o alternar ambas situaciones enunciativas, como en los poemas homéricos. Algo apresuradamente, los modernos han querido ver en esta división un sistema de géneros similar al nuestro, incluyendo el épico y el dramático, sin obviar el lírico<sup>6</sup>. En realidad, Platón clasifica aquí los distintos tipos de expresión ficcional —es decir representativa— y deja de lado (como más tarde lo haría Aristóteles) la no representativa, a saber, «lo que nosotros llamamos poesía lírica»<sup>7</sup>.

A la luz de lo anterior, no es difícil advertir que, objetivando a Magroll como sujeto de la enunciación, escamotea el poeta su yo, es decir, dramatiza su poesía. Por otro lado, cuando el Gaviero aparece en calidad de sujeto del enunciado frente a una enunciación distintamente hipostasiada, puede inferirse que, en tales textos, Mutis emula el discurso «mixto» de la ficción épica. Por último, tampoco desestima el autor la «simple» narración de tipo ditirámico, siendo cabal ejemplo de ello *Un bel morir*, donde su voz autoritaria habla del personaje, y, vale decir no sólo lo objetiva, sino que, por añadidura, lo objetualiza.

En resumidas cuentas, la paulatina aproximación de Mutis al canon clásico se extiende, como ya he dicho, entre la lírica como arranque y la novela como destino. Y, sin embargo, esta evolución también admite una lectura contraria, que se cifra en el radical abandono del canon respectivo.

¿Cómo se explica tamaña paradoja? Si, por un lado, la doctrina platónico-aristotélica de los géneros excluye de principio la poesía *stricto sensu*, no es menos cierto que, por otro lado, descansa sobre la poesía *lato sensu*, a saber, en su condición de «lenguaje nuclear, estable y autosuficiente», según recalca el teórico español Luis Beltrán<sup>8</sup>. Contrariamente, la novela es un «archigénero sin canon» que recoge las «tendencias centrífugas del lenguaje» y ejerce una drástica subversión de los géneros tradicionales, estrenando así un subsiguiente proceso de «novelización» de la literatura<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Remitido este último al ditirambo, so pretexto de que allí el poeta habla en nombre propio. Ello no deja de ser una *lectio facilior*, pues el texto platónico registra la forma ditirámica como ejemplo de narración pura y elemental.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Introducere in arhitext. Ficțiune și dicțiune*, p. 24.

<sup>8</sup> Luis Beltrán, *Estética y literatura*, Madrid, Marenostrum, 2004, p. 188.

<sup>9</sup> Luis Beltrán, *Estética y literatura*.

Ahora bien, al alejarse discreta pero constantemente de sus orígenes poéticos en dirección a una meta novelesca, el autor sigue pautas que, como ya he dicho, le traen de vuelta a lo moderno. E incluso le llevan más allá: en el contexto respectivo, el «coqueteo» de Mutis con el canon genérico de la Antigüedad suena más bien «retro»: un rasgo que apunta hacia la modernidad tardía o posmodernismo.

## 2. Un sistema intertextual

De lo anterior puede deducirse que el afán de Mutis por ficcionalizar su obra es a la vez un esfuerzo por reorganizarla. Este proceso no puede prescindir del parámetro género, aun cuando su paradójico trayecto —un movimiento pendular entre lo moderno y lo clásico y viceversa— se cubra con cierta «tendencia a la disolución del canon genérico»<sup>10</sup>. De modo que, si bien no es compatible con las categorías genéricas históricamente homologadas como primarias, quizás lo sea con aquellas de una «literatura al segundo grado» o «hipertextualidad».

### 2.1 Hipotexto – Hipertexto

La expresión pertenece a Gérard Genette y se refiere a un aspecto determinado de la «trascendencia textual del texto», que incluye «todo aquello que lo vincula, manifiesta o celadamente, a otros textos»<sup>11</sup>. El teórico francés reserva al fenómeno en cuestión varios nombres, según su campo y radio de acción cada vez específicos. Sin embargo, tal profusión terminológica no logra desarraigar la denominación de *intertextualidad*, que la vulgata teórica prefiere como rótulo general, igual que en casos particulares.

A mi parecer, este término compagina justamente y sobre todo con la antes mencionada «literatura al segundo grado», cuya definición según Genette es la siguiente: «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, naturalmente, hipotexto)»<sup>12</sup>, de modo que el primero, por derivado, no podría existir sin su antecedente.

Una muestra de ello puede contemplarse en «Oración de Maqroll », la pieza que dio origen a estas reflexiones. En efecto, de las dos secuen-

---

<sup>10</sup> Luis Beltrán, *Estética y literatura*, p. 151.

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 11.

cias que la componen, la A prescribe las condiciones de existencia de la B, para luego ceder la palabra al locutor de esta:

(A: hipotexto)

No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero.

Hemos reunido sólo algunas de sus partes más salientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada.

(B: hipertexto)

Decía Maqroll el Gaviero:

¡Señor, persigue a los adoradores de la blanda serpiente!

Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia.

Señor, seca los pozos que hay en mitad del mar donde los peces copulan sin lograr reproducirse [...] etc.

Cabe destacar que la derivación del hipotexto hacia el hipertexto se cubre aquí con un proceso enunciativo: en la primera secuencia un acto individual – la enunciación– pone a funcionar los mecanismos del lenguaje, resultando de ello un producto –el enunciado– que ocupa la segunda secuencia.

Eficiente a escala reducida, esta dinámica no deja de serlo en contextos más extensos. A modo de ejemplo, obsérvese el *incipit* de *La nieve del almirante*: hay allí un preámbulo donde se refiere en primera persona el descubrimiento casual del diario del Gaviero (dentro de un libro antiguo adquirido en Barcelona) y, acto seguido, la enunciación se deja relevar por un enunciado también en primera persona (transcripción de dicho diario). La diferencia respecto del poema es cuantitativa, pero no sólo. Las condiciones de existencia del hipertexto, aludidas allí brevemente, aquí vienen amplificadas mediante la antigua pero no trillada convención narrativa del manuscrito hallado:

Al pasar las páginas noté que en la tapa posterior había un amplio bolsillo destinado a guardar originalmente mapas y cuadros genealógicos [...] En su lugar encontré un cúmulo de hojas, en su mayoría de color rosa, amarillo o celeste, con aspecto de facturas comerciales y formas de contabilidad. Al revisarlas de cerca me di cuenta que estaban cubiertas con una letra menuda, un tanto temblorosa, febril, diría yo, trazada con lápiz color morado, de vez en cuando reteñido con saliva por el autor de los apretados renglones [...] etc.<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Santillana, Madrid, 2001, p. 4.

Dentro de esta convención, el que antes fuera una persona lírica comienza a desempeñarse como personaje novelesco.

Recordemos, sin embargo, que los mismos datos del problema ya podían observarse *in nuce* en «Oración de Maqroll», es decir, en un poema al que *La nieve del almirante* le brinda extensión narrativa. Diríase que, por un lado, la novela imita la arquitectura del poema y que, por otro, la traspone en un ámbito estructural nuevo<sup>14</sup>. Generalizando apenas esta constatación, me parece lícito colegir que la reorganización de la obra de Mutis tiende hacia un sistema intertextual, donde la poesía encuentra por fin su lugar. Ya no en cualidad de género (lírico) ni, muchísimo menos, como lenguaje literario por excelencia, sino un papel más modesto y específico: la poesía de este autor en posición de hipotexto para estos hipertextos novelescos.

Dicho esquema, que tiene plena validez y aplicabilidad en *La nieve del almirante* e *Ilona llega con la lluvia*, se presta asimismo a una serie de variantes y variaciones. Así, en ocasiones, Mutis dilata la enunciación hipotextual y la alterna con el hipertexto enunciado, cuyo sujeto puede ser el propio Maqroll (*Amirbar*) u otro personaje (*La última escala del Tramp Steamer*).

En otras ocasiones (*Abdul Bashur, soñador de navíos*), la enunciación y el enunciado permanecen distintos en su temática, no así formalmente, y sus respectivos sujetos tampoco. Un yo enunciativo único refiere aquí cómo llegaron a sus manos ciertos escritos de autoría de Abdul Bashur o relativos a él, y luego, en vez de transcribirlos como tales, traspone los documentos en discurso indirecto. Sin embargo, ante este narrador (valga la jerga técnica) «heterodiegético» se yergue la poderosa presencia de una «conciencia focal en tercera persona» con función de «filtro»<sup>15</sup>. Esta última proviene, evidentemente, de un enunciado en primera, sometido a cambio de régimen personal o «trasvocalización»<sup>16</sup>, cuyo sujeto, Bashur mismo, de no ser por el cambio respectivo, asumiría el protagonismo del relato como narrador (en la misma jerga) «homodiegético».

---

<sup>14</sup> Siendo la trasposición y la imitación (transformación directa *versus* indirecta) las dos operaciones básicas de la hipertextualidad (véase Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, pp. 12-14).

<sup>15</sup> Cf. Wayne C. Booth, «Distance et point de vue», en Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 95.

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 237.

Un caso singular es el de *Tríptico de mar y tierra*, con su escueto preámbulo a guisa de hipotexto, del cual se derivan tres hipertextos inco nexos entre sí, pero que comparten la misma condición de existencia: haber revelado a Maqroll «regiones del alma para él hasta entonces desconocidas y cuyo descubrimiento lo marcó para el resto de sus días»<sup>17</sup>.

Queda por examinar *Un bel morir*, relato que no se ajusta al anterior modelo mixto (imitación + trasposición) en cualquiera de sus variantes. Dentro de la heptalogía maqrolliana, este libro destaca por ser una narración objetiva, en tercera persona, cuyo locutor se mantiene oculto. Por eso mismo, no es fácil distinguir aquí entre el enunciado y la enunciación, ni deslindar sus respectivos sujetos<sup>18</sup>. ¿Cómo se incorpora entonces –si es que se incorpora– esta novela en la obra de Mutis considerada como un sistema intertextual?

La respuesta, a mi modo de ver, ha de buscarse a partir del título en cuestión. Dicho título es idéntico al de un poema que funge de hipotexto y cuyo contenido se supone que el hipertexto parafrasea<sup>19</sup>. A su vez, el poema de Mutis alude a otro de Petrarca<sup>20</sup>, del que inclusive extrae el sintagma puesto en exergo<sup>21</sup>. Tenemos, pues, que ver con un proceso intertextual en cadena, cuyos eslabones se derivan uno de otro:

hipotexto poético I → hipertexto / hipotexto poético II → hipertexto novelesco  
(Petrarca) (Mutis – poema) (Mutis - novela)

En perspectiva hiper- o intertextual, se puede hablar aquí de sucesivas trasvaloraciones<sup>22</sup>, actualizadas (como ya he dicho) mediante paráfrasis. Ahora bien, por «paráfrasis» entiendo aproximaciones de tenor herme-

<sup>17</sup> Cf. Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 497.

<sup>18</sup> En casi todos los demás libros del ciclo de Maqroll, el sujeto del enunciado ejercía de narrador homodiegético, frente al de la enunciación, como yo auctorial, haciendo normalmente las veces de narrador heterodiegético.

<sup>19</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, p. 86; originalmente en *Los trabajos perdidos* (1955).

<sup>20</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Gianfranco Contini (ed.), Torino, Einaudi, 1968, p. 207, estr. V.

<sup>21</sup> El verso completo reza: «ch'un bel morir tutta la vita honora».

<sup>22</sup> Se llama «trasvaloración» a «toda operación de tipo axiológico, que influye el valor atribuido, explícitamente o no, a una acción o a un conjunto de acciones» (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 393).

néutico, desde el hipertexto hacia contenidos simbólicos (antes que factuales) del hipotexto.

En el origen de este proceso, Petrarca, muy cercano a la erótica de tipo cortés, concibe el *bel morir* como un trovadoresco «mourir d' aimer: Amor, et vo' ben dirti, / disconvensi a signor l'esser sí parco. / Tu à li strali et l'arco: / fa' di tua man, non pur bramand'io mora, / ch'un bel morir tutta la vita honora» [«Amor, bien te lo digo: no es digno de un señor mostrarse parco. Pues dardos tienes y arco, haz que yo de tu mano, no de mi anhelo muera, pues una bella muerte honra la vida entera»]. El «anhelo» (it. *bramare*) es un largo y abrasador tormento («io qui di foco et lume / queto i frali et famelici miei spirti» [«yo aquí de luz y fuego mi ánimo frágil y famélico alimento»]), que la muerte de amor podrá aliviar, pero no extinguir<sup>23</sup>.

Para Mutis –en su poema-hipertexto– el morir, «bello» o no, es el «olvido» que todo lo «desvanece», incluida la eternidad del amor, y deja perdurar sólo lo efímero: «y el grito de un mono, / el manar blancuzco de la savia / por la herida corteza del caucho, / el chapoteo de las aguas contra la quilla en viaje, / serán asunto más memorable que nuestros largos abrazos». La novela, por su lado, recoge el mismo significado, pero con un valor añadido de cariz positivo más explícito: si la muerte es olvido, el olvido es un *bel morir* por poner término al tormento, ya no del anhelo amoroso, sino de su memoria:

[...] el planchón se internó en la noche como si entrase en un mundo letal y desconocido. El Gaviero, sin volverse, hizo un gesto de adiós con la mano. Recostado contra la barra del timón, tenía el aspecto de un cansado Caronte vencido por el peso de sus recuerdos, partiendo en busca del reposo que durante tanto tiempo había procurado y a cambio del cual nada tuviera que pagar<sup>24</sup>.

## 2.2 Parerga & Paralipomena

En el apartado anterior me he dedicado a registrar y clasificar las maneras de las que las distintas piezas que componen la heptalogía novelesca

<sup>23</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 251. «Nadar sabe mi llama el agua fría», escribiría tres siglos después el petrarquizante Quevedo, en su «Amor constante más allá de la muerte».

<sup>24</sup> Nótese que, en los hipertextos de Mutis, el simbolismo ígnico del hipotexto petrarquiano viene desplazado por uno acuático, operación que Genette llamaría «trasmotivación» (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 378 y ss).

de Mutis se integran, una a una, en el sistema intertextual de su obra. Sin embargo, tal recuento no rinde cuentas de la figura global de este *puzzle*.

Para avistarla, hace falta advertir que no todas las piezas respectivas se sitúan al mismo nivel ni tienen el mismo rango. En concreto, entre las siete *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, destaca –temática y cualitativamente– un núcleo duro compuesto de *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*. Aquí se pintan tres momentos de encrucijada en la vida del héroe epónimo y, en grandes líneas, se esboza su perfil caracterológico. De arquitectura menos rigurosa, las cuatro novelas restantes aportan algunos toques (o retoques) al retrato del protagonista y anudan ciertos cabos sueltos, cuando no se derivan en francos desvíos y digresiones (donde la presencia de Maqroll hasta se torna marginal). Por otro lado, también hay que tomar en cuenta los numerosos poemas o fragmentos de poemas, pertenecientes a *Summa de Maqroll el Gaviero*, que pasan como tales a las páginas de una u otra novela, para desempeñar funciones varias, pero siempre dentro de la intertextualidad habitual en Mutis (hipotexto lírico – hipertexto narrativo).

Todo este material proporciona a la «trilogía» un paratexto, a saber, «un entorno (variable) y a veces un comentario»<sup>25</sup>. Por prurito clasificatorio más que por necesidad real, he agrupado los añadidos respectivos en dos categorías: *parerga* y *paralipomena* (en versión españolizada: «párgeros» y «paralipómenos»), que trataré por separado.

Llamo, pues, *parergos* a los poemas incorporados en distintas novelas; normalmente, el autor los coloca en apéndices o anexos adyacentes al cuerpo principal del relato (de ahí que haya escogido para describirlos la palabra griega en cuestión: *para* = «al/de lado» + *ergon* = «obra») <sup>26</sup>. Su principal cometido es recordar –e incluso afianzar– el vínculo intertextual entre Maqroll como persona y Maqroll como personaje, convirtiendo tal homonimia en connotación poética al denotado novelesco<sup>27</sup>. Además, por lo menos algunos párgeros han estado sometidos a una «trasvaloración» funcional y, en el nuevo contexto, nos proporcionan determinadas claves narrativas.

<sup>25</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 9 y ss.

<sup>26</sup> La única excepción la constituye «Amirbar», inserto dentro de la novela homónima (Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 366-368; *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 269-272).

<sup>27</sup> Anticipando la segunda parte de este ensayo, diría que tal connotación puede mirarse como un rasgo del realismo mágico (a lo Bontempelli) practicado por Álvaro Mutis.

Por ejemplo, en *La nieve del almirante* se menciona una que otra vez el parador de camioneros del mismo nombre, regentado por Flor Estévez, donde el Gaviero había pasado un período indeterminado de tiempo antes de embarcarse en la aventura del río Xurandó; sin embargo, los antecedentes del asunto y su entorno preciso se aclaran por completo solamente cuando el lector toma conocimiento del poema «La nieve del almirante»<sup>28</sup>, reproducido al final de la novela<sup>29</sup>. De modo similar, el desenlace y corolario de *Un bel morir* se revela en el «Apéndice» a este libro, que registra varias versiones —todas de procedencia poética— sobre la muerte de Maqroll, señalando entre ellas, como la más probable, la que se da en el párrafo «En los esteros»<sup>30</sup>. Por añadidura, ese mismo poema hace las veces de enlace entre *Un bel morir* y *Tríptico de mar y tierra*, donde otra versión más va incluida al final de «Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón».

Por su lado, los *paralipómenos* son relatos más extensos, cuya función es restituir al corpus principal detalles o episodios que, supuestamente, se habían pasado por alto<sup>31</sup>. Funcionalmente hablando, poco difieren éstos de los *párrafos*, pues unos y otros, como facetas del paratexto, crean un entorno —nunca mejor dicho— «variable» para la obra. Mi tesis es que, amén de ello, la determinan a adoptar una geometría variable.

Un buen ejemplo de ello es la antemencionada sinergia de un *párrafo* y un *paralipómeno* (cf. *supra* 2.2) involucrados en la empresa de diseñar una tal geometría para el desenlace de *Un bel morir*. El cuerpo textual de la narración propiamente dicha<sup>32</sup>, deja abierto el desenlace de marras, pues la muerte de Maqroll sólo viene allí aludida, es verdad que dos veces<sup>33</sup>. En el lúdico apéndice a la misma novela, se citan tres poemas, que podrían constituir los hipotextos del episodio respectivo y a la

<sup>28</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 157-160.

<sup>29</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 71-74.

<sup>30</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 252-254, y *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 171-174.

<sup>31</sup> *Paralipomenon* es el participio presente del verbo griego *paraleipo* = 'omitir'.

<sup>32</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 162-251.

<sup>33</sup> La una casi explícitamente: «La mujer lo estrechó en silencio, sin lágrimas, sin sollozos. Ella, que todo lo sabía, sintió que de sus brazos se alejaba un hombre que le estaba diciendo adiós a la vida» (Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 251); la otra mediante una imagen simbólica: «[...] tenía el aspecto de un cansado Caronte [...] partiendo en busca del reposo», etc. (p. 251).

vez especificarlo. Pero, de hecho, nada especifican, pues, según se alega, una de esas versiones «está demasiado teñida de literatura como para que pueda ser creíble»; otra, «un tanto más verosímil [...] aparece en una reseña de los *Hospitales de Ultramar*, libro hoy casi inencontrable»; y por último, «la versión que más parece ajustarse a una realidad conforme con ciertas circunstancias narradas en *Un bel morir* [...] ha sido objetada como merecedora de las mayores reservas por amigos y compañeros del Gaviero»<sup>34</sup>.

Obsérvese el juego irónico mediante el cual el sujeto de la enunciación se encarga de rebatir la credibilidad de semejantes enunciados y, con ello, de subvertirse como «narrador fidedigno» (*reliable narrator*). Pero si el narrador no es de fiar, tampoco lo será el auto-cuestionamiento de su fiabilidad; por consiguiente, huelga no creerle cuando declara su infidencia como narrador y la de sus historias; pero si él y ellas son fidedignas en general, también lo serán en particular, al impugnarse a sí mismos... y así sucesivamente, en una circularidad viciosa idéntica a la antigua «paradoja del mentiroso»<sup>35</sup>.

El mismo proceder se prosigue y complica en el *paralipómeno* ya aludido: una de las tres historias que componen el *Tríptico de mar y tierra*. Al final de la misma, el narrador inserta una nueva versión de la muerte de su héroe, cuya autoría atribuye a García Márquez, y la resume así: «Ésta consistía en decir que fue Obregón quien encontró en la ciénaga el cadáver del Gaviero cuando éste se perdió allí con Flor Estévez y, al parecer, murieron de sed y hambre buscando la salida de los esteros»<sup>36</sup>. Resumen harto astuto, que persigue respaldar de rebote la versión propia, amalgamándola tácitamente con la supuesta versión del Gabo. Igual de astuta es la «crítica textual» a la que el narrador somete a esta última, resaltando en ella incongruencias menores y obviando las contradicciones mucho más graves en que incurre él mismo, tanto al exponer sus propias conjeturas como al buscar aval en las ajenas. Así, todo lo que nos dice la versión inicial sobre la acompañante del Gaviero es que se trataba de una mujer anónima «herida en una riña de burdel»,

<sup>34</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 252.

<sup>35</sup> Dicho sea de paso, tal «construcción deconstruccionista» –o, si se quiere, «estructuración desestructurante»– del relato es otro rasgo posmoderno que se adjudica la narrativa de nuestro autor (cf. *supra*: 1.2).

<sup>36</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 537.

y que después de muerta despedía «un hedor insoportable y tan extenso como la ciénaga sin límites»<sup>37</sup>; luego adquiere identidad puntual –Flor Estévez–, para desaparecer por completo en el texto atribuido a García Márquez. En este mismo texto, el cadáver rescatado por Obregón en la Ciénaga es el de un ahogado sin nombre<sup>38</sup> y nada justifica su identificación con Maqroll; el *párrago*, en cambio, habla explícitamente del cuerpo sin vida del Gaviero, «encogido al pie del timón» y «reseco como un montón de raíces castigadas por el sol»<sup>39</sup>. Para colmo, el propio Alejandro Obregón, interrogado al respecto, no quiere o no puede zanjar el asunto: «Se limitó a sonreír entre divertido y ausente y empezó a hablar de otra cosa»<sup>40</sup>.

Por supuesto, aquí –como anteriormente– asistimos a un juego con la fiabilidad/infidencia del acto narrativo, cuya apuesta acabo de llamar la geometría variable de la obra, resultante de la interacción entre el texto y el paratexto. Y, puesto que tal interacción redundaba a menudo en un comentario, también variable, el desenlace abierto admite algunas interpretaciones alternativas pero no excluyentes. Por ejemplo, razonablemente no puede hablarse de un punto de vista meramente fáctico. Cabe en cambio constatar que esos huidizos hechos sí cristalizan en una figura estética. Y cabe igualmente advertir que, tras su inverosímil simetría, asoma un certero corolario metafísico:

[...] como es costumbre cuando se trata del Gaviero, la verdad se nos escapa de entre las manos como un pez que se evade. Pero nadie nos puede quitar la idea de que, si en efecto el cadáver rescatado en los esteros por Obregón era el de Maqroll [...] la historia se cierra con una hermosa precisión que no suele ser común en la vida de los hombres. Conociendo a los dos protagonistas como los conozco, este final se ajusta tan bellamente a su carácter y al encontrado dise o de sus días sobre la Tierra [...] Los artistas y los aventureros suelen hilvanar de antemano su fin de manera tal que jamás pueda ser claramente descifrado por sus semejantes. Es un privilegio que les pertenece desde Orfeo el taumaturgo y el ingenioso Ulises u Odiseo<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 253, 254 y *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 171, 174.

<sup>38</sup> Cf. Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 537-538.

<sup>39</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 254 y *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, p. 174.

<sup>40</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 538.

<sup>41</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 538.

### 3. Intertextualidad y arquitectura temática

La misma geometría variable rige y a la vez dificulta la integración del paratexto con el texto. Por consiguiente, también entorpece considerablemente la percepción de la heptalogía de Mutis como ciclo novelesco.

#### 3.1 *El «ciclo» como dossier*

Vamos por partes. Para empezar, hablemos de los *párengos*, que, como ya he dicho, suelen recogerse en apéndices adjuntos a una u otra novela. Sin embargo, tal agrupación no implica una pertenencia o dependencia privativas.

Valga como muestra el poema «Cocora»<sup>42</sup>, que aparece inserto entre las «Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero», como *addendum* a *La nieve del almirante*<sup>43</sup>. Sin embargo, la aventura respectiva no tiene mayor relación con el argumento de la novela, pues cabe incluso barruntar que, dentro de una cronología ficticia, fue anterior al viaje del protagonista a los aserraderos del Xurandó<sup>44</sup>. Ostenta, en cambio, una afinidad orgánica y funcional (léase tipológica y narrativa) con Amirbar<sup>45</sup>, donde su mención funge de preámbulo (digamos) «propedéutico» a esta segunda hazaña minera del héroe: «De Cocora salí ya preparado para emprender una exploración, a fondo y por mi propia cuenta, de una mina de oro registrada a mi nombre»<sup>46</sup>.

Aún más difícil se nos hace distinguir cómo se vinculan los *paralipómenos* con la «trilogía», que hemos convenido considerar como principal. Un ejemplo característico al respecto lo constituye *La última escala del Tramp Steamer*. El relato en cuestión consta de dos hilos argumentales entretrejidados. En el primero, que ocupa el plano de la enunciación, un yo auctorial y sujeto de la misma refiere sus encuentros, en diversos lugares del globo, con un veterano de los mares, el entrañable y heroico Alción; y luego la historia del conocimiento y amistad que trabó en fechas ulteriores con el vasco Jon Iturri, ex capitán del navío en cuestión, durante un viaje compartido por el curso inferior de un gran río ame-

<sup>42</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, pp. 163-166.

<sup>43</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 68-71.

<sup>44</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 52.

<sup>45</sup> Que, por otro lado, no se puede situar puntualmente respecto de los acontecimientos referidos en *La nieve del almirante*.

<sup>46</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 323.

ricano. A guisa de enunciado, la segunda narración corre a cargo del propio Iturri y trata de sus amores con la bella Warda, dueña del barco y hermana menor de Abdul Bashur. Este argumento, en cuyo inicio aparecen el libanés junto a su amigo el Gaviero y hasta se alude a la amante de ambos, Ilona Grabowska, se relaciona, pues, con el corpus maqrolliano, en general, y con Abdul Bashur soñador de navíos, en particular, pese a que no es evidente cómo encajan cronológicamente las dos novelas. En cambio, el primer narrador, supuesto cronista de las andanzas, venturas y desventuras del héroe epónimo, muestra una extraña falta de interés hacia un escenario que sí encaja directamente con las peripecias de su personaje (que él mismo refiriera o referiría en *Un bel morir*):

«Es La Plata», me explicó el práctico que pasaba en ese momento frente a mi cuarto. «Hace rato traen aquí bronca con la gente del páramo [...]». Ni el lugar ni la explicación del práctico me decían mayor cosa<sup>47</sup>.

No seguiré con el recuento de los rasgos que hacen el «ciclo» novelesco de Mutis prácticamente inasible como tal ciclo, ya que (con la certera metáfora del autor) su forma «se nos escapa de entre las manos como un pez». Si se buscan las razones de ello, bien podrían achacarse a imperfecciones de construcción. Pero esta explicación expeditiva no me convence. Prefiero invocar al respecto la poética de lo inacabado, o (para recordar al inolvidable Umberto Eco) de la *opera aperta*. El producto de tal poética<sup>48</sup> mal se ajusta a analogías geométricas –«ciclo»/círculo–, por ser variable, como ya he dicho, su geometría. Tampoco le conviene la configuración –aleatoria en su proceso, estable una vez constituida– de un *puzzle*<sup>49</sup>. A mi criterio, la obra de Mutis se prestaría más bien a cotejos filológicos, igual a un dossier donde el autor hubiese guardado materiales en distintas fases de procesamiento: desde relatos «redondos» hasta apuntes, fichas y documentos que complementan la información proporcionada por los primeros y, en ocasiones, sugieren la posibilidad de desarrollos ulteriores<sup>50</sup>. La interacción entre unos y otros –entre texto

<sup>47</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 279.

<sup>48</sup> ¡Nuevamente posmoderna! (cf. al respecto *supra*: 1.2 y 2.2, nota 43).

<sup>49</sup> Que, de paso sea dicho, probó su pertinencia descriptiva en el caso de la saga macondina de García Márquez.

<sup>50</sup> Un régimen muy similar tienen los así llamados *workpoints* que, en el *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, aparecen al final de algunas novelas que lo integran.

y paratexto— requiere el aporte activo del lector, creándole un gratificante sentimiento de complicidad.

### 3.2 *Dos paradigmas*

Ante el impedimento de aprehender el resbaladizo y harto improbable diseño «objetivo» del *corpus* maqrolliano, toca actualizarlo subjetivamente, vale decir barajar y reordenar el contenido de susodicho dossier como figura del juego de la lectura. Lo que sigue representa mi propia variante.

Propongo agrupar las aventuras de Maqroll el Gaviero en dos posibles paradigmas temáticos: (a) las de escenario marítimo y portuario y (b) las de tierra adentro, ríos y minas. El primero comprendería *Ilona llega con la lluvia*, *La última escala del Tramp Steamer*, *Abdul Bashur*, *soñador de navíos* y *Tríptico de mar y tierra*; el segundo, *La nieve del almirante*, *Amirbar* y *Un bel morir*<sup>51</sup>.

Por paradigmas, la lingüística entiende categorías taxonómicas formadas de elementos vinculados verticalmente, *in absentia* y a distancia, en el sentido de que no pueden ocupar el mismo lugar en el mismo momento. A diferencia de los sintagmas, que constituyen el eje horizontal del lenguaje, tampoco pueden desplegarse uno tras otro, es decir, no transcurren. En efecto, siendo como es por excelencia la narración un arte de la temporalidad, en los relatos maqrollianos salta a la vista justamente la escasa importancia que se concede al tiempo.

En el plano del enunciado, los «antes» y «después» sólo sirven para situar ciertos acontecimientos respecto de otros, según una causalidad elemental (*post hoc ergo propter hoc*) de tipo, diríase, mágico. Por su lado, los personajes —protagonistas incluidos— demuestran un similar laxismo hacia sus propias biografías. Como sujeto de la enunciación, el yo auctorial no puede menos que dar fe de su contrariedad ante ello. Escribe, por ejemplo, acerca de unos documentos pertenecientes o concernientes a Abdul Bashur (y su diagnóstico se hace extensible a los de Maqroll y a cualesquiera por el estilo): «Las fechas de los papeles en mi poder no son de fiar, cuando aparecen. En la mayoría de los casos, la ausencia de toda indicación impide ubicar la época del relato»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Este inventario no hace distinción entre «trilogía» y *paralipómenos*, e incluye asimismo sus respectivos *párrergos*, donde los hay.

<sup>52</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 406.

A ratos, este narrador hace esfuerzos tan concienzudos como vanos por ordenar cronológicamente su material. El más sistemático intento de este tipo es el de establecer a ciencia cierta cuándo tuvo lugar el último encuentro de Maqroll con su amigo Abdul Bashur y el subsiguiente diálogo de ambos, en Belem do Pará. Tras una serie de conjeturas más o menos plausibles pero nada comprobables, el cronista se ve abocado a la hipótesis de que «ese encuentro jamás tuviera lugar y Maqroll intentase resumir en esos apuntes la esencia de ciertos temas que estuvieron presentes en muchos diálogos entre ellos, en diversas ocasiones de su vida»<sup>53</sup>. Hipótesis que, bien mirada, descansa sobre lo que, antaño, Borges había llamado una «refutación del tiempo»:

Hay, en la vida del Gaviero, repetidas coincidencias de ese orden que no son tales y más bien se antojan turbadoras anticipaciones que denuncian un certero poder de jalar el hilo preciso en el ciego ovillo del futuro. Esta condición, que, sin temor a exagerar, podemos calificar de visionaria, cobra mayor evidencia en los temblorosos trazos de su escritura de ultratumba<sup>54</sup>.

Si la geometría variable de la obra de Mutis prescinde de la dimensión temporal, bien se presta, en cambio, para «administrar» el espacio. De hecho, los dos paradigmas que he propuesto al comienzo de este apartado se apoyan justamente en un criterio taxonómico de índole espacial.

Especificándolo en perspectiva geográfica, constatamos que los episodios «marítimos» abarcan prácticamente toda la extensión del planeta, en tanto que los «de tierra dentro» no rebasan los límites del continente sudamericano. Preferente aunque no exclusivamente, ambas clases de espacios se recorren navegando —por mar o por ríos—, como es de esperar tratándose de las tribulaciones de un marino. Lo curioso es que las secuencias de navegación fluvial aparecen más detalladas y vívidas que los periplos oceánicos. En términos modal-narrativos, tal diferencia consiste en el hecho de que las primeras forman objeto de «mostración» (*showing*) y los otros, de «relación» (*telling*).

Sin embargo, el mar no deja de ser el gran hito de las peregrinaciones de Maqroll. Aun cuando el paradigma marítimo «muestre» al héroe más que nada en puertos, casi siempre allí se siente como varado y está ansioso por subir a bordo del próximo navío. Con más razón sus viajes terres-

---

<sup>53</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 488.

<sup>54</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pp. 488-489.

tres serán también, en su mayor parte, guiones de evasión hacia el litoral. Culminando con la última travesía, por el río en cuya desembocadura el protagonista hallará, presumiblemente, su fin.

Los dos espacios están igualmente marcados con un sello afectivo, gracias a dos entrañables figuras femeninas (en franca oposición a una multitud de otros amores, intrascendentes y apresurados). La una es la andina Flor Estévez, emblema de un erotismo telúrico; y la segunda, Ilona la trieslina, en estable y feliz triángulo amoroso con el héroe y su amigo Abdul.

Ambas ejercen de «hadas madrinas» en medio de un mundo que no es precisamente el de un cuento maravilloso<sup>55</sup>. En él van las dos acompañadas por sendos dobles negativos: Flor Estévez arrastra en su estela a Antonia, sodomita demente que intenta matar a Maqroll; Ilona, a la fatídica Larissa, quien al final la inmolará a ella en su hoguera funeral.

Por último, ambas participan de unos *sui generis* ritos de paso. La primera ausencia añorada durante las andanzas del Gaviero «tierra adentro» –acude de cuerpo presente en cualidad de «psicopompo»: para acompañar al protagonista en su tránsito hacia la nada–. Por el contrario, a Ilona –presencia más patente pero menos robusta– le hace falta, a la hora de traspasar el umbral, que alguien o algo dirija sus propios pasos hacia el más allá. Su guía póstuma tiene la cara de «la desventura misma»<sup>56</sup>.

Lo dicho anteriormente nos sugiere cuál es el criterio último de evaluación de los dos paradigmas. En interacción con el texto, aquí el paratexto desarrolla un comentario implícito, poniendo de relieve (por así decirlo) la «razón de la comparación». Superior, pues, desde el punto de vista existencial, axiológico y hasta ontológico, será considerada aquella zona espacial y temática que más propicia se muestre a la muerte que «le pertenece» a uno, a un *bel morir*.

Tras su coloquio en Belem do Pará, los dos amigos fallan a favor del espacio marítimo: «Pienso que sólo en el mar estamos a salvo de la infamia», recalca Bashur; el Gaviero le sigue la corriente, aunque con bemoles: «Eso sería tanto como pensar que el mar siempre estará revestido de una esencial dignidad. Tal vez sea mejor creerlo así. La verdad,

<sup>55</sup> Abdul Bashur, incluso, «dedica» a Ilona un barco llamado justamente *Fairy of Trieste* (Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 142 y ss).

<sup>56</sup> Nótese que su muerte atroz se produce al encontrarse Ilona «fragilizada» por tener a su lado sólo a uno de sus dos amantes y antes que la llegada del segundo le devuelva la estabilidad de la figura triangular que la sostenía en vida.

no estoy tan seguro de ello, pero la tesis es atractiva y sirve de precario consuelo, pero de consuelo al fin»<sup>57</sup>.

En todo caso, el primero lo confirma, al fallecer (como quien dice) «en su ley» de soñador de navíos: sus cenizas mezcladas con los despojos del avión que se estrelló y «[a]llá, al fondo, en una pequeña ensenada [...] la silueta del esbelto *tramp steamer*» en pos del cual había emprendido el fatídico vuelo.

Nos quedamos mirando largo rato esa aparición, que se nos presentaba como un indescifrable mensaje de los dioses. Camino hacia el jeep, volvimos a detenernos frente al entreverado túmulo de hierros calcinados. Escuché a Maqroll murmurar en forma apenas audible: —Ésta sí era tu propia muerte, Jabdul, alimentada durante todos y cada uno de los días de tu vida<sup>58</sup>.

También lo confirma el Gaviero, al vivir en su ley, vale decir en su tenaz «automoribundia» (como diría Gómez de la Serna). Mutis la llamó «desesperanza»<sup>59</sup>: es la lucidez con que su héroe asumió el veredicto opaco de una trascendencia muda.

La piedad de los dioses, si existe, es para nosotros indescifrable o nos llega con el último aliento de vida. Nada se puede hacer para librarnos de su arbitraria tutela<sup>60</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Beltrán, Luis, *Estética y literatura*, Madrid, Marenostrum, 2004.
- Booth, Wayne C., «Distance et point de vue» (trad. fr.), en Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 85-113.
- Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Univers, 1994.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Mutis, Álvaro, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

---

<sup>57</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 494.

<sup>58</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 496.

<sup>59</sup> Álvaro Mutis, *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, p. 171.

<sup>60</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, p. 601.

—, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Santillana, 2001.

—, *La muerte del Estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Gianfranco Contini (ed.), Torino, Einaudi, 1968.

**«El Aleph», la música y el laberinto de Buenos Aires:  
la presencia de Borges en *El cantor de tango*  
de Tomás Eloy Martínez**

IANA KONSTANTINOVA

Southern Virginia University

**RESUMEN:** En *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez, encontramos a un Borges omnipresente. El autor aparece ya como personaje, ya como presencia histórica, ya como presencia textual. Lo que empieza como una investigación académica sobre Borges termina siendo un laberinto borgeano y, a la vez, una serie de alephs borgeanos. La ciudad de Buenos Aires, su gente, su música, su historia, su injusticia y su violencia, todos se convierten en un aleph novelesco que une el presente con el pasado, tal vez esperando un futuro mejor.

**PALABRAS CLAVES:** Literatura argentina, Tomás Eloy Martínez, Jorge Luis Borges, «El Aleph»

Tomás Eloy Martínez (1934-2010) es uno de los escritores argentinos más reconocidos de la generación pos-dictadura. Entre sus obras figuran *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991), *Santa Evita* (1995), *El vuelo de la reina* (Premio Alfaguara 2002), *El cantor de tango* (2004), y *Purgatorio* (2007). Este estudio se enfocará en la penúltima novela de Martínez, *El cantor de tango*, en la cual se narra la historia de Bruno Cadogan, un estudiante de posgrado en Nueva York, y del viaje que Bruno emprende a Buenos Aires, que cambia la vida del narrador para siempre. Cadogan está en proceso de escribir su disertación, en la cual busca analizar los escritos de Borges sobre el tango, aunque lo

que lo inspira a hacer el viaje no es Borges, sino la búsqueda de un enigmático cantor de tango llamado Julio Martel. Al llegar a Buenos Aires, Cadogan se instala en una pensión en la calle Garay, la cual presume de ocupar el mismo sitio donde se ubica el ficticio Aleph<sup>1</sup> de Borges. A continuación de la novela, Cadogan se convierte en lo que Cecilia López Badano denomina un *flâneur*<sup>2</sup>, y sigue las huellas de Martel por los laberintos físico-temporales de Buenos Aires, acompañado siempre por un Borges, ya histórico, ya textual, que a veces aparece literalmente como personaje histórico, otras veces metonímicamente con sus textos y las referencias intertextuales a dichos textos. En este estudio, vamos a examinar la presencia borgeana en *El cantor de tango*, para demostrar que el espacio, el tiempo, la historia violenta y el presente, no menos violento, de Argentina, se unen en varios laberintos físicos, temporales y también textuales, hasta llegar a formar un aleph nuevo, tal vez más auténtico que el original borgeano, y que este aleph es la novela de Eloy Martínez, narrada por el escritor ficticio, Bruno Cadogan.

La primera referencia a Borges en la novela es de nivel académico, cuando Cadogan se propone estudiar los textos de Borges sobre los orígenes del tango. Sin embargo, este proyecto parece estéril, produciéndole al narrador «la sensación de estar llenando sólo páginas inútiles»<sup>3</sup>. El proyecto tampoco le produce ganas de viajar a Buenos Aires, el eje tanto del tango como de Borges. La excusa de Cadogan para no querer viajar es que ya existen fotos, películas, mapas, y que no hace falta visitar el lugar para escribir el trabajo académico. Este primer Borges solo sirve para representar la distancia entre el mundo académico y la realidad, que se estudia de una manera fría, distante y estéril por los docentes. Al final, este es el Borges que le da a Cadogan una excusa oficial para

---

<sup>1</sup> En el cuento de Borges, «Aleph» se escribe con mayúscula mientras en la novela de Eloy Martínez aparece con minúscula, tal vez por la multiplicidad de posibles alephs. A continuación del ensayo, vamos a seguir el modelo de Eloy Martínez a causa de que es el sujeto principal de nuestro análisis.

<sup>2</sup> Cecilia López Badano, «*Flâneurs* humanistas y antihumanistas en tres ciudades de la literatura contemporánea latinoamericana: Buenos Aires, Santiago y Medellín en los narradores de Tomás Eloy Martínez, Nona Fernández y Fernando Vallejo», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo, París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, art. 246.

<sup>3</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 13.

recibir una beca Fulbright de investigación y poder viajar a Buenos Aires, aunque el objeto real de Cadogan no es Borges, sino Martel, cuyos tangos son descritos por la versión novelesca de Jean Franco como «de otra esfera, casi sobrenatural»<sup>4</sup>. Jean Franco también pertenece al mundo académico, pero ha sido movida hacia una experiencia sobrenatural por la música de Martel, la cual nunca fue grabada para el estudio académico y por eso retiene una especie de frescura y originalidad que desaparecen frente a los estudios académicos. Esta experiencia le da el poder de convertirse en lo que Aída Nadi Gambetta Chuk denomina «voz que será su hilo de Ariadna por la laberíntica ciudad de Buenos Aires»<sup>5</sup>.

Alejándose de Borges para buscar a Martel, lo primero que Cadogan encuentra en Buenos Aires, irónicamente, es el mismo Borges, un Borges literario, representado metonímicamente por su cuento «El Aleph». En el aeropuerto, después de informarse de que la habitación que había reservado no está disponible, Cadogan conoce al Tucumano, un joven empleado de quiosco que lo lleva a una pensión en la Calle Garay, donde toma lugar el cuento de Borges. Al entrar en la ciudad y dirigirse hacia la calle Garay, Cadogan parece entrar simultáneamente en el cuento borgeano, ya que el texto de Eloy Martínez imita el estilo de Borges en la descripción de mirar el aleph por primera vez. Marcelo Coddou también señala esta semejanza sintáctica, que él denomina «el procedimiento enumerativo de frases anafóricas formuladas en enumeraciones caóticas que leyera en el cuento»<sup>6</sup>. La enumeración anafórica borgeana, sin embargo, se enfoca menos en la condición actual de Buenos Aires y más en los espejos y laberintos metafísicos:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 16.

<sup>5</sup> Aída Nadi Gambetta Chuk, «Soma y sema: *El cantor de tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez», en *Graffylia*, 7 (2007), pp. 40-45 (en línea) [fecha de consulta: 15-05-2016] <<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/7/40.pdf>>.

<sup>6</sup> Marcelo Coddou, «*El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia», en *INTI*, 65-66 (2007), p. 37.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, «El Aleph», en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, vol. 1, p. 753.

Mientras tanto, la enumeración de Eloy Martínez se enfoca en las vistas actuales de una Buenos Aires que se está derrumbando social y económicamente.

Vi un templo mormón con la imagen del ángel Moroni en lo alto de la torre, vi edificios altos y horribles, con ventanas de las que colgaban ropas de colores, como en Italia; vi una hondonada de casas miserables, que tal vez se derrumbarían al primer golpe de viento<sup>8</sup>.

El templo mormón, símbolo de la nueva religión norteamericana que está entrando en Argentina con una rapidez vertiginosa, se combina con las vistas de las villas miserables y aquí vemos por primera vez la visión problemática de una ciudad a punto de derrumbarse política y económicamente. Durante este derrumbe, uno de los personajes borgeanos, Sesostris Bonorino, pierde su vida en una villa miseria, muriendo por una bala perdida después de haber sido forzado de abandonar la pensión en la calle Garay. Marcelo Coddou ha notado que Bonorino es una figura que parodia a Daneri con su trabajo de escribir la *Enciclopedia Patria de la Argentina*<sup>9</sup>. El proyecto de Bonorino, que contiene un sinnúmero de fichas con varios temas que parecen ser aleatorios (como el beso entre Borges y Estela Canto, un Stradivarius, mapas, etc.), sí lo conecta con Daneri, pero más fuerte es la conexión Bonorino-Borges. Como Borges, Bonorino ha sido bibliotecario y, como señalé en otra ocasión, en un gran número de los cuentos de Borges el conocimiento metafísico sobre la clave del universo es reservado para los bibliotecarios<sup>10</sup>. Bonorino tiene este conocimiento y es capaz de predecir su propia muerte y la manera en que va a ocurrir antes de salir de la pensión. Tal como Borges se obsesiona por robarle el aleph a Daneri, Cadogan empieza a obsesionarse por robárselo a Bonorino. Él ha entrado en el mundo ficticio del cuento y ha decidido que el aleph existe y que Bonorino lo tiene en el sótano:

Se trataba de una ficción de Borges, que sucedía en un edificio demolido más de medio siglo atrás. «Me estoy volviendo loco», dije, «me falta un jugador». Apartaba la idea a

<sup>8</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 19.

<sup>9</sup> Marcelo Coddou, «*El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia», p. 37.

<sup>10</sup> Iana Konstantinova, «Borgesian Libraries and Librarians in Television Popular Culture», en *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature*, 37.1 (2013), p. 16 (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2017] <<http://newprairiepress.org/sttcl/vol37/iss1/2>>.

«El Aleph», la música y el laberinto de Buenos Aires:  
la presencia de Borges en *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez

manotazos y ella regresaba a mí. Aun contra toda noción de realidad, yo creía que el aleph estaba debajo del último escalón en el piso, podría verlo como lo veía Bonorino. Sin el aleph, el bibliotecario no habría podido dibujar con tanta exactitud el vientre de un Stradivarius ni reproducir el instante en que Borges se besó con Estela Canto en el parque Lezama. Era una esfera indestructible y fija en un punto único del universo. Si la pensión fuera alcanzada por un rayo o Buenos Aires desapareciera, el punto seguiría allí, quizás invisible para los que no supieran verlo pero no por eso menos real. Borges había sido capaz de olvidarlo. A mí me atormentaba incansablemente<sup>11</sup>.

Cuando va a recuperar el aleph, después de la muerte del bibliotecario, Cadogan encuentra la casa demolida y le resulta imposible encontrar el sótano. El aleph borgeano de la calle Garay se ha transformado en un aleph más amplio, en la misma ciudad de Buenos Aires.

Buenos Aires llega a ser otro laberinto borgeano, un tipo de aleph que une el tiempo y el espacio donde la realidad parece tan fluida como en los cuentos de Borges. Después de cinco días de estancia, Cadogan afirma que «Buenos Aires, diseñada por sus fundadores sucesivos como un damero perfecto, se había convertido en un laberinto que sucedía no solo en el espacio, como todos, sino también en el tiempo»<sup>12</sup>. En este laberinto también participa la figura del Borges histórico, representado por los monumentos turísticos que también se bifurcan y se transforman como las realidades de los cuentos borgeanos. Cuando Cadogan visita la casa de Borges en la calle Maipú, por ejemplo, tiene la sensación «de que ya la había visto en otra parte, o, lo que era peor, que se trataba de una escenografía condenada a desaparecer apenas me diera vuelta»<sup>13</sup>. Hay toda una excursión dedicada a la Buenos Aires de Borges, en la cual los turistas son llevados por todos los lugares donde Borges habría pasado tiempo. Sin embargo, en la misma excursión hay discrepancias. Por ejemplo, varias casas pretenden ser la sede natal de Borges, ya que algunos reclaman que ha habido movimiento hacia el río y que nada está donde estuvo en 1899. Aun la casa de la pensión en la Calle Garay no corresponde exactamente con la dirección que Cadogan recuerda del cuento. Buenos Aires es una ciudad en movimiento, donde el espacio cambia constantemente. Junto con el espacio, también cambia la realidad. El mismo Cadogan dice «tuve la sensación que en el Buenos Aires de aquellos meses los hilos de

---

<sup>11</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, pp. 98-99.

<sup>12</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 49.

<sup>13</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 50.

la realidad se movían a destiempo de las personas y tejían un laberinto en que nadie encontraba a nada, ni a nadie»<sup>14</sup>.

«Aquellos meses» son los meses entre septiembre y diciembre durante la crisis económica de 2001, cuando la ciudad se llena de manifestaciones (en las cuales Cadogan también participa), el dinero pierde su valor, y hay una rápida sucesión de cinco presidentes que cambian casi diariamente. La realidad económica y la política del país son tan inestables como la realidad metafísica en un cuento borgeano. En la novela de Eloy Martínez, el aleph adquiere una dimensión política y abarca algunos temas actuales de la historia argentina que no aparecen en Borges. Dianna Nieblyski explica que

[...] si bien el motivo inicial del viaje de Cadogan a la Argentina pertenece exclusivamente al ámbito de la estética, el contacto del joven académico con una realidad bonaerense en estado de disolución y derrumbamiento (a causa de la hecatombe económica de 2001), hace insostenibles sus pretensiones de neutralidad política e ideológica hacia el contexto histórico-económico que dio cabida al tango y que sigue inspirando al cantor en quien él, Cadogan, espera encontrar su propio medio de rescate. En sus intentos mayormente fracasados de dar con la pista del cantor, Cadogan se ve obligado a reflexionar sobre la dificultad de recuperar lo olvidado o borrado a la fuerza por la censura no siempre letrada del poder<sup>15</sup>.

En las calles de Buenos Aires, Cadogan es testigo del sufrimiento humano causado por la corrupción del gobierno que queda impune. Sin embargo, en las historias secundarias del libro, llegamos a saber que el sufrimiento humano es tan presente en la historia de Buenos Aires como en el presente. Cuando el laberinto físico se convierte en un laberinto temporal, el presente y el pasado se juntan como en un aleph, y se hace claro que este sufrimiento está ligado a Buenos Aires y a su triste historia.

Las historias secundarias son marcadas por el mapa que Julio Martel dibuja con las ubicaciones de los espectáculos inesperados, a primera vista aleatorios, que Cadogan intenta predecir de una manera semejante a lo que hace Erik Lönröt en «La muerte y la brújula». A diferencia del protagonista borgeano, Cadogan no logra predecir el sitio exacto de la próxima aparición del cantor, y solo llega a saber después de la muerte

<sup>14</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 50.

<sup>15</sup> Dianna C. Nieblyski, «Milonga a compás de ausencias: *El cantor de tango* entre las vanguardias, la restitución de la memoria histórica y la industria cultural», en *Revista Iberoamericana*, 74.24 (2008), p. 778.

de éste, cuando Alcira, la amante del cantor se lo explica, lo que en realidad significa el laberinto creado por Martel sobre el mapa de la ciudad:

El mapa, entonces, era más simple de lo que imaginé. No dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía como un conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas<sup>16</sup>.

Eloy Martínez toma el tema borgeano de lo infinito y, en vez de aplicarlo a las cuestiones metafísicas típicas de la literatura fantástica borgeana, lo aplica a cuestiones humanitarias de un pasado bonaerense marcado por la violencia y la impunidad. El laberinto trazado por Martel se convierte en un aleph físico-temporal, en el cual las injusticias históricas que han sido borradas o escondidas por las autoridades, son cantadas, y así rescatadas del olvido. Estas injusticias existen tanto en el presente, como en el pasado. La muerte, la crueldad, la tortura, los asesinatos y el sufrimiento que Martel marca con sus cantos ocurren en cada siglo de la historia argentina.

Como Borges, Martel es un tejedor de laberintos. También como Borges, Martel prefiere los tangos antiguos antes de que la música se popularizara por la ciudad, y canta en un lunfardo antiguo que nadie entiende. Además, la voz de Martel en el presente canta hacia el pasado, y, al cantar, rescata este pasado del olvido: «Quería más bien, recuperar una ciudad del pasado que solo él conocía e ir transfigurándola en el presente de la ciudad que se llevaría consigo cuando muriera»<sup>17</sup>. En este sentido, Martel se convierte en otra figura representativa del aleph, y es significativo que el único personaje en la novela que supuestamente ha visto el aleph, Bonarino, le cuenta a Cadogan que había presenciado el último espectáculo de Martel en el Parque Chas. El aleph que Cadogan busca, en realidad, no es el de la calle Garay, sino Julio Martel. Aunque nunca llega a escuchar los cantos de Martel, Cadogan llega a conocer su historia por la voz de Alcira.

Alcira es otra figura borgeana que aparece en el relato. Se ha señalado a Jean Franco como la representación de Ariadna en el laberinto bo-

---

<sup>16</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, pp. 249-250.

<sup>17</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, p. 46.

naerense, pero cabe señalar que, en realidad, es Alcira la que guía a Cadogan por el laberinto tejido por su amante y la que le explica cada historia detrás de cada lugar donde Martel ha cantado, algunas de las cuales constituyen las historias secundarias de la novela. Es significativo también que Cadogan se encuentra con Alcira mientras está perdido en el laberinto físico del Parque Chas, un laberinto borgeano donde el espacio y el tiempo se vuelven fluidos:

Tuve la sensación de que, cuanto más andaba, más se alargaba la acera, como si estuviera moviéndome sobre una cinta sin fin. Era mediodía según mi reloj, y las casas por las que pasé estaban cerradas y, al parecer, vacías. Tuve la impresión de que también el tiempo estaba desplazándose de manera caprichosa, como las calles, pero ya me daba lo mismo si eran las seis de la tarde o las diez de la mañana<sup>18</sup>.

En el centro de este laberinto, en vez de encontrar un minotauro, Cadogan conoce a Alcira, quien va a tejer el hilo que le guíe por el laberinto de Martel. Este hilo está hecho de palabras y de historias. En este sentido, Alcira también llega a representar a Scheherezade, personaje favorito de Borges, la mujer cuyos cuentos cautivan al sultán durante las noches infinitas, tal como los de Alcira le cautivan a Cadogan. Por las historias de Alcira, Martel sigue viviendo después de su muerte. Aunque no existen grabaciones de la voz de Martel, lo que sí existe es el relato de sus cantos, narrado por Alcira y re-narrado por Cadogan en el último aleph/laberinto, el cual es la novela *El cantor de tango*.

No es sorprendente que, al regresar a Nueva York, Cadogan abandone su proyecto académico sobre los tangos de Borges fundado por el Fulbright. Al principio, Cadogan ve su viaje como un fracaso. Martel está muerto, la crisis en Argentina sigue, el aleph de la calle Garay está perdido. Sin embargo, cuando cuenta su fracaso a Richard Foley, otro personaje ficticio-real como Jean Franco, Foley le cuenta de la existencia de un cantor de tango, Jaime Taurel, que canta mejor que Gardel —lo mismo que le había dicho Jean Franco sobre Martel—. Al día siguiente, Cadogan empieza a escribir la novela que tenemos. Aida Nadi Gambetta Chuk propone que lo que le inspira a Cadogan es una relectura de la posdata del cuento «El Aleph» de Borges, donde Borges afirma que los alephs son múltiples, y que el de la calle Garay debería haber sido falso. Sin embargo, en vez de empezar una nueva búsqueda, Cadogan se da

---

<sup>18</sup> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, pp. 166-167.

cuenta de que el aleph real reside dentro de su memoria, y que él mismo tiene la oportunidad de dar voz a Martel y a todas las víctimas de los crímenes impunes por escribir una novela que unirá el presente y el pasado y los grabará para el futuro. Como señala Cecilia López Badano:

Así, el narrador –a medias extraño, a medias comprometido–, en la desesperación por convertir en *logos* el *pathos* de las víctimas genuinamente locales y construir el epos que las resignifique, recuperando la arquitectura en el aura de su diacronía –la verdad borrada, los crímenes que el Estado esconde tras la arquitectura–, trazará de un modo insólito, más desapegado y distante, como el de quien mira con una lupa, la relación cifrada entre política y literatura para que el lector contemple la lógica del pasado redimiendo a sus víctimas a través de la memoria...<sup>19</sup>.

Con la novela, Cadogan crea su propio aleph, un aleph nuevo y tal vez más verdadero que el de Borges. Sin embargo, ya que el aleph contiene todo en sí, también va a contener a Borges, que está allí como personaje histórico y como presencia textual y temática que determina el espacio y el tiempo.

En conclusión, hemos demostrado que Borges está omnipresente en la novela de Tomás Eloy Martínez, ya como personaje, ya como presencia histórica, ya como presencia textual. Lo que empieza como una investigación académica sobre el autor termina siendo un laberinto borgeano y, a la vez, una serie de alephs borgeanos. La ciudad de Buenos Aires, su gente, su música, su historia, su injusticia, y su violencia, todos, se juntan en la novela de una manera que une el presente con el pasado, tal vez esperando un futuro mejor. Borges es remplazado por Eloy Martínez, que representa la nueva generación literaria, la que, sin abandonar completamente el mundo de Borges, va a añadir una dimensión político-histórica a este mundo para contar toda la historia del país, aun las partes incómodas.

---

<sup>19</sup> Cecilia López Badano, «*Flâneurs* humanistas y antihumanistas en tres ciudades de la literatura contemporánea latinoamericana: Buenos Aires, Santiago y Medellín en los narradores de Tomás Eloy Martínez, Nona Fernández y Fernando Vallejo».

## OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis, «El Aleph», en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, vol. 1, pp. 743-756.
- Coddou, Marcelo, «*El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia», en *INTI*, 65-66 (2007), pp. 31-46.
- Martínez, Tomás Eloy, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004.
- Nadi Gambetta Chuk, Aída, «Soma y sema: *El cantor de tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez», en *Graffylia*, 7 (2007), pp. 40-45 (en línea) [fecha de consulta: 15-05-2016] <<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/7/40.pdf>>
- Konstantinova, Iana, «Borgesian Libraries and Librarians in Television Popular Culture», en *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature*, 37.1 (2013), pp. 10-25 (en línea) [fecha de consulta: 23-06-2017] <<http://newprairiepress.org/sttel/vol37/iss1/2>>.
- López Badano, Cecilia, «*Flâneurs* humanistas y antihumanistas en tres ciudades de la literatura contemporánea latinoamericana: Buenos Aires, Santiago y Medellín en los narradores de Tomás Eloy Martínez, Nona Fernández y Fernando Vallejo», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo, París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, art. 246.
- Nieblyski, Dianna C., «Milonga a compás de ausencias: *El cantor de tango* entre las vanguardias, la restitución de la memoria histórica y la industria cultural», en *Revista Iberoamericana*, 74.24 (2008), pp. 777-792.

## La estética gótica postmoderna en *La mujer desnuda* (1950) de Armonía Somers

ANAMARÍA LÓPEZ-ABADÍA

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

**RESUMEN:** *La mujer desnuda* (1959), primera novela de Armonía Somers, sienta las bases de las orientaciones literarias que sirven de fuente a la poética harto huidiza e indescifrable de esta autora. Las tendencias que la crítica ha señalado con especial énfasis en *La mujer desnuda* han sido la llamada «narrativa imaginativa» propuesta por Ángel Rama, emparentada con la línea secreta de la literatura uruguaya, la poesía del Conde de Lautréamont; y, subvertida a ésta, o bien de manera autónoma, la literatura fantástica propuesta por Ana María Villamil. Sin embargo, revisadas estas formas literarias con mayor detenimiento, es posible distinguir una narrativa que combina de manera exquisita aspectos del gótico tradicional y contemporáneo literarios.

**PALABRAS CLAVE:** Gótico, gótico femenino, terror sublime, postmodernidad

Publicada dos años después de su relato breve *El derrumbamiento*, Armonía Somers sorprende en 1950 con su primera novela, *La mujer desnuda*, un relato cuya imaginación excesiva, delectación por lo oscuro y lo inexplicable se desentiende deliberadamente de la larga tradición realista uruguaya<sup>1</sup>. La autora, que se valió de un pseudónimo para proponerse a sí misma, quizás, como parte de su ficción, generó mucha incertidumbre en la Uruguay de entonces, donde se especuló si se trataba de un escritor extranjero o de algún autor nacional muy famoso, de

---

<sup>1</sup> Ángel Rama, «Prólogo», en *Aquí, cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966. p. 30.

una «supuesta mujer de doble personalidad» o de algún grupo experimental<sup>2</sup>. Esto tuvo que ver con el hecho de que la novela se publicó primero por partes en la revista *Clima*, a la que sólo una élite tuvo acceso y, más tarde, cuando se editó un ejemplar de la novela completa, esta gustó tanto al director de la Biblioteca Nacional de Uruguay, que compró todas las copias y las distribuyó en el exterior, razón por la que la novela apenas se conoció en Montevideo y muy pocos habían podido leerla<sup>3</sup>. Hay que añadir que el silencio y el aislamiento que caracterizaron a Somers a lo largo de su trayectoria acentuaron el carácter huidizo e indescifrable de su escritura, la cual solo años más tarde Ángel Rama y Rómulo Cosse a la cabeza se esforzaron por dar a conocer y desentrañar por primera vez<sup>4</sup>.

Fue, en efecto, Ángel Rama en 1963 quien emparentó *La mujer desnuda* y los cuentos tempranos de Somers con la línea secreta del poeta franco-uruguayo, el Conde de Lautréamont. En su artículo sobre «Raros y malditos en la literatura uruguaya», Rama observa que Somers es «quizá quien más tesoneramente representa el espíritu experimental, inconformista [y] subjetivo de entonces [...] y en quien justamente es más difícil [distinguir] las influencias literarias»<sup>5</sup>. Las tendencias que la crítica ha señalado con especial énfasis en *La mujer desnuda* han sido la llamada «narrativa imaginativa» propuesta por Ángel Rama, y, subvertida a ésta, o bien de manera autónoma, la literatura fantástica propuesta por Ana María Rodríguez Villamil, seguida por María Rosa Olivera Williams y otros. No obstante, revisadas estas formas literarias con mayor detenimiento, es posible notar cómo la mezcla de elementos oníricos y simbólicos a menudo adscritos a una estética imaginativa, o la combi-

---

<sup>2</sup> Rómulo Cosse, «De *La mujer desnuda* a *Solo los elefantes encuentran mandrágora* o el monstruoso esplendor del relato», en Rómulo Cosse (ed.), *Armonía Somers. Papeles críticos*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1999, p. 226.

<sup>3</sup> El director de la Biblioteca Nacional en aquel momento era el narrador Dionisio Trillo Pays, que estuvo a cargo de ella desde 1947 hasta 1971.

<sup>4</sup> Ángel Rama publicó dos artículos que difundieron el trabajo de Somers, el primero titulado «La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror», de 1963 (en *Marcha*, 1188, pp. 27-30), y el segundo, en 1966, titulado «Raros y malditos en la literatura uruguaya» (en *Marcha*, 1319, pp. 30-31). Rómulo Cosse, por su parte, fue el editor de dos volúmenes que reunieron todo el trabajo crítico en torno a la escritora en 1991 (*Armonía Somers. Papeles críticos* Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1991).

<sup>5</sup> Ángel Rama, «Raros y malditos en la literatura uruguaya», p. 30.

nación de rasgos surrealistas en una literatura fantástica y realista a la vez, apuntan a una narrativa que se aviene al gótico moderno y del gótico contemporáneo literarios.

Uno de los rasgos más llamativos al comenzar a leer *La mujer desnuda* es la reticencia con que se nos introduce el relato. La historia, que se abre *in media res*, unida al laconismo de la voz narrativa y las contradictorias meditaciones de la protagonista que trasuntan el evento, pactan, por así decir, de entrada, con el lector, en una apuesta por su complicidad inmediata en el asunto:

El día en que Rebeca Linke cumplió los treinta años, comenzó con lo que ella había imaginado siempre, a pesar de una secreta ilusión en contra: la nada. ¿Y si no ocurriera nada entonces, se había preguntado más de una vez, ni para bien ni para mal, que siempre es algo?

El error, pues, parecía radicar en haberse impuesto aquella medida en el tiempo respecto a un hecho [...] cuando lo que tendrá que suceder será siempre obra del zapazo ciego [...]. Y la fecha llegó, desde luego. Pero sin marca visible de día fasto, apenas como un aburrido bostezo de verano igual a tantos. La mujer lo miró en el espejo junto a su propia imagen. Un bello día; un bello rostro. Y desprovistos ambos de lo que hace memorables las cosas<sup>6</sup>.

La ausencia de trascendencia, unida a lo que parece un hecho ineludible, sumerge la anécdota en la ambigüedad; luego, no se sabe cómo asumir el evento que abre la historia. Mientras la voz narrativa coloca el encuentro con la nada en el marco de un pretérito contundente e irreversible, con cierto halo trágico, la voz de la protagonista deshace la gravedad del estado poniendo en duda sus consecuencias y la relevancia de tal situación. De un lado se coloca la «nada» en el lugar del hecho, lo cual vendría a ser lo mismo que decir «no ocurrió nada», y, del otro, válida la no-ocurrencia como un suceso no de índole fáctica y externa, sino de una realidad interior, pues «comenzó con lo que ella había imaginado siempre». La «nada» se plantea entonces en esta doble acepción porque es invisible para los demás. Por fuera todo se muestra igual, «un bello día, un bello rostro», carece del festejo colectivo, de eso que otorga a las cosas la calidad excepcional de destino, «sin marca visible de día fasto [...] desprovistos ambos de lo que hacen memorables las cosas»<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, Buenos Aires, El Cuenco de la Plata, 2009, p. 15.

<sup>7</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 15.

Esta naturaleza psíquica del acontecimiento se aparta desde un principio del talante narrativo realista cuando no se interesa en describir los porqués, en darnos un marco de referencia que sirva para explicar las causas. Y, no obstante, los elementos realistas están de nuevo ahí para recordarnos que estos sucesos interiores cohabitan con los más comunes –un cumpleaños más, un día como cualquier otro–; que aunque son imperceptibles, ocurren («la fecha llegó») y tienen, de hecho, consecuencias reales: «Había llegado quizás el momento preciso de que cada uno deba vivir su acontecimiento propio. [...] y [...] el poder decidir qué se hará a partir desde ese entonces»<sup>8</sup>. Así, la eventualidad más cotidiana asume de pronto una dimensión radicalmente distinta, una profundidad simbólica donde las capas de significado van haciéndose más densas. ¿A qué se debe, por ejemplo, la expresión de «un desgraciado año más»? A primera vista, el relato aparece como algo inexplicable, porque la realidad individual que se plantea no resulta evidente en términos de un símbolo que podamos indagar en su relación con el mundo: ni la vida de Rebeca Linke, ni el estado de la nada se asocian con una imagen anterior, concreta o reconocible, más allá del suceso en sí. El lector queda, pues, desde el principio, a la expectativa de alguna explicación, del asomo de algún indicio que le permita penetrar en la existencia de Rebeca, pero esta explicación nunca se da.

Ya este episodio introductorio de la novela apunta a la contra-narrativa propia de la estética gótica postmoderna, a esta sensación de terror inherente a la incapacidad del lector de resolver el rompecabezas del texto, el cual, mientras intenta comprender la obra racionalmente y atar cabos, cae en cuenta de que el lenguaje trasunta lo irrepresentable, lo que acaba manipulando nuestra respuesta imaginal hacia la novela. De hecho, a medida que transcurre la historia, el efecto de duplicidad e irrealidad comienza a dominar al texto con más fuerza. Así, cuando se nos relata lo que ocurre a Rebeca inmediatamente después de sus reflexiones, la realidad de la protagonista no se representa sino que se sugiere, apuntando a una existencia en que lo real ocupa un lugar liminal, casi purgatorio:

Todo empezó así, entonces: que ella fue retrocediendo inconscientemente en un escenario vulgar y desapareciera de la vista. Había llegado quizás el momento preciso de que cada uno deba vivir su acontecimiento propio. Si es un velatorio el de estar vivos

---

<sup>8</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 15.

junto a quien precisamente ya no podrá repetir el ensayo. Y si se contabiliza un desgraciado año más, [...] el poder decidir qué se hará a partir desde ese entonces<sup>9</sup>.

Rodríguez Villamil observa este retroceso como un umbral a la aventura fantástica por la ambigüedad que bordea el asunto, porque puede implicar un mundo real o una fantasía del personaje, o bien un viaje de la conciencia sola<sup>10</sup>. Pero no hay que olvidar que un hecho se considera exclusivamente fantástico cuando los mismos personajes dudan del acontecimiento del que son partícipes y, hasta ahora, Rebeca no sólo está al tanto de lo que le ocurre, sino que opta por darle validez a su «acontecimiento propio», se concede a sí misma «el poder decidir qué se hará» a partir de ese punto. Luego, no nos resulta tan curioso que «la nada» que experimenta el personaje vaya unida a una necesidad de resolución, de cierto movimiento psíquico que la saque de este compartimento estanco como el estar en un velorio interminable. Lo extraordinario aquí es que sea ella misma quien se coloque como testigo de una muerte que en realidad es suya, que es ella quien vela y está muerta al mismo tiempo. Esta forma fantasmal de retratarse a sí misma remite a un contexto postmoderno, donde la vida tiende a equipararse con una continua muerte simbólica y, consecuentemente, con una existencia espectral. Según Maria Beville, la gente que habita mundos góticos postmodernos, usualmente ha estado o está muerta y brega por encontrar un nuevo concepto de nacimiento<sup>11</sup>.

En la novela, esto último se traduce continuamente en un esfuerzo por representar lo irrepresentable. Así, cuando la voz narrativa da cuenta del regreso de la protagonista a una finca en el campo, comenta que lo fabuloso del lugar no estaba en el paisaje ni en lo poco que le había costado aquella casa, sino «en otro orden de cosas menos tangibles»<sup>12</sup>. La lejanía del lugar, el carácter impersonal y vago del espacio, y su llegada a «medianoche», no solo retoman motivos del gótico tradicional, sino que representan simbólicamente la transformación mental del personaje por medio de un retorno al pasado, mas no un pasado inmediato, sino uno anterior a este, que ella describe como el «regreso

---

<sup>9</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 15.

<sup>10</sup> Ana María Rodríguez Villamil, «Aspectos fantásticos en *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Cultura*, 1 (1985), p. 150.

<sup>11</sup> Maria Beville, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Posmodernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 121.

<sup>12</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 16.

a la matriz primitiva, desde donde se podría volver alguna vez, pero ya con infinitas precauciones»<sup>13</sup>.

Hay aquí una conciencia de que todo está previamente arruinado, una transformación de las ruinas que recrean todas las historias góticas, que en este caso aluden no solo a la vulnerabilidad y fragilidad de las cosas, sino a lo que va quedando de ellas, más precisamente en uno mismo. En este punto la entrada a la casa de campo es significativa, porque el acto de desnudarse y tenderse así en el suelo se alía con una necesidad de librarse justamente de ese otro tipo de ropaje, de liberarse de una uniformidad moral, social o cultural que ella compara con el «rayado blanco y negro con que la luz lunar filtrada por la estera» que acababa por igualar «todas las cosas»<sup>14</sup>. El motivo del encarcelamiento mental o prisión invisible, motivo que es también gótico y que remite de nuevo a la naturaleza interior del evento, indica el ambiente de pesadilla de esa realidad de la que ella busca deslastrarse<sup>15</sup>. Pero la novela aclara, y esto es importante, que no se trata de un estado «hipnótico», reiterando aquí la alienación propia del gótico postmoderno, donde el ser no está enajenado de una comunidad sino fundamentalmente de sí mismo.

Siguiendo esta línea de sentido, la idea de que sólo cortándose la cabeza puede librarse de su encierro aparece como la premisa más atroz y más sublime de la novela, e incluso puede considerarse la empresa del gótico postmoderno comprimida en una sola imagen: la muerte tornándose en vida y viceversa. Así, ella

[...] logró evocar [...] que dentro de su libro de cabecera había una pequeña daga que era una obra de arte, tanto como para decapitar a una mujer prisionera en aquel maldito rayado paralelo que le impedía reencontrarse en limpio. La mano que quiere alcanzarla no puede. [...] Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí sabe hacerlo, y se desplaza atraída por las puntas de unos dedos. [...] El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que entonces ya no existía. La cabeza rodó pesadamente como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 17.

<sup>14</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 17.

<sup>15</sup> David Punter y Glennis Byron, *The Gothic*, Malden, Blackwell, 2004, p. 53.

<sup>16</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 18.

Rebeca acaricia la imagen del crimen como un bien para sí, como una solución que le permitirá al fin «encontrarse en limpio». Que sea, además, una obra de arte la que cometa el acto, que se asocie la belleza de un objeto con una muerte horrenda, sugiere más la preparación de un ritual sagrado que la de una violenta carnicería. Este es el momento en que los críticos apuntan con mayor énfasis la confluencia de lo real y lo fantástico. Para Rodríguez Villamil la descripción de los detalles de la decapitación «es realista; pero el efecto y la atmósfera son fantásticos»<sup>17</sup>. Más o menos lo mismo señala Olivera-Williams cuando refiere que la novela se «abre con un acto simbólico y al mismo tiempo real»<sup>18</sup>. Noelia Montoro Martínez asegura que el «detallismo de esta imagen descrita sin obviar el realismo de todo lo que la daga corta a su paso fomenta la sensación de realidad y no de sueño o de divagación de Linke»<sup>19</sup>. No es, por consiguiente, la ausencia de verosimilitud lo que extraña, sino, como se apuntaba atrás, el hecho de que lo bello se amalgame a lo terrible, que Rebeca al fin encuentre un algo excepcional en sí misma, en la forma de un arma y de una violencia que asociamos con una muerte terrorífica. El proceso iniciático hacia la conquista de su individualidad invierte aquí los términos del modelo típico de la búsqueda interior; pues en vez de intentar salir de la *nigredo*, se persigue exactamente lo contrario: «extraer de la luz la oscuridad», perseverar en su misterio o en su naturaleza oscura original<sup>20</sup>. La decapitación inaugura el gusto por lo inexplicable, personifica cierta necesidad de ausencia de cuestionamientos, de búsqueda de un porqué o de una duración determinada para todo:

La mujer sin cabeza quedó extendida sobre la alfombra oscura, pesadillescamente estrecha, de su último acto. Habría, bien pudiera ser, una dimensión en el tiempo

---

<sup>17</sup> Ana María Rodríguez Villamil, «Aspectos fantásticos en *La mujer desnuda* de Armonía Somers», p. 157.

<sup>18</sup> María Rosa Olivera Williams, «Lo femenino delirante: *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Romance Quarterly*, 58.1 (2011), p. 32.

<sup>19</sup> Noelia Montoro Martínez, «La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34 (2005), p. 223.

<sup>20</sup> Deborah Lutz, «The Haunted Space of the Mind: The Revival of the Gothic Romance in the Twenty-First Century», en Sally Goade (ed.), *Empowerment versus Oppression; Twenty-First Century Views of Popular Romance Novels*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2007, p. 82.

para eso. Pero la conjetura más simple debía ser por entonces de alcance corto. Al tocar la garganta se acababan las preguntas<sup>21</sup>.

El terror de este episodio es indiscutiblemente poético y atemporalmente gótico. En la escena, que no puede sino evocarse como un hecho escalofriante, Rebeca, sin embargo, como bajo un efecto demoníaco, está llena de vitalidad, incluso parecía que «su cabeza, la inexistente, le estuviera rebrotando en una forma dulce y liviana, especie de amapola en sazón de semilla». De hecho, poco después de cercenarse, Rebeca ve, significativamente, rodar su cabeza «pesadamente como un fruto» y una vez que logra al fin incorporarse y alcanzarla se refiere de nuevo a ella en «la pesantez de fruto de la carga», apuntando ya a algo nuevo que ha nacido, «como algo que hubiera encontrado su verdadera esencia en el crimen»<sup>22</sup>.

Es claro que lo grotesco en *La mujer desnuda* es parte de una técnica narrativa postmoderna en acción con el fin de crear una atmósfera gótica en el texto y, también, como parte del imaginario gótico, su humor y simbolismo. Cuando la mujer desnuda sale al campo nuevamente tras recolocarse la cabeza, se remite al prototipo de la protagonista gótica moderna, cuya representación más fiel encontramos en Catherine Earnshaw, figura principal de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brönte (1847)<sup>23</sup>. Con Catherine, la heroína gótica sumisa y abnegada, típica de los comienzos, se transfigura para internalizar dentro de sí la ambivalencia del bien y del mal. Esas polaridades existen por igual en Rebeca, con la diferencia de que para ella dejan de representar un conflicto: «ya no reincidiría en el apareamiento de las dos mitades contradictorias de sí misma»<sup>24</sup>. Tal afirmación supone la integración o asimilación, si se quiere, de esa aventura en la oscuridad como parte más natural de su realidad. Esto lo da a entender de hecho en dos oportunidades, cuando se refiere a «su primera noche poseída» o a ser «poseedora de su propia noche»<sup>25</sup>. Así, la decapitación, que suponía ya el desmembramiento del aparato racional desde el punto

---

<sup>21</sup> Armonía Somers. *La mujer desnuda*, p. 19.

<sup>20</sup> Armonía Somers. *La mujer desnuda*, p. 20.

<sup>22</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 20.

<sup>23</sup> Syndy C..McMillen, «The Reconstruction of the Gothic Feminine Ideal in Emily Brontë's *Wuthering Heights*», en Juliann E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, Montreal / London, Eden, 1983, p. 91.

<sup>24</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 20.

<sup>25</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 24.

de vista del conjunto de experiencias que determinan la una percepción dada y que Rebeca asociaba a un estado sin memoria, refuerza con la metamorfosis la utopía o posibilidad de una vida que desacata sistemáticamente la ley. De ahí que se coloque la cabeza como un «casco de combate»<sup>26</sup>, como para arremeter contra cierto tipo de razonamiento.

En la celebración de su *amoralismo* que sigue a esto, en lo que parece la reapropiación de su destino, sin dioses ni virgen, sin oráculos ni más guías que la intuición original del sí mismo, se afirma, acaso, lo que la crítica del gótico moderno ha llamado el gusto por el mal, intrínseco al modo expresivo de la novela gótica, que se niega a «hallar respuestas aceptables en la religión»<sup>27</sup>. Este ascetismo de la novela constituye también para Ángel Rama la fuente del horror de los relatos de Somers, ascetismo que ronda la muerte «en su más precisa referencia a la descomposición» y que sin embargo participa de una profunda experiencia espiritual. Se podría pensar que el mal aquí pisa los terrenos de lo abyecto, en particular cuando se habla de la confluencia del gozo y de la muerte en sus formas más repugnantes y dolorosas, si no fuera porque en la mujer desnuda esta experiencia va acompañada de amor, como el gesto amoroso del beso que da a su cabeza cercenada, a quien llama «Amada».

En conclusión, la estructura *La mujer desnuda* se ajusta al *Bildungsroman* o novela de formación, si se atiende a la evolución de los sucesos y a la transformación paulatina que sufre el personaje, cuya metamorfosis alcanza el clímax en la decapitación y continua desarrollándose hasta el final, donde se produce la hierogamia amorosa y muerte de los amantes. Hasta aquí la novela posee una línea argumental progresiva y algunos rasgos descriptivos remiten a una estética modernista. Sin embargo, la ambigüedad del significado último de la novela es ineludible cuando la parquedad de la sintaxis, las elipsis de contenido y la plurivalencia de símbolos incorporan cada vez más sentidos en el relato y complican su comprensión. El final abierto se distancia de las estrategias convencionales que emplea la narrativa realista para dar un cuadro único y completo

---

<sup>26</sup> Armonía Somers, *La mujer desnuda*, p. 21.

<sup>27</sup> Robert D. Hume, «Gothic versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel», en *Papers of the Modern Language Association*, 84.2 (1969), p. 287.

de la obra, y cuando subvierte el propio concepto de realidad al reproducir una experiencia fundamentalmente caótica<sup>28</sup>.

Es evidente que el tipo de vivencia que el relato intenta transmitir es, antes que anecdótico, de naturaleza psíquica, razón por la que lo fantástico y el gótico tradicional se subordinan aquí al gótico postmoderno, cuando la obra se esmera en articular el mundo interior del personaje y una situación invisible. Asimismo, ciertos rasgos del gótico femenino son fáciles de distinguir en Rebeca Linke, quien, como las protagonistas de éste género, sufre un encarcelamiento (mental) y traspasa, con mucho, los límites de lo socialmente aceptable. Rebeca va en pos del descubrimiento de sí o del misterio de su existencia, lo que otros han llamado la búsqueda de su autenticidad o de su libertad. Esta conquista que, recordemos, se opera por medio de la decapitación del personaje y la reincorporación de la cabeza, imagen sin precedentes en la historia de la literatura, sienta desde entonces las bases de una perspectiva inclusiva dominante en toda la novelística de Somers, en la que la muerte forma parte natural del vivir, y los deseos ocultos y necesidades veladas son acaso tanto o más importantes que los de la razón. La continua inversión de expectativas, la orientación ontológica de la búsqueda del personaje, así como la riqueza simbólica, inaprensible en su totalidad por parte del lector, confirman la postmodernidad de *La mujer desnuda*, cuyo estrecho margen entre ficción y realidad marca la orientación autorreflexiva que caracterizará toda la novelística de Somers. De esta manera, *La mujer desnuda* resulta una incursión en la experiencia del terror sublime en que la muerte, lo sobrenatural y una forma nueva de trascendencia nos permiten entrar en contacto con áreas veladas de la realidad, en un intento por representar lo que comúnmente tenemos por inaprensible e incommunicable de nosotros mismos.

---

<sup>28</sup> Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 15.

## OBRAS CITADAS

- Beville, Maria, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Posmodernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- Cosse, Rómulo, «De *La mujer desnuda* a *Solo los elefantes encuentran mandrágora* o el monstruoso esplendor del relato», en Rómulo Cosse (ed.), *Armonía Somers. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1999.
- Lutz, Deborah, «The Haunted Space of the Mind: The Revival of the Gothic Romance in the Twenty-First Century», en Sally Goade (ed.), *Empowerment versus Oppression; Twenty-First Century Views of Popular Romance Novels*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2007, pp. 81-92.
- McMillen, Syndy C., «The Reconstruction of the Gothic Feminine Ideal in Emily Brontë's *Wuthering Heights*», en Juliann E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, Montreal / London, Eden, 1983.
- Montoro Martínez, Noelia, «*La mujer desnuda*: metamorfosis por decapitación», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34 (2005), pp. 217-234.
- Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Punter, David, y Glennis Byron, *The Gothic*, Malden, Blackwell, 2004.
- Olivera-Williams, María Rosa, «Lo femenino delirante: *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Romance Quarterly*, 58.1 (2011), pp. 27-53.
- Rama, Ángel, «Prólogo», en *Aquí, cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.
- , «Raros y malditos en la literatura uruguaya», en *Marcha*, 1319 (1966), pp. 30-31.
- Rodríguez Villamil, Ana María, «Aspectos fantásticos en *La mujer desnuda* de Armonía Somers», en *Cultura*, 1 (1985), pp. 147-163.
- Somers, Armonía, *La mujer desnuda*, Buenos Aires, El Cuenco de la Plata, 2009.



## **Literatura, narcotráfico y terrorismo: disrupción ética y aprendizajes forzados**

CECILIA M. T. LÓPEZ BADANO

Universidad Autónoma de Querétaro

**RESUMEN:** La irrupción del tema del narcotráfico, particularmente en el espectro narrativo contemporáneo latinoamericano, pero también en el internacional, nos enfrenta, junto al ingreso masivo del terrorismo, a nuevas formas de disrupción de la ética y nos obliga a realizar aprendizajes forzados, imprevistos. En el imaginario social se tejen constelaciones inéditas frente a nociones que se alteran violentamente y que las narrativas materializan y ejemplifican de un modo magistral: el personaje del terrorista en la novela *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia (2013) se conecta, en más de un aspecto con el protagonista de la multipremiada serie *Breaking Bad*; el modelo tradicional del mecenazgo se rompe en una novela como *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera; la ciudad pequeña y tranquila, refugio intelectual del narrador, se ha convertido en un infierno en la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; así las narrativas contemporáneas nos enfrentan al acelerado cambio de nociones éticas tradicionales y, aún sin proponerse ser pedagógicas, lo son en la medida en que nos permiten asomarnos a la experiencia de los nuevos límites de la moral. El presente trabajo intenta mostrar cómo algunas narrativas latinoamericanas contemporáneas abordan estas temáticas desde una estética que expande sus formas también disruptivamente para dejarnos un aprendizaje productivo sobre las nuevas experiencias humanas.

**PALABRAS CLAVE:** Narcotráfico, terrorismo, literatura, disrupción ética

Dentro del espectro narrativo contemporáneo latinoamericano, pero también en el internacional, la irrupción de la ficcionalización del tema del narcotráfico –que nos golpea, desnudo de atavismos estéticos, desde hace más tiempo en la realidad cotidiana– nos enfrenta, junto al ingreso

masivo del terrorismo, a nuevas formas de disrupción de la ética y nos obliga a realizar veloces aprendizajes forzados, imprevistos.

En el imaginario social se tejen constelaciones inéditas frente a nociones que se alteran violentamente y que las narrativas ficcionales materializan y ejemplifican de un modo paradigmático; entre las distintas aristas que éstas presentan, sin duda una de las más candentes es cómo se plasma en ellas la relación con el capital y lo que de ello se deriva: la codicia, la «domesticación» de la personalidad, la subordinación moral que las relaciones económicas desorbitadas engendran.

De acuerdo con lo dicho, vemos por ejemplo que el modelo tradicional del mecenazgo se rompe en una novela como *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera; que el pequeño pueblo norteño tranquilo, refugio intelectual del narrador, se ha convertido en un infierno en la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda (ambas han recibido importantes premios locales o internacionales); que en la excelente *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia (2013), el personaje del terrorista brillante –por otra parte, real, existente, encarcelado aún en la prisión de máxima seguridad ADX Florence, en Fremont, Colorado, EEUU– se conecta, en más de un aspecto, con el protagonista de la multipremiada serie norteamericana *Breaking Bad*; así las narrativas contemporáneas nos enfrentan al acelerado cambio de nociones éticas tradicionales y, aún sin proponerse ser pedagógicas, lo son en la medida en que nos permiten asomarnos a la experiencia de los nuevos límites de la moral (o a la amoralidad sin límites).

Para darle un marco teórico a lo dicho, es interesante asomarse a la lectura de un libro como *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, de Ericka Beckman, donde la autora define el término como lo que designa

[...] two over-lapping discursive arenas: first, the fictions generated by capital (e.g., that the creation of a republic dedicated to producing coffee for the world market is a natural and normal facet of social life); and second, the specific expressions of those fictions within and assembled corpus of images and texts<sup>1</sup>.

Explora las ficciones que el capital generó, centrándose particularmente en las relacionadas con el Modernismo, que si bien se decían y

---

<sup>1</sup> Prólogo a Erika Beckman, *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. X.

sentían tan apartadas del monetarismo materialista propio de la desmesurada fe en el progreso de su momento histórico, sin embargo, lo simbolizaban dramáticamente en sus historias.

Justamente, uno de los cuentos clave del Modernismo puede utilizarse para cifrar similitudes y diferencias entre aquella época y la contemporaneidad en relación, por ejemplo, con los sujetos pasibles de legitimación a través del arte en épocas diversas y con la administración del capital en el mecenazgo, sus vicisitudes y su ¿cambio?; se trata de «El rey burgués» de Rubén Darío, para correlacionarlo con la situación que se trama en la mencionada novela *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera.

Supongo que, por ser el citado uno de los cuentos más conocidos de Darío, no hace falta entrar en detallados pormenores, simplemente recordar que es aquel que, según se dice, escribió como una resentida burla contra el dueño del diario *El Mercurio*, de Chile, donde trabajaba, cuya trama se centra en el canto de un poeta hambriento e incomprendido, que, como un detalle exótico más, ha sido llevado ante el rey burgués, quien le impide hablar y lo deja olvidado, girando la manivela de una caja de música a cambio de comida, en su jardín, donde morirá de frío esperando el ideal.

El crítico y ensayista Ángel Rama, hablando sobre el fin del siglo XIX y los inicios del XX, es decir, la época de esplendor del Modernismo, dice:

[A los poetas] se los ve ocupar los márgenes de la *ciudad letrada* y oscilar entre ella y la *ciudad real*, trabajando lo que una y otra ofrecen, en un ejercicio ricamente ambiguo [...] Durante esa vacilación están combinando un mundo real, una experiencia vivida una impregnación auténtica con un orden de significaciones y de ceremonias, una jerarquía, una función de Estado. El poder tiende siempre a incorporarlos y la traza de este pasaje queda registrada en la palabra poética. [...] Aun así, debe convenirse que los miembros menos asiduos de la *ciudad letrada* han sido y son los poetas y que aun incorporados a la órbita del poder, siempre resultaron desubicados e incongruentes<sup>2</sup>.

El cuento dariano retrata no sólo esa desubicación e incongruencia de los poetas respecto de las estructuras del poder en ascenso, sino también las durezas del neomecenazgo impuesto a pasos agigantados, inhibiendo el idealismo en el craso mercantilismo, por parte de esa nueva burguesía *snob* y empoderada, con sus intentos vacuos por ilustrarse buscando legi-

---

<sup>2</sup> Ángel Rama, «La ciudad modernizada», en *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 2002, p. 101.

timación a través de un capital simbólico que no logra comprender más allá del formalismo superficial, tan distante mentalmente de la aristocracia intelectual que preconizaban los modernistas.

Actualizar este problema en las estructuras sociales contemporáneas, mexicanas en particular, nos coloca frente a una situación similar, similitud que puede establecerse a partir de que ambas historias recurren a la alegoría de la vida palaciega, pero con actores diferentes: otros artistas y otros «reyes»: los personajes principales de *Los trabajos del reino* –que de diversos modos nos remite deliberadamente al cuento dariano– son el nuevo Rey –un narcotraficante– y el «cantautor» –denominado genéricamente como «el Artista»– quien no es exactamente un poeta –menos en el sentido «iluminado» en que lo interpretaba el Modernismo– sino un cantante popular, de esos hábiles en el manejo de la oralidad, el acordeón y la improvisación, que abundan en el norte de México, modernos «juglares» (término acorde a cierta postmodernización de temas medievales dentro del texto y su constante remisión palaciega).

El Artista es un joven marginal, de los que sienten que sólo la posesión de bienes materiales los consagra socialmente; se llama Lobo y es uno de ellos, hambriento en ese mundo de miseria urbana donde –como en la mayoría de los ámbitos en la contemporaneidad– la música popular que queda fuera de la mercantilización de las disqueras y los medios de comunicación, cuanto menos, locales, apenas si se difunde más allá de las celebraciones familiares, por ello busca y acepta la protección del (nuevo) Rey, es decir, del traficante que necesita difusión popular para sus «gestas» mafiosas; su arte legitimador le franqueará las puertas del «palacio» fronterizo, entonces, si la «familia» se expande a clan, brinda cobijo y lo incluye aunque pierda su libertad, la posibilidad de mercantilización popular deja de tener relevancia: compondrá para quien le da de comer y necesita su voz cantándole loas en las calles cuando una censura hipócrita, que se pretende límite ante la apología del crimen, clausura los ámbitos mediáticos.

Así como la cita de Rama nos orienta sobre la desubicación de los poetas en ese mundo que se aburguesa y se mercantiliza a pasos agigantados, como lo es el del evolucionismo positivista de fines del siglo XIX y principios del XX, otra, contemporánea, nos pone en alerta sobre los cambios en el mundo de «la inspiración» en la actualidad:

El resurgimiento del corrido de traficantes es simultáneo al desmantelamiento del tejido social, político y económico mexicano que inicia principalmente a finales de los

años sesenta y que continúa en las siguientes décadas. Conforme el pacto social del estado mexicano que prometía el ascenso social y económico a través de la formación de los jóvenes profesionistas dejó de cumplirse –y ser abogado o médico ya no garantizaba el acceso a la clase media y media alta–, la figura del criminal, en su vertiente de traficante, fue afianzándose cada vez más en el imaginario social. Este fenómeno es simultáneo también a la diáspora masiva de mexicanos que buscarán lograr sus sueños en Estados Unidos como resultado de ese mismo incumplimiento del pacto social por parte del Estado mexicano<sup>3</sup>.

En estas palabras se cifra la clave de la incomodidad que nos invade al leer el principio de la novela, ante la desmesurada admiración –y ya no la sorna con la cual Darío describía a «su» rey burgués– con que, desde un punto de vista omnisciente, con focalización en Lobo, la novela presenta al delincuente:

Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre. [...] Lo admiró [...]. En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él [...] a su alrededor todo cobraba sentido. Lobo sintió envidia de la mala, y después de la buena, porque de pronto comprendió que este día era el más importante que le había tocado vivir. Jamás había estado próximo a uno de los que hacían cuadrar la vida. Desde que sus padres lo habían traído de quien sabe dónde para luego abandonarlo a su suerte, la existencia era una cuenta de días de polvo y sol<sup>4</sup>.

El chato universo circundante se borra frente a la omniabarcadora figura patriarcal del delincuente admirado, al menos hasta que ésta empieza a vivirse como una amenaza cuando el cantor escribe algo que no le gusta, entonces, el paralelismo con el personaje de Darío se agudiza en el momento en que el delincuente lo enfrenta a su realidad de sometido, de objeto del que es dueño: «—Se or, yo pensé... —¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo»<sup>5</sup>. Así, tanto la persona –alienada– como el arte, se transforman en mercancía legitimadora de consumo con fecha de caducidad.

---

<sup>3</sup> Juan Carlos Ramírez Pimienta, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2011, p. 84.

<sup>4</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010, pp. 9-10.

<sup>5</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 109.

Sin embargo, a pesar del gran paralelismo entre ambos textos, incluso en la deliberada mención a la caja de música, que ha pasado de ser el instrumento-objeto que el poeta impulsa a ser el propio signo de la cosificación del Artista, un detalle es abismalmente distinto: el texto de Darío no sólo constituía una visión de la realidad, como también lo es el de Herrera, sino que creaba, desde su espacio lírico, una perspectiva sobre el hombre –sobre el artista– a partir de su radical diferenciación con la sociedad circundante, donde éste –el poeta– desubicado, resulta(ba) mayormente perjudicado; eso revelaba no sólo un tema, sino una tensión que ya no está presente en las condiciones sociales que describe Herrera, donde la deslumbrada homologación del Artista con su «dueño» es patente y donde sólo se busca un propietario a quien servirle, no la libertad.

En el texto de Darío todavía se cuestionaba una lógica social que había comenzado a naturalizarse velozmente a partir de la revolución industrial, entendiéndosela como normal: la que reproduce las relaciones de poder –de uso–, dominación, sometimiento, explotación, obediencia y servidumbre –en el caso de «El rey burgués», aplicada sólo a la nueva utilidad decorativa del arte y sus ejecutantes, respondiendo a la pregunta ¿cuáles son los usos del arte ahora? ¿quiénes lo valoran y respetan en este mundo mercantilizado?–; se cuestionaban allí las modalidades predominantes del valor de uso y abuso característicos de la mercancía en ese capitalismo que comenzaba a desbocarse desde las fábricas, desde los puertos (como en el cuento «El fardo») y desde los medios de comunicación, con seres parecidos al ciudadano Kane inmortalizado posteriormente, en 1941, por Orson Welles –William Randolph Hearst, quien prohibiría que en sus periódicos se nombrara la película–. El palacio de Xanadú –con su remisión a la leyenda de Kubla Khan (¿el ciudadano Kane?) y su expresa referencia al poema de Coleridge– ya estaba implícito en aquel del rey burgués, dibujado desde la mente visionaria de Darío. En esa ideología del incipiente utilitarismo descarado, las personas –aquí, los artistas– no cuentan ya como tales, sino que se cotizan como objetos en el mercado también incipiente, y se manipulan de la misma forma en que manipulamos objetos descartables.

En la novela de Herrera, lo que hace descubrir al Artista la finalidad servil de su existencia es el vínculo configurado por el par poder-sometimiento, donde uno ocupa el lugar de sujeto, activo, agente del acto orientado a poseer ilimitadamente a otro, quien encarna el lugar de objeto pasivo, susceptible de ser usado, explotado, abusado. Ese sentimiento de sumisión velozmente internalizado se corrobora en las citas: «a su alrededor, todo co-

braba sentido»<sup>6</sup> y «observaba fijamente al Rey, se lo bebía»<sup>7</sup> –instalándolo en su sangre–; también cuando piensa que «desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo ésta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo»<sup>8</sup>, es decir, el lugar –rápidamente naturalizado– del siervo.

El palacio –el nuevo Xanadú que convierte «lo sucio en esplendor»– es ahora «un faro»<sup>9</sup> irradiando un poder inmoral alienante, fascinador, pero que, como la urbe donde se halla, «repite calle a calle su desdicha»<sup>10</sup>, sólo que se trata de una desdicha próspera. En la novela ya no se cuestionan los usos del arte, que ni siquiera es decorativo, sino rastaramente propagandístico. Cuando el Artista decide irse del Palacio, no lo hace por discrepancias ideológicas, sino porque sabe que su vida corre peligro, y que el imperio caerá en cualquier momento, aplastándolo.

El final, muy diverso del de Darío, pretende ser idílico: cuando el Gerente que administra la sustitución del Rey por el Heredero –«gerencialidad» que indica también el paso de las esferas «feudales» locales de la droga, a los *pools* financieros empresariales internacionales– le ofrece trabajo en la nueva «empresa» donde «Ahora sí las cosas van a marchar como Dios manda» porque «ya todos estamos del mismo lado»<sup>11</sup> (¿cuál es, si no, «el mismo lado», cuando se ha jugado con la figura de la frontera?), el Artista se niega a participar, a pesar de que el otro, continuando con el discurso utilitarista, justifica la matanza del Traidor diciéndole que «quedó así porque era un cartucho quemado» pero «usted todavía sirve»<sup>12</sup>.

En ese final moralizante e intelectualizado, idealista, el Artista escapa de aquel ambiente viciado, supuestamente cobra conciencia, y le responde al Gerente: «Ya soy inútil para lo que el señor quiere, así es que, si usted no dispone otra cosa, mejor voy a andar solo»<sup>13</sup>; y luego, el narrador omnisciente, focalizado en el cantor, agrega: «[...] sintió que con el zarandeo

---

<sup>6</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 10.

<sup>7</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 13

<sup>8</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 13.

<sup>9</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 20.

<sup>10</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 20

<sup>11</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 114.

<sup>12</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 123.

<sup>13</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 123.

de las puertas, calaba también la última marca en la pared. A partir de ahora, ningún rey le daba nombre a sus meses»<sup>14</sup>.

A pesar de la contundencia de esa última frase, negadora de las realidades fronterizas norteñas (pero la literatura puede ser un permiso para evadir la realidad) su camino no parece ser hacia la libertad, sino hacia las nuevas servidumbres que imponga el hambre, puesto que su opción no fue una reflexiva, ético-social, sino una absolutamente dictada por la subjetividad del disgusto personal: «Lo pensó un segundo, y [...] supo de inmediato que, aunque aceptara, no podría escribir nada para ensalzar al Heredero, le parecía un hombre con demasiados pliegues en el alma y él ya no tenía ojos para gente así»<sup>15</sup>, es decir que sí podría cantar para quien no tuviera esos «pliegues», entonces, sólo se cambia de dueño, sin cuestionar la condición de posesión.

El posible embarazo de la muchacha con quien cree que escapará, marca la nefasta probabilidad de una repetición *ad infinitum* del ciclo de beneficencia-propaganda y sometimiento inercialmente acostumbrado del que ambos parecen huir idílicamente, pero no por mucho tiempo, cuando conocemos las condiciones fronterizas; justamente porque en la última frase, desde la intelectualización idealista, se dice: «Era dueño de cada parte de si, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia, y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre»<sup>16</sup>, se comprueba que la situación se resuelve a la manera decimonónica, a través del amor individualista de una pareja supuestamente redimida de la opresión, y fundante de una ficción nacional –o regional norteña– salvífica pero mentirosa en el hijo por venir: ninguno de los dos (de los futuros tres) tendrá qué comer si no es vendiendo su arte a la propaganda o su cuerpo al sometimiento ante quien oferte.

Así, la novela de Herrera, leída como una nueva «capital fiction» nos confronta a posibilidades todavía más duras que la irónica pero romántica muerte del poeta en un mundo con el cual ya no puede interactuar, porque su mensaje poético –autónomo, aurático, idealista, totalizador, muy diverso de aquel del cantor– se ha vuelto incomprensible: la del ciclo de la

---

<sup>14</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 124.

<sup>15</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 123.

<sup>16</sup> Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, p. 127.

eterna servidumbre que permite cambiar el dueño, pero no el objetualismo impuesto por la ideología imperante, aun cuando se gane la conciencia.

## OBRAS CITADAS

- Beckman, Ericka, *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Darío, Rubén, «El rey burgués», en *Azul*, Valparaíso, Excelsior, 1888.
- , «El fardo», en *Azul*, Valparaíso, Excelsior, 1888.
- Herrera, Yuri, *Los trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 2002.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2011.



## Una lectura de «*Nuit caprense, cirius illuminata*» de Julio Ramón Ribeyro

GIOVANNA MINARDI

Università degli Studi di Palermo

**RESUMEN:** Julio Ramón Ribeyro venía a Italia a menudo, durante muchos años solía pasar un período de vacaciones en la isla de Capri, donde y sobre la que escribe un cuento, «*Nuit caprense, cirius illuminata*» (incluido en *Sólo para fumadores*). Ese cuento, aparentemente sencillo y uno de los menos conocidos y analizados de Ribeyro, presenta ciertos rasgos típicos de su cuentística: el protagonista, un hombre maduro y casi aburrido de la vida, que quisiera volver a vivir una historia sentimental, recuerda a los protagonistas de «La juventud en la otra ribera» y «*Terra incognita*»; la confusión de identidades de mujeres, trae a la memoria «Los jacarandás»; la descripción de Fabricio como alguien que ha renunciado a su vocación literaria es similar a protagonistas escritores, o aspirantes escritores, de otros cuentos. «*Nuit caprense, cirius illuminata*», pues, dialoga con otros textos del autor, cuyos ejes fundamentales son: 1) la relación ilusión-realidad; 2) el desarraigo interior del protagonista; 3) la naturaleza metaliteraria del relato.

**PALABRAS CLAVE:** Cuentística de Julio Ramón Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro e Italia, cuento hispanoamericano del siglo XX

Julio Ramón Ribeyro venía a Italia a menudo, durante muchos años solía pasar un período de vacaciones en la isla de Capri (en la casa de un primo), desde donde y sobre la que escribe también un cuento, «*Nuit caprense, cirius illuminata*» (incluido en *Sólo para fumadores*). Hay que decir que Capri está ligada a varios escritores; entre los latinoamericanos, el más conocido es Pablo Neruda, que vive allí desde enero hasta julio de

1952, en la casa Augusto del escritor Edwin Cerio, en la calle Tragara. En la isla italiana, el poeta chileno completa *Los versos del capitán* y empieza a escribir *Las uvas y el viento*<sup>1</sup>. En *Reflexiones desde Isla Negra* escribe: «Aquellos días de Capri fueron fecundos, amorosos y perfumados por la dulce cebolla mediterránea»<sup>2</sup>. Hoy en día existe un «Archivo Neruda» en el Centro Caprese Ignazio Cerio, fundado por Cerio. De Ribeyro, sin embargo, no podemos decir lo mismo, a pesar de que en su producción literaria hace más de una referencia a Capri. Su prosa 109 la dedica a esa isla:

Café expreso en la placita central de Capri, hojeando el «Corriere della sera» y observando el denso flujo de veraneantes. Hercúleos mozos que lucen sus muslos tostados y sus pectorales veludos; inefables niñas en *blue-jeans* ajustados, más bellas que cualquier mármol florentino; peor sobre todo viejos panzones en pantalón corto, calcetines y sandalias, viejas pintarrajeadas en bikini con varices, celulitis y horribles colgajos de carne en el vientre y decrepitos ancianos, extremadamente dignos y elegantes, con sombrero de época y saco de lino, que derivan en la tarde soleada tanteando con su bastón su último verano<sup>3</sup>.

Se puede observar en esta prosa de carácter casi «existencial» cómo Ribeyro fija siempre su atención en las personas, más que en el paisaje, y cómo las imágenes que nos ofrece de la isla de Capri entablan un diálogo silencioso con ciertas descripciones que aparecen en sus diarios y su cuento «*Nuit caprese, cirius illuminata*».

En sus diarios, *La tentación del fracaso*, sólo en el tercer tomo aparece Capri. El diarista escribe desde Capri, de 6 a 16 de julio de 1975, y ese último día concluye su reflexión con las siguientes palabras cargadas de admiración y tristeza: «Adiós, bella isla, cuándo te volveré a ver»<sup>4</sup>. A través de estas páginas de diario nos enteramos de que el escritor lleva ya diez años veraneando en la isla y que el «deterioro del tiempo» le afecta

---

<sup>1</sup> Neruda quiso publicar en Nápoles, en 1952, *Los versos del capitán*, su primer homenaje poético a Matilde Urrutia. Del libro, que salió anónimo por respeto hacia su mujer Delia, se hicieron 44 ejemplares destinados a los amigos suscriptores italianos. En *Las uvas y el viento* (Chile, 1954) el poeta entabla un diálogo siempre abierto entre el deseo erótico y la vena poética del luchador político que ya había manifestado en la conclusión de *Los versos del capitán*.

<sup>2</sup> Pablo Neruda, *Reflexiones desde Isla Negra*, en *Obras completas*, Hernán Loyola (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, vol. 4, p. 211.

<sup>3</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas completas*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 113.

<sup>4</sup> Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, Lima, Campodónico, 1995, p. 36.

mucho: «hace diez a os [...] era tan vigoroso, tan joven»<sup>5</sup>. En realidad, más de una vez se percibe cierto sentimiento de cansancio, de melancolía, debido a la debilidad física que la causa su «enfermedad del *cangrejo*», como él la llama, aunque nunca se recrea en el dolor, sino que más bien decide, muy lúcidamente, llevar adelante su mal lo mejor y lo más callado posible, como escribe el 7 de mayo: «Preferible es continuar con su mal [...] trataré de seguir llevando mi vida normal, diciéndole a todo el mundo que me siento muy bien»<sup>6</sup>. Un sutil *file rouge* une esas páginas de diario con la prosa 109: el diarista Ribeyro habla muy escuetamente de sí mismo, no le interesa mucho el paisaje; sobre todo traza unos bocetos, muy rápidos y esenciales, pero por eso no menos eficaces, de ciertos tipos humanos. Cabe destacar que la anotación del 11 de julio es idéntica a la prosa 109, sólo agrega un *hélas*, que le da cierto tono coloquial al texto. Finalmente, aparece siempre un Ribeyro amante de los libros, de la literatura: el 10 de julio, lamenta el hecho de que en la casa caprense de su primo no haya «esos interlocutores perfectos que son los libros, que uno escucha y abandona a su gusto»<sup>7</sup>.

En sus cartas al hermano Juan Antonio también cita la isla de Capri, pero casi siempre son citas muy rápidas —«Ayer llegamos a París, después de nuestras vacaciones en Ischia, Capri...» (1 de julio de 1965)<sup>8</sup>—, sólo una vez, el 26 de julio de 1975, leemos una descripción de Capri, en términos muy halagueños y poéticos:

[...] Volviendo a Capri, pasé unos días espléndidos con Alida y Julito, alojados en casa de Jeffri. Este fue mi segundo viaje a Capri, pues estuve allí con Alida hace diez años, cuando aún no nos habíamos casado. El lugar es de una belleza indescriptible; por momentos insoportable, te da una sensación de irrealidad, de estar metido dentro de una tarjeta postal. Yo he estado en lugares más bellamente naturales y más culturalmente confortables, pero en Capri naturaleza y cultura han alcanzado su equilibrio ideal: no hay automóviles, las callejuelas son senderos arbolados y floridos, el agua de las playas es inmaculada, encuentras en las tiendas todos los productos temporales y

---

<sup>5</sup> Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, p. 32.

<sup>6</sup> Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, p. 24.

<sup>7</sup> Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, p. 33.

<sup>8</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cartas a Juan Antonio. 1958-1970*, Lima, Campodónico, vol. 2, 1998.

espirituales, la municipalidad vela para que no se construyan edificios altos, un sol aparentemente contratado está siempre en su lugar y a la hora, etcétera [...]»<sup>9</sup>.

Pasemos ahora al cuento «*Nuit caprense, cirius illuminata*», cuyo argumento se puede resumir en pocas palabras: Fabricio, que, por la presencia de ciertos signos textuales, se puede ver como *alter ego* del autor, llega a Capri, en septiembre, para pasar una temporada en la casita alquilada de la calle Tragara (la misma calle de Neruda), sin su mujer y su hijo. Aquí hace un encuentro fortuito con Yolanda, una mujer que conoció en Madrid muchos años antes y de quien se enamoró. Ella es ya una señora casada y se encuentra allí con el marido médico. Se dan cita en la casa de Fabricio y allí ocurre lo que no había podido ocurrir años atrás, es decir, hacen el amor. A la mañana siguiente, Yolanda ha desaparecido. Fabricio va a buscarla al hotel, pero le dicen que allí no hay ninguna Yolanda. Sin embargo, cuando regresa a casa, la camarera le entrega una nota –que ha encontrado debajo del sofá y que dice: «Tu as rougi le bout de mes jolis seins roses», parafraseando un verso de Apollinaire–, escrita por Yolanda. El final del cuento es misterioso y ambiguo y deja al lector con la duda.

La confusión y la ambigüedad atraviesan todo el texto. Hay que decir que, en Madrid, los senos vírgenes de Yolanda le recuerdan a Fabricio a su prima Leticia, de quien había estado enamorado en su adolescencia. El cuento concluye con la inquietante oración: «Y más abajo una inicial confusa que podría ser una Y o una L»<sup>10</sup>. Es decir, se construye una tríada –Yolanda, Leticia y Fabricio (que recuerda el cuento «Los jacarandás»)–, que gira alrededor de este último y del verso de Apollinaire y que nos lleva hacia una lectura fantástica, irreal, de los encuentros amorosos. Parece ser todo una mera imaginación, fantasía de Fabricio, un sueño vivido a ojos abiertos, el reiterado fracaso de una *chance*.

Este cuento, aparentemente sencillo y uno de los menos conocidos y analizados de Ribeyro, escrito en Capri en 1993 (un año antes de su muerte), presenta ciertos rasgos típicos de su cuentística: el protagonista, un hombre maduro y casi aburrido de la vida, que quisiera volver a vivir una historia sentimental, recuerda a los protagonistas de «La juventud en la otra ribera» y «*Terra incognita*»; la confusión de identidades de mujeres, trae a la memoria «Los jacarandás»; la descripción de

<sup>9</sup> Agradezco a José Barrientos el haberme proporcionado este dato.

<sup>10</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 655.

Fabricio como de alguien que ha renunciado a su vocación literaria es similar a los protagonistas escritores, o aspirantes a escritores, de otros cuentos que componen el volumen *Sólo para fumadores*; y, por último, tenemos la referencia intratextual a Leticia, personaje que aparece en *Crónica de San Gabriel*. «*Nuit caprense, cirius illuminata*», pues, dialoga con otros textos, creándose una intratextualidad, cuyos ejes fundamentales son: 1) la relación ilusión-realidad; 2) el desarraigo interior del protagonista; 3) la naturaleza metaliteraria del relato.

El título incluye elementos significativos de la narración que aparecen en el cuerpo del cuento –Capri, la noche, la luz de la vela–, dándonos ya parte de la información y creando un «horizonte de lectura», en la medida en que podemos imaginar fácilmente que se trata de una historia de amor. Además, no está en castellano; a veces se crea un título en otra lengua para ubicar al lector en otro lugar y tiempo o para dar seriedad a un contenido vulgar; en este caso, sin embargo, se mezclan más lenguas: la palabra francesa *nuit*, la española *caprense*, la latina, aunque no correcta, *cirius* (debería ser *Sirius*), la italiana, y latina también, *illuminata*. Es un caso único, ya una vez Ribeyro había empleado el latín en su cuento «*Terra incognita*», escrito en cursiva. Aquí también lo escribe en cursiva, pero sin comillas, porque no es una oración sino una acumulación de lexemas, que, tal vez, refuerce, de énfasis en la confusión, en la ambigüedad del texto. En el mismo cuerpo del cuento, se explicita la falta de sentido de la frase que pronuncia Yolanda: cuando Fabricio le pregunta qué dice, ella le contesta que no lo sabe, que es algo que le pasó por la cabeza; es como si fuera una oración que el narrador está construyendo mentalmente, la búsqueda de algo aún confuso, indeterminado. En realidad, sobre todo el lexema *cirius* es poco claro. A mi parecer, se puede relacionar con la estrella Syrius, una de las estrellas más brillantes del firmamento, que, por lo tanto, explicaría el empleo del adjetivo *illuminata* y tendría una carga simbólica bien evidente: el estar viviendo un momento de intensa pasión. Una última breve observación sobre el empleo del francés: la palabra *nuit* podría relacionarse con la expresión «C'est elle, Mon dieu» –que Fabricio pronuncia «sin saber por qué»<sup>11</sup> cuando reconoce a Yolanda entre la gente–, y el verso de Apollinaire, es decir, el narrador utiliza el francés en momentos cruciales del encuentro entre los dos amantes.

---

<sup>11</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 641.

Los primeros dos párrafos empiezan con la anáfora «como de costumbre», que ya describe el carácter del protagonista y su vida, rutinaria y aburrida. Y ello viene enfatizado también por la estación del año: estamos en septiembre, «época de verano declinante», leemos, con amenazas de cielo nublado o lloviznas, como declinante también es Fabricio, que va a Capri solo, a una casa que su mujer dejó «impecablemente limpia, ordenada y surtida»<sup>12</sup>. Reina, pues, el orden, al menos aparentemente, que junto a lo conocido da seguridad a Fabricio, pero al mismo tiempo siente que sus vacaciones tienen «un carácter casi escueto que no estaba exento de cierta monotonía»<sup>13</sup>. Esa reflexión continúa a lo largo de todo el cuarto párrafo: los primeros años, Fabricio tiene la esperanza vaga de tener algún encuentro sentimental, pero poco a poco «fue renunciando a estos esfuerzos», y sale sólo para comprar el periódico, tomar un café; «todo era chato, trivial y sin fantasía»<sup>14</sup>, sin embargo, él lo acepta pasivamente, prefiriendo la rutina aburrida, exenta de imprevistos y contratiempos, del riesgo de lo desconocido. ¿Puede haber un personaje más ribeyriano que éste?!

En el quinto párrafo algo cambia: durante la lectura de los periódicos en el Gran Café, que, «como de costumbre», Fabricio hace todas las mañanas, ve pasar a una mujer que llama su atención. Gracias a un lunar que ella tiene junto a los labios, la reconoce y, conmovido y emocionado, decide ir tras ella, que entretanto se ha alejado y perdido entre la multitud de turistas. La situación narrativa es casi cómica: Fabricio, de hombre «tranquilo», que ya no le pide nada a la vida, pasa a ser de repente un ser ansioso, que en su persecución tropieza con un grupo de turistas japoneses y baja sudando a la playa de los Farallones. Pero «una vez más Yolanda se le escurría entre los brazos»<sup>15</sup>.

Con la presentación del nombre de la mujer deseada termina la primera parte del cuento y empieza la segunda, que consiste en el recuerdo de Fabricio de su primer encuentro con Yolanda: «Yolanda. Madrid, veinte años atrás»<sup>16</sup>, así se abre el párrafo. Entre Fabricio y Yolanda surge «más

---

<sup>12</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 640.

<sup>13</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 640.

<sup>14</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 641.

<sup>15</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 642.

<sup>16</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 642.

que una amistad un verdadero enamoramiento»<sup>17</sup>, y un día Fabricio logra llevarla a su pequeña habitación y le quita la blusa y el sostén. En ese momento, hay una especie de *mise en abyme* de recuerdos: Fabricio recuerda cómo la primera visión de los senos de Yolanda le habían traído a la memoria el recuerdo de Leticia, y que ese recuerdo le había venido a la mente en París leyendo el verso de Apollinaire: «*Je rougirais le bout de tes seins jolis*». Se abandona sobre el cuerpo de Yolanda, con la voracidad de un niño hambriento; pero ella lo contiene y empieza a vestirse, diciéndole que por el momento no, la próxima vez. Pero Fabricio gana una beca para París y abandona Madrid, aunque durante su estancia en Francia mantendrán una correspondencia «continua y cálida». De modo que, cuando él va por algunos días a Madrid, quedan en verse, en el barrio popular de Vallecas, donde vivía Milagros, en cuya casa Yolanda iba a pasar la Nochebuena. Cabe destacar la rápida descripción que nos ofrece el narrador de este barrio, donde la gente pasa la Navidad callejeramente; se resalta de este modo indirectamente la pertenencia de Fabricio a una clase social alta –había comprado para Yolanda un pañuelo de Christian Dior, una botella de champán y un ramo de rosas rojas– así como su soledad, presente y futura, porque, en lugar de Yolanda, llega Milagros, quien le dice a Fabricio que Yolanda ya no quiere verle. «Nunca más volví a ver a Yolanda»<sup>18</sup>, dice el narrador. Aquí termina el recuerdo y se reanuda la narración inicial con Fabricio en la playa de los Farallones, donde ha perdido los rastros de Yolanda.

En esa búsqueda ansiosa, casi voraz de su amiga (no es casual que el elemento corporal que se pone de relieve, en Yolanda y en el verso de la poesía, sea el seno, que se relaciona con la nutrición, la vida), Fabricio empieza a madurar una nueva mirada sobre las cosas: «se detuvo un momento para contemplar un arco de ladrillo que por primera vez parecía ver –¡y había pasado tantas veces por allí!–»<sup>19</sup>. Esta mirada hace de contrapunto a la visión, irónicamente mitológica, que nos da de Capri: «una ciudad inventada, mitológica, en la que se cruzaba con Dianas y Afroditas en minifaldas, con robustos mancebos bastardos de Zeus ves-

---

<sup>17</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 643.

<sup>18</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 645.

<sup>19</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 646.

tidos por Cerruti»<sup>20</sup>. La vena irónica se expresa en el contraste entre esa visión mitológica y los turistas panzones, arrugados y aburridos, que invaden las calles de la isla (recordando la prosa 109). Más de una vez el narrador dice que la isla en septiembre está habitada sobre todo por gente de la tercera edad, con la que el protagonista se identifica anímicamente, aunque sabemos que tiene cincuenta años y que «no tenía aún títulos suficientes para formar parte de ese club»<sup>21</sup>. El arco indica una mayor atención a lo que le rodea, pero también tiene un significado simbólico: representa en cierto modo la unión, la eternidad. El protagonista se topa con él cuando va en busca de su antiguo amor y luego le hará recordar a su padre. Es como si el arco sirviera de correlato objetivo de una unión que va más allá del tiempo, de todo límite temporal... a veces, merced a la escritura.

Fabricio se siente envejecido, pero parece recuperar su «juventud extraviada» gracias a la reaparición casual de Yolanda, a quien por fin logra encontrar e invita a su casa para la noche. Durante el encuentro, «se da» otra versión del triste episodio madrileño: Milagros le había mentado a ambos, por celos. Eso sucede en la oscuridad, porque se va la luz a causa de una tormenta de verano, y es en este punto cuando aparece la frase «*Nuit caprense, cirius illuminata*», que exclama Yolanda y que ninguno de los dos entiende. A la luz de las velas y puesto de lado todo razonamiento, los dos se dejan llevar por la emoción del momento y se cuentan sus propias vidas; de repente, Fabricio, al ver el lunar de Yolanda, le confiesa el enamoramiento de su prima Leticia, quien también tenía un lunar en la misma parte del cuerpo; Yolanda se desnuda y él «sin poderse contener cayó sobre el pecho de Yolanda»<sup>22</sup>, sin dejar de decirle antes que nunca había pronunciado el verso de Apollinaire que, según ella, le había dicho en Madrid.

En este punto empieza la última parte: Fabricio se despierta solo, se viste y va a buscarla al hotel, pero allí le dicen que no hay ninguna Yolanda Gálvez ni ningún congreso de cardiólogos, así que se dirige

---

<sup>20</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 646. Ese detalle recuerda a la situación y al protagonista, Álvaro Peñafior, de «*Terra incognita*» que, por tener un conocimiento libresco de su ciudad, se pierde en su recorrido nocturno por Lima, y, cuando encuentra a un negro borracho, lo confunde con un Aristogitón ilusorio.

<sup>21</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 646.

<sup>22</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 652.

hacia su casa, pasando por el arco de ladrillos, donde se detiene, y de repente se acuerda de que ha visto ese arco en un álbum con postales y grabados que había en su casa cuando era niño. Cruzar el arco es pues una forma de volver al pasado, y a un pasado reciente y misterioso parece volver el narrador cuando, regresando a casa, la empleada le entrega un papel que llevaba escrito «Tu as rougi le bout de mes jolis seins roses». «Y más abajo una inicial confusa que podría ser una Y o una L»<sup>23</sup>. Así termina el cuento, con esa confusión de personajes –Fabricio, Yolanda, Leticia–, y tiempo: el tiempo vivido del presente, el tiempo del recuerdo, el tiempo irreal, ficticio de la creación poética. El lector queda con la duda de si realmente el encuentro entre Fabricio y Yolanda se ha producido y si ella le ha dejado escrito el verso, o si todo ha sido una mera ensoñación de Fabricio, quien, empujado por la nostalgia, el recuerdo, el deseo, ha escrito ese último verso, modificando el verso original de Apollinaire, o, aún más, si no se trata de un acto de metaliteratura, en la medida en que la historia que «se cuenta» está sólo en la mente de su creador, no siendo pues otra cosa que el proceso de construcción de una posible historia literaria.

La ficción es para Fabricio el medio para intentar recuperar, recrear, remodular en un texto, en una escritura, experiencias vividas, su propia vida, que es literalmente y literariamente una reinención. Así como cruzar al arco le hace recordar a su padre –al padre enfermo que, a causa de su muerte, dejó incompleta la construcción de un arco en su jardín–, la boina verde que lleva Yolanda, y que olvida en la casa de Fabricio en Capri, le hacen recordar la noche que acaban de pasar. Es decir, dos objetos reales despiertan en él el recuerdo, o mejor dicho, la construcción de un recuerdo. Y, a nivel estrictamente textual, por un lado, la boina verde podría confirmar la «realidad» del encuentro amoroso entre Fabricio y Yolanda; por el otro, podría ser un indicio de que todo es mera invención: «La tomó entre sus manos, la estrujó, aspiró su olor, el olor de Yolanda y *un olor más sutil que parecía venir de mucho más lejos*» (la cursiva es mía)<sup>24</sup>. Es decir, probablemente Fabricio está recordando, está inventando esa boina verde. Es digno de notar cómo se crea un paralelismo ideal entre el arco y la boina: ambos llevan a algo perteneciente al pasado, reciente o lejano, algo que ya no está, pero que

---

<sup>23</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 655.

<sup>24</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 655.

ha dado, y sigue dando, cierto sabor a la vida del protagonista, una carga de entusiasmo y sentido. Con la memoria él va mentalmente más allá de lo que hace, más allá de todo límite; la dimensión temporal, pues, aparece como la repetición ordenada de una posibilidad de existencia siempre nueva y compartida.

«*Nuit caprense, cirius illuminata*» me ha traído a la memoria *Aurélia, ou le rêve et la vie*, una especie de diario espiritual (incompleto) que el poeta francés Gérard de Nerval escribe entre 1853 y 1854 (se publica póstumamente, en 1855), para trazar la historia de su propia locura y explicar sus razones místicas. Bajo el nombre de Aurélia el autor oculta a la actriz Jenny Colon, de quien estaba enamorado. La muerte de ella, que Nerval, iniciado a la cábala y el ocultismo, ya había presentado, lo deja en un estado psíquico en el que vida y sueño se confunden incesantemente, y en la obra él intenta escapar de esta atmósfera tenebrosa, creando el mito de la mujer ideal.

Fabricio está insatisfecho con su vida, busca alguna aventura para romper el aburrimiento existencial, y, ante la imposibilidad de lo real, ante su incapacidad de renunciar totalmente a su vida real, se construye una vida paralela, ficcional, que pueda completar, hacer más bella su rutina, construyéndose también una mujer ideal. Dicho en otros términos, el narrador-autor estaría señalando, una vez más, las posibilidades de la literatura como único camino abierto para el conocimiento esclarecedor de una realidad inaprehensible por otros medios.

«*Nuit caprense, cirius illuminata*» está incluido en *Sólo para fumadores*, un libro en el que muchos cuentos representan la visión del autor acerca del «mundo literario», al que pertenecen los lectores, los escritores, los textos mismos y todos aquellos elementos de la realidad con los cuales el escritor recrea el universo completo de lo literario. En «*Sólo para fumadores*», «Ausente por tiempo indefinido», «La solución» y «Té literario» los protagonistas son escritores o aspirantes a escritores; en «*Nuit caprense, cirius illuminata*», Fabricio es un escritor frustrado: «Terminó por recluirse en la casita de via Tragara, tomando sol en la pequeña terraza, leyendo [...] sólo por satisfacer una vieja vocación literaria que zozobró en los veinte años que llevaba trabajando en París como funcionario de un organismo internacional»<sup>25</sup>. Para Ribeyro la

---

<sup>25</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, p. 641.

narración sirve al propósito de construirnos un yo que pueda vincularnos con nuestro pasado: en la medida en que somos el producto de nuestra memoria, ella es muy importante para comprendernos. Estamos hechos, por lo tanto, también de palabras y, en un sentido esencialista, constituidos por narraciones. La narración nos permite «adaptar» nuestra percepción del tiempo y construir un espacio donde el devenir continuo de los hechos se «congela». Dicho de otro modo, el acto de escribir es un acto de recuperación, de apresamiento de lo fugaz y de la asignación de un orden, entre muchos posibles, a un contenido de ese modo recuperado. Quien narra construye su identidad a través de ese conocimiento nuevo, al que ha accedido por el hecho natural de narrar y que pasa a ser incorporado al inventario de experiencias personales. De hecho, los recuerdos buscan fijar, a través de una narración, un momento importante de nuestro pasado. No somos siempre los mismos, estamos todo el tiempo descubriendo nuevos aspectos de nuestro ser o de las circunstancias que nos rodearon en un determinado momento. Fabricio ve por primera vez un arco debajo del cual ha pasado miles de veces y eso le hace remontarse a la época de su infancia. Por lo tanto, los que escriben narraciones se ven inmersos en un intercambio subjetivo posibilitado por las palabras, que les permite darle un nuevo sentido y una finalidad no sólo a su propia vida, sino a todo aquello que les permite inscribirse en la realidad.

Ribeyro es consciente de que en ningún momento la escritura es la vida, sino su simulacro, como escribe en *Prosas apátridas*: «me ha condeando para siempre a pasar *à côté de la question*»<sup>26</sup>. Sin embargo, ella nos puede ayudar a revivir lo ocurrido o a rehacer lo que no ocurrió y, en nuestro caso, los encuentros amorosos que no llegan a realizarse, o a completarse, «adquieren vida concreta» en la memoria, en el deseo y en el corazón de Fabricio.

No sabemos si Fabricio ha vivido al menos la «bella aventura amorosa», de todas maneras, sí, ha vivido un momento de máxima excitación, y, sea verdadero o ilusorio, en cualquier caso, es autoconvincente. La ficción produce adrenalina y la necesidad de este estímulo es como una droga: después de cruzar el arco, Fabricio está ansioso de llegar a casa lo antes posible, tal vez para ponerse a escribir o para volver a leer algo que ya ha

---

<sup>26</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas completas*, p. 110.

leído o escrito, no importa, y tampoco importa si encuentra al menos la boina verde de Yolanda con el papelito. Lo que importa es que en él, dentro de él, algo se ha movido, algo ha pasado, ya ha vencido la abulia, la indiferencia cotidiana. Posiblemente, Fabricio nunca haya estado con Yolanda y/o Leticia, sin embargo, el deseo lo «canibaliza» tanto hasta formular su vida, aunque sea su vida literaria, alrededor de este último<sup>27</sup>.

Antes de finalizar, quiero hacer una breve reflexión sobre la mujer en el imaginario femenino de Ribeyro, porque «*Nuit caprense, cirius illuminata*» es uno de los pocos «cuentos de amor» del autor. En general, muy pocas veces se ha abandonado a desahogos sobre su vida sentimental y tanto en sus ensayos como en los cuentos el tema del amor es casi inexistente. En una entrevista que me concedió, a la pregunta sobre el porqué de este recato al hablar del amor, contestó lo siguiente: «[...] Me parece un poco banal hablar de esas cosas. Quizás es una cuestión de encontrar el tono que te lleve a hablar de asuntos amorosos sin caer en la facilidad, en la banalidad»<sup>28</sup>. Ribeyro siempre se ha preocupado por la fuerza de convicción del texto. El pudor literario que manifiesta hacia la mujer deriva, pues, de la profunda conciencia narrativa que lo ha caracterizado desde los inicios de su carrera, junto al «malestar» que sentía ante el misterio del universo femenino. Y «*Nuit caprense, cirius illuminata*» nos confirma que la escritura es el teatro del personaje-autor, que actúa en su única realidad, el acto de escribir, a través del que crea la consistencia del yo que se narra, para la eternidad.

## OBRAS CITADAS

- Minardi, Giovanni, «Una hora con Julio Ramón Ribeyro», en *Quaderno dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere*, 29 (1990), pp. 37-56.
- Neruda, Pablo, *Obras completas*, Hernán Loyola (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, vol. 4, pp. 210-211.

---

<sup>27</sup> Fabrizio Scrivano, «Osessioni di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione», en *Agalma*, 29 (2015), pp. 21-31.

<sup>28</sup> Giovanna Minardi, «Una hora con Julio Ramón Ribeyro», en *Quaderno dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere*, 29 (1990), p. 50.

Ribeyro, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio. 1958-1970*, Lima, Campodónico, 1998.

—, *La tentación del fracaso III. 1975-1978*, Lima, Campodónico, 1995.

—, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

—, *Prosas apátridas completas*, Barcelona, Tusquets, 1986.

Scrivano, Fabrizio, «Osessioni di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione», en *Agalma*, 29 (2015), pp. 21-31.



# La muerte en *Hablar solos* de Andrés Neuman

RASHA MOHAMED ABBOUDY

جامعة القاهرة (Universidad de El Cairo)

**RESUMEN:** Este estudio tiene como objetivo principal analizar el sentido que adquiere la muerte en la novela titulada *Hablar solos* (2012) del escritor Andrés Neuman. Paradójicamente, a la existencia humana se le atribuye imprescindiblemente la muerte. Gracias a esta unidad existencial, podremos llegar a una interpretación múltiple de la muerte desde la amplia perspectiva de la tanatología filosófica que estudia las connotaciones filosóficas del sentido de la muerte. Asimismo, acudiremos a las teorías de la fenomenología con el fin de descifrar el fenómeno de la muerte, llevarlo a la superficie, revelando su esencia sin implicaciones religiosas, sociales, etc. La fenomenología liquida el pasado y se enfrenta con la novedad que estrena la tinta del escritor; examinaremos al mismo tiempo las repercusiones del tema de la muerte sobre la trama y el resto de los componentes de la novela.

**PALABRAS CLAVE:** Muerte, tanatología filosófica, Andrés Neuman

## 1. Introducción

*Hablar solos* (2012) cuenta la historia de una familia de tres personajes principales: el padre, Mario; la madre, Elena, y el hijo, Lito. Pero son tres historias dentro de una, porque cada uno la vive de forma solitaria. A primera vista, parece una historia familiar que gira en torno a la resignación de Mario ante su enfermedad mortal, el sufrimiento de su esposa, Elena, mientras espera la muerte inevitable de su marido, y la ingenuidad del hijo ante los grandes interrogantes de la existencia. Son, en el fondo, tres individuos completamente diferentes. Mario es camionero,

aventurero y viajero; Elena es maestra, culta y rutinaria, y Lito, inocente, bruto y casto. Son tres prototipos de personajes redondos que adoptarán diferentes posturas ante la muerte. Lo más probable es que el texto sugiere el simple hecho de vivir con la inevitabilidad y ambigüedad de la muerte, ya que en la novela se recalcan unas líneas de Helen Garner, al indicar que «la muerte no debe negarse. Intentarlo es vano»<sup>1</sup>. Asimismo, al final de una microrréplica de su blog, titulada «El agujón», Neuman constata que «La muerte es un idioma puntiagudo. Cuando aprende a hablarlo, su hablante queda en silencio»<sup>2</sup>.

Pues, para intentar esclarecer la ambigüedad de la muerte, trazaremos tres momentos de transformación en la trama. La situación inicial destaca la soledad como rasgo común entre los tres personajes principales de la novela. Asimismo, ante la amenaza de la muerte los protagonistas se enfrentarán con el dolor de la espera y la desesperación. Finalmente, llegará la muerte, trayendo paradójicamente un momento fugaz de plenitud que pronto se rendirá ante el ritmo rotativo y centrífugo de la vida cotidiana. Examinaremos pues los acontecimientos principales de la historia que está «focalizada», según el término de Mieke Bal y Gérard Genette, a través de los tres personajes principales: Mario, Elena y Lito.

Así que soledad, dolor y plenitud serán los tres ejes alrededor de los cuales girará el presente estudio para aproximarse al tema de la muerte. Muchas de las corrientes filosóficas se han acercado al tema de la muerte, pero la tanatología moderna resalta la experiencia y niega la concepción platónica de la dualidad cuerpo/alma, aplaudiendo la esencia misma de la muerte como concepto fenomenológico. Sin embargo, un tema como la muerte no puede ser tratado sin aludir a los movimientos del alma, según los términos de Platón, razón por la que arrojaremos luz sobre los detalles relacionados con el hombre que son capaces de producir sentido, es decir, prestaremos atención a la vivencia del personaje, entendida como supervivencia y/o como experiencia. Pues, dicha aproximación filosófica a *Hablar solos* de Andrés Neuman constituye un intento modesto para descifrar su perspectiva de la muerte, aunque –como defendería Barnard Pingaud– «toda crítica, toda lectura de una obra es reductora»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 54.

<sup>2</sup> Andrés Neuman, «El agujón», en *Microrréplicas* (23-05-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 02-04-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/05/el-agujon.html>>.

<sup>3</sup> Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 172.

## 2. *Hablar solos*. La soledad

De entrada, no se puede negar el aislamiento psíquico y emocional que pueda indicar una práctica tan íntima como la de hablar solos. En esta novela polifónica se esparcen las voces narrativas y se confirma la falta de comunicación por la frecuencia del uso de los monólogos, el diario y las grabaciones como medios de contacto indirecto. Esa diseminación de voces y esa indigencia humana se hacen más latentes a lo largo de la novela por la enfermedad mortal, el cáncer, que padece Mario. Por ello mismo, decide llevar a su hijo de diez años en un viaje de camión, en una especie de viaje de despedida. Elena, esposa y madre, se queda en casa encerrada con sus angustias y mortificada por sus culpas, ya que entre el miedo que siente por la pérdida de Mario, de su familia y de sí misma, mantiene una relación intemperante con el médico de su marido. Por otro lado, Elena emprende su propio viaje en los senderos de la literatura. Tras enterarse de la enfermedad de su marido, comienza a leer novelas que puedan dar sentido a su angustia frenética. Gracias a una frase de una novela de John Banville, encuentra de este modo una solución temporal: «A partir de aquel día, todo sería disimulo. No habría otra manera de vivir con la muerte»<sup>4</sup>. Elena se tambalea entre el disimulo y el frenesí para poder «vivir con la muerte», pero no para combatirlo.

En *Hablar solos* no hay protagonismo absoluto porque no hay héroes, los personajes son como las personas normales que desfilan en la vida cotidiana. Los capítulos de la novela no tienen títulos explicativos o metafóricos; solo se alternan los nombres de los tres personajes que se alzan por sí solos y por separado. El primer capítulo se titula «Lito», el segundo, «Elena», y el tercero, «Mario», y así sucesivamente. Parecen personas aisladas, cuyo modo de expresión favorito es el monólogo.

Lito se instala en el puesto del copiloto, al lado de su padre, disfrutando junto a él de una experiencia inolvidable que guardará en su recuerdo. Lito no sabe nada de su enfermedad porque sus padres le ocultan esta verdad espantosa. Durante el viaje, el niño se da cuenta de la falta de comunicación de su padre con los demás y piensa: «Lo escucho hablando solo»<sup>5</sup>. Al mismo tiempo, Lito se divierte en el camino con un videojuego que incluye secuencias de matanzas. Los videojuegos sepa-

---

<sup>4</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 28.

<sup>5</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 79.

ran al niño del exterior y lo mantienen temporalmente separado de la realidad. De este modo, se nos ofrece una imagen aislada para ir insertando al niño, y al lector, en la perspectiva infantil –de videojuego– sobre la muerte, que es violenta, pasajera y poco humana.

Por otra parte, Elena deja claro desde el principio su anticipación de la muerte, inaugurando su primer monólogo con estas palabras: «Acaban de salir. Espero que mi hijo vuelva contento. Mi marido ya sé que no va a volver»<sup>6</sup>. Asimismo, los pensamientos de Elena permiten entrever que ambos sufren aisladamente: «él prefiere que seamos herméticos. Discretos, dice»<sup>7</sup>. Por ello, nadie se entera de su enfermedad; Elena se ve obligada a mantenerlo en secreto. Sin embargo, la lectura la distrae. Compra las novelas «rápido, sin mirar, como si fueran analgésicos»<sup>8</sup> para combatir el dolor de la desaparición lenta del marido. En este hermetismo no le queda más remedio que refugiarse en los libros, como evidencia la siguiente cita: «Los libros me hablan más de lo que nos hablamos»<sup>9</sup>. Por consiguiente, Elena vive ante la muerte entre el disimulo y la verdad, entre la ficción y la realidad, entre el recuerdo y el olvido. Creemos que se acomoda en ese espacio del «intersticio»<sup>10</sup> que Francisca Noguerol revela como característica fundamental de la poética de Neuman.

Mario también oculta su enfermedad, su desdicha y su miedo a la muerte. Vive pues entre silencios y náuseas, y finalmente en el hospital «ese río de cadáveres»<sup>11</sup> le separa de la otra orilla, la de los vivos. Por otra parte, deja a su hijo grabaciones para que las escuche cuando crezca y cuando esté preparado para ello. Las grabaciones pueden garantizarle una cierta continuidad. En cuanto a la decisión del viaje, Mario le confiesa a su hijo que tenía que fabricarle ese recuerdo. Luego, él ha diseñado ese recuerdo, lo ha edificado y ha tenido mucho éxito, porque Lito lo glorifica al final. A pesar de que Mario tiene miedo y se siente indefenso ante la muerte, es un ser querido por su esposa y su hijo. Al final Neuman defiende su debilidad y alaba su vulnerabilidad, convirtiéndole en el más atrevido de

---

<sup>6</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 21.

<sup>7</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 21.

<sup>8</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 24.

<sup>9</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 96.

<sup>10</sup> Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *Andrés Neuman*, Madrid, Arco Libros, 2014, p. 25.

<sup>11</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 100.

todos. Por ello «ha muerto antes». Este «elogio de la imperfección»<sup>12</sup> se considera que es otro aspecto original de la poética de Neuman.

Por otra parte, notamos que la estructura de la novela está fragmentada, una esfera rota en la que cada capítulo busca ser aislado. Los capítulos se repiten cuatro veces en el mismo orden (Lito, Elena y Mario), pero en la última ronda solo aparecen dos capítulos titulados «Lito» y «Elena», mientras que ya no hay ningún capítulo dedicado a Mario. En este remolino vital, la muerte se considera una situación límite que permite la elucidación de la noción de *Existenz* de Jaspers, que describe el único *self* que resalta el poder individual para tomar decisiones y preservar la autenticidad. Por ello mismo, la soledad individual representa una especie de prelude al gran examen final al que nos somete la muerte. Ensayamos los actos de soledad porque al fin y al cabo «nacemos expulsados a la muerte»<sup>13</sup>.

### 3. Cuidar al enfermo. El dolor

Según el orden de los capítulos –Lito, Elena y por último Mario–, percibimos el hecho de que los que rodean al enfermo preceden al enfermo, resaltando así su importancia. Desde la primera página en que aparece Elena, la esposa del enfermo, percata que «Los derechos del enfermo están fuera de duda. De los derechos de quien lo cuida nadie habla. Nos enfermamos con la enfermedad del otro»<sup>14</sup>. Pues normalmente el que cuida al enfermo es ignorado y marginado mientras que el enfermo cobra un protagonismo absoluto. El que cuida al enfermo se convierte en un testigo de la propia nihilidad. Por eso, vive disperso, preocupado y pendiente de lo ajeno, atento a las cosas y olvidado de sí mismo. Y así vive Elena, olvidada de sí misma y atenta a todo lo demás. No obstante, en la narración autoconsciente Elena está colocada en el primer plano.

A su vez, el niño nota el cambio, por lo menos exterior, que se ha producido en su padre: «el año pasado papá tuvo el virus ese. Y todavía no está

---

<sup>12</sup> Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *Andrés Neuman*, p. 31.

<sup>13</sup> Alejandro Rodríguez, *Poéticas de la muerte. Memoria del XV Encuentro Internacional de Escritores*, México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2011, p. 21.

<sup>14</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 21.

como antes. Él dice que sí. Yo sé que no»<sup>15</sup>. Sin embargo, los niños se aferran más a la imaginación como sustituto válido de la realidad. Es por ello que Lito hace comparaciones entre su padre y el personaje que Stallone interpreta en *Over the top*, donde lleva también a su hijo en un viaje en camión. Pero este camión es enorme, no como el de su tío, y Stallone es un hombre fuerte, no como su padre enfermo. Entonces no le queda más remedio a Lito que tener celos «al mariquita del hijo»<sup>16</sup> de Stallone en la película. Aquí se muestra otro rasgo típico de la escritura de Neuman que es el humor y la parodia, que lucen como un necesario reverso de lo trágico y lo melancólico.

En cuanto a Mario, se consume en el dolor perpetuo, pierde peso y sufre náuseas continuas. Su obvia decadencia física va acompañada de otra caída psíquica, pero no se rinde porque «Se niega a que le aumenten la morfina. Dice que prefiere estar despierto, que quiere darse cuenta»<sup>17</sup>. Parece que está dispuesto a enfrentarse con la muerte, por eso la espera atento; soportando «el dolor como verdadera experiencia entre la vida como ser entre los hombres (*inter homines esse*) y la muerte»<sup>18</sup>. Pero de nuevo, en el hospital Mario se deprime, pensando que su situación actual es humillante. Pues aparte de la tensión entre el desafío y la humillación, Mario, de repente, nos revela otra perspectiva de su situación pendiente después de saber el diagnóstico: se percata de que «el mundo se divide en dos, el grupo de los vivos y el grupo de los que van a morir pronto». Pues en el hospital Mario se da cuenta de que existe también «un tercer club, el club de los que piensan que puedan salvarse, entre los otros dos hay un pequeño puente»<sup>19</sup>. Allí está el enfermo en este puente colgado, suspendido entre el Ser y el no-Ser que una vez intuyó Sartre. Por consiguiente, el dolor del enfermo representa tanto la raja como el nexo entre la vida y la no-vida, porque «la ruptura entre la subjetividad y el mundo exterior de la vida se genera, por ejemplo, mediante el dolor físico agudo que borra todas las demás experiencias»<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 45.

<sup>16</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 120.

<sup>17</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 93.

<sup>18</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Herder, 2006, p. 60.

<sup>19</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 110.

<sup>20</sup> Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*, México D. F., Itaca, 2008, p. 92.

Sin embargo, aquí se borran todas las experiencias menos una, la del amor, ya que Mario piensa que: «saber que voy a morirme me hace quererla más, he descubierto el amor al enfermarme [...] no me merezco ese amor, porque antes de saber que iba a morirme no supe sentirlo»<sup>21</sup>. Aquí el amor reluce entre tanta fatalidad, porque la muerte revela los verdaderos valores y desentierra los sentimientos profundos.

Elena, por su parte, reflexiona sobre su propia extinción paulatina y confiesa: «al evitar el tema de su muerte, Mario me lo traslada, me mata un poco a mí»<sup>22</sup>. Se va consumiendo en la espera, la alienación y la angustia, al encontrarse en ese intervalo espacial, entre la casa y el hospital, y en ese otro intervalo de tiempo, entre la espera y la muerte. Decepcionada reflexiona así: «Yo estaba preparada para que envejeciéramos juntos, no para esto. No para dormir con un hombre de mi generación y despertar junto a un anciano prematuro. Al que sigo queriendo. Al que ya no deseo»<sup>23</sup>. Siente amor y rencor a la vez. Esta unión de contrarios se puede interpretar como una pérdida de equilibrio ante la fatalidad. La muerte espanta nuestras virtudes y acaricia nuestros pecados para confundirnos, para examinarnos, para hacer la vida imposible. En una microrréplica titulada «Mortal en rebeldía» Andrés Neuman concluye que:

Evitar los pensamientos negativos y alejarse de la angustia, según sugieren las literaturas de autoayuda, tendrían como presunto objetivo el goce inmediato de la vida. Pero si se omite el discurso subterráneo de la muerte, si en paralelo no se desarrolla una moral de la mortalidad, esos mismos principios se nos revelan violentamente capitalistas. Porque, para que puedan oprimirme, para que puedan explotarme más allá de la razón, es necesario que en el fondo yo me sienta inmortal [...] Quien pone la mortalidad en el centro de su identidad tiende a adoptar decisiones radicales. Estas decisiones resultarán probablemente subversivas o, como mínimo, mucho menos productivas desde el punto de vista económico. No hay bienestar posible sin dejar de estar<sup>24</sup>.

Por lo tanto, la toma de conciencia de la mortalidad hace que Elena se rebele. Probablemente, un momento de placer pasajero puede engañar

---

<sup>21</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 111.

<sup>22</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 54.

<sup>23</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 51.

<sup>24</sup> Andrés Neuman, «Mortal en rebeldía», en *Microrréplicas* (31-12-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 12-05-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/12/mortal-en-rebeldia.html>>.

al tiempo y desafiar la muerte. Así que Elena se consuela en el hecho de que «Dice la tradición que el sexo desemboca en la pequeña muerte [...]. Nos enseñamos. Nos causamos mutuamente dolores para asegurarnos de que seguimos ahí»<sup>25</sup>. En relación a esta experiencia, cuando se asoma la muerte en sus vidas, encontramos otra reacción opuesta: Elena confiesa que «Después apenas hemos querido o sabido hacer el amor entre tanta muerte»<sup>26</sup>. De nuevo la amenaza de la pérdida glorifica a Mario, porque «ningún objeto leal decepciona menos que el objeto perdido»<sup>27</sup>. Según el psicoanálisis, la moral es neurótica mientras que la ética es erótica y el dolor es la gran prueba de que existimos.

Abrazar la mortalidad, cabalgar sobre el tiempo y vivir el momento, tampoco han podido detener otro aspecto de la muerte que es la vejez. El médico y amante le aconseja a Elena: «Que hay que mirarse todos los días. Y comprobar cómo vamos declinando, cómo perdemos formas, cómo nuestra piel se va volviendo áspera. Que solo así podemos comprender y aceptar el paso del tiempo»<sup>28</sup>. Ahora sexo y amor marcan la dialéctica cuerpo/alma, que la protagonista no puede separar. Por otra parte, Elena se fija en el médico de su marido y en «su cuerpo saludable, joven. Alejado de la muerte»<sup>29</sup>. Pues se exprimen todas las posibilidades en una postura binaria: la juventud y la vejez, símbolos de vida y muerte. Pero de nuevo la novela nos asalta con un término medio: la espera. Elena añade que: «hay esperas que son como una muerte lenta. Me asfixia estar esperando una muerte para reanudar mi vida, sabiendo de sobra que, cuando suceda, voy a ser incapaz de reanudarla»<sup>30</sup>. Entre la ingenua perspectiva inmortal de la infancia de Lito y la resignada enfermedad mortal de Mario, está estrangulada la dolorosa espera existencial de Elena hasta que se deshaga el nudo. Somos meros espectadores de la muerte propia o ajena, como sugiere Freud, porque efectivamente no se puede descifrar del todo la parábola final de la muerte, ya que, según

---

<sup>25</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 59.

<sup>26</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 61.

<sup>27</sup> Alejandro Rodríguez, *Poéticas de la muerte...*, p. 60.

<sup>28</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 53.

<sup>29</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 51.

<sup>30</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 103.

Heidegger, «la esencia de la muerte le está vedada al hombre»<sup>31</sup>, pero su efecto doloroso aprieta cada día.

#### 4. Esparcir las cenizas. La plenitud

Mario muere, Elena se refugia en el diario y la rutina, y Lito crece. Ya son dos y no tres, se van desvaneciendo vidas e historias. En el último capítulo, Elena revela la reacción final del hijo y escribe en su diario: «Cuando Lito habla de ti, cuando a medias te recuerda y a medias te inventa [...] Cuanto menos te conoce, más te admira»<sup>32</sup>. Normalmente los niños recurren a esa técnica de *gulliverización* cuando evocan lo desaparecido o lo desconocido, ya que «con la muerte del otro nada coincide con la verdad y su exactitud»<sup>33</sup>.

Elena, por su parte, intenta retener los recuerdos buenos porque «el duelo se propaga por la memoria como una catástrofe ecológica»<sup>34</sup>. La muerte parece estimular la memoria, por eso, Elena escribe su diario, para volcar sus emociones, ideas y experiencias vividas como una especie de confesiones: «Las *Memorias* aparecen en todo su esplendor cuando la vida ya hecha espera la muerte... En este sentido, “memorias” es otro modo de decir “confesiones”»<sup>35</sup>. Dichas confesiones representan una especie de penitencia, porque ahora la idea de la muerte se ha agrandado más. Efectivamente, la muerte crepa e intenta atrapar a Elena, que no siente más que «vacío», ya que «con la muerte uno se siente despojado, robado, y más todavía, con esa estúpida sensación de habernos quedado abrazando el vacío»<sup>36</sup>.

En este contexto, cabe aludir a un aspecto importante del duelo que «considerado desde el punto de vista psichistórico, no significa en principio otra cosa que el esfuerzo de los supervivientes por colocar a sus muertos en un círculo de proximidad soportable»<sup>37</sup>. Sin embargo, como

---

<sup>31</sup> Martín Heidegger, *Bremen und Freiburger Vortrage*, Frankfurt, Klostermann, 1994, vol. 79, p. 56.

<sup>32</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, pp. 175-176.

<sup>33</sup> Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte...*, p. 35.

<sup>34</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 135.

<sup>35</sup> Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte...*, p. 149.

<sup>36</sup> Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte...*, p. 36.

<sup>37</sup> Alberto Vasquéz Rocca, «Peter Sloterdijk: espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica», en *Nómadas*, 17 (2008), p. 151.

un simbólico gesto ritual, Elena recibe su parte de las cenizas de Mario, ya que la otra mitad se la quedaron los hermanos, y piensa que «Vivimos en elipsis»<sup>38</sup>. Revela al final su visión de la muerte declarando que: «la muerte, para mí, sería una intemperie. Un traslado constante. Un regreso a cada lugar que pisó o pudo pisar el ausente. Nunca sabremos dónde anda nuestro muerto»<sup>39</sup>. Con esta convicción, —el muerto diseminado, el tiempo como elipsis y la muerte como intemperie—, decide esparcir sus cenizas en el mar. Se adentra en el mar y cesa en el momento perfecto:

Estaba donde debía: en el lugar casual, en el instante justo. Introduje una mano en las cenizas. Las toqué por primera vez. Las noté ásperas y compactas de lo esperado. No me parecieron, en resumen, cenizas. Aunque sí me pareció que en ellas podía estar Mario, o irse Mario. Apreté un puñado. Levanté el brazo. Y empecé. Yo las lanzaba al viento, ellas volvían. Mientras las recibía en la cara, hubo ahí, de algún modo, una plenitud<sup>40</sup>.

Mar, viento y ceniza dirigen la mirada a las tensiones continuas entre tres de los elementos fundamentales, el agua, el aire y la tierra, que —según Bachelard— pueden ir unidos por combinaciones o enfrentamientos con el fin de materializar la imaginación. Según la fenomenología las imágenes relacionadas con el agua, se perciben de forma no razonada. De ahí emana esa incomprensible sensación de plenitud que abrumba a Elena. Esta experiencia inefable por parte de la protagonista no tiene explicación lógica, pero sí intuitiva y ella es consciente de ello, ya que, según el psicoanálisis existencial, «el hecho psíquico es coextensivo a la conciencia»<sup>41</sup>.

Asimismo, se entiende en esta situación la importancia que cobra la noción de intervalo —intersticio cronológico— en la poética de Neuman. Frente a la reivindicación de lo efímero, Neuman nos sitúa en un momento de plenitud y resalta la epifanía, que está definida como «atención al milagro» en su peculiar diccionario: *Barbarismos*. Por otra parte, la ceniza señala el atrapamiento del tiempo y la vuelta al principio, ya que «la premisa polvo eres y en polvo te convertirás no es necesariamente pesimista, alude también y sobre todo a esa necesidad de volver a ser incluido en el universo, es decir, en la eternidad. Y morir resulta entonces salirse del tiempo»<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 140.

<sup>39</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 141.

<sup>40</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 143.

<sup>41</sup> Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, p. 167.

<sup>42</sup> Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (ed.). *Miradas sobre la muerte...*, p. 22.

Sin embargo, en las últimas líneas de la novela, Elena piensa volver a ver al médico de su difunto marido, pero se retiene, asimila la finitud de la vida y se abstiene. Finalmente, va detrás de unos ancianos, siguiendo sus pasos, porque se ve arrastrada en esa corriente fuerte del tiempo que no tiene marcha atrás, que seguramente desembocará en la muerte. Pues, en esta historia no hay héroes, hay gente común que no supera del todo los avatares del tiempo. Elena a veces se entrega al nihilismo y otras entra en un estado de plenitud. Informa al final a su difunto marido de que «la loca de tu viuda» vive en «esta casa a medias»<sup>43</sup>, ya que «con la muerte se abre la negatividad, la cesura, el corte, la incisión, el tajo, la llaga que emponzoña el cuerpo y nos muestra el sentido de la ausencia, la ausencia de nosotros mismos, no del otro que se ha muerto»<sup>44</sup>. De pronto siente miedo ante la vida y no ante la muerte.

Vacío, indiferencia y nirvana son estados iniciáticos que conducen a la plenitud, pero paradójicamente es una plenitud pasajera que se interrumpe con el dinamismo, la minuciosidad y la monotonía de la vida cotidiana, porque como diría Culler, «se trata de una narración en la que nuestro engaño inicial ha dado paso a la dura luz de la verdad, y terminamos más tristes, pero más sabios; desilusionados, pero aleccionados»<sup>45</sup>. He aquí la parábola final de la muerte: la situación de pérdida y ruptura conduce a otra contraria, de recuperación y continuidad. En última instancia, el roce entre la vida y la muerte es evolutivo, porque no hace más que seguir profundizando en el misterio de la última.

## 5. Conclusiones

Curiosamente, la muerte siempre ha sido un tema existencial, cuya esencia sigue siendo un enigma, pero irónicamente esclarece el verdadero sentido de la vida antes de eclipsarla. Soledad, dolor y plenitud pueden representar simbólicamente las tres etapas en las que convergen los sentimientos más dispares acerca del tema de la muerte en *Hablar solos* (2012) de Andrés Neuman. En la narración los monólogos, la lectura, el diario y las grabaciones quiebran el diálogo, lo que indica cla-

---

<sup>43</sup> Andrés Neuman, *Hablar solos*, p. 164.

<sup>44</sup> Jean Allouch, *La erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, México D. F., Epee, 2001, p. 10.

<sup>45</sup> Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 113.

ramente el estado de aislamiento en que se encuentran los protagonistas. Sin embargo, la metamorfosis de los personajes solo comienza cuando el dolor invade el espacio tanto exterior como interior. El dolor representa un estado intermedio entre la vida y la muerte, según la tesis de Hannah Arendt, pero a lo largo del desarrollo de los acontecimientos, notamos que va acompañado de una exacerbada atención a los pequeños detalles de la vida diaria y de una toma de conciencia de la muerte como experiencia humana vital. Para Max Scheler, la muerte no constituye una parte empírica de la experiencia humana, sino que forma parte de la esencia de la vida humana. Por eso, llega la muerte, para despertar los valores esenciales como el amor, que en un momento dado en la narración ha podido fingir su triunfo sobre la muerte. Finalmente, la solitaria protagonista sobreviviente se reconcilia con la idea de la muerte, sintiéndose por un instante dotada de plenitud. Sin embargo, como la esencia de la muerte está vedada, según Heidegger, vuelve a perder el rumbo y en un estado de hipnosis se entrega de nuevo al ritmo devorador de la vida cotidiana. El pasado está roto y el futuro abortado, y se produce una fractura en el tiempo, en el espacio y en el estado de ánimo. Pues este «intersticio», este lugar *in-between*, tan caro a Neuman, se convertirá en la morada ideal.

Probablemente *Hablar solos* reafirma la opinión irónica de Kierkegaard sobre la vida como enfermedad mortal. Esa mimesis de la vida causa placer, lo que constituye una función primordial de la narrativa, según Aristóteles, o resalta esa lección final que nos enseña algo sobre la vida, como otra función imprescindible de la narrativa, como percata E. M. Foster.

Neuman no reprime la idea de la muerte, sino que la focaliza desde diferentes ángulos. En esta novela no hay eufemismos respecto al dolor, la soledad y la muerte. Se habla abiertamente de muerte, agonía y separación, sin trabas. No se puede afirmar que el texto no transmite una reflexión metafísica sobre la muerte, porque Neuman se encariña con el lector, ofreciéndole soluciones para combatir los efectos de la muerte. Para Neuman, lo extraordinario se encuentra en lo ordinario, en lo cotidiano, en lo rutinario. Es cuestión de atrapar el «momento justo», esa epifanía, para poder encontrar sentido a nuestra existencia. *Hablar solos* sostiene el hecho de que luchar contra la muerte no tiene sentido. Tanto en la vida real como en *Hablar solos*, la vida rehúsa ponerse de acuerdo con la muerte. Por eso, Neuman nos ofrece experiencias humanas cercanas para resolver cuestiones ontológicas; no se trata de una literatura de «autoayu-

da» que defiende solo el *carpe diem*. De ahí nace la excepcionalidad de las historias de Andrés Neuman, porque él defiende la soledad, protege el dolor, exalta la debilidad y normaliza las pérdidas.

## OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Herder, 2006.
- Allouch, Jean, *La erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, México D. F., Epee, 2001.
- Andrés-Suárez, Irene, y Antonio Rivas (ed.), *Andrés Neuman*, Madrid, Arco Libros, 2014.
- Clancier, Anne, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Constante, Alberto, y Leticia Flores Farfán (ed.), *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*, México D. F., Itaca, 2008.
- Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Heidegger, Martin, *Bremen und Freiburger Vortrage*, Frankfurt, Klostermann, 1994, vol. 79.
- Neuman, Andrés, *Hablar solos*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- , «El aguijón», », en *Microrréplicas* (23-05-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 02-04-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/05/el-aguijon.html>>.
- , «Mortal en rebeldía», en *Microrréplicas* (31-12-2013), s.p. (blog) [fecha de consulta: 12-05-2016] <<http://andresneuman.blogspot.com/2013/12/mortal-en-rebeldia.html>>.
- Rocca, Alberto Vasquéz, «Peter Sloterdijk: espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica», en *Nómadas*, 17 (2008), pp. 151-158.
- Rodríguez, Alejandro, *Poéticas de la muerte. Memoria del XV Encuentro Internacional de Escritores*, México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2011.



## **Espacio e identidad en *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro**

ELIZABETH MONTES GARCÉS

University of Calgary

**RESUMEN:** En *Las viudas de los jueves* (2005), Claudia Piñeiro hace una crítica al impacto que tuvo la implementación del modelo liberal en la sociedad argentina durante la presidencia de Carlos Menem (1989-1999). La novela cuenta la historia de un grupo de parejas que se mudan a un barrio cerrado (los Altos de la Cascada). En Los Altos se crean identidades asociadas con la clase y el género en un sistema de inclusión y exclusión. Los «ganadores» son hombres con éxito financiero que laboran en el espacio público, mientras que sus esposas se mantienen en el espacio privado del hogar. Partiendo de los estudios de Doreen Massey (*Space, Place and Gender*) y Nancy Duncan (*Body Space*), se analiza en este ensayo la construcción y desconstrucción de las identidades femeninas y masculinas en relación a los espacios durante la década menemista.

**PALABRAS CLAVE:** Identidad, espacio, sentido de lugar, literatura argentina, neoliberalismo

Claudia Piñeiro es una novelista argentina que explora en *Las viudas de los jueves*<sup>1</sup> las consecuencias de la adopción del neoliberalismo en la época menemista (1989-1999). Su novela presenta la historia de un grupo de parejas que se establecen en un barrio privado (los Altos de la Cascada) en las afueras de Buenos Aires. Los Altos se rige por normas de clase y género creando identidades en cuyas bases se incluye a los privilegiados y se excluye a los otros (los provincianos pobres que viven

---

<sup>1</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

en el barrio vecino Santa María de los Tigresitos). Los aceptados son hombres con éxito económico que compiten en el espacio público y sus esposas son amas de casa que se dedican a obras de beneficencia. Sin embargo, Los Altos esconde un sistema represivo que somete a las mujeres al abuso doméstico y al alcoholismo y lleva a los hombres al suicidio. Este ensayo se propone estudiar a la luz de los planteamientos de Doreen Massey<sup>2</sup>, Maristella Svampa<sup>3</sup> y Nancy Duncan<sup>4</sup>, cómo se construyen y deconstruyen las identidades con relación a los espacios en el marco del auge del neoliberalismo establecido en la Argentina en los años noventa.

Durante los dos periodos presidenciales cuando Carlos Menem (1989-1999) se desempeñó como primer mandatario de la Argentina se pusieron en práctica una serie de medidas de corte neoliberal que culminaron con la crisis ocurrida en diciembre de 2001. Dicha política se caracterizó por la privatización de las empresas estatales, la apertura del país a las inversiones extranjeras, la desregularización del mercado y la ley de la convertibilidad. La protagonista y principal narradora de *Las viudas de los jueves*, Virginia Guevara, se refiere a ella cuando comenta: «Un dólar, un peso. El famoso «uno a uno» que nos hizo creer que otra vez podíamos, y facilitó el éxodo a lugares como Altos de la Cascada»<sup>5</sup>. En *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Maristella Svampa advierte cómo, a pesar de que el gobierno menemista prometía que Argentina lograría modernizarse y convertirse en un país del primer mundo, los beneficios de la implementación del modelo neoliberal se dieron a muy corto plazo. A la postre, el neoliberalismo trajo consecuencias desastrosas, como el incremento de la desigualdad social y la polarización. Según Svampa, la población argentina se dividió entre los «ganadores y los perdedores» transformándose así en una sociedad excluyente<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

<sup>3</sup> Maristella Svampa, *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires, Biblos, 2008, pp. 39-52.

<sup>4</sup> Nancy Duncan, *Body Space: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, New York, Routledge, 1996.

<sup>5</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 35.

<sup>6</sup> Maristella Svampa, *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, pp. 39-52.

Entre varios de los investigadores que han dedicado perspicaces estudios a la novela de Piñeiro (Carolina Rocha<sup>7</sup>, Hugo Hortiguera<sup>8</sup> y Viviana Plotnik<sup>9</sup>) son quizás James Griesse y Laura Elina Raso quienes han analizado más profundamente el impacto de la política neoliberal en las identidades. En «El edén cercado» de Laura Elina Raso se plantea cómo opera la dinámica de exclusión que se marca en el texto con las voces que enuncian el relato. Dichas voces establecen el «nosotros» de los privilegiados que viven en el barrio cerrado Los Altos de la Cascada versus los «otros» de los desposeídos, quienes habitan el barrio aledaño Santa María de los Tigresitos<sup>10</sup>. Griesse, por su parte, utilizando conceptos de Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu, se ha enfocado en la construcción de identidades forjadas en los patrones de consumo y la importancia de la apariencia. Según Griesse, «For the families of Altos de la Cascada, consumption is directly linked to their upper middle-class status»<sup>11</sup>.

De este modo las marcas, como las camisetas Nike, los vehículos Land Rover y los juguetes de Fisher Price son representativos del gusto de los miembros del country cuyo *habitus* define sus identidades con respecto a lo que compran. Por ejemplo, Ernesto Andrade, uno de los habitantes de Los Altos de la Cascada, es reconocido en Santa María de los Tigresitos cuando el ayudante del carpintero señala: «Usted es el del BM azul 367, ¿no?»<sup>12</sup>. Es decir, el individuo se identifica metonímicamente por el vehículo que conduce. Tanto Griesse como Raso coinciden en señalar que

---

<sup>7</sup> Carolina Rocha, «Systemic Violence in Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 15 (2011), pp. 123-129.

<sup>8</sup> Hugo Hortiguera, «Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*», en *Letras Hispanas*, 8 (2012), pp. 112-127 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <<http://www.modlang.txstate.edu/letrahispanas/previousvolumes/vol8-1.html>>.

<sup>9</sup> Viviana Plotnik, «Espacio público y espacio privado en la novela argentina reciente: trenes y autos en Carlos Gamerro, Claudia Piñeiro y Federico Jeanmaire», en Fernando Reati (ed.), *Autos, barcos, trenes y aviones: medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Córdoba, Alción, 2011, pp. 151-164.

<sup>10</sup> Laura E. Raso, «El edén cercado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas», en *Tópicos del Seminario*, 24 (2010), pp. 25-39 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <<http://ref.scielo.org/c75zvy>>.

<sup>11</sup> James Griesse, «Economic Crisis and Identity in Neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Latin Americanist*, 57 (2013), pp. 57-72.

<sup>12</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 109.

una consecuencia directa de la implementación de la política neoliberal es la transformación de las identidades.

A pesar de que los estudios de Grieese y Raso son muy atinados, dichos investigadores no consideran el impacto que la transformación de los espacios tuvo no solamente en el surgimiento de identidades sociales marcadas por el consumismo, como señala Grieese, sino también en las relaciones de género. Para analizar la relación entre espacio e identidad en *Las viudas de los jueves*, utilizaremos la teoría de Doreen Massey, quien en su libro *Space, Place and Gender* analiza cómo se definen los individuos a partir de los espacios que ocupan y qué incidencia tienen las relaciones sociales, políticas y económicas en dichos espacios. La geógrafa británica establece diferencias fundamentales entre los conceptos de espacio y lugar. Para Massey, el espacio lo constituye todo lo que existe en la superficie, incluyendo los accidentes geográficos y, sobre todo, el diseño de las ciudades, los monumentos que existen, la distribución de los barrios, las avenidas y las calles, las instituciones gubernamentales y los conglomerados económicos o sociales. El lugar se refiere al entramado de relaciones sociales, económicas y de poder que se establecen en el espacio y que asignan papeles a los individuos, ya sean hombres o mujeres dentro de una sociedad<sup>13</sup>.

Maristella Svampa en su estudio sobre los barrios cerrados ha analizado el proceso de transformación en la geografía cultural que provocó la implementación del modelo neoliberal a finales de los noventa en Argentina. Según Svampa, los barrios exclusivos y amurallados ubicados irónicamente en la periferia de la ciudad se convirtieron en esta época en el destino al que emigraron los miembros de la clase media<sup>14</sup>. Es decir, si aplicamos los conceptos de Massey<sup>15</sup>, la apertura de los mercados a la inversión extranjera produjo un cambio en el espacio y en la noción de lugar. A consecuencia de la política de libre mercado del neoliberalismo, se dieron nuevos tipos de relaciones socioeconómicas que transformaron el espacio urbano y rural en la Argentina de los noventa. Es así como en *Las viudas de los jueves* los socios de Los Altos de la Cascada trabajan para las grandes corporaciones extranjeras que abrie-

---

<sup>13</sup> Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, pp. 1-23.

<sup>14</sup> Maristella Svampa, *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, pp. 39-52.

<sup>15</sup> Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, pp. 1-23.

ron filiales en Buenos Aires. Por ejemplo, Alberto (El Tano) Scaglia, un ingeniero industrial, trabaja como gerente de la aseguradora holandesa Troost S.A. El entorno metropolitano de Buenos Aires pasó de un lugar de encuentro social a ser exclusivamente el centro donde se llevaban a cabo los negocios. En contraste, la periferia de la ciudad con su ambiente casi rural se convierte en el sitio ideal para establecer los barrios cerrados. En la novela de Piñeiro observamos cómo Los Altos de la Cascada es el «Paraíso» sobre la tierra que garantiza el estatus, la seguridad y la respetabilidad de sus socios.

La novela de Piñeiro tiene una organización polifónica y cada capítulo es narrado por una de las mujeres que son esposas de los hombres de éxito que trabajan para multinacionales extranjeras en Buenos Aires. Es así como los Scaglia, los Massota, los Guevara, los Andrade, los Urovitch y los Insúa conviven en el club de campo llamado Los Altos de la Cascada:

Altos de la Cascada es el barrio donde vivimos. Todos nosotros. Primero se mudaron Ronie y Virginia Guevara, casi al mismo tiempo que los Urovich; unos años después, el Tano; Gustavo Massota fue uno de los últimos en llegar. [...] El nuestro es un barrio cerrado, cercado con un alambrado perimetral disimulado detrás de los arbustos de distinta especie. Altos de la Cascada Country Club, o club de campo<sup>16</sup>.

El barrio Los Altos cuenta con: «cancha de golf, tenis, pileta, dos club house»<sup>17</sup> y está protegido por un sofisticado sistema de seguridad que incluye alarmas electrónicas que solamente dan acceso a los socios que tienen «tarjetas magnéticas personalizadas»<sup>18</sup>. Quince vigilantes diurnos y veinte nocturnos se encargan de proteger a sus habitantes de los inminentes peligros que acechan fuera de la comunidad amurallada. Como bien apunta Laura Elina Raso, los barrios cerrados creaban «la ilusión de la seguridad de un “nosotros” que vive en comunidad, un todo homogéneo que excluye detrás de las murallas a un “otro” que representa la amenaza»<sup>19</sup>.

Los «otros» los constituye la gente que vive en Santa María de los Tigresitos, una población constituida por provincianos que emigraron a la ciudad de Buenos Aires en los años setenta y poblaron la periferia. En

---

<sup>16</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 25.

<sup>17</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 25.

<sup>18</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 26.

<sup>19</sup> Laura Elina Raso, «El edén cercado: segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas», p. 28.

la nueva dinámica neoliberal, los habitantes de Santa María se convierten en un barrio satélite del country, nuevo centro de poder y afluencia económica, y sus habitantes se transforman en sirvientes («jardinero(s), caddie(s), personal doméstico, albañil(es), pintor(es), cocinera(s)»<sup>20</sup> de los socios de Los Altos. Mientras que los habitantes del country dominan el espacio en que habitan y no existe ninguna duda de su control sobre el territorio donde moran, los ciudadanos de Santa María de los Tigresitos no tienen asegurada su estancia en ese sitio. Ello se hace evidente cuando construyen Los Altos, porque secan el lago y talan los árboles para construir la cancha de golf. Sin embargo, dicha acción produce continuas inundaciones en Santa María de los Tigresitos. Al respecto comenta Virginia Guevara, la agente de finca raíz y una de las grandes damas que viven en Los Altos:

No hace falta ser golfista para disfrutar de [una cancha de] semejante belleza natural. Natural porque es pasto, y árboles y lagunas. Pero no natural porque el paisaje haya estado allí antes que nosotros. Antes de eso era un pantano. [...] Alguna vez se quejó la municipalidad porque el problema del agua aparece ahora en el barrio de Santa María de los Tigresitos, pero un par de reuniones entre la gente de la intendencia y la nuestra, y de alguna manera el asunto se solucionó<sup>21</sup>.

Esta declaración de Virginia Guevara hace evidente que mientras el espacio de la clase emergente de los Altos está bien afincado sobre el terreno, los habitantes de Santa María de los Tigresitos viven en una zona inestable susceptible de inundarse en cualquier momento, subrayando así su condición de fragilidad y vulnerabilidad ante la total impavidez, inacción y la complicidad de los organismos del estado con las clases pudientes. Es decir, existe una clara división de clase que se refuerza con el control que se establece sobre el espacio donde se habita, subrayando el principio de la propiedad privada y la exclusión de quienes no pueden pagar.

Si bien el espacio marca las relaciones de clase, también logra establecer patrones de identidades genéricas. Es así como los hombres y mujeres de Los Altos están claramente definidos en sus tareas y obligaciones siguiendo un modelo bastante tradicional. Los hombres como el Tano Scaglia, Gustavo Massota, Ernesto Andrade y Alfredo Insúa son los ga-

---

<sup>20</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 109.

<sup>21</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 84.

nadores porque trabajan en las grandes corporaciones extranjeras ubicadas en el centro de Buenos Aires. Sus esposas realizan obras de beneficencia y financian el comedor popular de Santa María de los Tigresitos. Sus oficios se circunscriben al espacio doméstico y se les identifica como «las mujeres country». Por ejemplo, Teresa Scaglia se convierte en experta en el arreglo de jardines mientras que Mariana Andrade se dedica a cuidar a sus hijos adoptados Pedro y Ramona. Todas ellas siguen de cerca las órdenes y los deseos de sus maridos y dependen de ellos en términos económicos.

La investigadora Nancy Duncan ha estudiado las claras distinciones genéricas que se establecen en la sociedad contemporánea entre los espacios públicos y privados. Para Duncan, «It is clear that the public-private distinction is gendered. This binary opposition is employed to legitimate oppression and dependence on the basis of gender [...]»<sup>22</sup>. Esta sentencia describe de forma fidedigna a las mujeres de Los Altos, quienes permanecen en el espacio privado dedicadas a labores consideradas netamente femeninas y bajo el control de sus parejas. En algunos casos dicho control llega al extremo. Esta situación es ejemplificada por Carmen Insúa y Carla Massota, cuyos maridos ejercen tal dominio sobre ellas que la primera se vuelve alcohólica cuando descubre que su esposo Alfredo la engaña con una mujer más joven. Carla, por su parte, es víctima del abuso físico y emocional perpetrado por su esposo. Gustavo ejerce sobre Carla un control tan asfixiante que ella ni siquiera puede terminar su carrera, ya que se encuentra restringida al espacio del barrio cercado. Al respecto comenta Virginia: «Carla hubiera preferido ir a la capital y terminar su carrera inconclusa, arquitectura, pero Gustavo no estaba de acuerdo»<sup>23</sup>. En lugar de salir a estudiar a Buenos Aires, debe conformarse con quedarse en Los Altos a tomar clases de dibujo una vez por semana. Es decir, claramente la obra apunta a que el modelo neoliberal acentúa la división genérica tradicional en el mundo hispánico y restringe el espacio de la mujer a la esfera doméstica.

La gran excepción a esta regla la constituye Virginia Guevara, quien se labra para ella una identidad como agente de bienes raíces. A pesar de ser una «mujer country», Virginia descubre su sentido de lugar en Los Altos,

---

<sup>22</sup> Nancy Duncan, *Body Space: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, p. 128.

<sup>23</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 153.

donde desarrolla su talento para vender casas convirtiéndose así en «Mavi Guevara» su «razón comercial»<sup>24</sup>. Ella no depende económicamente de su marido, ya que como empresaria se involucra de lleno y saca provecho de la burbuja del neoliberalismo. Mavi desempeña el papel de puente entre los deseos de prestancia social de los miembros de la clase media acomodada que quieren salir de Buenos Aires y subir de estatus social y quienes pierden sus empleos en las corporaciones y deben buscar una salida digna. Mavi no tiene escrúpulos a la hora de vender las casas de quienes han cometido suicidio, como es el caso de los Antieri. Según Virginia, «Antieri se había suicidado dos meses atrás. La viuda estaba desesperada por dejar cuanto antes la casa donde su marido, y padre de sus cuatro hijas, se había volado los sesos»<sup>25</sup>, así que Virginia les ofrece comprar la casa y hace «un negocio redondo»<sup>26</sup>, lo cual le permite mudarse a Los Altos de la Cascada. A partir de ese momento, el negocio de finca raíz resulta muy rentable para ella.

Mavi consigue a través de su trabajo en bienes raíces no solamente invertir el orden genérico tradicional al ser ella quien aporta el grueso del dinero para mantener la casa, sino que también se transforma en la mujer en control de los espacios. Es ella quien finalmente logra cruzar las fronteras entre el espacio público del afuera del country y del adentro del barrio cerrado. Curiosamente, cuando ya su negocio es muy exitoso, Mavi decide establecer su oficina en un sitio limítrofe entre Los Altos de la Cascada y Santa María de los Tigresitos y la ubica en un chalet localizado «en diagonal a la entrada [de La Cascada]. Los dueños del chalet eran un matrimonio joven pero al abandonar el hombre a la mujer «con tres hijos chiquitos» «[ésta] decidió mudarse con su mamá, y Virginia le alquiló el chalet casi por los gastos»<sup>27</sup>. Mavi saca ventaja de la situación de la mujer abandonada por su marido y consigue el chalet a un precio muy por debajo del costo real. Es decir, ella también entra en el mercado de la especulación al sacar provecho de las desgracias de los demás.

Sin embargo, como Mavi misma lo señala, este sistema del barrio cerrado tiene sus fracturas, ya que una vez que se inicia el periodo de recesión económica a principios del año 2001, muchos de los hombres

---

<sup>24</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 39.

<sup>25</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 32.

<sup>26</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 32.

<sup>27</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 110.

pierden sus empleos y las grandes corporaciones mudan sus operaciones a otros países. Virginia comenta al respecto: «Veníamos de varios meses de crisis económica, algunos lo disimulaban mejor que otros, pero a todos de una manera u otra nos había cambiado la vida. O nos estaba por cambiar»<sup>28</sup>. Dado que los hombres de esta comunidad pierden su sentido de lugar, ellos deciden cortar por lo sano. El Tano Scaglia planea un suicidio colectivo disfrazado de accidente en la piscina para así lograr que sus esposas cobren el seguro de vida y continúen viviendo con el estilo al que estaban acostumbradas.

No obstante, son los niños Juan Ignacio Guevara, apodado Juani, hijo de Virginia y Roni, y Ramona Andrade, llamada Romina por su madre adoptiva, Marina Andrade, quienes descubren el ardid. Juani y Ramona nunca pertenecieron de lleno a Los Altos de la Cascada, debido a la procedencia provinciana y al pelo oscuro de la niña y a los hábitos sexuales que descubre Juani de sus vecinos. Ellos se crearon su propio lugar desafiando los límites de lo que era permisible en Los Altos. Por ejemplo, iban en contra de las reglas de privacidad del barrio al espiar las actividades de los vecinos. Es así como a través de la filmación que los niños hacen de la fiesta que organiza el Tano para el suicidio colectivo, Virginia descubre que no fue un accidente sino un plan de El Tano para asegurar el futuro de su familia. Ante esa situación, es imposible para ella continuar viviendo en Los Altos.

La partida de Virginia, Roni, Juani y Ramona del barrio cerrado en el momento en que se descubre la tragedia y el final abierto de *Las viudas de los jueves* pone de relieve las consecuencias funestas de la implementación del modelo neoliberal en Argentina. El paraíso que prometía ser Los Altos de las Cascadas escondía en verdad un sistema macabro y las nociones de espacio y lugar de Doreen Massey han resultado útiles para analizar sus efectos. Por un lado, los barrios cerrados incentivan los modelos tradicionales de identidades femeninas al restringir a las mujeres a los espacios domésticos en los cuales sufren el abuso doméstico y la frustración de no lograr realizarse en una carrera profesional. Por otro lado, los barrios cerrados favorecen la formación de identidades genéricas masculinas basadas en la competencia y la adquisición de bienes de consumo que llevan a los individuos a la autoaniquilación cuando pierden su poder ad-

---

<sup>28</sup> Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, p. 12.

quisitivo. Además, el sistema neoliberal refuerza la inestabilidad y la fragilidad de los ciudadanos que no participan de la abundancia económica, sumiéndolos en condiciones cada vez más precarias, estableciendo así la dinámica de «ganadores y perdedores» de la que habla Maristella Svampa. Personajes como Virginia (Mavi) Guevara y los niños Juani y Ramona desestabilizan el sistema al forjarse una identidad que transgrede el espacio cerrado del country. Sin embargo, mientras Virginia encuentra su sentido de lugar como intermediaria y se beneficia de la especulación que el modelo neoliberal instaura, los niños Juani y Ramona transforman el sentido de lugar estático que les quieren otorgar los adultos y logran desmascarar sus tretas concientizando así a los lectores del duro precio que se paga por venderse al sueño neoliberal.

## OBRAS CITADAS

- Duncan, Nancy, *Body Space: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, New York, Routledge, 1996.
- Griesse, James, «Economic Crisis and Identity in Neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Latin Americanist*, 57 (2013), pp. 57-72.
- Hortiguera, Hugo, «Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*», en *Letras Hispanas*, 8 (2012), pp. 112-127 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <[http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previous\\_volumes/vol8-1.html](http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previous_volumes/vol8-1.html)>.
- Massey, Doreen, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- Piñeiro, Claudia, *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- Plotnik, Viviana, «Espacio público y espacio privado en la novela argentina reciente: trenes y autos en Carlos Gamerro, Claudia Piñeiro y Federico Jeanmaire», en Fernando O. Reati (ed.), *Autos, barcos, trenes y aviones: medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Argentina, Alción, 2011, pp. 151-164.
- Raso, Laura E., «El Edén cercado: segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas», en *Tópicos del seminario*,

24 (2010), pp. 25-39 (en línea) [fecha de consulta: 09-04-2015] <<http://ref.scielo.org/c75zvy>>.

Rocha, Carolina, «Systemic Violence in Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*», en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 15 (2011), pp. 123-129.

Svampa, Maristella, *Los que ganaron: La vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires, Biblos, 2008.

—, *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus, 2005.



## El autor como mito en *Un oficio del siglo XX* de Guillermo Cabrera Infante

ANDRÉS ORTEGA GARRIDO

Università degli Studi di Milano

**RESUMEN:** El autor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) escribió sobre cine a lo largo de toda su carrera literaria, pero es durante su juventud cuando se dedica profesionalmente a la crítica cinematográfica, bajo el pseudónimo G. Caín. Apartado de ella por razones políticas, publica una antología de críticas bajo el título *Un oficio del siglo XX* (1963), donde moldea la figura de ese *alter ego* asimilándolo a diversos protagonistas de la mitología clásica grecolatina y otorgándole así entidad mítica y legendaria a su propio pasado como crítico profesional de cine.

**PALABRAS CLAVE:** Cabrera Infante, crítica cinematográfica, mitología

La obra literaria del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) es difícil de clasificar según los habituales compartimentos genéricos que dividen los escritos de un autor en novela, cuento, teatro, poesía o ensayo. Acaso las novelas de Cabrera Infante sean las más claramente identificables dentro de una clasificación tradicional, si bien más de una vez podríamos pensar durante su lectura que nos encontramos frente a libros de memorias. Más escurridiza aún se vuelve la clasificación genérica de otros libros suyos como *O* (1975) o *Exorcismos de esti(l)lo* (1976), obras éstas misceláneas y experimentales, consistentes en narraciones, ocurrencias, reflexiones, poemas y juegos literarios diversos.

A su primer libro, la colección de relatos *Así en la paz como en la guerra*, publicado en 1960, le sigue en 1963 *Un oficio del siglo XX*, libro

que ya difumina las líneas tradicionales establecidas entre los géneros literarios, pues, a pesar de presentarse aparentemente como una antología de críticas cinematográficas, en realidad encubre una especie de autobiografía, con la peculiaridad añadida de ficcionalizar la figura misma del autor mediante su propia mitificación.

Antes de analizar este curioso modo de proceder, merece la pena detenerse en el origen del libro, pues precisamente en su gestación se cifra la clave que explica el juego del doble autor establecido por Cabrera Infante en esta su segunda obra: el libro, como digo, es a primera vista una antología de las críticas de cine que nuestro autor había ido publicando en la revista *Carteles* de La Habana entre 1954 y 1960, críticas que firmaba siempre con el pseudónimo de G. Caín, apellido ficticio formado como acrónimo de las dos sílabas iniciales de sus apellidos reales. Sin embargo, en la recopilación de críticas presentada bajo el título *Un oficio del siglo XX* se establece una clara línea divisoria entre Guillermo Cabrera Infante, el recopilador de los textos, y G. Caín, el crítico en sí, otorgándole a este último una aureola mítica que al otro le es negada.

Cabrera Infante recuerda en su pequeña autobiografía «Orígenes (cronología a la manera de Laurence Sterne)», incluida en su libro *O*, su relación más que temprana con el cinematógrafo, pues con sólo 29 días su madre lo lleva a una sesión de cine<sup>1</sup>. Sus padres son miembros de cierta relevancia dentro del Partido Comunista cubano. Su padre trabaja en un periódico, medio en el cual el joven Guillermo comenzará a desarrollar su actividad, primero como simple corrector de pruebas y más adelante, gracias al empeño de su padre para que aprendiera inglés, como traductor de artículos de esta lengua al español, publicados en el propio periódico donde trabajaba el padre. Tal vez el paso más importante dentro de esta carrera, que comenzaba desde lo más bajo, corresponde a la escritura de una parodia de *El señor Presidente* –conocida novela del que será Premio Nobel en 1967, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias–, que será publicada en la importante revista *Bohemia* y que logra llamar la atención de su director, Antonio Ortega, quien contrata como secretario a un Cabrera Infante de apenas 17 años, cosa que permite al joven entrar ya en contacto con una serie de intelectuales de renombre, tanto cubanos como exiliados españoles. En tal periodo traba amistad con Néstor Almendros,

---

<sup>1</sup> Véase Guillermo Cabrera Infante, *O*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, p. 181.

Germán Puig y Ricardo Vigón, creadores estos dos, en 1948, del Cine Club de la Habana y, en 1952, de la Cinemateca de Cuba, organismos que más tarde dirigirá el propio Cabrera Infante. Sin embargo, las disensiones políticas entre sus miembros alimentan un clima de desconfianza que termina con la propia Cinemateca en 1956, como apunta Cabrera Infante en la citada autobiografía: «Tratando de usar la Cinemateca como plataforma política, la mata. El gobierno se incauta del club y finalmente lo deja morir»<sup>2</sup>.

Tres años antes, en 1953, la revista *Bohemia* había absorbido otra publicación, *Carteles*, donde comenzaron a publicarse las críticas cinematográficas de Cabrera Infante, siempre con pseudónimo (junto al ya mencionado G. Caín, también empleó al comienzo el de S. de Pastora Niño, con evidentes reminiscencias semánticas relacionadas con su nombre verdadero), así como reportajes fotográficos –bajo el rótulo *Cine Bellezas*– y entrevistas a importantes directores (Luis Buñuel, Carol Reed, Charles Vidor, Anthony Mann...), actores (Marlon Brando, Marlene Dietrich, Cantinflas...), guionistas y escritores relacionados con el cine (Graham Greene, Tennessee Williams, Cesare Zavattini...). Las críticas se publican durante seis años y constituyen una riquísima muestra de la prosa ágil y barroca de su autor. Profundamente subjetivas, juegan a una aparente objetividad mediante el mencionado uso sistemático del pseudónimo, al que se suma la tercera persona con que siempre aparece referido el propio crítico G. Caín. Con el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959, Cabrera Infante se convierte en director de *Lunes de Revolución*, publicación de contenidos culturales que alcanzará tiradas cercanas al cuarto de millón de ejemplares. Caracterizada en un primer momento por la independencia de pensamiento, poco a poco se ve alcanzada por un ansia de control político que termina por desencadenar la expulsión de su director y el cierre de *Lunes*, que pasa a ser una publicación tachada de contrarrevolucionaria. Este hecho supone el comienzo del fin de la presencia de Cabrera Infante en Cuba. Ya junto a su flamante segunda esposa, la actriz Miriam Gómez, a finales de 1961 es invitado a pronunciar durante la primavera siguiente, en 1962, un ciclo de conferencias sobre cine en el Palacio de Bellas Artes, cosa que le lleva a consultar las críticas que durante los años anteriores había escrito. Las

---

<sup>2</sup> Guillermo Cabrera Infante, *O*, p. 191.

conferencias sobre cine sólo vieron editorialmente la luz años después, en 1978, cuando fueron publicadas bajo el sugerente título *Arcadia todas las noches*. Pero la consulta de las críticas de cine publicadas en *Carteles* propiciaron la idea de otro libro que podemos considerar prácticamente terminado ya a finales de 1961 y que es precisamente el que nos ocupa, *Un oficio del siglo XX*, que vería la luz menos de dos años después, en 1963. Muchos años después, en 1997, publicaría un tercer libro de ensayos sobre el séptimo arte bajo el título *Cine o sardina*.

Sin embargo, como ya he apuntado al comienzo, en *Un oficio del siglo XX* no se trata de una mera recopilación o antología de críticas. La angustia y el malestar que le provoca al autor su situación en la Cuba del momento, en la que ya «comienza a ser visto como un exiliado interno»<sup>3</sup>, se traducen en la planificación de ese libro como un objeto que necesariamente documente el nacimiento, la vida y la irremediable muerte del cronista de cine de la revista *Carteles*, que no es otro que G. Caín. Así, Guillermo Cabrera Infante concede a su *alter ego* la categoría de personaje de ficción, que ya solamente habitará en las páginas de su libro, que no volverá a publicar ninguna crítica más y que ha sido silenciado por el régimen. De hecho, Cabrera Infante es enviado a Bélgica en funciones de agregado cultural, lo que equivale, en la práctica, al destierro, de manera que el libro se edita con su autor ya fuera de Cuba (y será el último libro de Cabrera Infante editado en Cuba hasta la fecha en que se escriben estas líneas, julio de 2016). Más adelante, se referirá a *Un oficio del siglo XX* como un libro que demuestra que «en un país totalitario el crítico sólo puede existir como ente de ficción»<sup>4</sup> y lo considera una «pieza de ficción ligeramente subversiva»<sup>5</sup>. Si bien el cuerpo del volumen lo componen los textos originales de las reseñas cinematográficas publicadas en *Carteles*, Cabrera Infante las enmarca dentro de un cuadro en forma de tríptico formado por un prólogo, un interludio y un epílogo, en los cuales explica la génesis de G. Caín, ese ente de ficción que no es el autor de *Un oficio del siglo XX*, sino solamente de las críticas de cine. De hecho, Cabrera Infante lo contempla desde una óptica totalmente ex-

<sup>3</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I. El cronista de cine. Escritos cinematográficos I*, Antoni Munné (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012, p. 10.

<sup>4</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 31.

<sup>5</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 30.

terna, incluyendo al comienzo de muchas de las reseñas un brevísimo comentario sobre la opinión que le merece el parecer de Caín o sobre si estuvo o no acertado en sus críticas. Pero acaso lo más llamativo de todo es que este personaje (que tiene una vida propia, presenta características definidas e incluso protagoniza diversas anécdotas) se representa con la aureola propia de un mito: es decir, de un personaje cuya existencia se presupone y cuyo origen no tiene que ser demostrado científicamente. «Caín estaba hecho de la estofa de los sueños»<sup>6</sup>, asegura Cabrera Infante, tomándole la palabra a Shakespeare, e incluso lo compara con Hamlet:

Para censurar y aplaudir –el eterno juego del crítico– hay que tener una posición y él no tuvo ninguna. Creo que debo explicar lo que ya muchos lectores han advertido: Caín es comparado con Hamlet demasiado a menudo. Es inevitable: ambos padecen del mismo mal. Caín era un crítico que no podía decidirse y murió en olor de duda<sup>7</sup>.

G. Caín, según lo describe Cabrera Infante, participa de varias peculiaridades propias de diversos personajes míticos protagonistas de la historia literaria, pero me interesa señalar aquí la coherencia en la descripción de G. Caín en lo que se refiere a las características compartidas con algunos de los principales protagonistas de los mitos clásicos grecolatinos. Hay que señalar que la presencia del mito clásico en Cabrera Infante ha sido muy poco abordada por la crítica<sup>8</sup> y ocasionalmente recordada en artículos periodísticos<sup>9</sup>, pero supone un elemento de sorprendente vitalidad en toda su obra.

---

<sup>6</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 31.

<sup>7</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 427.

<sup>8</sup> Véase Andrés Ortega Garrido, «Materiales clásicos en *Exorcismos de esti(l)o* de Guillermo Cabrera Infante», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico V. Homenaje al profesor Juan Gil*, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, 2015, vol. 5, pp. 2641-2649; Vicente Cervera Salinas, «De la Infante Arcadia a La Habana. El cine literario según Cabrera», en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3 (2008), pp. 31-36 (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23631/22891>>.

<sup>9</sup> Edgardo Cozarinsky, «Guillermo Cabrera Infante: en busca del yo perdido en La Habana», en *Resonancias.org* (07-03-2009), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.resonancias.org/content/read/888/guillermo-cabrera-infante-en-busca-del-yo-perdido-en-la-habana-por-edgardo-cozarinsky>>; Alejandro Armengol, «Cabrera Infante y el mito de Orfeo», en *Cubaencuentro* (09-07-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/cabrera-infante-y-el-mito-de-orfeo-319096>>.

En el caso de la caracterización de G. Caín, Cabrera inicia la biografía del personaje (quien, por cierto, considera a Cabrera Infante un *alter ego* suyo) con el epígrafe «Caín naciendo entre las aguas»<sup>10</sup>, en alusión al nacimiento marino de la diosa Venus o Afrodita. Además, establece una relación mítico-religiosa entre el tipo de nacimiento (pagano) y el nombre de Caín (bíblico), que resultó en el milagro de poder aprovecharse de un nombre por todos conocido:

Sé por francas veleidades femeninas y ciertas revelaciones de madrugada que Caín surgió como Venus de entre las aguas: el nombre le vino a su *alter ego* bajo la ducha. Como el mito se confunde a menudo con la religión, la suma de dos sílabas produjo casi un milagro: un crítico de cine se beneficiaría con tres mil años de propaganda y sonoridad fraticida de un nombre [...]»<sup>11</sup>.

Por otra parte, G. Caín es un personaje de carácter voluble, acostumbrado tanto a censurar como a aplaudir —ya lo veíamos antes— y, por lo tanto, esconde un personaje con dos rostros, como el dios romano Jano: «Caín como todos los mortales tenía dos caras. Este Jano Bifronte de la crítica hacía amistades con la misma facilidad que hacía enemistades»<sup>12</sup>.

Esa dualidad desaparece cuando se juzga a sí mismo, pues su propia voz es, en realidad, la que Caín más admira: «Conocía la leyenda medieval de que el ruiseñor muere de vergüenza cuando otro pájaro canta mejor y quería que ese otro ruiseñor fuera un espejo»<sup>13</sup>.

Esta actitud autocontemplativa no podía dejar de recordarle a Cabrera Infante el mito clásico de Narciso, el enamorado de sí mismo: «conozco su narcisismo —él gastaba el azogue a los espejos—»<sup>14</sup>. Además, dentro de las funciones del crítico reputado, tiene a su cargo ímprobos tareas, como elaborar una lista de las mejores películas, trabajo que exige una responsabilidad semejante a la de Atlas —el titán hijo de Jápeto que, por orden de Zeus, debía sostener los pilares de la tierra— y que Caín rechaza:

---

<sup>10</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 49.

<sup>11</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 49.

<sup>12</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 59.

<sup>13</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 431.

<sup>14</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 430.

No puedo echar a mi espalda una responsabilidad que es en último término irresponsable: sería un Atlas que hace trampas: el globo terráqueo sobre mis hombros está inflado con helio<sup>15</sup>.

Sin embargo, Cabrera Infante considera que Caín es un Hércules que ha realizado sus doce pruebas a lo largo de los seis años de trabajo en la revista *Carteles*, mientras que a él le queda la tarea más compleja e ingrata, que no es otra que cumplir el trato pactado con el ya desaparecido Caín, es decir, compilar las críticas que formarán el libro *Un oficio del siglo XX*, además de añadirle el prólogo, el epílogo y el interludio:

Este decimotercer trabajo de Hércules, esta cruzada a Tierra Santa, esta busca del Santo Grial, esta persecución del eslabón perdido la he tenido que hacer yo solo y si he salido indemne de la empresa es por un empeño en sobrevivir superior a aquel tánatos que me impulsó a aceptar la oferta de Caín<sup>16</sup>.

Pero Caín no era el único Hércules entre los críticos de cine, sino que compañeros suyos de fatigas como Ricardo Vigón y Germán Puig también fueron Hércules que lucharon «contra la hidra de la indiferencia, el provincialismo y la incultura»<sup>17</sup>, con el entusiasmo como única arma.

Todos estos trabajos tienen sus riesgos, y Caín podría terminar ciego como Edipo. Tal es el posible destino que se pronostica hablando sobre la película que más le gusta, pues, aunque nos deja con la duda eterna sobre el título de tal filme, explica qué efectos podría tener sobre él:

[...] es el film que he visto más veces y que volvería a verlo aun cuando mi vida terminara como la de Edipo: en la ceguera, pero también en la felicidad: ya no tendré más que el recuerdo<sup>18</sup>.

Además, en el caso de Edipo, a la ceguera se une el destierro como culminación de su final trágico y marca definitoria del mito. En el caso de Caín, Cabrera Infante comenta también la necesidad de tener en cuenta su destino para entender cabalmente al personaje:

---

<sup>15</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 237.

<sup>16</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 70.

<sup>17</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 60.

<sup>18</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 241.

Parecía el hombre más feliz de la tierra, pero, como avisa el coro de Sófocles a Edipo al tiempo de su tragedia, ningún hombre puede decir que es dichoso hasta ver el término de su hora<sup>19</sup>.

Caín acaba pereciendo y con él el crítico profesional que fuera Cabrera Infante; pero también muere el partidario de la revolución, víctima del sistema que se ceba con el disidente. La felicidad del primer año de la Revolución cubana desemboca en el silenciamiento y el destierro en poco más de dos años. Palabras, pues, las de Cabrera Infante referidas a Caín y al mismo tiempo a sí mismo, en ese momento del libro en que más cerca se encuentran el uno del otro, pues sus destinos están íntimamente unidos: la muerte de Caín supone el nacimiento de Guillermo Cabrera Infante. La muerte del crítico de cine profesional supone el nacimiento del escritor profesional. Y ese viaje hacia la muerte es el viaje definitivo de Caín, que termina significando un retorno mítico al hogar —en su caso, el mundo de los sueños, de los sueños de juventud y de la literatura—, como el viaje de Ulises «de regreso a Ítaca»<sup>20</sup>. Pero siempre quedará la duda sobre el fallecimiento de Caín y siempre habrá esperanzas de retorno, de la misma manera que «Ulises encontró a su regreso a los ilusos pretendientes esperando para desposar a la infatigable tejedora, su viuda»<sup>21</sup>, viuda que en realidad no lo era. O sería incluso posible que Caín, aun después de muerto, pudiera resurgir de sus cenizas, como el Ave Fénix. Cabrera Infante resume con sencillez la trayectoria de Caín, de acuerdo a las contradicciones de su carácter y a su nacimiento mítico señalados anteriormente, guiño a Quevedo incluido:

Caín, que había nacido bajo el agua (la lluvia de la ducha), tenía que morir en seco. [...] No me extraña que se volviera polvo antes de regresar al polvo: en persona tan erótica, el polvo enamorado era el único destino<sup>22</sup>.

Cabrera nos recuerda que en el escritorio de Caín reposaba la estatuita de un esgrimista decapitado, que era un trasunto del propio crítico, confiado en que su espada —la pluma— pudiera enfrentarse con gallardía

---

<sup>19</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 429.

<sup>20</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 431.

<sup>21</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 425.

<sup>22</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 425.

a sus enemigos, pero que será vencido por la fuerza de la dictadura, que le corta finalmente la cabeza:

Toda la figura es símbolo de lo mejor de su tiempo, de su deporte. Pero el otro esgrimista, contendiente mañoso, ha tronchado de un golpe (el primero y el último) la cabeza feliz de nuestro campeón de calamina. [...] Recordaba los tiempos difíciles de la Dictadura, los recados de un policía muy interesado en las artes, la censura y finalmente el miedo. Creyó que la elegancia de ciertas frases, unos pocos giros atrevidos, algunas alusiones casi directas lo enfrentaban al destino con armas tan eficaces como el florete de salón, la espada de esgrima. Pero el otro blandía un espadón cierto, capaz de decapitar al más audaz tanto como al más pusilánime. [...] El dandy puede permanecer calmado, cortés, elegante, pero eso no impide que le corten la cabeza<sup>23</sup>.

Cabrera Infante hace aquí mención a un Caín que reflexiona sobre la dictadura cubana de Fulgencio Batista, derrocada por la Revolución castrista de 1959, pero es difícil no interpretar estas palabras como un fresco del momento presente en que vive Cabrera Infante a finales de 1961, apartado ya (el primero y el último golpe) de *Lunes de Revolución* y a quien no le valen armas contra el futuro irremediable que nosotros ya conocemos: la muerte en vida que supone el silenciamiento oficial y el destierro encubierto bajo el traje de cordero de la embajada cultural en Bélgica. Aquel esgrimista decapitado, pero aún apuesto, descansaba junto a un cenicero y a una premonitoria «caja de fósforos con una inscripción: *El ave fénix resurgirá de sus cenizas*»<sup>24</sup>. A raíz de la muerte de Caín, Cabrera Infante reflexiona sobre los «sueños incoercibles»<sup>25</sup> del crítico (es decir, sobre los sueños del joven ilusionado con la revolución), los cuales eran un melancólico presagio de su fin:

[...] soñaba con que el cine sería un jardín de las delicias [...]; soñaba con una vida libre, alegre, confiada en la que las palabras policía, ejército, guerra, raza, sexo, familia y, sobre todo, muerte, serían abolidas para siempre del vocabulario y de la vida; soñaba con un futuro en el que el trabajo no fuera una esclavitud impuesta y la vida dejara de ser un esquema de prejuicios y el hombre cesara de vivir entre el miedo y la esperanza; sueños y más sueños: Caín estaba hecho de la estofa de los sueños<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 53.

<sup>24</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 235.

<sup>25</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 426.

<sup>26</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 426.

Caín muere, pero muere mítico. Con todo, no recibe los homenajes que le corresponden y que siempre merece un héroe de la mitología clásica grecolatina: «sus cenizas no fueron aventadas al amanecer, ni su cadáver quemado en una barca en el sagrado Almendares»<sup>27</sup>, se lamenta Cabrera Infante, mencionando el río que el propio Caín había establecido como el más antiguo de Cuba. El libro, ya acabado, será la nueva forma en que vivirá el mito de Caín: «[...] una vez que el libro esté en manos del lector habrá cesado el misterio de Caín: el intento de inventar un mito Caín es a la vez un movimiento para acabar con Caín mítico»<sup>28</sup>.

Es decir, con la posibilidad de ahondar en la figura del crítico de cine que ya no existirá más, pues nadie más que Cabrera Infante puede dar forma al Caín mítico. Lo que permanece en el libro no es más que el puro mito de Caín, ya desaparecido. Por su parte, Cabrera Infante recalca cómo su propia naturaleza, a diferencia de la de Caín, no es mítica, aunque en el fondo lo deseara:

Ojalá pudiera ser yo una vez Atenea y uncir con el laurel glorioso la fingida frente de Caín. Pero no puedo hacerlo porque soy nada más que un gastable mortal, con el solo don de una inútil palabrería que hasta ahora se ha mostrado, como la sangría, más da ña que benéfica. [...] G. Caín debió pedir este prólogo a las diosas y habría obtenido una opción para la gloria<sup>29</sup>.

Por último, habría que considerar cuál es el futuro que le espera a Caín, establecido ya como mito legendario, más que como parte de la historia. Es más, para borrar cualquier posibilidad de un Caín histórico, Cabrera Infante fantasea con la posibilidad de situarlo junto a otros escritores en el Olimpo de las letras: en un futuro muy lejano, dentro de 25.000 años, los datos reales de la historia han sufrido tal confusión que se combinan de forma errónea, convirtiendo la historia en mito y haciendo a James Joyce autor de la *Odisea* y a Homero autor del *Ulises*, a Jacques Offenbach compositor de *El arte de la fuga parisiense*, a Shakespeare guionista de cine, a Richard Strauss creador del vals y a Miguel Ángel Antonioni pintor de un fresco situado en Cinecittà y titulado *L'avventura*, entre otras confusiones<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 428.

<sup>28</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 73.

<sup>29</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, pp. 77-78.

<sup>30</sup> Véase Guillermo Cabrera Infante, *Obras completas I*, p. 69.

En conclusión, podemos decir que el deseo por parte de Cabrera Infante de reivindicar la figura del crítico libre de cine solamente es posible, dentro de la atmósfera de opresión en que vive a finales de 1961, dotando de naturaleza mítica a esa persona que fue, que ya no es y que nunca más ni será ni podrá siquiera volver a ser, y que, a raíz de este proceso que emparenta a Caín con personajes de la mitología clásica grecolatina, podrá continuar viviendo como ser libre y autónomo en el ámbito del mito.

## OBRAS CITADAS

- Armengol, Alejandro, «Cabrera Infante y el mito de Orfeo», en *Cubaencuentro* (09-07-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/cabrera-infante-y-el-mito-de-orfeo-319096>>.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Obras completas I. El cronista de cine. Escritos cinematográficos I*, Antoni Munné (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Cine o sardina*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- , *Un oficio del siglo XX*, Madrid, Aguilar, 1997.
- , *Arcadia todas las noches*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- , *Exorcismos de esti(l)o*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- , *O*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- , *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Cervera Salinas, Vicente, «De la Infante Arcadia a La Habana. El cine literario según Cabrera», en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3 (2008), pp. 31-36 (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23631/22891>>.
- Cozarinsky, Edgardo, «Guillermo Cabrera Infante: en busca del yo perdido en La Habana», en *Resonancias.org* (07-03-2009), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-08-2016] <<http://www.resonancias.org/content/read/888/guillermo-cabrera-infante-en-busca-del-yo-perdido-en-la-habana-por-edgardo-cozarinsky>>.
- Ortega Garrido, Andrés, «Materiales clásicos en *Exorcismos de esti(l)o* de Guillermo Cabrera Infante», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico V. Homenaje al profesor Juan Gil*, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, 2015, vol. 5, pp. 2641-2649.



# Matrices folklóricas en el *Quijote*: de la tradición hispánica a la narrativa folklórica argentina

MARÍA INÉS PALLEIRO

CONICET – Universidad de Buenos Aires

**RESUMEN:** Propongo aquí una aproximación al *Quijote* de Cervantes desde la perspectiva del folklore, a la luz del análisis de esta obra realizado por Celina Sabor de Cortazar, esposa del folklorista argentino Augusto Raúl Cortazar, de la que recupero los apuntes de clase del año 1978 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y en los que es visible la impronta que la especialidad de su marido dejó en la lectura de Celina Sabor del *Quijote*. El trabajo guarda continuidad con uno anterior, presentado en las Jornadas Cervantinas de Azul, en 2013, en el que comparé la aventura de la cueva de Montesinos con un relato folklórico argentino que recogí en investigaciones de campo en la provincia argentina de La Rioja. Tanto la versión oral como la recreación cervantina tienen como pretexto la matriz folklórica «Las tres princesas robadas» (tipo ATU 425, *The search for the lost husband*). Extiendo aquí el análisis a otros segmentos de la obra, como el relato del Caballero del Lago y la novela del Curioso Impertinente, que tiene como intertexto otra matriz folklórica, la del «medio amigo» (tipo ATU 893). Rastreo también la presencia de este motivo en colecciones medievales de *exempla* y en versiones orales chileno-argentinas documentadas por el folklorista chileno Pino Saavedra.

**PALABRAS CLAVE:** Quijote, narrativa folklórica, Celina Sabor de Cortazar, Argentina

## 1. El *Quijote* en la lectura de Celina Cortazar: folklore y literatura

La cervantista argentina Celina Sabor de Cortazar, en sus clases de Literatura Española de la Edad de Oro dictadas en 1978 en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, propuso una lectura

del *Quijote* desde el folklore, marcada por la impronta de su esposo, el folklorista Augusto Cortazar. Reordenaré algunas notas de estas clases, referidas a la aventura de Montesinos, el episodio del Caballero del Lago y la novela del Curioso Impertinente, para compararlas con relatos folklóricos y rastrear la presencia de motivos en colecciones medievales.

## 2. El episodio del Caballero del Lago

Celina relacionó el episodio del Caballero del Lago de la *Primera Parte* del *Quijote* y la aventura de Montesinos de la *Segunda* con la literatura de visiones. En el capítulo L, I, don Quijote, de regreso a la aldea, relata la historia de un caballero que se tira a un lago de pez hirviente, donde encuentra todas las delicias. El relato incluye el motivo folklórico de la ciudad sumergida, del que recogí versiones en la provincia argentina de La Rioja, como «El cuento de la hija del pescador», narrado a partir de la matriz «El monstruo del lago», por Susana Mercado, de 14 años, en Malligasta en 1986. Esta matriz tiene elementos del tipo ATU 425, *The search for the lost husband* («*A girl is promised as bride to the monster by her father. She disenchant the monster by means of a kiss and tears [...]. The monster then becomes a beautiful prince, who gets married with the girl*»)<sup>1</sup>.

En un trabajo anterior, definí la matriz folklórica como combinación de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a un conjunto de relatos<sup>2</sup>. Esta definición agrega a los tipos temáticos del relato folklórico aspectos de composición y estilo. Thompson define el «motivo» como unidad temática mínima de un relato folklórico y el «tipo» como combinación relativamente estable de motivos, comunes a distintas épocas y lugares<sup>3</sup>. Los tipos fueron inventariados con sistema alfanumérico y descripción temática en el Índice de Aarne y Thompson, revisado por Uther, y su identificación lleva la sigla ATU, mientras que los motivos fueron inventariados en el *Motif Index* de Thompson. Desde una perspec-

<sup>1</sup> Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928, y Hans Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

<sup>2</sup> María I. Palleiro, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 61.

<sup>3</sup> Stith Thompson, *The Folktale*, New York, The Dryden Press, 1946, p. 415.

tiva tipológica, los relatos constituyen versiones de un tipo, con variaciones de detalles. Mukarovsky destaca la relevancia semántica de los detalles como ejes de la obra folklórica<sup>4</sup> y Chertudi considera las variaciones como indicios de folklorización de un relato<sup>5</sup>.

Mercado clasificó su versión, encabezada por la fórmula «Había una vez», como «cuento», y utilizó repeticiones y descripciones propias del estilo folklórico, como la de la ciudad sumergida, cuyas delicias son similares a las del episodio del *Quijote*. La estructura responde al esquema greimasiano de ruptura y restauración del orden por medio de pruebas<sup>6</sup>, como la de guardar silencio tres días, impuesta por un jabalí marino a la hija de un pescador para desencantar una ciudad, según la «ley del tres» del estilo folklórico<sup>7</sup>. El orden se consolida con el matrimonio con el jabalí, convertido en príncipe:

Había una vez [...] la hija [...] el jabalí le ha dicho que [...] cuando lleguen al fondo del mar, que estaba una ciudad [...] no tenía que hablar. Y que a los tres días, recién, que tenía que echar [...] tres gotas. Y [...] la chica [...] le ha echáu el agua al jabalí, y que se ha convertíu en [...] príncipe [...] que se ha casáu<sup>8</sup>.

El episodio recuerda, según Celina, uno de la novela de caballerías, *El caballero Zifar*, que narra la inmersión en un mundo mágico encontrado por el caballero en el fondo de un lago de pez hirviente.

### 3. La cueva de Montesinos y la literatura oral

En un trabajo anterior, me ocupé de esta aventura de raíz folklórica que narra una excursión al centro de la tierra, leída por Celina como parodia del descenso a los infiernos del héroe mítico<sup>9</sup>. El viaje mítico tiene

---

<sup>4</sup> Jan Mukarovsky, «Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art», en John Burbank y Peter Steiner (ed.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 180.

<sup>5</sup> Susana Chertudi, *El cuento folklórico*, Buenos Aires, Omep, 1978, p. 10.

<sup>6</sup> Algirdas Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.

<sup>7</sup> Axel Olrik, *Principles for Oral Narrative Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

<sup>8</sup> María I. Palleiro, *El cuento folklórico riojano: una aproximación a la narrativa oral*, Buenos Aires, La Bicicleta, 2016 (con CD adjunto).

<sup>9</sup> María I. Palleiro, «Celina Sabor de Cortazar, Cervantes y el folklore», en Julia D'Onofrio y Clea Gerber (ed.), *Don Quijote en Azul*, Azul, Editorial del Azul, 2014, vol. 6, pp. 186-195.

como inicio una separación o partida, por llamado de un inquietador que lleva al héroe a someterse a pruebas, como las «salidas» del Quijote. El mito está constituido por una combinación de unidades o «mitemas» transmitidos por tradición, que se vinculan con aspectos fundantes de una comunidad. El mitema de la partida está seguido por el del cruce del umbral, que da lugar a pruebas iniciáticas, como el descenso a los infiernos. El viaje a la cueva puede compararse con el tránsito del laberinto antes de llegar al *locus amoenus*, que tiene como componente el ingreso en un habitáculo oscuro, cuya contraparte es el regreso del héroe que enferma o duerme, en un morir-renacer. El de don Quijote es un doble viaje, interior y exterior, que incluye el mitema de la experiencia de la noche, con un aislamiento en un lugar solitario donde experimenta terrores como los de la noche de los batanes. Este mitema tiene en el *Quijote* un sentido satírico y, según Celina, la parodia y humanización del héroe convierten al *Quijote* en primera novela moderna.

El cuento oral «Media Res», que recogí en 1987 en la localidad riojana de Villa Mazán, de boca de Isabel Flores, menor de 18 años, tiene elementos del tipo temático ATU 301, *The three stolen princesses*, referido a un héroe que desciende al mundo inferior por un hueco. Lo incluí dentro de la matriz «El mundo de abajo», que tiene como eje compositivo la acumulación episódica de pruebas en el Inframundo para rescatar a tres doncellas, clasificadas en el *Motif Index* de Thompson como «tareas imposibles» (motivo H 911). El cuento menciona un trato con el diablo, correspondiente al tipo ATU 330 A, *The smith and the devil*, y el «diablo» aparece también en el texto cervantino, asociado con Merlín, quien «dicen que fue hijo del diablo»<sup>10</sup>. Media Res llega con dos peones, como don Quijote con Sancho y el primo, a un pozo al que desciende con unas sogas, para liberar a tres chicas. También don Quijote desciende con sogas a la cueva para liberar a Belerma, Ruidera, sus hijas y sobrinas. La retórica del cuento oral tiene como eje un juego sinecdótico entre todo y parte, ya que, por un trato con el diablo, el cuerpo del héroe está dividido en dos, de donde deriva el nombre «Media Res», y este desorden da lugar a pruebas para recuperar la armonía corporal. En el *Quijote*, el desorden está representado por encantadores que provocan la desintegración corporal de Durandarte; y por la triste figura del Quijote,

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), San Pablo, Real Academia Española / Alfaguara, 2004, II, 23, p. 725.

cuyas imperfecciones remiten a la dinámica metonímica de la falta. El cuento folklórico y la materia mítica inciden en la articulación de la aventura, en tensión con detalles realistas, que marcan una brecha con respecto a la idealización mítica.

La finalidad del episodio es narrar un viaje interior, analizado por Celina a la luz de la teoría de los arquetipos, a los que Jung define como resabios de innumerables experiencias anteriores almacenadas en el inconsciente colectivo<sup>11</sup>. Se trata de imágenes o formas primordiales preexistentes a toda fenomenalidad, similares a las Ideas platónicas. El héroe mítico, encarnado en don Quijote, asume una función liberadora, como ocurre en los ritos iniciáticos y en todas las religiones. Este esquema está presente en una instancia macro en la vida de don Quijote y en un nivel micro en la aventura de la cueva. A su regreso, don Quijote posee dos mundos, el sensible y el de fantasía que vio en la cueva. En la novela, el regreso a la aldea tiene la sencillez y la grandeza trágicas de un héroe que no puede sobrevivir a su circunstancia histórica, en un desengaño propio del barroco.

Celina vinculó el episodio con la literatura de visiones, de raíz folklórica, que tiene una fijación textual en la *Visión de San Pablo*, y que está presente en la *Divina comedia* de Dante. Elementos extrahispánicos como Merlín conviven con personajes de la tradición local como Guadiana y Ruidera –personificaciones del río y lagunas aludidas en el Romancero– en una recreación poética de la tradición.

La lectura de Celina tuvo en cuenta visiones, mitemas y motivos folklóricos entretnejidos con elementos de la España del siglo XVII, en una dinámica entre historia y poesía. El folklore gravita también en la novela del Curioso Impertinente, que recrea el motivo de las pruebas de amistad.

#### 4. El motivo folklórico de los dos amigos

El motivo folklórico de los dos amigos y las pruebas de amistad, presente en el *Libro de los muertos* egipcio, fue rastreado por Pino Saavedra<sup>12</sup>,

---

<sup>11</sup> Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Madrid, Paidós, 2009.

<sup>12</sup> Yolando Pino Saavedra, «*Exemplum de dimidio amico*. De la *Disciplina Clericalis* a la tradición oral chileno-argentina», en Gastón Carrillo Herrera (ed.), *Lengua – Literatura – Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, 1967, pp. 407-418.

quien además de ocuparse de sus orígenes hispanomedievales, registró versiones chileno-argentinas. Este motivo, estudiado por Avalor-Arce<sup>13</sup>, aparece en la *novella* VIII, jornada X del *Decamerón* de Boccaccio y, en Cervantes, en *La Galatea* de 1585, en la historia de Timbrio y Silerio, que refleja una cosmovisión idealista propia del motivo tradicional, con triunfo de la amistad sobre el enamoramiento. Aparece en las *Novelas ejemplares* –en *La Gitanilla* con Andrés y Clemente; *La ilustre fregona* con Carriazo y Avendaño, *Rinconete y Cortadillo*, *Las dos doncellas*– y llega a su máxima expresión en don Quijote y Sancho, culminación del genio creador de Cervantes.

Germán Orduna, en un curso sobre el *exemplum* medieval, dictado en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en la década de 1980, se ocupó de las fijaciones hispanomedievales del motivo, rastreadas por Pino Saavedra, aunque no mencionó este estudio que, con toda seguridad, lo inspiró en su análisis.

## 5. El tema del medio amigo en los índices generales de tipos y motivos

Thompson incluye en la sección H, «Pruebas» de su *Motif Index of Folk Literature*, las «Pruebas de amistad» H 1558 y H 1558.2: «El medio amigo» y «Sustitución del asesino». El contenido temático de H 1558 se refiere a un hombre que mata a un cordero y que dice a sus amigos que ha matado a otro hombre, pidiéndoles ayuda para esconder el cadáver, y solo el medio amigo del padre se la brinda. El motivo H 1558.2 del «amigo íntegro» se refiere a un hombre que se declara autor de un crimen no cometido y a su amigo, que, para salvarlo, se declara culpable en lugar de él. Un motivo combinado con los anteriores es el H 1558.1.1, «Prueba de amistad: los tres amigos», de los que el menos querido resulta ser el verdadero en una emergencia. El desarrollo del motivo configura el tipo ATU 893: «El medio amigo».

## 6. Las pruebas de amistad en la literatura didáctica medieval

El motivo de las pruebas de amistad está presente en la literatura didáctica medieval en forma de *exemplum*, definido por Welter como re-

---

<sup>13</sup> Juan B. Avalor-Arce, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 1-35.

lato ancilar, que contiene una exposición doctrinal, religiosa o moral, y que tiene entre sus fuentes la tradición oral<sup>14</sup>. En las colecciones medievales de *exempla*, la exposición doctrinal aparece como marco didáctico, con respecto al cual la trama guarda una relativa independencia estructural que permitirá su transformación en novela corta.

## 7. El motivo del medio amigo en la *Disciplina clericalis* de Pero Alfonso

El motivo de los amigos se encuentra en el capítulo 129 de la *Gesta Romanorum* («De amicitie vere probatione») y en la versión española del siglo XII del *Barlaam e Josaphat*, «De cómo contó Barlaam al infante el enxiemplo de los tres amigos». Se halla también en colecciones de *exempla* utilizadas por la clerecía para ilustrar la predicación de sermones con relatos breves, como la *Disciplina clericalis* de Pero Alfonso, escrita en latín en 1120. Precede al relato un prólogo moralizante y la versión latina incluye un marco con un diálogo entre padre e hijo: «Fili, videatur tibi parvum habere inimicum vel nimium mille habere amicos»<sup>15</sup>. La antítesis entre cien amigos del hijo y el medio amigo del padre genera las pruebas de amistad, y su instrumento es un becerro, cuyo cadáver el protagonista intenta esconder sin éxito, pidiendo ayuda a sus cien amigos. Se contraponen la prueba exitosa del medio amigo. En el estilo, hay una antítesis entre distintas clases de amigos, reforzada por la hipérbole de los cien amigos, con prosa descarnada propia del estilo folklórico. Los personajes son tipos, sin caracterización psicológica individual, y el motivo, reducido a sus líneas estructurales mínimas, es relativamente independiente del marco didáctico.

## 8. El motivo del medio amigo en los *Castigos e documentos* de Sancho IV

El motivo de las pruebas de amistad está presente también en los *Castigos e Documentos*, colección de *exempla* escrita por Sancho IV, hijo de Alfonso X el Sabio, para su hijo, en 1292. En español alfonsí, «castigos»

---

<sup>14</sup> Jean-Thiébaud Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris / Toulouse, Occitania / Guitard, 1927, p. 37.

<sup>15</sup> Pero Alfonso, *Disciplina clericalis*, Ángel González Palencia (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, p. 6.

significa «enseñanzas» y «documentos», «ejemplos». El prólogo manifiesta, al igual que en la *Disciplina clericalis*, intención didáctica, y el capítulo XXXV, «De que todos los que el omne cuenta por amigos, no son todos iguales», desarrolla el *exemplum*. El *stemma* de la obra presenta dos familias de manuscritos: el A, de la Biblioteca Nacional de Madrid, que incluye una versión abreviada, y el B, una más extensa con variaciones de detalles, que indican folklorización. Al igual que en la *Disciplina clericalis*, hay un marco dialógico entre padre e hijo, con una reflexión moral sobre el amigo como tesoro, ejemplificada por el relato de las pruebas de amistad. Como la *Disciplina clericalis*, hay una antítesis entre cien amigos del hijo y el medio amigo del padre. En el manuscrito A, la prueba está reducida al mínimo: «E fizo aquella prueba», mientras que en el B tiene mayor desarrollo, y varía el instrumento, que en el A es, como en la *Disciplina clericalis*, un becerro y, en el B, una becerrilla. El B agrega la segunda prueba de la bofetada del hijo al medio amigo en un banquete, en el contexto de la sociedad medieval («Combidados todos a la yantar de muchas aves e muchas buenas viandas e con muchos joglares»<sup>16</sup>). Esto convierte la prueba en ofensa pública, que exige reparación ante la comunidad, mediante la revelación de la verdad. Hay un desarrollo narrativo más cuidado que que en la *Disciplina clericalis*, con relativa independencia del marco.

## 9. El motivo del medio amigo en *El Cavallero Zifar*

*El libro del Cavallero de Dios que avía por nombre Zifar* —en adelante, *Zifar*— es la primera ficción extensa de la prosa castellana, de autor desconocido, compuesta en 1301 y editada por primera vez en 1512. Narra las aventuras de Zifar, cuya entrega a la voluntad divina le vale el epíteto de «cavallero de Dios». Al igual que en la *Disciplina clericalis* y los *Castigos e documentos*, el Prólogo alude a un fin moralizador, pero también al carácter ficcional de la obra. El primero «De los enxemplos que dixo el Cavallero Zifar a su mujer para induzirla a guardar un secreto» es el «del medio amigo», narrado por Zifar, quien refiere un cuentecillo de tradición oral que comienza «E dize el cuento». La alusión al

---

<sup>16</sup> Sancho IV (de Castilla), *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, Agapito Rey (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1965, p. 166.

motivo de los tres amigos, retomada al final, da lugar a una distinción entre los amigos falsos o «de enfinta», los «medios amigos» que socorren a quien los necesita, y los «amigos enteros» que dan su vida en prueba de amistad. La antítesis entre cien amigos del hijo y medio amigo del padre es un rasgo común con la *Disciplina clericalis* y los *Castigos e documentos*. El instrumento es un puerco y no un becerro, y esta variante revela la procedencia oral del relato. Aparece el tópico del banquete, como en *Castigos e documentos*, pero no la bofetada. El orden se restaura con la revelación del engaño y la moralización está integrada a la trama. Entre los rasgos de oralidad se cuentan la «ley del tres», en las pruebas y clases de amigos; reiteraciones y descripciones como la del banquete: «[...] e fallaron las mesas puestas, con mucho pan e mucho vino»<sup>17</sup>. Hay cuidado por la trama e interés por la caracterización de los personajes, sin llegar a la profundización psicológica de Cervantes.

## 10. El motivo del medio amigo en *El conde Lucanor*

En el *Libro del conde Lucanor et de Patronio*, de 1335, el Infante don Juan Manuel incluye el motivo folklórico en el ejemplo XLVIII, «De lo que contesció a uno que provava a sus amigos». La conciencia de estilo se evidencia en el prólogo general, en el que el Infante, en primera persona, subraya su autoría e intención estética. El marco está dado por un juego especular de narradores, de gran modernidad, en el que un narrador general en tercera persona da su voz a Patronio, quien relata al Conde Lucanor la historia del medio amigo, en estilo indirecto que evidencia elaboración literaria de la fuente tradicional<sup>18</sup>, aun con una división canónica entre «anécdota» y «moralización».

Se mantiene la antítesis entre amigos del padre y del hijo, reducidos a diez. Esta ausencia de hipérbole responde a un criterio de verosimilitud. El amigo del padre es calificado de «amigo y medio», en una combinación de motivos del medio amigo y del amigo íntegro. La gradación de las pruebas crea tensión narrativa y el instrumento es, como en *Zifar*, un puerco. La moralización toma forma de alegoría, de acuerdo con la

---

<sup>17</sup> *El cavallero de Dios que avia por nombre Zifar*, Charles Phillip Wagner (ed.), Michigan, Ann Arbor University of Michigan, 1929, pp. 15, 17 y 21.

<sup>18</sup> Germán Orduna, «El ejemplo en la obra literaria de don Juan Manuel», en Ian Macpherson (ed.), *Juan Manuel Studies*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 119-142.

cual el texto precedente funciona como «código parabólico»<sup>19</sup>, con paso del registro literal a uno figurado de significación espiritual («Otrosí, este *enxiemplo* se puede entender espiritualmente en esta manera»)<sup>20</sup>. Lázaro Carreter caracteriza la alegoría como relación comparativa entre elementos, con una serie derivada, reveladora del sentido alegórico<sup>21</sup>. Hay una comparación entre la prueba de amistad y el peligro de muerte, con una serie derivada de comparaciones: entre distintas clases de falsos amigos; entre medios amigos y los santos, y entre el amigo íntegro y Jesucristo, con un sentido religioso similar al del *Zifar*. La anécdota se independiza de la moralización, en una recreación individual de motivos tradicionales.

### 11. El motivo del medio amigo en la tradición hispanoamericana: la versión oral de Pino Saavedra

El motivo del medio amigo está también presente, como cuento folklórico, en la recopilación de cuentos orales chileno-argentinos de Pino Saavedra y los *Cuentos populares de la Argentina* de Vidal de Battini<sup>22</sup>.

Consideraré la versión «No acabo de enumerar a mis amigos» de Pino Saavedra, quien rastreó fuentes literarias. Esta comienza, como los textos hispánicos, con la antítesis entre los amigos del hijo, sin especificación de número, y el medio amigo del padre. Aparece «el colegio» como indicio contextual y se aclara que la prueba durará tres días, según la ley del tres del estilo folklórico («Mañana, avise al colegio que no va tres días»). Como en los relatos medievales, el fracaso en la prueba de amigos del hijo se contrapone al éxito en la del medio amigo del padre, ambientada, como en los *Castigos e documentos* y el *Zifar*, en un banquete. El instrumento es «un corderillo», en lugar del puerco o becerro de textos medievales y, a diferencia de estos, no hay entierro del cordero, sino que se le esconde en «las propiedades» del medio amigo de las

<sup>19</sup> Jean Starobinski, «El endemoniado gadareno. Análisis literario de Marcos 5:1-20», en Roland Barthes (ed.), *Análisis estructural y exégesis bíblica*, Buenos Aires, Megápolis, 1973, pp. 102-104.

<sup>20</sup> Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Enrique Moreno Báez (ed.), Madrid, Castalia, 1976, p. 239.

<sup>21</sup> Fernando Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 16.

<sup>22</sup> Berta E. Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina IX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984, pp. 69-70.

que el «joven» es administrador. La posesión de tierras como signo de rango social es indicio del contexto rural del «cuento», en el que casi todos los personajes son propietarios rurales: «Papá, aquí traigo plata [...] para irme [...] a las propiedades que tiene su medio amigo»<sup>23</sup>. El relato finaliza con el regreso del joven a casa y la escuela, en donde se revela la verdad, como forma de reparación frente a la comunidad, similar a la del *Zifar*. En el estilo, las enumeraciones destacan la generosidad del medio amigo («Llévese esta billetera, estos dos ponchos [...] el caballo mejor de las pesebreras»). Hay comparaciones de estados de ánimo con elementos del entorno local («Vengo huío como un pájaro que viene agitado con sus alitas, caza por un cazador») y alusiones a elementos del contexto rural como el pelaje «bayo» y «alazán» de los caballos. Recursos como la lítote («Tráigame un corderillo no grande») y el difrasismo, reiteración de pares de elementos entre los que se establece cierta equivalencia semántica («Fue una convención, un consejo», «con pena, con amargura») remiten a la medida y equilibrio del estilo indígena. La moralización es reabsorbida por la trama y el relato cobra dimensión local, favoreciendo la identificación del auditorio.

El motivo de las pruebas de amistad, incorporado a la literatura medieval como *exemplo*, regresa al acervo folklórico como cuento, en el que aparece la escuela como actualización contextual, relacionada con la intención didáctica.

## 12. Las pruebas de amistad en la obra de Cervantes

En el *Quijote*, reaparece el motivo de las pruebas de amistad en «La novela del curioso impertinente», en la que Cervantes se libera de la solución del folklore.

Entre sus fuentes, Celina mencionó el canto LXIII del *Orlando furioso* de Ariosto, en la «prueba del vaso», que consiste en que los maridos pueden saber si sus mujeres los engañan bebiendo de un vaso mágico, cuyo contenido derramado es señal de infidelidad. Este motivo folklórico es retomado por Cristóbal de Villalón en el *Cróton*, diálogo del siglo XVI, pero ni Ariosto ni Villalón son fuentes directas de Cervantes, quien rechaza lo mágico.

---

<sup>23</sup> Yolando Pino Saavedra, *Cuentos orales chileno-argentinos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965, pp. 104-107.

La estructura es similar a la de una *novella alla italiana*, con localización urbana y protagonistas de alto rango, cuya amistad hace que se les llame «los dos amigos». La acción transcurre «en Florencia, ciudad rica [...]», donde vivían «Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales y tan amigos, que [...] “los dos amigos” eran llamados»<sup>24</sup>. La referencia a los dos amigos reaparece al final y enmarca el relato. La acción tiene estructura sintagmática, centrada en un solo episodio, cuya tensión dramática permite dividirla en tres actos: la introducción, en el capítulo XXXIII; el nudo —el cortejo y caída de Camila, esposa de Anselmo— en el XXXIV, y el desenlace *alla italiana*, brevísimo, al final del capítulo, luego de una escena de gran guiñol que refiere que «quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado»<sup>25</sup>. Hay un segundo desenlace en el XXXV, luego de la aventura de los cueros de vino, con sentido de justicia poética, según el cual cada personaje tiene el destino que merece su accionar, que da a la *novella alla italiana* trascendencia trágica. Anselmo cometió el peor pecado al arrastrar a Camila y a su amigo Lotario y muere sin confesión, mientras que Camila muere como monja y Lotario en acción heroica en Nápoles. En una acabada muestra del estilo medio cervantino, levemente retórico, pero muy trabajado, el motivo de los dos amigos es reelaborado con una disolución del esquema arquetípico. Cervantes incorpora la moralización a la trama y somete el motivo a un análisis realista que niega ideales absolutos, en una recreación en la que ni la amistad ni el amor se mantienen inalterables más allá de límites humanos.

### 13. A modo de cierre

En su lectura del *Quijote*, Celina destacó la reelaboración literaria de tipos y motivos folklóricos. Analizó la aventura de Montesinos y el episodio del Caballero del Lago desde la teoría de los arquetipos, y la transformación de las pruebas de amistad en la novela del Curioso Impertinente».

El motivo de las pruebas de amistad está presente en la literatura didáctica medieval. Articulado dentro del tipo del medio amigo, ingresa en colecciones de *exempla* como anécdota ancilar al servicio de la exposición doctrinal y evoluciona hacia un predominio mayor del desarrollo narrativo, de la *Disciplina clericalis* y los *Castigos e documentos* al *Zifar*, que afirma

<sup>24</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, p. 327.

<sup>25</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, p. 365.

el carácter ficcional de la obra. En *El conde Lucanor* llega a alto grado de recreación estética y alcanza su máxima expresión en Cervantes, con independencia estructural y transformación temática, entre historia y poesía, en la «Novela del Curioso Impertinente». Su reaparición en la narrativa oral da cuenta de una dinámica entre folklore y literatura, eje de la lectura de Celina.

## OBRAS CITADAS

- Aarne, Antti, y Stith Thompson, *The Types of the Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928.
- Alfonso, Pero, *Disciplina clericalis*, Ángel González Palencia (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- Avalle-Arce, Juan B., «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 1-35.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), San Pablo, Real Academia Española / Alfaguara, 2004.
- Chertudí, Susana, *El cuento folklórico*, Buenos Aires, Omep, 1978.
- El caballero de Dios que avía por nombre Zifar*, Charles Phillip Wagner (ed.), Michigan, Ann Arbour University of Michigan, 1929.
- Greimas, Algirdas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.
- Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Enrique Moreno Báez (ed.), Madrid, Castalia, 1976.
- Jung, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Madrid, Paidós, 2009.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966.
- Mukarovsky, Jan, «Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art», en John Burbank y Peter Steiner (ed.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1977, pp. 180-204.
- Olrik, Axel, *Principles for Oral Narrative Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Orduna, Germán, «El ejemplo en la obra literaria de don Juan Manuel», en Ian Macpherson (ed.), *Juan Manuel Studies*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 119-142.
- Palleiro, María I., *El cuento folklórico riojano: una aproximación a la narrativa oral*, Buenos Aires, La Bicicleta, 2016 (con CD adjunto).

- , «Celina Sabor de Cortazar, Cervantes y el folklore», en Julia D'Onofrio y Clea Gerber (ed.), *Don Quijote en Azul*, Azul, Editorial Azul, 2014, vol. 6, pp. 186-195.
- , *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004.
- Pino Saavedra, Yolando, «*Exemplum de dimidio amico*. De la *Disciplina clericalis* a la tradición oral chileno-argentina», en Gastón Carrillo Herrera (ed.), *Lengua – Literatura – Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, 1967, pp. 407-418.
- , *Cuentos orales chileno-argentinos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965.
- Sabor de Cortazar, Celina, *Literatura española de la Edad de Oro. Apuntes de clase*, Buenos Aires, Biblos, 1978.
- Sancho IV (de Castilla), *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, Agapito Rey (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1965.
- Starobinski, Jean, «El endemoniado gadareno. Análisis literario de Marcos 5: 1-20», en Roland Barthes (ed.), *Análisis estructural y exégesis bíblica*, Buenos Aires, Megápolis, 1973, pp. 75-112.
- Thompson, Stith, *The Folktale*, New York, The Dryden Press, 1946.
- Uther, Hans, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Vidal de Battini, Berta E., *Cuentos y leyendas populares de la Argentina IX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984.
- Welter, Jean-Thiébaud, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris / Toulouse, Occitania / Guitard, 1927.

## **De Amor a Umbral. Reflexión artística y sujeto femenino en Juan Emar<sup>1</sup>**

SONIA RICO ALONSO

Universidade da Coruña

**RESUMEN:** *Amor* (1923-1925) y *Umbral* (1940-1964) son dos obras del escritor chileno Juan Emar (1893-1964) que, pese a todas sus diferencias (tiempo dedicado a la escritura, extensión y momento de redacción), comparten dos elementos fundamentales: la reflexión del narrador acerca de la creación y la presencia de un sujeto femenino que es impulso y motivo de la escritura. En este trabajo profundizamos en estos dos asuntos estableciendo las correlaciones entre ambas obras para demostrar que nos encontramos ante un único proyecto artístico y vital mucho más amplio que lo que recogen los textos y que se atisba en los trabajos más tempranos e inéditos para eclosionar en los más ambiciosos y maduros. Para demostrar esto, nos basaremos en el análisis de las fuentes primarias, en la poética del autor y en los conceptos de intertextualidad y reescritura.

**PALABRAS CLAVE:** Juan Emar, mujer, metaliteratura, ficción

Tradicionalmente, en la historia de las diferentes artes, la mujer ha estado vinculada al acto creativo de un artista. Ya sea como referente de la obra, como inspiradora o como compañera real y apoyo artístico del creador, la fêmeina ha sido protagonista si no de la obra –desde luego no de la historia del arte–, al menos sí del proceso creativo en muchísimos

---

<sup>1</sup> Este estudio ha sido financiado por la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria de la Xunta de Galicia, dentro del *Plan galego de investigación, innovación e crecemento 2011-2015 (Plan I2C)* para el año 2013.

casos. Dicho esto, en la obra del escritor chileno Juan Emar (1893-1964) no es la importancia de la mujer la primera característica que, en general, la crítica otorga a su obra. La relación del autor con las vanguardias, su obsesión por la escritura, sus transgresiones e innovaciones narrativas o la inclinación metaliteraria de sus textos han sido objeto principal de los especialistas, si bien en los últimos años varias investigadoras se han dedicado a la interpretación de algunos personajes femeninos<sup>2</sup>.

En el presente trabajo estableceremos el vínculo entre el proceso creativo emariano, que en las obras es plasmado mediante la reflexión metaliteraria, y el sujeto femenino. Dicho vínculo no lo consideramos un rasgo de una obra determinada, sino rasgo intrínseco de su escritura, que se manifiesta de manera más o menos visible según la obra literaria. Para demostrarlo tomaremos dos obras totalmente alejadas tanto en su fecha de composición como en su número de páginas y en el tiempo dedicado a su elaboración: *Amor*<sup>3</sup> y *Umbral*<sup>4</sup>. Para entender sus relaciones

<sup>2</sup> Adriana Castillo de Berchenko, «Texto e intertexto en “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Revista Chilena de Literatura*, 40 (1992), pp. 123-128 (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://revistaestudiotributarios.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40003/4157>>, y Natalia García Céspedes, «Aproximaciones a “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Cyber Humanitatis*, 6 (1998), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/10540/10606>> analizan el cuento «Chuchezuma». Soledad Traverso, «“Tres mujeres” en *Diez* de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior», en *Taller de Letras*, 36 (2005), pp. 167-174, y Camila Grob, «La mujer esbozada por Juan Emar en “Tres mujeres”», en *Proyecto Patrimonio* (2007), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<http://www.letras.mysite.com/je170307.htm>> estudian la sección completa de «Tres mujeres» en *Diez*. La misma Adriana Castillo de Berchenko se ocupa de un fragmento de *Umbral* en «Armonía en pardo y oro. Estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar», en *Alpha*, 12 (1996), pp. 30-41. Por último, Carolina Navarrete, «El erotismo en la narrativa de Juan Emar: la fantasía de Eros», en *Espéculo*, 39 (2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/juanemar.html>> investiga el texto inédito «Una carta», posteriormente recogido en *Umbral*.

<sup>3</sup> *Amor* es una especie de novela escrita entre 1923 y 1925. El texto se encontraba en un manuscrito viejo que, en gran parte, no había sido revisado para ser publicado. No fue hasta 2014 cuando La Pollera Ediciones, en colaboración con Pablo Brodsky, director de la Fundación Juan Emar, publicó el texto, con una extensión de 177 páginas.

<sup>4</sup> *Umbral* es el culmen del proyecto artístico-vital de Juan Emar. Compuesto por un manuscrito de 5.318 páginas, mecanografiadas y organizadas en dieciséis tomos, parece que lo inició en 1940, aunque hay menciones anteriores al título. Su fin llegará con la muerte del autor en 1964. Dada su descomunal extensión y el escaso interés del autor en publicarla, permaneció guardada hasta que su nieto, Juan Pablo

hay que partir de la tesis según la cual la trayectoria escritural de Juan Emar funciona como un *continuum* entre cuyas manifestaciones se establecen relaciones de autotextualidad<sup>5</sup>. Así, ambas obras constituyen dos estadios en el complejo proceso de reescritura en que consiste la obra de Juan Emar. Con ello consolidamos nuestra tesis general, según la cual su escritura consta de un único texto que se va desarrollando y encuentra su estadio más perfecto y definitivo en *Umbral*. En dicho proceso la figura femenina ocupa un lugar central.

Comenzamos con una breve presentación de cada obra. *Amor es a grosso modo* una novela que gira en torno a dos asuntos que, en realidad, son uno: el amor entre los protagonistas, Juan<sup>6</sup> y María, y la creación artística. Decimos que son uno porque la obra trata de los proyectos creativos de Juan, proyectos que comienza, replantea, modifica y posterga para finalmente nunca llevarlos a cabo. Solo en el momento en que conoce a María, Juan descubre un verdadero motivo que lo impulsa a crear, no solamente a crear su literatura, sino también a crearla a ella, a convertirla en una intelectual. Estructuralmente, el texto consta de una primera parte, reconstrucción del narrador de la historia de Juan y María; y de una segunda parte que, tal y como indica el narrador, es la transcripción de la correspondencia mantenida entre los jóvenes.

Narratológicamente, *Amor* es bastante inusual dentro del ya de por sí excéntrico planteamiento de los textos emarianos: el narrador no es el protagonista, como acostumbra a ocurrir en las obras de Emar, sino que se trata de un narrador en tercera persona que ejerce una función testimonial. Este narrador relata la historia de Juan y María apoyándose en su memoria («No recuerdo con justeza el tema ni aun el nombre de to-

---

Yáñez, la ordenó. En 1977 el editor argentino Carlos Lollé publicó el primer pilar, pero no fue hasta 1996 cuando la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile y el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana sacó a la luz su edición completa, con 4.134 páginas agrupadas en cinco tomos.

<sup>5</sup> Lucien Dällenbach, «Intertexto y autotexto», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 87-103.

<sup>6</sup> En la «Nota editorial» que precede a la obra se indica que las diez primeras páginas del manuscrito estaban mecanografiadas, lo que sugiere una revisión de Juan Emar del manuscrito con la intención de pasarlo a limpio, tarea que no se completó. Uno de los cambios pertinentes de esta revisión es el cambio de nombre del protagonista por Manolo (Juan Emar, *Amor*, Santiago de Chile, La Pollera Ediciones, 2014, p. 3).

das estas obras»<sup>7</sup>), en los escritos de Juan («la tarea de leer, revisar y clasificar los papeles de Juan y María»<sup>8</sup>) y en testimonios de otros («según lo que me han asegurado; otros aumentan este tiempo a dos meses»<sup>9</sup>). El texto que poseemos, pues, es un relato recreado a través de distintas fuentes por el narrador y, en consecuencia, se da a interpretaciones y dudas, como se advierte en el ejemplo: «He aquí un punto que me sería un tanto arriesgado explicar con afirmaciones, pero que puedo hacerlo con suposiciones que no han de distar mucho de la verdad»<sup>10</sup>.

En cuanto a *Umbral*, no podemos decir que se ajuste a la demarcación del género novelístico ni de ningún otro género. Como afirma Pedro Lastra en la nota preliminar a la edición completa de la obra, *Umbral* es:

[...] novela, antinovela, escritura autobiográfica, crónica de épocas y espacios reales o imaginarios, crítica sobre literatura y artes, parodia teatral, fantasía exultante, historia vivida, relato de lo grotesco, o descomunal, reflexión filosófica, meditación esotérica, y muchas otras caracterizaciones paralelas o complementarias<sup>11</sup>.

En cualquier caso, el propio yo nos indica en qué consiste la obra:

[...] no debe de tener el carácter de una «obra» si por obra entiendo el planteamiento de un problema, su desarrollo y su *solución*. [...] Ya que se trata aquí de hacer biografías o, mejor dicho, diarios vivires, debo sólo anotar, esbozar, dejar únicamente enunciaciones de problemas<sup>12</sup>.

*Umbral* nace como carta de Onofre Borneo, *alter ego* de Juan Emar, a una narrataria, Guni Pirque<sup>13</sup>. En ella le quiere relatar «las andanzas, hasta hoy sin fin, de mi amigo Lorenzo Angol»<sup>14</sup> y para ello compone «una narración fiel y tranquila de los hechos por mí presenciados, una narra-

---

<sup>7</sup> Juan Emar, *Amor*, p. 11.

<sup>8</sup> Juan Emar, *Amor*, p. 46.

<sup>9</sup> Juan Emar, *Amor*, p. 33.

<sup>10</sup> Juan Emar, *Amor*, p. 136.

<sup>11</sup> Pedro Lastra, «Nota preliminar», en Juan Emar, *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996, p. XII.

<sup>12</sup> Juan Emar, *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996, p. 6.

<sup>13</sup> Véase Hugo Carrasco, «Guni Pirque, narratorio de *Umbrals*», en *Revista Chilena de Literatura*, 20 (1982), pp. 63-78.

<sup>14</sup> Juan Emar, *Umbral*, p. 5.

ción de una verdad y nada más y, claro está, salpicada con mis propias cavilaciones»<sup>15</sup>. Emar concibe en origen tres partes en su obra, a las que llama pilares. El *Primer pilar* («El globo de cristal») se ocupa de la historia de Lorenzo Angol entre los años 1926 y 1927. El *Segundo pilar* («El canto del chiquillo») se sitúa en 1928 y consiste en la transcripción de los escritos de Lorenzo Angol durante sus viajes. Por último, el *Tercer pilar* («San Agustín de Tango») se localiza en 1929 en la ciudad homónima, donde Angol vive como espectador de los habitantes de la ciudad. Pese a este preciso plan, Emar añadió dos partes más a su voluminosa obra: un *Cuarto pilar*<sup>16</sup>, en el que la relación entre el protagonista y el narrador se rompe; y una última parte, llamada *Dintel*, escrita en sus últimos años de vida, en la que Onofre Borneo viaja al centro de la Tierra para autoaniquilarse como *alter ego* del autor.

Una vez presentadas las dos obras es fácilmente perceptible que no comparten características narratológicas, estructurales ni argumentales. No obstante, en ambas nos encontramos con la presencia imprescindible de un sujeto femenino –María y Guni Pirque– que motiva la escritura. En *Amor* vemos con claridad cuál era el estado de Juan antes de conocer a María:

Cada nuevo proyecto apremiaba más a Juan para llevar alguno a la acción, lo que empezaba a darle la sensación de estar ya «demasiado lleno», saturado, diría, y que era necesario empezar a vaciarse. [...] junto con concebir, su inteligencia se aguzaba y su habilidad se ponía en juego para burlar y retardar el parto, [...] iba en busca de todos los elementos y materiales necesarios hasta detenerse en un pequeño trabajo que, al considerarlo indispensable, le diera la sensación de que se hallaba de lleno en medio de la labor fabulosa. De este modo alejaba sus deberes y, con una grata ilusión, impedía que el remordimiento de la inacción viniese a torturarle<sup>17</sup>.

Sin embargo, tras la aparición de la joven, el ánimo de Juan cambia:

Lleno de intensa dicha empezó a apercebir que sus obras, libretas y libros renacían, se desemperezaban poco a poco, volvían a penetrarle con un picante estremecimien-

---

<sup>15</sup> Juan Emar, *Umbral*, p. 5.

<sup>16</sup> En las cartas de Juan Emar a su amiga y amante Carmen Cuevas, enviadas entre 1941 y 1946, Emar menciona varias veces un «Cuarto pilar». La primera mención la encontramos en la carta del 3 de noviembre de 1941: «Cada cosa vendría como su sino se lo indicara y cada sino me era y me es tan misterioso como el “Cuarto pilar”» (Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña [ed.], Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010, p. 74).

<sup>17</sup> Juan Emar, *Amor*, p. 28.

to. Por segunda vez tuvo la sensación de la varillita de virtud. [...] Creyó conveniente poner atajo a la embriaguez que empezaba a dominarle. Creyó conveniente serenarse para coger las formas de vida que se precisaban y hacer con ellas una magnífica ofrenda a María<sup>18</sup>.

En *Umbral* tiene lugar un proceso similar, si bien desconocemos cómo fue el encuentro entre Onofre y Guni si solo nos basamos en el texto. Para descubrirlo debemos recurrir al diario de 1934 a 1941<sup>19</sup>, donde comienzan a aparecer menciones a la monumental obra a partir de septiembre de 1940, cuya escritura parece no arrancar con firmeza, sino con avances y retrocesos, vacilaciones y dudas. No será hasta a partir del 19 de diciembre cuando tenga lugar el descubrimiento: «Aparece»<sup>20</sup>; la revelación: «¡Eras tú!»<sup>21</sup>, «¡Qué felicidad! ¡Qué paz! [...] Nace Guni»<sup>22</sup>, «Lo sabe. Nuestras mentes se juntan»<sup>23</sup>, «Siento que cree»<sup>24</sup>; y la creación: «Empiezo escribir “U” para Gi»<sup>25</sup>.

El proceso, pues, es el mismo que en *Amor*: una mujer entra en el círculo de confianza del escritor y él la erige en centro de su existencia y de su creación literaria. Sin embargo, no ha sido en *Umbral* donde hemos descubierto este acontecimiento, sino en el diario personal del autor y, por tanto, podemos deducir que narrador y narrataria de la obra encuentran un correlato en la vida real que los convierte en *alter ego* de estos: efectivamente, Juan Emar y Carmen Cuevas<sup>26</sup>. Este correlato se

---

<sup>18</sup> Juan Emar, *Amor*, p. 54.

<sup>19</sup> Juan Emar, «Cdno III», inédito, 1934-1941. Este diario pertenece a la Fundación Juan Emar. Es el tercer volumen de una serie de tres diarios personales correlativos que comparten diseño, estructura y temática: 1928-1931, 1931-1934 y 1934-1941. No obstante, este presenta algunas particularidades, pues la secuencia lineal se quiebra el 13 de junio de 1936 y no se retoma hasta el 31 de agosto de 1940. Hay, por tanto, una laguna de casi cuatro años sin explicación aparente. Son los años en que Emar publica *Diez* (1937), nacen sus hijas Clara y Pilar (1937), realiza un nuevo viaje a Europa (1938) y regresa de este (1939).

<sup>20</sup> Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 19 de diciembre de 1940.

<sup>21</sup> Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 22 de diciembre de 1940.

<sup>22</sup> Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 23 de diciembre de 1940.

<sup>23</sup> Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 25 de diciembre de 1940.

<sup>24</sup> Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 31 de diciembre de 1940.

<sup>25</sup> Juan Emar, «Cdno III». En la entrada del 2 de marzo de 1941.

<sup>26</sup> Carmen Cuevas Mackenna (1908-2003) fue una concertista, profesora de guitarra y divulgadora de la música folclórica chilena. Emar y ella se conocían desde la infancia y se movían en los mismos círculos, si bien no fue hasta finales de 1940 cuando

confirma en la correspondencia mantenida entre ambos, en la que Emar se refiere a Cuevas con diversos apodos, entre los que sobresale el de Guni Pirque<sup>27</sup>. Por su parte, en *Umbral* queda patente que el personaje y narrador, Onofre Borneo, se identifica con el propio Juan Emar.

En *Amor*, en cambio, el proceso es completamente ficcional, dado que se nos presenta de manera completa en el texto y no es necesario acudir a otras fuentes. No obstante, el protagonista de la obra guarda similitudes con el propio escritor, no solo en lo que se refiere a la personalidad, sino también por las menciones a otros textos escritos por el protagonista –algunos de ellos escritos reales de Juan Emar–<sup>28</sup> y por los datos temporales que se incluyen en el texto<sup>29</sup>. Ello nos permitiría hipotetizar que, efectivamente, Juan se corresponde con Juan Emar y, en cuanto a María, esta podría ser alguno de sus amoríos de juventud<sup>30</sup>.

Pero, ¿es realmente necesario vincular la existencia real de Juan Emar con sus creaciones literarias? Si bien, en general, no estamos de acuerdo en el uso de las biografías para la interpretación de los textos, en el caso de Emar no es posible establecer la distinción entre vida y escritura, relación que se comienza a percibir desde la adolescencia del

---

comenzaron una relación sentimental y epistolar que se mantuvo, al menos, hasta 1946, año en que se detiene la correspondencia.

<sup>27</sup> Véase Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña (ed.), «Prólogo», en Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 13-42.

<sup>28</sup> En *Amor* hay muchísimas menciones a los papeles, cuadernos y apuntes del protagonista Juan. Algunos de ellos, como «Historia de mi vida», «Naturaleza pequeña» o algún fragmento del texto, se corresponden con escritos reales –y personales, normalmente– de Juan Emar.

<sup>29</sup> Hay muchísimas referencias temporales en la obra, muchas de ellas relacionadas con hechos de la vida de Emar en 1914. No obstante, la historia de Juan y María no parece ser de ese año, pues el propio narrador afirma que sus amores datan de 1917. También hay referencias a la labor de recopilación y escritura del yo narrativo, labor que, según él mismo afirma, ocurre siete años después con respecto a la historia relatada, es decir, en 1924.

<sup>30</sup> En un momento de la obra, el narrador indica que se trataba del primer amor de Juan, así que podría tratarse de Clara Pastor, muchacha a la que, según el texto «MV», Emar conoce el 11 de abril de 1909, acontecimiento que hizo «aparecer, por primera vez en mi vida, al amor». Álvaro Yáñez Bianchi, *M[i] v[ida]*. *Diarios (1911-1917)*, Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers (ed.), Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / LOM / Fundación Juan Emar, 2006, p. 149.

autor para progresivamente evolucionar hacia una verdadera simbiosis. Por esta razón, es importante comprobar que la escritura de sus obras viene motivada, en muchos casos, por la relación con una mujer y, cuando no es así, esta sigue desempeñando un papel capital en el proceso creativo de la misma. Como afirman Brodsky, Lizama y Piña:

En Emar es reiterada la práctica de involucrar a sus parejas en su actividad creativa. Mina Yáñez, su primera mujer, colaboró activamente en el trabajo de difusión que Emar lideraba en las Notas de arte, fue parte del grupo directivo y aportó con sus dibujos [...]. Gabriela Rivadeneira ilustró sus libros y participó de la elaboración del plano de San Agustín de Tango. Pépèche, promovía sus pinturas y él la invitó a continuar trabajándolas [...] trabajo que ella realiza, pues los firma, barniza y enmarca<sup>31</sup>.

Aclarado este punto, Juan Emar se caracterizó durante toda su vida por un grave sentimiento de marginalidad. La búsqueda de «otro» con quien armonizar se convirtió en un propósito vital, propósito que en la vida real intentó llevar a cabo mediante sus fallidas relaciones amorosas. Fue, sin embargo, en la creación literaria, a través de sus personajes y *alter ego*, donde Emar encontró esos apoyos tan demandados y, en consecuencia, la escritura se convirtió en refugio del escritor. Emar, pues, vivió realmente en sus textos y fueron determinadas mujeres las que motivaron su escritura. Este rol tan determinante en su vida le obligó a incluirlas en la materia escritural. En este punto son totalmente aplicables a nuestro caso las palabras de Ricardo Piglia a propósito de Franz Kafka: «Entonces necesita estar solo, aislado, en la cueva, pero también necesita una mujer que espere (y haga posible) lo que escribe. ¿Cómo quedarse allí y no salir nunca? O, mejor, ¿cómo llevar a una mujer a la cueva? O, en todo caso, ¿qué clase de mujer?»<sup>32</sup>.

¿Cómo son María y Guni Pirque? En realidad, poco sabemos acerca de ellas, pues generalmente carecemos de su propia voz<sup>33</sup>. Solo podemos saber cómo las ven Juan y Onofre Borneo, respectivamente, y, más importante, cómo les gustaría que fueran. Emar toma a una mujer real

<sup>31</sup> Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña, «Prólogo», p. 31.

<sup>32</sup> Ricardo Piglia, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2013, p. 58.

<sup>33</sup> En *Amor* sólo disponemos de dos voces: la del narrador e, indirectamente, la de Juan a través del narrador o mediante la cita. En *Umbral* sí escuchamos la voz de Guni Pirque en algunas secuencias, pero es muy secundaria. Por otra parte, otros textos que hemos empleado para entender estas obras (la correspondencia a Carmen Cuevas o el diario personal) presentan siempre y únicamente la voz de Juan Emar.

como referente y le crea un *alter ego* literario que poco a poco se consolida y desplaza a su referente. En este *alter ego* es en quien el yo proyecta todas sus ilusiones, intentando crear una versión perfeccionada de la mujer según su criterio, esto es, una mujer intelectual, cómplice, cuyo máximo anhelo sea el conocimiento; una mujer, en definitiva, que pueda entender al yo. Como indica Juan:

[...] todos los hombres que se dedican a las artes necesitan para crear la inspiración de una mujer. [...] Una inspiradora tiene que ser algo más que una chiquilina vanidosa. Debe ser una mujer sin prejuicios, que ame la vida intensa por encima de todo y que comprenda las grandezas del arte y las torturas de sus adeptos. Una mujer así es la que necesito, así, así...<sup>34</sup>

Y, más adelante, ya sobre el proyecto de idealización:

—¡Si ella fuera intelectual! —fue como una vuelta en la marcha de su vida. Después de ella, su destino cambió. [...] Por primera vez, en sus veintidós años se encontró con algo cuya realización no le merecía ni la más ínfima duda. [...] Ahora había por un lado la consideración de que hacer a María intelectual era la mayor y mejor obra que él pudiera emprender [...]. Por otro lado, emprender dicha obra era para Juan la felicidad completa<sup>35</sup>.

*Amor* se finaliza, no obstante, en pleno proceso de formación de María, de hecho, la obra carece de final propiamente dicho y se corta tras una de las cartas de ella. Pese a esto, en una alucinación de Juan, producto de las drogas, el lector puede entrever cómo sería esa unión ideal de ambos:

—Esta noche, con la última campanada de la media noche, yo desnuda y enloquecida, las haré salir y contar sus inimaginables historias. Tú, Juan, oírás y crearás. [...] Ambos son ahora dínamos eléctricos. Son eléctricos. Dueños de la electricidad, pueden hacer cosas fabulosas. —Después las haremos —susurra María, —yo te indicaré el momento. —Te obedezco —responde Juan<sup>36</sup>.

No obstante, en *Amor* aún nos encontramos a un Emar relativamente joven, no iniciado aún de manera firme en la escritura literaria y, por eso, con muchos vínculos todavía con la realidad. Pese a los desvaríos y abstracciones, el objetivo del protagonista es conseguir de María una intelectual y, a partir de ahí, crear arte. María aún es un ente físico con

---

<sup>34</sup> Juan Emar, *Amor*, pp. 113-114.

<sup>35</sup> Juan Emar, *Amor*, pp. 92-93.

<sup>36</sup> Juan Emar, *Amor*, pp. 102-103.

un referente claro. Sin embargo, conforme pasen los años Emar irá metiéndose cada vez más en la esfera literaria para, finalmente, en la época de *Umbral* contemplarla como única opción de vida. De ahí que, aunque la relación entre Juan y María sea muy parecida a la de Onofre y Guni, vemos en esta última un estadio mucho más alto de abstracción, pues Guni se aleja de su referente progresivamente para solo ser un personaje de ficción. Al menos, ese es el propósito de Emar. Ese es el motivo por el que hemos escogido *Umbral* como segundo objeto de estudio, pues representa el último –y más perfecto– estadio en el proceso de ficcionalización de la propia existencia del autor. De ahí que sea en *Umbral* donde mejor podamos ver esa conexión tan especial entre la mujer y el yo. Onofre Borneo le confiesa a Guni Pirque en un momento de *Umbral*:

Mientras viví sin conocerla a usted no pude emprender ninguna obra ni acción pues para cada una me parecía requerir tal número de conocimientos y sobre todo [...] de «experiencia», que acaso mil años no bastarían. ¡Qué iban a bastar los 47 míos! Cuando la conocí sentí que, sin darme cuenta, había acumulado algunos pocos pero suficientes conocimientos como para acometer una obrita cualquiera, mas que lo que me faltaba era otra vez esa palabra [...]: «experiencia». Entonces insistí en su amistad. Y sentí, al acercarme de lleno a usted, lo mismo que ha de sentir el hombre meditativo y zarandeado por los ruidos, al cobijarse bajo la sombra y junto al tronco de un árbol milenario. [...] «Guni es un abedul; el abedul es milenario; Guni es la mujer milenaria; ¡bendita sea!»<sup>37</sup>.

El proceso es prácticamente igual que en *Amor*: el yo está desorientado, abrumado ante la inmensidad de materiales y proyectos, hasta que aparece la mujer que encauza tal actividad. De ahí, el temor a la desaparición de la mujer, porque sin ella no hay posibilidad de creación: «El “U”, sin G[un]i, no es un libro; no es mi novela, no es un tratado de psicología, ni de filosofía, ni de metafísica, ni de nada. El “U” es una carta a usted. Por eso estoy amarrado a usted. No se cambia de “usted” como se cambia de camisa o de prostíbulo»<sup>38</sup>. Esta cita parece hablar claramente del plano literario, sin embargo, en la siguiente, no sabemos hasta qué punto se refiere Emar a la relación sentimental real entre ambos o a la relación que ella guarda para con la redacción de *Umbral*:

---

<sup>37</sup> Juan Emar, *Umbral*, pp. 169-170.

<sup>38</sup> Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 189. Carta del 12 de octubre de 1943.

Por favor se lo pido, espere un poco. Haré todo lo que usted ordene. No puedo seguir viviendo sin usted. Voy a Mq a empezar a tramitar mi nulidad. Soy su esclavo, soy su perro. Esto no puede terminar así. Necesito de usted. No se comprometa a nada todavía sin antes ponerme a prueba. No soy malo, mi Camo. Seré eternamente bueno para usted. Por favor espere. Se lo pido de rodillas<sup>39</sup>.

La creación literaria se convierte, así, tanto en *Amor* como en *Umbral* en un hijo de ambos, en principio, en el hijo ficcional de dos entes ficcionales que mantienen una relación ficcional también: «Esta obra será el centro de nuestro amor, será nuestro hijo bien amado [...]. Como ya calcularás, nuestro hijo es mi obra, nuestra obra desde ahora en adelante»<sup>40</sup>; «¡Nuestros hijos! [...] ¿No deben nuestros hijos crecer en la realidad del momento de sus vidas?»<sup>41</sup>. Pero, y, ¿fuera de la obra literaria? Leemos en cartas de Emar a Carmen Cuevas en 1941 y 1942: «Implántese la plena confianza en todo lo nuestro, tome posesión absoluta de su “U”, como de un hijo, hágalo y diríjalo, vaya dando forma a aquello que empezó a vislumbrarse como “Emperatriz”»<sup>42</sup>; «Ya pasará, ya volveré a tomar en mis brazos a nuestro hijo “U” para enseñarle a dar un paso más en su vida»<sup>43</sup>. Confirmamos, pues, lo que ya habíamos afirmado antes: para Emar realidad y literatura se funden y, de hecho, parece que es la segunda la que invade a la primera. Así, ocurre que en muchas ocasiones es difícil discernir si nos encontramos en el argumento de la obra o en la vida real entre Emar y sus parejas. A modo de ejemplo, baste el momento en que el personaje de Guni Pirque abandona *Umbral*, según el texto, en julio de 1942:

Te has ido, te has ido de Santiago, te has ido de San Agustín de Tango, te has ido de todas partes. Te has ido del frío, del calor y de las aguas... ¿Te has ido de verdad? A veces se me figura que todo esto no es más que un delirio absurdo. Delirio o realidad, ¿para qué te vas? Perseguirte es el círculo fatigante y sin fin, es la ruina de ambos y la muerte de nuestro hijo sin haber crecido<sup>44</sup>.

Guni, Carmen, ¿qué más da? Vida y obra mezcladas constantemente. En definitiva, aunque el yo masculino acostumbra a mostrarse sumiso y

---

<sup>39</sup> Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 230. Carta del 20 de octubre de 1944.

<sup>40</sup> Juan Emar, *Amor*, pp. 150-151.

<sup>41</sup> Juan Emar, *Umbral*, p. 72.

<sup>42</sup> Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 64. Carta del 8 de septiembre de 1941.

<sup>43</sup> Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 122. Carta del 17 de abril de 1942.

<sup>44</sup> Juan Emar, *Umbral*, p. 204.

obediente a lo que ella designe, su modo de sustituir el plano de la realidad por el plano de la ficción acaba logrando un efecto contrario. Como afirman Brodsky, Lizama y Piña sobre Carmen Cuevas, pero aplicable a toda la escritura emariana: «Él no la ve existiendo en cuanto Carmen Cuevas, desea que se transmute en otra. Mediante este deseo, la eleva, pero también la niega y subordina»<sup>45</sup>. Así, lo afirman sus protagonistas: «“U”: no lo tome como “rival”. ¿Por qué está empezando a tomarle distancia? ¡Transmute, niñita! No olvide que usted es mamá. Aunque le aburra. Quiéralo así. Es obra suya»<sup>46</sup>; «Vio, ante todo, que María no era una intelectual. [...] Sacó la libreta y anotó precisamente todas las materias que María debería saber para ponerse a la altura de él»<sup>47</sup>; «María sugestionada no se le escaparía. Y esto era lo primordial: asegurársela, poder contar definitivamente con el amor de una mujer»<sup>48</sup>.

En definitiva, observamos que, pese a las grandes diferencias que, en un principio, se aprecian entre las dos obras, ambas comparten una misma intención: son obras no solo dedicadas a una instancia femenina, sino que esta constituye el eje en torno al cual gira la obra literaria y la actividad del narrador. Ambas instancias femeninas son entes ficcionales caracterizados por constituir un proyecto para el yo narrativo, es decir, el yo ve en ellas la potencialidad de convertirse en la anhelada compañera intelectual de este, capaz de comprender su modo de pensamiento y su comportamiento en el mundo y con los demás. No obstante, estas entidades encuentran un correlato en la vida real: en *Umbral* de manera demostrable y en *Amor* de manera hipotética. Así, Emar crea *alter egos* literarios a algunas de las mujeres que marcaron su vida, pero estos dobles literarios evolucionan hacia una complejidad y una abstracción tal que el personaje acaba por invadir la esfera de la mujer real. La idolatría y sumisión que tanto Emar como sus narradores profesan a sus amadas, desde otro punto de vista, no es más que una negación de estas y una obsesión por convertirlas en aquello que él desea que sean. De ahí, quizá que Guni Pirque abandone *Umbral* y que el proceso de *Amor* quede inconcluso. Quizá estas mujeres no quisieron seguir viviendo en una esfera literaria. Franz Kafka le pregunta a su amigo Max Brod en

---

<sup>45</sup> Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña, «Prólogo», p. 38.

<sup>46</sup> Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 68. Carta del 21 de septiembre de 1941.

<sup>47</sup> Juan Emar, *Amor*, p. 103.

<sup>48</sup> Juan Emar, *Amor*, pp. 106-107.

1912: «¿Será cierto que uno puede atar a una muchacha con la escritura?»<sup>49</sup>. Del mismo modo que no fue posible hacerlo con Felice, pareja de Kafka, parece que para María y Guni Pirque tampoco lo fue.

## OBRAS CITADAS

- Brodsky, Pablo, Patricio Lizama y Carlos Piña (ed.), «Prólogo», en Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 13-42.
- Carrasco, Hugo, «Guni Pirque, narratorio de *Umbral*», en *Revista Chilena de Literatura*, 20 (1982), pp. 63-78.
- Castillo de Berchenko, Adriana, «Texto e intertexto en “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Revista Chilena de Literatura*, 40 (1992), pp. 123-128 (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://revistaestudioistributarios.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40003/4157>>.
- , «Armonía en pardo y oro. Estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar», en *Alpha*, 12 (1996), pp. 30-41.
- Dällenbach, Lucien, «Intertexto y autotexto», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 87-103.
- Emar, Juan, *Amor*, Santiago de Chile, La Pollera Ediciones, 2014.
- , *Cartas a Guni Pirque*, Pablo Bordsky, Patricio Lizama y Carlos Piña (ed.), Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2010.
- , *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996.
- , «Cdn III», diario inédito, 1934-1941.
- García Céspedes, Natalia, «Aproximaciones a “Chuchezuma” de Juan Emar», en *Cyber Humanitatis*, 6 (1998), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/10540/10606>>.

---

<sup>49</sup> Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 39.

- Grob, Camila, «La mujer esbozada por Juan Emar en “Tres mujeres”», en *Proyecto Patrimonio* (2007), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<http://www.letras.mysite.com/je170307.htm>>.
- Lastra, Pedro, «Nota preliminar», en Juan Emar, *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996, pp. 17-27.
- Navarrete, Carolina, «El erotismo en la narrativa de Juan Emar: la fantasía de Eros», en *Espéculo*, 39 (2008), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-06-2018] <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/juanemar.html>>.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2013.
- Traverso, Soledad, «“Tres mujeres” en *Diez* de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior», en *Taller de Letras*, 36 (2005), pp. 167-174.
- Yáñez Bianchi, Álvaro, *M[i] v[ida]. Diarios (1911-1917)*, Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers (ed.), Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / LOM / Fundación Juan Emar, 2006.

## «Fragmentos de un evangelio apócrifo», de Jorge Luis Borges: un legado ético de la poesía

MARÍA LUCRECIA ROMERA MOLINARI

Universidad Nacional de las Artes

**RESUMEN:** Inscripta en una investigación mayor referida a Borges: poesía y evangelio, abordo en esta ocasión el texto poético «Fragmentos de un evangelio apócrifo» de *Elogio de la sombra* (1969). En este texto Borges, que lee al sesgo y como ficción las escrituras sagradas, interviene, subvierte, altera e invierte las Bienaventuranzas de Cristo y otros evangelios cercanos a ellas, enmascarado en diferentes voces: secular, existencial, escéptica, religiosa y emancipado de la autoridad de las Escrituras a la luz de la poesía. Con esta operación, el poeta Borges transforma en «apócrifos», en el sentido primero de ‘ocultos’ pero sobre todo de ‘falsificación’, los evangelios canónicos. Así, a la audacia de las parábolas y metáforas de Cristo, Borges añade la audacia de una lectura y reescritura poética personal. De este modo le ha entregado a la poesía un legado ético donde subyace también lo «no dicho».

**PALABRAS CLAVE:** Evangelio, poesía, apócrifo, legado, ético

### 1. Introducción

Antes de abordar «Fragmentos de un evangelio apócrifo» me voy a detener en algunos puntos sobresalientes del poemario *Elogio de la sombra* (1969), al que pertenece el texto elegido. El poemario se nos manifiesta ya como un legado ético del poeta Borges. Y no sabemos si por «azar» o pre-meditación la presencia bíblica es aquí notoria. Podemos decir que se establece un diálogo entre referencias del Antiguo y el Nuevo Testamento. Las referencias de índole religiosa se entrecruzan y

transgreden el canon teológico y doctrinario debido a la visión personal de Borges, que, desde la libertad poética, se inclina, en esta ocasión con más énfasis, hacia una ética propia bajo la influencia estética de la tradición judeo-cristiana, de la filosofía medieval, de su misma poesía y la de los precursores, sustentada por la fe literaria de nuestro autor.

En primer lugar, voy a partir del prólogo de *Elogio de la sombra* para considerar algunos puntos de este legado poético. El prólogo contiene cuestiones claves relacionadas con la visión literaria y personal de Borges. La primera, se refiere a la ausencia, en su obra, de una u otra teoría estética: «No soy poseedor de una estética». La estética, en esta ocasión, se reduce, para Borges, a un código de preferencias lingüísticas:

El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas [...]<sup>1</sup>.

Luego, junto a las preferencias poéticas que Borges enumera y que cruzan toda su obra: «espejos, laberintos y espadas», añade en este libro dos temas nuevos: «la vejez y la ética». Borges tiene setenta años cuando escribe estos poemas, de hecho, meditativos. Este último rasgo me lleva a considerar la presencia de los poetas ingleses<sup>2</sup> preferidos por Borges, Stevenson entre ellos, como lo afirma en el prólogo: «Ésta (la ética), según se sabe, nunca dejó de preocupar a cierto amigo muy querido que la literatura me ha dado, a Robert Louis Stevenson»<sup>3</sup>.

Ligado al eje de la ética, Borges se inclina, según el prólogo de *Elogio de la sombra*, por las naciones protestantes en relación con las de tradi-

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 7.

<sup>2</sup> La preferencia poética de Borges por el tema ético me conduce a la noción de «poetas morales», tratada por el crítico Matthew Arnold, en *Poesía y poetas ingleses*, donde reúne, como por azar borgeano, a los amigos dilectos de Borges: Milton, Shakespeare, Keats, Wordsworth. Nos dice al respecto Arnold: «Voltaire, con su notable agudeza, se aló con mucho acierto que “ninguna nación ha tratado en poesía las ideas morales con más energía y profundidad que la inglesa”». Y a ade: «Ese, me parece, es el gran mérito de los poetas ingleses». Luego, junto a este concepto que comparte con Voltaire, alude a Milton, Keats, Shakespeare, con ejemplos que no puedo desplegar aquí (*Poesía y poetas ingleses*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, pp. 68-70).

<sup>3</sup> Así lo confirma Borges en el más que breve y contundente prólogo a las *Fábulas* de Stevenson: «[...] Stevenson no fue un hombre religioso. Fue algo mejor, fue un hombre ético [...]» (en Robert L. Stevenson, *Fábulas*, Buenos Aires, Legasa, 1983, p. 10).

ción católica. Prefiere la tradición nórdica a la mediterránea: «Una de las virtudes por las cuales prefiero las naciones protestantes a las de tradición católica es su cuidado de la ética»<sup>4</sup>. La ética es para Borges un aspecto que comprende lo estético, pero además es una propuesta crítica en el contexto de la Argentina. Lo manifiesta con claridad al referirse a Bernard Shaw como un escritor que no es valorado entre los argentinos justamente por su temática ética y filosófica:

¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas y más nobles que nuestros mejores momentos. En ese parecer fundo mi convicción de la preeminencia de Shaw<sup>5</sup>.

En cuanto a las formas elegidas por Borges en *Elogio de la sombra* atiende aquí al ritmo y a la respiración de los versos teniendo en cuenta la tradición poética bíblica: «Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los salmos».

Al finalizar el prólogo de *Elogio de la sombra*, Borges se dirige al lector, sobre el que deposita su fe literaria y es siempre un par, un amigo, un desconocido, al que considera partícipe de la Belleza, como algo que nos sucede sin exclusividad: «Espero que el lector descubra en mis páginas algo que pueda merecer su memoria; en este mundo la belleza es común»<sup>6</sup>.

Al abordar la composición que nos ocupa: «Fragmentos de un evangelio apócrifo», nos vamos a dejar guiar por nuestro escritor, que teoriza poéticamente y nos abre a un diálogo siempre vivo y proteico. El camino nos conducirá así a otros poetas, filósofos, pensadores y hasta críticos y estudiosos de su obra, con los que compartiremos nuestra propuesta de trabajo: la relación entre «poesía y evangelio» en Borges.

---

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 8.

<sup>5</sup> Por un lado, en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw», de *Otras inquisiciones* (1952), Borges declara críticamente: «Los temas fundamentales de Shaw son la filosofía y la ética: es natural e inevitable que no sea valorado en este país o que lo sea únicamente en función de algunos epigramas. El argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito de átomos de Demócrito; la filosofía, no le interesa. La ética tampoco [...]», en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964, pp. 219-220. En esta dirección crítica pero en relación con lo religioso Borges nos dice en *Discusión* (1932): «Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa pero no creo», en Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 174.

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 9.

## 2. «Fragmentos de un evangelio apócrifo»: heterodoxia e invención poética

Me interesa, ante todo, bosquejar un marco que dialogue con estos «fragmentos evangélicos», propios de la poesía de Borges. Nos encaminamos entonces, en principio, a la Biblioteca personal de nuestro autor y abrimos los *Evangelios Apócrifos*, prologados brevemente por él. En el prólogo nos muestra ya las claves del íntimo lazo que nos ocupa: el de poesía y evangelio. Nuestro escritor lo inicia partiendo de su actividad esencial: leer y lo que este ejercicio conlleva:

Leer este libro es regresar de un modo casi mágico a los primeros siglos de nuestra era cuando la religión era una pasión. Los dogmas de la Iglesia y los razonamientos del teólogo acontecerían mucho después [...] <sup>7</sup>.

El hecho de que «la religión era una pasión», como subraya Borges, nos envía a los encendidos debates entre las distintas teorías, doctrinas y sectas del cristianismo primitivo (catarismo, maniqueísmo, gnosticismo, etc.) antes de que el Dogma las considerara heréticas <sup>8</sup>.

Los evangelios apócrifos que Borges prologa pueden inscribirse en esa heterodoxia que va por fuera de los «razonamientos del teólogo», parodiados por nuestro autor en un cuento clave: «Los teólogos» (*El Aleph*, 1949).

---

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo a Evangelios apócrifos I», en *Biblioteca personal*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, p. 9.

<sup>8</sup> Los lectores de Borges sabemos que sus lecturas de la teología como de la filosofía son estéticas y abarcan a los maestros, filósofos y Padres de la Iglesia, especialmente a aquellos cuyas propuestas teológicas levantaron sospechas en relación con el Dogma eclesial. Así sucede con las referencias borgeanas a Dionisio Areopagita o Pseudo Dionisio, citado frecuentemente por Borges, quien promovió el encuentro entre la cultura e inteligencia griega junto con el anuncio de Cristo desde la propuesta de una teología negativa, estimada por Borges desde lo poético, que nos habla de un Dios que está por encima de todos los conceptos, encontrando más verdad en la sencillez de las imágenes que en las grandes abstracciones. Este ejemplo no agota las lecturas borgeanas de los maestros y filósofos de la teología como tampoco su inclinación a ficcionar las propuestas de las sectas cristianas heresiarcas: catarismo, gnosticismo, maniqueísmo, todas ellas muy cerca de un platonismo radical. Estas doctrinas, incluidas las del primer cristianismo (comunidades palestinas, paulinas) así como la redacción de distintos evangelios: los apócrifos y los que se canonizaron, fueron el fruto de encendidas polémicas, alimentadas por la pasión, como le gusta referir a Borges: «cuando la religión era una pasión».

Por otra parte, sabemos de la predilección de Borges por el Dios vi-  
viente, por su realidad humana, que tanto los evangelios canónicos co-  
mo los apócrifos nos han legado, según lo afirma nuestro autor: «[...] lo  
que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido,  
durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrifica-  
do cuya muerte había redimido a todas las generaciones de Adán»<sup>9</sup>. Este  
Dios que se hace hombre es aquí para Borges un héroe trágico que, en  
un gesto de trascendencia, supera lo meramente épico<sup>10</sup>, si pensamos  
que los evangelios, como los considera Borges en su conferencia «El  
arte de contar historias», constituyen un poema épico de carácter «di-  
vino» dictados, a la manera borgeana, por el gran escritor, el Espíritu:  
«[...] y podemos considerar los Evangelios una especie de *épica divina*  
[...]»<sup>11</sup> (la cursiva es mía). La consideración de Borges me lleva a dialo-  
gar con las argumentaciones del filósofo George Santayana, quien en su  
obra, *La idea de Cristo en los Evangelios*, los vincula a un origen poético.  
Nos dice entonces Santayana:

La unción, la frescura, los detalles de vida de muchos pasajes de los *Evangelios* son  
otras tantas pruebas de su origen poético. [...] Los Evangelios están tan inspirados  
en su trama como en su mensaje. Si originariamente son obras de propaganda y  
edificación, por su método de composición pertenecen a la *épica religiosa*<sup>12</sup>.

Otro aspecto a destacar en el prólogo borgeano es el carácter de «apó-  
crifos» de estos evangelios: «Entre los libros que anunciaban esa verdad  
estaban los *Evangelios apócrifos*. La palabra *apócrifo* ahora vale por fal-

---

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, vol. 1, p. 9.

<sup>10</sup> El filósofo George Santayana parece dialogar con Borges al expresar algunos puntos de vista afines con nuestro escritor, ya que considera la pasión de Cristo, aun en el contexto evangélico, una tragedia: «La pasión de Cristo venía a ser la mayor y más sublime de las tragedias: la de Dios ofreciéndose en sacrificio por los pecados de sus criaturas». Esta doctrina radicalmente mística y gnóstica, según Santayana, es mencionada constantemente en todos los evangelios pero está contrarrestada por otros elementos tomados de la tradición judía» («El Mesías», en *La idea de Cristo en los Evangelios*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 55-56).

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, «El arte de contar historias», en *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 66.

<sup>12</sup> George Santayana, «Inspiración», en *La idea de Cristo en los Evangelios*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 11-12.

sificado o por falso; su primer sentido era *oculto*»<sup>13</sup> (la cursiva es del autor). Lo «oculto» no estaría entonces desligado de la poesía desde la perspectiva de un origen mágico de sus raíces, según Borges, un origen que involucra también la relación del hombre con lo religioso: «La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico»<sup>14</sup>.

Asimismo, el primigenio sentido de apócrifo congregaba sólo a los iniciados: «Los textos apócrifos eran los vedados al vulgo, de lectura sólo permitida y completa a unos pocos»<sup>15</sup>. El carácter de las doctrinas de Cristo estaba destinado a una élite de iniciados. Este carácter iniciático era de raíz radicalmente gnóstica, una doctrina que atrajo siempre a Borges y que en los primeros siglos del cristianismo era practicada por aquellos a quienes alcanzaba el conocimiento de las verdades trascendentales de Cristo a través de la *gnosis* o experimentación introspectiva, un camino que guardaría cierta correspondencia con los antiguos ritos de iniciación de la cultura griega, cuya esencia era también de raíz poética, si pensamos en la intervención del mito y de la relación del hombre con lo divino, tan presente en los cantos homéricos como en los ritos eleusinos y órficos hasta desembocar en el monoteísmo judeo-cristiano<sup>16</sup>.

También podemos considerar el sentido de «apócrifo» en una dirección bien borgeana: la del escritor que escribe y lee la tradición desde las orillas, al sesgo, con irreverencia, configurando así una literatura «apócrifa», reescrita, apropiada, falsificada, como lo piensa Borges en «El escritor argentino y la Tradición», uno de los ensayos reunidos en *Discusión* (1957).

Pero si volvemos al prólogo de los *Evangelios apócrifos*, Borges traza con admirable síntesis una biografía del Dios viviente desde la mirada siempre indagante del poeta. Hace hincapié en tres aspectos que lo conmueven de Cristo: como maestro de una doctrina sin escritura; como poe-

---

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, vol. 1, p. 9.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *El otro, el Mismo*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 164.

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, vol. 1, p. 9.

<sup>16</sup> En relación con lo oculto e iniciático de los antiguos misterios y el vínculo que establecieron con la poesía, la filosofía y la religión judeo-cristiana, remito al estudio de Julio Navarro Monzó, *Misterios eleusinos y órficos*, Montevideo, Federación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes, 1925.

ta de metáforas únicas y como el héroe trágico que desde ese oscuro lugar geográfico pasa a «gobernar el mundo»:

Más allá de nuestra falta de fe, Cristo es la figura más vívida de la memoria humana. Le tocó en suerte predicar su doctrina, que hoy abarca el planeta, en una provincia perdida. [...] *Salvo aquellas palabras que su mano trazó en la tierra y que borró en seguida, no escribió nada.* [...] *No usó nunca argumentos; la forma natural de su pensamiento era la metáfora* [...]. *Joven, murió oscuramente en la cruz*, que en aquel tiempo era un patíbulo y que ahora es un símbolo [...]. Nadie como él ha gobernado y sigue gobernando el curso de la historia<sup>17</sup>.

Nuestro poeta rescata aquí los rasgos esenciales que él admira de Cristo (subrayados por mi cursiva), pensados siempre por fuera del Dogma y en relación con la hazaña única: haber condescendido al lenguaje y, en consecuencia, al tiempo sucesivo, hasta la muerte en la cruz.

También para el pensador George Santayana los rasgos esenciales de Cristo conmovieron al mundo, incluido el de los antiguos, ya que Cristo supera todas las filosofías personales y las trasciende a partir del carácter heroico, admirado por Borges, como clave de esa trascendencia<sup>18</sup>.

Ahora bien, ligado al tema de la ética, me interesa destacar el proyecto que el escritor dice haber pensado sobre la posibilidad no ya de reescribir sino de escribir un quinto evangelio:

[...] este proyecto mío [...] yo ciertamente no puedo ejecutarlo [...] vendría a ser la máxima ambición para un escritor [...]. Ese quinto Evangelio *podría predicar una ética que no fuera la de los otros Evangelios*. Pero, lo más difícil no sería eso; lo más difícil sería inventar nuevas parábolas, dichas a la manera de Cristo, y que no estuvieran en los otros cuatro Evangelios. [...] ahora, quizá para no usar otra similitud, *convendría repetir alguno de los otros Evangelios, y hasta podrían buscarse pequeñas variantes*. Si un escritor lograra hacer eso, sería algo mucho más extraordinario que el *Así habló Zaratustra* de Nietzsche [...]. Y ese Evangelio podría tener unas treinta páginas y sería uno de los libros más extraordinarios. Y si

---

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, vol. 1, p. 9, la cursiva es mía.

<sup>18</sup> Nos dice Santayana: «[...] Cristo nunca se habría atraído la fe y el amor de ese mundo en disolución si hubiera parecido menos heroico que el sabio estoico, menos desprendido que el escéptico o menos sensible y humanitario que el poético epicúreo. Todos estos le podían perdonar bien su judaísmo porque espiritualmente lo había trascendido por completo» («El Mesías», p. 57-58).

ese libro tuviera suerte, irían imprimiéndolo junto con los Evangelios del Nuevo Testamento y llegarían a ser parte del canon también. [...]»<sup>19</sup>.

El proyecto de escribir un quinto evangelio parece exceder al Borges poeta, pero forma parte de la postura de nuestro escritor acerca de leer al sesgo o de modo irreverente, en este caso, textos sagrados. Recordemos que Borges considera «insuperables» las parábolas y las metáforas de Cristo, que para él es un poeta. Sin embargo, propone, no sin ironía, al delegar este proyecto en algún otro escritor, un porvenir canónico sobre este quinto evangelio que podría pasar así a formar parte del canon religioso y en consecuencia literario como quien dice: al principio fue el Verbo y después ¿el canon? Asimismo, propone también algunas operaciones textuales que el mismo Borges pone en práctica. Por un lado, «buscar una ética que no fuera la de los propios evangelios», es decir, una ética propia como la que nos presenta en «Fragmentos de un evangelio apócrifo»; por otro lado, repetir algunos de los evangelios canónicos, ya que serían insuperables, pero leídos desde otra perspectiva (en un juego semejante al de «Pierre Ménard, autor del Quijote»), pero además «podrían buscarse pequeñas variantes», es decir, apropiaciones, reescrituras, irreverencias, algo que también lleva a cabo en esta ocasión, ya sea con inversiones, subversiones o intervenciones, no tan «pequeñas», a las Bienaventuranzas de Cristo y a otras sentencias evangélicas.

El Borges indagador y agnóstico pasa entonces a absorber, reescribir e intervenir con osadía los evangelios canónicos, desviándolos del dogma y transformándolos en «apócrifos», con un sentido que incluiría también el de la falsificación, ya que Borges ha reescrito bajo distintas máscaras fragmentos importantes de la teología, de la filosofía, que él ha leído como literatura, dándoles una nueva existencia. Tenemos entonces a un Borges que desiste de un evangelio (que podría formar parte, por fin, del canon religioso) y opta por un proyecto más modesto inscripto en una obra, la suya, que formaría parte del canon literario de Occidente.

Las sentencias de este evangelio borgeano podrían también estar destinadas a los lectores que han seguido las pistas de su obra. Por eso, algunas de las Bienaventuranzas de Cristo conviven aquí con otras reescrituras borgeanas dando cuenta de la operación que nuestro escritor lleva a cabo

---

<sup>19</sup> Osvaldo Ferrari, *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 99-100, la cursiva es mía.

desde una heterodoxia poética. Es decir, bajo las influencias «literarias» de la tradición judeo-cristiana, del protestantismo, del panteísmo spinoziano, de la argumentación acerca de la conciencia divina de Escoto Erígena, de la concepción mística de Swedenborg y principalmente de la sombra de la poesía, si recordamos «Los proverbios del Infierno», del poeta inglés William Blake<sup>20</sup>, a quien Borges, en su *Introducción a la literatura inglesa*, caracteriza esencialmente en pocas líneas, no sin admiración:

El poeta, pintor y grabador William Blake (1757-1827) es, con William Langland, uno de los grandes místicos de Inglaterra. Cronológicamente fue contemporáneo de los románticos; mentalmente, de los neoplatónicos, de Swedenborg y de Nietzsche<sup>21</sup>.

A la sombra entonces de los grandes heresiarcas Swedenborg y Blake, a los que Borges se afilia gustoso, los «Fragmentos de un evangelio apócrifo» dan cuenta de una deliberada reescritura, por fuera del canon religioso, que encuentra una voz personal pero sin llegar a encarnar, como en Blake, en una teología poética propia, aunque ambos compartan una emancipación de la autoridad de las Escrituras Sagradas, que en el caso de Borges va más lejos al considerarlas un objeto estético que reescribe en un sentido post-moderno, en tanto no sólo se desvía del dogma sino que, como en el caso de los «Fragmentos», lo subvierte hasta transformarlo en apócrifo.

La operación de presentar este «evangelio apócrifo» en «Fragmentos» se manifiesta a partir de la composición del texto, distribuido en sentencias o también *apotegmas*<sup>22</sup>, que el autor ha numerado de un mo-

---

<sup>20</sup> En relación con los «Proverbios del Infierno» de Blake, inscriptos en *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, nos dice el poeta Luis Cernuda en el prólogo a esta obra: «[...] la obra de Blake no descansa sobre una teología o mitología cuyos conceptos y términos estén reconocidos y aceptados por una iglesia y una comunidad de Fieles [...]. De ahí la dificultad primera de su lectura, ya que Blake *inventa* su propia mitología y teología; y la otra dificultad es que a veces usa de conceptos reconocidos y aceptados por el cristianismo, pero dándoles una significación enteramente personal al propio poeta, la cual, para complicar aún más la dificultad inicial, no es siempre la misma según la doctrina anterior de Blake, sino que se modifica y altera de un libro poético a otro» («Prólogo», en William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Buenos Aires, Continente, 2011, p. 8, la cursiva es mía).

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, Madrid, Alianza, 2008, p. 72.

<sup>22</sup> Según el Diccionario de la R.A.E., el significado de apotegma es: «Dicho breve y sentencioso; dicho feliz, generalmente el que tiene celebridad por haberlo proferido o escrito algún hombre ilustre o por cualquier otro concepto». En nuestro caso nos

do discontinuo, quebrando la sucesión numérica, para dar cuenta de que la totalidad de las sentencias, a modo de Bienaventuranzas, serían 51, porque en el texto observamos que comienzan con el número tres, faltando la primera y la segunda, y luego, en un orden progresivo, el resto de las sentencias nos muestran que faltan también las correspondientes a los números 21, 22, 23; 35, 36, 37, 38; 42, 43, 44, 45, 46, respectivamente, dando lugar así a 33 sentencias textuales (con las connotaciones que promueve desde ya el número 3: las tres negaciones y luego las tres afirmaciones de Pedro, la santísima Trinidad, etc.). El hecho de que se interrumpa la sucesión numérica nos habla ya de «fragmentos», pertenecientes además a un «evangelio apócrifo» por afuera del dogma cuyas partes faltantes se han perdido o están ocultas. Asimismo, denota la preferencia de Borges por «eso» que falta, por lo «no presente» en el texto, semejante a lo «no dicho» para la poesía. Lo que falta da lugar así a una libertad enunciativa que abre la recepción del lector.

Borges subvierte, altera y reescribe las Bienaventuranzas de los Evangelios canónicos, atribuyéndose en el evangelio «apócrifo» de su autoría la libertad de la poesía. Las Bienaventuranzas que intercala y reescribe junto a otras de su invención son las de Mt 5, 1-12, y Lc 6, 20-26<sup>23</sup>. El poeta se arriesga así a intervenir las Bienaventuranzas canónicas, es decir, las «ocho felicidades» que Cristo manifestó a sus discípulos y a quienes allí, en lo alto de la montaña, lo escuchaban para que aspirasen a ellas. Nuestro escritor las despoja del significado doctrinario que encierran para los cristianos: vista y posesión de Dios en el Cielo, y también se atreve a reescribir y alterar las sentencias que los evangelistas anuncian en evangelios cercanos al de las Bienaventuranzas: «La sal de la tierra y la luz del mundo» (Mt 5, 13-16); «El amor a los enemigos» (Lc 6, 27-35), por citar algunos ejemplos, pues cada sentencia borgeana

---

apoyamos en lo de «dicho breve y sentencioso»; una forma que, por su laconismo, cae dentro del estilo de Borges. Pero también me interesa apuntar, respecto de esta forma, cierta analogía con los proverbios que Blake tituló «Proverbs of Hell» («Proverbios del Infierno»), en *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, que Borges conoce muy bien, y de los cuales cito un ejemplo: «[...] Un necio no ve el mismo árbol que ve un sabio», (William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, pp. 35-39).

<sup>23</sup> El discurso de las Bienaventuranzas, que corresponde al Sermón de la montaña en el Evangelio según Mateo, contiene reminiscencias del Antiguo Testamento, especialmente de los Salmos y los profetas. Las Bienaventuranzas del Evangelio de Lucas son más breves, ya que se dirigen a los gentiles y omiten los temas relacionados con el judaísmo.

tiene su correspondiente relación canónica, excepto las cuatro felicidades enunciadas al final de estos «Fragmentos».

La «subversión» canónica que implican ya los Evangelios para el *status quo* de su tiempo es a su vez alterada y subvertida por el poeta Borges, quien transforma las Bienaventuranzas y sentencias de Cristo en un libre tratado de poesía y de ética personal.

En primer lugar, voy a considerar la relación entre evangelio y poesía a partir de la enunciación del texto, ya que desde el comienzo de estos «Fragmentos» nos enfrentamos a una enunciación ficcional en la que subyacen interrogantes. Podemos preguntarnos, como ya lo hizo el estudioso Daniel Nahson:

¿Quién habla? [...] ¿Cuál es la perspectiva ética del hablante? ¿Se trata de una voz edificante y hebreo-cristiana?, ¿pagana y secular?, ¿escéptica, pragmática o existencial? ¿Cómo explicar su tono grave y leve, acaso incluso aleccionante y desenfadado, a un tiempo didáctico, religioso y laico?<sup>24</sup>.

En coincidencia con Nahson, retomamos los interrogantes acerca de ¿quién habla? y reconocemos una voz que, por un lado, se superpone a la de Cristo y a la de los evangelistas y que se escuda en la deliberada acepción compositiva de «Fragmentos» y de «apócrifos». Y por el otro, podemos escuchar la voz del poeta como una voz que asimila diferentes voces –pagana, religiosa, laica, profana, existencial– del mismo modo que Robert Browning toma la identidad de Judas o Calibán o la de un soldado mercenario «que muere sin temor y sin fe»<sup>25</sup> o Milton, quien, según Borges, toma la identidad de Sansón, el protagonista del poema *Samson Agonistes*<sup>26</sup>, o el poeta Dante, quien, según Borges teoriza en el prólogo a *Nueve ensayos dantescos*, es cada uno de sus personajes:

---

<sup>24</sup> Daniel Nahson, «Dios, Cristo, Borges y el canon de los Evangelios», en *La crítica del mito*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 159-227.

<sup>25</sup> En el poema «Browning resuelve ser poeta», en Jorge Luis Borges, *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

<sup>26</sup> En relación a *Sansón* como «espejo» del poeta Milton, referimos la lectura del propio Borges en *Introducción a la literatura inglesa*: «“Sansón el luchador”, publicada en 1671, es acaso la obra maestra de Milton. [...]. Sansón, traicionado por su mujer, rodeado de enemigos y ciego, es espejo de Milton» (en Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, p. 41).

El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. [...] Para conseguir ese fin, se incluyó como personaje de la Comedia e hizo que sus reacciones no coincidieran o sólo coincidieran alguna vez –en el caso de Filippo Argenti, o en el de Judas– con las decisiones divinas<sup>27</sup>.

También Borges ha incluido su voz, superpuesta a las otras, en estos «Fragmentos de un evangelio apócrifo». Una voz emancipada de la autoridad de las Escrituras siguiendo así la trayectoria de Dante, Milton y Blake –una tríada admirada por Borges– que el crítico Harold Bloom se encarga de mostrarnos como derribadores de «verdades sagradas»<sup>28</sup>. Una voz, entonces, la de Borges, que enuncia enmascarada y que si bien admira los evangelios por su valor estético los discute y los altera en su valor de dogma llevando a cabo la ardua tarea de simulación en la que su voz convive con las otras –seculares, religiosas, escépticas–, si pensamos en la disolución del yo tan cara a nuestro escritor.

En cuanto a quién le hablan estos «Evangelios apócrifos», podemos pensar en el lector proteico, acorde a la escritura de Borges. Un lector que puede ser o no cristiano y que la poesía, con su propia ética e invención, libera y provoca.

### 3. «Fragmentos de un evangelio apócrifo»: un legado ético de la poesía

Examinemos algunas sentencias, a modo de breve muestra, de estos «evangelios apócrifos» y borgeanos que se abren con las «Desdichas» y se cierran con las «Felicidades», a la luz de una lectura poética. Abordamos, en primer lugar, las sentencias que inician las «Desdichas». Así ya, las dos iniciales, 3 y 4 –«Desdichado el pobre en espíritu, porque bajo la tierra será lo que ahora es en la tierra»; «Desdichado el que llora, porque ya tiene el hábito miserable del llanto»–, provocan al lector con la inesperada inversión de las Bienaventuranzas evangélicas de Mt 5, 3-5 y de Lc 6, 20-21: «Felices ustedes, los pobres, porque el Reino de Dios les pertenece»; «Felices ustedes, los que ahora lloran, porque reirán». La voz

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 93-94.

<sup>28</sup> Harold Bloom, en *Poesía y creencia*, advierte que: «Todos los grandes poetas, ya sean Dante, Milton o Blake, deben derribar las verdades sagradas hasta llegar a la fábula y a la canción antigua [...]. Toda verdad sagrada, no la propia de uno, se convierte en fábula, [...], que requiere revisión correctiva» («Ilustración y Romanticismo», en *Poesía y creencia*, Luis Cremades [trad.], Madrid, Cátedra, 1991, p. 110).

ficcional se opone aquí de modo radical al «felices» canónico. Con una voz muy secular «el pobre de espíritu» borgeano residirá sólo en la tierra, que, en una suerte de realismo ontológico, oficia de morada última, donde seguirá siendo lo que ha sido: un desdichado. No hay cielo que albergue a este «pobre de espíritu», que conlleva resonancias poéticas de Blake para quien «el tonto no entrará en el cielo por muy santo que sea». En cuanto a la sentencia 4, los que «lloran» no sólo son considerados poco heroicos, contrariando así a los evangelistas, sino que desde la perspectiva de Borges, casi estoica, la manifestación del llanto no garantiza una recompensa en el más allá. Por el contrario, sería una responsabilidad ética, individual, hacerse cargo del sufrimiento sin esperar dádivas: «Dichosos los que saben que el sufrimiento no es una corona de gloria», enuncia luego la sentencia 5, despojada de la fe en «el más allá». En este punto podemos recordar la lectura que hace Borges de Blake y también del místico sueco Swedenbörg, para quienes la salvación se daría por la inteligencia y no por una ascesis de sufrimiento, en el caso de Swedenbörg, y por el goce estético y la liberación de las pasiones, en todos los órdenes: creativo, sexual, social, según Blake<sup>29</sup>.

«Feliz» en este evangelio apócrifo es aquel que: «No insiste en tener razón, porque nadie la tiene o todos la tienen», como enuncia la sentencia 7, ya que «tener razón» es para Borges ignorar al prójimo desde el argumento, tantas veces falso, del razonamiento. La razón nos puede conducir a laberintos sin salida. Un hombre «justo» sería para Borges «El que prefiera que los otros tengan razón», como se enuncia en el poema «Los justos»<sup>30</sup> (*La cifra*, 1981). También será feliz «El que perdona a los otros y el que se perdona a sí mismo», según la sentencia número 8, una máxima sobre el perdón en la que Borges apela a una conciencia personal, ya

---

<sup>29</sup> Como lo apunta el poeta Cernuda en el prólogo ya mencionado, citando a Blake: «En el cielo se admite a los hombres no porque hayan dominado sus pasiones o porque no las tengan, sino porque hayan cultivado su entendimiento. Los tesoros del cielo no consisten en la negación de las pasiones sino en las realidades del intelecto, de las cuales manan todas las pasiones libres en su eterna gloria. “El tonto no entrará en el cielo, por muy santo que sea; la santidad no es el precio de entrada al cielo” [...]» (en William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, p. 18).

<sup>30</sup> Jorge Luis Borges, «Los justos», en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 572.

que «El perdón purifica al ofendido, no al ofensor», como lo expresa en el poema en prosa «Una oración»<sup>31</sup>.

La justicia es también en el evangelio borgeano un valor en sí mismo, sin la expectativa de la recompensa celestial. La sentencia 13 —«Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia, *porque les importa más la justicia que su destino humano*»— contradice en su segunda cláusula a Mt 5, 10: «Felices los que son perseguidos por practicar la justicia, *porque a ellos les pertenece el Reino de los Cielos*» (la cursiva es mía). La sentencia borgeana rompe con la lógica de persecución y recompensa en el más allá, propia del evangelio canónico, y apela otra vez a la inmanencia del valor de la justicia despojándolo de la trascendencia que supone *el Reino de los Cielos*, un terreno que para el agnóstico Borges no pasa de ser una conjetura.

La máxima 15 —«Que la luz de una lámpara se encienda, aunque ningún hombre la vea. Dios la verá»— no deja de ser enigmática desde el agnosticismo de Borges y puede encerrar varios sentidos. En principio, subsume el evangelio de Mt 5, 15: «No se enciende una lámpara para meterla en un cajón sino que se la pone sobre el candelero para que ilumine a todos los que están en la casa» y el de Lc 8, 16: «No se enciende una lámpara para cubrirla con un recipiente [...], sino que se la coloca sobre un candelero, para que los que entren vean la luz», y los transforma en materia poética. En los evangelios canónicos se recomienda encender la lámpara y ponerla sobre un candelero, para que los hombres la vean, en analogía con llevar y mostrar la luz de Cristo al mundo, su palabra, sin que esto signifique superar la luz de Dios, el día en que «será todo en todos» (2 Cor 15, 28) alumbrándolo todo, ya no con lámparas hechas por hombres sino con la luminaria que es él mismo: «y su lámpara es el cordero» (Ap 21, 23). La sentencia borgeana exhorta al

---

<sup>31</sup> Este poema en prosa está incluido en las ediciones de *Elogio de la sombra* de los años 1969, 1996 y 1997, Buenos Aires, Emecé. En uno de sus momentos, el referido al perdón, Borges considera que «El perdón es un acto ajeno y sólo yo puedo salvarme». Una postura que otorga valor al examen individual de conciencia. Desde ese lugar Borges considera que: «No puedo suplicar que mis errores me sean perdonados», (Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 79). En esta postura subyace la lectura borgeana de la conciencia iluminada por el conocimiento divino, propuesta por Escoto Erigena. Para recorrer la presencia de Escoto Erigena en la obra de Borges remito a Silvia Magnavacca, *Los filósofos medievales en la obra de Borges*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, pp. 63-86.

encendido de la lámpara, pero a un encendido en sí mismo, pues para Borges el gran vidente es Dios. Los hombres pueden que no vean la luz aunque no sean ciegos. Borges, desde su ceguera, contradice en parte a los evangelios, donde los «ciegos» son curados para que se les revele la luz y en consecuencia, la fe: «[...] Recupera la vista, tu fe te ha salvado» (Lc 18, 42). El poeta Borges sigue su propia línea de paradoja en la que la ceguera puede ser una experiencia trascendente y no una falta, puede ser una anticipación de lo desconocido, una lámpara interior que ilumina, puede ser otra gnosis pero no sujeta a la fe: «Esta penumbra es lenta y no duele; / fluye por un manso declive / y se parece a la eternidad», nos dice el yo lírico de la vejez en *Elogio de la sombra*<sup>32</sup>.

La sentencia 18 —«Los actos de los hombres no merecen ni el fuego ni los cielos»— es un testimonio biográfico y poético. Así lo manifiesta Borges en una de las respuestas a los interlocutores de su conferencia «Los sueños y la poesía», dictada en la Escuela freudiana de Buenos Aires: «Yo personalmente no creo merecer ni eternos castigos ni menos eternas recompensas; vivir es relativamente efímero, no puede castigarse de un modo infinito, es del todo inverosímil aceptar esa idea [...]»<sup>33</sup>. Nuestro poeta no se considera merecedor de ningún premio o castigo pues sería arrogarse demasiado; considerarse «alguien» o caer en una vanagloria absurda. Pero esta problemática la expresa Borges mucho mejor en el inolvidable poema «Del Infierno y del Cielo», de *El Otro, el Mismo* (1964)<sup>34</sup>, que constituye una teoría poética propia, en la que discute a los precursores: Dante, quizás el paraíso de Milton, bajo la recreación de su lectura de Escoto Erígena y del místico Swedenbörg.

---

<sup>32</sup> Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, p. 85.

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges, «Los sueños y la poesía», en *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Agalma, 1993, pp. 25-26.

<sup>34</sup> Este poema, que no citaré aquí, es clave en la obra de Borges, ya que da cuenta de la teoría erigeniana de un Dios que, visto por Borges, según afirma Silvia Magnavacca: «[...] es un Dios que no concede dignidad al mal con el castigo; un Dios que crea el mundo para conocerse a sí mismo, como también lo hacen los poetas», (*Filósofos medievales en la obra de Borges*, pp. 84-85). También, como acotamos, puede ser leído a la luz de la concepción arquitectónica del Cielo que tiene Swedenborg en *Arcana caelestia*, sin olvidar un valioso antecedente: la recopilación de textos sagrados y poéticos que sobre estos dos conceptos publicaron Borges y Bioy Casares en 1959, titulado *Libro del cielo y del infierno*.

Por último, los «Fragmentos» de este evangelio borgeano se completan con las cinco «felicidades» comprendidas entre las sentencias 48 a 51, las más subjetivas, no sólo por contrariar a las «felicidades» evangélicas, sino porque tampoco componen una «escala» espiritual en comunión con el amor a Cristo. Son variaciones que, a partir de la lectura estética de los evangelios, nuestro escritor transforma en poesía poniendo el acento en el componente ético de la «felicidad».

En la sentencia 49 –«Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días»– hace su entrada la poesía que asimila en un acto de fe poética a Virgilio con Cristo. Elección borgeana que reúne al «piadoso» Virgilio y al «insuperable» Cristo. Poesía ética, guardada por la tradición en la memoria de los hombres: «He puesto a Cristo –dice Borges entrevistado– con el cual he discutido atrevidamente muchas veces en este texto»<sup>35</sup>. Como quien dice, en hospitalario gesto: He puesto a Cristo, el poeta.

En la gramática de la sentencia 50: «Felices los amados y los amantes y los que pueden prescindir del amor», es la conjunción «y» la que abre los senderos de la «felicidad». La primera parte del enunciado la volvemos a leer en el poema «La dicha» de *La Cifra*: «Loado sea el amor en que no hay poseedor ni poseída, pero los dos se entregan»<sup>36</sup>. El verso asimila al «yo» y al «tú» en el ejercicio amoroso del dar: «Dar y recibir son lo mismo»<sup>37</sup>, para decirlo con las palabras de Borges dedicadas a María Kodama, en «Inscripción» de *La Cifra*. La segunda parte del enunciado –«los que pueden prescindir del amor»–, nos trae ecos de cierta ataraxia estoica y también cristiana, si recordamos otra vez al apóstol: «¿Estás unido a una mujer? No te separes de ella. ¿No tienes mujer? No la busques. Si te casas no pecas. Y si una joven no se casa, tampoco peca. Pero los que lo hagan sufrirán tribulaciones en su carne que yo quisiera evitarles» (1 Cor 7, 27-28).

Finalmente la sentencia 51 –«Felices los felices», reitera la valoración ética de la «felicidad» en sí misma. Un estado ideal que guarda ecos del eudemonismo aristotélico para el que la felicidad es una práctica de vir-

---

<sup>35</sup> Jorge Luis Borges, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 141.

<sup>36</sup> Jorge Luis Borges, «La dicha», en *La cifra, Obra poética*, p. 548.

<sup>37</sup> Jorge Luis Borges, «Inscripción», en *La cifra, Obra poética*, p. 527.

tudes que conducen a la sabiduría: el estado ideal de felicidad, según Aristóteles en libro I, «Sobre la felicidad», de la *Ética Nicomáquea*:

[...] las acciones de acuerdo con la virtud serán por sí mismas agradables. Y también serán buenas y hermosas, y ambas cosas en sumo grado, si el hombre virtuoso juzga rectamente acerca de todo esto, y juzga como ya hemos dicho. La felicidad, por consiguiente, es lo mejor, lo más hermoso y lo más agradable [...]»<sup>38</sup>.

Las Bienaventuranzas de las «felicidades» borgeanas anticipan un saber que Borges se atreverá a enunciar al final de su vida: la felicidad es también, como la belleza, un bien común, que él confirma en la donación amorosa, sin olvidarnos de la «felicidad» de la lectura, testimoniada en sus ensayos, prólogos y reseñas.

#### 4. Algunas conclusiones provisionarias

El ingreso, por parte de Borges, al mundo religioso, no va a ser canónico sino estético: «No estamos frente a un sujeto de fe, sino estético, que pareciera ver en los relatos sagrados una fuente inagotable de deconstrucción, de juego y de combinaciones insólitas», piensa también Mario Rodríguez F. en «Tres versiones de Cristo, según Borges»<sup>39</sup>.

Borges no escribe un quinto evangelio, como se atreve a proponer en una de las entrevistas con Osvaldo Ferrari, sino que interviene las «Bienaventuranzas de Cristo», con sus felicidades y desdichas, transformándolas en «apócrifas», en un doble sentido: el de «ocultas», destinadas a los iniciados (los lectores de Borges), y el de «falsas», ya que podemos leerlas como escritas por un falsificador, el poeta, quien superpone su voz a las voces de los evangelistas para asimilarlas a otras diferentes –profanas, seculares, sagradas– de las que se apropia como lector.

Borges adopta aquí un estilo sentencioso, alejado de la poesía, pero en consonancia –aunque no doctrinaria– con el estilo evangélico. A la audacia de las parábolas y metáforas de Cristo, Borges añade la audacia de una lectura y reescritura poética y personal de esas parábolas y metáforas.

---

<sup>38</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Salvador Rus Rufino y Joaquín E. Meabe (trad.), Barcelona, Del Nuevo Extremo, 2008, p. 36.

<sup>39</sup> Mario Rodríguez F., «Tres versiones de Cristo, según Borges, o n versiones de un texto según...», en *Acta literaria*, 12 (1987), p. 9.

Una vez más este poeta agnóstico y escéptico le ha entregado a la poesía un legado ético en el que subyace también lo «no dicho», si pensamos en el carácter fragmentario de estos evangelios. Se trataría de una ética personal que, desde la libertad de la poesía, es consciente además del «secreto que nos sobrepasa», como refiere Luce López Baralt en «Borges o la mística del silencio», recordando al Dionisio Aeropagita de *La hiérarchie celeste*: «Nos cuidamos de honrar con nuestro silencio el secreto que nos sobrepasa»<sup>40</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Salvador Rus Rufino y Joaquín E. Meabe (trad.), Barcelona, Del Nuevo Extremo, 2008.
- Arnold, Mathew, *Poesía y poetas ingleses*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- Blake, William, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Buenos Aires, Continente, 2011.
- Bloom, Harold, *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Borges, Jorge Luis, «Prólogo» en *El otro, el Mismo*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- , «El arte de contar historias», en *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Agalma, 1993.
- , «Prólogo», en *Evangelios apócrifos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, vol. 1.
- , «Prólogo», en Robert L. Stevenson, *Fábulas*, Buenos Aires, Legasa, 1983.
- , *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- , *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

---

<sup>40</sup> Luce López Baralt, «Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del Zahir», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999, pp. 29-70.

- , «Browning resuelve ser poeta», en *La Rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- , *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- , *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Borges, Jorge Luis, y María Esther Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, Madrid, Alianza, 2008.
- Cernuda, Luis, «Prólogo», en William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Buenos Aires, Continente, 2011.
- Ferrari, Osvaldo, *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- López Baralt, Luce, «Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del Zahir», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- Magnavacca, Silvia, *Los filósofos medievales en la obra de Borges*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.
- Nahson, Daniel, *La crítica del mito*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- Navarro Monzó, Julio, *Misterios eleusinos y órficos*, Montevideo, Federación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes, 1925.
- Rodríguez F., Mario, «Tres versiones de Cristo, según Borges, o n versiones de un texto según...», en *Acta literaria*, 12 (1987), pp. 5-19.
- Santayana, George, *La idea de Cristo en los Evangelios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.



## El humor como instrumento de crítica y denuncia en la obra de algunos narradores mexicanos

BLANCA ESTELA RUIZ

Universidad de Guadalajara

**RESUMEN:** En la obra de algunos escritores mexicanos no considerados precisamente humoristas, el humor es una herramienta útil para exhibir ciertos vicios como la ignorancia, la opresión y el fanatismo, y para criticar aquello que pretende erigirse como norma. En las obras de Rulfo, de Rojas González, de Elena Garro o de Elena Poniatowska, por ejemplo, hay una sonrisa discreta, casi silenciosa, de resignada amargura en sus personajes, que son víctimas de inesperadas bromas que les juega la vida.

**PALABRAS CLAVE:** Humor, literatura mexicana, crítica, resiliencia

*No me importa tomarme la vida en serio  
mientras conserve el sentido del humor*

Juan Manuel Serrat, «No me importa», en *Bienaventurados* (1987)

Julio Cortázar, en sus clases de literatura impartidas en Berkeley, California, en el otoño de 1980 y publicadas póstumamente en 2003 por la editorial Alfaguara, dedicó la quinta de las ocho sesiones programadas para hablar de la música y del humor. Un binomio del que ya se había ocupado el pensador alemán Friedrich Nietzsche, en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (*Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, 1889),

donde escribe que el «humanitarismo en persona» es «el conservar la jovialidad y burlarse bondadosamente de sí mismo –*ridendo dicere severum* [decir cosas severas riendo] allí donde el *verum dicere* [decir la verdad] justificaría todas las durezas–». Esas «durezas», aclara Nietzsche, las sufrimos «como una herida abierta» cuando nos importa el destino de aquello de lo que hemos hecho una «causa propia» y esa «causa propia» para él era el propósito de la música: «¿De qué sufro cuando sufro el destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter trasfigurador del mundo, de su carácter afirmador, –de que es música de *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dionisio [...]–»<sup>1</sup>. Cortázar refirió que «no hay nada más terrible que hablar en serio del humor, y al mismo tiempo es difícil hablar del humor con humor porque entonces el humor se las ingenia para que uno diga cosas que no son las que quiere decir»<sup>2</sup>. Nada más cierto, como cierta también es la confusión «bastante peligrosa», agrega el autor de *Rayuela*, que «suele haber entre el humor y la simple comicidad»<sup>3</sup>. Y en efecto, suelen tomarse como sinónimos, pero no lo son: lo cómico es una actitud meramente festiva que busca el cosquilleo momentáneo, la carcajada fugaz, blancos fáciles del chiste común, resultado de un más o menos afortunado juego de palabras o de referencia a situaciones chistosas; mientras que el humor lleva dentro una idea cautivadora que desenmascara, desacraliza y denuncia, que pretende llamar la atención y fijarse en la mente. Lo cómico es una simple percepción e, incluso, una distracción. Como apuntó el filósofo francés Henri Bergson en su ensayo sobre la risa (*Le rire*, 1900), su propósito es rascar las costillas para hacer reír, en tanto que lo humorístico es un proceso mental que antes de tocar los nervios, seduce las neuronas y estruja el corazón. Lo cómico se regodea en la carcajada de un buen chiste; el humor retoza en una sonrisa discreta y sutil que deja una sensación o un pensamiento.

El humor tiende a cuestionar e invertir los valores de los esquemas rígidos que pretenden erigirse como norma; los baja de su pedestal y los mira a la cara, en su justo nivel, sin maquillajes ni censuras, por eso en la literatura ha encontrado el mejor de sus cómplices, pues el discurso litera-

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, «El caso Wagner. Un problema para los amantes de la música», en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Alianza, 2000, p. 127.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, «Musicalidad y humor en la literatura», en *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed.), Ciudad de México, Alfaguara, 2014, p. 158.

<sup>3</sup> Julio Cortázar, «Musicalidad y humor en la literatura», p. 158.

rio en la libertad absoluta de su naturaleza lúdica, ha sabido poner el dedo en la llaga allí donde el espíritu crítico, con ingenio y agudeza, revela los secretos mejor guardados de la comunicación tanto en lo que dice como en lo que calla. Muchos escritores, aun aquéllos que no se consideran abiertamente humoristas, han echado mano del humor para nombrar con una eficacia extraordinaria ese guión oculto sobre el que deambula el acontecer social. En los momentos más álgidos de la acción, el humor suele presentarse a veces también como un paliativo ante la tensión dramática. Julio Cortázar (y permódenme que cite a este escritor argentino en un texto dedicado a los escritores mexicanos, pero es que el mate y el café de olla, como el humor, suelen abrir las puertas de la casa y del corazón, a los buenos amigos) confesó que el humor le fue un instrumento útil para contar un pasaje cuya tensión le resultaba perturbador e «insoportable»:

Quando estaba escribiendo *Rayuela* (me cito porque fue la experiencia que yo mismo viví) había algunos momentos absolutamente insoportables que no hubiera podido escribir como un escritor dramático, poniendo directamente la tragedia, el pathos, el drama; hubiera sido absolutamente incapaz de hacerlo. Entonces un humor a veces muy negro, muy sombrío, vino en mi ayuda y me permitió que a lo largo de extensos diálogos donde se está hablando de una cosa en un plano trivial y casi chistoso, por debajo se está ventilando una situación de vida o muerte. Como ejemplo para los que conocen *Rayuela*, hay un largo diálogo la noche en que muere el niño de la Maga tratado así porque para mí era insoportable contar ese episodio. Hay otro largo diálogo de ruptura entre Oliveira y la Maga tratado también con un humor muy negro. En los dos casos lo que me permitió llegar al final del capítulo fue la utilización del humor<sup>4</sup>.

Y en efecto, el capítulo 28 de la primera parte de la novela, «Del lado de allá», refiere la anécdota de la muerte del pequeño Rocamadour, en una lluviosa noche parisiense mientras la Maga (Lucía), su madre, conversa con Ossip Gregorovius, un intelectual que la pretende, con Horacio Oliveira, su compañero de vida, que se integra luego a la charla, con el pintor Etienne y la pareja de novios, la ceramista Babs y pianista Roland, quienes llegan más tarde al apartamento para avisar del intento de suicidio de Gay. Tendidos sobre la alfombra, en la penumbra y a media voz porque creen que el bebé yace enfermo en su cuna, este «Club de la serpiente», como se suelen llamar, mantienen una anodina conversación que se extiende hasta altas horas de la madrugada entre los pormenores del envenenamiento del amigo y la pelea con el vecino, que se queja del ruido

---

<sup>4</sup> Julio Cortázar, «Musicalidad y humor en la literatura», p. 160.

producido por la reunión. En medio de la larga charla, la madre va a darle la medicina a su hijo y se da cuenta de que está muerto. El desenlace no puede ser más frío: «Creo que Gregorovius bajó a avisar a la policía. ¿Vos te quedás aquí?», pregunta Etienne a Horacio Oliveira, quien responde: «No, ¿para qué? No les va a gustar si encuentran tanta gente a esta hora. Mejor sería que se quedara Babs, dos mujeres son siempre un buen argumento en estos casos. Es más íntimo, ¿entendés?»<sup>5</sup>. Lo mismo sucede en la obra del escritor duranguense José Revueltas, *Los días terrenales*, publicada catorce años antes que *Rayuela*<sup>6</sup>, en una escena muy similar: Bandera, un bebé de diez meses de edad, ha muerto de inanición, y sus padres, una pareja de militantes comunistas, permanecen incólumes ante el hecho: la madre, Julia, no evita que la niña muera de hambre y resignada se limita a contemplar su agonía: «tiene dos días de no poder cerrar sus ojos», «vale más que acabe cuanto antes»<sup>7</sup>. Y el padre, Fidel, prefiere invertir los quince pesos que dieron los compañeros de Partido para el entierro de la niña en gastos de envío del órgano de difusión del Partido. «El periódico podía esperar», insistió Bautista, un camarada militante, a lo que Fidel responde: «La que puede esperar es ella, porque está muerta»<sup>8</sup>.

Otro ejemplo que rompe con la tensión dramática es el texto titulado «El árbol», de la escritora poblana Elena Garro, cuento recogido en la colección *La semana de colores* (1963). En una escena bastante tensa entre los personajes principales, Luisa y Marta, en la que una relata a la otra su crimen, se lee el siguiente diálogo:

—¿Usted mató a una mujer?

—Sí, Martita, maté a la mujer

—¡Ah, qué Luisa, que cosas dice!

[...]

— Continúa Luisa] la vi venir. La muy ingrata venía columpiando su canasta bien llena de fruta, y me dije en mis adentros: «Ya vas a callar, paloma...» y le enterré mi cuchillo.

Luisa dejó de hablar. Marta tuvo la certeza de que sus silencios eran premeditados. Asustada, respiró el aire pesado que las palabras de Luisa acumulaban sobre sus cabezas.

<sup>5</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, Ciudad de México, Alfaguara, 2000, p. 195.

<sup>6</sup> *Los días terrenales* de José Revueltas se publicaron por primera vez en 1949 en la Ciudad de México por la Editorial Stylo. *Rayuela* de Julio Cortázar apareció en 1963 en Buenos Aires bajo el sello de Editorial Sudamericana.

<sup>7</sup> José Revueltas, *Los días terrenales*, Ciudad de México, Era, 1984, p. 68.

<sup>8</sup> José Revueltas, *Los días terrenales*, p. 72.

—¡Ay!, Luisa, ¿y cómo tuvo valor para hacer una cosa tan horrible? ¿Cómo se puede enterrar un cuchillo...?

—Pues en la barriga, Martita, ¿dónde más seguro y más blandito que la entraña? [...] Y me salí del mercado y bajé la calle corriendo... Todavía llevaba yo el cuchillo en la mano cuando me metí en la casa donde me agarraron. ¡Iba bien lleno de sangre!

—¿No se lo dejó clavado?

—No Martita, se lo saqué porque era mío<sup>9</sup>.

Un humor a veces negro y sombrío que en un plano trivial encubre una situación «de vida o muerte» es, igualmente, la estrategia narrativa de la novela *Las muertas* (1977) del escritor guanajuatense Jorge Ibarguengoitia. Aquí se recrean los hechos desde la voz de un narrador anónimo y un estilo impersonal, propio de la crónica periodística, que, desprovisto de cualquier juicio de valor y aunado a un humor frío, penetrante e impredecible, ofrece una visión desencantada de la vida, pero sin amarguras ni resentimientos. En un pasaje de la obra se alude a un pleito concluido trágicamente entre dos mujeres que caen de cabeza «agarradas todavía de las greñas» desde un piso de cuatro metros de alto. «Sus cráneos se estrellaron contra el cemento y se rompieron como huevos. En ese momento terminaron sus vidas. Se llamaban Evelia y Feliza»:

[...] hay dos mujeres con las caras muy cerca una de la otra, frente a frente, cada una está aferrada con ambas manos de las greñas de la otra. Tienen las facciones descompuestas, los ojos a veces cerrados por el dolor, a veces desorbitados, la boca torcida, les escurre una baba espumosa, los vestidos desarreglados y rotos —por un escote asoman los pedazos de un brassiere—. Se mueven al mismo tiempo, muy juntas, como si estuvieran bailando: tres pasos para allá, dos para acá, de vez en cuando un pisotón, un puntapié en la espinilla, un rodillazo en la barriga. Los ruidos que hacen las mujeres son casi animales: pujidos, quejidos, resoplidos, de vez en cuando, una palabra corta y malsonante —«puta», etc.—<sup>10</sup>.

La ironía y el sarcasmo son recursos eficaces que aumentan la catarsis de la tensión dramática.

Theodor Reik, amigo, biógrafo y discípulo del psicoanalista austríaco Sigmund Freud, escribió un estudio sobre el humor judío que combina una insólita mezcla de agudeza mental y melancólica resignación situándose en

---

<sup>9</sup> Elena Garro, «El árbol», en *La semana de colores*, Ciudad de México, Porrúa, 2006, pp. 210-213.

<sup>10</sup> Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005.

el límite entre el gozo y la hostilidad, en una agresión devastadora contra el yo disfrazada de humilde modestia que parece indicar que ríe mejor quien ríe al último. A Reik se debe igualmente esa teoría del shock que acompaña la liberación súbita de energía reprimida a través de la válvula de escape del sarcasmo o de la ironía. En «La parábola del niño tuerto», cuento del escritor tapatío Francisco Rojas González y que forma parte de la colección de cuentos titulada *El diosero* (1952), hay un paradójico masoquismo que busca la reafirmación del ser a través de su negación: una madre acongojada por las constantes burlas que los escolares hacían a su hijo por su condición de tuerto, y ante la impotencia de los remedios caseros para aliviarlo, «prometió a la Virgen de San Juan de los Lagos llevar a su santuario al muchacho, quien sería portador de un ojo de plata, exvoto que dedicaban a cambio de templar la inclemencia del muchacherío». Así que una vez dispuesto lo necesario, madre e hijo se enfilaron en la procesión el día de la Virgen de San Juan; y en la víspera del regreso a casa, un cohete de los «miles que reventaban en escándalo de luz, al estallido de su vientre ahíto de salitre y de pólvora» fue a posarse precisamente en la única pupila sana del muchacho:

Él gimió y maldijo su suerte... Mas ella, acariciándole la cara con sus dos manos le dijo:  
 —Ya sabía yo, hijito, que la Virgen de San Juan no nos iba a negar un milagrito...  
 ¡Porque lo que ha hecho contigo es un milagro patente!  
 Él puso una cara de estupefacción al escuchar aquellas palabras.  
 —¿Milagro, madre? Pues no se lo agradezco, he perdido mi ojo bueno en las puertas de su templo.  
 —Ése es el prodigio por el que debemos bendecirla: cuando te vean en el pueblo, todos quedarán chasqueados y no van a tener más remedio que buscarse otro tuerto de quien burlarse... Porque tú, hijo mío, ya no eres tuerto.  
 Él permaneció silencioso algunos instantes, el gesto de amargura fue mudando lentamente hasta transformarse en una sonrisa dulce, de ciego, que le iluminó toda la cara.  
 —¡Es verdad, madre, yo ya no soy tuerto!... Volveremos el año que entra; sí, volveremos al Santuario para agradecer las mercedes a Nuestra Señora.  
 —Volveremos, hijo, con un par de ojos de plata.  
 Y, lentamente, prosiguieron su camino<sup>11</sup>.

Víctima de una jugarreta irónica de la vida, los protagonistas del cuento de Rosas González adoptan una sorprendente actitud de entereza como lo haría el insólito humor judío, según explica el profesor y psicoanalista ale-

---

<sup>11</sup> Francisco Rojas González, «La parábola del niño tuerto», en *El diosero*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 45.

mán asentado en Norteamérica Martin Grotjahn en su *Psicología del humorismo* (*Beyond Laughter*, 1957):

[...] toma con cortesía una cortante daga de manos de su enemigo; la afila hasta hacerla capaz de cortar un cabello en el aire; la pule, hasta que brilla y refulge; se apuñala con ella, y la devuleve finamente al antisemita con el mudo reproche: «A ver si eres capaz de hacer lo mismo»<sup>12</sup>.

El humor, como esa capacidad de crecer al enfrentar circunstancias difíciles llamada resiliencia, abre el corazón y la mente a la esperanza cuando la vida no sonrío. El mundo se ofrece constantemente como una serie de naufragios que el humor permite sobrevivir. Es el madero que intempestivamente flota entre las aguas caóticas como una posibilidad de aferrarse a él y alcanzar la esperada orilla. En tierra firme el hombre volverá a reconstruir las naves para lanzarse de nuevo al mar con una sonrisa en los labios, consciente de que habrá de sortear otro naufragio y muy probablemente muchos más, pero el dolor y la pérdida habrán templado el carácter.

El filósofo español Fernando Savater, en el capítulo X de su *Invitación a la ética*, titulado justamente «Humor», apoyándose en las palabras de Zaratustra («vosotros, hombres superiores, aprended a reír»), insiste en la risa como un ejercicio de aprendizaje surgido del mayor sufrimiento, ya que «lo que más hondamente duele al hombre reflexivo, al de intuición más radical y audaz, es justamente lo que le educa para la risa»<sup>13</sup>.

El escritor mexicano Juan De Dios Peza escribió un poema titulado «Reír llorando», recogido en su poemario *Recuerdos y esperanzas* (1892). En este texto el poeta recrea una anécdota sucedida a Garrick, el famoso actor y dramaturgo inglés, quien se debate entre la risa y el llanto mientras hace un recuento de sus logros y fracasos a lo largo de su vida. Y al final el texto concluye:

¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!  
¡Nadie en lo alegre de la risa fie,  
porque en los seres que el dolor devora  
el alma llora cuando el rostro ríe!  
Si se muere la fe, si huye la calma,

---

<sup>12</sup> Martin Grotjahn, *Psicología del humorismo*, Joaquín Merino (trad.), Madrid, Morata, 1961, p. 32.

<sup>13</sup> Fernando Savater, *Invitación a la ética*, Ciudad de México, Anagrama, 1982, p. 111.

si sólo abrojos nuestra planta pisa,  
lanza a la faz la tempestad del alma  
un relámpago triste: la sonrisa.

El carnaval del mundo engaña tanto,  
que las vidas son breves mascaradas;  
aquí aprendemos a reír con llanto,  
y también a llorar con carcajadas<sup>14</sup>.

El sentido del humor le permite al hombre en su tránsito por el mundo no tomarse en serio pero sí lo suficiente; sentirse único sabiendo que es vulgarmente parecido a los demás; a ver la vida sin demasiado ni poco júbilo y dolor, en su justa medida: con humor.

El humor más sutil suele emanar de las minorías oprimidas y marginadas que se han valido de él para hacer más soportables sus miserables vidas. El sufrimiento las dota de un prodigioso talento para reírse de sí mismas y de lo que las rodea, como una especie de resignado bálsamo ante lo inevitable. Así se advierte también en los personajes rulfianos, que son víctimas de inesperadas bromas que suele jugarles la vida. En «Luvina», por ejemplo, cuento que forma parte de la colección de *El llano en llamas* (1953), se lee:

Un día traté de convencerlos [habla un profesor a los habitantes Luvina] de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. —¡Vámonos de aquí! —les dije. —No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará. Ellos me oyeron sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro. —¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno? Les dije que sí. —También nosotros lo conocemos, da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno. Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molennes, y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre<sup>15</sup>.

En el clima trágico de sus obras, el escritor jalisciense supo recurrir al humor para eximir las del patetismo y la sensiblería. Entre la parquedad y la desolación que se respira en su obra, el humor es un contrapunto casi

---

<sup>14</sup> Juan de Dios Peza, *Recuerdos y esperanzas. Flores del alma y versos festivos*, Ciudad de México, Porrúa, 1998, p. 11.

<sup>15</sup> Juan Rulfo, «Luvina», en *El llano en llamas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

imperceptible que equilibra el drama que viven sus personajes. A través del humor, Rulfo los humaniza, los obliga a sonreír socarronamente con resignada amargura, sabedores, sin embargo, de que la vida misma les lanza una mirada de soslayo cuando ilusoriamente pretenden sustraerse y dominar su destino.

El escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez (y perdonen nuevamente que incurra en citar a un escritor que no es mexicano, pero es que también «la queimada» como «el mate» y «el café de olla», es una bebida que, como el humor, anima los corazones y estrecha los lazos de amistad), dedicó al humor no sólo su obra, vasta y magistral, sino su discurso de ingreso a la Real Academia Española, en cuyas fervientes líneas declaró que:

Si convenimos en que la musa que más frecuentemente guía la pluma de un escritor es la disconformidad, nos convendrá enseguida discernir qué reacciones son posibles ante el disgusto de un descontento, y hallaremos que son únicamente tres, dos de las cuales pueden ser estimadas como primarias o instintivas y la otra calificada de inteligente [...] Las dos reacciones primarias son la cólera y la tristeza, la imprecación y el llanto [...] En cuanto a la tercera reacción es algo ya muy diferente. Cuando ni gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda más que una actitud: la de la burla [...] la impresión hiriente no pasa tan sólo por el corazón para tomar en él bríos de protesta o acentos aflictivos, sino que se deja macerar en el cerebro, de donde sale como amansada: más pulida, más cortés y, sobre todo, más comprensiva<sup>16</sup>.

Nada más cercano a la experiencia y a la madurez que devolverle al mundo un disgusto o un dolor con una sonrisa, sin desgarrarse las vestiduras ni cortarse las venas, como afirma el autor de *El malvado Carabel*, para quien el humor incide en las neuronas antes que en los nervios porque supone un ejercicio de agudeza e ingenio que no es sino la celebración gozosa y lúdica de la inteligencia. Un hombre de humor no sólo es un hombre jovial sino también un hombre agudo, que supera el miedo y la angustia a través de una fuerza liberadora y transgresora que le permite asir la realidad para comprenderla y presentarla purificada: sin dogmas ni limitaciones. Fernández Flórez concluye que «El humor es sencillamente una posición ante la vida»<sup>17</sup>. Un verso del romance «Finjamos que soy feliz» de la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz dice que

---

<sup>16</sup> Wenceslao Fernández Flórez, «El humor en la literatura española». *Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Saez, 1945, pp. 12-14.

<sup>17</sup> Wenceslao Fernández Flórez, «El humor en la literatura española», p. 14.

«conforme el humor le dicta, sigue cada cual el bando»<sup>18</sup>. Y de eso estaba convencido Ibargüengoitia: «eso es lo que es el humor: una manera peculiar y ligeramente oblicua de percibir las cosas. Como el daltonismo, es algo que afecta permanentemente la visión del individuo, no unas gafas que uno se quita y pone a voluntad»<sup>19</sup>.

Quizá los autores ofrezcan a través del humor una mirada subjetiva que permite distinguir la postura que asumen los personajes ante su realidad y la actitud que adoptan frente a los conflictos y los problemas con los que se han de enfrentar, pero es un excelente instrumento también para dar voz a quien no la tiene: los niños verbigracia. A través de los ojos de una niña llamada Lilus Kikus, nombre que da título a la primera obra de Elena Poniatowska, escrita en 1954, es que somos transportados al asombroso y mágico mundo infantil en donde es posible que crezcan soles en las uñas para iluminar las páginas de los libros que uno lee. Un mundo en donde no hace falta nada más que «un ramito de hierbas finas, romerito y pastitos; un pelo de Napoleón, de los que venden en la escuela por diez centavos y el primer diente caído, metido todo en una bolsita cosida en los calzones»; y en los bolsillos, aquellos amuletos protectores contra el orden y la disciplina que todo lo corrompen y echan a perder: «la cinta negra de un muerto, dos pedacitos grises y duros de uñas de pie de papá, un trébol de tres hojas y el polvo recogido a los pies de un Cristo en la Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad»<sup>20</sup>. Desde el principio y en cada uno de los doce capítulos subsiguientes de esta breve novela, se hace presente un marcado distanciamiento entre dos universos diametralmente opuestos: el de los adultos empeñados en imponer su ley como única y verdadera; y el de los niños, último bastión habitable de la imaginación y la curiosidad, germen de todo conocimiento. El humor en los relatos de Lilus es la herramienta con la que hace frente a la realidad, particularmente cuando ésta no le es favorable, como aquella ocasión en la que de camino a la mercería a donde se dirigía a comprar hilos, se topa con una manifestación: «de muchos Siete Machos, y uno de ellos está gritando: “La voluntad del pueblo... el futuro de México... nuestros recursos naturales... el bienestar...”». Y de pronto, con-

---

<sup>18</sup> Juana Inés de la Cruz, «Romances filosóficos y amorosos», en *Obras completas*, Ciudad de México, Porrúa, 1992, p. 4.

<sup>19</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Ideas en venta*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005, p. 73.

<sup>20</sup> Elena Poniatowska, *Lilus Kikus*, Ciudad de México, Biblioteca Era, 2007, p. 9.

tagiada por el júbilo de la muchedumbre enardecida, empieza también a gritar vítores a favor del líder: «“¡Qué viva don Cástulo Ratón!” Y ¡pum pas pum!, que le aceleran un guamazo por detrás. Algunos de los Siete Machos levantan del suelo una Lilus Kikus tiesa pero patriota». Y con humor imagina mundos habitables y posibles:

Lilus se marcha a su casa, y por el camino se le ocurre que si le hubieran pegado más fuerte, a lo mejor la mandan al hospital. Don Cástulo Ratón habría ido entonces a visitarla en un coche negro para ofrecerle la medalla «Virtuti Lilus Kikus». Los periódicos publicarían su retrato con la noticia: «Lilus Kikus seduce al pueblo». Y en la Sección de Sociales: «La guapa Lilus Kikus, luciendo precioso vestido defendió horrores a su partido. Se ve que lo ama en cantidades industriales...»<sup>21</sup>.

Poniatowska en su *Lilus Kikus*, rinde un homenaje a la vida en sus minucias diarias, a esa vida que, como ha dicho ella más de alguna vez, es una naranja de gajos pulposos, cuyo jugo se nos escurre por la barbilla.

En una entrevista a propósito de la recepción del premio Príncipe de Asturias en 1983, Juan Rulfo confesó que el humor es lo único que necesitaba para ponerse a salvo de las pesadillas y de la maldad de los hombres<sup>22</sup>. El autor de *Pedro Páramo* se consideraba a sí mismo un hombre con sentido del humor y alguna vez afirmó que «la vida no es muy seria en sus cosas», título bajo el que publicó un cuento en el número 40 de la revista *América* del 30 de junio de 1945. Efectivamente, como dijo Rulfo, «la vida no es muy seria en sus cosas», pero el humor, sí.

## OBRAS CITADAS

Cortázar, Julio, «Musicalidad y humor en la literatura», en *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed.), Ciudad de México, Alfaguara, 2014.

—, *Rayuela*, Ciudad de México, Alfaguara, 2000.

---

<sup>21</sup> Elena Poniatowska, *Lilus Kikus*, p. 22.

<sup>22</sup> Mercedes Milá entrevistó a Juan Rulfo después de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1983 para el programa «Buenas noches» de la Televisión española: «Entrevista a Juan Rulfo», en *Canal de juanquidort* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 19-05-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=Ka1Y6Pk-7Rg>>.

- Cruz, Juana Inés de la, «Romances filosóficos y amorosos», en *Obras completas*, Ciudad de México, Editorial Porrúa, 1992.
- «Entrevista a Juan Rulfo», en *Canal de juanquidort* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 19-05-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=Ka1Y6Pk-7Rg>>.
- Fernández Flórez, Wenceslao, «*El humor en la literatura española*». *Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Saez, 1945.
- Garro, Elena, «El árbol», en *La semana de colores*, Ciudad de México, Porrúa, 2006.
- Grotjahn, Martin, *Psicología del humorismo*, Joaquín Merino (trad.), Madrid, Morata, 1961.
- Ibargüengoitia, Jorge, *Las muertas*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005.
- , *Ideas en venta*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, «El caso Wagner. Un problema para los amantes de la música», en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Alianza, 2000.
- Peza, Juan de Dios, *Recuerdos y esperanzas. Flores del alma y versos festivos*, Ciudad de México, Porrúa, 1998.
- Poniatowska, Elena, *Lilus Kikus*, Ciudad de México, Biblioteca Era, 2007.
- Revueltas, José, *Los días terrenales*, Ciudad de México, Biblioteca Era, 1984.
- Rojas González, Francisco, «La parábola del niño tuerto», en *El diosero*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Rulfo, Juan, «Luvina», en *El llano en llamas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Savater, Fernando, «Humor», en *Invitación a la ética*, Ciudad de México, Anagrama, 1982.

## ***La forma del silencio* de María Luisa Puga: una novela urbana distinta**

CARMEN PATRICIA TOVAR

Oberlin College

**RESUMEN:** El objetivo primordial de la narradora de *La forma del silencio*, quien a la vez escribe la historia, es explorar su pasado para encontrar el primer momento en el que ella se da cuenta de que la percepción que otros tienen de ella no es la misma que ella tiene de sí. Paralelamente, busca encontrar perceptivas divergentes en ocho temas distintos dentro de los cuales se encuentran la novela, Distrito Federal y el país para establecer que la representación y la realidad son diferentes. Aunque a *La forma del silencio* se le considera la novela más autobiográfica de Puga, propongo considerarla como novela urbana distinta, porque es auto-crítica y porque, conforme se construye la narrativa, va cuestionando lo que han hecho los escritores canónicos con el género narrativo. Asimismo, presenta y cuestiona las representaciones de la ciudad y el país en la novela urbana mexicana. Todo esto ocurre en un ejercicio de flujo de conciencia por medio del cual la narradora muestra su proceso de reflexión y crítica, invitando al lector a seguir ese razonamiento y a convertirse en partícipe activo y crítico de su consumo cultural nacional.

**PALABRAS CLAVE:** María Luisa Puga, *La forma del silencio*, novela urbana mexicana

Una de las premisas de la *Teoría de la novela* de Lukács era que el género novelístico contestaba a una necesidad de darle coherencia al sin-sentido caótico de su momento<sup>1</sup>. Antes de su surgimiento, según Lukács, la épica había cumplido con ese objetivo sirviéndose de una cosmogonía

---

<sup>1</sup> Georg Lukács, *The Theory of the Novel: A Historic-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, MIT Press, 1971.

del bien y del mal en la que se basaba la razón de las consecuencias. Para cuando aparece la novela, el mundo se había transformado y había evolucionado tanto (religiosa, cultural y políticamente hablando) que una de las funciones de la novela a las que apunta Lukács es darle sentido al caos y buscar el significado de la condición humana a través de la exploración de emociones y el tratamiento de ideas por medio del desarrollo de tramas ideadas. En este sentido, *La forma del silencio*, retoma esta función fundamental de la novela de asumir el caos y explorar el significado de la existencia. No obstante, las innovaciones en el estilo híbrido de María Luisa Puga y la problematización del género canónico hacen de esta obra urbana una novela un poco diferente.

En *La forma del silencio*, la narradora anónima meta-diegética (que es la protagonista escritora que está produciendo la novela que estamos leyendo) está en el proceso de construir un relato en donde se intersecan la introspección con la retrospectiva con el fin de indagar los silencios que se ocultan detrás de las palabras –de ahí que el título de la novela *La forma del silencio* se refiera al ejercicio escritural exploratorio de la narradora–. Su premisa es que «Una novela es una flecha que se lanza al aire a ver qué. [...] un acto propiciatorio para aprender a ver, a sentir las cosas de otra manera»<sup>2</sup>. Por tanto, la narradora retoma la función discernidora de la novela enfatizando no el hallazgo de una respuesta final, sino la jornada hacia el descubrimiento del sentido. Por medio de su escritura, sus recuerdos, sus experiencias y sus perspectivas, la narradora va a diseccionar, explorar, sentir y pensar acerca de los nueve temas que enlista «a manera de índice» al principio de su obra: La casa, Acapulco, La escuetez, Juan, Distrito Federal, El país, Yo, La novela y La crisis. Estos temas, que son algunos a los que María Luisa Puga recurre en otras novelas<sup>3</sup>, más que como listado de temas de capítulos le servirán a la narradora como delimitadores para ayudarla a no alejarse por la tangente entre sus flujos de conciencia.

Bien se sabe que todas las obras de María Luisa Puga contienen elementos biográficos. Por ende, podemos asumir que a lo largo de su carrera la autora escribe sobre eventos reales con el objetivo de seguir examinándolos y de comprenderlos mejor. Por su parte, la escritora opina

<sup>2</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, México, Siglo XXI, 1987, p. 195.

<sup>3</sup> Erna Pfeiffer discute los temas recurrentes de Puga en su artículo «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 271-290.

que la «novelística debe nutrirse de la realidad en la que nace, no por un afán de realismo, sino de pertenencia, de especificidad, de autenticidad para poder entonces alcanzar el universalismo al que toda novelística aspira»<sup>4</sup>. Si bien lo que cuenta son pedazos de su historia personal, esas vivencias son parte de la condición humana general, que las convierte en experiencias universales.

En *La forma del silencio* los relatos que recuenta la narradora coinciden con las memorias infantiles y juveniles de la autora: la muerte de su madre a una temprana edad, la relación con sus hermanos y su padre, su crianza como *niña decente* en Acapulco bajo la estricta tutela de su abuela materna, y su mudanza a la Ciudad de México en su juventud lejos de su familia. Esta primera parte biográfica de la trama es la que tiene un hilo conector coherente; la segunda parte es mayormente un tejido de ideas sobre los temas propuestos que se combinan y se entrelazan para hacer avanzar la trama. A modo de ejemplo, cuando dice que va a tocar el tema de «Juan», termina hablando sobre «la escuetez» y viceversa o cuando dilucida sobre «la crisis», habla del «país» invariablemente. La crítica, al intentar examinar la novela, discute el estilo tan particular de Puga. Irma López, entre ellas, advierte que la fluidez de formas, géneros y estilos en la novelística de Puga hacen difícil su catalogación dentro de los géneros existentes. «Este elemento híbrido que se encuentra en la obra de Puga, convierte su ficción en una literatura de frontera, en donde convergen sucesivamente realidades múltiples que otorgan una experiencia diversa»<sup>5</sup>. Erna Pfeiffer concuerda que a Puga en general le gusta «no centrar ni estructurar demasiado las narrativas» para así situarse en la periferia y desde su perspectiva fuereña escribir sobre lo homogéneo<sup>6</sup>. Escribiendo sobre otra novela de Puga, Elizabeth Montes Garcés se sirve del término «autografía», acuñado por Jeanne Perreault, para examinar la construcción identitaria de la narradora dentro de una novela aparentemente autorreferencial en la que parece haber muchas tangentes que distraen a la narradora de su exploración ontológica. La autografía se define como la «escritura cuyo efecto es traer a la realidad un *self* que la autora llama “yo” pero cuyos parámetros resisten

---

<sup>4</sup> María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad», en *Tinta*, 1.5 (1987), p. 64.

<sup>5</sup> Irma López, *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga*, New York, Peter Lang, 1996, p. 116.

<sup>6</sup> Erna Pfeiffer, «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», p. 276.

lo monádico»<sup>7</sup>. Dicho término se puede aplicar a varias de las protagonistas de Puga, puesto que su búsqueda identitaria nunca es exclusivamente introspectiva, sino que integra otros factores externos que complican la definición del *self* en sí mismo. Más tarde, María del Carmen Dolores Cuecuencha Mendoza propone entender el estilo narratológico de Puga como «autoficción» para así considerar cómo por medio de la autoficcionalización la autora desvanece y problematiza las fronteras entre el nivel diegético y extradiegético del texto<sup>8</sup>.

A pesar de que a María Luisa Puga se le ha encasillado como autora autobiográfica o autora de Bildungsroman femeninos, en esta comunicación propongo considerar *La forma del silencio* (1987) como una novela urbana heredera de la tradición del corte de *Gazapo* (Gustavo Sainz, 1965), *Chin Chin el Teporocho* (Armando Ramírez, 1971), *Los días y los años* (Luis González de Alba, 1971) o *El vampiro de la Colonia Roma* (Luis Zapata, 1979), por citar algunos casos, en donde existe una voz en primera persona que vocaliza la experiencia citadina personal de su autor. En todas estas novelas, el narrador tiene un estilo propio de narración y utiliza nuevas formas del lenguaje con los cuales borra la línea entre la realidad y la ficción para crear una nueva representación del entorno urbano cotidiano, a la vez que intenta definir su existencia. Al alejarnos de los elementos puramente autobiográficos de *La forma del silencio*, se puede apreciar la complejidad rizomática en el pensamiento y estilo de Puga en cuanto a los nueve temas que propone explorar en esta obra y de los cuales nos centraremos en dos: la novela y el Distrito Federal.

Para su exploración del sentido, la protagonista-narradora explica que el género novelístico le parece el mejor medio para entender la realidad, puesto que la novela provee un espacio de entendimiento, reconstrucción, reorganización, que le ayuda a descubrir lo que piensa y a despertar lo que duerme en su inconsciente: «lo mágico de la novela como género es que es como si uno escogiera un pedazo de realidad para acercárselo y verlo de a poquito, y al hacerlo uno está moviendo, alterando algo que yace invisible, como dormido, y que al ser despertado

---

<sup>7</sup> Elizabeth Montes Garcés, «Cáncer y escritura en Antonia de María Luisa Puga», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 255-269.

<sup>8</sup> María del Carmen Dolores Cuecuencha Mendoza, *María Luisa Puga: de la autobiografía a la autoficción*, México, Universidad Autónoma de México, 2014.

se levanta y habla [...]»<sup>9</sup>. A la par de la búsqueda de «la forma del silencio», la narradora quiere recordar en qué momento de su vida la percepción que su familia tiene sobre ella es la que rige sus relaciones familiares y personales. De esta forma, la escritura se convierte en el medio para definirse y entender su dualidad ontológica: el yo que ella siente en sus adentros y la percepción formada que «otros» tienen de ella, creando así una disyuntiva de historias entre la interior y la exterior. Este ejercicio va a encontrar su paralelo en su discusión sobre la novela urbana: primero va a discursar sobre lo que se piensa que es la novela urbana y después va a intentar revelar su alternativa, aquello que debería considerarse como novela urbana, pero que no lo es, puesto que no sería un producto de valor comercial. Es así que ella en su propuesta de novela va a problematizar, por una parte, las características establecidas para la novela urbana tal como las conocemos –entre otros, el narrador omnisciente, la narración homogénea de la ciudad como metonimia de la nación, las aberrantes diferencias sociales, y, sobre todo, la construcción epistémica de la ciudad que la equipara a un monstruo devorador de gente– y, por otra parte, va a presentar un «pedazo de realidad», desde una perspectiva en primera persona, y explorará las causas socio-político-económicas que produjeron esa situación a fin de entender mejor las circunstancias presentes. Por medio de su estilo intimista, que no deja de ser analítico, la narradora nos muestra una manera de escribir una novela que no entretiene o divierte, sino que escudriña más allá de la percepción de la realidad. El objetivo ulterior, aventuro, es alentar al lector a cuestionar lo que se toma por dado, empezando con la historia personal y siguiendo con la nacional, a fin de comprender sus límites informativos, pero sobre todo con el objetivo de descubrir «lo que yace invisible» detrás de las estructuras de cualquier construcción narrativa (personal, familiar, historiográfica, televisiva, filmica o literaria).

Desde las primeras páginas, que sirven como «índice», la narradora expone brevemente sus opiniones sobre cada uno de los temas a tratar. Su primera estimación sobre el Distrito Federal es que la capital es un amor que se apartó, «se recogió en sí mismo a la espera de que lo amado vuelva a sus cabales»; es una ciudad que al verse abusada «se volvió irritante, agresiva... humillante»<sup>10</sup>. Como se puede apreciar, la narradora

---

<sup>9</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 22.

<sup>10</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 17.

no concuerda con el sentido apocalíptico urbano que los cronistas u otros novelistas sostienen de la metrópolis. Para ella, la ciudad de México es un ente noble que ha sido maltratado y malentendido por sus ocupantes letrados, quienes han construido literalmente un imaginario urbano que es fundamentalmente imaginado: «[...] esa ciudad que nos persigue y obsesiona, esa de la que tanto hablamos, a la que le hacemos homenajes y le dedicamos tantas nostalgias, no existe... Y por eso se ha convertido en una obsesión para la literatura, ya que lo que es imperativo es crearla, proponerla, inventarla»<sup>11</sup>. De esta manera la narradora logra trazar la divergencia entre la realidad y lo simbólico. Así lo enfatiza cuando afirma: «Lo que cuentan es algo más, no la ciudad»<sup>12</sup>.

Uno de los problemas logísticos es cómo contar la historia del espacio donde, en 1987, habitan 17 millones de personas. Sin mencionarla directamente, hace una alusión al trabajo totalizante de Carlos Fuentes en su primera novela, *La región más transparente*, y la imposibilidad de volver a escribir una novela así. Por tanto, lo que la narradora propone es tomar un pedazo de realidad, acercársela un poquito y «ponerse en la miscelánea y desde ahí ver cómo transcurre la vida»<sup>13</sup>. Para la narradora ciudad y vida son lo mismo y en su narrativa va a mezclar sus memorias y las de su compañero de trabajo, Juan, para darnos una visión personal y cotidiana de dos ciudades (Acapulco y D. F.) y mostrarnos así que en general las ciudades no son hirientes, ni violentas, ni injustas, ni destructoras, y que, específicamente, el D. F. es un lugar donde hay silencios y puede no pasar nada, donde las familias clase-media de cualquier colonia viven habitualmente su día a día: los padres van a trabajar, los hijos a la escuela, y las madres (cuando las hay) son amas de casa. «La ciudad (descrita) como algo normal»<sup>14</sup>. Sin embargo, en las «formas del silencio», esas historias íntimas que no cuenta nadie, tampoco se permiten perspectivas simplistas y unidimensionales, por lo que se explica que dentro de la normalidad hay instancias excepcionales y múltiples disposiciones:

Pero también [es] una ciudad muy especial, la ciudad de los intereses de cada cual, de la visión propia del mundo, [...]. Una ciudad costumbre que limará de la visión todo lo que a uno no le concierne; lo que no cae dentro de la curiosidad propia. Todo

<sup>11</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 56.

<sup>12</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 56.

<sup>13</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 54.

<sup>14</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 54.

lo cual, por lo demás, es perfectamente natural. ¿No son así todas las ciudades del mundo? ¿Todas las aglomeraciones urbanas?<sup>15</sup>.

Esta es una de las dicotomías principales que se establecen y se niegan a cada paso a lo largo de esta novela: la ciudad como cualquier otra, pero a la vez distinta, una ciudad donde no pasa nada pero donde existen millones de narrativas subjetivas. En contraste, la novela urbana canónica homogeneiza la experiencia capitalina por medio de sinécdoques novelísticas que postulan una historia trágica como el todo. Indagando para llegar a la raíz de la divergencia entre representación y realidad, se llega a una causa doble: por una parte, la novela urbana falla en su función primaria de darle sentido al caos cuando al contrario lo crea, presentando una visión de la ciudad como un monstruo despiadado y silenciando las historias cotidianas en las que no hay víctimas ni héroes; por el otro, los autores se han convencido de su propia importancia como productores culturales nacionales sin reflexionar sobre su verdadero aporte al patrimonio cultural nacional en la segunda parte del siglo XX.

No se puede dudar del gran trabajo de libres pensadores y letrados en la formación de la nación después de la guerra de Independencia de México. Tampoco se pueden negar las aportaciones de los Científicos a los avances educativos y tecnológicos durante el período del Porfiriato o las contribuciones de José Vasconcelos, Alfonso Reyes y el grupo de los Contemporáneos (entre ellos José Torres Bodet, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Salvador Novo), después de la Revolución Mexicana, a la modernización de la cultura nacional, la alfabetización y la fomentación de las artes. Sin embargo, en plena década de los 80, la narradora cuestiona la calidad de la relación de los letrados con el Estado, dando a entender una disminución de colaboraciones entre tecnócratas y escritores. A pesar de su deteriorada relevancia política, según la narradora, los escritores siguen creyendo equivocadamente que, por medio de su literatura, aportan algo a la mediación de la realidad socio-política-económica del país:

He leído esas cosas de otras sociedades. Incluso lo he leído de esta sociedad, pero dándome cuenta de que quien así lo escribe ha aprendido a hacerlo de la escritura de otros con respecto a su sociedad. Es decir: ha imitado la relación del escritor con su sociedad. No ha creado una suya<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 54.

<sup>16</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 166.

Por tanto, los escritores mexicanos se insertan en una tradición literaria retomando las funciones de antaño de las figuras públicas con el fin de ser partícipes y herederos de esa tradición sin importarles que la relación con el Estado en la década de los 80 esté circunscrita por intereses hegemónicos y que su propia aportación a la formación de la población sea mínima o nula dado el alto nivel de analfabetismo en el país. La narradora está convencida de que los escritores escriben para otros escritores produciendo representaciones de la ciudad, del país, de la realidad que siguen una fórmula probada y aprobada por la intelectualidad cultural. Por ende, el resultado es una representación estética por consenso gremial que se aleja de la realidad cotidiana de la gente común.

Descrito así, escritores que escriben para otros escritores en un país donde no hay lectores por gusto, el problema de la divergencia parecería estar contenido en este grupo. No obstante, la cuestión no termina ahí, puesto que los medios de comunicación, que son parte del sistema cultural al que se insertan los escritores, transmiten estas falsas representaciones a los receptores culturales, quienes aceptan pasivamente estas imágenes falsas de ellos mismos y permiten que se le imponga, con un objetivo unificador, una identidad homogénea esencialista por medio de instrumentos hegemónicos como las cadenas nacionales de televisión o el cine nacional. Por consiguiente, el público recibe y, aparentemente, acepta historias distorsionadas que se supone representan la realidad de la vida. La narradora postula que esto ocurre debido a que las historias «reales», aquellas ocultas detrás de estas representaciones dramáticas, no les interesan a los televidentes o espectadores, puesto que en esa realidad cotidiana no hay intrigas, tampoco hay desenlaces porque no hay tramas y sin embargo, estos tipos de narraciones son valiosas porque son las que se acercan a nuestra propia realidad y su comprensión.

Para no nombrar escritores, cadenas de televisión o directores de películas, la narradora toma la historiografía como un ejemplo de una construcción narrativa a la que tampoco se cuestiona y que tiene su propio lado oculto. En la versión de la historia producida y promovida por el Estado se relatan eventos entrelazados con intrigas seductoras y, con ello, se convierten a sus protagonistas en héroes con carismáticas personalidades que realizan impactantes hazañas que representan un pasado mítico y muy lejano. A esta historiografía de alcance nacional fácilmente se le puede retocar y convertirla en episodios de telenovela, como las producidas y transmitidas por Televisa, la cadena televisiva oficial del gobierno, en

donde hay héroes, villanos, suspenso, traición, laberintos pasionales, sacrificios, etc. En la colaboración de los medios de comunicación con el gobierno se pretende entretener e informar a la población al diseminar la historia oficial de ciertos eventos históricos. No obstante, con este ejemplo, se puede apreciar que la representación televisiva de una representación histórica se aleja doblemente de la realidad y del presente histórico, logrando su objetivo de distraer a la población, pero no el de concientizarlos de las ramificaciones presentes del pasado histórico.

Al contrario, las historias que a la narradora (y a Puga) le interesan son aquellas sin conflicto ni resolución, son historias de «poca espectacularidad»<sup>17</sup> y poco espectáculo. Al fin y al cabo, ser un héroe no es la forma natural de la existencia, diría Lukács y la narradora concuerda: «En esa historia oculta no se es héroe o heroína, lo que es absurdo y agotador. Se es con una llaneza extraordinaria que tiene un equilibrio admirable»<sup>18</sup>. Sin decirlo explícitamente, pero mostrándolo en su propia escritura, la narradora aboga por menos historias de entretenimiento (para un receptor pasivo) y más relatos que fomenten la contemplación crítica de la condición humana.

Si al principio parecía que el objetivo de la escritura era explorar el otro lado de la historia (es decir lo que no se cuenta, los silencios), hacia la mitad de la novela, la narradora se reta a no contar toda su historia ni compartir todas sus ideas y plantea algunos silencios entre sus relatos y comentarios para que el lector los descubra y los interprete. «Hay que equilibrar, pues, lo que cuento... El equilibrio tendría que ser la capacidad de poner todas las cartas sobre la mesa para mostrar qué es lo que está debajo de lo que uno está contando»<sup>19</sup>. Es una labor constante e interminable la de apreciar la historia oculta de entre las cosas y es una tarea bipartita: por una parte, el receptor no debe dar por hecho todo lo que lee o ve sin descubrir lo que hay detrás del texto y, por otra parte, hay que exigir más de aquellos que escriben por inercia.

Como en otras novelas de Puga, *La forma del silencio* termina sin tener un final, sin haber llegado a una conclusión, sin tener un cierre, ni siquiera hay una respuesta a la pregunta final «¿Quieres un chicle?». A diferencia de Lukács, la narradora intenta darle sentido a la realidad

---

<sup>17</sup> Erna Pfeiffer, «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», p. 277.

<sup>18</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 139.

<sup>19</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 113

comprendiendo que la realidad tiene varios sentidos y que al escritor de finales de siglo le corresponde empezar la conversación con sus lectores recreando la realidad que los aqueja y los factores que contribuyeron a ella, pero sin mostrarles la salida o definir el significado de los valores. En esta novela urbana diferente, se fusionan niveles de realidad e imaginación al ficcionalizar la historia personal de dos personajes, la narradora y Juan, a la vez que se examina críticamente el entramado socio-político-económico del México de la década de los 80 que conforma sus vidas y las actitudes de los conciudadanos. De esta manera, deja entrever la raíz de la pasividad o indiferencia colectiva y revela asimismo otras posibles razones que le toca al lector dilucidar. Al final de la obra, la narradora no llega al sentido final de la realidad, pues ella entiende que eso le corresponde a cada individuo.

Después de la publicación de este ejercicio exploratorio sobre las percepciones y realidades de novela, la ciudad y el país, entre otros temas, María Luisa Puga expone sus ideas sobre la literatura nacional, y específicamente sobre la novela urbana, en una conferencia que dictó en Santa Bárbara, California. En ella, Puga afirma que «(e)l escritor contemporáneo le quiere arrebatar a la realidad la novela que tanto tiempo ha tenido oculta»<sup>20</sup> e identifica tres desafíos que el novelista contemporáneo tiene que vencer: 1) superar el lenguaje oficial, dúctil, ampuloso, retórico, engañoso, demagógico, opresivo y desarrollar uno propio que los desenmascare para que así la escritura se convierta en

[...] lente para examinar la realidad y cuestionarla, recrearla y reorganizarla, aunque no a manera de denuncia social, [...], sino más bien con la intención de ir la nombrando lo más fielmente a la realidad posible para asumirla; para poner en relieve sus características, por crueles y sórdidas que éstas sean, pero también por lo que de riqueza, creatividad y fuerza hay en el vivir cotidiano de la gente<sup>21</sup>;

2) Al concebir así la realidad, el segundo desafío es el de no sentirse azorado, vencer el sentido de impotencia frente al sistema y las circunstancias propias y «asomarse a las otras dimensiones, las de la gente común y corriente»<sup>22</sup> para crear una novelística variada que añada el tono que le falta a la «sinfonía nacional»; 3) el tercer desafío es «recrear las

<sup>20</sup> María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad», p. 67.

<sup>21</sup> María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad», p. 66.

<sup>22</sup> María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad », p. 66.

circunstancias en que se produce la injusticia, el delito, la corrupción y las catástrofes»<sup>23</sup>. Carlos Fuentes y su generación, dice Puga, condenaron, por medio de la escritura, los males sociales, eso ya se hizo, por lo que a la nueva generación le toca diseccionar la realidad y asumirla conscientemente en diálogo con su lector –para Puga es imperante que se reavive la relación entre escritor nacional y lector para beneficio mutuo–. Como se ve, la autora propone nuevas convenciones de escritura y de lectura.

Lejos de presentar una narración autográfica, de autoficción o de hibridez narrativa, en *La forma del silencio* María Luisa Puga aboga por una reflexión individual de la historia urbana personal y por un despertar del espíritu crítico en general. Finalmente, la autora aspira a que el escritor contemporáneo encuentre nuevas fórmulas de presentarle al lector los diversos sentidos de la realidad y que éste, en cambio, ensaye leer entre líneas y aprenda a escudriñar las formas del silencio.

## OBRAS CITADAS

- Cuecuencha Mendoza, María del Carmen Dolores, *María Luisa Puga: de la autobiografía a la autoficción*, México, Universidad Autónoma de México, 2014.
- López, Irma, *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga*, New York, Peter Lang, 1996.
- Lukács, George, *The Theory of the Novel: A Historic-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, MIT Press, 1971.
- Montes Garcés, Elizabeth, «Cáncer y escritura en *Antonia* de María Luisa Puga», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 255-269.
- Pfeiffer, Erna, «María Luisa Puga. Una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras*, 44 (2006), pp. 271-290.
- Puga, María Luisa, «El lenguaje oculto de la realidad», en *Tinta*, 1.5 (1987), pp. 63-67.
- , *La forma del silencio*, México, Siglo XXI, 1987.

---

<sup>23</sup> María Luisa Puga, «El lenguaje oculto de la realidad », p. 66.



# Cine

---

ED. HANNO EHRLICHER, SABINE SCHLICKERS  
Y CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE



## Reprimir al hijo, invisibilizar a la madre: *Pelo malo* de Mariana Rondón

MYRIAM OSORIO

Memorial University of Newfoundland

**RESUMEN:** *Pelo malo* (2013), la tercera película de Mariana Rondón, ha suscitado enorme y merecido interés por la violenta represión de Marta (Samantha Castillo) hacia Junior (Samuel Lange), su hijo de nueve años, por comportamientos que considera impropios de un varón. Aunque la homofobia es un elemento de gran relevancia en la película, la representación de Marta como blanco de explotación económica y sexual en la Venezuela chavista ha recibido mucha menos atención crítica. El propósito de este ensayo es por lo tanto abordar el vacío temático e integrar la misoginia como un eje que amplía la interpretación y el significado de la película, tanto a nivel del contenido como de la técnica cinematográfica.

**PALABRAS CLAVE:** Venezuela, homofobia, misoginia, ideología, representación

*Pelo malo* (2013), la tercera película de Mariana Rondón, ha suscitado enorme y merecido interés por la violenta represión de Marta (Samantha Castillo) hacia Junior (Samuel Lange), su hijo de nueve años para frenar sus aparentes comportamientos homosexuales<sup>1</sup>. Aunque la homofobia es un tema central de la película, la representación de Marta como blanco de explotación económica y sexual en la Venezuela chavista ha recibido mucha menos, casi ninguna, atención crítica. Las entrevistas con Rondón

---

<sup>1</sup> Mariana Rondón ha dirigido los largometrajes *Postales de Leningrado* (2007) y *A la media noche y media* (1999).

tanto como las reseñas publicadas en diferentes medios de difusión cultural y cinematográfica, hacen extensa referencia al racismo y la homofobia, pero ignoran la misoginia, un aspecto de crucial importancia para explicar la turbulenta relación entre madre e hijo. El propósito de este ensayo es, por lo tanto, abordar el vacío temático e integrar la misoginia como un eje que amplía la interpretación y el significado de la película, tanto a nivel del contenido como de la técnica cinematográfica.

*Pelo malo* forma parte, según Boris Muñoz, de una tradición del «realismo social y la estética de la vida marginal», del cine venezolano<sup>2</sup>. El realismo se articula a través de múltiples estrategias, entre ellas, establecer una conexión directa con el momento histórico y dentro de él enfatizar la relevancia de la representación de género. Dicha representación muestra la persistencia cruel y corrosiva de expectativas que van en contra de Marta y Junior, personajes marginales que habitan un país cuyo discurso ideológico y político promete igualdad. Sin embargo, los atributos de género y la experiencia de los personajes señalan que dicha igualdad está muy lejos de ser real: la mujer pobre, madre soltera y desempleada se enfrenta a presiones muy fuertes para sobrevivir en un medio que le niega sus derechos más básicos. Marta a su vez presiona a Junior para erradicar en él cualquier asomo de identidad sexual excéntrica. El efecto en Junior, el hijo vulnerable y dependiente, resulta devastador. Marta, sin embargo, imbuida como está en la lucha diaria para sobrevivir, parece no darse cuenta de ello ni de las estructuras que también hacen de ella un personaje víctima del patriarcado socialista.

La investigación de Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso (2009) sostiene que a pesar de la polarización política en Venezuela, uno de los logros de la revolución bolivariana es, según Alba Carosio, haber «producido especialmente entre las mujeres de los sectores populares crecimiento personal, autoestima y sentimiento de valía»<sup>3</sup>. No obstante, Carosio también señala la existencia de contradicciones en cuanto que ésta es una realidad «no apoyada por esquemas de servicios, mecanismos

<sup>2</sup> Véase el artículo «*Pelo malo* frente a la inquisición», en *Prodavinci* (10-10-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<http://prodavinci.com/2013/10/10/artes/pelo-malo-frente-a-la-inquisicion-por-boris-munoz>>.

<sup>3</sup> Véase el estudio «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 15 (2009), p. 146 (en línea) [fecha de consulta 23-06-2016] <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721678007>>.

sociales, ni por transformaciones educativas e ideológicas»<sup>4</sup>. *Pelo malo* recoge esta contradicción y la desarrolla no solamente a través de la cada vez más fuerte actitud homofóbica de Marta hacia Junior, sino también mediante la total falta de opciones laborales y personales para ella.

En el montaje de la película Rondón incluye secuencias en las que el discurso oficial forma parte de la vida diaria de los personajes. Junior y Marta ven o escuchan programas de televisión que, por un lado, emiten de manera constante concursos de belleza, como la elección de Miss Venezuela<sup>5</sup>. Los noticieros, por su parte, exaltan a los padres de la Revolución bolivariana: Simón Bolívar, Fidel Castro, Ernesto «Che» Guevara y Hugo Chávez, cuyas imágenes aparecen como parte de la información. Las emisiones también hacen hincapié en los sacrificios del pueblo para la recuperación de Hugo Chávez, convaleciente, después de una operación. Uno de los sacrificios más populares es raparse la cabeza, en solidaridad con el comandante durante su tratamiento. Al respecto Rondón ha señalado que con dichas acciones se generó un fanatismo casi religioso. Un ejemplo de dicho fanatismo y de misoginia ocurre en la secuencia de un noticiero que informa del asesinato de una madre a manos de su hijo como ofrenda para la recuperación del líder. Se trata de un caso extremo de machismo, de violencia, de fanatismo ideológico y de una clave sobre la problemática representación de la madre que *Pelo malo* va a proyectar<sup>6</sup>.

Los programas de manera directa o indirecta sirven para normalizar una ideología patriarcal: el papel de las mujeres es preocuparse por su cuerpo y su apariencia física para llegar a ser misses y el de los hombres actuar como modelos de masculinidad y como padres salvadores, de la misma manera que lo son Chávez y las otras figuras modélicas que lo precedieron. De lo anterior es evidente que los esquemas de masculinidad y feminidad se construyen a partir de moldes fuertemente demarcados y cualquier desviación, sobre todo en lo que atañe a la hombría, es motivo

---

<sup>4</sup> Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», p. 146.

<sup>5</sup> La ficción alrededor de la elección de Miss República es el tema central de otra película venezolana, *3 bellezas* (2015), dirigida por Carlos Caridad Montero.

<sup>6</sup> Mónica Castillo, «Interview: Mariana Rondón Talks *Bad Hair*», en *Slant* (19-10-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-12-2016] <<http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-mariana-rondon>>.

de alarma y feroz represión<sup>7</sup>. Dado que para Marta y Junior la televisión oficial es prácticamente el único acceso a la información, no resulta erra- do suponer que este medio contribuye, en parte y de manera casi imper- ceptible, a reflejar y promover/fomentar un periodo dominado por ideolo- gías políticas y sexuales bastante rígidas. *Pelo malo* plantea una lucha en contra de dichas ideologías, especialmente en cuanto a la identidad sexual de Junior, con quien, por su vulnerabilidad, la audiencia llega a sentirse identificada. No ocurre lo mismo en el caso de Marta, un personaje de comportamientos cada vez más exasperantes y agresivos hacia su hijo, el cual produce más rechazo que identificación. Esta suerte de melodrama familiar demoledor, referido por Ann Kaplan a través de las ideas de Laura Mulvey<sup>8</sup>, es importante porque permite abordar la amargura, las emociones reprimidas y la desilusión que conocen bien las mujeres y que estallan de manera violenta en el espacio privado de la familia.

Sue Thorman, editora del volumen *Feminist Film Theory* (1999), señala que el concepto de ideología constituye un sistema de representaciones, o «“way of seeing”, which appears to us to be “universal” or “natural” but which is in fact the product of the specific power structures which consti- tute our society. The sign “woman”, then, has acquired its meaning within a sexist, or patriarchal ideology»<sup>9</sup>. Thorman añade que el cine es portador de ideología y que, por lo tanto, «structure[s] meaning through their organiza- tion of visual and verbal signs»<sup>10</sup>. La propuesta de Thorman unida al con- cepto de «sex-gender system», también relacionado con el cine, acuñado por Teresa De Lauretis y también relacionado con el sistema de representa- ción, «assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in the social hierarchy) to individuals within the society»<sup>11</sup> resultan útiles

<sup>7</sup> Pedro Carreño, diputado de la Asamblea Nacional, en uno de sus discursos despliega su homofobia a través de acusaciones de homosexualidad dirigidas a Henrique Capriles. El léxico empleado en este discurso es ofensivo, degradante y hostil. Véase «Pedro Carreño. Discurso degradante, deprimente, falto de ética y moral», en *Canal de Libertad Vendetta* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 23-06-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=nLU4YV5WP-I>>.

<sup>8</sup> Véase «Is the Gaze Male?» de la autora E. Ann Kaplan en su libro *Women and Film. Both Sides of the Camera*, New York, Routledge, 1993, p. 26.

<sup>9</sup> Ver la introducción «Taking up the Struggle», en Sue Thorman (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York, New York University Press, 1999, p. 12.

<sup>10</sup> Sue Thorman, «Taking up the Struggle», p. 12.

<sup>11</sup> Teresa de Lauretis, «The Technology of Gender», en *Technologies of Gender*, Bloom- ington, Indiana University Press, 1987, p. 5.

para el análisis de *Pelo malo*. Ideología y sistemas de representación contribuyen a desvelar el insidioso entramado del orden «natural» que afecta las relaciones de familia y repercute en «maneras de ver», las cuales inciden en la incapacidad de Marta para dirigir la mirada hacia dentro de sí misma, para cuestionar la jerarquía social y para maniobrar en circunstancias desesperadas.

La primera secuencia de la película muestra a Marta, una mujer joven, con un balde en la mano, acompañada de su hijo, quien sigue rápidamente sus pasos hacia un apartamento relativamente lujoso. Estos primeros detalles sirven para asignar ciertas características de identidad a los personajes: Marta es una mujer de las clases populares y se ocupa de la limpieza, una labor eminentemente femenina. Es además madre, demostrando así que cumple con una importante expectativa social. Junior, el hijo de nueve años, tiene la piel oscura, el pelo rizado y está allí para ayudar a su madre. El aparente apoyo mutuo se rompe muy pronto: desoyendo las instrucciones de su madre, Junior hace uso de la bañera y la dueña de casa lo descubre. Traspasar las barreras del sitio asignado según la jerarquía social tiene un costo y, por lo tanto, Marta «naturalmente» queda otra vez desempleada, lo cual deja claro la terrible arbitrariedad e inestabilidad de su empleo.

Esta nueva pérdida, se añade a otra anterior como vigilante de seguridad en una empresa privada. Su anterior ocupación contrasta con la de limpieza por ser normalmente ejercida por hombres uniformados y en muchos casos armados, aunque este empleo posee un valor práctico, en cuanto implica la protección de una estructura y de la gente que la habita para mantenerla, en lo posible, libre de peligros, crímenes y amenazas que desestabilicen su funcionamiento; por otro lado, a nivel simbólico, implica otra vigilancia, la del comportamiento. En este último aspecto, Marta se encarga de vigilar y controlar, aun con métodos crueles y abusivos, la conducta de Junior en el ámbito familiar.

La doble cara de una misma función le permite a Marta desenvolverse de manera particular dentro del «sex-gender system»: puede, por una parte, ocupar la posición de autoridad de un hombre, maniobra que sería suficiente para corroborar que la revolución bolivariana, como afirmaba Carosio, ha producido entre las mujeres de las clases populares crecimiento personal y sentimiento de valía. Por otro lado, dicha posición está sujeta, como la de la limpieza, a las desiciones arbitrarias y antojadizas de su superior (el jefe, Beto Benítez), quien ha despedido a

Marta dejándola en una situación de gran precariedad. Sin otra salida viable, Marta se empeña en recuperar el puesto de vigilante, lo cual la enfrenta a un cúmulo de prácticas patriarcales que la definen como un sujeto de poco valor y que operan bajo la suposición de que ella las ha absorbido y, por lo tanto, forman parte de su subjetividad.

Recuperar el trabajo implica un intenso desgaste físico y emocional para Marta, el cual no genera el resultado esperado. *Pelo malo* incluye numerosas secuencias de realismo casi documental que muestran a la protagonista en tomas de media distancia o de acercamiento extremo, caminando tensa y apurada en medio de un ruido infernal en las calles atestadas y hostiles de Caracas. Esta atmósfera adversa aumenta el estrés, además de hacer patente la soledad, el aislamiento, la frustración y el cansancio de la protagonista. Tanto las tomas individuales en las que Marta espera interminablemente al jefe como las que la muestran intercambiando breves palabras con el encargado del puesto de vigilancia, sugieren que el proceso de recobrar el empleo requerirá más que de múltiples visitas y de largas esperas para concretar una cita. La repetición de estas secuencias «naturaliza» la relación de poder entre Marta y su superior, un hombre inaccesible, por lo menos en el lugar de trabajo.

Marta decide entonces asistir, vistiendo el uniforme y acompañada de sus dos hijos, a la celebración del Día del Vigilante<sup>12</sup> para abordar al jefe y pedirle el reintegro, lo cual realiza con firmeza, mientras la cámara enfoca de cerca su rostro. Sus argumentos son legítimos: está sola (el padre de sus hijos murió en circunstancias confusas), con dos hijos y no tiene ninguna fuente de ingresos. Los argumentos implícitos refuerzan el sistema de representaciones asignado a las mujeres: es vulnerable y dependiente y está desesperada. La desesperación la obliga a añadir además y con el mismo convencimiento: «Yo hago lo que sea pa' que me regreses mi trabajo»<sup>13</sup>. Esta frase abre la puerta para que el jefe abuse de su poder y aproveche las circunstancias: «Bueno, algo hacemos»<sup>14</sup>, le responde, acompañando la respuesta de una mirada lasciva y una sonrisa socarrona. Este intercambio no apunta a cambios sociales sino a

---

<sup>12</sup> Esta celebración se realiza, según la página web de los trabajadores socialistas de vigilancia privada venezolana, el 8 de julio. Véase *Vigilantes Socialistas* (blog) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://vigilantessocialistas.blogspot.ca>>.

<sup>13</sup> Mariana Rondón, *Pelo malo*, Global Lens, 2012, 00:34:42.

<sup>14</sup> Mariana Rondón, *Pelo malo*, 00:34:55.

ideologías profundamente arraigadas en cuanto a la división y polarización de los roles de género y al papel de la sexualidad como moneda de cambio para solucionar el problema.

Aunque las expresiones verbales y no verbales que intercambian los personajes son importantes, también lo es la técnica cinematográfica utilizada. La secuencia empieza con un plano general de un parque de atracciones durante un día de mucho sol. En la gran piscina algunos niños y adultos se divierten jugando; ríen y gritan. Se trata de un espacio radicalmente opuesto al que Junior y Marta están acostumbrados, ya que viven en un barrio deprimido donde el parque está completamente deteriorado. La conversación entre Marta y el jefe ocurre, sin embargo, a la sombra, en contraste con la luz fuerte con la que empieza la secuencia. Además de lo anterior, el uso del ángulo inverso resulta significativo durante el intercambio entre Marta y el jefe.

Si bien el uso de ángulos inversos proyecta el enfrentamiento entre los personajes, la secuencia concluye enfocando casi exclusivamente al personaje masculino en el encuadre. El jefe tiene por lo tanto no solo el poder de la mirada, sino también el control de la situación. Esta maniobra cinematográfica refuerza las ideas de Sue Thorman sobre la representación de estructuras de poder específicas de una sociedad, en este caso la venezolana. En la organización visual y técnica de la secuencia predomina la ideología del poder masculino que subordina al personaje femenino y la cámara, como copartícipe, termina por excluirlo del marco de la representación. Así, la secuencia y, por extensión, la película, vuelve a fortalecer, volviendo a Teresa de Lauretis, el «sex-gender system» porque éste se sostiene sobre bases íntimamente conectadas a factores políticos y económicos, a la asimetría en las relaciones de género y a la organización sistemática de la desigualdad. La desigualdad evidente en la secuencia apunta a la estructura patriarcal bolivariana, que continúa favoreciendo el poder masculino, en perjuicio y desventaja para la mujer.

Los factores económicos y la asimetría que caracterizan este sistema se hacen más potentes en la segunda parte de la película. Marta regresa repetidas veces a buscar al jefe, como tácitamente habían acordado, pero, como en las anteriores ocasiones, nunca puede ubicarlo. Aunque la cinta muestra que ella trata de recuperar el trabajo siguiendo las normas de la empresa, como obtener un certificado médi-

co, tampoco tiene éxito<sup>15</sup>. Las reiteradas evasivas del jefe obligan literalmente a Marta a cumplir con su palabra de «hacer lo que sea» para conseguir el reintegro. Una noche el jefe viene a comer a su apartamento. Para la ocasión, Marta lleva un vestido negro corto y bien ajustado, se maquilla y se pone un gancho en el pelo. Este detalle en apariencia insignificante adquiere importancia porque Junior lo ha recibido de La niña (María Emilia Zulbarán), su vecina y amiga, y, por lo tanto, funciona como una manera de infantilizar a Marta e intensificar el juego de poder sexual en el cual ella ocupa y asume nuevamente una posición inferior y dependiente.

La interacción de los personajes (Marta, Junior y el jefe) en el espacio reducido y sofocante del apartamento está marcada por la tensión. Antes de comer, la cámara, asumiendo la mirada de Junior, muestra a Marta y al jefe, de espaldas en la cocina, mientras el jefe le habla al oído y al mismo tiempo manosea las nalgas de ella. Marta, empero, no hace nada para evitarlo. La puesta en escena muestra que la relación de poder asciende cada vez más a un nivel en el que Marta es objeto de agresión y violencia, que no lo parecen tanto porque son consentidas por ella misma. Ha asumido subjetivamente que no tiene otras alternativas y su entorno social tampoco las ofrece. Considerando asimismo que quien mira es Junior, la secuencia funciona para «normalizar» una manera de ver al sujeto mujer, desde la perspectiva masculina. Este segmento de la película es otra herramienta ideológica y pedagógica: ideológica porque «naturaliza» la relación de dominación entre Marta y el jefe; pedagógica porque enseña a Junior lo que implica asumir el papel dominante masculino. El jefe trata a su madre como alguien de su propiedad porque ella necesita un favor económico. La retórica sobre la autoestima y el sentimiento de valía pierde así toda su fuerza y pone en evidencia la profunda contradicción.

Mientras comen, en el comedor muy poco iluminado, los tres personajes intercambian pocas, pero poderosas palabras. Cuando Junior, respondiendo a una pregunta del jefe, empieza a hablar sobre la foto que necesita y que desea sacarse para el colegio, Marta ni siquiera le permite terminar y lo hace de manera bastante agresiva. Cuestionada por el jefe:

---

<sup>15</sup> En la secuencia en la cual Marta acude a una oficina pequeña para una entrevista aparece un cartel con la lista de requisitos para solicitar empleo. Uno de ellos es el certificado médico psicológico.

«¿Y tú siempre eres así con tus hijos?»<sup>16</sup>, Marta responde: «Sí, yo les tengo que dar ejemplo para que puedan aprender»<sup>17</sup>. El proceso de dar ejemplo ya se ha puesto en marcha y Marta seguirá con él hasta sus últimas consecuencias. Después de la comida, Marta tiene relaciones sexuales con el jefe, pero mientras esto ocurre le exige a Junior que deje abierta la puerta de su cuarto para que pueda ver y oír lo que ocurre. La cámara nuevamente registra la perspectiva de Junior y lo que el niño observa es a Marta en posición pasiva de misionero, mientras el jefe jadea y la penetra. Considerando la expresión disgustada de su cara y la negativa a aceptar besos del jefe, es evidente que ella no desea la relación sexual, pero la acepta como la transacción necesaria para recuperar el empleo y conseguir algo de dinero. Ahora bien, a través del ángulo inverso, su mirada encuentra la de Junior, y el intercambio parece decir, sin palabras, por lo menos dos cosas: «observa bien. Aprende que así se comporta un hombre y fíjate en lo que tengo que hacer para que puedas comer y encima me quieres salir “maricón”». Es una experiencia indigna y humillante para Marta, pero también un ejemplo duro para Junior.

Aunque evitar la homosexualidad en Junior sea lo que mueve a Marta a mostrar sin filtros lo que por lo general los niños ven a escondidas a través de rendijas o agujeros, Marta está, por otra parte, poniendo en práctica los consejos de su médico (Luis Domingo González). En una secuencia anterior en la que ella comparte con él sus preocupaciones sobre las inclinaciones homosexuales de Junior, el pediatra le sugiere que pase más tiempo con su hijo, pero que de igual manera le haga ver la relación amorosa entre un hombre y una mujer. Como madre soltera implementar el consejo resulta un reto, pero ella lo resuelve incorporando al jefe como parte del triángulo familiar. *Pelo malo* reinscribe así la importancia de controlar la edipalización del melodrama familiar, aunque no haya de por medio una base de respeto o cariño, algo a lo que se ha referido Mariana Rondón en declaraciones sobre *Pelo Malo*<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Mariana Rondón, *Pelo malo*, 1:08:38.

<sup>17</sup> Mariana Rondón, *Pelo malo*, 1:08:45.

<sup>18</sup> Rondón ha hecho hincapié en «la intolerancia de un país que vive bajo el dominio de la polarización política y en cómo esa falta de respeto penetra en lo más íntimo de las relaciones personales». Véase el comentario de la cineasta en Pilar Gorbano, «Crítica: Pelo malo», en *Comentamos cine* (26-03-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<https://comentamoscine.com/tag/analisis-de-pelo-malo>>.

El método empleado por Marta para hacer entrar a Junior, de manera forzosa, en el «sex-gender system» y asignarle una identidad sexual que aparentemente no le conllevará problemas dentro de la cultura y sociedad venezolanas, es de dudoso efecto. En ninguna sección posterior de la película la cámara o la puesta en escena muestran lo que piensa Junior al respecto. Lo que sí se expone, sin embargo, es su mayor acercamiento a Mario (Julio Méndez), un joven vendedor de cerillas que le ofrece amistad y apoyo cuando la relación con Marta se torna mucho más virulenta. Los esfuerzos de Marta para enderezar a Junior parecen tener el efecto contrario.

Algunas reseñas de *Pelo malo*, incluida la de Diana Sánchez para el Toronto International Film Festival, atribuyen el pánico homofóbico de Marta a una mezcla de amor y miedo. No obstante, identificar manifestaciones de amor de Marta hacia Junior, resulta un desafío, ya que toda interacción entre ellos, aun la que parece un juego, concluye con amenazas y agresión. La balanza se inclina entonces hacia el miedo y el rechazo, amplificadas en las últimas secuencias de la película. En una de ellas las únicas palabras que se dicen mutuamente los personajes es «no te quiero»<sup>19</sup>.

La reconciliación entre Junior y Marta parece tan utópica como entre las partes enfrentadas por la revolución bolivariana. Dicha revolución no parece haber superado la reproducción de estructuras e ideologías patriarcales. Dentro de ellas Marta ocupa una posición subordinada y Junior aún más. Marta no tiene otra opción que recurrir a un hombre sin escrúpulos y ofrecerle su cuerpo para que la rescate del abismo económico. La secuencia y la película en su totalidad apuntan a que los desbalances y dicotomías sexuales siguen funcionando, con fuerza, en la sociedad venezolana. La película contradice los presupuestos de que entre las mujeres de los sectores populares el socialismo del siglo XXI ha contribuido al «crecimiento personal, autoestima y sentimiento de valía»<sup>20</sup>. Aunque no pretendo sugerir que la película hubiera tomado un sesgo propagandístico, está claro que Marta no está de ninguna manera «apo-

---

<sup>19</sup> Mariana Rondón, *Pelo malo*, 1:23:33.

<sup>20</sup> Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», p. 146.

yada por esquemas de servicios, mecanismos sociales, ni por transformaciones educativas e ideológicas»<sup>21</sup>.

Al acostarse con el jefe, Marta asegura su regreso al puesto de vigilante y un adelanto de dinero que le permite comprar comida y pagarle a la vecina para que cuide a su bebé (Gabriel Guedez). Sin embargo, también tiene que escuchar las advertencias autoritarias y paternalistas del jefe: «pero Marta si haces otra vez una cagada te quito el trabajo». Evidentemente, Marta no ha asegurado nada estable y por cualquier cosa que el jefe considere «una cagada» podrá volver a perder el empleo y a tener que usar su cuerpo para recuperarlo. El jefe ejerce su privilegio masculino recalcando que tiene el poder y el derecho de otorgar o denegar el trabajo cuando quiera, mientras ella, que ha tenido que pagar bastante cara la «generosidad» del jefe, no tiene ni poder ni derechos.

Recuperar el trabajo ahonda, no obstante, la distancia entre Marta y Junior. Marta emplea el dinero del adelanto para comprar una rasuradora eléctrica y obliga a Junior a afeitarse totalmente la cabeza. Esta secuencia, que tiene lugar en la penumbra de un humilde cuarto de la vivienda familiar, está marcada por la crueldad y el silencio. Explica, por otra parte, la significación del título de la película, no solamente con respecto a Junior, sino también a Marta. Si bien el «pelo malo» es una seña de identidad africana que expone al racismo y la discriminación, también hace las veces de catalizador para expresar la frustración, el resentimiento y la impotencia de Marta para enfrentar su propia situación. En el sistema de jerarquías, clasismo y abuso de poder ella es un elemento más que habilita su reproducción convirtiéndola en víctima y victimaria: víctima de un sistema corrupto y misógino y victimaria del hijo que tiene aún menos poder que ella. Volver a llevar el uniforme implica simbólicamente asumir, con renovada intensidad, el papel de policía del comportamiento, una garantía para la continuidad del machismo.

La metáfora del pelo malo muestra la insidiosa y peligrosa reproducción de patrones sociales y culturales que polarizan a la sociedad venezolana en su núcleo más íntimo, la familia, dividiéndola en facciones irreconciliables. En este conflicto, la nueva generación representada por Junior resulta profunda y dolorosamente marcada por el odio y el rechazo. En la última secuencia de la película Junior aparece con la cabe-

---

<sup>21</sup> Carmen Teresa García y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», p. 146.

za rapada, uniformado, la mirada perdida en el vacío y en medio de un grupo de niñas que cantan el himno nacional de Venezuela. El himno paradójicamente incluye frases como «lanzar el yugo», «abajo cadenas» y «libertad pidió»<sup>22</sup>. Junior, sin embargo, no ha tenido la libertad de alisar su pelo, un deseo al que dedicó enorme esfuerzo y energía. Tampoco participa de la canción, otra actividad que Marta le prohibió por ser varón, con el argumento de que los varones no cantan. Marta parece haber tenido éxito en erradicar sus latentes tendencias homosexuales; parece haber conseguido que Junior internalice el poder de su mirada represora. La cámara registra la dominación a través del ángulo picado con que empieza la secuencia. La tensión se intensifica después con la cámara en la posición del ángulo inverso y a través del encuadre cerrado. La cámara enfrenta la mirada de Junior, produciendo un efecto intensamente perturbador, pesimista y desesperanzador. Esta es, sin embargo, solo una posible interpretación del final de la película. María Delgado sostiene que a pesar de que Junior ha perdido el pelo, su mirada es «audaz, rebelde y firme»<sup>23</sup>. Estos dos extremos resultan emblemáticos de la polarización a la que alude la película y por lo tanto el encuentro de una posición intermedia puede ser útil para zanjar las diferencias. De quien se olvida Delgado es de Marta, quien «naturalmente» ha desaparecido del ámbito de la representación. En este sentido, la ausencia se explica porque los eventos en el melodrama no cuadran o encajan al final de manera que beneficien o satisfagan a la mujer<sup>24</sup>. Es decir, se acepta su invisibilización como algo normal.

En *Pelo malo* tanto la intolerancia como la explotación constituyen un retroceso si se compara *Pelo malo* con películas como *La mecánica celeste* (1995) de Fina Torres, quien trata el tema de la homosexualidad desde una perspectiva menos dramática, pero en un contexto sociocultural distinto. *Pelo malo* muestra los extremos a los que puede llegar un sistema político e ideológico que se beneficia de la ignorancia y de la adhesión incuestionada a ideologías que crean monstruos, como ocurre con Marta. Su comportamiento, que no pretendo justificar, constituye el daño colateral de quien sobrevive en una cultura plagada por la misoginia y la discriminación.

<sup>22</sup> Mariana Rondón, *Pelo malo*, 01:28:30-01:28:49.

<sup>23</sup> María Delgado, «Review: *Pelo malo* », en *Sight and Sound*, 25.2 (2015), p. 82.

<sup>24</sup> E. Ann Kaplan, «Is the gaze male?», p. 26.

## OBRAS CITADAS

- Castillo, Mónica, «Interview: Mariana Rondón Talks *Bad Hair*», en *Slant* (19-10-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-12-2016] <<http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-mariana-rondon>>.
- Delgado, María, «*Pelo malo* Review», en *Sight and Sound*, 25.2 (2015), pp. 82-83.
- García, Carmen Teresa, y Magdalena Valdivieso, «Mujeres venezolanas y el proceso bolivariano. Avances y contradicciones», en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 15 (2009), p. 146 (en línea) [fecha de consulta 23-06-2016] <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721678007>>.
- Gorbano, Pilar, «Crítica: Pelo malo», en *Comentamos cine* (26-03-2014), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<https://comentamoscine.com/tag/analisis-de-pelo-malo>>.
- Kaplan, E. Ann, «Is the gaze male?», en *Women and Film. Both Sides of Camera*, New York, Routledge, 1993, pp. 23-35.
- Lauretis, Teresa de, «The Technologies of Gender», en *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 1-30.
- Muñoz, Boris, «*Pelo malo* frente a la inquisición», en *Prodavinci* (10-10-2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 28-12-2016] <<http://prodavinci.com/2013/10/10/artes/pelo-malo-frente-a-la-inquisicion-por-boris-munoz>>.
- «Pedro Carreño. Discurso degradante, deprimente, falto de ética y moral», en *Canal de Libertad Vendetta* (vídeo de Youtube) [fecha de consulta: 23-06-2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=nLU4YV5WP-I>>.
- Thorman, Sue, «Introduction. Taking up the Struggle», en Sue Thorman (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York, New York University Press, 1999, pp. 9-13.

## FILMOGRAFÍA

- Caridad Montero, Carlos, *3 bellezas*, Nomenclatura Films, 2014.
- Rondón, Mariana, *Pelo malo*, Global Lens, 2012.
- , *Postales de Leningrado*, Sudaca Films, 2007.

MYRIAM OSORIO

—, *A la media noche y media*, Futuro Films, 1999.

Torres, Fina, *La mecánica celeste*, Bastille Films, 1995.

# Historia

---

ED. BIRGIT ASCHMANN, WALTHER L. BERNECKER,  
ROBERT FOLGER Y ULRICH WINTER



## Tópicos persistentes: la pervivencia de los estereotipos negativos sobre los españoles en la ficción neerlandesa contemporánea

LIEVE BEHIELS

Katholieke Universiteit Leuven

**RESUMEN:** A pesar de los numerosos estudios históricos científicos recientes, que presentan una visión crítica y desapasionada de las relaciones entre España y los Países Bajos en los siglos XVI y XVII, los viejos clichés persisten en la ficción. En nuestra contribución queremos analizar la dinámica de las imágenes estereotipadas en *Vonnis over Gent* [*Gante sentenciado*] de Bruno Comer (1997) y *De duim van Alva* [*El pulgar de Alva*] de Corinne Kisling y Paul Verhuyck (2010). El primer libro es una novela juvenil histórica situada en Gante en 1584 y trata de cómo las autoridades vencedoras tratan una ciudad vencida y humillada. El segundo libro es una novela negra situada en el Amberes de hoy, en la cual el clima de violencia se relaciona con la ejercida por el Duque de Alba siglos antes. El análisis de ambas obras nos permitirá comprobar que si la ciencia histórica va por un camino, la imaginación histórica no sigue necesariamente el mismo.

**PALABRAS CLAVE:** Imagología, Duque de Alba, ficción historiográfica neerlandesa, estereotipos

La familiaridad con el pasado histórico puede producirse de varias maneras: una es la divulgación de la investigación histórica, otra es la cultura popular: las series de televisión, los cómics, las películas, la ficción en general. Como las prioridades de ambas vías no son las mismas, informar verídicamente en el primer caso, divertir en el segundo, la adecuación de los contenidos históricos no siempre es determinante a la hora de diseñar un producto de ficción. Así se explica la permanencia en

la memoria de tópicos y clichés seculares. En Bélgica y Holanda, es lo que ocurre con la imagen estereotipada de los españoles, radicada en la «Leyenda Negra».

Quisiéramos dedicar atención a dos libros relativamente recientes y que demuestran la pervivencia de algunos tópicos en el ámbito lingüístico neerlandés. Se trata de una novela juvenil, *Vonnis over Gent* [*Gante sentenciado*] de Bruno Comer (1990) y de una novela negra, *De duim van Alva* [*El pulgar de Alba*] de Corinne Kisling y Paul Verhuyck (2010). Situamos nuestra reflexión en el marco de la imagología, que estudia las imágenes que unas naciones tienen de otras a través de la historia<sup>1</sup>.

La novela de Bruno Comer, destinada a jóvenes de 13-14 años, se sitúa en Gante en el otoño de 1584, cuando la ciudad, después de un bloqueo de varios meses, capitula ante el gobernador general Alejandro Farnesio y vuelve a aceptar la autoridad del rey de España<sup>2</sup>. Lo primero que llama la atención a la hora de determinar la imagen de los españoles vehiculada en el libro es la cubierta que representa en su mitad superior unos soldados, identificables por la coraza y la pica, que van siguiendo unas huellas de sangre que conducen a un cuerpo yacente en tierra. Contrariamente a los soldados, este personaje tiene las piernas desnudas y los pies descalzos. ¿Una víctima civil? En la parte inferior vemos la cabeza y los hombros de un personaje noble que lleva jubón de seda rayada y gorguera. Este personaje, de mediana edad, tiene el pelo castaño, barba y bigote, las cejas levantadas y los ojos oscuros. Su mirada amenazante se dirige directamente al espectador. El tipo meridional en combinación con el título del libro conduce a pensar que este personaje, español prototípico, es responsable de la condena de la ciudad. Además, es el único que tiene cara, los soldados no son individualizados. El cuerpo

---

<sup>1</sup> Véase Manfred Beller y Joseph Theodoor Leerssen (ed.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, y José Manuel López de Abiada, «Teoría y práctica de los estudios imagológicos: hacia un estado de la cuestión», en José Manuel López de Abiada y Augusta Bernasocchi (ed.), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 13-62.

<sup>2</sup> Para los detalles sobre el bloqueo y la rendición de la ciudad, véase Leon van der Essen, *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas (1545-1592)*, Bruselas, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1933-1937, vol. 3, pp. 190-216, y vol. 4, pp. 9-14.

en tierra, herido o muerto, representaría entonces el pueblo de Gante a modo de *pars pro toto*.

Veamos ahora cuáles son los objetivos de los personajes. La novela se centra en una familia de tejedores de Gante, los Roelof. Roelof quiere revitalizar su negocio gracias a sus contactos comerciales en Madrid y se dirige allí. El padre jesuita Andreas del Bosque, inteligente, ambicioso y multilingüe, que había pasado varios años en los Países Bajos al lado del duque de Alba, se encuentra en la capital donde formará parte del Consejo de Flandes y Borgoña. Su objetivo es influir en la política religiosa de Felipe II y fortalecer así la posición del Vaticano y de la orden. En la primera sesión del Consejo de Flandes al que asiste del Bosque, la discusión se centra en la erradicación definitiva del calvinismo en los Países Bajos. El marqués de Mendoza y Aragón presenta su objetivo: como el calvinismo apenas si tocó las regiones agrarias y se difundió sobre todo en zonas industriales, lo más conveniente sería prohibir la industria textil en Flandes, llevarse la maquinaria a España y convertir a los artesanos obligatoriamente en campesinos. Del Bosque no consigue convencer a la reunión de que este proyecto es un desatino. El rey decide escoger Gante como proyecto piloto.

Cuando la familia Roelof llega a Madrid, su socio comercial ya está enterado del plan del marqués y los informa. Los Roelof deciden ponerse en contacto con el único miembro del Consejo que desapruueba el proyecto: el jesuita del Bosque. Este les hace una propuesta: si los habitantes de Gante están dispuestos a proporcionar soldados al ejército del rey, a lo mejor se abandona el plan de Mendoza. Roelof consigue convencer a la mayoría del gremio de los tejedores de la necesidad de llevar tropas para el rey. El padre del Bosque se desplaza a Gante y bajo su influencia el nuevo contingente de soldados, del que forma parte el hijo de Roelof, se establece cerca de Koudekerke, un lugar cercano a Ostende, ocupado por los mendigos de mar, pero de importancia estratégica menor. Farnesio rechaza la sugerencia de del Bosque para tomar el pueblo utilizando a los soldados novatos de Gante porque exigiría muchas pérdidas inútiles.

Un incidente en el puerto de Gante con unos borrachos cantando salmos y canciones satíricas antiespañolas es reprimido eficazmente, pero la noticia llega a Madrid, donde el marqués de Mendoza la presenta como la reedición de la furia iconoclasta de 1566. Del Bosque se da cuenta de que necesita una actuación militar exitosa, aunque simbólica, en los Países Bajos, para poder lanzar la ofensiva contrarreformista y convence a Farnesio

de poner en marcha la ofensiva contra Koudekerke. La operación, superflua desde el punto de vista militar, sale victoriosa aunque exige numerosas víctimas, entre las cuales figura Peter Roelof.

El autor deja claro en un epílogo que Andreas Del Bosque y el marqués de Mendoza, así como sus respectivos planes para Flandes, son productos de su invención y que nunca hubo un asedio de Koudekerke<sup>3</sup>. En la novela figuran varios personajes españoles, más o menos individualizados, históricos y ficcionales. Empecemos por el rey. La primera perspectiva sobre Felipe II es la de Alejandro Farnesio según el cual el rey, enfrentado a los discursos contrapuestos de sus consejeros, que sirven sobre todo su interés personal, nunca se ha enterado de lo que está realmente en juego en los Países Bajos<sup>4</sup>. La segunda opinión es la del general de los jesuitas, quien observa que aunque el rey es un defensor acérrimo de la religión católica, desconfía del Vaticano<sup>5</sup>. Hasta aquí, nada de lo que no se pueda leer también en las biografías científicas de Felipe II<sup>6</sup>.

Pero con los adjetivos llegan los estereotipos: en la primera reunión del Consejo, Felipe acoge el plan de Mendoza «con entusiasmo diabólico»<sup>7</sup>, en la segunda, escucha las observaciones del marqués «con una risa fea»<sup>8</sup>. Del marqués de Mendoza no se nos ofrece información hasta la segunda reunión del consejo: es presentado como «uno de los más temidos intrigantes del Escorial»<sup>9</sup>. Necesitaba hacerse perdonar un fracaso diplomático y por eso le importaba tanto su proyecto de erradicación del calvinismo. La represión del incidente en el puerto de Gante por los soldados españoles no se describe en detalle: «Los cascos de los

<sup>3</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, Leuven, Davidsfonds, 1990, p. 145.

<sup>4</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, pp. 6-7.

<sup>5</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 21.

<sup>6</sup> Según Geoffrey Parker, la falta de conocimiento directo del terreno y de contacto con sus gobernadores en otras partes de la monarquía privan al rey de *feedback* fidedigno: «Time and again, ignorance of the facts on the spot caused the king to persist “in a course of action long after it ha[d] ceased to be appropriate or even rational”, producing many serious and costly errors» (Geoffrey Parker, *The Grand Strategy of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 1998, p. 41).

<sup>7</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 41. Las traducciones del neerlandés al español son nuestras. Observemos que no era costumbre de Felipe II asistir a las reuniones de sus consejos (Geoffrey Parker, *The Grand Strategy of Philip II*, p. 23), pero este detalle forma parte de las libertades que suelen tomarse los autores de novelas históricas.

<sup>8</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 68.

<sup>9</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 71.

caballos españoles apagaron el fuego de paja de la revuelta fugaz. En su huida delante de la caballería, muchos ganteses se aplastaron contra las picas de las lanzas de los soldados que se habían acercado en total silencio»<sup>10</sup>. El tono es más bien neutro.

El personaje español de mayor presencia en la novela, que se mueve con naturalidad a través de varios territorios de la Monarquía Hispánica (Roma, Madrid, los Países Bajos) es Andreas del Bosque, en el cual se combinan los tópicos sobre los españoles con los clichés anti jesuitas. Tanto en los diccionarios españoles como en los neerlandeses, la segunda acepción del término «jesuita» es ‘hipócrita’. La primera vez que del Bosque interviene en el Consejo de Flandes, no ha medido lo suficiente sus palabras y propone una solución radical para la eliminación de los calvinistas: «Al menor asomo de la reforma, ejecutamos inmediatamente una serie de rehenes. Así persistirá el miedo»<sup>11</sup>. Los demás consejeros quedan espantados «al descubrir tanta crueldad en el joven religioso»<sup>12</sup>. Hasta el propio rey estima que las hogueras no han sido eficaces y solo han mermado su prestigio internacional. Pregunta si desde Roma han llegado ideas más fructíferas, a lo cual del Bosque no tiene respuesta. Su primera intervención ha sido un fracaso. En su entrevista con la familia Roelof se le ocurre el levantamiento de reclutas pero lo que parece interesarle más aún es la joven Beatrijs, que se pregunta si el hombre satisfecho de sí mismo que tiene delante es realmente «un seguidor del humilde publicano, del centurión buscando ayuda, o de Pedro arrepentido»<sup>13</sup>. Para su segunda intervención, está mucho mejor preparado. Fundamenta la salvación de los artesanos de Gante a cambio de unos trescientos soldados en la convicción de que la mejor manera de acallar la rebeldía es mantener a los habitantes prósperos y contentos. El rey acepta los soldados y suspende el plan del marqués, lo cual significa un paso importante en el «dominio sobre la corte de Felipe II»<sup>14</sup>, objetivo último de del Bosque y de su orden. En la tercera reunión del Consejo, del Bosque tiene que reaccionar a las noticias sobre el incidente en el puerto de Gante. Ahora sí puede anunciar el programa del Vaticano para la Contrarreforma, que exige

---

<sup>10</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 117.

<sup>11</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 36.

<sup>12</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 37.

<sup>13</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 58.

<sup>14</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 72.

mucho dinero, medios que solo puede producir una industria floreciente. Pero el rey no acaba de decidirse. Del Bosque medita sobre una salida: «Siguió cavilando mucho rato. Visiblemente tenía que arreglar algo con su conciencia»<sup>15</sup>. El jesuita decide sacrificar a los sitiadores de Koudekerke en un alarde de maquiavelismo. Farnesio acepta, pero de mala gana<sup>16</sup>. Para que el lector joven al que se destina el libro no se quedara con dudas, al final de la novela la viuda de Pieter Roelofs recibe una copia de una carta dirigida por Andreas del Bosque a Farnesio en la que queda claro que el ataque de Koudekerke solo sirvió para fortalecer su posición en la corte a fin de realizar la contrarreforma: «Para el Vaticano y para mí mismo es una victoria brillante. Que el asalto fuera una empresa vana, es secundario. Me ha dado la oportunidad de imponer los planes de Roma, y esto es lo más importante»<sup>17</sup>.

En esta novela, lo más importante es el enfrentamiento entre dos maneras de comportarse frente a una población vencida y la reacción de los vencidos. La presentación de estos últimos como seres humillados, pero razonables, dispuestos hasta cierto punto a transigir con los vencedores, difiere de la que predomina en series de cómics populares, en los que los héroes siempre están dispuestos a sabotear a los españoles<sup>18</sup>. Como el conflicto principal de la novela se desarrolla en la corte española, la referencia a las características estereotipadas como la crueldad sanguinaria, asociada con actividades militares o de represión directa, es limitada. En este sentido, la ilustración de la cubierta «promete» más de lo que ofrece en realidad. Las maniobras manipulativas de un jesuita ansioso de poder, convencido de que el fin (la influencia de Roma en las decisiones políticas de la corte) justifica los medios (el sacrificio de unos centenares de vidas jóvenes), se oponen a un proyecto de destrucción económica con fines ideológicos. Se trata de una violencia no personificada pero no menos impactante.

La segunda novela que vamos a analizar se titula *De duim van Alva [El pulgar de Alba]* (2010). Los autores Corinne Kisling y Paul Verhuyck

<sup>15</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 127.

<sup>16</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 130.

<sup>17</sup> Bruno Comer, *Vonnis over Gent*, p. 141.

<sup>18</sup> Véase Lieve Behiels, «El cómic belga y la perpetuación de la Leyenda Negra», en Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (ed.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII*, Gent, Academia Press, 2009, pp. 141-161.

escriben novelas negras situadas en el presente pero con claras referencias al pasado histórico y un toque de humor. Lo primero con que se encuentra el lector es una especie de introducción histórica, emanada de una voz auctorial sin identificar, en la que se explica la llegada del duque de Alba como una medida de represión contra la furia iconoclasta de 1566:

Para tomar venganza se envió a los Países Bajos a Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba. El Duque de Hierro, considerado un segundo Nerón, llegó en 1567 y estableció su Tribunal de los Tumultos, pronto llamado Tribunal de Sangre. El terror de Alba forma parte de las páginas más negras de nuestra historia: fueron seis años de ocupación, asesinatos, inquisición, pillaje, impuestos de guerra, confiscaciones, detenciones, torturas y más de dieciocho mil ejecuciones<sup>19</sup>.

Ya queda establecido el tono, bastante representativo de lo que aún se podía leer en los manuales de historia del siglo XIX y primera mitad del XX<sup>20</sup>, inclusive la cifra exagerada de las 18.000 ejecuciones; en realidad, el Tribunal de los Tumultos condenó a muerte a unas mil personas<sup>21</sup>. A continuación se reproduce un grabado que representa la estatua que el duque se hizo erigir en 1570, considerada como el símbolo por excelencia de su soberbia y ya muy criticada en la época.

La novela se sitúa en la época contemporánea, en la ciudad de Amberes, en un barrio ahora de moda, Zuid, construido a partir de 1880, *grosso modo* en los terrenos ocupados antes por la ciudadela española erigida en el siglo XVI. Antes de convertirse en zona plenamente residencial, tuvo también actividad portuaria por su cercanía al río Escalda. Las antiguas dársenas desecadas se utilizan como recinto ferial. Los personajes de la novela observan que cada año, la celebración de la feria de atracciones da lugar a un clima de violencia en la que parecen multiplicarse las agresiones gratuitas a veces muy graves. Los protagonistas son un periodista holandés radicado en el barrio, Cornelius Reyziger, su esposa y una vecina socióloga, Sylvie Verron, que relaciona la criminalidad del barrio du-

---

<sup>19</sup> Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alba*, Amsterdam, Arbeiderspers, 2010, p. 3.

<sup>20</sup> Véase Lieve Behiels, «El Duque de Alba en la conciencia colectiva de los flamencos», en *Foro Hispánico*, 3 (1992), pp. 31-43.

<sup>21</sup> Geoffrey Parker observa al respecto: «[...] the council of Troubles tried over 12,000 persons for treason and condemned almost 9,000 of them to lose some or all of their goods. It executed over 1,000 of them, including Egmont and Hornes» (*Imprudent King. A New Life of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 2014, p. 196).

rante la feria con el pasado de la ciudadela. Según ella, viven encima de «un depósito de odio histórico»<sup>22</sup>. Las vibraciones acústicas y del suelo provocadas por las pesadas atracciones feriales resonarían con otras vibraciones enterradas hace siglos. A través de sendas conversaciones entre Cornelius y Sylvie, el lector aprenderá más detalles acerca de la localización exacta de la ciudadela y de su historia, y sobre la estatua del duque; asimismo se dará cuenta de que los dos personajes están hasta cierto punto personalmente implicados en la memoria histórica de la revuelta del siglo XVI. La teoría de Sylvie empieza siendo una propuesta intuitiva para interpretar hechos de violencia urbana que podrían explicarse igualmente por el calor o por el abuso de sustancias pero va a ser aprovechada por un grupo de señores de clase media alta, propietarios de inmuebles en el Zuid, que buscan una manera de alejar la feria porque amenaza el valor de su patrimonio. Ellos cederán a su vez al clima de agresión y participarán en ella, lo que desencadenará el apocalipsis final.

La primera conexión que se establece entre pasado y presente es la espacial, que une el barrio con la ciudadela española. Pero también se descubren conexiones entre la misma feria y la historia. El periodista Cornelius está preparando un reportaje y visita el gabinete de rarezas de una feriante mayor. Esta le enseña una vértebra con una hendidura, según ella la vértebra cervical hendida del conde de Horn, una de las víctimas más célebres del duque de Alba, decapitado en Bruselas el 5 de junio de 1568. La muerte de los condes Egmont y Horn figura una y otra vez en la configuración de la imagen del duque de Alba como tirano cruel establecida por los manuales escolares a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Además, el gabinete de rarezas presenta un objeto de bronce cuyo origen desconoce la dueña aunque cree que es de Ámsterdam; su abuelo lo llamaba «el pulgar de Alba». Sylvie explicará a Cornelius que el literato e historiador holandés Peter Corneliszoon Hooft, una de las mayores glorias de la literatura neerlandesa del siglo XVII, tuvo en su poder el pulgar de la estatua destrozada por el pueblo en 1574<sup>23</sup>. La anciana también conserva un bote de una sustancia reseca-

<sup>22</sup> Corinne Kising y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 42.

<sup>23</sup> Peter Corneliszoon Hooft, *Nederlandsche Historien*, en Wytze Hellinga y Pierre Tuynman (ed.), *Pieter Corneliszoon Hooft, alle de gedrukte werken, 1611-1738*, Amsterdam, University Press Amsterdam, 1972, vol. 4, p. 151; Hooft llegó a escribir unos versos sobre el curioso objeto.

da con un cartelito que dice «mussenvet» (literalmente, ‘grasa de gorrión’) pero que Sylvie identifica como «Musiusvet» (‘grasa de Musius’), grasa del vientre del mártir católico Cornelius Musius que fue vendida por sus verdugos después de su muerte en 1572.

La conexión entre la feria y la época de la revuelta del siglo XVI también se configura a través del teatro de gran guiñol. El director de una pequeña compañía de teatro de horror está buscando un tema para una nueva obra. Se decide por la decapitación de los condes de Egmont y Horn y para esto necesita detalles que le puede proporcionar Sylvie:

«Cuando Alba fue enviado a los Países Bajos», empezó diciendo, pesando cuidadosamente las palabras, «Egmont y Horn no sabían que esto significaba el principio de su fin. Guillermo el Taciturno, al contrario, estimaba prudente emigrar a Alemania. Egmont y Horn estaban convencidos de que no les podía pasar nada. Eran católicos. Obedecían a España. Sólo querían más participación, más tolerancia entre todos los partidos. Se quedaron, pues. Cuando Guillermo se fue, le dijeron: “Adiós, príncipe sin tierra”, y él contestó: “Adiós, príncipes sin cabeza”<sup>24</sup>. [...] Cuando Alba, después de su llegada, fue presentado al conde de Egmont, dijo: “He aquí, pues, el gran hereje”. Pero lo dijo riendo un poco, de modo que todos pensaban que era una broma entre señores<sup>25</sup>. Unos días después, dio el golpe»<sup>26</sup>.

Los protagonistas de la novela también están conectados con el pasado. Sylvie ha hecho alguna investigación genealógica y ha descubierto que un antepasado suyo luterano, Jan Verron, fue ejecutado por el Tribunal de Sangre. El hijo de aquél, Christophe, participó en la destrucción de la ciudadela en 1577. Su tatarabuelo Sylvain era obrero municipal y en 1870 participó en la destrucción definitiva de la ciudadela. Concluye que ella es una hija del barrio y que fue esto lo que la atrajo inconscientemente para establecerse allí. Cornelius es originario de Brielle, una pequeña ciudad zelandesa que fue tomada a los españoles el uno de abril de 1572. Cornelius recuerda las fiestas de conmemoración que se celebraban cada

---

<sup>24</sup> En la despedida, Horn no estuvo presente. La fuente del diálogo, repetido durante siglos, es un rumor transmitido por el historiador holandés Peter Corneliszoon Hoof, quien no le otorga mucho crédito: «Men voeght’er by, dat zy voorts elkandre, Prins zonder goedt, Graaf zonder hooft, zouden adieu gezeit hebben» [Se añade que se habrían despedido llamando uno a otro «Príncipe sin tierra, Conde sin cabeza»] (*Nederlandsche Historien*, vol. 4, p. 142).

<sup>25</sup> Estas palabras de Alba también se encuentran referidas por Peter Corneliszoon Hoof (*Nederlandsche Historien*, 4, p. 162).

<sup>26</sup> Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, pp. 118-119.

año y en que participaba toda la población en un inmenso juego de roles. Le gustaron hasta el año en que a su padre le tocó el papel del comandante español de la plaza que termina ahorcado y él experimentó cuán pronto el triunfo puede convertirse en derrota, cuando los chicos del colegio le perseguían por ser el hijo del comandante. Además, se acuerda de un libro juvenil que había conservado, *De schatten van Alva*, de H. Bertrand<sup>27</sup>. En esta novela se reciclan todos los estereotipos antiespañoles que ya circulaban en la historiografía neerlandesa del siglo XVII y en *The Rise of the Dutch Republic* de John Lothrop Motley (1856). Cornelius vuelve a leer el libro y se lo pasa a Sylvie. Una de las hipótesis barajadas en esta novela es que Alba escondió el importe del tributo del décimo dinero o alcabala que había impuesto a Flandes; entre los posibles escondrijos figura el pie de su estatua; en la novela juvenil el dinero se esconde en una bóveda subterránea, por debajo de uno de los bastiones de la fortaleza. El hallazgo del supuesto pulgar y la trama de la novela impulsan a Sylvie a concentrarse en la historia de la estatua. Según varias fuentes históricas que consulta, se habrían fundido dos ejemplares. El primero fue erigido y luego destrozado, ¿pero qué pasó con el segundo? No hubo nunca noticia de esta segunda imagen, por lo cual Cornelius y Sylvie empiezan a especular que a lo mejor podría estar enterrada por debajo de los vestigios de un bastión conectado con el río Escalda. Esto encajaría con la hipótesis que la joven está construyendo sobre un posible epicentro de violencia dentro del barrio: la estatua enterrada sería como un imán que atrae y difunde la agresividad. Para su sorpresa, el lugar de violencia más concentrada es el solar donde se construyó la casa más megalómana del barrio, habitada por el presidente del lobby de propietarios agresivos.

Aunque el duque de Alba es el representante por antonomasia de la crueldad y la opresión españolas, la novela aporta algunos matices. Los ocho años durante los cuales Amberes fue una república calvinista no resultan idealizados para nada: «la libertad (la libertad del régimen de coroneles protestantes) solo había durado ocho años», observa Sylvie<sup>28</sup>, en una clara alusión a las dictaduras latinoamericanas de los años setenta y ochenta del siglo XX. Tampoco falta la reflexión metahistórica,

---

<sup>27</sup> En realidad, se trata de una traducción de una novela norteamericana publicada en 1895 por Archibald C. Gunter, *The First of the English*, y traducida por Louise Zaal bajo el seudónimo de H. Bertrand.

<sup>28</sup> Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 99.

como cuando Sylvie explica que cada partido tiene su propia historiografía: «La diferencia es grande entre leer la *Historia de Amberes* de Floris Prims, un jesuita, o el *Libro de los mendigos* de Louis-Paul Boon»<sup>29</sup> y a continuación se da un ejemplo de tortura cruel por parte de la Inquisición y otro por parte de los protestantes, la del sacerdote Cornelis Musius. Sylvie y Cornelius lamentan que la humanidad no haya podido desprenderse del fanatismo y de la violencia, mientras que el lobby de propietarios adopta gozosamente la agresividad para conseguir sus propios fines.

*De duim van Alva* es una novela construida con sutileza en la que la dificultad de distinguir la realidad de los espejismos desempeña un papel importante. Mientras la propuesta de Sylvie, que vincula la violencia actual y la histórica, concentradas en un lugar, es presentada como tentadora, pero nunca como cierta, lo que no se pone en duda es su fiabilidad como transmisora de datos históricos; al fin y al cabo ha estudiado sociología histórica y trabajó durante un tiempo en el archivo<sup>30</sup>. Y las fuentes que cita pertenecen justamente a la historiografía nacionalista en la cual la revuelta contra Felipe II desempeña un papel fundamental. A pesar de su uso metadiscursivo e irónico, los estereotipos que vehiculan no dejan de ejercer su impacto en el lector, inmerso en la suspensión voluntaria de la incredulidad que provoca la lectura de textos ficcionales.

En conclusión podemos afirmar que en ambos libros, escritos por autores con una formación académica que saben documentarse, la presentación estereotipada de figuras españolas es más suavizada y distanciada que, por ejemplo, en ciertos cómics hasta principios de los años 80. En *Vonnis over Gent*, esto puede tener que ver con cierto sentido de responsabilidad de un autor de literatura juvenil con un objetivo didáctico sea o no explícito. Sin embargo, sobre todo en *De duim van Alva*, la referencia a la tradición sobre la revuelta de los Países Bajos, aunque irónica, vuelve en cierto modo a poner de relieve los estereotipos seculares.

---

<sup>29</sup> Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 46.

<sup>30</sup> Corinne Kisling y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, p. 37.

## OBRAS CITADAS

- Behiels, Lieve, «El duque de Alba en la conciencia colectiva de los flamencos», en *Foro hispánico*, 3 (1992), pp. 31-43.
- , «El cómic belga y la perpetuación de la Leyenda Negra», en Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (ed.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII*, Gent, Academia Press, 2009, pp. 141-161.
- Beller, Manfred, y Joseph Theodoor Leerssen (ed.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Comer, Bruno, *Vonnis over Gent*, Leuven, Davidsfonds, 1990.
- Hoof, Peter Corneliszoon, *Nederlandsche Historien*, en Wytze Hellinga y Pierre Tuynman (ed.), *Pieter Corneliszoon Hoof, alle de gedrukte werken, 1611-1738*, Amsterdam, University Press Amsterdam, 1972.
- Kisling, Corinne, y Paul Verhuyck, *De duim van Alva*, Amsterdam, Arbeiderspers, 2010 (eBook).
- López de Abiada, José Manuel, «Teoría y práctica de los estudios imagológicos: hacia un estado de la cuestión», en José Manuel López de Abiada y Augusta Bernasocchi (ed.), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 13-62.
- Parker, Geoffrey, *The Grand Strategy of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 1998.
- , *Imprudent King. A New Life of Philip II*, New Haven / London, Yale University Press, 2014.
- Van der Essen, Leon, *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas (1545-1592)*, Bruselas, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1933-1937.

# Estudio de refranes desde el marco referencial de la cultura popular

NORMA CORRALES-MARTIN

Temple University

**RESUMEN:** Los refranes son producto de la cultura popular y nos enseñan sobre ésta. La cultura popular ha sido definida en la literatura como una cultura humorística, de carácter eminentemente oral, cercana a la naturaleza, que invierte y ridiculiza los valores de la cultura oficial (Bajtín); caracterizada por la vulgaridad, la crueldad y la violencia (Bajtín, Nietzsche); contra-hegemónica (Gramsci); apropiadora y productiva (Ginzburg); y transculturada (Rama), entre otros conceptos. El propósito del presente trabajo es analizar en un corpus de refranes y otras expresiones fijas estas características descritas para la cultura popular, y a la vez, encontrar otras propiedades no descritas en la literatura, en caso de que las hubiere.

**PALABRAS CLAVE:** Refranes y expresiones fijas, cultura popular, categorías para el estudio de la cultura popular

## 1. Introducción

Dice Luis Martínez Kleiser en el *Refranero general ideológico español*: «En los refranes estudiamos al pueblo sin disfraz ni ficción. Lo que sabe y lo que ignora, lo que piensa y lo que heredó pensando, lo que duda, lo que afirma y lo que niega, vienen a diseñarnos su perfecto au-

torretrato moral»<sup>1</sup>. Los refranes son producto de la cultura popular y nos enseñan sobre ésta.

La cultura popular ha sido definida en la literatura como una cultura humorística, de carácter eminentemente oral, cercana a la naturaleza, que invierte y ridiculiza los valores de la cultura oficial (Bajtín<sup>2</sup>); caracterizada por la vulgaridad, la crueldad y la violencia (Bajtín<sup>3</sup>, Nietzsche<sup>4</sup>); contrahegemónica (Gramsci<sup>5</sup>); apropiadora y productiva (Ginzburg<sup>6</sup>); y transculturada (Rama<sup>7</sup>), entre otros conceptos.

El propósito del presente trabajo es analizar en un corpus de refranes estas características descritas para la cultura popular, y a la vez, encontrar otras características no descritas en la literatura, en caso de que las hubiere.

Algunos rasgos distintivos de los refranes son:

- 1) Expresan de manera corta una idea profunda, o sea, son muestra de la sabiduría popular representada en *Vox populi, vox Dei*.
- 2) Dan consejo vital, *Donde se saca y no se'cha, se acaba la cosecha*.
- 3) Usan rima para facilitar la memorización, *El hombre propone y Dios dispone*.
- 4) Usan juego de palabras y fonología oral, *No te desesperes Pérez ni te precipites Pete*.
- 5) Varían dependiendo de la zona geográfica, *No creo yo que el golero (buitre) coma alpiste*.
- 6) Prefieren la vulgaridad al eufemismo, *Tetas (Senos) de mujer tienen mucho poder*.
- 7) Demuestran antigüedad en el léxico y los temas, *No tiene patas de bailar con quimba (sandalia quechua)*.
- 8) Usan humor, *Mal de amor y bicho seco*.
- 9) Se usan en un momento vital específico, *Caras vemos, corazones no sabemos*.

El trabajo se ha hecho sobre un corpus representativo de más de 500 unidades fraseológicas recogido en Colombia principalmente de mi madre, Nelly Jirado, reconocida en sus círculos como mujer refranera y proverbial. Ella fue criada en Norte de Santander en la región nororiente de Colombia, pero ha vivido en la Costa Caribe la mayor parte de su vida. El

---

<sup>1</sup> Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953, p. XV.

<sup>2</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

<sup>3</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1978.

<sup>5</sup> Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueve Visión, 1972.

<sup>6</sup> Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnick, 1970.

<sup>7</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

nombre que dio al material fue *Dichos y vainas de mi pueblo*, título que incluye refranes y otras expresiones fijas. Muchas gracias a ella.

## 2. Habla popular en los refranes

Los fenómenos de habla encontrados más comúnmente en los refranes son: aliteración, *Que apriete Prieto lo suyo qua a Prieto lo aprieto yo*; elisión de la «d» intervocálica del participio, *La vaca pari'a nunca pasta lejos*, y «d» final, *La verda' en la cara arde*; uso de «pa'» por para; dip-tongación de la «e», *Porque te quiero te aporrio* (aporreo); sinalefa, *Cógeme ese trompo en l'uña*; fonología expresiva, *El hombre es fuego, la mujer, estopa; viene el diablo... fiu... y sopla*; cambio de acentuación, *Dejate de pelos, Pedro*, y, por supuesto, rima.

Es interesante que los refranes se acortan o se alargan con el paso del tiempo, lo primero por economía –*Es justo y necesario, (equitativo y saludable)*–, y lo segundo por creatividad y humor popular –*No hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista ni pendejo que lo asista*–. También he notado que los refranes usan diferente vocabulario o estructura en diferentes regiones del mundo, aunque conservan el mismo sentido, *Cerco de luna, agua ninguna, cerco de sol, agua a montón* (América) vs. *El cerco del sol moja al pastor y el de la luna lo enjuga* (España).

## 3. Cultura popular vs. cultura oficial

En su estudio de la obra de Rabelais, Mijaíl Bajtín opone la cultura popular o no-oficial a la cultura oficial y les da características propias<sup>8</sup>. La cultura popular es definida como una cultura milenaria, la cultura de la plaza pública, del humor popular, de la naturaleza y el cuerpo, una cultura que invierte los valores y las jerarquías. Algunos ejemplos en los refranes son: un refrán tan viejo que ya no se oye, *No te conociera yo, verde cerezo, por eso es que te miro y no te rezo*; un refrán de la plaza pública, *Moza que mucho va a la plaza alguna vez se embaraza*; uno del humor popular, *Salga el alacrán de casa, píquele a quien le picare*; uno de la naturaleza, *En abril llovias mil y todas en un barril*, y refranes que invierten los valores y las jerarquías con el objetivo de plantear la relati-

---

<sup>8</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

vidad de las verdades y las autoridades dominantes, como «*En nombre de Dios*», dijo un ladrón cuando se echó la mochila al hombro.

La inversión de los valores religiosos en la cultura popular se ve en refranes de corte anti-clerical o anti-católico, llenos de ironía, como, *Virgen del Agarradero, agárrame a mí primero* o *Ya empezó Cristo a padecer y su madre a pasar trabajos* y en refranes que expresan supersticiones no sancionadas por la fe religiosa, *Martes 13, ni te cases ni te embarques, ni de tu casa te apartes (ni te vayas pa' otra parte)*.

#### 4. Vulgaridad, violencia y cultura popular

Bajtín<sup>9</sup> también liga la cultura popular a los ciclos agrarios y a las manifestaciones biológicas humanas como la muerte, el nacimiento y las funciones corporales. Algunos refranes referidos a estos temas son: a los ciclos agrarios, *Cuando la guacharaca canta puede que llueva y puede que no llueva*; a la muerte, *Nadie se muere la víspera*; al nacimiento, *Si naciste pa' martillo del cielo te caen los clavos*. Los refranes referidos al cuerpo y las funciones corporales pueden ser vulgares en mayor o menor grado: *El que come tierra carga su terrón* o *No es na' que la burra mee sino la morisqueta que le queda*. La cultura popular parece preferir el disfemismo, una palabra de mal gusto o tabú, que puede ofender o sugerir algo no placentero o peyorativo al oyente, al eufemismo como en *Con esos pe'os no hay quién duerma*.

Friedrich Nietzsche plantea en *Genealogía de la moral* que «la crueldad [y la violencia] constituye en alto grado la gran alegría festiva de la humanidad más antigua, e incluso se halla añadida como ingrediente a casi todas sus alegrías [...]. Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir más bienestar todavía [...]. Sin crueldad (y sin violencia) no hay fiesta»<sup>10</sup>. Esta crueldad y violencia también se observa en los refranes. Por ejemplo, *La letra con sangre entra* o *No fue nada lo del ojo sino que se le salió*.

---

<sup>9</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

<sup>10</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, pp. 75-76.

## 5. Hegemonía y cultura popular

El concepto de hegemonía fue propuesto por Antonio Gramsci<sup>11</sup> quien la define como un proceso caracterizado por la imposición al resto del entramado social por la clase dominante de su concepción del mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada aun en contra de los intereses de las clases subalternas. Dice el refrán, *Aunque el puerco sea de España y lo maten en Sevilla y lo salen con sal blanca siempre es negra la morcilla*, indicando tal vez que la ascensión social es empresa difícil para personas de origen humilde, que no deben aspirar a ser más de lo que son.

Sin embargo, la imposición no es total gracias a la contra hegemonía, un proceso en que las clases subalternas resisten, limitan, alteran y desafían continuamente la hegemonía. Los refranes presentan ejemplos de la contra hegemonía, al indicar la transitoriedad del poder, *De lo que suceda en este mundo, ningún ser viviente se espante, porque el que no ha caído caerá y de modo que no levante*; la injusticia, *La justicia es pa' los de ruana o Palo porque bogas, palo porque no bogas*; la importancia de las subculturas, *Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón*, y la resistencia al consenso, *Mal de muchos, consuelo de tontos*.

## 6. Apropiación y cultura popular

Según Carlo Ginzburg, «apropiación» se define como un proceso por el cual se hace propio lo ajeno, lo que no se tiene, a partir de lo que se posee o se sabe<sup>12</sup>. Se generan ciclos de apropiación cuando los grupos dominantes confiscan las tradiciones populares y alteran su uso y significado (carnavales, reinados, competencias deportivas), así como cuando los grupos subordinados ocupan los espacios y reclaman los símbolos que anteriormente estaban restringidos a las élites (ópera-opereta-zarzuela-sainete). Este concepto se relaciona con el de circulación de Bajtín<sup>13</sup>, quien la define como influencia recíproca entre cultura alta y baja, entre cultura popular y cultura oficial, a menudo mediante un letrado o a través de la inversión y la ridiculización grotesca.

---

<sup>11</sup> Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*.

<sup>12</sup> Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*.

<sup>13</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

En los refranes, la apropiación se manifiesta productivamente al añadir en forma juguetona y a veces vulgar palabras a refranes establecidos, como mencionamos en el segundo párrafo. Algunos ejemplos son *El fin justifica los medios (el frío justifica las medias)* o *El más pendejo es el que amarra el bongo (aunque venga de patrón)*. Los refranes por ser antiguos no se fijan en la corrección política, un fenómeno de nuestro tiempo.

La parodia es la principal forma de apropiación por parte de la cultura popular de la cultura alta. Es otro recurso humorístico usado por la cultura popular, la recreación de un personaje o un hecho, empleando recursos irónicos para emitir una opinión generalmente transgresora sobre la persona o el acontecimiento parodiado, como en *A rey muerto, rey puesto* o *Lo que no mata, engorda*.

## 7. Transculturación y cultura popular

Transculturación es un concepto de Fernando Ortiz, presentado en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*<sup>14</sup> (1978) y llevado a la práctica literaria por Ángel Rama<sup>15</sup> (1982). Transculturación se define como un proceso por el cual una cultura entra en contacto/conflicto con otra, en condiciones de desigualdad y paradójicamente se hace consciente de su propia tradición al mismo tiempo que incorpora elementos de la otra cultura. Se opone a «aculturación». Se relaciona con «circulación».

Algunos refranes que reflejan la transculturación son *Yo no creo en brujas pero de que las hay las hay*; y este viejo calambur, *San Cayetano era santo; comía como vestía; dormía sobre una vieja estera la vida del santo vs. San Cayeta no era santo; comía como bestia; dormía sobre una vieja; est'era la vida del santo*.

## 8. La mediación del letrado

Debido al carácter eminentemente oral de la cultura popular, para que sea registrada por escrito, necesita la intervención de un letrado. Los registros que tenemos de la cultura popular más antigua fueron hechos por letrados y también los estudios de la cultura popular actuales son hechos

---

<sup>14</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

<sup>15</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

por letrados; piénsese en *Don Quijote* de Cervantes o *Rituales del caos* de Carlos Monsiváis, donde estos autores recogen perlas de la cultura popular que tal vez no estarían ya con nosotros si ni hubiera sido por su trabajo de recolección. De ahí la importancia de la mediación del letrado para hacer visible la cultura popular a la cultura dominante.

Sin embargo, a la cultura popular esto le tiene sin cuidado. Los refranes, por ejemplo, han pasado de manera oral de generación en generación y aquí están todavía. La cultura popular nutre al letrado. Yo hablo de la cultura popular y agradezco lo que me enseña como letrada. Para parodiar el lema del Carnaval de Barranquilla, *¡Quién lo vive es quien lo goza!*

## 9. Conclusiones

Los parámetros de análisis de la cultura popular presentados son perfectamente aplicables a los refranes, un producto de ésta. Algunos elementos que no han sido enfatizados por los letrados son la creatividad popular y la sabiduría popular.

La creatividad popular se manifiesta primero en la creación anónima del refrán, en la modificación del mismo en el tiempo y el espacio y en la adición de nuevos refranes a los ya existentes. En cuanto a este último tema, un grupo de refranes que parece ser bastante productivo es el de los comparativos, por ejemplo, *Es más duro que un sancocho de tuercas* o *Es mejor vestir santos que desvestir borrachos*. Otro grupo creativo es el de «confundir», *Confunde «Santo Tomás de Aquino» con «Aquí no más no» lo tomamos* o *No confunda la formalidad con la güevonada*, no propiamente refranes sino juegos de palabras dichos en un momento específico. También los de «dijo», que citan palabras celebres de familiares o personajes anónimos parecen ser productivos, *«Ahora es cuando», dijo la puta cuando se ganó el colchón*.

La sabiduría popular es la sabiduría más antigua. Cuando era niña y me golpeaba, mi abuela me decía que me sobara el golpe diciendo estos versos, *Sana que sana, colita de rana, si no sana hoy sanará mañana*. Hoy leí que «Scientists found that people experience far less pain when they touch a sore part of their body with their hand. However, rubbing away pain only seems to work when we do it to ourselves, the researchers say»<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> David Derbyshire, «Why Rubbing it Better Really Does Work: It Hurts Less if we Clutch Ourselves, Find Scientists», en *Daily Mail* (24-09-2010), s.p. (en línea) [fecha

Parece que, al fin y al cabo, *Más sabe el diablo por viejo que por diablo*. Y así, Al que Dios se lo da, San Pedro se lo bendiga.

## OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- Derbyshire, David, «Why Rubbing it Better Really Does Work: It Hurts Less if we Clutch Ourselves, Find Scientists», en *Daily Mail* (24-09-2010), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 17-05-2017] <<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1314814/Why-rubbing-better-really-DOES-work-It-hurts-clutch-scientists.html>>.
- Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnick, 1970.
- Gramsci, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueve Visión, 1972.
- Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1978.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

---

de consulta: 17-05-2017] <<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1314814/Why-rubbing-better-really-DOES-work-It-hurts-clutch-scientists.html>>.

# La *Confessio Amantis* ceutí en la biblioteca de Luis de Castilla. Un medio de reivindicación dinástica

MANUELA FACCON

Investigadora independiente

**RESUMEN:** De los descendientes de los emperregilados procede Fernando de Castro «o Moço», el mandatario de la única copia conocida de la traducción portuguesa de la *Confessio Amantis*, cuyo ejemplar se conserva en la Real Biblioteca de Madrid, bajo la signatura II-3088, desde comienzos del siglo XIX. Anteriormente, el manuscrito había formado parte de la colección vallisoletana de la Casa del Sol del Conde de Gondomar. Recientes estudios han establecido que el conde adquirió el manuscrito de Luis de Castilla, canónigo de la Catedral de Cuenca, hijo de Diego, deán de Toledo y biznieto del obispo Pedro de Palencia: una familia que se afanó en demostrar su directa descendencia de Juan, el supuesto hijo de Pedro I de Castilla y de Juana de Castro. En el artículo se analizan los enlaces familiares, políticos y culturales entre los Castilla y los Castro a lo largo de los siglos XV y XVI con el fin de proponer una posible vía de transmisión del manuscrito de la *Confessio* desde la ciudad portuguesa de Ceuta, donde João Barroso produjo la copia en 1430, hasta llegar a la familia Castilla, no sin haber pasado por Andalucía, tal y como sugieren unas curiosas inscripciones presentes en el manuscrito.

**PALABRAS CLAVE:** Linaje Castro, *Confessio Amantis*, Pedro Enríquez, linaje Castilla, Juan Ponce de León

## 1. Introducción

En julio de 2011 los asistentes al II Congreso de la International Gower Society de Valladolid nos enteramos de los resultados de las investigaciones sobre la posible pertenencia del ms. RBM II-3088 a la biblioteca de la Casa del Sol de Don Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626),

Conde de Gondomar. Estudios posteriores han venido confirmando que el conde había adquirido el manuscrito ceutí de Luis de Castilla (1540-1618), arcediano y canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca. Tal como afirma María Luisa López Vidriero, Directora de la Real Biblioteca de Madrid:

The *Livro do amante* had lost the Gondomar shelf mark because its original was replaced in the royal bookbinding shop around 1808 [...]. However, it kept the first shelf mark placed in the first page of the text. The reconstruction of its provenance is no longer an unfinished journey as we now know who was the owner of this Portuguese translation before it arrived at the count of Gondomar's library in the Casa del Sol of Valladolid: Luis Castilla<sup>1</sup>.

En el Congreso también nos enteramos de algo que tal vez nos proporcione una clave para la determinación del recorrido que pudo emprender el testimonio manuscrito desde la ciudad de Ceuta hacia su destino final en Castilla: en el cuaderno de las tablas en castellano que preceden al texto en portugués aparecen unos apuntes sobre la fabricación de jabón, compilados por una mano tardía, a modo de ejercicio de grafía. Gracias a la investigación llevada a cabo por Mauricio Herrero Jiménez y por su equipo sabemos ahora que el manuscrito ceutí posiblemente estuvo un tiempo en territorio andaluz antes de viajar al centro de la Península e ir a parar más tarde a la colección del nuevo Palacio Real madrileño<sup>2</sup>.

A lo largo de este artículo intentaré establecer de qué manera el testimonio portugués pudo llegar hasta la familia Castilla y cuáles pudieron ser las motivaciones que desencadenaron el proceso de búsqueda y de adquisición de un texto escrito en portugués en el seno de una familia castellana. Partiendo de las afirmaciones científicas que se incluyen en los nuevos estudios arriba citados, y basándome en una curiosa nota marginal

---

<sup>1</sup> María Luisa López-Vidriero Abelló, «Provenance Interlacing in Spanish Royal Book-Collecting and the Case of the *Confessio Amantis* (RB MS II-3088)», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, p. 44. Sobre los libros de Luis de Castilla véase también Pablo Andrés Escapa, «EX BIBLIOTHECA GONDOMARIENSI. Libros de Luis de Castilla (ca. 1540-1618) en la Casa del Sol», en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, 19.70 (2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 07-08-2015] <<http://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=78&art=1096>>.

<sup>2</sup> Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014, pp. 23-26.

presente en el manuscrito, que no se ha comentado hasta el día de hoy, propondré unos posibles enclaves territoriales y familiares dentro de los cuales el ejemplar ceutí pudo coleccionarse y pasar de mano en mano para terminar considerándose como una prueba más de la pertenencia del linaje Castilla a la rama real de Castro, procedente de Pedro I, el Cruel.

Los protagonistas de este entramado sociocultural se concentran sobre todo en la ciudad de Valladolid y en las sedes de los obispados de Palencia, de Toledo y de Cuenca a lo largo del los siglos XV y XVI. Sin embargo, también tendremos que desplazarnos idealmente a los territorios situados al uno y al otro lado del Estrecho de Gibraltar, a los pueblos fronterizos y a los centros urbanos que desempeñaron un papel fundamental en el intercambio tanto comercial como cultural en la primera mitad del siglo XV: Cádiz, Jerez, Arcos, Marchena y Sevilla.

De norte a sur esta historia recorre al revés el camino de una de las copias del desaparecido *Livro do amante*, que João Barroso «escreveo por mandado de fernando de castro, o moço, na çidade de Çeuta em xxxx dias no ano de 1430» y recupera la memoria de un texto que se quedó oculto durante más de quinientos años rescatándose, finalmente, de los fondos de la Real Biblioteca en 1994<sup>3</sup>. El prólogo y los ocho libros que constituyen el manuscrito RBM II-3088 fueron publicados entre 2005 y 2010 y se está preparando también la edición trilingüe inglés-portugués-castellano de la *Confessio Amantis*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Carlos Alvar, «Manuscritos románicos no castellanos», en *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), p. 205.

<sup>4</sup> La edición trilingüe correrá a cargo de Antonio Cortijo Ocaña y de Manuela Faccon. Véase también Antonio Cortijo Ocaña, «El “terçeyro liuro” de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 13 (2007-2008), pp. 147-180; «El libro VI de la *Confessio Amantis*», en *eHumanista*, 8 (2007), pp. 38-72 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <[http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/publications/confessio\\_amantis/V.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/confessio_amantis/V.pdf)>; «O “Rregimento dos Homees”: el libro VII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Literatura Medieval*, 19 (2007), pp. 7-124; Antonio Cortijo Ocaña y Maria do Carmo Correia de Oliveira, «El libro VIII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 11 (2005), pp. 181-240; Manuela Faccon, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

## 2. El linaje Castilla y su afán de afirmación dinástica

En la Catedral de Santiago, en la Capilla de Santa Fé del deambulatio se encuentra el sepulcro de un Diego de Castilla († 1521), que fue maestrescuela de la catedral compostelana y bisnieto del rey Pedro I de Castilla. Al otro lado del templo, cerca del claustro, en la Capilla de las reliquias, se sitúa la tumba de Juana de Castro «la Desamada», la esposa que Pedro I «el Cruel», abandonó en 1354, a los pocos días de la celebración de la boda. Ambos sepulcros llevan los escudos de armas familiares. En el lado visible de la tumba de la reina fallida aparecen los trece roeles de la rama legítima de los Castro esculpidos en la piedra. En el del maestrescuela, en la pared, en el centro de la composición marmórea destaca el bajorrelieve con los símbolos de Castilla. Sin embargo, estamos frente a un curioso caso de homonimia: otro Diego de Castilla (1507-1584), deán de Toledo, también tataranierto del rey castellano, tal vez hubiera aspirado a estar sepultado junto a su antepasada. Una coincidencia emblemática.

Este Diego de Castilla se esforzó durante décadas en borrar la *damna-tio memoriae* que había recaído sobre Pedro I «El Cruel» y en demostrar la veracidad de su descendencia por vía femenina de Juana de Castro de la Casa de Lemos. Según los testimonios del tiempo, Diego de Castilla se afanó en afirmar que su familia entroncaría con Juan de Castro, hijo del rey castellano asesinado en Montiel, aunque en las crónicas oficiales se nombra simplemente un «Juan» sin que se especifique nunca quién fuera la madre de éste<sup>5</sup>.

Autor de la *Historia del Rey don Pedro y su descendencia que es la de Castilla*, el deán de Toledo parece haber celosamente guardado una copia del testamento de Pedro I que el historiador Jerónimo Zurita pudo llegar a ver estando en casa del propio Diego en junio de 1570, aunque éste no le consintiera consultarla con detención: «En lo del testamento del rey don Pedro, el señor Deán me hizo merced de mostrarme el original [...] y yo le consideré bien atentamente quanto pude, aunque no

---

<sup>5</sup> Mario N. Taladriz, «Los Castilla, descendientes de Pedro I, el Cruel», en *Historia y Vida*, 345, año 29 (1996), pp. 31-33; Covadonga Valdaliso, «Las mujeres del rey don Pedro de Castilla de J. B. Sitges desde una perspectiva de género», en *Investigaciones Feministas*, 1 (2010), p. 215.

me dexó leer el señor Deán»<sup>6</sup>. En el testamento, Pedro I habría dejado escrito «mando que herede los mis Regnos don Juan, mi fijo e de doña Juana de Castro».

Hoy en día se considera que el documento fuera manipulado por el mismo Diego de Castilla, acusado de haber raspado los nombres de «Ferrando» y de «María de Henestrosa» para sustituirlos con los de «Juan» y de «Juana de Castro», trazados con letra y tinta diversas. Las sospechas de Jerónimo Zurita se vieron confirmadas por don Ignacio de Hermosilla a fines del siglo XVIII y por el historiador Sitges a principios del siglo XX tras examinar el testamento conservado en el Convento de Santo Domingo de Silos o el Antiguo de Toledo<sup>7</sup>.

¿Por qué motivo insistió tanto Diego de Castilla en afirmar la existencia de Juan de Castro? Tal vez la razón haya de buscarse en una cuestión de orden temporal, en la larga distancia, de más de doscientos años, que separaba a los últimos Castilla de los acontecimientos que habían marcado el comienzo de su historia dinástica y en la conciencia de estar perdiendo el prestigio y los privilegios de los que habían gozado un tiempo.

Los Castilla eran originarios de la diócesis de Palencia y habían tenido su domicilio también en Valladolid, en la Casa del Cordón<sup>8</sup>, pero las tres últimas generaciones se habían trasladado a la ciudad del Tajo. Felipe (1477-1551), el padre de Diego, había sido canónigo de Palencia, sacristán mayor de Carlos V y deán de Toledo desde 1532. Diego (1507-1584)

---

<sup>6</sup> De «Carta de Jerónimo Zurita a don Rodrigo de Castro, obispo de Cuenca, Zaragoza, 17 de septiembre de 1580», en Covadonga Valdaliso, «*Una docta contienda*. Correspondencia sobre una crónica perdida del reinado de Pedro I de Castilla (tres cartas inéditas de Jerónimo Zurita, Diego de Castilla y Rodrigo Castro)», en *Lemir*, 14 (2010), p. 118 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/08\\_Valdaliso\\_Covadonga.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/08_Valdaliso_Covadonga.pdf)>.

<sup>7</sup> Mario N. Taladriz, «Los Castilla, descendientes de Pedro I, el Cruel», p. 37.

<sup>8</sup> «El conde Don Sancho, hermano de Don Enrique II, hizo donación a las monjas de Santa Clara de unas casas que tenía cerca de San Esteban [...]. Esas casas del conde Don Sancho, no fueron ocupadas por las monjas de Santa Clara y sí por otras distintas personas del apellido Castilla, y se las conoció, en lo antiguo por el “palacio de los Castillas” y “casa del Cordón” [...]. Entre los Castilla que ocuparon el palacio de Don Sancho fué uno de ellos Don Pedro de Castilla, obispo de Palencia, del cual dijo Antolínez que falleció en Valladolid el 7 de Abril de 1461, a consecuencia de una caída que sufrió desde lo alto de unas tapias de las casas que estaba construyendo frente a San Esteban, conocidas por las “del Cordón”» (Juan Agapito y Revilla, «Alonso Pesquera [calle de]», en *Las calles de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Casa Martín, 1937, pp. 22-23).

había estudiado en la Universidad de Bolonia, había sustituido más tarde a su padre en el deanato y había ejercido de canónigo arcediano de Palencia antes de volverse definitivamente deán de la Catedral de Toledo en 1552. Luis (*ca.* 1540-1618), el canónigo arcediano de Cuenca, era licenciado en leyes por la Universidad de Salamanca y tal vez doctor por la de Alcalá de Henares y tuvo importantes funciones públicas al servicio de la administración real en Italia<sup>9</sup>.

Si Pedro, el obispo de Alarcón, Osma y Palencia, y su hijo Alfonso el Santo, los primeros Castilla, habían logrado mantener su estatus social gracias a enlaces matrimoniales oportunos, en especial Alfonso que casó con Juana de Zúñiga, hija del Conde de Nieva, los últimos Castilla –Felipe, pero sobre todo Diego y Luis– necesitaron maniobras políticas y algún que otro favor de los altos rangos para intentar limpiar la deshonra que recaía sobre ellos por ser hijos naturales «de soltero y soltera» y sospechosos de origen judío.

Diego de Castilla murió en 1584. Una década más tarde, su hijo Luis volvió definitivamente de sus servicios en Italia y su carrera comenzó a declinar hasta culminar en una condena por vilipendio al rey que lo llevó a la cárcel en 1609, donde estuvo encerrado durante veintitrés meses. La familia ya no gozaba del reconocimiento social que había logrado gracias a la frecuentación de eruditos e intelectuales humanistas. La época del fermento cultural en la Toledo de los años alrededor de 1530 quedaba atrás.

Luis de Castilla, nacido en Palencia tal vez de cierta Juana Gudiel que se nombra en el testamento de Diego junto a la madre y a la tía del deán, fuera bautizado como Luis César hasta verse confirmado el nombre de Luis de Castilla tras su testificación ante notario en 1570<sup>10</sup>. Se licenció en este mismo año, participó en diferentes misiones al servicio de Felipe II en Milán, en Roma, en Nápoles, en Sicilia y en Madrid; sin embargo, en febrero de 1590, al tratar en las Cortes de darle una plaza en el Consejo,

---

<sup>9</sup> Gregorio de Andrés, «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», en *Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica de España*, 35 (1983), pp. 87-122.

<sup>10</sup> Gregorio de Andrés, «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», p. 139. Algunos críticos sospecharon que la madre de Luis pudiera ser una importante mujer portuguesa, doña María de Silva, dama de compañía de la emperatriz Isabel de Portugal, aunque el dato no está históricamente contrastado.

de Órdenes o de la Cámara o en la Rota de Roma, su ilegitimidad le impidió ocupar alguno de estos altos cargos. Además, estando en Milán de visitador fue acusado ante el Consejo de Italia por sus opositores, lo que le obligó a defenderse en Madrid y a retirarse, decepcionado, en Cuenca. Años más tarde ni siquiera recibió compensación alguna por sus cuatro años de servicio en Madrid y terminó su carrera agobiado por las deudas, enfermo y con la deshonra derivada de su encarcelamiento.

### 3. La circulación del manuscrito ceutí de la *Confessio Amantis*

#### 3.1 *La «Confessio Amantis» portuguesa en la biblioteca de Luis de Castilla*

A pesar de las grandes dificultades económicas con las que tuvo que enfrentarse, Luis de Castilla pudo contar con una importante colección de libros de mano, entre historias en latín y en romance, libros griegos, libros de teología, de leyes y cánones y de letras humanas, heredados de su padre o de amigos, o que él mismo había adquirido de bibliotecas privadas<sup>11</sup>.

En el ambiente conuense y a través de un asiduo intercambio epistolar, Luis de Castilla frecuentó a intelectuales de la talla del arqueólogo Pedro Chacón, de Álvaro Gómez de Castro, gran maestro de letras humanas, y al cardenal Rodrigo de Castro Osorio, descendiente de los Condes de Lemos, obispo de Zamora y de la diócesis de Cuenca y arzobispo de Sevilla. Y pariente de Luis –afirmarían los Castilla–.

Luis de Castilla se hallaba emparentado con casi todas las familias nobles del tiempo, gracias a la política de enlaces matrimoniales llevada a cabo por sus antecesores, a partir de Pedro de Castilla, arcediano de Alarcón desde 1402, obispo de Osma y de Palencia desde 1440. Los Fonseca, los Laso, los Mendoza, los Osorio, los Roxas, los Ulloa, los Zúñiga se unieron a los Castilla en algún que otro momento de la historia genealógica. Incluso, algunos miembros de la familia contaban con antepasados procedentes de las casas reales de Portugal y de Navarra, entre éstos la infanta Beatriz, nieta de Pedro I de Portugal, la que se crió con la reina Catalina Lancaster y que se involucró en la relación con el Conde Pedro Niño.

---

<sup>11</sup> Gregorio de Andrés, «Inventario de los manuscritos», en «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», pp. 122-136.

Es más. La dudosa relación de parentesco entre los Castilla y los Castro se vuelve significativa a la hora de entender el por qué de la presencia de la *Confessio* portuguesa en la biblioteca de los Castilla, un libro que unos cincuenta años antes había pertenecido a Fernando de Castro «o Moço». El tomo estaba colocado en el Arco 9 Libro 144. Se trataba de un ejemplar de la traducción de la *Confessio Amantis*, que según informa el *incipit* conservado en la traducción castellana del ms. g-II-19 de la Real Biblioteca de El Escorial: «compuso Juan Goer, natural del reyno de Ynglaterra. E fue tornado en lenguaje portogues por Rroberto Paym, natural de dicho rreyno, e canonjgo de la çibdat de Lixboa. E despues fue sacado en lenguaje castellano por Juan de Cuenca, vesjno de la çibdat de Huete»<sup>12</sup>.

¿Cuándo pudieron tener al alcance la valiosa copia los Castilla? Resulta complicado establecer el momento exacto en el que un Castilla pudo tener entre manos la *Confessio* procedente de Ceuta. En el ms. RBM II-3088, bajo la signatura Arco 9 Libro 144, se lee una fecha, semiborrada, la de 1525, que una mano tardía insertó, en caracteres arábigos. Su posición en el folio, justo debajo de la signatura tal vez nos indique el año de adquisición del tomo por parte de los Castilla, en este caso, por parte de Fernando o de Diego.

Pero supongamos que se trate de un error de lectura o de copia y que la fecha fuera la de 1575: ¿no es ésta la fecha del primer regreso de Italia de Luis de Castilla a Toledo y de su nombramiento a canónigo arcedian de Cuenca, cuya diócesis regía entonces su pariente lejano Rodrigo de Castro, descendiente de la noble familia de los Condes de Lemos a la que había pertenecido un tiempo también Fernando de Castro «o Moço»<sup>13</sup>? Dado el

<sup>12</sup> John Gower, *Confesión del amante. Traducción de Juan de Cuenca (s. XV)*, Elena Alvar (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1990, p. 141

<sup>13</sup> La rama «de la guerra» de los Castro se había desplazado a Portugal en 1369 cuando la contienda fratricida entre Pedro I de Castilla y Enrique de Trastámara, en busca de apoyo por parte de Pedro I de Portugal. El protagonista de esta etapa de la Guerra de los Cien Años había sido Fernando de Castro (ca. 1344 – post 1371), conde de Lemos, hermano de Juana de Castro, «la Desamada», y hermanastro de Álvaro Pérez de Castro y de la desafortunada Inés «Cuello de garza». Los Castro, junto con los «emperegilados» se vieron expulsados de Fernando de Portugal en 1373 y se dispersaron por tierras andaluzas, castellanas, aragonesas, gallegas y hasta en Inglaterra. Fernando de Castro tuvo hijos ilegítimos en Portugal con Milia Gonçalves; entre éstos a Álvaro Pires de Castro «o Moço», señor de Alcáçovas desde 1399, del que procede Fernando de Castro, «o Moço» o «o Çagonho». De este Fernando los datos biográficos son escasos

estrecho vínculo amistoso que unía a Luis de Castilla con Rodrigo de Castro Osorio creo que no sería del todo equivocado pensar que el arcediano de Cuenca obtuviera el tomo de la *Confessio* del famoso obispo. Incluso, y sin tener en cuenta un posible error de lectura de la fecha de 1525, se podría anticipar la llegada del libro portugués a la familia Castilla haciendo referencia a la figura de Pedro de Castro y Portugal (1506-1561), hermanastro de Rodrigo de Castro Osorio, criado aquél en Portugal, estudiante y luego profesor en Alcalá de Henares entre 1540 y 1542, obispo de Salamanca desde 1545 y de Cuenca a partir de 1555<sup>14</sup>.

Según considera Herrero Jiménez, el manuscrito ceutí no era un libro para ostentar, para mostrarse ante un público, no estaba pensado para el ambiente real. Se trataba de un texto pensado para leerse en privado. Todo parece indicar que el ejemplar ceutí de la traducción portuguesa de la *Confessio Amantis* se produjo con cierta celeridad, que tal vez se volviera a encuadernar en más de una ocasión, y que se quedó casi olvidado en los estantes de una y otra biblioteca familiar durante un tiempo indefinido.

Sin embargo, la peculiaridad del manuscrito consiste en la presencia de un cuaderno de ocho folios de tablas en letra bastarda castellana, que precede el texto de Barroso. Dichas tablas reproducen correctamente la progresión de capítulos del libro y fueron incorporadas una década más

---

y confusos. Se refieren pocas fechas. Participó en el cerco de Tánger en 1437 pero no estuvo presente en la expedición al Norte de África de 1463-1464. En las *Crónicas* de D. Duarte de Rui de Pina y de Nunes de Leão se le nombra en la descripción de la expedición a Tánger: «logo após [o conde de Arraiolos] veo D.Fernando de Castro, ho Moço, Veedor do Infante, que per alcunha ho chamárom Çagonho, que levava a ala esquerda: e apos este, saio a Bandeira do Ifante que levava Ruy de Mello [...]». Entre 1450 y 1464, Fernando fue «Vedor da Fazenda». En 1455 fue a Inglaterra de embajador para establecer acuerdos mercantiles. Perteneció a los ricoshombres, tuvo el título de «Dom» y fue «Cavaleiro do Conselho» en 1462. Fue testigo en las declaraciones testamentarias del Infante D. Henrique y se conserva su firma. Tuvo un esclavo y se conocen los nombres de su escudero y de su criado. Fernando de Castro «o Moço» fue soltero y no dejó descendencia. *Vid.* Fátima Regina Fernandes, «Os exilados castelhanos no reinado de Fernando I de Portugal», en *En la España Medieval*, 23 (2000), pp. 101-115; Helena Maria Matos Monteiro, «Fernando (de) Castro», en *A Chancelaria régia e os seus oficiais (1464-1465), II (Catálogos Prosopográficos)*, Armando Luis de Carvalho Homem (dir.), Porto, Universidade do Porto, 1997, pp. 28-31 (trabajo de final de máster).

<sup>14</sup> Vicente Beltrán de Heredia, *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972, vol. 4, p. 536.

tarde<sup>15</sup>. Además, el pliego se diferencia del resto del manuscrito por la presencia de un tipo de filigrana propia, la corona con flor, que no vuelve a aparecer en ningún otro folio de los doscientos cincuenta y nueve totales del manuscrito, confirmándonos que las dos secciones fueron encuadernadas juntas con posterioridad<sup>16</sup>.

Sobre todo, la lengua y la letra castellanas del índice nos atestiguan que, hacia 1440, el testimonio ceutí cambió de poseedor, pasando de un ambiente luso a otro hispanohablante. Los Castilla debieron de estar al tanto de la existencia del tomo y, como buenos coleccionistas que eran, debieron de estar buscándolo dentro del círculo de sus amistades, aunque faltaría todavía un tiempo para que llegara a su biblioteca particular.

### 3.2 *La posible permanencia del manuscrito ceutí en un lugar de Andalucía*

En el verso del folio 8 de las tablas en castellano aparece un breve texto, ajeno al contenido de la *Confessio*, escrito con tinta diversa, más oscura y con letra más tardía. Una mano desconocida reprodujo una receta de jabón en un espacio en blanco<sup>17</sup>: «dos medidas de cal biva et una de

---

<sup>15</sup> Los índices fueron escritos con cierto descuido. Lo atestiguan los numerosos vocablos tachados dentro de los mismos, algunas frases fragmentarias y los frecuentes saltos por homoteleuto. Además, el cotejo nos muestra como las rúbricas castellanas abrevian el contenido de las portuguesas, evitando copiar el ejemplo correspondiente, en la mayoría de los casos. Las tablas fueron escritas con una tinta marrón muy clara, como las notas insertadas con posterioridad en diferentes partes del libro (por ejemplo, en la última cara, bajo el *explicit* se puede leer en dos líneas: «fynitur. / finjturlibris» de otra mano) o los motivos antropomórficos de las pseudo-*drôleries*, o la numeración romana en el margen superior derecho. *Vid.* Manuela Faccon, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, pp. 23-32. Sobre las características de la letra de las tablas, *vid.* Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», pp. 20-22.

<sup>16</sup> En cambio, en el cuerpo de la *Confessio* portuguesa se detectan otros tres motivos filigranados, tales como el ancla, la flor y el monte. *Vid.* Manuela Faccon, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, pp. 26-27.

<sup>17</sup> Transcribo las primeras líneas del manuscrito RBM II-3088, fol 1vº. Según Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Casti-

laçeniza fazed / mortero et echadlo enel çiesto barrenado por ayuso a / presado et echad el agua que hubiese menester et / aquella sacada guardadla et echad otra et con aquella [...]», lo cual situaría geográficamente el tomo en la zona sur de la Península Ibérica, en el seno de una de las familias nobles que, en Andalucía, se dedicaban a la fabricación y al comercio del jabón.

En Sevilla, el rey Juan II había cedido los derechos derivados de las almonas al infante Don Juan, a Don Álvaro de Luna, al Almirante Alfonso Enríquez y al Adelantado Mayor de Castilla Don Diego Gómez de Sandoval, conde de Castro<sup>18</sup>. Los Reyes Católicos habían concedido la mayor parte de los privilegios a los Enríquez Ribera, descendientes del Almirante. El monopolio se extendía al arzobispado de Sevilla, al obispado de Córdoba y al de Cádiz. En Jerez de la Frontera, Rodrigo Ponce de León gestionaba el negocio<sup>19</sup>. En 1469, Pedro Enríquez Quiñones vendió a Juan Ponce de León parte de sus derechos sobre la renta de las jabonerías<sup>20</sup>. Varios hijos de éste heredarían las fábricas<sup>21</sup>.

---

lian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», p. 24, la receta se añadió a mediados del siglo XV.

<sup>18</sup> Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», p. 25.

<sup>19</sup> Enrique Otte, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Antonio Miguel Bernal y Antonio Collantes de Terám (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, p. 67.

<sup>20</sup> Ana Aranda Bernal, «Sevilla y los negocios de la mar. Recursos que financiaron la arquitectura y el arte a fines del siglo XV», en *Atrio*, 18 (2012), pp. 10-11, notas 16 y 21.

<sup>21</sup> Del testamento de Juan Ponce de León (1469): «[5/63] E por quanto y ove comprado del sennor mi sobrino Pedro Enriquez, adelantado mayor de Andaluzia, e de la senhora mi sobrina donna Beatriz de Ribera, su muger, quarenta e çinco mil marauedies de juro de heredad de cada vn anno para sienpre jamas de los ochenta mill y dozientos marauedis viejos quel dicho adelantado tyene sytuados en las xabonerias de la dicha çibdad de Sevilla [...] al dicho mi fijo don Enrique [...]»; «[5/71] [...] al dicho mi fijo don Lope [...]»; «[5/81] [...] aya el mi fijo don Ystropo [...]»; «[5/91] [...] al dicho Beltran mi fijo [...]»; «[5/98] [...] mando que los aya el dicho don Luys mi nieto [...]». Vid. Juan Luis Carriazo Rubio, *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374-1530)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003. La industria de la jabonería arrancó desde 1455 en las marismas del río Guadalquivir. Las almonas se encontraban distribuidas en las diferentes provincias andaluzas, y se concentraban sobre todo alrededor de Sevilla: Triana, Santiponce, Guadalcanal, Utrera, Palomares, Puebla, Coria, Aracena, Galaroza, Huévar, Hinojos, Salteras, Aznalcázar, Bollullos en el Aljarafe, en Merlina cerca de Lebrija, en Sanlúcar de Barrameda, y en Córdoba. Vid. Manuel González de Molina, *La historia de Andalucía a debate. III: Industrialización y desindustrialización de Andalucía*, Barcelona, Anthropos, 2000-2004, vol. 3, pp. 88-89.

De entre los Enríquez, que jugaron un papel fundamental en el desarrollo de los acontecimientos y de las tensiones políticas entre Castilla y Portugal de finales del siglo XIV y en los tráficos comerciales del Estrecho de Gibraltar a lo largo del siglo XV e incluso del XVI<sup>22</sup>, D. Pedro Enríquez (ca. 1355-1400) casó con Isabel de Castro, hija de Álvaro Pires de Castro, conde de Arrayolos y de María Ponce de León<sup>23</sup>, y D. Fernando Enríquez (1407-1452) fue señor de las Alcáçobas, un dato importante que tener en cuenta a la hora de establecer dónde, cómo y cuándo pudieron coincidir las familias protagonistas de la misteriosa historia de transmisión textual que nos atañe.

Los Ponce de León, que fueron señores de Marchena, condes de Arcos y marqueses de Cádiz, aparecen en dos ocasiones en el árbol genealógico de los Castro: Isabel Ponce de León († ca. 1367), nieta de Fernán Pérez Ponce de León, adelantado mayor de la frontera de Andalucía, fue la segunda esposa de Pedro Fernández de Castro «El de la guerra», por lo tanto la madre de Fernando de Castro y bisabuela de Fernando «o Moço»; María Pérez Ponce de León casó con Álvaro Pérez de Castro, Conde de Arrayolos, el hermanastro de Fernando de Castro, de los que ya se ha referido. De esta unión desciende otro Fernando de Castro, señor de Paul de Boquilobo una de cuyas hijas, Isabel (nacida hacia 1415), fue la segunda esposa de Duarte de Meneses (1414-1464), gobernador de Ceuta<sup>24</sup>. Hubo otros «Fernando de Castro», como el señor de Ansan, esposo de Isabel de Ataíde, que fue hija del alcaide mayor de Chaves Martín Gonçalves de Ataíde, señor de Monforte, hermano éste de Milia Gonçalves, la dama portuguesa que fue madre de Álvaro Pires de

<sup>22</sup> José Antonio Gallego García, *El infante don Enrique de Castilla y su descendencia*, Madrid, s.i., 2008.

<sup>23</sup> Manuel de Castro y Castro, *Los Almirantes de Castilla llamados Enríquez*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1999, especialmente pp. 13-20, 56-67.

<sup>24</sup> Los Meneses eran propietarios de la capitania de la ciudad. Sin embargo, cuando no había peligro inminente sobre Ceuta, ellos abandonaban la plaza y se establecían en los dominios que poseían en Portugal. Los monarcas nombraban un Gobernador en su lugar, previa su aceptación. *Vid.* Carlos Posac Mon, *La última década lusitana de Ceuta*, Ceuta, Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1967, pp. 45-46. Se justificaría, de esta manera, la afirmación de Ana Sáez-Hidalgo según la cual D. Álvaro Pires de Castro (1379-1439) fue Gobernador de Ceuta («Introduction», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager [ed.], *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, p. 1, nota 3).

Castro «o Moço», señor de Alcáçobas, y, por lo tanto, abuela de Fernando de Castro «o Moço».

Un cuadro muy complejo y todavía incompleto, tras el que se esconden otros apellidos blasonados y bajo el cual podría hallarse la solución a muchas de las preguntas que se han venido planteando.

En el enclave familiar en el que se guardó la *Confessio* ceutí en el último tercio del siglo XV había libros litúrgicos y de rezos. Lo indicaría la presencia de algunas inscripciones que reproducen sentencias del *Libro de los Macabeos*, de un *Libro de Horas* y de un *Misal*, insertadas otra vez a modo de ejercicios de grafía, y que se detectan en la parte inferior de folio que alberga la receta de jabón<sup>25</sup>.

Aún falta un eslabón para entender cómo circuló el manuscrito de Ceuta a Castilla. En el folio XCIIIv<sup>o</sup> del ms. RBM II-3088 aparece un elemento que no se ha notado hasta hoy. Está en el lado superior, a modo de nota marginal y está trazado con letra y tinta igual que la de la numeración romana. Se trata de lo que parece ser un nombre: Jhan Jehu. ¿Sería este también un ejercicio de grafía por parte de uno de los propietarios de la *Confessio Amantis* ceutí? ¿Quién fue este Jhan Jehu? ¿Fue el infante don Juan? ¿Fue Juan Ponce de León? ¿Fue otro Juan insospechado? ¿O fue el Juan de Cuenca traductor de la *Confessio Amantis* al castellano?



Fig. 1. Ms. Madrid, Real Biblioteca, II-3088, f. XCIIIv (detalle).  
Imagen cortesía de Patrimonio Nacional.

#### 4. Conclusiones

La tenaz oposición a los estatutos de limpieza de sangre obligó a Felipe, a Diego y a Luis, los últimos Castilla, a defender y a alardear la teoría que

<sup>25</sup> Mauricio Herrero Jiménez, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», p. 26.

hacia remontar sus orígenes familiares a Juan, hijo de Pedro I de Castilla y de Juana de Castro.

Gracias a importantes vínculos familiares y amistosos, los Castilla, hacia comienzos del siglo XVI, pudieron hacerse con el ejemplar ceutí de la traducción portuguesa de la *Confessio Amantis*. El hecho de poseer un libro que había pertenecido a un miembro de los Castro tal vez les sirviera a los Castilla como un elemento más para reforzar la idea de su estatus en un momento de desprestigio social y de grave crisis económica.

Nuestro manuscrito se produjo en la ajetrada ciudad de Ceuta, entre actividades e intereses monetarios que atraían a miembros de diferentes nacionalidades del uno y del otro lado del Estrecho de Gibraltar. Cabe preguntarse si Fernando de Castro «o Moço» tenía alguna posesión o alguna renta allí y si viajó a aquellos territorios en alguna ocasión. Los «xxxx días» en los que João Barroso llevó a cabo la copia de la *Confessio* sugieren un plazo obligado, el de la entrega del manuscrito a su mandatario. Es plausible que Fernando de Castro encargara el trabajo en vistas de un desplazamiento suyo a Ceuta desde Portugal o desde algún sitio cercano al Estrecho. Además, eso implica que al menos otro manuscrito de la tradición circuló en Ceuta, a partir del cual João Barroso produjo la copia que hoy se conoce.

A los pocos años de su confección, el testimonio portugués de la *Confessio Amantis* se integró con un índice en castellano y se volvió a encuadernar. Poco más tarde, alguien transcribió una receta de jabón en un espacio libre del manuscrito. Y más tarde aún otra mano trazó en él frases litúrgicas y rezos. Incluso se detecta lo que podría ser una firma.

Antes de llegar a la biblioteca de los Castilla, la *Confessio* portuguesa había formado parte de alguna colección de libros en Andalucía, tal vez de la familia Enríquez o de los Ponce de León, emparentados ambos con los descendientes de los Castro afincados en Portugal desde las guerras petristas. Cada poseedor dejó en él una señal de reconocimiento.

Parece haber un denominador común: el manuscrito circuló por los solares privados de la nobleza volcada en los beneficios económicos que los territorios fronterizos y de ultramar prometían. Familias de mercaderes, dedicadas al intercambio comercial. Recordemos que los Castro gestionaban varios comercios –del vino, del pastel, de la lana, de los paños–, a lo largo y ancho de la Península, en Francia, en los territorios italianos y en Inglaterra. Estuvieron presentes en Andalucía, en Extre-

madura, en Galicia, en el Norte y en Castilla. Incluso en Toledo, a finales del siglo XV<sup>26</sup>.

También Ruberto Paym, el canónigo traductor de la *Confessio* al portugués, vivía en la Rúa da Fancaria en 1430<sup>27</sup>, la actual Rua dos Fanqueiros, en el punto neurálgico de los comercios lisboetas, de tejidos y de lencería. Y Juan de Cuenca, el traductor del texto al castellano, era «vezino de Huetes», una localidad notoria por sus molinos de agua donde se fabricaba papel y donde, entre 1483 y 1490 se sabe que hubo imprenta y que «el impresor fue Álvaro de Castro, llegado desde Santiago de Compostela»<sup>28</sup>.

Pero esa es otra historia.

## OBRAS CITADAS

- Agapito y Revilla, Juan, «Alonso Pesquera (calle de)» en *Las calles de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Casa Martín, 1937, pp. 22-23.
- Alvar, Carlos, «Manuscritos románicos no castellanos», en *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), pp. 185-209.
- Andrés Escapa, Pablo, (2013), «EX BIBLIOTHECA GONDOMARIENSI. Libros de Luis de Castilla (ca.1540-1618) en la Casa del Sol», en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, 19.70 (2013), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 07-08-2015] <<http://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=78&art=1096>>.
- Aranda Bernal, Ana, «Sevilla y los negocios de la mar. Recursos que financiaron la arquitectura y el arte a fines del siglo XV», en *Atrio*, 18 (2012), pp. 5-26.
- Beltrán de Heredia, Vicente, *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972.
- Carriazo Rubio, Juan Luis, *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374-1530)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003.

---

<sup>26</sup> Betsabé Caunedo del Potro, «Operaciones comerciales del grupo familiar Castro a finales del siglo XV», en *En la España Medieval*, 5 (1986), pp. 289-298.

<sup>27</sup> Vid. Peter E. Russell, «Robert Payn and Juan de Cuenca, Translators of Gower's *Confessio Amantis*», en *Medium Evum*, 30. 1 (1961), p. 29.

<sup>28</sup> Federico Carlos Sanz de Robles, *La imprenta y el libro en la España del siglo XV*, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1973, pp. 110-111 y 160-161.

- Castro y Castro, Manuel de, *Los Almirantes de Castilla llamados Enriquez*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1999.
- Caunedo del Potro, Betsabé, «Operaciones comerciales del grupo familiar Castro a finales del siglo XV», en *En la España Medieval*, V (1986), pp. 289-298.
- Cortijo Ocaña, Antonio, «El “terçeyro liuro” de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 13 (2007-2008), pp. 147-180.
- , «El libro VI de la *Confessio Amantis*», en *eHumanista*, 8 (2007), pp. 38-72 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <[http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_ch/files/sitefiles/publications/confessio\\_amantis/V.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitefiles/publications/confessio_amantis/V.pdf)>
- , «O “Rregimento dos Homees”: el libro VII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Literatura Medieval*, 19 (2007), pp. 7-124.
- Cortijo Ocaña, Antonio, y Maria do Carmo Correia de Oliveira, «El libro VIII de la *Confessio Amantis* portuguesa», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 11 (2005), pp. 181-240
- De Andrés, Gregorio, «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita», en *Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica de España*, 35 (1983), pp. 87-141.
- Faccon, Manuela, *Fortuna de la «Confessio Amantis» en la Península Ibérica: el testimonio portugués. Estudio, edición paleográfica y edición crítica*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- Fernandes, Fátima Regina, «Os exilados castelhanos no reinado de Fernando I de Portugal», en *En la España Medieval*, 23 (2000), pp. 101-115.
- Gallego García, José Antonio, *El infante don Enrique de Castilla y su descendencia*, Madrid, s.i., 2008.
- González de Molina, Manuel, *La historia de Andalucía a debate. III: Industrialización y desindustrialización de Andalucía*, Barcelona, Anthropos, 2000-2004, vol. 3, pp. 88-89.
- Gower, John, *Confesión del amante. Traducción de Juan de Cuenca (s. XV)*, Elena Alvar (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1990.
- Herrero Jiménez, Mauricio, Tamara Pérez Gutiérrez y Marta María Gutiérrez Rodríguez, «Castilian Script in the Iberian Manuscripts of the *Confessio Amantis*», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, pp. 17-31.

- López-Vidriero Abelló, María Luisa, «Provenance Interlacing in Spanish Royal Book-Collecting and the Case of the *Confessio Amantis* (RB MS II-3088)», en Ana Sáez-Hidalgo y Robert F. Yeager (ed.), *John Gower in England and Iberia. Manuscripts, Influences, Reception*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, pp. 33-49.
- Matos Monteiro, Helena Maria, «Fernando (de) Castro», en *A Chancelaria régia e os seus oficiais (1464-1465), II (Catálogos Prosopográficos)*, Armando Luis de Carvalho Homem (dir.), Porto, Universidade do Porto, 1997, pp. 28-31 (trabajo de final de máster).
- Otte, Enrique, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Antonio Miguel Bernal y Antonio Collantes de Terám (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- Posac Mon, Carlos, *La última década lusitana de Ceuta*, Ceuta, Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1967.
- Russell, Peter E., «Robert Payn and Juan de Cuenca, Translators of Gower's *Confessio Amantis*», en *Medium Ævum*, 30.1 (1961), pp. 26-32.
- Sanz de Robles, Federico Carlos, *La imprenta y el libro en la España del siglo XV*, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1973.
- Taladriz, Mario N., «Los Castilla, descendientes de Pedro I, el Cruel», en *Historia y Vida*, 345, año 29 (1996), pp. 31-37.
- Valdaliso, Covadonga, «Las mujeres del rey don Pedro de Castilla de J. B. Sitges desde una perspectiva de género», en *Investigaciones Feministas*, 1 (2010), pp. 213-226.
- , «Una docta contienda. Correspondencia sobre una crónica perdida del reinado de Pedro I de Castilla (tres cartas inéditas de Jerónimo Zurita, Diego de Castilla y Rodrigo Castro)», en *Lemir*, 14 (2010), p. 118 (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/08\\_Valdaliso\\_Covadonga.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/08_Valdaliso_Covadonga.pdf)>.



# La Real Academia de la Lengua como ámbito ideológico de la España ilustrada en *Hombres buenos* de Arturo Pérez-Reverte

MARÍA-TERESA IBÁÑEZ EHRLICH

Philipps-Universität Marburg

**RESUMEN:** En 1781 dos miembros de la Real Academia de la Lengua viajan al París de las luces para conseguir una edición princeps de la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, organizada y publicada por Diderot, D'Alembert y Le Breton. Dicha Enciclopedia estaba prohibida por la Inquisición. El viaje relata la confrontación entre la polaridad ideológica que existía en España, reflejada en los comportamientos de los miembros de la Academia opuestos a la compra de la Enciclopedia y los que lucharon por su llegada a España. El rey Carlos III y su resolución de adquirir la obra fueron la base de su llegada, evadiendo la postura contraria de ultramontanos e inquisidores.

**PALABRAS CLAVE:** Ilustración, filosofía, Real Academia de la Lengua, Diderot, D'Alembert, racionalismo, mentalidades, ideologías, religión, trono

*Hombres buenos* es una novela híbrida tanto por su estructura como por su contenido. Novela de aventuras, ideas, histórica, posmoderna, metanovela<sup>1</sup>, pero cervantina en el más estricto sentido de la palabra ya que el escritor Arturo Pérez-Reverte asume conscientemente la opción estética e intelectual de una doble función del narrador. En primer lugar

---

<sup>1</sup> Darío Villanueva, «En la jaula del jaguar», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-01-2016] <[https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217\\_318910.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217_318910.html)>.

la participación del autor como narrador-protagonista autodiegético, que cuenta la elaboración de la novela y su organización interna. En segundo, la de un narrador ausente que fabula en una distancia temporal mínima, guiada por la mirada<sup>2</sup>, en un tiempo presente elegido a conciencia por el autor para conjugar con la actualidad histórica española la mentalidad, ideología y lucha que los hombres de la Ilustración llevaron a cabo para implantar el racionalismo en aquella sociedad. Es un doble juego estructural que parte de la identificación de los dos narradores con el autor, dicotomía que se repite en la personalidad y número de los protagonistas y antagonistas, en las mentalidades operantes en la España dieciochesca y en las dos partes geográficas en que se divide la novela, sin olvidar la pareja formada por los dos personajes principales, los académicos don Hermógenes Molina, bajito, regordete y hombre bueno y don Pedro Zárate, alto, delgado, defensor del honor y justiciero capaz de batirse en un duelo para defender el recuerdo patriótico del combate de cabo Sicié, frente a Tolón, en el que él había tomado parte.

La novela cuenta el viaje que en 1781 dos académicos de la Real Academia de la Lengua emprenden a Francia para localizar y comprar los 28 tomos de la edición princeps de la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, «Una exposición sistemática en 72.000 artículos, 16.500 páginas y 17 millones de palabras que contenía las ideas más revolucionarias de su tiempo»<sup>3</sup>, organizada y publicada por Diderot, D'Alembert y Le Breton. Como la *Encyclopédie* estaba prohibida tanto en Francia como en España, «Allí sólo nominalmente y aquí de forma absoluta»<sup>4</sup>, los dos académicos tendrán que vivir aventuras peligrosas, defender su honor y conseguir traer la obra a España, no sin grandes adversidades ocasionadas por el siniestro Pascual Raposo. El narrador autodiegético termina el capítulo con la siguiente reflexión:

Se trata de un viaje largo, azaroso. Extraña y noble aventura propia de su prodigioso tiempo: traer las luces, la sabiduría del siglo, hasta aquel humilde rincón de la España culta, su Real Academia. Y eso va a intentarse mediante dos hombres buenos, in-

---

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 275.

<sup>3</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, Barcelona, Alfaguara, 2015, p. 16.

<sup>4</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 21.

tegros, arriscados, que viajarán a través de una Europa cada vez más revuelta, donde los viejos tronos se tambalean y todo parece cambiar demasiado deprisa<sup>5</sup>.

Sí, dos hombres buenos, sintagma que da título a la novela, un epígrafe tan escueto y con una carga semántica tan potente. El narrador autodiegético cuenta que así son denominados los dos académicos enviados a París, en el acta de la reunión que tuvo lugar en la antigua sede de la Academia<sup>6</sup>. El adjetivo *bueno* utilizado en su acepción denotativa se aplica a dos personajes dotados de las condiciones «requeridas para cumplir su objeto»<sup>7</sup>, es decir, capaces de llevar a cabo lo que se les ha encomendado. Sin embargo, don Hermógenes Molina y don Pedro Zárate no sólo poseen la virtud de la responsabilidad en el trabajo, sino una personalidad marcada por la honestidad y la bondad, pero también por la moral integradora de las relaciones humanas y comportamientos éticos; son dignos representantes de los ilustrados que deseaban la «felicidad, la cultura y el progreso de los pueblos»<sup>8</sup>, tres máximas que definen los objetivos primordiales de las Luces. De esta forma, la novela se presenta como un homenaje a la Academia, a sus miembros y a su labor. Cuando el narrador e investigador Arturo Pérez-Reverte busca información sobre la presencia de la *Encyclopédie* en la Academia, hablando con los académicos actuales, don Gregorio Salvador le comenta con agrado que debería escribir la novela «porque ése fue un episodio noble de nuestra Academia. Sería de justicia recordar que, en tiempos de oscuridad, siempre hubo hombres buenos que lucharon por traer a sus compatriotas las luces y el progreso»<sup>9</sup>.

El racionalismo había nacido en el siglo XVII siguiendo la filosofía y la ciencia del racionalismo de Descartes y Galileo, pero será un siglo después, el XVIII, cuando la sociedad compartirá las nuevas ideas rompiendo el equilibrio tradicional entre ideas y creencias y en esa lucha se circunscribe la búsqueda de la *Encyclopédie* que se convirtió «en una instancia a la que se recurre –como a la Biblia o la Summa theologiae– para orientarse, opi-

---

<sup>5</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 57.

<sup>6</sup> Las fuentes documentales que cita el autor son inventadas, así como la mayoría de sus personajes, excluyendo los que forman parte de la historia oficial de España y algunos de los académicos actuales como, por ejemplo, Víctor García de la Concha, Francisco Rico, Gregorio Salvador y Darío Villanueva.

<sup>7</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001 (CD).

<sup>8</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 30.

<sup>9</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 37.

nar, decidir [...] es la *Encyclopédie* la que establece la vigencia saturada de las ideas de la Ilustración [...] hasta el punto que la palabra “enciclopedista” va a reemplazar con frecuencia a *philosophe* o “ilustrado”»<sup>10</sup>. La polaridad de mentalidades en la España de la segunda mitad del XVIII, se ve reflejada en la propia Academia de la Lengua, formada por una minoría de personajes ultramontanos, entre los que sobresale Manuel Higuera, «comediógrafo vulgar y poeta mediocre», editor del periódico ultraconservador el *Censor Literario*, de quien el segundo narrador cuenta su oposición a la compra de la enciclopedia de esta forma:

Higuera entra en materia [...]. Al estilo de los artículos que él mismo redacta, pasa revista apocalíptica al estado calamitoso, en su opinión, de las ideas en Europa; al vendaval de libre pensamiento y ateísmo que contamina la paz de los pueblos inocentes; al descreído sindió que mina los cimientos de las casas reales europeas [...] las doctrinas de los filósofos, con el culto desaforado a la razón [...]: el cínico Voltaire, el hipócrita Rousseau, el tergiversador Montesquieu, los impíos Diderot y D’Alembert, y tantos otros cuyo infame pensamiento fraguó en esa Enciclopedia [...] con la que la Real Academia Española pretende deshonrar su biblioteca<sup>11</sup>.

Un segundo grupo, el progresista, dividido entre los que temen expresarse abiertamente a favor de la *Enciclopedia* por miedo a las represalias inquisitoriales, y los decididamente ilustrados quienes expresan sin tapujos sus convicciones, entre los que se encuentran los dos hombres buenos don Pedro Zárate y don Hermógenes Molina. Estos extremos marcaron la división ideológica ilustrada en España, aunque la minoría que la integraba estaba constituida asimismo por dos tendencias; la primera formada por hombres que defendieron su fe católica, a pesar de las evidentes muestras de que en el siglo XVIII la descristianización en Europa era ya un hecho, pero, sin embargo en España «no sólo el ateísmo sino el puro deísmo eran prácticamente inexistentes; incluso los personajes, los ministros que han pasado a la historia como volterianos y descreídos eran en el fondo tan creyentes como los demás»<sup>12</sup>, y la segunda por los defensores del anticlericalismo que se opusieron por una parte a una Iglesia enraizada en la superstición, por otra renegaron de la religión.

<sup>10</sup> Julián Marías, *La España posible en tiempo de Carlos III*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 16.

<sup>11</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, pp. 26-27.

<sup>12</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 2015, p. 221.

Sin embargo *Hombres buenos* no sólo integra en su concepción una visión antropológica de la España ilustrada, sino que se convierte en recipiente de las ideas filosóficas que dominaron el siglo y, ante todo, del origen de dichas posturas éticas. El concepto de una sociedad feliz y justa, organizada y dirigida por un gobierno que persigue el bienestar de sus ciudadanos proviene de *La República* de Platón, en la que desarrolla la importancia de un régimen político lo más próximo al ideal, y en su Alegoría de la caverna, sobresale el concepto de educación como el arte de retornar el alma desde las tinieblas a la luz. Platón influirá en pensadores del siglo XVIII como Rousseau y especialmente en la filosofía kantiana. Con igual intensidad está presente en los diálogos que conforman la novela porque es a través de ellos donde Pérez-Reverte concentra la correspondencia entre las diversas voces, visiones del mundo, ideologías y mentalidades que impregnaron aquella sociedad plural, contraponiéndolas a las tradicionalistas. Y son asimismo los diálogos los reflectores de los comportamientos éticos de los personajes; su lengua los define como seres humanos complejos, contradictorios, íntegros, y en ellos está la clave del acercamiento emocional entre los dos protagonistas.

Las páginas que siguen tratarán de explicar la presencia de ideologías contrapuestas, que combaten en un país, que son comunicadas a través de las voces de unos personajes que se integran en la visión dialógica de Mijail Bajtín, para quien las propuestas «sobre la novela parten de una visión del mundo desde supuestos colectivos y sociales, un mundo plural, de diálogos y voces que unen, ciertamente, tiempo y espacio»<sup>13</sup>.

Cuando en enero de 1785 el filósofo alemán Immanuel Kant respondió a la pregunta «¿Qué es la Ilustración?», que el reverendo Johann Friedrich Zöllner había formulado en el periódico *Berlinische Monatschrift*, la *Encyclopedie* se encontraba ya en España, pero dicha cuestión muestra la confusión teórica, quizá ignorancia, que todavía existía sobre las Luces, por lo menos en amplias capas de la sociedad alemana. En España no era diferente la situación, hecho que se puede observar en el cambio nominativo de la nueva mentalidad; en España se permutó el término «iluminar», más filosófico, por el de «ilustrar», más didáctico, lo que supone no solo un cambio semántico, también ideológico, de ahondamiento en la vieja mentalidad del país. Como dice Francisco Aguilar Piñal, «España –vienen

---

<sup>13</sup> Iris M. Zabala, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 99.

a decir los forjadores de la palabra— no necesita más luz que la de la fe»<sup>14</sup>. Esta perspectiva determinará el carácter que las Luces tuvieron en España, un poco alejado de la voluntad de innovación propia del pensamiento ilustrado que pretendía un cambio en el sistema de los valores que habían conformado hasta entonces los comportamientos humanos y sus relaciones sociales<sup>15</sup>. Sin embargo, el deseado cambio se vio obstaculizado por la parte conservadora y tradicional de la sociedad, esa de la que Georges Durby dice que se correspondía con herencias culturales, sistemas de creencias y concepciones del mundo, que habían determinado su estructura mental<sup>16</sup>.

En la novela todos los grupos confluyen en la dinámica histórica y se marcan las situaciones antagónicas que los enfrentan<sup>17</sup> y la tirantez que se implanta entre ellos. Al mismo tiempo sus comportamientos determinan una clara psicología social. Por una parte están los dos personajes principales, representantes de dos ideologías que los diferencian psicológicamente. A ellos se suman el abate Bringas, un fanático sin escrúpulos, al que el autor llama «descerebrado»<sup>18</sup>, Margot Darcenis, mujer de su siglo, desinhibida, rica y con una tertulia a la que acuden intelectuales históricos; y los «personajes malos»<sup>19</sup>, el ya citado Manuel Higuera, el ilustrado radical, fatuo y egocéntrico Justo Sánchez Terrón, ambos académicos, y el exsoldado, expresidiario y astuto Pascual Raposo, el encargado de llevar a cabo la conspiración pagada por Higuera y Sánchez Terrón

---

<sup>14</sup> Francisco Aguilar Piñal, *La España del absolutismo ilustrado*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 20.

<sup>15</sup> La directora de la Real Academia de la Historia, Carmen Iglesias, le comenta al primer narrador que «La España ilustrada fue más bien prudente [...] Casi anémica, comparada con Francia [...] Aquí no hubo revolución de las ideas que abriese camino a otras revoluciones... Calcula lo arraigado de nuestras sombras, los que éstas oscurecieron el siglo dieciocho» (Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 114).

<sup>16</sup> Georges Durby, «Historia social e ideología de las sociedades», en *Hacer la historia*, Barcelona, Laia, p. 161.

<sup>17</sup> Ciro Cardoso y Héctor Pérez Brignoli, *Los métodos de la historia*, México, Grijalbo, 1976, p. 46.

<sup>18</sup> Jacinto Antón, «Entrevista a Pérez Reverte: “He llegado a ver que la gente buena existe”», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. [fecha de consulta: 27-01-2016] <[https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079092\\_003776.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079092_003776.html)>.

<sup>19</sup> Enrique Turpín, «Pérez-Reverte en el París prerrevolucionario», en *La Vanguardia*, (07-03-2015), s.p. [fecha de consulta: 27-01-2016] <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150307/54427930992/perez-reverte-paris-prerrevolucionario.html>>.

para que la Enciclopedia no llegara a España. A través de ellos se percibe cómo el cambio de mentalidad desata lo que se podría denominar un universo emocional e intelectual, una reacción tanto en los seguidores de la nueva ideología como en sus detractores<sup>20</sup>. A parte de las intervenciones de los narradores, el diálogo es el elemento vehicular de emociones, ideologías, comportamientos y mentalidades, y si el término «mentalidades» remite a «lo profundido de la psicología, a los lentos sedimentos intelectuales, afectivos, imaginarios y del comportamiento»<sup>21</sup>, las intervenciones de los dos académicos conspiradores nos muestran un perfil interpretativo de aquella España que mucho tiene que ver con una actitud pesimista de la historia, de desconfianza en sus coetáneos. Así lo expresa el escéptico y cínico Manuel Higuera, refiriéndose a la *Enciclopedia*, en conversación con Sánchez Terrón:

Maldita la falta que nos hace ese torrente impreso de descreimiento e impiedad, que insulta todo lo tradicional y todo lo honorable... Esa ola que pretende anegar el trono y el altar, sustituyéndolos por el culto a palabras como razón y naturaleza que pocos entienden... ¿Imagina los trastornos y revoluciones a que nos exponen esas ideas, puestas a disposición de cualquier cadete, estudiante de primer año o mancebo de botica? [...] ¿Académicos?... [...] Usted los conoce y desprecia como yo: en su mayor parte son mediocres juntaletras y eruditos de mesa camilla, ratones de biblioteca ajenos a los grandes problemas de nuestro tiempo... [...] ¿Cuántos hay ahí capaces de zamparse a Voltaire o a Rousseau sin indignarse?...<sup>22</sup>.

Dos temas se desprenden de este primer diálogo, la monarquía y la religión, temas ilustrados y recurrentes en la novela. En cuanto a la monarquía absoluta, en España era análoga en su estructura a las que se habían impuesto en toda Europa como un modelo común en el que el monarca tenía todo el poder. Carlos III fue un rey respetado; es considerado como el mejor de los gobernantes del siglo XVIII, el más seriamente comprometido con su trabajo como jefe supremo del Estado. Era asimismo afable, de índole testaruda y llano<sup>23</sup>, pero estaba convencido de

---

<sup>20</sup> Peter N. Starns y Carol Z. Starns, «Emotionology: Claryfing the History and Emotional Standards», en *American Historical Review*, 90.4 (1985), p. 819.

<sup>21</sup> Hervé Martin, *Mentalités médiévales, XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1996, p. 236, mi traducción.

<sup>22</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 41.

<sup>23</sup> Carlos Corona Baratech, «Carlos III», en *Historia general de España y América*, Madrid, Rialp, 1990, p. 382.

que su autoridad era de origen divino y que nadie, ni el Papa, podía oponerse a ella. Incluso en el apartado VIII de la *Instrucción Reservada*, escrita por el conde de Floridablanca<sup>24</sup>, pero dictada por el propio rey, observa que el Papa debería ser elegido entre los cardenales defensores de la monarquía, especialmente de la española. Sobre el monarca escribió el conde de Fernán Núñez que era «prudente, religioso sin afectación ni superstición alguna, y el verle asistir a misa, capilla y demás actos de religión edificaba a todos»<sup>25</sup>, es decir, fue un ilustrado profundamente religioso en un siglo en el que la nueva mentalidad renegaba de las monarquías y de la religión. En España<sup>26</sup>, los ilustrados estaban divididos entre los que defendían que la institución monárquica representaba el equilibrio y era la fuente de las reformas que la nación necesita para progresar y los que renegaban de ella como símbolo del viejo régimen.

En la novela los dos protagonistas defienden ideologías diferentes. Los diálogos de don Hermógenes y don Pedro suceden en ámbitos cerrados y pequeños: el coche en el que viajan y las reducidas habitaciones de las postas en las que paran a pasar la noche. No solo son espacios cerrados, sino oscuros, casi celdas que sirven para la reflexión sobre la vida, a veces personal e íntima; lugares apropiados para las confidencias y el acercamiento, y especialmente para dar un repaso a la situación del país. En el capítulo tercero, titulado «Diálogos de ventas y camino», envueltos en las primeras sombras de la tarde, don Pedro se queja de que España es un lugar en donde los términos tolerancia, razón, ciencia o naturaleza brillan por su ausencia o, en todo caso, son molestos; un país en donde la palabra libertad no aparece en los libros, una nación sin filósofos ni pensadores, le comenta a don Hermógenes. Es el momento en que las ideologías chocan entre ellos. Don Pedro es un hombre serio, seco, inflexible en sus convicciones ilustradas, deseoso de una sociedad sin reyes ni religión, mientras don Hermógenes pertenece a esa minoría que siendo ilustrada y defendiendo la razón, creen que un rey es una buena solución política. En este primer diálogo se pone en evidencia cuán

<sup>24</sup> José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca, «Instrucción reservada», en Andrés Murriel, *Gobierno del Señor Rey Don Carlos III ó Instrucción reservada*, París, Girard Hermanos, 1838, pp. 107-416.

<sup>25</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, pp. 78-79.

<sup>26</sup> El primer narrador, en su charla con Carmen Iglesias, ésta le comenta que en dicho siglo no podrá encontrar «[...] una línea que cuestione el poder real» (Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 113).

diferente es el razonamiento de los dos ilustrados. Hablan de Feijoo<sup>27</sup> y don Pedro parece no comprender cómo éste, un hombre de las luces, es incapaz de renunciar «a su fe católica o su devoción monárquica»<sup>28</sup>. Don Hermógenes le responde así:

[...] antes ha pronunciado la palabra *libertad*, donde hay doble filo. La gente del norte de Europa ve esa palabra de otra manera. Aquí es un delirio sugerir al pueblo inculto y violento que puede ser dueño de sí mismo. Esos extremos sentencian la suerte de los reyes. No van estos a lanzarse al vacío de las reformas si se cavan la fosa.

Don Pedro le replica: «No me saldrá usted ahora con el carácter sagrado del trono, don Hermes...»<sup>29</sup>.

Trono y religión son dos temas que separan a los dos personajes, como dividen a los componentes de la Real Academia, que se levanta como un pequeño cosmos resumidor de la sociedad española culta. El peso del catolicismo y de las tradiciones que generó a lo largo de los siglos en España es evidente en la Academia y se aprecia en la costumbre de comenzar las sesiones leyendo la oración *Veni Sancte Spiritus*<sup>30</sup>. En la sesión en la que se decide qué hombres buenos irán a París, acuden catorce académicos, cinco son conservadores, dos de ellos sacerdotes, que votan en contra de la adquisición de la Enciclopedia, más Justo Sánchez Terrón, el segundo conspirador. El resto son reformadores, entre los que se encuentra don Joseph Ontiveros, procurador del arzobispo de Toledo y secretario perpetuo del Consejo de la Inquisición. Todos abren el Diccionario de la Real Academia a otras realidades lejos de la influencia de la Iglesia.

A pesar de ser un ferviente católico, Carlos III se fue secularizando poco a poco porque su valor dominante como gobernante fue la ley<sup>31</sup>. Se rodeó de reformistas y filósofos, entre los que se encontraba el alto clero, que en general apoyó las reformas de la Ilustración, y se apoyó también en la burguesía en la que confiaba para llevar a cabo las reformas. En cuanto a la Iglesia, poco después de su llegada a España dictó una orden que obligaba a los eclesiásticos regulares y seculares a abandonar

---

<sup>27</sup> Benito Jerónimo Feijoo, monje beneditino, polígrafo y ensayista ilustrado de las primeras Luces en España, y autor del revolucionario *Teatro crítico* que, junto a *Cartas eruditas y curiosas*, fueron las obras más leídas e impresas en el siglo XVIII.

<sup>28</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 97.

<sup>29</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 97.

<sup>30</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 23.

<sup>31</sup> Carlos Corona Baratech, «Carlos III», p. 382.

la corte si su estancia no estaba autorizada; después, en el apartado X de la *Instrucción Reservada*<sup>32</sup> aconsejará a la Junta de Estado creada por él mismo, cómo deben ser y comportarse los clérigos. Su lucha contra Roma fue tenaz, sobre todo en el contexto de las regalías, de pago de los impuestos por todos los bienes que adquiriese la Iglesia y en todos los ámbitos que no tuvieran que ver con los dogmas ni la religión. Ya en 1759 había escrito el anticlerical Bernardo Tanucci a Ricardo Wall, ministro de Estado de Fernando VI, que el futuro rey de España sabía muy bien distinguir entre el respeto al Papa como cabeza de la Iglesia y lo que concernía al Estado, especialmente en cuanto a la autoridad y la economía<sup>33</sup>. No obstante, conviene no olvidar el ambiente anticlerical que se había extendido entre una parte de los reformadores e ilustrados. Dicho anticlericalismo tenía, según Antonio Domínguez Ortiz<sup>34</sup>, varias facetas. Por un lado estaba la crítica a la Iglesia porque no respondía correctamente a su misión; por otro, las costumbres religiosas habían devenido pura superstición despreciada y combatida por los reformadores. Pero también los abusos de Roma y su curia enriqueciéndose con todas las actividades eclesiásticas.

La ambivalencia tanto del monarca como en una mayoría de los ilustrados entre el mundo de la razón y la fe<sup>35</sup>, se simboliza en la personalidad de don Hermógenes Molina, defensor amable de sus creencias, refutador constante a la oposición que don Pedro Zárate sobre el papel de la religión y de la Iglesia lleva a cabo en todos los diálogos. Forma parte don Hermógenes de esa fracción de ilustrados que respetaron la religión

---

<sup>32</sup> José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca, «Instrucción reservada», p. 114.

<sup>33</sup> Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España*, Madrid, Matuti y Compagni, 1856, p. 397. Cita tomada de Francisco Martí Gilabert, *Carlos III y la política religiosa*, Madrid, Rialp, p. 22.

<sup>34</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, p. 55.

<sup>35</sup> Del Conde de Aranda, embajador de España en París cuando los dos académicos intentan comprar la *Encyclopédie*, dice Domínguez Ortiz que ni «fue masón ni descreído. Fue un hombre de fe profunda y sincera, a pesar de su carteo con Voltaire y otros enciclopedistas» (Francisco Aguilar Piñal, *La España del absolutismo ilustrado*, pp. 130-131). En *Hombres buenos*, don Pedro Zárate, después de que Pascual Raposo robara el dinero para la compra de la Enciclopedia, consigue un crédito del conde de Aranda cuando se da a conocer como masón ante el embajador diciendo «También soy un hombre que miró la antorcha resplandeciente» (Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 495).

católica y la monarquía, pero cuya actitud no obstaculizó, como escribe Francisco Aguilar Piñal,

[...] su contribución al progreso ideológico y material de la España moderna. Pero no conviene confundir los términos, ni pretender dar un baño de religiosidad a las actitudes de los ilustrados españoles respetuosos con su fe. Me inagino que muchos de ellos tuvieron graves problemas de conciencia<sup>36</sup>.

Don Hermogenes describe su postura y sentimientos como «un conflicto doloroso»<sup>37</sup> ante don Pedro Zárate. Este se muestra inflexible y cataloga la religión como el mayor engaño creado por los hombres. Sin embargo, la tensión generada entre ambos se diluye por medio del humor cuando don Pedro le comenta a don Hermógenes:

—¿Qué opina usted, por ejemplo, de la polémica sobre las braguetas de los calzones? ¿De verdad cree que un clérigo tenga algo que decir sobre el trabajo de un sastre?

—Por Dios, almirante. No toque ese ridículo asunto, se lo ruego. No me angustie.

El segundo narrador explica el motivo de la risa que prosigue a estas palabras:

La moda francesa de la portañuela única para los calzones de hombre, o bragueta, aireada por las gacetas extranjeras en sustitución de la doble portañuela con aberturas a derecha e izquierda, de uso tradicional, encuentra en España una violenta oposición por parte de la Iglesia, que la califica de inmoral y contraria a las buenas costumbres. Hasta la Inquisición interviene en ello, con edictos fijados en las iglesias anunciando castigos para sastres y clientes que adopten esa moda<sup>38</sup>.

La resistencia de los grupos inmovilistas era sumamente fuerte y la Iglesia opinaba, prohibía, acosaba en todos los rincones de la sociedad imponiendo su impronta, obstaculizando la expansión de la nueva mentalidad, inmiscuyéndose en cada uno de los ámbitos del país, dando paso a situaciones tan ridículas como la histórica de los calzones masculinos. No es de extrañar que Massón de Morvilliers, en su famoso artículo «Espagne», publicado en la *Encyclopédie méthodique*, comentase «¿Qué se puede esperar de un pueblo que necesita la licencia de un fraile para leer y

---

<sup>36</sup> Francisco Aguilar Piñal, *La España del absolutismo ilustrado*, p. 25.

<sup>37</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 107.

<sup>38</sup> Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, p. 108.

pensar?»<sup>39</sup>. Sin embargo, el papel de la Inquisición no es primordial en la novela; es importante en cuanto a la prohibición de la *Encyclopédie*. La Real Academia recibió un permiso oficial de la Inquisición para comprar la *Encyclopédie*, pero fue el propio rey, Carlos III, quien estuvo detrás de su adquisición y avaló su compra a pesar de la oposición inicial del Santo Oficio y del Consejo de Estado. El poder del Santo Oficio había sido ya puesto en tela de juicio con el proyecto de reforma redactado en 1715 por Melchor de Macanaz, plan que obedecía al deseo de fortalecer la monarquía. Es también cierto que Carlos III, aunque redujo su influjo a niveles insospechados, se negó siempre a suprimirla, siguiendo los consejos de su confesor, el padre Osmá, un fraile ignorante que «sostenía con todas sus fuerzas la inquisición y las exigencias de la corte de Roma»<sup>40</sup>. La confrontación más radical entre el rey y el Santo Oficio surgió en 1761 cuando este quiso publicar el edicto de la prohibición del catecismo del teólogo francés Mesenghi, prohibido por Roma, pero Carlos III se opuso a la Inquisición prohibiendo la publicación del edicto. Para regular situaciones de poder semejantes, legisló el 16 de junio de 1768 la Real Cédula para observar las prohibiciones de libros y las publicaciones de edictos de la Inquisición, delimitando las competencias de la misma y las de los encargados de la censura religiosa, dejando clara la superioridad del poder civil frente al eclesiástico, a la vez que el monarca se arrogaba el derecho a supervisar las decisiones de los tribunales de la Iglesia y a decir la última palabra. Por medio de la Cédula se llevó a cabo la reforma del libro «y toda la legislación que con él se relacionaba»<sup>41</sup>. La adquisición de la *Encyclopédie* se circunscribe a dichas leyes reguladoras, sin ellas hubiera sido imposible su llegada a España.

---

<sup>39</sup> Nicolas Masson de Morvilliers, «Espagne», en *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, Paris, Panckoucke, 1782, vol. 1, p. 565, mi traducción.

<sup>40</sup> William Coxe, *España bajo el reinado de la casa de Borbón*, IV, Madrid, P. Mellado, 1847, p. 1545.

<sup>41</sup> Jesús Cañas Murillo, «Inquisición y censura de libros en la España de Carlos III: la Real Cédula de 1768», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 27 (2004), p. 7.

## OBRAS CITADAS

- Aguilar Piñal, Francisco, *La España del absolutismo ilustrado*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- Antón, Jacinto, «Entrevista a Pérez Reverte: “He llegado a ver que la gente buena existe”», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. [fecha de consulta: 27-01-2016] <[https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/142607909\\_2\\_003776.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/142607909_2_003776.html)>.
- Cañas Murillo, Jesús, «Inquisición y censura de libros en la España de Carlos III: la Real Cédula de 1768», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 27 (2004), pp. 5-11.
- Cardoso, Ciro, y Héctor Pérez Brignoli, *Los métodos de la historia*, México, Grijalbo, 1976.
- Corona Baratech, Carlos, «Carlos III», en *Historia general de España y América*, Madrid, Rialp, 1990.
- Coxe, William, *España bajo el reinado de la casa de Borbón*, Madrid, P. Mellado, 1847.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 2015.
- Duby, Georges, «Historia social e ideología de las sociedades», en *Hacer la historia*, Barcelona, Laia, 1974, pp. 157-177.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Martí Gilabert, Francisco, *Carlos III y la política religiosa*, Madrid, Rialp, 2004.
- Martin, Hervé, *Mentalités médiévales, XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1996.
- Masson de Moevilliers, Nicolas, «Espagne», en *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, Paris, Panckoucke, 1782.
- Moñino y Redondo, José, Conde de Floridablanca, «Instrucción reservada», en *Gobierno del Señor Rey Don Carlos III ó Instrucción reservada*, 1<sup>a</sup> ed., París, Girard hermanos, 1838, pp. 107-416.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001 (CD).
- Pérez-Reverte, Arturo, *Hombres buenos*, Barcelona, Alfaguara, 2015.
- Starns, Peter N., y Carol Z. Starns, «Emotionology: Claryfing the History and Emotional Standards», en *American Historical Review*, 90.4 (1985), pp. 813-836.
- Turpín, Enrique, «Pérez-Reverte en el París prerrevolucionario», en *La Vanguardia*, (07-03-2015), s.p. [fecha de consulta. 27-01-2016] <<http://>

[www.lavanguardia.com/cultura/20150307/54427930992/perez-reverte-paris-prerrevolucionario.html](http://www.lavanguardia.com/cultura/20150307/54427930992/perez-reverte-paris-prerrevolucionario.html)>.

Villanueva, Darío, «En la jaula del jaguar», en *Babelia* (14-03-2015), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 27-01-2016] <[https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217\\_318910.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217_318910.html)>.

Zavala, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

## ***Episodios de una guerra interminable: la historia y la posmemoria en el proyecto galdosiano de Almudena Grandes***

CRISTINA RUIZ SERRANO

MacEwan University

**RESUMEN:** A partir de los conceptos de «pasado usable» de James Wertsch, «posmemoria» de Marianne Hirsch y la representación del pasado como sincretismo de memoria e historia, en este artículo se analiza el proyecto narrativo *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes. En las tres novelas que componen el proyecto hasta el momento, *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012) y *Las tres bodas de Manolita* (2014), Grandes construye modelos narrativos del «boom de la memoria» que mediatizan y reconstruyen la memoria colectiva de la guerra civil española y la dictadura franquista mediante el conocimiento de episodios inéditos para un número considerable de los lectores. Este trabajo se centra, en particular, en la representación del tema de la guerrilla antifranquista y la violencia institucionalizada contra la mujer republicana en las novelas desde una perspectiva histórica.

**PALABRAS CLAVE:** Historia, posmemoria, Almudena Grandes, Guerra Civil

A pesar de las largas décadas transcurridas desde el término de la guerra civil española y de los cuarenta años de dictadura que la procedieron, el tema de la guerra, la posguerra y el franquismo en general permanecen rodeados de una enorme controversia en nuestros días, sustentada ésta por cuestiones ideológicas, historiográficas y, en gran medida, por la apertura de nuevas líneas de investigación y conocimiento sobre numerosos aspectos de la guerra y el período franquista desconocidos para el público en general.

Sebastian Faber<sup>1</sup> aborda algunos de los principales argumentos que rodean la discusión actual sobre el conflicto fratricida español, tales como la manera en la que la actitud hacia la contienda y sus consecuencias varía según la ideología política del individuo<sup>2</sup> y la existencia o no del denominado «pacto de silencio» durante la Transición<sup>3</sup>. Faber también trata la cuestión polémica de la representación del pasado: ¿debe realizarse desde la historia, contemplada ésta como una disciplina académica objetiva, desinteresada y autónoma según la describe Santos Juliá<sup>4</sup> o desde la memoria de los testimonios de implicados directos o sus familiares, considerados, por naturaleza, subjetivos?<sup>5</sup> Faber se hace eco de la dicotomía entre historia y memoria colectiva que defienden, además de Juliá, autores como Nora, Halbwachs y Dowe, quienes abogan por la objetividad de la historia y cuestionan el uso del testimonio y el material mnemónico en la construcción de esta disciplina, pero llega, no obstante, a la conclusión de que en la representación del pasado debe adoptarse un acercamiento multifacético e interdisciplinario<sup>6</sup>, y la noción de historia como búsqueda de la verdad desinteresada y objetiva es cuanto menos cuestionable ya que la narrativa de la historia está mediatizada por un agente, tanto como lo puede estar el testimonio<sup>7</sup>.

De manera semejante a Faber, James Wertsch examina la pretendida separación entre historia y memoria colectiva y objeta las supuestas características diferenciadoras entre ellas y la más que cuestionable objeti-

---

<sup>1</sup> Sebastian Faber, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36.1 (2011), pp. 9-28.

<sup>2</sup> La actitud de los gobiernos de distintas ideologías hacia el proceso de recuperación de la memoria histórica apoya esta acepción. Las iniciativas y proyectos a favor de la recuperación de la memoria histórica que pusieron en marcha los gobiernos socialistas, como la Ley de la Memoria Histórica, se han visto entorpecidas por algunos gobiernos conservadores. Ver Natalia Junquera, «La promesa que Rajoy sí cumplió», en *El País* (05-10-2013), pp. 12-15 (en línea) [fecha de consulta: 12-05-2015] <[http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260\\_542677.html](http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html)>.

<sup>3</sup> Natalia Junquera, «La promesa que Rajoy sí cumplió», pp. 13-15.

<sup>4</sup> Santos Juliá, «Presentación», en Santos Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y el franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 17.

<sup>5</sup> Santos Juliá, «Presentación», pp. 14-16.

<sup>6</sup> Sebastian Faber, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», p. 16.

<sup>7</sup> Sebastian Faber, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», pp. 23-24.

vidad de la historia mediante los argumentos de Mink, Novick y White, entre otros<sup>8</sup>. En su trabajo acerca de la creación de la memoria colectiva en el estado moderno, Wertsch destaca el papel fundamental de la memoria en la creación de lo que denomina «un pasado usable» (*usable past*), el cual constituye la fuerza motora de la memoria pública al permitir la instauración coherente de identidades individuales y colectivas y posibilitar a una sociedad entender su pasado, su presente y su futuro<sup>9</sup>.

La noción de memoria colectiva propuesta por Wertsch y el acercamiento interdisciplinario a la representación del pasado de Faber son elementos particularmente valiosos en el proceso de la recuperación de la memoria histórica en el que vive inmersa España, cuya coyuntura sociopolítica de los últimos veinticinco años ha favorecido una productividad tan extensa de textos relacionados con la Guerra Civil y la dictadura que el fenómeno incluso se ha denominado el «boom de la memoria»<sup>10</sup>. Este «boom de la memoria» sobre la guerra y la dictadura también coincide con el excepcional desarrollo que el campo de los estudios sobre la memoria ha adquirido en las últimas tres décadas cuando las fuentes tradicionales de los archivos y las estructuras institucionales han dejado paso a otras fuentes como proyectos de testimonio, archivos de historia oral, memoriales y elementos audiovisuales, es decir, todo un repertorio de conocimiento que se ha incorporado a la literatura con temas silenciados con anterioridad.

Partiendo de este contexto, el propósito de este trabajo es mostrar la manera en la que el proyecto *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, hasta la fecha materializado en tres novelas, *Inés y la alegría* (2010)<sup>11</sup>, *El lector de Julio Verne* (2012)<sup>12</sup> y *Las tres bodas de Manolita* (2014)<sup>13</sup>, destaca por el carácter multifacético e interdisciplinario con el que su narrativa sincretiza memoria e historia y la pro-

---

<sup>8</sup> James Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 40-45.

<sup>9</sup> James Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, pp. 32-33.

<sup>10</sup> Ver Susan A. Crane, «Writing the Individual Back into Collective Memory», en *The American Historical Review*, 102 (1997), p. 1378, y Lorraine Ryan, «A Reconfigured Cultural Memory and the Resolution of Post-Memory in Alfons Cervera's *Aquel Invierno*», en *Hispanic Research Journal*, 11.4 (2010), pp. 323.

<sup>11</sup> Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.

<sup>12</sup> Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012.

<sup>13</sup> Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, 2014.

fundidad con la que reconstruye ese pasado usable que cita Wertsch en cuanto a la memoria colectiva de la guerra y la posguerra españolas. Además, como auténticas representaciones del «boom de la memoria», los textos del proyecto aportan un conocimiento impresionante sobre una variedad notable de episodios ignotos o poco conocidos que permiten al lector cuestionar algunos de los mitos del conflicto español o adquirir una noción más amplia de los mismos.

Tomando como ejemplo los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, la intención de Almudena Grandes es desarrollar un ambicioso proyecto narrativo titulado *Episodios de una guerra interminable* sobre el tema de la guerra civil española y la dictadura franquista. El proyecto estaría compuesto por seis novelas independientes, siendo *Inés y la alegría* la primera entrega del mismo. El plan de la obra, con los títulos de las seis novelas y sus temas centrales, aparece esbozado en la primera página de las tres novelas. La resistencia antifranquista durante la dictadura constituye el principal eje temático de las tres novelas publicadas hasta el momento, subrayándose en cada una de ellas el papel activo que la mujer desempeñó en esta. *Inés y la alegría* (2010) versa principalmente sobre los campos de concentración franceses para republicanos, la guerrilla española en Francia, el trágico episodio de la invasión del Valle de Arán de 1944 y el papel de los líderes del PCE –el Partido Comunista de España– en la resistencia clandestina en el interior y el exterior del país. *El lector de Julio Verne* (2012), se centra en el tema de la guerrilla rural y la Guardia Civil en Jaén durante el Trienio del Terror en la sierra jiennense (1947-1949), la labor de los infiltrados en la sociedad franquista en el apoyo y evacuación de la guerrilla, y la ambivalencia ideológica en la Guardia Civil. Por último, *Las tres bodas de Manolita* (2014), trata sobre la resistencia antifascista urbana, el famoso miembro de la Brigada Político-Social Roberto Conesa, infiltrado en la resistencia del partido comunista, y las cárceles y campos de trabajo franquistas. Con *Episodios de una guerra interminable*, Almudena Grandes contribuye al proceso de recuperación de la memoria colectiva al recrear páginas de la historia española tan cuestionadas y primordiales para muchos, y tan desconocidas para otros, como es la historia de la guerrilla antifranquista, el papel del PCE en la misma, los campos de trabajo y la explotación infantil durante el periodo franquista y los campos de concentración franceses donde los republicanos fueron reclusos en pésimas condiciones, entre otros muchos.

Este interés vivo por la memoria de la guerra y la dictadura que comparte Almudena Grandes con los escritores del «boom de la memoria» y sus lectores podría explicarse mediante las nociones de «posmemoria» y «segunda generación» de Marianne Hirsch<sup>14</sup>. Para Hirsch, la violencia y el trauma histórico experimentados por los padres se transmite en procesos transferenciales cognitivos y afectivos que permiten a los hijos interiorizar ese pasado no vivido<sup>15</sup>. Dichos procesos transferenciales transforman la historia en memoria y posibilitan que las memorias se compartan entre individuos y generaciones<sup>16</sup>, siendo, para Hirsch, la segunda generación, «la generación bisagra» (*hinge generation*), la generación de los guardianes (*the guardianship*) de un pasado generacional personal y traumático con el que se tiene una conexión especial y se transforma en pasado y mito<sup>17</sup>. En el caso español, la primera generación sería la que experimentó directamente la guerra y la posguerra como adulto, y la segunda generación sería la que nació después de la guerra o vivió el conflicto armado en la infancia. La tercera generación, la de los nietos, constituiría la generación bisagra dado que la segunda generación habría vivido bajo la dictadura y la censura. Es así como la tercera generación, la de los nietos, a pesar de haber vivido durante los últimos años de la dictadura, se ha convertido en los guardianes de la memoria, en los transmisores de la posmemoria. Almudena Grandes, nacida en 1960, sería un ejemplo claro de esta tercera generación.

Hirsch diferencia entre memoria y posmemoria: mientras que memoria es la experiencia vivida, posmemoria, enfatiza Hirsch, es la memoria adquirida por herencia y conocimiento indirecto que «aproxima la memoria en su fuerza afectiva y efectos psicológicos»<sup>18</sup> ya que la pérdida de la familia, el hogar, la falta de sentido de pertenencia y seguri-

---

<sup>14</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Colombia University Press, 2012.

<sup>15</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 31.

<sup>16</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 31.

<sup>17</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 1.

<sup>18</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 31.

dad fluye de una generación a la siguiente<sup>19</sup>. Mediante la posmemoria, los participantes reactivan y reencarnan las memorias políticas y culturales distantes<sup>20</sup>, pero además, en la posmemoria las experiencias de los padres (lo privado) se mezclan con los textos vistos y escuchados (lo público), usando el concepto de texto en su significado más amplio<sup>21</sup>.

Como portadora de la posmemoria, Grandes reactiva y reencarna las memorias políticas y culturales distantes, en este caso, mediante la escritura de novela histórica y la fusión de lo público y lo privado de la posmemoria, que posibilita una recuperación del pasado más compleja y completa. Mediante el resumen histórico del epílogo, que contextualiza el relato en *Inés y la alegría* y *Las tres bodas de Manolita*, por ejemplo, y la nota de la autora que cierra cada una de las tres novelas, Grandes explica la simbiosis de relato personal (lo privado) y de las fuentes públicas utilizadas (lo público) que ha facultado la escritura de cada obra. De tal manera, las novelas componentes de su proyecto *Episodios de una guerra interminable* presentan la hibridez pos-mnémica característica de la obra de los escritores y los artistas de la generación bisagra de Hirsch.

A pesar de subrayar que su obra entronca con la novela histórica, con los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós y *El laberinto mágico* de Max Aub, Grandes insiste en el carácter ficcional de las novelas del proyecto<sup>22</sup>. Al enfatizar la naturaleza ficcional de estos textos, Almudena Grandes obtiene una libertad creativa que de otro modo no tendría; en particular, por tratar temas tan polémicos como la operación «Reconquista» o el papel del PCE en la contienda y en la lucha antifranquista, tópicos controvertidos no sólo para la derecha española, sino también entre la izquierda e incluso entre los mismos comunistas. Además, al destacar el carácter ficcional de la obra se evita entrar en el debate de la división o no entre historia y memoria colectiva en la representación del pasado, si bien en las tres novelas ya publicadas del proyecto *Episodios de una guerra interminable* se crea una fusión entre historia, memoria colectiva y ficción

---

<sup>19</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 34.

<sup>20</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 33.

<sup>21</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, p. 34.

<sup>22</sup> Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 720.

que nos recuerda al acercamiento multifacético e interdisciplinario que postula Faber en la representación del pasado.

En cuanto a la clasificación de estos textos como novela histórica, su lectura permite observar que la historia impregna toda la narrativa y que tanto en *Inés y la alegría* como en *El lector de Julio Verne* y *Las tres bodas de Manolita* están presentes muchos de los rasgos de nueva novela histórica, tan en boga en las últimas décadas del siglo XX, como, entre otros, el juego entre la historia y la ficción, la metafiction historiográfica, la intertextualidad, el dialogismo, la ficcionalización, y la deconstrucción de figuras históricas consagradas, además del discurso oficial contrastado con discursos marginados.

Con relación a *Inés y la alegría*, por ejemplo, Almudena Grandes insiste en que la obra «es, de principio a fin, una novela, y por lo tanto, en ningún caso un libro de historia. Los fragmentos de no ficción pertenecen a una obra de ficción, y mi intención nunca ha sido, ni será arrogarme la menor autoridad sobre este tema»<sup>23</sup>. Sin embargo, su versión ficcionalizada, basada en fuentes documentales, es una reconstrucción de unos hechos históricos sobre los que no hay una versión oficial, como la misma autora explica:

Los cuatro paréntesis intercalados entre los capítulos de ficción del libro recogen mi versión personal de aquel episodio, lo que yo he podido averiguar, documentar, relacionar e interpretar, para elaborar lo que sólo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad. Si me he atrevido a proponer mi propia versión es porque, por motivos que se dejan adivinar en muchas páginas de este libro, nunca ha llegado a existir una versión oficial de lo que ocurrió. Ni las autoridades franquistas, ni la dirección del PCE, han querido abordar en ningún momento la tarea de fijar el relato de este episodio<sup>24</sup>.

En España, hasta muy recientemente, la cuestión de la guerrilla anti-franquista era un tema tan inexplorado como ignorado. El silencio que ha envuelto largamente la memoria histórica del guerrillero antifranquista se remonta al final de la guerra civil, cuando el franquismo encubrió por todos los medios la resistencia armada que había surgido por toda España, y este silencio se ha extendido a los gobiernos de la democracia, el mundo académico, las élites políticas e intelectuales del exilio

---

<sup>23</sup> Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 723.

<sup>24</sup> Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 723.

y al principal valedor de la resistencia, el PCE<sup>25</sup>. Además de silenciada, la guerrilla antifranquista fue criminalizada en España<sup>26</sup>, aunque haya sido reconocida internacionalmente por el papel fundamental que desempeñó en la liberación de Francia de la Alemania nazi:

Como es bien sabido, dos de las palabras de origen español que se utilizan mundialmente, junto a *fiesta*, *siesta* o *amigo*, es *guerrilla* y *guerrillero*. El grado de falsificación histórica de los últimos cincuenta años en España ha sido de tal magnitud que los guerrilleros españoles son los únicos del mundo que se denominan según la palabra francesa *maquisard*, en español *maquis*, criminalizándose y extranjerizándose así su lucha política<sup>27</sup>.

El eje narrativo de *Inés y la alegría* lo constituye la invasión del Valle de Arán en 1944 por la Agrupación de Guerrilleros Españoles en la plataforma de la Unión Nacional Española, organizada por el PCE. En la novela se intercalan los episodios relacionados con los dos protagonistas de ficción de la novela, Inés y Galán, con los episodios «históricos» sobre figuras públicas y claves del PCE, tales como Carmen de Pedro, Jesús Monzón, Santiago Carrillo, Agustín Zoroa y la gran Dolores Ibárruri, la Pasionaria, entre muchos otros. Perteneciendo a distintos medios sociales y experimentando vivencias muy distintas del bando republicano, las voces de los protagonistas junto con las de los otros muchos personajes que aparecen en las páginas de la novela, dotan al texto de una gran riqueza polifónica.

Como herramienta cultural en el contexto sociocultural de la España actual, tanto *Inés y la alegría* como *El lector de Julio Verne* y *Las tres bodas de Manolita* permiten no sólo cuestionar el discurso establecido sobre el papel activo del PCE en la lucha antifranquista y su asimilación

---

<sup>25</sup> Ver Secundido Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de hoy, 2006, pp. 13-23, y Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, pp. 233-237.

<sup>26</sup> Como apunta David Baird, es sólo en mayo de 2001 cuando el Congreso de los Diputados aprueba la eliminación de los calificativos de «malhechores» y «bandoleros» de los expedientes de los guerrilleros, a los que no acepta considerar combatientes republicanos, negándoseles, por consiguiente, el acceso a las pensiones aprobadas para los miembros del ejército republicano (*Historia de los maquis. Entre dos fuegos*, Córdoba, Almuzara, 2008, p. 28).

<sup>27</sup> José María Izquierdo, «Julio Llamazares, un escritor español para lectores escandinavos», en *Moderna Sprak*, 92.1 (1998), p. 98.

en el imaginario colectivo, sino enriquecer la memoria colectiva española mediante el conocimiento de la represión sistemática y cruenta que sufrieron los comunistas españoles dentro del grupo de los republicanos.

En virtud de la Ley de Responsabilidades Políticas del 9 de febrero de 1939 (con efectos retroactivos hasta el año 1934) y que se aplicó durante más de una década, toda persona que no hubiera sido activamente afecta al levantamiento podía ser reprimida por ley. Como apunta Fernández Rodríguez, los miembros o simpatizantes del partido comunista sufrieron una persecución particular: la ley de la Represión de la Masonería y el Comunismo del 1 de enero de 1940, constituidos la masonería y el comunismo en delitos específicos y rigurosamente castigados, estuvo vigente hasta 1963<sup>28</sup>. A pesar de represiones, torturas, encarcelamientos, eliminaciones físicas y del rechazo social, el PCE no dejó de ser la más seria oposición a la dictadura<sup>29</sup> dentro y fuera de España, al organizar activamente la resistencia antifranquista. Grandes incorpora este hecho histórico a la trama de las novelas integrantes de su proyecto<sup>30</sup>, pero además, recupera para la memoria histórica el debate sobre si el papel del PCE fue el adecuado.

Históricamente se ha culpado al PCE de seguir una estrategia equivocada al insistir en mantener guerrillas en territorio nacional durante décadas puesto que el coste de vidas fue tremendo y no consiguió su objetivo final: derrocar al régimen. También, por organizar la operación «Reconquista», en la que un ejército de entre 4.000 a 7.000 hombres de la Unión Nacional, que había luchado en la liberación de Francia de los nazis, entró a España por el Valle de Arán, en los Pirineos, con el propósito de unirse a los supuestamente existentes ejércitos guerrilleros del interior y al pueblo oprimido que se levantaría contra Franco. Lo que se encontraron, sabemos por fuentes documentales y nos repite la narración de Grandes, entre otras, fue un número impreciso de guerrilleros repartidos en grupos aislados, diezmados y acosados por las fuerzas franquistas y un pueblo aterrorizado y neutralizado por los efectos de la feroz represión, cuando

---

<sup>28</sup> Carlos Fernández Rodríguez, *Madrid clandestino. La reestructuración del PCE, 1939-1945*, Madrid, Fundación Domingo Malagón, 2002, pp. 31-32.

<sup>29</sup> Carlos Fernández Rodríguez, *Madrid clandestino. La reestructuración del PCE, 1939-1945*, p. 15.

<sup>30</sup> Este tema también es central en la novela de Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, sobre las cárceles de mujeres durante el franquismo.

no hostil. En *Inés y la alegría*, Almudena Grandes expone los problemas internos del partido y su falta de organización y liderazgo, con sus dirigentes repartidos por América, la URSS o Francia, y un sinnúmero de simpatizantes en la España nacional estableciendo redes de apoyo e intentando refundar el partido. Grandes es crítica en la descripción de los líderes del PCE por su desconexión con la realidad española del momento y por las ambiciones y la sed de poder de algunos dirigentes que anteponen sus intereses al bien común. Pero también, con sus obras, hace reflexionar al lector sobre la falta de egoísmo, el amor por su país y la entrega desinteresada de la vida misma de todos esos luchadores, muchos de ellos condecorados y héroes de guerra en Francia, que podían haberse quedado en una Francia ya liberada y tener una existencia cómoda y tranquila, pero no dudaron en sacrificarlo todo una y otra vez luchando contra la España franquista en la invasión del Valle de Arán y en la guerrilla clandestina con posterioridad.

No es sorprendente que las novelas constituyentes de *Episodios de una guerra interminable* como herramientas culturales que reflejan el contexto sociocultural de nuestros días y la posmemoria, con todo el bagaje cultural y sociopolítico de las últimas décadas, conviertan a la mujer republicana en protagonista y no en personaje secundario silenciado. En el proyecto de Grandes la mujer juega un papel central, desde las protagonistas de dos de las novelas, Inés y Manolita, a los personajes secundarios femeninos en *El lector de Julio Verne*, que expresan su voz alta y claramente. Este protagonismo de la mujer pretende poner fin al olvido de la violencia y represión que sufrió la mujer republicana o familiar de republicanos. Catalina lo resume magistralmente en *El lector de Julio Verne*: «No había cuartel. Eso fue lo que Catalina aprendió aquel día, que no había cuartel. En Fuensanta de Martos, en la Sierra Sur, en la provincia de Jaén, en toda Andalucía, en España entera no había piedad, no había esperanza ni futuro para una mujer como ella»<sup>31</sup>. Inhabilitadas para trabajar, perseguidas, humilladas, aisladas, sin derecho a prestaciones, obligadas a vivir en la misma casa y no comunicarse con nadie, como en el caso de Pastora en la misma novela, cuando no tenían todos los bienes expropiados y quedaban sumidas en la mayor de la pobreza con sus hijos, las mujeres republicanas fueron víctimas directas del franquismo. La extensión de la violencia que

---

<sup>31</sup> Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, p. 171.

sufrieron no está lo suficientemente reflejada en las fuentes documentales institucionales. Dichas fuentes tampoco recogen los numerosos casos de «escarmiento a las rojas» en las que las mujeres eran rapadas públicamente y obligadas a ingerir aceite de ricino. Tampoco las violaciones y abusos sexuales que sufrieron fueron episodios aislados, sino parte de la política represiva de las fuerzas fascistas desde el mismo Golpe de Estado el 18 de julio de 1936.

Arcángel Bedmar reproduce uno de los famosos discursos radiofónicos, precisamente el del 23 de julio de 1936, al mismo inicio de la guerra, en el cual el general jefe del Ejército del Sur, Queipo del Llano, enarbolaba:

[...] nuestros valientes legionarios y regulares han enseñado a los cobardes de los rojos lo que significa ser hombre. Y de paso, también a sus mujeres. Después de todo, estas comunistas y anarquistas se lo merecen, ¿no han estado jugando al amor libre? Ahora por lo menos sabrán lo que son hombres de verdad y no milicianos maricas. No se van a librar por mucho que pataleen y forcejeen<sup>32</sup>.

Esta apología de la violencia sexual contra «rojas» se convirtió en un método prácticamente institucionalizado de humillar a la mujer republicana. Puesto que era un acto impune y la víctima quedaba públicamente estigmatizada, los casos documentados son escasos, si bien los testimonios orales o la documentación indirecta dan cuenta de muchísimos más<sup>33</sup>. En su estudio histórico *Baena roja y negra*, Bedmar documenta la denuncia de un grupo de terratenientes falangistas contra un mando de la Guardia Civil en la ciudad. La acusación está basada en la amoralidad, abuso de poder, robo y acoso sexual y violación de viudas y familiares de republicanos. El juez y las autoridades correspondientes llaman a investigar el crimen de amoralidad y abuso de poder, pero en ningún caso investigan ni mencionan los crímenes cometidos contra las republicanas<sup>34</sup>.

En las novelas de *Episodios de la una guerra interminable* Almudena Grandes se hace eco de esta situación de desamparo de la mujer republicana y de la obsesión enfermiza y patológica de los franquistas con la sexualidad de las republicanas. El capitán Garrido, en *Inés y la alegría*,

---

<sup>32</sup> Arcángel Bedmar, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, Lucena, Juan de Mairena, / De Libros, 2008, pp. 107-108.

<sup>33</sup> Arcángel Bedmar, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, p. 129.

<sup>34</sup> Arcángel Bedmar, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, p. 107.

es amigo de Ricardo, el hermano falangista de Inés y durante las visitas que le hace a Ricardo, abusa emocional, física y sexualmente de Inés:

A mí me gustan otro tipo de mujeres. Las mujeres malas. No las putas, porque ellas suelen ser buenas chicas con mala suerte, y terminan aburriéndome. No, me refiero a otro tipo de putas, las que no son profesionales... En la guerra, por ejemplo, pensaba mucho en las chicas como tú [...]. Pensaba, yo estoy aquí jodido, en esta trinchera, pero los de enfrente las tienen a ellas, mujeres libres, ¿no?, sin novios, sin maridos, que sólo se deben a la revolución, a su partido. Yo luchaba contra eso, claro, pero al pensar en vosotras, me ponía... ¡Uf! Por eso, cada vez que te veo me imagino lo bien que te lo pasarías cuando ibas desnuda debajo del mono...<sup>35</sup>.

Con la insistencia en el tema del abuso sexual de la mujer republicana Almudena Grandes pretende enfatizar que no es esta una situación aislada, sino un crimen institucionalizado, impune y extendido en la sociedad de la guerra y la posguerra. El mismo personaje, el comandante Alfonso Garrido, aparece en *Las tres bodas de Manolita*. En esta novela, Garrido se compromete a firmar el salvoconducto para Antonio, que está en la cárcel, a cambio de tener relaciones con Eladia, su obsesión desde antes de la guerra. Las exigencias de Garrido reflejan una vez más la psicosis obsesiva del personaje. Eladia debe vestirse de miliciana (utilizando un mono usado, es decir, perteneciente a una miliciana asesinada o presa) y «él estaba de rodillas mientras ella le apuntaba con una pistola descargada y le decía, te voy a matar, fascista hijo de puta, antes de comprobar que no tenía balas y arrastrarse por el suelo para besarle los pies, rogar por su vida»<sup>36</sup>. Alfonso Garrido desea apropiarse de ella, envilecerla, pero no lo logra: «podía pegarle, insultarla, podía atarla, obligarla a andar a gatas o eyacular encima de su cara, y ella seguiría emergiendo igual de limpia, igual de íntegra, de todos los frutos podridos de su imaginación»<sup>37</sup>.

En conclusión, la narrativa de las novelas integrantes de *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, convertida en herramienta cultural que mediatiza la creación de la memoria colectiva a través de la distribución del conocimiento de episodios desconocidos o poco conocidos del conflicto bélico y la dictadura entre una buena proporción del público español, contribuye de manera clara a la construc-

<sup>35</sup> Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, p. 197.

<sup>36</sup> Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, p. 582.

<sup>37</sup> Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, p. 583.

ción de la memoria pública de la España actual. Como nos recuerda Werstch<sup>38</sup>, este recordar mediatizado se encuentra situado en un contexto sociocultural determinado: en el caso de *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, en la necesidad de continuar investigando, recuperando la memoria histórica hasta que haya un reconocimiento explícito y público de la magnitud de los crímenes del franquismo y un mejor conocimiento de los muchos episodios silenciados. A través de la posmemoria, la unión de lo privado y lo público, estas novelas históricas de Grandes permiten rescatar el «pasado usable», entre la identificación y la distancia, reactivando y reencarnado la memoria política y cultural del pasado y del presente de tal manera que, mediante la determinación de saber y la aceptación de ese derecho por todos, la guerra interminable llegue algún día a su final.

## OBRAS CITADAS

- Baird, David, *Historia de los maquis. Entre dos fuegos*, Córdoba, Almuzara, 2008.
- Bedmar, Arcángel, *Baena roja y negra. Guerra Civil y represión (1936-1943)*, Lucena, Juan de Mairena / De Libros, 2008.
- Crane, Susan A., «Writing the Individual Back into Collective Memory», en *The American Historical Review*, 102 (1997), pp. 1372-1385.
- Faber, Sebastiaan, «“¿Usted, qué sabe?”. History, Memory, and the Voice of the Witness», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36.1 (2011), pp. 9-28.
- Fernández Rodríguez, Carlos, *Madrid clandestino. La reestructuración del PCE, 1939-1945*, Madrid, Fundación Domingo Malagón, 2002.
- Grandes, Almudena, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, 2014.
- , *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012.
- , *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Colombia University Press, 2012.

---

<sup>38</sup> James Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, p. 13.

- Juliá, Santos, «Presentación», en Santos Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 15-26.
- Junquera, Natalia, «La promesa que Rajoy sí cumplió», en *El País* (05-10-2013) [fecha de consulta: 12-05-2015] <[http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260\\_542677.html](http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html)>.
- Izquierdo, José María, «Julio Llamazares, un escritor español para lectores escandinavos», en *Moderna Sprak*, 92.1 (1998), pp. 92-99.
- Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006.
- Ryan, Lorraine, «A Reconfigured Cultural Memory and the Resolution of Post-Memory in Alfons Cervera's *Aquel Invierno*», en *Hispanic Research Journal*, 11.4 (2010), pp. 323-337.
- Serrano, Secundino, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de hoy, 2006.
- Wertsch, James, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

## **Manuel Vázquez Montalbán desde *Por Favor*, una voz disidente y satírica en la Transición**

JOSÉ V. SAVAL

University of Edinburgh

**RESUMEN:** *Por Favor* fue una revista humorística de corta vida, 1974-1978, que en gran medida restituía la tradición humorística de la Barcelona modernista. La vida de la publicación iba a ser convulsa, víctima de la cerrazón del último franquismo y de las intenciones de continuidad de los herederos del sistema. Su supervivencia siempre estuvo condicionada en un entorno de violencia por parte del poder. Presentada la noche anterior al fusilamiento de Puig Antich, siempre estuvo sometida a la amenaza constante de la censura, en un entorno de violencia propuesto por los últimos coletazos del régimen dictatorial; en ella participaron Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Jaume Perich y Forges, entre otros muchos, siempre sometidos a la persecución por parte de la dictadura, pero sin dejar de aportar, en ningún momento, su voz disidente.

**PALABRAS CLAVE:** Manuel Vázquez Montalbán, prensa, Transición, franquismo

*Por Favor* fue una revista humorística de corta vida, 1974-1978, que en gran medida restituía la tradición humorística catalana de la Barcelona modernista con publicaciones como el *Cucut*, *La campana de Gràcia* o *L'esquella de la torratxa*. Igual que estos semanarios tuvo una vida convulsa, en un contexto político muy diferente, víctima de la cerrazón del último franquismo y de las intenciones de continuidad de los, en aquel momento, herederos del sistema. A principios del año 1974, José Ilario convenció a quienes iban a ser los tres cerebros de la revista, Manuel Vázquez Montalbán, Perich y Forges para poner en marcha el proyecto, con el viejo truco de decirles a cada uno de ellos que los otros

dos habían aceptado el cargo, aunque no fuera verdad. Como jefe de redacción se nombró al novelista Juan Marsé y entre sus colaboradores se iban a encontrar los mejores periodistas y dibujantes en ciernes del momento, junto a plumas ya consagradas. Entre los miembros de la redacción y los colaboradores habituales se contaban Maruja Torres, Antonio Álvarez-Solís, Joan Fuster, Fernando Savater, Rafael Wirth, Josep Martí Gómez, Josep Ramoneda, Núria Pompeia, Soledad Balaguer, Manuel Campo Vidal, Cesc, Máximo, Guillén, Vives, Quino, Romeu, Vallés, Outumuro, Bolinaga, Máximo, Ops, Onomatopeya, Martín Morales, Oski, Cebrián y Ludovico entre otros. Casualmente tras la muerte de Manuel Vázquez Montalbán todos los humoristas gráficos del periódico *El País* (Forges, Máximo y Romeu), donde también trabajaba el escritor barcelonés, dedicaban en el número del día 19 de octubre de 2003 sendos homenajes al fallecido escritor. Todos ellos habían participado en la aventura de *Por Favor*.

El semanario reunió a escritores de prestigio, periodistas de renombre y jóvenes promesas en ciernes que iban a convertirse en los más importantes dibujantes poco tiempo después. La ficha de la publicación decía que Forges era su «Guest Star» y el Consejo de Redacción estaba compuesto por «Perich, M. Vázquez Montalbán y todos los demás». Marsé se ocupaba de secciones tan interesantes como «Señoras y Señores», donde se presentaba un retrato jocoso de un personaje femenino y otro masculino que difícilmente podrían comparecer juntos debido a su disparidad. Un ejemplo sería aunar en una misma columna a Maria del Mar Bonet y a Valéry Giscard d'Estaing. Marsé también se ocupaba de una divertida sección titulada «Confidencias de un chorizo». Perich y Montalbán creaban torrentes de hilaridad desde las «Noticias del 5º canal», comentando «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa». Los textos los preparaba Manolo V, el Empecinado, y los dibujos los firmaba Jaime Perich. Además Vázquez Montalbán se encargaba de las páginas centrales dedicadas a comentarios sobre política internacional, siempre bajo pseudónimos tales como Martín Borman o Pepe Goebbels, y el editorial que mostraba el punto de vista general de la revista en su conjunto. Álvarez Solís acostumbraba a escribir la primera página bajo el título de «Diálogos imposibles», Joan Fuster redactaba «Desde mi pueblo», Fernando Savater presentaba «El mensaje del naufrago», las páginas centrales con una entrevista corrían a cargo de Martí Gómez y Josep Ramoneda y el número solía cerrarse con la sección denominada «La ventana indiscreta», creada por Maruja Torres, además de las exten-

sas páginas dedicadas al chiste gráfico, donde predominaba la figura de un recientemente consagrado y sutil Forges. Perich llevaba una sección gráfica llamada «Diálogos entre el querer y el poder». La revista se dedicaba a fustigar mayormente a las figuras de la ultraderecha española del momento, como el líder de la organización Fuerza Nueva, de abiertos tintes fascistas, por el módico precio de 30 pesetas.

A pesar del nutrido plantel y de la calidad indiscutible de todos los participantes de la aventura editorial, la revista tuvo una corta y difícil vida. Se vivían momentos de cambio o de posibilidad de éste. Franco agonizaba, su sucesor oficial Carrero Blanco había sido asesinado por E.T.A., la calle bullía en demanda de las libertades democráticas y el gobierno contraatacaba en defensa de lo que denominaba «orden público».

El Franquismo se encontraba en su fase terminal y las revistas con cualquier atisbo de apertura sufrían una censura desmesurada. El dibujante Cesc comentaba que ésta «muchas veces encontraba cosas que ni tan siquiera habías pensado»<sup>1</sup>. Las ediciones corrían el peligro de ser secuestradas o no recibir la autorización pertinente, lo que causaba graves perjuicios a nivel económico a la publicación, además de las multas y suspensiones que ponían a las revistas al borde de la quiebra. Los pilares de *Por favor*, Perich, Forges y Manuel Vázquez Montalbán encargados de la creación, ideación, diseño y orientación de la revista, iban a entrar en un abierto forcejeo con el régimen, que se expresaba mediante sanciones, multas o secuestros de ediciones.

Lógicamente, el aparato del régimen, o lo que quedara de él, no estaba dispuesto a permanecer con los brazos cruzados. Martí Gómez publicaba junto a Josep Ramoneda las páginas centrales dedicadas a entrevistas a personajes como Santiago Carrillo, Jorge Semprún o Manuel Fraga. Años después, cuando se publicó una antología de aquellas mordaces entrevistas, el epígrafe que comentaba el resultado de cada entrevista solía rezar en incontables ocasiones: «número secuestrado», «páginas arrancadas», «revista suspendida por seis meses». Las sanciones y suspensiones fueron numerosas y los números 10, 17, 18, 35, 55, 71 y 72, entre otros, fueron censurados.

La revista iba a surcar aguas revueltas que abarcarían desde acontecimientos tan tétricos como injustificables como la ejecución de Puig

---

<sup>1</sup> Cesc en VV. AA., *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaume Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000, p. 36.

Antich y su «torna», Heinz Chez, a la consolidación del sistema democrático con el beneplácito de los últimos vestigios del Franquismo y la complicidad inexplicable de las fuerzas de izquierdas que habían sufrido penas de cárcel y fusilamientos sin número. *Por Favor* nació poco después de la promulgación de la Ley de Asociaciones preparada por un fiscal conocido como «el Carnicerito de Málaga» por la crueldad de sus sentencias al terminar la Guerra Civil. Carlos Arias Navarro, presidente del Gobierno tras la desaparición del almirante Carrero Blanco, era el firme valedor de los ideales a ultranza de un régimen que se extinguía ante la presión popular e internacional. Evidentemente, las páginas de *Por Favor* criticaron aquella ley, conocida como el espíritu del 16 de febrero, que no significaba ningún tipo de apertura, sino que seguía manteniendo la cerrazón a ultranza contra cualquier tipo de libertad política. El régimen franquista terminaba como había empezado: matando ante los atónitos ojos de la opinión europea y la permisividad de los Estados Unidos de Kissinger que apostaban por la continuidad del régimen ante el «peligro» de una insurrección socialista-comunista en una zona de intervención de la OTAN.

*Por Favor* nació dos días antes de la tan injusta como vengativa ejecución del militante anarquista Puig Antich. Ante la condena internacional, el mismo general Franco se presentaba ante las masas traídas a la plaza de Oriente mediante unas vacaciones pagadas organizadas por la estructura sindical del régimen. Todo seguía siendo una maniobra del contubernio judeo-masónico y comunista, o sea, «los sospechosos habituales». Ésa fue una de las últimas intervenciones públicas. La última sería para justificar al régimen ante el acoso internacional por las penas de muerte dictadas durante el proceso de Burgos en septiembre de 1975. En pocas palabras: poco había cambiado, en este sentido, en casi cuarenta años.

La presentación en sociedad de la revista tuvo lugar el mismo día en que se confirmaba la pena de muerte del anarquista Puig Antich. La información fue cubierta por el locutor Luis del Olmo, que hizo algunas entrevistas. Cuando del Olmo comentó a Vázquez Montalbán que ese día era un día de alegría, éste le contestó que no, que era más bien un día negro. Desconcertado, el periodista cerró el micrófono confuso y sorprendido. Vázquez Montalbán entonces le contó que se había confirmado la sentencia y que esa misma noche iban a matar a Puig Antich. Según narra el propio Montalbán desde el prólogo de *Por Favor, una historia de la transición*, nadie podía creer lo que estaba oyendo y el delegado del go-

bierno franquista en Barcelona no podía dar crédito y exclamó: «No, hombre, no ¡Cómo van a matarlo! Eso sería una tontería política»<sup>2</sup>. Incluso el gobernador civil de Barcelona, Pelayo Ros, escribió a Arias Navarro para que se conmutara la pena, y sugería el indulto, pero su petición de clemencia fue desoída. La pena máxima se cumplió el día dos de marzo de 1974. Dos días más tarde, el 4 de marzo, aparecía el número uno de *Por Favor*.

El caso Puig Antich tuvo una gran resonancia internacional, pero sacudió a toda la opinión pública como un nuevo error de la implacable judicatura militar franquista. Salvador Puig Antich, procedente de la clase media e hijo de un condenado a muerte tras la Guerra Civil que vio conmutada su pena, parecía mostrar cierto desequilibrio psiquiátrico, además de lo poco claro del caso. Militante de un grupo anarquista denominado Movimiento Ibérico de Liberación empezó a participar en los atracos que perpetraba el grupo para autofinanciarse, como suele ocurrir en la mayoría de los casos de terrorismo. Los atracos a entidades bancarias eran cometidos a cara descubierta y vestidos con traje y corbata a modo de juego en una especie de absurda emulación de Robin Hood moderno. El grupo no tenía conexiones con los grupos obreros ni con otras formaciones de la clandestinidad. Ni tan siquiera la autoridad militar, que investigaba los casos de terrorismo, se encargaba del grupúsculo puesto que se consideraba un asunto de delincuencia común más que política. Cuando Puig Antich fue capturado intentó defenderse y utilizó su arma de fuego. El inspector encargado del caso, Francisco Anguas, resultó muerto. Anguas, que apuntaba cierto talante liberal, tenía solamente veinticuatro años y entre sus lecturas se encontró un libro sobre el cineasta ferozmente antifranquista Luis Buñuel. Parece ser que fue víctima de más disparos de los que pudo haber hecho el acorralado anarquista-atracador, pero la autopsia se llevo a cabo en la comisaria de Policía contraviniendo las ordenanzas, por lo que el caso nunca ha llegado a aclararse. La cuestión era de cuántos disparos había sido víctima y a qué calibre pertenecían las balas que segaron la vida de Francisco Anguas. ¿Los policías que le acompañaban le dispararon por error en medio de la confusión? ¿El inexperto anarquista contaba con un verdadero arsenal y se ensañó con su víctima accidental?

---

<sup>2</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», en *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaime Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000, p. 13.

Una vez en la cárcel Puig Antich sufrió las torturas habituales que padecían los militantes de izquierdas, pero nunca contó con la solidaridad de las fuerzas antifranquistas, que además rechazaban la violencia. La familia del reo, de tradición católica, pidió al cardenal Jubany que interviniera y así lo hizo. Los obispos catalanes solicitaron el indulto. Pocos días más tarde y justo cuando el canciller norteamericano Henry Kissinger había concluido su visita a la capital de España, y cuando se habían convocado manifestaciones contra el régimen solicitando las libertades democráticas se produjo el atentado que acabaría con la vida de Carrero Blanco. La tensión era insostenible, los colegios se cerraron como muestra de luto nacional. No cabe duda que días antes, la brutal intervención de E.T.A. puso en peligro a muchos miembros de las fuerzas democráticas que tuvieron que desaparecer para evitar males mayores ya que se habían convocado manifestaciones contra el régimen que se vieron truncadas por el atentado.

La ejecución contó con la oposición incluso del gobernador civil de Barcelona, Pelayo Ros, que apeló ante los más altos organismos del Estado, siendo desoído, pero el 2 de marzo de 1974 se confirmó la pena. La indignación popular fue unánime, especialmente cuando desde el ajusticiamiento de Grimau en 1959 no se había cumplido en España ninguna pena de muerte. Junto a Puig Antich fue condenado Heinz Chez (nombre falso de Georg Welzel), para muchos un desequilibrado procedente de Polonia o de la República Democrática alemana, condenado por el robo de un establecimiento en Tarragona y por haber causado la muerte de un suboficial de la Guardia Civil. Ambos fueron considerados «terroristas» por las autoridades militares. A Chez se le conoció como la «torna» para desacreditar todavía más a unas autoridades que prometían ciertos signos de apertura, que, paradójicamente, coincidían con las dos ejecuciones. Las autoridades franquistas decidieron su ejecución para restar importancia a la ejecución de Puig Antich. El abogado defensor del reo, Oriol Arau, llamó a todas las puertas posibles para solicitar el indulto. El personaje Luis Millás, escritor en *Los alegres muchachos de Atzavara*, asegura que había firmado una protesta contra la actitud del gobierno «porque la indignación por la sentencia de la condena a muerte se mascaba en el aire, era un efluvio social»<sup>3</sup>. La consigna en las calles de Barcelona era: «Sal-

---

<sup>3</sup> Manuel Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, De Bolsillo, 2003, p. 170.

vem l'estudiant Puig Antich». En la sección llamada «La Capilla Sixtina» de la revista *Triunfo*, Sixto Cámara, el alias de Manolo Vázquez, tras el subtítulo de «Han ejecutado a Puig Antich» –el subtítulo no apareció en la edición impresa de la revista, pero sí en la recopilación de artículos publicada en editorial Kairós–, se lanzaba a una disquisición sobre el oficio de escribir, donde llegaba a decir, en un ejercicio magistral de ironía y en clara alusión a las arbitrariedades del régimen, lo siguiente: «No puedo evitar la sorpresa ante el hecho de que las acciones inútiles sean, implícita o explícitamente, declaradas de Utilidad Pública e incluso defendidas como si fuera una cuestión de nuestra Supervivencia»<sup>4</sup>. Años después Boadella y Els Joglars satirizarían el caso con su obra *La torna*, que les costaría penas de dos años de cárcel impuestas por un tribunal militar. Sin embargo, Boadella escaparía por una ventana del hospital donde se encontraba recluido y la sociedad catalana clamaría por la libertad de expresión. Corría el año 1978, el año en que *Por Favor* se vio obligada a cerrar.

Vázquez Montalbán escribió siempre bajo pseudónimo en *Por Favor*. Él mismo reconocía que aunque utilizó reiteradas veces otros nombres anteriormente, en muchas ocasiones por razones políticas, fue en esta revista satírica donde «se enloqueció» en el uso de éstos. José Ortega o Gasset, Manolo V, el Empecinado; Manolo I de España y nada de Alemania, fueron algunos de los más utilizados. «Manolo V» procedía de la inicial Vázquez y «el Empecinado» servía para lo que él consideraba indispensable durante la era franquista: mandar mensajes cifrados a la sociedad. El Empecinado fue un personaje real, un rebelde de la Guerra de Independencia, pero al mismo tiempo podía ser un adjetivo aplicable a sí mismo por su testarudez, por su constancia ante lo prohibido por el régimen. Los pseudónimos no eran nada nuevo –había firmado bajo el nombre de Manuel Sánchez Molbatán en *Mundo Obrero*, revista clandestina del Partido Comunista de España, o utilizado el de Sixto Cámara, en *Triunfo*, y Luis Dávila, en la misma publicación, para escribir columnas sobre deportes, simplemente porque le parecía un nombre apropiado para un simple comentarista deportivo–. A Vázquez Montalbán siempre le sirvieron los pseudónimos para crear un personaje, además de esquivar la persecución política en algunos momentos. Sin embargo, para él siem-

---

<sup>4</sup> Sixto Cámara, *La Capilla sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero*, Barcelona, Kairós, 1974, p. 276.

pre aportarán un valor semántico distinto mediante la significación del nombre en cuestión. Él mismo explicaba:

Quando uno escribe bajo pseudónimos escribe diferente porque se mete en la piel de un personaje. Un escritor siempre es su personaje. Kafka es su personaje, Tabucchi es su personaje. [...] A veces hace falta exagerar eso y buscar un personaje dentro del cual te sientes diferente, como cuando en un baile de máscaras te pones una máscara y pasas a ser una persona diferente. De hecho los pseudónimos son una máscara<sup>5</sup>.

Desde *Por Favor* se inició un forcejeo con el régimen. Una de las máximas de la publicación era crear una conciencia política en un país que no la había tenido en casi cuarenta años, lo cual desagradaba sobremanera a las autoridades. La publicación jugaba a cierto maximalismo desde una actitud crítica y divertida, porque después de todo, a modo de broma, se podían decir muchas más cosas que desde una columna periodística al uso. En el obituario de Jaume Perich, aparecido con el título de «Adiós, Jaime, adiós» en el periódico *El País* de fecha del dos de febrero de 1995, Manuel Vázquez recordaba en medio del dolor causado por la pérdida irreparable del amigo: «aquella irrepensible redacción en la que cohabitábamos un puñado de forcejeadores con las avaras condiciones del transFranquismo, con sobresaltos un día sí y otro no, en correspondencia con los estertores de la bestia»<sup>6</sup>. La revista mostraba unas enormes ganas de molestar a la dictadura o lo que quedara de ella, y crear un nuevo marco referencial, además de la recuperación, ya comentada, de la tradición de humor crítico catalán. Tan anecdóticos como clarificadores resultan los muchos juicios que sufrieron los periodistas de la revista, además de los ya citados secuestros, páginas arrancadas, negación de permisos y las temidas suspensiones durante meses.

Una de las anécdotas más cómicas, comentada por el propio Vázquez Montalbán para mostrar la cara más inflexible del régimen, fue la causa judicial por la que tuvieron que sentarse ante un juez Juan Marsé y Vázquez Montalbán, por escándalo público debido a una picante adaptación del cuento de Caperucita Roja en el apartado conocido como «Polvo de estrellas». La narración estaba cargada de morbo. Caperucita en lugar de coger

---

<sup>5</sup> Manuel Vázquez Montalbán, citado en Loly, «Seudónimos & escritores», en *Escribe Romántica* (2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 24-09-2016] <<http://www.escribe-romantica.com/2012/08/seudonimos-escritores.html>>.

<sup>6</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «Adiós, Jaime, adiós», en *El País* (02-02-1995), p. 35.

flores coge berenjenas y lleva un bocadillo de anchoas a su abuelita, «a ver si revienta esa vieja», exclamaba. Juan Marsé, que caracterizaba al lobo, decía: «[...] el lobo se lamía las feroces fauces. El bosque estaba silencioso, ideal para ligar. La niña estaba muy buena ese día». La descripción de Caperucita resulta tan jocosa como chocante porque llevaba medias negras de red, ligas rojas y sostén calado. Al final era Caperucita la que devoraba al lobo. Se publicó en abril de 1974 y conllevaría serios problemas a sus autores.

Las autoridades reaccionaron rápidamente y mediante la Ley de faltas de imprenta y escándalo público se condenaba a los dos autores de la sátira a pagar 3.500 pesetas, entonces una cantidad respetable. Gracias al sentido del humor del juez fueron absueltos, pero el mismo juicio resultó algo surrealista. Como contaba Manuel Vázquez, la descripción de la situación merecía haber aparecido en las páginas de *Por Favor* por lo jocoso y absurdo de la situación:

Con Juan Marsé fingimos un encuentro de Caperucita Roja y el Lobo de carácter erótico y nos procesaron por escándalo público. Entonces nos fuimos al juicio; estábamos sentados Juan Marsé y yo e imagínese usted lo cómico que puede ser que un juez pregunte: «¿Quién de ustedes dos era Caperucita y quién el Lobo?». Nosotros nos partíamos de risa y no sabíamos qué cara poner... Y al final le dijimos que no nos acordábamos quién había hecho de Caperucita y quién había hecho el Lobo; y estamos hablando de 1977-78<sup>7</sup>.

La etiqueta de escándalo público servía básicamente para castigar faltas mediante una particularmente entendida defensa de la moral y la decencia pública. José Martí Gómez recordaba que aquel juicio acabó con la absolución de los acusados gracias a la defensa que hizo Marsé asegurando que se trataba de una explicación antropológica. El juez, que según Vázquez Montalbán mostró una «ingeniería genética predemocrática», les salvó de la condena, además de la habilidad de Marsé para contar historias. En este caso era la interpretación antropológica de cómo se habían extinguido los animales prehistóricos y desaparecido de la faz de la tierra, básicamente por no querer y/o no gustar de hacer el amor. «Menos mal que el juez era “progre” y utilizó lo exagerado de la legislación vigente para convertir en injustificable cualquier condena»<sup>8</sup>,

---

<sup>7</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», p. 17.

<sup>8</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», p. 17.

comentaba Vázquez Montalbán al respecto. No obstante, las visitas a los juzgados de los directores de *Por Favor* eran bastante habituales. Otra acusación se produjo cuando en enero de 1977, en la portada de la revista aparecía la imagen de un culo, haciendo alusión a la victoria de Unión de Centro Democrático en las elecciones al Congreso. El titular decía: «Nos dieron por el centro. Y no está nada mal». Finalmente, ante la amenaza de suspensión, se optó por mostrar la foto de dos chicas en tanga, de espaldas, con el titular citado<sup>9</sup>. Este tipo de situaciones fueron reiteradas y a pesar del aspecto jocoso causaron serios problemas económicos a la revista, puesto que el castigo podía conllevar la suspensión. El caso del número 17 fue el más sonado porque acarrió la sanción de cuatro meses y el secuestro gubernativo en octubre de 1975 junto con la revista *Destino*.

Para ilustrar otro de estos casos, el 25 de octubre de 1974 en *La Vanguardia Española*, en la sección de «Mundo laboral en la provincia», sin que aparezca ningún nombre del autor del artículo, encontramos la noticia: «Secuestro de la revista de humor *Por Favor*», que dice lo siguiente:

La revista de humor «Por Favor» que durante cuatro meses ha estado sin salir a la calle en cumplimiento de la sanción que le fue impuesta, fue secuestrada al ser depositado el número 10, ayer tarde, en la Delegación del Ministerio de Información y Turismo. La totalidad de la edición fue secuestrada sin que se haya puesto a la venta un solo ejemplar como acto administrativo previo a su paso a la administración judicial competente. Al parecer la causa del secuestro puede obedecer al hecho de que iba a ponerse a la venta cuando no se había cumplido totalmente el plazo de suspensión<sup>10</sup>.

Resulta muy llamativo cómo la prensa informaba a sus lectores de una manera claramente tendenciosa al culpar a los directores de la publicación que debían no estar muy enterados, aunque más adelante, a lo largo del artículo, aparecen claras contradicciones, cuando dice: «O más bien, y muy fundamentalmente, a que se incluya en una doble página interior la reproducción de un cuadro clásico de la Santa Cena, manipulado por dibujantes, en el que aparece de forma irreverente la figura de Jesucristo». Aquí es donde verdaderamente se revelan las causas de la suspensión. Durante el Franquismo cualquier alusión que ofendiera la

---

<sup>9</sup> *Por Favor*, 184 (09-01-1977), p. 1.

<sup>10</sup> «Secuestro de la revista de humor *Por Favor*», en *La Vanguardia Española* (25-10-1974), p. 35.

moral católica era objeto de una implacable censura. Lo que resulta más relevante, en el caso que nos ocupa, es la manipulación informativa al culpar a los periodistas de falta de tacto y/o conocimiento para ocultar la causa concreta que solo se expone al final del irrelevante artículo.

Casualmente, en la producción literaria de Manuel Vázquez Montalbán, su etapa en *Por Favor* coincidió con la escritura de *Tatuaje*, *La soledad del manager* y *Los mares del Sur*, además de trabajar en *Triunfo*, donde utilizaba, además de su firma, una sección escrita por Sixto Cámara y otra dedicada a deportes como Luis Dávila. El autor barcelonés compaginó su creatividad periodístico-humorística con la creación del personaje que le daría mayor fama: Pepe Carvalho, para algunos una especie de alter-ego, para otros una máscara más como lo fueron los pseudónimos empleados. Muy probablemente la experiencia de *Por Favor* conllevaría un cierto sentimiento de decepción que aparece en las novelas arriba citadas. Como sostiene Mari Paz Balibrea, refiriéndose a las primeras novelas del detective Carvalho durante la Transición: «En ellas, el autor proyecta una crítica inequívoca a las decepcionantes transformaciones de su contexto histórico contemporáneo»<sup>11</sup>. La revista, según Francesc Salgado, aportó en su momento toda una serie de incentivos que realmente eran muy importantes para el escritor: «Manuel Vázquez Montalbán se lanza a *Por Favor* porque el proyecto tiene todos los ingredientes que le excitan: riesgo político, complicidad entre los miembros de la redacción, voluntad de informar sin las cortapisas de una empresa atemorizada»<sup>12</sup>. Sin lugar a duda le aportó una madurez estilística y creativa que le llevaría a alcanzar el éxito como novelista, porque como periodista ya se había consagrado con la crónica sentimental de España, aparecida en *Triunfo* entre septiembre y octubre de 1969.

La revista *Por Favor* salió a la calle por última vez el 31 de julio de 1978. A pesar de que nunca gozó de buena salud económica, la publicación acabó estrangulada por la falta de publicidad, un procedimiento muy poco democrático que obedece a las implacables leyes del mercado. *Por Favor* no dejó de introducir cierta higiene mental y muy probablemente la experiencia de *Por Favor* conllevaría un cierto sentimiento de decepción

---

<sup>11</sup> Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, Vilassar de Dalt, El viejo topo, 1999, p. 90.

<sup>12</sup> Francesc Salgado, *Manuel Vázquez Montalbán. Obra periodística 1974-1986. Del humor al desencanto*. Barcelona, Debate, 2011, vol. 2, p. 14.

para los que participaron en ella cuando se creía que se habían conquistado las libertades. En palabras de Manuel Vázquez Montalbán, el caso de esta revista muestra claramente la dinámica de la Transición: «imposible elegir entre una transición hacia la ruptura o hacia la reforma. Se impuso el reformismo [...]. *Por Favor* [tuvo] la voluntad de forcejear con lo establecido, es decir, con lo política, cultural, sexual, estúpida, dietética, digestivamente correcto»<sup>13</sup>. Tal como dijera Lampedusa en *El Gatopardo*: a veces es necesario que todo cambie para que todo siga igual. A nosotros solamente nos corresponde estudiarlo para poder iluminar la verdad de los acontecimientos e intentar que no se vuelva a repetir.

## OBRAS CITADAS

- Balibrea, Mari Paz, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, Vilassar de Dalt, El viejo topo, 1999.
- Cámara, Sixto, *La Capilla sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero*, Barcelona, Kairós, 1974.
- Loly, «Seudónimos & escritores», en *Escribe Romántica* (27-08-2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 24-09-2016] <<http://www.escriberomantica.com/2012/08/seudonimos-escritores.html>>.
- Salgado, Francesc, *Manuel Vázquez Montalbán. Obra periodística 1974-1986. Del humor al desencanto*, Barcelona, Debate, 2011.
- «Secuestro de la revista de humor *Por Favor*», en *La Vanguardia Española* (25-10-1974), p. 35.
- VV. AA., *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaume Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, De bolsillo, 2003.
- , «Prólogo», en *Por Favor. Una historia de la transición*, Jaume Claret (ed.), Barcelona, Crítica, 2000.

---

<sup>13</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «Prólogo», p. 19.

## **Estudio sobre libros antiguos españoles en bibliotecas de Transilvania**

ȘTEFAN TRIF (STANCIU)

Universitatea «1 Decembrie 1918» din Alba Iulia  
(Universidad «1 de diciembre de 1918» en Alba Iulia)

**RESUMEN:** La investigación realizada en diferentes bibliotecas tradicionales transilvanas sobre libros antiguos españoles (siglos XVII-XIX) ofrece nuevas perspectivas de interpretación sobre los cambios culturales en la historia de las relaciones entre los españoles y los transilvanos en la época moderna. El presente tema quiere demostrar que los libros antiguos españoles han sido el «vehículo cultural» entre dos regiones muy lejanas geográficamente una de la otra, que en diferentes grados de intensidad, ambos países participaron en el «tráfico cultural» (la circulación de los libros desde España hacia Transilvania) y han construido un «corredor cultural» entre dos regiones culturales europeas muy diferentes.

**PALABRAS CLAVE:** Bibliotecas, libros, relaciones culturales, españoles, transilvanos

Las relaciones culturales rumano-españolas representan un segmento poco debatido por la historiografía rumana. Sin duda ellas existieron y el objetivo de nuestro tema es destacar argumentos que den apoyo a la afirmación de que tanto los transilvanos como los españoles, a lo largo de los siglos, estuvieron interesados los unos por los otros. La frecuencia y la intensidad de estos contactos, por supuesto, pueden no ser comparables, pero ilustran que tanto Transilvania como España, a pesar de su ubicación en los puntos extremos de Europa, participaron en el «tráfico cultural» europeo.

Nuestra investigación comenzó a partir de las observaciones de la historiografía rumana. Ni la historiografía húngara ni la sajona de Transilvania registraron ningún análisis de forma sistemática de la presencia de los libros antiguos escritos en español que se encuentran en bibliotecas transilvanas. Los bibliotecarios transilvanos son capaces de presentar algunas informaciones sobre estos libros españoles, pero sin tener una imagen coherente, en forma de catálogos exclusivamente de libros en español<sup>1</sup>, así como encontramos en otros países europeos. Tampoco en la literatura dedicada a la presencia de libros en español y la detección del interés por la cultura española en el espacio rumano encontramos un estudio sistemático de las bibliotecas y coleccionistas de libros raros de Transilvania. Como tal, la investigación sobre las colecciones de libros antiguos españoles en Transilvania es un enfoque novedoso.

Empecé por tanto por la pregunta natural: ¿por qué esta investigación? ¿Es algo relevante para Transilvania? O más bien, ¿cuál es la relación que puede haber habido entre dos culturas de la periferia de Europa, la española y la transilvana, incluyendo la cultura húngara de confesión católica y reformada, la cultura rumana de confesión ortodoxa y greco-católica y también la cultura sajona de confesión luterana? El tema de esta tesis ha estado dirigido exclusivamente hacia la identificación de los libros españoles en la provincia de Transilvania con sus diversidades culturales, históricas y étnicas. Teniendo en cuenta la existencia de una variada colección de libros españoles, he formulado unas preguntas sobre el modo en que la presencia de estos libros refleja el interés de los transilvanos por la cultura española: ¿cómo podemos decantar una cierta actitud sobre lo específico de la cultura española? ¿Los libros españoles pueden mostrar la difusión cultural hacia el Centro y Este Occidental? ¿Podremos especular una preocupación particular sobre una cultura de origen latino entre los medios culturales tan diferentes de Transilvania? ¿Podremos identificar los medios sociales o confesionales por donde circulaban estos libros y los dominios a que pertenecían? ¿Constituyeron los libros españoles de los siglos XVII-XIX parte del flujo principal de las informaciones? ¿Se pueden establecer, a través

---

<sup>1</sup> István Monok, «Vingt ans de recherche sur la culture du livre dans le bassin des Carpates», en *Revue Française d'Histoire du Livre*, 112-113 (2001), p. 207.

de ellos, los «corredores culturales»<sup>2</sup> entre Oeste y Este de Europa? Igualmente nos interesó el modo de adquisición y cómo llegaron estos libros a Transilvania; los propietarios y sus lectores; predilección por un dominio, un autor o un tema. ¿Cuánto era conocida la cultura española en Transilvania? Por otra parte, la detección e investigación de los libros españoles a fondo nos puede revelar elementos adicionales sobre la forma en que se creó una biblioteca, acerca de su identidad o incluso la comunidad que le sirvió<sup>3</sup>.

Nuestro enfoque tiene por objeto detectar el interés por la cultura española a través de los libros antiguos españoles en bibliotecas transilvanas que pertenecen a diferentes comunidades étnicas y confesionales. En algunas bibliotecas hemos encontrado valiosos ejemplares que se encuentran en número significativo, tanto del ámbito católico (Alba Iulia, Cluj-Napoca) como del ámbito reformado (Cluj-Napoca, Aiud, Târgu Mureș), o en bibliotecas de los sajones luteranos (Sibiu, Bistrița). En cambio, hemos encontrado pocos ejemplares del ámbito ortodoxo (Alba Iulia, Sibiu) y greco-católico (Blaj, Cluj-Napoca). Desafortunadamente, las bibliotecas de documentación rumanas de Transilvania no tienen un número significativo de libros antiguos españoles, con tres excepciones. En la Biblioteca ortodoxa del Arzobispado de Alba Iulia donde hay un ejemplar español impreso en latín<sup>4</sup>. En otro asentamiento bibliófilo (Biblioteca ASTRA Sibiu) hay tres libros españoles, uno escrito en latín ofrece informaciones sobre la dinastía española, que apareció en 1629 en los Países Bajos<sup>5</sup>. La otra fue escrita por Johann Hübner, en alemán y presenta una descripción geográfica de España; la lengua alemana pertenecía al dominio Staatenkunde y se refirió entre otras descripciones geo-

---

<sup>2</sup> La denominación ha sido utilizada por Victor Neumann, *Tentația lui homo europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa Centrală și de Sud-Est*, Iași, Polirom, 2006, p. 161.

<sup>3</sup> Aspectos debatidos en la investigación elaborada por el doctorando Ștefan Trif (Stanciu), *Carte spaniolă în biblioteci din Transilvania (sec. XVII-XIX)*, Eva Mârza (dir.), Alba Iulia, Universidad «1 Decembrie 1918» de Alba Iulia, 2016 (tesis doctoral inédita).

<sup>4</sup> Lorenzo Ramírez de Prado, *Pentecontarchus Sive Quingvagina Militum Dvctor D. Lavrenti Ramirez de Prado: Stipendiis Condvctus Cuyus auspicijs varia [...] illustrantur*, Antverpiae, Apud Ioannem Keerbergium, 1612. Ejemplar de la Biblioteca ortodoxa del Arzobispado de Alba Iulia, cv.905.

<sup>5</sup> Johannes de Laet, *Hispania sive de Regis Hispaniae regnis et opibus commentarius*, Lugd[uni] Batav[orum], Ex Officena Elzeviriana, 1629. Ejemplar de la Biblioteca ASTRA Sibiu, 264623.

gráficas europeas también a una descripción geográfica de España<sup>6</sup>. Por supuesto, no podía faltar un libro emblemático de la propaganda católica, específica de la Contrarreforma, sobre la célebre biografía de Ignacio de Loyola, impreso en latín<sup>7</sup>. También, la antigua Biblioteca Archidiocesana de Metropólía greco-católico de Blaj, cuyos fondos están ahora en poder de Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, reúne en sus colecciones tres copias, dos de ellas fueron donadas muy probablemente en el siglo XIX por el erudito bibliófilo Timotei Cipariu.

Para establecer las relaciones culturales rumano-españolas en Transilvania (ss. XVII-XIX), como existen pocos libros antiguos españoles en el ámbito rumano, me convenció arrancar las investigaciones por la prensa rumana de Transilvania. Incluso más, ya que no existe una investigación sistemática en la historiografía rumana. Para profundizar en las relaciones culturales rumano-españolas he investigado en paralelo la prensa rumana de Transilvania y la prensa española. La *Gaceta de Madrid* es el periódico más antiguo español que tuvo un consejo editorial que estuvo interesado directa y constantemente en las tendencias invasoras de los turcos. De forma indirecta en su información, las páginas del periódico español estaban pobladas con noticias sobre Transilvania con temas políticos, sociales o novedades. Los rumanos de Transilvania, cuando escribieron acerca de los españoles, estaban preocupados por cuestiones de política interna, sobre el sistema del gobierno español, las luchas entre partidos políticos y su relación con la Casa Real española, la situación de la Monarquía española, la guerra civil en España, temas que han dominado en general las editoriales rumanas de la época<sup>8</sup>. En las páginas de revistas con un toque cultural (*Organul luminării* y *Unirea* de Blaj o *Foaie pentru inimă și literatură*) se mostró un constante interés por la cultura y civilización españolas, en general con el fin de

---

<sup>6</sup> Johann Hübner, *Johann Hübner J.U.L. Volständige Geographie. Erster theil von Europa, Portugall, Spanien, Franckreich, Schottland, Irrland, Niederland, Schweitz und Italien*, Hamburg, Franckfurt und Leipzig, Bey Joh. Leonhardt Buchner, 1736. Ejemplar de la Biblioteca ASTRA Sibiu, 2466.

<sup>7</sup> Hadrianus Lyraeus, *Apophthegmata Sacra S. Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris, excerpta ex libro P. Hadriani Lyraei Societatis Jesu a Bibliotheca Mariana ejusdem Societatis*, Viena Austriae, Typis Johannis Petri von Gelen Sac. Reg. Majestati Aulae Typographi, 1744. Ejemplar de la Biblioteca ASTRA Sibiu, 9063.

<sup>8</sup> Eugen Denize, *Imaginea Spaniei în cultura română până la primul război mondial*, București, Silex, 1996, p. 156.

llamar la atención sobre un país lejano, del que poco se sabe. Consideré las publicaciones de los siglos XVIII y XIX uno de los principales «vehículos culturales» que nos puede ayudar a identificar los puentes entre dos culturas tan diferentes y distantes, por lo que quería entender y responder a las preguntas acerca de qué y en qué proporciones los españoles estaban interesados en su prensa acerca de los rumanos de Transilvania y como percibieron los rumanos las cuestiones culturales, sociales y políticas de los españoles en la edad moderna.

A través de las tres bibliotecas fascinantes, fundadas en la Ilustración (*Batthyaneum*, *Brukenthal* y *Teleki*), tuve la oportunidad, para el siglo XVIII, de identificar propietarios poseedores de libros antiguos españoles en Transilvania (detectados por las notas de los libros estudiados, ex libris, notas, etc.) procedentes de diferentes orígenes de la denominación de la aristocracia urbana transilvana, situados en varias oficinas públicas de Transilvania. Estos propietarios eran o bien individuos o instituciones religiosas o culturales. En la categoría de los propietarios individuales, podemos mencionar el gobernador barón Samuel von Brukenthal, de confesión luterana en Sibiu, el conde Samuel Teleki, de religión calvinista, residente en Târgu Mureș, el obispo católico de Alba Iulia, Ignatius Batthyani, o el obispo anti-trinitario Ferenc David en Cluj. Entre las instituciones católicas, órdenes religiosas (*Domus Profesa Societatis Jesu Viena*) y monasterios (como los *Trinitarios* de Alba Iulia). Otros propietarios eran las escuelas católicas y seminarios (*Seminarium Incarnatae Sapientiae* en Alba Iulia) calvinistas y unitarios (Aiud, Cluj, Turda). En la segunda mitad del siglo XIX, hay otros propietarios de libros españoles entre los cuales hay profesores de confesión greco-católico, Timotei Cipariu o Nicolae Lupu-Ioanăș (Blaj) y algunas sociedades culturales como *Museo Transilvano* de Cluj. Por lo tanto nuestras investigaciones se centraron en las colecciones de libros españoles almacenados en varios asentamientos de regiones católicas transilvanas: Biblioteca *Batthyaneum* y Biblioteca del *Instituto Teológico Romano-Católico* de Alba Iulia, los fondos *católic* y *Blaj* de la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, las bibliotecas de los franciscanos en Șumuleu Ciuc y Deva. Después hemos seguido las investigaciones en los ambientes protestantes de la aristocracia de Transilvania (calvinistas, luteranos y unitarios) donde hemos buscado y encontrado libros antiguos españoles en la Biblioteca del Gimnasio Evangélico de Bistrița (hoy Biblioteca «George Coșbuc»), Biblioteca *Brukenthal* de Sibiu, Bibliote-

ca *Teleki* de Târgu Mureș, los fondos *unitariano* y *reformado* de la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, Biblioteca del Colegio Nacional Bethlen *Gábor* de Aiud y las Colecciones especiales de la Biblioteca Central Universitaria de Cluj-Napoca.

Algunas de estas bibliotecas se han establecido como un apoyo para las escuelas protestantes, colegios y seminarios que pertenecieron a los calvinistas y unitarianos<sup>9</sup> de las ciudades como Alba Iulia, Aiud, Cluj-Napoca, Turda, etc. También hubo bibliotecas científicas (biblioteca del barón Samuel von Brukenthal, biblioteca del canciller Samuel Teleki o biblioteca del *Museo Transilvano*), otras fueran formadas por las colecciones existentes en iglesias, monasterios o conventos, que se reunieron para apoyar la formación de los teólogos. En el caso de la Biblioteca de *Brukenthal*, algunos ejemplares de libros españoles han sido identificados como procedentes de la colección personal del fundador, que aparecen con las iniciales CB (Colección Brukenthal), lo que permite afirmar que entraron en esta biblioteca durante la vida de Samuel von Brukenthal.

Como tal, para una investigación sistemática sobre la presencia de los libros en lengua española en Transilvania la primera acción ha sido la identificación y registro de las obras en español, y después su organización en campos y áreas. Como método de trabajo, hemos realizado una breve reseña biográfica del autor (aunque hubo situaciones con autores y traductores para los que aún no hemos descubierto información), luego hemos identificado las series editoriales y hemos descifrado ex libris y notas escritas a mano de los libros (también hay casos de ex libris no identificados). Después de la identificación de los libros en registro de inventario, llevamos a cabo una hoja para cada ejemplar mencionando los datos sobre autor, título de la obra, el número de volúmenes existentes, traductor, datos sobre tipografía, lugar y año de publicación de la obra. Para facilitar la identificación de los especímenes estudiados, he mencionado el formato de libro, estado de conservación y número de páginas. También, a partir de la introducción del libro, menciono a quien fue dedicada la obra, he observado y descrito la existencia de planos o mapas e hice un breve resumen. Y para su posible catalogación posterior, otro paso fue fotografiar en cada volumen la página de título, ex libris, notas, mapas, dibujos o notas del libro. Catalogar los libros antiguos im-

---

<sup>9</sup> Gheorghe Buluță, *Scurtă istorie a bibliotecilor din România*, București, Editura Enciclopedică, 2000, p. 32.

primidos en lengua española completará el nivel actual de conocimientos en el campo, pero será el enfoque de otra etapa de nuestra investigación. Es una perspectiva cuantitativa complementaria que consideramos también particularmente útil para expresar el vínculo entre las dos regiones culturales de Europa. Los siguientes capítulos de nuestro estudio se centran en la identificación, presentación y análisis de los libros antiguos españoles, autores o sus traductores que retienen la atención de sus lectores pertenecientes a varios medios intelectuales y sociales en Transilvania. También estábamos interesados en encontrar los corredores de penetración de estos libros españoles en Transilvania, la forma de compra y su origen.

Desde una perspectiva cuantitativa, dependiendo de la proporción de viejos libros españoles, la primera etapa de nuestra investigación se ha centrado en el ambiente católico de Transilvania, respectivamente en las colecciones de la Biblioteca *Batthyaneum*, donde hoy se encuentra la mayoría de las obras en español (80 títulos y 158 volúmenes). A partir de entonces la investigación continuó en Biblioteca del Instituto Teológico Romano-Católico de Alba Iulia, en el Colegio de los jesuitas en Cluj-Napoca, en los monasterios de los franciscanos en Deva y Șumuleu Ciuc, así como en el fondo *greco-católico* de Blaj, que pertenece a la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, y al fondo de los *piaristas* de Bistrița. Después hemos hecho una agrupación cronológica (siglos XVII, XVIII, XIX) de estas obras por distintas categorías de libros; a continuación hicimos un análisis de los libros por corrientes culturales, dependiendo de lo que caracteriza a un período específico: libro del periodo Humanista, del Renacimiento, de la Reforma Católica y Contrarreforma, libro Barroco, de la Ilustración y del periodo Romántico. Por supuesto, no hemos omitido cualquier investigación de estos libros según su contenido: libro laico (literatura, prosa, poesía, novelas, biografías, historia, filosofía, descripciones geográficas) y libro teológico, que ha demostrado ser ilustrativo para la era de la Reforma católica (patrística, historia de la iglesia, teología dogmática, teología moral y vida religiosa).

Con el fin de establecer una clasificación, dependiendo de las áreas encontradas, idiomas en que fueron publicados y lugares de procedencia de estos libros, se ha hecho el análisis estadístico. Como tal, el número total de los títulos de libros españoles encontrados en los establecimientos católicos es de 90, y de volúmenes de 170. Como era de esperar, el

campo teológico tiene la mayor proporción identificándose un total de 54 títulos y 126 volúmenes. En el campo de la literatura tenemos 18 títulos y 23 volúmenes, historia está presente en 12 títulos y 15 volúmenes. Tres obras de filosofía, una de música, una de médica y una de geografía en la categoría *diversas*.

Conforme con el contenido de algunos libros españoles, nos hemos decidido a agrupar aquellos libros españoles en que están señalados los transilvanos en un capítulo aparte porque creemos que es una indicación del interés por parte de los españoles para esta región. Aunque sin ser muchas, las informaciones sobre Transilvania son históricas, geográficas, lingüísticas o de la esfera teológica. Ello nos permite afirmar que aquellas obras históricas españolas<sup>10</sup> que tienen informaciones sobre los transilvanos son un aporte importante para la historiografía europea, para dar a conocer datos sobre la historia de Transilvania, demostrando así la existencia de corredores culturales entre España y Transilvania.

Después del análisis de las notas escritas a mano o *ex libris*, deducimos que la gran mayoría de libros españoles provienen de la colección de libros antiguos del cardenal vienés Antón Christophor Migazzi, fondo comprado del obispo de Alba Iulia, Ignác Batthyáni. Después de los contenidos de esta colección, es evidente el interés de los dos propietarios, de Viena y Alba Iulia, por la teología, y el aprecio y respeto por los autores españoles reconocidos gracias a la atmósfera de la época de la Reforma y Contrarreforma católica. Como resultado de la diversidad de los temas abordados, los libros antiguos españoles fueron analizados y organizados por especializaciones: patrística, historia de la iglesia, dogmática, teología moral y la vida religiosa.

Los demás libros españoles depositados en la Biblioteca *Batthyaneum* pertenecen a los dominios de la historia, ciencias auxiliares, filosofía, literatura y obras del Barroco famoso. Además de las obras del fondo Migazzi hay dos excepciones de libros que han llegado a la Biblioteca *Batthyaneum*, la célebre obra de Jerónimo Martínez de Ripalda, *Catecismo, y exposición breve de la doctrina cristiana*, que estaba en la posesión de los trinitarios de Alba Iulia, y un ejemplar, bastante raro, de la colección de libros extranjeros del profesor Dr. Nicolae Lupu-Ioană

---

<sup>10</sup> Ștefan Trif (Stanciu), «Transilvania în cărțile spaniole din Biblioteca *Batthyaneum* (secolele XVII-XVIII)», en *Transilvania*, 6-7 (2015), pp. 138-143.

de la ciudad de Blaj (Antolin Monescillo, *Jesucristo. Maestro divino de las naciones*).

También observamos la presencia de famosas obras de la literatura universal del patrimonio en las ediciones españolas. En esta categoría hemos encontrado libros de biografía, historia, historia de la iglesia católica o de la filosofía, traducidos al español desde otros idiomas (latín, francés, portugués), lo que constituye un indicio del interés por la lengua española en Europa Central (Viena). Siendo indiferente si los propietarios eran personas privadas o instituciones, los católicos de Transilvania estaban interesados en España y en la civilización española, aunque la información era inaccesible debido a la ignorancia de la lengua española. En este caso, la élite católica de Transilvania compró libros de autores españoles o sobre España, pero imprimidos en lenguajes que conocían, como latín en su mayoría, francés, húngaro y alemán.

La investigación de otras colecciones de libros españoles en bibliotecas de las escuelas húngaras y rumanas (Alba Iulia, Blaj o Cluj) nos indica poco interés de los transilvanos por la cultura y civilización española. Los libros españoles del *fondo católico* de la biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, pertenecen a algunas áreas diversas y comprenden, además de la esfera religiosa bien impregnada de propaganda católica, varios géneros: poesía, fábulas, epitafios, odas, sonetos. Por el contenido y tipo de bibliotecas donde se mantuvieron, los libros presentados entran en la categoría de publicaciones de didáctica variada (desde la música a la religión). Una observación especial puede hacerse sobre los libros españoles en el ambiente de los griego-católicos de Blaj, donde la cultura, civilización y lengua de los gitanos ha captado la atención.

Los ejemplares de libros antiguos españoles analizados en bibliotecas privadas de algunos representantes de la aristocracia transilvana reformada nos han permitido formular algunas observaciones. En todos estos establecimientos (Biblioteca *Brukenthal*, Biblioteca *Teleki*, los fondos *unitariano* y *reformado* de la Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca) se puede observar, a diferencia de en la Biblioteca *Bathyaneum*, la falta de obras con temática religiosa, con la excepción del ejemplar de la obra escrita por Miguel Servet, *Christianismi restitutio*<sup>11</sup>. Aunque pu-

---

<sup>11</sup> Miguel Servet, *Christianismi restitutio*, s.l., s.i., s.a.. Ejemplar de la Biblioteca Teleki Târgu Mureș, To-301.

blicada en latín, la obra se presentó como resultado del interés por el prestigio del contenido del libro dogmático muy conocido tanto de los medios reformados como de los católicos europeos.

Para los inicios de la creación de estas bibliotecas, al menos a los calvinistas y los unitarios, la política de adquisiciones tuvo lugar bajo los auspicios de la Reforma religiosa con una finalidad pragmática bien establecida: estaban dirigidas a apoyar la educación de los jóvenes y la apertura hacia nuevos horizontes de conocimiento, para la asimilación de las novedades culturales europeas. Desde el punto de vista estadístico, nos encontramos con la existencia de un número de 41 títulos y 70 de volúmenes impresos en español en las cuatro instituciones culturales reformadas. Las áreas de interés en orden de tamaño son los 20 títulos con contenido literario, seguido de 6 con contenido histórico, 8 obras de las memorias, 4 en el ámbito de la arquitectura civil y militar, acompañadas de una copia de la estadística, una de filosofía y una del derecho de sucesiones. En la Biblioteca Central Universitaria «Lucian Blaga» de Cluj-Napoca se encuentran 3 títulos de obras en la lengua española y 5 volúmenes. Como resultado, el número total de títulos publicados en español y presentado en nuestra investigación se sitúa en 134, y los volúmenes en 245.

Las realidades bibliófilas identificadas nos permiten afirmar que los transilvanos siempre han estado interesados en mantener un corredor cultural con la cultura ibérica, incluso aunque se tratara de una baja intensidad hacia la cultura hispana en comparación con otros espacios culturales, que puede explicarse por la distancia entre los dos países. Un ejemplo de la existencia del interés puede considerarse la preocupación de los unitarios por la reanudación de las ideas de la reforma de las obras de Servet, como soporte y argumento ideológico del nuevo culto (unitario) en Transilvania. Este incentivo fue apoyado por la edición por primera vez en el corazón de Transilvania, en el año 1569 (Alba Iulia), de la última obra de Miguel Servet, *Christianismi restitution*. Otra conclusión de la investigación realizada se refiere a la presencia de la principal obra de Cervantes, *Don Quijote*, que, aunque no se encuentra en la versión española en todas estas bibliotecas, existe absolutamente en todas partes, en uno o más idiomas de circulación en Transilvania.

Simultáneamente a la operación de identificar los impresos en español, consideré relevante para el movimiento de las ideas culturales desde el oeste hacia el este del continente europeo una evaluación, incluso primaria, en términos estadísticos, de la presencia de obras sobre España y los

españoles impresas en otros idiomas (latín, francés, italiano) o en las lenguas culturales transilvanas (alemán, húngaro), que están presentes en las mismas bibliotecas transilvanas (Biblioteca *Batthyaneum*, Biblioteca *Teleki* o Biblioteca *Brukenthal*, Biblioteca *Bethlen Gabor* de Aiud, Biblioteca de la Academia Rumana, filial Cluj-Napoca, Biblioteca Central Universitaria Cluj-Napoca). La cantidad y la variedad de los libros españoles en otros idiomas existentes en las bibliotecas de Transilvania podría ser el sujeto de otro tema distinto de investigación. Creemos que sería de gran utilidad la elaboración de un catálogo de los libros españoles, como un instrumento por el cual se puede conocer la difusión y el uso de los libros españoles en las bibliotecas de Transilvania.

Además, a través de las notas en los libros, se nos ofreció la oportunidad de ver el mundo a través de los ojos del lector. Hemos entendido cómo han podido entrar en contacto cultural las dos regiones situadas en los puntos extremos del continente europeo. La sorpresa y la novedad de esta tesis residen precisamente en el uso del español en los medios húngaros y sajones en la edad moderna de Transilvania. Por otra parte el interés por la cultura española que se encuentra en la existencia de los libros españoles traducidos en otros idiomas, frecuentados por la aristocracia transilvana, demuestra la existencia de un corredor cultural entre los dos territorios, incluso podemos hablar de los temas favoritos de transilvanos con respecto a España y su fascinante cultura.

## OBRAS CITADAS

- Buluță, Gheorghe, *Scurtă istorie a bibliotecilor din România*, București, Editura Enciclopedică, 2000.
- Denize, Eugen, *Imaginea Spaniei în cultura română până la primul război mondial*, București, Silex, 1996.
- Hübner, Johann, *Johann Hübner J.U.L. Volständige Geographie. Erster theil von Europa, Portugall, Spanien, Franckreich, Schottland, Irland, Niederland, Schweitz und Italien*, Hamburg, Franckfurt und Leipzig, Bey Joh. Leonhardt Buchner, 1736.
- Laet, Johannes de, *Hispania sive de Regis Hispaniae regnis et opibus commentarius*, Lugd[uni] Batav[orum], Ex Officena Elzeviriana, 1629.

Lyraeus, Hadrianus, *Apophtegmata Sacra S. Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris, excerpta ex libro P. Hadriani Lyraei Societatis Jesu a Bibliotheca Mariana ejusdem Societatis, Vienae Austriae Typis Johannis Petri von Gelen Sac. Reg. Majestati Aulae Typographi, 1744.*

Monok, István, «Vingt ans de recherche sur la culture du livre dans le bassin des Carpates», en *Revue Française d'Histoire du Livre*, 112-113 (2001), p. 199-211.

Neumann, Victor, *Tentația lui homo europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa Centrală și de Sud-Est*, Iași, Polirom, 2006.

Ramírez de Prado, Lorenzo, *Pentecontarchus Sive Quinquaginta Militum Ductor D. Lavrenti Ramirez de Prado: Stipendiis Conductus Cuyus auspicijs varia [...] illustrantur*, Antverpiae, Apud Ioannem Keerbergium, 1612.

Servet, Miguel, *Christianismi restitutio*, s.l., s.i., s.a..

Trif (Stanciu), Ștefan, *Carte spaniolă în biblioteci din Transilvania (sec. XVII-XIX)*, Eva mÂrza 8dir.), Alba Iulia, Universidad «1 Decembrie 1918» de Alba Iulia, 2016 (tesis doctoral inédita).

—, «Transilvania în cărțile spaniole din Biblioteca *Batthyaneum* (secolele XVII-XVIII)», en *Transilvania*, 6-7 (2015), pp. 138-143.

# Lengua

---

ED. SYBILLE GROBE, DANIEL JACOB Y SILKE JANSEN



# El español americano en contacto con el quechua: ¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

VERÓNICA BÖHM Y ANJA HENNEMANN

Universität Potsdam

**RESUMEN:** En esta contribución se analiza el «no uso» del subjuntivo como una variedad regional andina del español americano, específicamente del Perú. Asimismo, se intenta demostrar que este «no uso» del subjuntivo se debe a cambios inducidos por el contacto lingüístico entre el quechua y el español peruano. De modo que la elección del modo indicativo en vez del subjuntivo refleja la expresión de una variedad regional originada en un subsistema lingüístico, en este caso, del quechua, que no posee la forma subjuntiva, por lo que un quechuahablante –cuya lengua materna no es el español– no puede procesar cognitivamente tal estructura gramatical.

**PALABRAS CLAVE:** Modo subjuntivo, fenómeno de sustitución del subjuntivo, variedad regional, español del Perú, quechua

## 1. Introducción

En algunas áreas geográficas del español americano, donde existen lenguas en contacto, como es el caso del español andino, se ha observado que existe una forma muy particular de algunos hablantes en usar el modo indicativo en vez del subjuntivo, como por ejemplo, *Es necesario que ellos estudian más* en vez de *Es necesario que ellos estudien más*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, Lima, PROEDUCA-GTZ, 2004.

Este fenómeno lingüístico se le conoce con el nombre de «fenómeno de sustitución», el cual ha sido analizado y estudiado bajo diversas perspectivas, entre ellas, desde el punto de vista de la variación diatópica<sup>2</sup> y variación diacrónica<sup>3</sup>. Además de las perspectivas de análisis anteriormente mencionadas, defendemos la tesis de que este «fenómeno de sustitución» puede concebirse como una variedad regional, en este caso, del español estándar del Perú, en la que el hablante –expuesto a dos lenguas en contacto (el español y el quechua)– no puede procesar cognitivamente ciertas estructuras lingüísticas debido a que estas no existen en su lengua materna. Tal es el caso de un quechuahablante del Perú que no usa el modo subjuntivo –no porque no sepa hacer un buen uso de la lengua, sino porque tal estructura gramatical no existe en el quechua–. De este modo, se observa la influencia de una determinada lengua (materna) en contacto con otra (segunda) lengua. En esta contribución nos ocuparemos brevemente sobre el estado actual de investigación del «fenómeno de sustitución» del subjuntivo, en general. Luego, analizaremos casos particulares donde se usa el indicativo en vez del subjuntivo e intentaremos demostrar que este «no uso» del subjuntivo se debe a «cambios inducidos por contacto lingüístico»<sup>4</sup>.

## 2. El fenómeno de sustitución del subjuntivo. Estado actual de su investigación

En algunos estudios realizados sobre el subjuntivo<sup>5</sup> se ha podido demostrar que su uso ha ido disminuyendo cada vez más en estos últimos

<sup>2</sup> Milagros Aleza Izquierdo, «Morfología y sintaxis. Observaciones gramaticales de interés en el español de América», en José María Enguita Utrilla (ed.), *La lengua española en América: normas y usos actuales*, Valencia, Universitat de València, 2010, p. 211 (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2015] <<http://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf#page=96>>.

<sup>3</sup> Catherine Hanna, «Estudio diacrónico preliminar de la variación *-se/-ra* en España», en *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, 2.2 (2012), pp. 99-104.

<sup>4</sup> Bernd Heine y Tania Kuteva, *Language Contact and Grammatical Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; Bernd Heine y Tania Kuteva, «Contact and Grammaticalization», en Raymond Hickey (ed.), *The Handbook of Language Contact*, Malden / Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 86-105.

<sup>5</sup> Cf. Milagros Aleza Izquierdo, «Morfología y sintaxis. Observaciones gramaticales de interés en el español de América»; Alejandro Sánchez, «El subjuntivo en los discursos políticos (1930-2011). Análisis comparativo de uso y frecuencia», Pierre Andersson

tiempos<sup>6</sup>, dado que las formas indicativas han empezado a sustituirlo<sup>7</sup>. En las gramáticas españolas –desde la *Gramática de la Real Academia Española* de 1771, desde la de 1931 hasta la *Gramática descriptiva* de 1999 y la *Nueva gramática* de 2009– se ha tratado la problemática del «fenómeno lingüístico de sustitución» de la forma del subjuntivo por la del indicativo, teniendo en cuenta algunos factores semántico-sintácticos y también de variación (diacrónica, diatópica y diastrática), los mismos que han llevado al creciente «desuso» del subjuntivo<sup>8</sup>. Por eso, no es inusual encontrar casos de este «fenómeno de sustitución del subjuntivo» en textos periodísticos del español americano<sup>9</sup>. Al respecto, Rojo y Veiga<sup>10</sup> mencionan que este fenómeno frecuente de reemplazar una forma indicativa por el subjuntivo se da, sobre todo, en los medios de comunicación:

- (1) «Para la persona que está 24 horas quizás lo mejor es ADSL, pero para la persona que quiere buena velocidad de a ratos y además pagar U\$S 80 por mes le resulta caro, capaz que prefiere [prefiera] un ISDN: si no lo usa cuesta cero y cuando lo usa tiene una muy buena tasa de velocidad», dijo Armand Ugón<sup>11</sup>.

De acuerdo al *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, la «alternancia modal» –pares de contextos en los que un mismo predica-

---

(dir.), Falun, Dalarna University, 2012, pp. 1-35 (trabajo de fin de grado, en línea) [fecha de consulta: 16-11-2015] <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:547907>>; Carmen Silva-Corvalán, *Sociolingüística y pragmática del español*, Washington, Washington University Press, 2001.

<sup>6</sup> Alejandro Sánchez, «El subjuntivo en los discursos políticos (1930-2011). Análisis comparativo de uso y frecuencia», p. 3.

<sup>7</sup> Carmen Silva-Corvalán, *Sociolingüística y pragmática del español*, p. 256.

<sup>8</sup> Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», en María Luisa Calero Vaquera y Gerda Häbler (ed.), *La historiografía de la lingüística y la memoria de la lingüística moderna*, Münster, Nodus, 2016, pp. 33-56.

<sup>9</sup> Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», p. 34.

<sup>10</sup> Guillermo Rojo y Alexandre Veiga, «El tiempo verbal. Los tiempos simples», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, pp. 2867-2934 y 2924-2925.

<sup>11</sup> Ejemplo extraído de *El País*, edición Uruguay (17-07-2001), a partir del *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)* (en línea) [fecha de consulta: 01-02-2015] <<http://corpus.rae.es/creanet.html>>. El ejemplo se encuentra citado en Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», p. 34.

do admite indicativo y subjuntivo, mediante los cuales se comparan las diferencias de forma y de significación asociadas con cada modo<sup>12</sup>— puede justificar la posibilidad del uso de determinados verbos o predicados subordinantes en ambos modos, aunque con distintos significados. Por ejemplo, no significa lo mismo decir *Confío en que sabe lo que hace* que *Confío en que sepa lo que hace*. Con el indicativo el hablante expresa su confianza plena sobre el hecho del saber de la persona y con el subjuntivo el hablante expresa su deseo de confiar en lo que hace la persona<sup>13</sup>.

No obstante, existen diversos factores gramaticales que no permiten la alternancia de un modo y el otro, como en *Quiero que el ensayo no tenga más de veinte páginas* frente a *Quiero que el ensayo no tiene más de veinte páginas*<sup>14</sup>. Obviamente, en el último enunciado, esta alternancia de modo en indicativo no es posible. Por el contrario, existen otros factores, por ejemplo, de carácter pragmático-modal que permiten esta alternancia modal, como en la pregunta que hace un hablante para cerciorarse de la opinión de su interlocutor: [A]: [...] *No creo que ninguno de ellos tenga interés en votar por él*. [B]: [...] *¿No cree que hay [haya] electores a quienes les puede inquietar votar por un general?* [A]: [...] *Los colombianos me conocen. Soy un demócrata*<sup>15</sup>. Asimismo, el carácter aspectual del predicado podría motivar la selección de un modo por el otro, como lo muestra este ejemplo de Bello<sup>16</sup>:

- (2) La dijeron que **entrase**.  
Le hice señas que **viniese**.

Apoyándose en Bello, Igualada había indicado que los verbos dominantes, como *decir* o *hacer* no «expresan ninguno de los contenidos que normalmente exigen subjuntivo y, a pesar de ello, este modo aparece en

<sup>12</sup> Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010, p. 478.

<sup>13</sup> Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2009, p. 1800.

<sup>14</sup> Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, p. 1800.

<sup>15</sup> Ejemplo de Colombia, revista *Semana*, 825 (01-02-2015); a partir del *Corpus del Español* (base de datos) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.

<sup>16</sup> Andrés Bello y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1973.

el verbo dominado [*entrarse* y *viniese* respectivamente]»<sup>17</sup>. Así, el significado de mandato o deseo que se obtiene en los ejemplos anteriores se da, según Bello<sup>18</sup>, por la inflexión verbal. No obstante, también se debe resaltar el hecho de que tanto *entrar* como *venir* son verbos télicos, o sea, perfectivos, y que el carácter aspectual imperfectivo del imperfecto de subjuntivo hace que estas acciones sean vistas en progreso o en desarrollo, adquiriendo así un significado prospectivo que contribuyen con el significado «de mandato o deseo» porque tales acciones de *salir* y *venir* son vistas como no cumplidas<sup>19</sup>. De este modo, coincidimos, en parte, con la Real Academia Española al indicar que los modos de acción de los verbos sugieren o motivan la sustitución de un modo por el otro. No obstante, también se debe considerar el carácter temporal (relativo) y aspectual, por ejemplo, imperfectivo del pretérito imperfecto en la forma subjuntiva<sup>20</sup>. En otras palabras: «[E]l rasgo de indeterminación entre la interpretación actual y la prospectiva del pretérito imperfecto de subjuntivo»<sup>21</sup>. En el siguiente ejemplo, *El rey oyó bien lo que dixera [había dicho] su nieto, no le plugo d'ello* (Silva, F., Lisuarte)<sup>22</sup>, la sustitución del imperfecto de subjuntivo por la forma indicativa se debería al significado etimológico de *cantara* que era usado en vez de *había cantado* en textos medievales tanto en oraciones principales como en subordinadas.

---

<sup>17</sup> Dolores Igualada, «Nueva hipótesis sobre el subjuntivo español», en *Estudios Románicos*, 4 (1987-1989), pp. 643-664 y 644.

<sup>18</sup> Andrés Bello y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, §465.

<sup>19</sup> Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», p. 53.

<sup>20</sup> Cf. Verónica Böhm, «Evidentielle Markierung von fremden Äußerungen. Eine Analyse des spanischen Imperfekts in journalistischen Texten», en Anja Hennemann y Claudia Schlaak (ed.), *Korpuslinguistische Untersuchungen. Analysen einzelsprachlicher Phänomene*, Berlin, Frank & Timme, 2013, pp. 119-130; «El valor evidencial reportativo del pretérito imperfecto y su traducción al alemán. Análisis contrastivo en base a textos periodísticos del español y el alemán», en Eva Lavric y Wolfgang Pöckl (ed.), *Comparatio delectat II. Akten der VII. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich, Innsbruck, 6-8 de septiembre de 2012 (InnTrans)*, Frankfurt, Peter Lang, 2015, pp. 781-797; Verónica Böhm y Anja Hennemann, «The Evidential Use of the Spanish Imperfect and the Conditional in Journalistic Contexts», en *Studia Neophilologica*, 86 (2014), pp. 183-200.

<sup>21</sup> Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, p. 1804.

<sup>22</sup> Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, p. 1805.

Desde el punto de vista de la variación socio-sintáctica, Fernández<sup>23</sup> muestra, por ejemplo, que existe una tendencia, por parte de la segunda generación de hispanohablantes de puertorriqueños que viven en la ciudad de Milwaukee (Estados Unidos), a usar el indicativo en vez del subjuntivo, a diferencia de la primera generación que usa gramaticalmente y en forma adecuada este modo:

Distribución de los tiempos verbales en subjuntivo en la primera y la segunda generación

Tiempos en subjuntivo	1ª Generación		2ª Generación	
	Verbos: n	Tiempos: %	Verbos: n	Tiempos: %
Presente	205	69.2	95	84
Imperfecto	64	21.6	16	14.2
Pluscuamperfecto	23	7.8	2	1.8
Presente perfecto	4	1.4	0	0
Total	296	100	113	100

Fig. 1. María del Pilar Fernández Pedraza, «Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico», p. 40

Según lo explican Böhm y Hennemann<sup>24</sup>, la primera generación corresponde a las personas monolingües o bilingües nacidos en Puerto Rico y que llegaron a la ciudad en su juventud; la segunda generación son personas bilingües que nacieron en Milwaukee, cuyos padres, al menos uno, tiene origen puertorriqueño. De este modo, «[d]e un grupo a otro se manifiestan procesos de pérdida de las distinciones modales que podrían deberse al uso reducido del español en dicha comunidad de lenguas en contacto»<sup>25</sup>.

A pesar de algunos enfoques y estudios realizados sobre el fenómeno de sustitución del subjuntivo, creemos, como lo hemos mencionado anteriormente, que este fenómeno se debe a una variación (intra)lingüística

<sup>23</sup> María del Pilar Fernández Pedraza, *Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico*, Gabriel Rei-Doval (dir.), Milwaukee, University of Wisconsin-Milwaukee, 2014 (trabajo de final de máster) [fecha de consulta: 15-11-2015] <<http://dc.uwm.edu/etd/404>>.

<sup>24</sup> Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», pp. 51-52.

<sup>25</sup> María del Pilar Fernández Pedraza, *Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico*, p. 41.

que viene dada por los distintos estratos socio-culturales de una comunidad lingüística. Por ejemplo, en el castellano de Perú se habla ya de una «variedad regional» –a diferencia de la «variedad estándar»<sup>26</sup>– cuando el hablante usa el indicativo en vez del subjuntivo:

(3) Me gustaría que ella **trae** el pan en vez de Me gustaría que ella **trajera** el pan<sup>27</sup>.

### 3. Lenguas en contacto: el español americano con el quechua

El contacto del español con el quechua se concentra, especialmente, en Ecuador, Perú y Bolivia, aunque también en grupos menores en el norte de Argentina y el suroeste de Colombia<sup>28</sup>. Según Escobar, «se calcula que hay entre 8 y 12 millones de hablantes de quechua [...] que va desde el sur de Colombia hasta el noroeste de Argentina y que incluye partes de Ecuador, Perú y Bolivia»<sup>29</sup>. La introducción del «castellano» como lengua en estos países «se remonta a la llegada de los españoles al Perú en el siglo XVI. A la caída del imperio incaico y una vez roto el aparato político administrativo que le daba sustento, el quechua –la lengua oficial del incanato– vio disminuido el poder que ejercía»<sup>30</sup>.

---

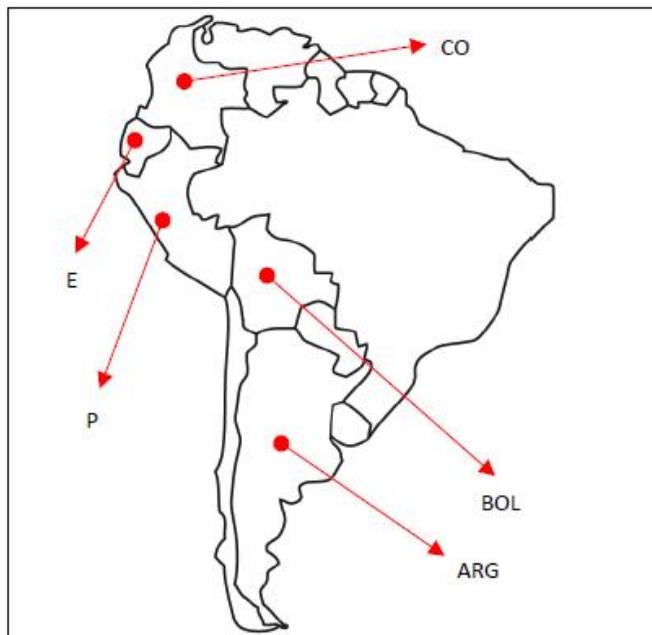
<sup>26</sup> Entiéndase por «variedad estándar» el uso normal del subjuntivo en enunciados como: *Me gustaría que ella trajera el pan* (Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, p. 241).

<sup>27</sup> Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, p. 241.

<sup>28</sup> Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», en José Ignacio Hualde, Antxon Olarrea, Anna María Escobar y Catherine E. Travis (ed.), *Introducción a la lingüística hispánica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 351.

<sup>29</sup> Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 349.

<sup>30</sup> Según Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 81: «[...] la variedad cuzqueña del quechua atrajo el interés de la administración colonial hispana y fue propagada para la evangelización y para la movilización de la mano de obra indígena hacia el Ecuador y hacia el norte de Argentina. Fueron justamente los españoles quienes estuvieron involucrados en la última expansión del quechua que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVI».



*Fig. 2. Países de habla hispana en contacto con el quechua*

De todos estos países, el Perú le ha dado un estatus oficial al quechua. A pesar de ello, no se habla quechua en todo el país, sino solo en zonas rurales donde el quechua es la lengua dominante de la población. Según Escobar: «En estas zonas rurales de Perú todavía se encuentran hablantes monolingües de quechua, pero la alta migración hacia las zonas urbanas ha contribuido a un bilingüismo extendido y disperso por todo el país»<sup>31</sup>. Asimismo, en estas zonas rurales, el castellano cumple solo una función comunicativa con aquellos que no pertenecen a esta comunidad. Es decir, en las familias de estas zonas rurales se habla solo quechua<sup>32</sup> y con los de afuera castellano. Es así como el castellano y el quechua se encuentran en una función diglósica<sup>33</sup>. Las particularidades lingüísticas del castellano-andino hablado en estas zonas se extienden

<sup>31</sup> Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 352.

<sup>32</sup> Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 351.

<sup>33</sup> Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 351.

El español americano en contacto con el quechua:  
¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

también a otras zonas del país<sup>34</sup>. De este modo, el castellano del Perú muestra una gran variación debido a su diversificación dada por la evolución interna de sus subsistemas existentes y de los condicionantes culturales y sociales que han influido en casi cuatro siglos y medio<sup>35</sup>. Esta diversificación se acentúa más en el contexto oral, por medio del cual se resalta esta variación lingüística<sup>36</sup>. Es decir, existe un «castellano practicado por hablantes que lo tienen como lengua materna y el castellano de quienes, por lo común, son nativohablantes de quechua [...], que tienen el español como segundo idioma»<sup>37</sup>.

#### **4. El fenómeno de sustitución del subjuntivo como una variedad regional andina**

Tomaremos como ejemplo el Perú, puesto que es el país donde existe mucha más gente que habla quechua y ha experimentado o experimenta el fenómeno de diglosia muy fuertemente –fenómeno que está asociado a la idiosincrasia cultural andina, que de cualquier forma u otra intenta prevalecer–. Un ejemplo más específico es el castellano andino de la Sierra del Perú, el cual «evoca connotaciones no sólo lingüísticas y estructurales sobre el funcionamiento interior de la variedad, sino también étnicas, pedagógicas, sociales y hasta políticas»<sup>38</sup>. Es interesante observar que este tipo de castellano (andino) –y no el estándar– pasa de padre a hijos a pesar de que ninguno de ellos domine la lengua indígena, o sea, el quechua. De este modo, se va dejando un legado lingüístico reservado a la lengua nativa indígena que pasa de generación a generación<sup>39</sup>, aunque un tanto distorsionada:

Con la demostración de este fenómeno, se ha llegado a afirmar que en el castellano del Perú se estaría estabilizando una variedad andina ya no sólo a nivel de interferencia sino, por el contrario, de manera más amplia, a nivel social o dialectal [...].

---

<sup>34</sup> Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 352.

<sup>35</sup> Alberto Escobar, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, Lima, IEP, 1978, p. 24.

<sup>36</sup> Alberto Escobar, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, p. 25.

<sup>37</sup> Alberto Escobar, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, p. 29.

<sup>38</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 84.

<sup>39</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la Sierra del Perú*, p. 84.

Esta variedad posee una gramática particular que la distingue marcadamente del español [castellano] estándar que supuestamente representa a la zona costera. [...] [E]l castellano serrano [...] ha migrado a las ciudades de la costa junto con los intensos desplazamientos humanos que han venido sucediéndose desde hace cincuenta años en el Perú. Con ello, el castellano supuestamente «puro» que propugna la Real Academia –y que se enseña desordenadamente en los colegios del país– se ha visto arrinconado por el desborde de esta variedad y ha sufrido inevitables contactos y «vulgarizaciones» por parte de ella<sup>40</sup>.

Así, según Zavala<sup>41</sup> existe una distorsión en cuanto al uso de las formas verbales que en el quechua poseen «rasgos peculiares y propios del mundo andino». Pues, en el pensamiento de un indígena o andino el tiempo, por ejemplo, es concebido de una manera muy diferente al pensamiento occidental<sup>42</sup>: «Mientras que para el castellano es fundamental la distinción entre presente, pasado y futuro, para el quechua lo estrictamente necesario es diferenciar entre un tiempo experimentado y uno no experimentado. Así, para la lógica del pensamiento andino es imprescindible marcar lingüísticamente el grado de conocimiento directo que el hablante tiene de la realidad»<sup>43</sup>. De ahí que se use mucho la forma indicativa en vez de la subjuntiva –a pesar de la norma gramatical– ya que el quechua no tiene el modo subjuntivo como una categoría autónoma, sino más bien distingue entre acción real y una no real<sup>44</sup>. Obsérvense los siguientes ejemplos de Zavala<sup>45</sup>, donde se usa el modo indicativo en vez del subjuntivo<sup>46</sup>:

---

<sup>40</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 84.

<sup>41</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 84.

<sup>42</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 102.

<sup>43</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, pp. 103-104.

<sup>44</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 103.

<sup>45</sup> Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, pp. 103-104.

<sup>46</sup> Estos ejemplos proceden del corpus analizado por Zavala en el habla oral de 15 campesinos del distrito de Socos de la provincia de Huamanga, en Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, pp. 103-104.

El español americano en contacto con el quechua:  
¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

- (4) «ahorita están pasteando animales hasta que al menos que **entran** a las clases».
- (5) (¿y cuándo van a hacer una escuela?) «escuela, cuando **terminamos** ese casa comunal».
- (6) «entonces en esa confesión dice que ha visto el cura una señorita bonita, entonces confesaba pues y citaba para que **viene** a su casa, para que vaya a su casa del cura la señorita».
- (7) «el pistaco lo que dicen mata gente, matan la gente para que **sacan** su grasa dice».
- (8) «o sea que cada año cuando para que lo **entierran** ahí está un hueco bien he- chesito ya en allá lo dejan bien tapadito para el siguiente año».
- (9) «ese era su propuesta de ellos que si entraríamos aunque le **matamos** unos qui- nientos».
- (10) «no, yo no **quiero** que me llevas».
- (11) «ojalá le **ruega** a su papá para ir a la faena».

Coral y Pérez, en su *Manual de gramática del castellano de Perú*, se refieren al «Modo Subjuntivo en las variedades regionales»<sup>47</sup>, reconociendo que existe una variedad estándar sobre el uso del subjuntivo y una variedad regional cuando en vez del subjuntivo el hablante usa el indicativo. Coral y Pérez explican de esta forma estas diferencias<sup>48</sup>:

En algunas variedades regionales, se emplea el modo indicativo cuando la situación descrita por el verbo no es un hecho objetivo. En la variedad estándar siempre se emplea el subjuntivo para esos casos.

Variedades regionales:  
Me gustaría que ella **trae** el pan.  
Es necesario que ellos **estudian** más.

Variedad estándar:  
Me gustaría que ella **trajera** el pan.  
Es necesario que ellos **estudien** más.

De este modo, se puede hablar del fenómeno de sustitución del sub-  
juntivo como una variedad regional originada en un subsistema lingüísti-

---

<sup>47</sup> Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, 2004.

<sup>48</sup> Karen Coral y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, p. 241. Cf. también Verónica Böhm y Anja Hennemann, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español».

co. Esta variedad regional también está asociada –según la hipótesis que defendemos– a ciertos procesos cognitivos que reflejan determinados patrones sociolingüísticos del hablante –en este caso, del quechuahablante–, es decir, la manera en la que percibe su mundo y lo expresa: en el quechua no existe el modo subjuntivo, por lo que aparentemente un quechuahablante no podrá procesar cognitivamente esta estructura gramatical cuando exprese enunciados que requieran de esta estructura en español. Entonces, no es que se use erróneamente el modo indicativo (en vez del subjuntivo) o no se sepa usar los verbos entre un modo y el otro, sino que este fenómeno de sustitución del subjuntivo dado en el contexto lingüístico del español del Perú también refleja la influencia del quechua y de la imponente cultura indígena en el español. Por ejemplo:

- (12) «Eso lleva a que determinadas poblaciones **viven** unas situaciones de exclusión a razón del fenotipo, del color de la piel, de sus características culturales, de sus tradiciones, de la lengua...», agrega Muñoz<sup>49</sup>.

El pensamiento de José María Arguedas (1911-1969), un escritor peruano-mestizo con raíces indígenas, describe también la imponente cultura indígena de esta forma:

Estamos asistiendo aquí a la agonía del castellano como espíritu y como idioma puro e intocado. Lo observo y lo siento todos los días en mi clase de castellano del colegio Mateo Pumacahua, de Canchis. Mis alumnos mestizos, en cuya alma lo indio es dominio, fuerzan el castellano, y en la morfología íntima de ese castellano que hablan y escriben, en su sintaxis destrozada, reconozco el genio del kechwa<sup>50</sup>.

Aunque el acto de habla se haga en forma inconsciente, se podría, por lo tanto, identificar en la variedad regional del subjuntivo un «acto de identidad social», mediante el cual se puede distinguir una determinada comunidad lingüística de otra:

El habla exhibe las características lingüísticas propias del grupo social al que pertenece el hablante en el espectro social de su comunidad. [...] El sociolecto está definido por las características sociales del hablante. Además del estatus socio-económico, otras

<sup>49</sup> Ejemplo extraído de *Forosteros.com* (foro de discusión) [fecha de consulta: 07-03-2016] <<http://www.forosteros.com/phpBB3/viewtopic.php?f=5&t=113290>>. La dirección web ya no existe y no hay instantáneas de ella en la WaybackMachine.

<sup>50</sup> José María Arguedas (1993) en Virginia Zavala Cisneros, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, p. 81.

características sociales que influyen en la manera de hablar de una persona son su edad, sexo; etc. En pocas palabras, cualquier característica social que pueda separar a un grupo de otro puede contribuir a la diferenciación lingüística entre los hablantes de una lengua<sup>51</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Aleza Izquierdo, Milagros, «Morfología y sintaxis. Observaciones gramaticales de interés en el español de América», en José María Enguita Utrilla (ed.), *La lengua española en América: normas y usos actuales*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 95-223 (en línea) [fecha de consulta: 30-12-2015] <<http://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf#page=96>>.
- Bello, Andrés, y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1973.
- Böhm, Verónica, «Algunas reflexiones historiográficas y recientes sobre el uso del subjuntivo en español», en María Luisa Calero Vaquera y Gerda Haßler (ed.), *La historiografía de la lingüística y la memoria de la lingüística moderna*, Münster, Nodus, 2016, pp. 33-56.
- , «El valor evidencial reportativo del pretérito imperfecto y su traducción al alemán. Análisis contrastivo en base a textos periodísticos del español y el alemán», en Eva Lavric y Wolfgang Pöckl (ed.), *Comparatio delectat II. Akten der VII. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich, Innsbruck, 6.-8. September 2012 (InnTrans)*, Frankfurt, Peter Lang, 2015, pp. 781-797.
- , y Anja Hennemann, «The Evidential Use of the Spanish Imperfect and the Conditional in Journalistic Contexts», en *Studia Neophilologica*, 86 (2014), pp. 183-200.
- , «Evidentielle Markierung von fremden Äußerungen. Eine Analyse des spanischen Imperfekts in journalistischen Texten», en Anja Hennemann y Claudia Schlaak (ed.), *Korpuslinguistische Untersuchungen. Analysen einzelsprachlicher Phänomene*, Berlin, Frank & Timme, 2013, pp. 119-130.

---

<sup>51</sup> Anna María Escobar, «Introducción a la lingüística hispánica», p. 331.

- Coral, Karen, y Jorge Pérez, *Manual de gramática del castellano. Variedad estándar y usos regionales*, Lima, PROEDUCA-GTZ, 2004.
- Corpus de la Real Academia Española (CREA)* (base de datos) [fecha de consulta: 01-02-2015] <<http://corpus.rae.es/creanet.html>>.
- Corpus del Español* (base de datos) [fecha de consulta: 01-02-2015] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.
- Escobar, Alberto, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, Lima, IEP, 1978.
- Escobar, Anna María, «Introducción a la lingüística hispánica», en José Ignacio Hualde, Antxon Olarrea, Anna María Escobar y Catherine E. Travis (ed.), *Introducción a la lingüística hispánica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Fernández Pedraza, María del Pilar, *Variación sociosintáctica del modo subjuntivo en el español hablado en la ciudad de Milwaukee: un estudio entre hispanohablantes de Puerto Rico*, Gabriel Rei-Doval (dir.), Milwaukee, University of Wisconsin-Milwaukee, 2014 (trabajo de final de máster) [fecha de consulta: 15-11-2015] <<http://dc.uwm.edu/etd/404>>.
- Forosteros.com* (foro de discusión) [fecha de consulta: 07-03-2016] <<http://www.forosteros.com/phpBB3/viewtopic.php?f=5&t=113290>> (URL desaparecida).
- Hanna, Catherine, «Estudio diacrónico preliminar de la variación *-se/-ra* en España», en *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, 2.2 (2012), pp. 99-104.
- Heine, Bernd, y Kuteva, Tania, «Contact and Grammaticalization», en Raymond Hickey (ed.), *The Handbook of Language Contact*, Malden / Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 86-105.
- , *Language Contact and Grammatical Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Igualada, Dolores, «Nueva hipótesis sobre el subjuntivo español», en *Estudios Románicos*, 4 (1987-1989), pp. 643-664.
- Real Academia Española, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Espasa, 1771.
- , *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1931.
- , *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2009.
- , *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010.
- Rojo, Guillermo, y Alexandre Veiga, «El tiempo verbal. Los tiempos simples», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática des-*

El español americano en contacto con el quechua:  
¿el «no uso» del subjuntivo como variedad regional andina?

*criptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, pp. 2867-2934.

Sánchez, Alejandro, «El subjuntivo en los discursos políticos (1930-2011). Análisis comparativo de uso y frecuencia», Pierre Andersson (dir.), Falun, Dalarna University, 2012, pp. 1-35 (trabajo de fin de grado, en línea) [fecha de consulta: 16-11-2015] <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:547907>>.

Silva-Corvalán, Carmen, *Sociolingüística y pragmática del español*, Washington, Washington University Press, 2001.

Zavala Cisneros, Virginia, *La tradición andina en tiempos modernos. El castellano de la sierra del Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.



## Fijación y creatividad en la traducción de los proverbios de *La Zucca* al español

DANIELA CAPRA

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

**RESUMEN:** La obra titulada *La Zucca* (1551), de Anton Francesco Doni, se compone de una serie de anécdotas acompañadas por proverbios y otros tipos de dichos sentenciosos, a los cuales sigue un comentario del autor. Su traducción fue llevada a cabo por un anónimo español que residía en Venecia, como el mismo Doni, y se publicó tan solo cuatro meses después de la edición *princeps* del texto italiano, circunstancia que parece sugerir un interés del autor hacia la traducción. En este trabajo nos proponemos examinar algunos proverbios en la perspectiva de la relación dialéctica entre fijación paremiológica y creatividad traductora, ya que si por una parte al traductor no le ha sido siempre posible dar con una solución que presentase un proverbio español correspondiente a uno de *La Zucca*, por otra la riqueza del patrimonio paremiológico del español y el gusto por la cultura oral y popular del traductor le han inducido, en ocasiones, a proponer más de una opción para ciertas paremias o a crear para-proverbios.

**PALABRAS CLAVE:** *Zucca del Doni en español*, paremias, repertorios paremiológicos antiguos, traducción, modificación o manipulación fraseológica, para-proverbios

El texto del que me voy a ocupar es la anónima traducción de *La Zucca*, una obra de Anton Francesco Doni publicada en Venecia en 1551. Dicha traducción, titulada simplemente *La Zucca del Doni en Español*, vio la luz en ese mismo año, lo cual parece indicar un interés especial del autor hacia la realización de la empresa. Tal interés quizás sea en parte una consecuencia de la labor de lectura (y subsiguiente traducción) de un texto español por parte del mismo Doni, una colección

de cuentos de origen oriental (precisamente, la que arranca del *Calila e Dimna*), que gracias a la imprenta había tenido mucha difusión: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. La presencia de proverbios en el *Exemplario* ha podido influir en la *Zucca*, obra compuesta de muchos breves capitulillos en los que se cuentan anécdotas, breves historias o chistes, y que se concluyen con una paremia. Si se observa que tal final identifica la moraleja, seguida por un comentario, se convendrá en que la estructura de la obra de Doni es en el fondo análoga a la de muchas obras didácticas españolas, populares en la Edad Media. Sin embargo la *Zucca* difiere de este modelo por la brevedad de los cuentos y la falta de un marco narrativo. Para el traductor, en cualquier caso, el texto italiano pertenecía a una tipología familiar, cuyo valor ejemplar era completo solo si los proverbios estaban adecuadamente traducidos y ayudaban a explicitar la moraleja de cada historia. Por tanto, su traducción debía transmitir el mismo mensaje del original y no prestar atención a la forma de la expresión, sino a su sustancia.

Para conseguir este resultado, era necesario encontrar formulaciones equivalentes a los refranes y frases proverbiales del original: esta tarea ha llevado al traductor a una labor de atenta interpretación. En muchos casos, nuestro anónimo saca partido del rico acervo hispánico del que dan muestras las colecciones ya existentes y los textos que contienen paremias, mientras que en otros casos tiene que recurrir a frases para-proverbiales creadas por su fantasía a partir del texto italiano<sup>1</sup>.

Lo que aquí nos interesa subrayar es, pues, el éxito de esta actividad, visible en la calidad de la traducción de los proverbios y demás formas paremiológicas<sup>2</sup>.

El método traductor del anónimo español, en efecto, no es la traducción palabra por palabra, sino el que permite llegar a expresar el sentido. Como declara él mismo en la dedicatoria, «es menester que en algunas partes tomemos el sentido y le bolvamos en otras palabras, y no queramos ir atados ala letra»; y más adelante insiste en este concepto diciendo: «mi

<sup>1</sup> Optamos por el término «para-proverbio» y sus derivados siguiendo a Fernando García Romero, «¿Anti-proverbios o para-proverbios?», en *Proverbium*, 33 (2016), pp. 143-154.

<sup>2</sup> Usamos el término «paremia» como hiperónimo; para diferenciar los demás conceptos y en particular «frase proverbial» y «refrán», seguimos las definiciones de Julia Sevilla Muñoz y Carlos A. Crida Álvarez, «Las paremias y su clasificación», en *Paremia*, 22 (2013), pp. 105-114 (en línea) [fecha de consulta: 20-10-2016] <[https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/022/009\\_sevilla-crida.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/022/009_sevilla-crida.pdf)>.

intención no ha sido, en la traducción deste libro, llegarme mucho ala letra, porque la letra mata, más antes al espíritu, que da vida»<sup>3</sup>. Buenos ejemplos de este procedimiento son los casos siguientes:

Tieni la lingua fra i denti (p. 41)  
Al buen callar llaman Sancho (*Cicalamento VI*)

Impacciati con i fanti e lascia stare i santi (p. 64)  
En burlas ni en veras con tu amo no partas peras (*Cicalamento XVI*)

Con este último refrán español, el traductor consigue reproducir tanto la estructura de pareado –rasgo frecuente en las paremias– como la idea de la doble opción alternativa presente en el original: el consejo de «meterse con la gente baja» y de «evitar un conflicto con personas poderosas» del proverbio italiano se resuelve en el consejo de no medir las propias fuerzas con los potentes, ni en broma, ni en serio; Sebastián de Horozco, en el *Libro de los proverbios glosados* (1570-1579), comenta el proverbio con estas palabras: «no conviene ponerse en pleito ni debate, porque como señor y más poderoso le puede hazer mal; y por tanto, burlando ni de veras no conviene contender con él»<sup>4</sup>. Gonzalo Correas cita la forma completa: «En burlas ni en veras, kon tu señor no partas peras; darte á las duras, i komerse á las maduras».

Volviendo ahora a las cuestiones formales que caracterizan la paremia, notamos que con su uso el traductor mantiene la misma direccionalidad del enunciado italiano, ya que el español está formulado como instrucciones dirigidas a un «tú» por medio de un verbo en el modo Imperativo; la única diferencia es la forma negativa del español. El sistema metafórico del proverbio italiano, al no existir en español, se ha sustituido: es, pues, un caso de «equivalencia nula» entre estos dos sistemas paremiológicos; el traductor, sin embargo, ha sido capaz de encontrar un equivalente en el nivel del discurso. Precisamos que este proverbio se encuentra sobre todo con la palabra *señor* en lugar de *amo*: así en Santillana (1508), Vallés (1549) y Núñez (1555) e incluso un texto

---

<sup>3</sup> Ambas citas vienen de Antonfrancesco Doni, *La Zucca en Español*, Daniela Capra (ed.), Torino, Accademia University Press, 2015, p. 6; de esta edición son todas las citas en español. Para el texto italiano me baso en la edición crítica de Elena Pierazzo, Roma, Salerno Editore, 2003.

<sup>4</sup> *Libro de los proverbios glosados*, Jack Weiner (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994, p. 338.

de 1293, *Castigos e documentos para bien vivir*, mientras que en el anónimo *Refranes glosados* (1541, 1509) se usa *mayor*<sup>5</sup>.

En cuanto al primer proverbio citado arriba, la locución verbal figurada del italiano se ha convertido, gracias al ingenio del traductor, en una conocidísima frase proverbial, que amplifica el efecto directivo (convencer a quedarse callado) del acto perlocutivo del enunciado. Su antigüedad está demostrada por su inclusión en el *Seniloquium*, una colección del siglo XV, pero también está en la colección del marqués de Santillana (s. XV; n° 2)<sup>6</sup>, la de Hernán Núñez (donde figura con el n° 31), la de Vallés (n° 130) y los *Refranes glosados*, y la emplean Valdés (*Diálogo de la lengua*, 1535), Feliciano de Silva (*Segunda Celestina*, 1534), Alfonso Martínez de Toledo (*Arcipreste de Talavera*, o *Corbacho*, 1438), Gaspar Gómez de Toledo (*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, 1536), Jaime de Huete (*Comedia Vidriana*, hacia 1535) y el anónimo *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*<sup>7</sup>.

En ambos casos la traducción al español se llevó a cabo de la mejor forma posible. Eso no es una excepción en esta obra: el análisis del contexto de cada forma proverbial nos ha permitido comprobar que, en un buen número de ocasiones, el traductor ofrece una paremia perfectamente adecuada a la original, produciendo así una versión que no parece una traducción, sino un texto «original»; en otras palabras, crea una equivalencia total en el nivel discursivo<sup>8</sup>. Su competencia paremiológica es tanta que a veces multiplica las paremias originales, como sucede en el

<sup>5</sup> También Horozco lo cita siempre con «señor175, mientras que Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), en cambio, cita también las variantes con «amo» y «mayor», además de ofrecer la forma completa de la paremia. Las fechas relativas a las colecciones de los autores citados son las de su primera impresión.

<sup>6</sup> En estas, con la preposición sin artículo, «A buen callar», y lo mismo se lee en el *Corbacho*: es, pues, la forma más antigua de esta paremia.

<sup>7</sup> Saco estos datos del *Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 26-06-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

<sup>8</sup> Para cuestiones relativas a la oposición entre discurso y sistema, y a tipos de equivalencia, véanse, de Gloria Corpas Pastor, «Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología», en Gloria Corpas Pastor (ed.) *Las lenguas de Europa. Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares, 2000, y «La creatividad fraseológica: efectos semántico-pragmáticos y estrategias de traducción», en *Paremia*, 10 (2001), pp. 67-78 (en línea) [fecha de consulta: 20-10-2016] <[https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/010/008\\_corpas.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/010/008_corpas.pdf)>. Cf. también Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

final del párrafo siguiente, donde a la primera paremia, una cita de sabor bíblico, acaso una evocación de Heb 12, suma una frase proverbial:

Micer Vitellozzo [...] había embiado a su hijo Iherónimo a estudiar a Padua. Quando vino el tiempo en el qual se había de dotorar, [el hijo] hizo, como es costumbre, una oración, pero díxola tan mal y tan femenilmente que todos los que le oyeron quedaron indignados. Luego que baxó dela Cáthedra, todos los convidados [...] le cargaron la mano<sup>9</sup> uno en pos del otro (so color de alegría y plazer) con diversos motes [...]; llegándome yo a él, con todo aquel regozijo que en semejantes casos se suele hazer, le dixé un mote que tenía dos sentidos y se podía interpretar bien y mal: «Señor, mucho me huelgo que en tan breve tiempo ayáis pasado a vuestro Padre». Mi hermano Lorenço, entendiendo el mote, acudió con un probervio, diziendo: «Marabillosamente le havéis hablado, por que como dizen: No sale fuera de camino». Otro: Bien aya, quien alos suyos paresçe. (*Baia II*, pp. 74-75)

Esta última paremia, incluida ya en los repertorios antiguos<sup>10</sup>, contribuye a dar a la traducción una identidad castiza de obra española y popular. Junto con la primera, figura como traducción del dicho italiano «E' non traligna», que significa «ser como (o llegar a parecerse a) los padres» (literalmente, «no pasar de la línea del parentesco»)<sup>11</sup>. Por otra parte, la suma de las dos paremias, una sacada del discurso religioso, la otra del popular –dos caras de lo mismo, bien mirado– refuerza la autoridad que universalmente se les otorga a los proverbios y contribuye a la disminución de la crítica y la ironía, que destacan más inmediatamente en el texto original, mientras que en el español el sentido global resulta más ambiguo y por eso mismo menos hiriente. Pensamos que este efecto

---

<sup>9</sup> La locución verbal significa «subrayar algo, ser rigurosos con alguien».

<sup>10</sup> Es la n<sup>o</sup> 623 del *Libro de refranes* de Vallés; Núñez la cita de esta forma y más adelante añade otro refrán parecido, «No yerra quien a los suyos semeja». Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, la cita como «Bien aya quien a los suyos se parece» y Gaspar Gómez de Toledo, en su obra *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (en boca del personaje Albacín) alude a ella con las palabras «bien aya quien a los suyos, etc.» (p. 209), con lo cual demuestra su popularidad. También la cita Juan Rodríguez Florián en la *Comedia llamada Florinea* en tres variantes diferentes: «bien aya quien a los suyos sale»; «bien aya quien a los suyos semeja» y «bien aya el que a los suyos paresçe».

<sup>11</sup> Cf. Gino Capponi (ed.), *Raccolta di proverbi toscani con illustrazioni. Cavata dai manoscritti di Giuseppe Giusti ed ora ampliata ed ordinata*, Firenze, Le Monnier, 1853, que trae «Chi i suoi somiglia, non traligna» (p. 124), glosado con las siguientes palabras: «È detto in mal senso», o sea, se dice en el mal sentido; el mismo sentido de crítica, pues, en que lo cita Doni.

es voluntario, ya que se presenta en muchas ocasiones y con modalidades diferentes.

Es interesante el caso del refrán español «Más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena»<sup>12</sup>, empleado para traducir dos diferentes paremias del texto original, «ognun facci come può, ch'io so ben quel che mi fo» [«cada uno haga lo que pueda, que yo sé bien lo que hago»] y «'l pazzo sa meglio i fatti suoi ch 'l savio quelli degli altri» [«el loco sabe mejor sus asuntos que el sabio los de los demás»]<sup>13</sup>. El segundo, recogido también en el *Vocabolario della Crusca*<sup>14</sup>, es el equivalente total del español y casi parece su traducción libre, ya que dice lo mismo, pero no tiene la estructura típica de la paremia, mientras que el primero –que en cambio es un pareado– tiene un contenido cercano al refrán castellano, aunque lleva el mensaje al nivel del sujeto de la enunciación. El contexto original justifica el uso del «yo», pero al aludir el texto de Doni a una comparación con lo que hace un villano, la versión española, con su oposición necio-cuerdo, resulta perfectamente adecuada a pesar de la falta de atribución del dicho a un actor del enunciado de la *Zucca*.

Otro refrán conocido es el empleado para traducir «la padella dice al paiuolo: fatti in là, che tu mi tingi», o sea «dixo la sartén ala caldera: apártate allá, cul negra», que ofrece una equivalencia casi perfecta y quizás en parte influida por el texto original. Se encuentra ya en la colección atribuida a Íñigo López de Mendoza, con la pequeña variante «tírate allá culnegra», compartida por Hernán Núñez («tirte allá cul negra») y Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* («tira»); Pedro Vallés lo cita como «quítate allá culnegra» y el anónimo autor de la colección impresa en 1541 «anda para culnegra»<sup>15</sup>.

Otra porción de texto en que el traductor encuentra una solución acertada es en la traducción del refrán «Ei fu buon papero e cattiva oca» [«fue

<sup>12</sup> Lo encontramos ya en el *Seniloquium* (último tercio del s. XV) y en las colecciones de Santillana, Vallés y Núñez; véase el CORDE.

<sup>13</sup> Ambas en el prólogo.

<sup>14</sup> *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1838, s.v. «pazzo».

<sup>15</sup> En *Quijote II* se lee «ojinegra» y en 1627 Gonzalo Correas documenta: «Dixo el kazo a la kaldera: Kítate allá, tiznera»; el refrán cambia hacia una forma menos disfémica.

buen pato, y mal ganso»]<sup>16</sup>, que transforma en «Fue mejor potro que caballo», quizás pensando en refranes como «El perro, de perro viejo y el potro, de caballo nuevo» o «de potro sarnoso, buen cavallo hermoso», citados por Núñez; el segundo refrán tiene un significado opuesto al del traductor, pero puede haberlo tenido en mente para la creación de un para-proverbio.

Un caso peculiar de manipulación textual lo vemos en el párrafo siguiente, donde el traductor no sigue al autor en su acumulación de juegos de palabras, sino que se limita a reproducir los que forman el hilo argumental, dejando atrás los que son puro adorno; a pesar de eso, su traducción resulta ingeniosa, ya que consigue crear una ambigüedad a partir de la locución figurada del original. Dice Doni:

Quest'aver fama m'ha fatto strologare un gran pezzo, *idest* chi non può pigliare ucegli, mangi la civetta, come dire in pigliare volgare: s'io non la potrò avere scriendo cose dotte –perché non son d'otto, ma di sette– cercherò di comprare lucciole per panegli, vo' dire d'averla per via di cicalamenti, di chiachiere e di baie. (p. 135)

#### La traducción reza:

Este apetito de fama me ha hecho astrologar un rato: conviene a saber, quien no puede tomar los páxaros coma el buho<sup>17</sup>, como si dixese: si yo no pudiere conseguirla escriviendo cosas doctas (por que no soy docto) procuraré de haver luciérnagas en lugar de lumbreras, quiero dezir de alcançarla por vía de dichos, chistes y donaires. (*Baia XVIII*, p. 97)

Haciendo caso omiso, como hemos adelantado, del juego de palabras imposible de reproducir «dotto – d'otto – di sette» [«docto – de ocho – de siete»], el traductor se centra en la oración principal. Después de la concesiva, al traducir la oración principal «cercherò di comprare lucciole per panegli», opta por la literalidad en cuanto al primer sustantivo, que traduce «luciérnagas»; en italiano, la expresión «lucciole per panegli» (hoy

---

<sup>16</sup> Finaliza la primera parte del *Cicalamento primero* y va introducido con la oración «Por haverse conservado mejor en la moçedad que en la vejez, se le podría aplicar a este un proverbio que dize».

<sup>17</sup> Esta imagen en español no es proverbial, sino que alude a la intuición y la sabiduría, mientras que en italiano lo era; el autor opone dos vías para alcanzar la fama: escribiendo obras doctas o como autor de obras divertidas y más ligeras: esta es la única que puede emplear él, que no es docto. Doni utiliza la figura de la *humilitas*, ya que su obra sí tiene un fondo didáctico y citas de antiguos autores.

«lanterne») es idiomática y alude a una confusión o un error: Doni pretende referirse, no sin ironía, a su solución para alcanzar la fama, un «engañoso» intercambio, o sea escribir obras ligeras en lugar de obras doctas. Con «lumbreira» creemos que el traductor ha conseguido crear un efecto parecido al original a pesar de la ausencia de idiomática, ya que en su polisemia la palabra identifica «un cuerpo que despidе luz»<sup>18</sup> pero también alude a una persona que «brilla por su inteligencia»<sup>19</sup>.

No es raro que el cotejo de los dos textos de la *Zucca*, original y traducción, obligue a detenidas reflexiones para entender si la versión española es coherente con la italiana o si introduce un sesgo diferente. En estas páginas no nos vamos a ocupar de las macroscópicas manipulaciones del mensaje de Doni debidas a conflictos de opinión, cuanto más que estas se verifican en partes del texto que no suelen interferir con las paremias; lo que aquí en cambio nos interesa es comprobar que eso no ocurra también en relación con el mensaje vehiculado a través de la expresión paremiológica, ya que es esta la que condensa la moraleja de la anécdota y por tanto la enseñanza que el autor quiso dar.

Nos centraremos, pues, en aquellos casos que se presentan como más complejos, dejando de lado un buen número de traducciones literales, debidas a menudo a la existencia de un equivalente total entre ambos sistemas paremiológicos, como, por poner un ejemplo, la cita «El que busca halla» (*Baia V*, p. 80), que procede del Evangelio, precisamente de Mt 7, 8, y en italiano está formulado como «Chi cerca truova».

Relevante en el aspecto aludido es el refrán «Ogni dritto ha il suo rovescio» (p. 51), traducido con «Donde las dan, allí las toman» (*Cicalamento XI*, p. 31), que ya era muy popular: lo encontramos en el *Seniloquium*, en los repertorios de Vallés, Núñez, Horozco, Correas y en numerosos textos literarios. Su contexto de uso en la obra es la mala naturaleza de un individuo, que se muestra enemigo de todos y al que nadie, por consiguiente, quiere bien; la traducción resulta más clara y explícita del original, ya que la idea de recibir de los demás lo mismo que se les ofrece es más fácilmente perceptible en la versión española del refrán. En italiano el énfasis está en el hecho de que cada cosa tiene su contra-

<sup>18</sup> Cf. la vigésimotercera edición del *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014.

<sup>19</sup> Es la acepción 3 del citado diccionario. El sentido figurado de la palabra, quizás con un distinto matiz, es documentado en el CORDE desde comienzos del siglo XVI.

partida, con lo cual el mensaje resulta ambiguo y menos eficaz; solo la inclusión de un segundo proverbio –«tal carne, tal coltello», traducido «a tal carne, tal cuchillo»– demuestra que el traductor no se ha equivocado al interpretar la moraleja de la breve narración, sino que, al contrario, ha conseguido centrar mejor la esencia de la situación<sup>20</sup>.

También es óptima la traducción de otro dicho italiano, que Doni incorpora al siguiente párrafo: «*alla fine, se nel cozzare la troverà qualche zucca dura, l'andrà tra baiante e ferrante, o come si dice, tra barcaiuolo e marinaio: che non si guadagna se non cose da ferravecchio*» (p. 2); la explicación final, por parte del autor, del significado de las dos locuciones puede haber orientado al traductor, cuyo texto reza: «finalmente, que si topa con otra calabaza dura, no puede ganar nada la mia, porque como dizen “de cosario a cosario, los barriles se ganan”» (p. 9). El traductor adelanta y hace más explícita la explicación de la doble locución verbal del italiano, cuyo significado, de acuerdo con el diccionario de la Crusca es sinonímico: «*Essere tra baiante e ferrante: lo stesso che “Andare tra corsale e corsale”*», aclaración a la que se añade: «*Modo proverbiale e basso*»<sup>21</sup>. En cuanto a la locución española, Santillana la cita como «De cosario a cosario no se pierden sino los barriles» (nº 232) y Hernán Núñez como «De cosario a cosario, no se llevan sino los barriles» (p. 30 r). La pequeña modificación que se observa en la versión del traductor podría deberse a una variante ulterior o bien a una adaptación personal, debida a la palabra «ganar» («guadagnare») del texto original. Además, tenemos una reducción a una única forma, de las dos locuciones sinónimas del texto italiano; sin embargo, hay que subrayar por un lado la perfecta equivalencia conceptual y estilística del refrán español y por el

<sup>20</sup> Hay otra aparición del refrán «Donde las dan, allí las toman» como traducción de «*Ogni dritto ha il suo rovescio*»; está en el «Prólogo sobre la Zucca del Doni» que precede el primer libro, los *Cicacamentos*; allí no se cuentan anécdotas, sino que se presenta una eventualidad, en cuyo ámbito el refrán español resulta semánticamente coherente. En cuanto al segundo refrán (*Cicalamento* XI), es italiano y con esta precisión lo cita Núñez en ambos idiomas.

<sup>21</sup> Cf. *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1836, s.v. «corsale»; la locución aparece desde la primera edición del vocabulario, junto con la sinónima «tra barcaiuolo e marinaio» (cf. *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini e greci, posti per entro l'opera*, Venezia, Alberti, 1612).

otro su categoría como enunciado completo: esta característica formal también pudo inducir a la reorganización sintáctica de la oración original.

Otro caso interesante es el siguiente, cuyo proverbio «Domenedio fa gl'uomini e lor s'accompagnano» (*Cicalamento* X) llega al final de un largo párrafo donde el autor describe una escultura alegórica que se opone a otra, anteriormente descrita y explicada; mientras que esta última es positiva en su simbología, la otra es especularmente negativa y representa los defectos de la persona a la que se donó la imagen. La conclusión proverbial pretende cerrar con un comentario «prefabricado» el tema, antes de pasar al siguiente *cicalamento*. El refrán escogido por el traductor es «Tal para tal, Pedro para Juan» (p. 31), recogido por Núñez como «Tal para tal, María para Juan» (p. 114) y más tarde por Sebastián de Horozco y Gonzalo Correas<sup>22</sup>; su equivalencia semántica y pragmática con el original es perfecta. Señalamos además que en la descripción del sujeto que ocasiona la imagen alegórica a la que nos hemos referido arriba, Doni alude a él llamándolo «un castrone», que literalmente es el cordero castrado y en sentido figurado vale «estúpido, tonto»; el traductor soluciona con una comparación la traducción de esta palabra y dice «más nesçio que su çapato» (p. 30); la encontramos en plural, «más nesçio que sus çapato» en la *Comedia de Sepúlveda* de hacia 1565<sup>23</sup>.

Por otra parte, su soltura en verter de manera muy apropiada las locuciones toscanas se observa a cada paso. En el *Cicalamento* XIII, Doni cuenta de sí mismo que escribió unos versos «essendo per una Befania scioperato»<sup>24</sup>, y el traductor lo reelabora atinadamente como «estando mano sobre mano un día de los Reyes». En el *Cicalamento* XV, la cláusula «come colui che non ci voleva consumar l'ossa» se traduce muy adecuadamente «como aquel que no quería comerme por el pie», con

---

<sup>22</sup> El refrán presenta, en efecto, algunas variantes, que Correa en parte indica. Lo cita en la versión de nuestro traductor Feliciano de Silva en la *Segunda Celestina* (véase el CORDE). Cf. también Julia Sevilla Muñoz y María Teresa Zurdo Ruiz-Ayúcar (dir.), *Refranero multilingüe*, Madrid, Instituto Cervantes, 2009, donde la forma elegida por el traductor aparece como variante de «Tal para cual, dijo el pardal» con la explicación que se usa para «personas de poca valía y que por alguna razón se relacionan» (en línea) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59559&Lng=0>>.

<sup>23</sup> Como consta en el CORDE.

<sup>24</sup> Dejemos correr el comentario de algunos autores que criticaron la palabra *befania*, 'monstruo de la lengua florentina' según Muzio, por Epifanía; *scioperato* vale 'ocioso'.

una locución poco documentada en el CORDE, que cita solo un caso de hacia 1550 y otro de 1598<sup>25</sup>. Y en el *Cicalamento* XVI «esser tenuti in collo» se vierte oportunamente con «ser tenidos en mucho», modismo no tan común en la época, al menos en la lengua escrita, mientras que en el siguiente *Cicalamento* «ser tenidos en algo» es la correcta traducción de «fare una prova grande».

En conclusión, esta traducción muestra la enorme disponibilidad de paremias en la memoria del traductor. El uso de formas a veces diferentes de las que aparecen en la mayoría de las colecciones demuestra que el traductor se basaba seguramente en su memoria, su capacidad de adaptación formal de las paremias y quizás también en los repertorios, ya que los refranes que cita se hallan en su mayoría en ellos. Al mismo tiempo, resuelve con un para-proverbio la traducción de paremias para las que no encuentra una forma equivalente. El método de traducción empleado, que rechaza la literalidad en favor del sentido, es el mejor para este tipo de expresiones y requiere un penetrante análisis interpretativo, que el traductor supo llevar a cabo con gran tino y habilidad, gracias al óptimo conocimiento de ambos idiomas en todos sus registros, del culto al coloquial y popular.

Debido a las características lingüísticas y estilísticas del texto original y a la atención a estos aspectos por parte del traductor, la *Zucca en español* constituye además una muestra de usos del lenguaje cercanos a la oralidad y por tanto es de sumo interés, ya que contiene primeras documentaciones de palabras (por ejemplo: *polvera*: «los soldados traen al cuello un cuerno para la polvera»<sup>26</sup>), una gran cantidad de locuciones figuradas hoy desusadas, peculiaridades lingüísticas y formales, colocaciones y especímenes pluriléxicos raros o todavía poco frecuentes.

---

<sup>25</sup> El primero de Arce de Otárola («comerle») y el segundo de fray Alonso de Cabrera («come»).

<sup>26</sup> Es la primera documentación de esta palabra, anterior a los datos que ofrece el CORDE, que la documenta a partir de 1595, con el *Breve tratado del arte de Artillería, geometría y artificios de fuego* de Lázaro de la Isla.

## OBRAS CITADAS

- Accademia della Crusca, *Lessicografia della Crusca in Rete* (base de datos) [fecha de consulta: 30-06-2016] <<http://www.lessicografia.it>>.
- , *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1838.
- , *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1836.
- , *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini e greci, posti per entro l'opera*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612.
- Capponi, Gino (ed.), *Raccolta di proverbi toscani con illustrazioni. Cavata dai manoscritti di Giuseppe Giusti ed ora ampliata ed ordinata*, Firenze, Le Monnier, 1853.
- Corpas Pastor, Gloria, «La creatividad fraseológica: efectos semántico-pragmáticos y estrategias de traducción», *Paremia*, 10 (2001), pp. 67-78.
- , «Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología», en Gloria Copras Pastor (ed.), *Las lenguas de Europa. Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares, 2000.
- Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 29-06-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Miguel Mir (ed.), Madrid, Jaime Ratés, 1906.
- Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa / Asociación de Academias de la lengua española, 2014.
- Doni, Antonfrancesco, *La Zucca en español*, Daniela Capra (ed.), Torino, Accademia University Press, 2015.
- , *La Zucca*, Elena Pierazzo (ed.), Roma, Salerno Editore, 2003.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- García Romero, Fernando, «¿Anti-proverbios o para-proverbios?», en *Proverbium*, 33 (2016), pp. 143-154.
- Horozco, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, Jack Weiner (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994.
- López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, Hugo Oscar Bizarri (ed.), Kassel, Reichenberger, 1995.

- Los 494 refranes del Seniloquium*, Jesús Cantera Ortiz y Julia Sevilla Muñoz (ed.), Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2002.
- Núñez, Hernán, *Refranes o proverbios en romance, que coligio, y glossó el Comendador Hernan Nuñez, professor de Retorica, y Griego, en la Universidad de Salamanca. Y la filosofia vulgar de Iuan de Mal Lara, en mil refranes glossados [...]*, Lérida, s.i, 1621.
- Refranes glosados. En los quales qualquier que con diligencia los quisiere leer hallará proverbios*, Juan B. Sánchez Pérez (ed.), Madrid, Imprenta J. Cosano, 1944.
- Sevilla Muñoz, Julia, y Carlos Alberto Crida Álvarez, «Las paremias y su clasificación», en *Paremia*, 22 (2013), pp. 105-114.
- Sevilla Muñoz, Julia, y María Teresa Zurdo Ruiz-Ayúcar (dirs.), *Refranero multilingüe*, Madrid, Instituto Cervantes, 2009 (en línea) [fecha de consulta: 01-07-2016] <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero>>.
- Vallés, Pedro, *Libro de refranes*, Jesús Cantera Ortiz de Urbina y Julia Sevilla Muñoz (ed.), Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2003.



# Titulares periodísticos e «información de sucesos»: análisis de un semanario mexicano

JUAN NADAL PALAZÓN

Universidad Nacional Autónoma de México

**RESUMEN:** Los titulares periodísticos suelen desempeñar una función informativa al resumir o condensar lo que se considera lo más importante del relato noticioso contiguo. Esta cualidad de expresar la macroproposición de la macroestructura semántica del relato, prescrita en los manuales de periodismo y en los libros de estilo de la prensa hispánica, es lo que permite al lector enterarse de los contenidos noticiosos leyendo únicamente los encabezados. Sin embargo, en las publicaciones de la prensa popular, particularmente en la llamada «nota roja» o «información de sucesos», los titulares desempeñan en menor medida esa función informativa. Un análisis de los encabezados del semanario mexicano *Alarma!* permite constatar que ello resulta de una ambigüedad intencionada que parece invitar al consumo del relato íntegro y no solo de su título.

**PALABRAS CLAVE:** Titulares, nota roja, ambigüedad, discurso periodístico

## 1. Introducción

Suele admitirse, de conformidad con los planteamientos de Van Dijk, que los titulares periodísticos expresan la macroproposición de la estructura semántica de un relato informativo<sup>1</sup>. La prensa popular, sin embargo,

---

<sup>1</sup> Teun A. Van Dijk, *La noticia como discurso*, Guillermo Gal (trad.), Barcelona, Paidós, 1990.

a menudo escapa a ese patrón y publica encabezados que priorizan, mediante recursos diversos, una función expresiva, apelativa o de seducción.

Este trabajo tiene el objetivo de mostrar algunos de esos recursos en la llamada «información de sucesos» o «nota roja», género de la prensa sensacionalista especializado en temas de homicidios y accidentes fatales, y particularmente en los casos del semanario *Alarma!*, emblemático para muchos de este tipo de periodismo en México. Dicha publicación se editó de 1963 a 1986 (y luego, como *El Nuevo Alarma*, de 1991 a 2014).

Veremos en las líneas siguientes, a partir de algunos ejemplos, de qué manera se omite en los titulares el tópico modal de la noticia, uno de los elementos rectores de la nota roja, y se produce una ambigüedad intencionada que busca el consumo íntegro del relato y no solamente del encabezado<sup>2</sup>.

## 2. Funciones de los titulares periodísticos

En cuanto títulos, los titulares periodísticos desempeñan lo que Genette denomina la «función de designación»<sup>3</sup>, es decir, la de identificar un texto, en este caso periodístico. La función básica del titular –y, al margen de criterios normativos o de idealización, la única ineludible– es, obviamente, la de distinguir los distintos textos de que se compone un diario o una revista. En otras palabras, el titular es «la etiqueta de identificación de cada elemento de un informativo»<sup>4</sup>.

A partir de las funciones del lenguaje propuestas por Bühler (expresión, representación y apelación), Alarcos añade a la función distintiva (o de designación o identificación) las funciones referencial y expresiva. Esto es, los encabezados modernos buscan también, en principio, indicar el contenido del texto encabezado y despertar el interés del lector.

Los titulares desempeñan muy a menudo una función referencial, descriptiva o informativa porque, en palabras de Alarcos, el encabezado es por lo general «una especie de extracto o resumen de otra manifestación

---

<sup>2</sup> Me baso en la recopilación que, del período de 1964 a 1974, realizó Adrián Martínez Levy en su tesis de maestría inédita *En serio murió el payaso! Ironía y nota roja en México: análisis polifónico de algunos titulares de la revista Alarma!*, Luisa A. Puig Llano (dir.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI, 2001, p. 82.

<sup>4</sup> Teun A. Van Dijk, *Racismo y análisis crítico de los medios*, Montserrat Basté Kraan (trad.), Barcelona, Paidós, 1997, p. 133.

lingüística más amplia y circunstanciada a la que alude concentradamente, y que está físicamente contigua»<sup>5</sup>. Es por ello que, en su modelo del esquema noticioso, Van Dijk concibe el titular como la expresión convencional de la macro-proposición de la macroestructura semántica del relato informativo. O, dicho de otro modo, los títulos de las noticias suelen ser el resumen del resumen del texto que encabezan, en el entendido de que el titular suele resumir el primer párrafo de la nota informativa –llamado *entrada* o *lead* por los periodistas–, que, a su vez, es el resumen del resto del texto. En atención a tal propiedad, Garst y Bernstein ya señalaban, muchos años antes, que el titular es, «en cierto sentido, un súper-lead»<sup>6</sup>. Es esto, claro está, lo que permite a los consumidores de periódicos enterarse de las noticias leyendo solamente los encabezados.

La función expresiva, apelativa o de seducción, observable también en muchos encabezados, no es otra que la de atraer la atención y el interés del destinatario para que lea el texto que se ofrece a continuación. Esta pretensión ya era advertida en los primeros intentos de sistematización del discurso periodístico. Con denominaciones como «rótulo luminoso»<sup>7</sup> o «grito de atención»<sup>8</sup> se ha intentado poner de relieve la importancia que tienen los encabezados a la hora del consumo de la noticia como mercancía: «De ellos depende, entre otros aspectos, que los lectores sigan o no leyendo tanto el periódico como las noticias»<sup>9</sup>, dicen repetidamente los tratadistas del periodismo. Hay incluso quienes valoran la calidad de los rotativos en función de la capacidad de sus encabezados para despertar el interés de los lectores: «Un diario que publicase inmejorables artículos, pero presentados con malos títulos, sería un mal diario, pues... no tendría lectores»<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Emilio Alarcos Llorach, «Lenguaje de los titulares», en Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, p. 128.

<sup>6</sup> Robert E. Garst y Theodore Menline Bernstein, *Headlines and Deadlines. A Manual for Copyeditors*, Nueva York, Columbia University Press, 1940, p. 91. La traducción es mía.

<sup>7</sup> Antonio López Hidalgo, *El titular: manual de titulación periodística*, México, Alfaomega, 2009, p. 16.

<sup>8</sup> Mar Fontcuberta, *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 117.

<sup>9</sup> José Luis Gómez Mompert, *Los titulares en prensa*, Barcelona, Mitre, 1982, p. 9.

<sup>10</sup> Philippe Gaillard, *Técnica del periodismo*, Eduard Pons (trad.), Barcelona, Oikos-Tau, 1972, p. 109.

El hecho de que los manuales de periodismo y libros de estilo insistan constantemente en la necesidad de que los títulos sintetizen el relato noticioso y, al mismo tiempo, llamen la atención del lector revela que no siempre es así<sup>11</sup>. Acaso por ello han surgido clasificaciones descriptivas como la de Muñiz Chacón, para quien los titulares pueden ser informativos o seductivos. Los primeros son, dice, los que apelan especialmente a la función referencial, descriptiva o informativa, pues, gracias a su naturaleza redundante con el contexto, permiten al lector «llegar a la noticia sin pasar por el artículo»<sup>12</sup>. Por lo contrario, los segundos, que atienden más a la función expresiva, apelativa o de seducción, obligan al receptor a leer el artículo si quiere enterarse del contenido, ya que en estos casos la relación entre texto y encabezado «se puede definir como una correspondencia no aplicativa en la que a cada elemento del mensaje le pueden corresponder varias interpretaciones distintas, que el destinatario, *a priori*, no podrá dilucidar»<sup>13</sup>. Autores como Núñez Ladevéze y López Hidalgo ya han observado que los titulares de la prensa popular o sensacionalista suelen ubicarse en este segundo grupo<sup>14</sup>.

### 3. La nota roja mexicana y *Alarma!*

Acuñado el término *nota roja* en México durante el último cuarto del siglo XIX, este género (o subgénero) periodístico tiene, de acuerdo con Lara Klahr y Barata, una tradición que se remonta a tiempos prehispánicos<sup>15</sup>. Según Arriaga Ornelas, «en una acepción general, la nota roja es el género informativo que da cuenta de hechos (o sus consecuencias) en los

---

<sup>11</sup> Ya observó Genette, en su libro *Umbrales*, que en realidad son facultativas las funciones descriptiva y de seducción (es decir, referencial y expresiva) –frecuentemente aludidas en lo que él llama la «titología moderna»–, aunque reconoce que la primera de ellas llega a ser inevitable.

<sup>12</sup> Carmen Muñiz Chacón, «Retórica en los titulares de prensa», en José Nicolás Romera Castillo y Alicia Yllera Fernández (coord.), *Investigaciones semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, vol. 2, p. 217.

<sup>13</sup> Carmen Muñiz Chacón, «Retórica en los titulares de prensa», p. 217.

<sup>14</sup> Luis Núñez Ladevéze, *Introducción al periodismo escrito*, Barcelona, Ariel, 1995, y Antonio López Hidalgo, *El titular: manual de titulación periodística*.

<sup>15</sup> Marco Lara Klahr y Francisc Barata, *Nota(n) roja: la vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Random House Mondadori / Debate, 2009, pp. 24-28.

que se implica algún modo de violencia –humana o no–, que rompa con lo común de una sociedad determinada y, a veces, con su normatividad legal»<sup>16</sup>. A decir de Kayser, «comporta al menos cuatro subdivisiones [temáticas]: catástrofes naturales, accidentes, crímenes y delitos»<sup>17</sup>, pero siempre «expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama»<sup>18</sup>.

Estos textos suelen presentar, como bien observaba Barthes, una estructura cerrada, ya que no remiten a otras noticias y, por consiguiente, su interpretación no exige esa clase de información contextual. En la nota roja, «se da todo al nivel de la lectura; sus circunstancias, sus causas, su pasado, su desenlace; sin duración y sin contexto, constituye un ser inmediato, total, que no remite, al menos formalmente, a nada implícito»<sup>19</sup>.

A la nota roja se le atribuye básicamente un afán de recrear el morbo, de fascinar, de regodearse en el escándalo y la muerte. Acompañados generalmente por crudas fotografías, estos textos a menudo refieren actos atroces, por lo que, cuanto más insólito o extravagante es el acontecimiento, mayor es el grado de detalle de sus pormenores en el texto. A esto se debe que, por ejemplo, al referir la muerte trágica a manos de alguien, se proporcionen la localización, la hora y las causas del suceso, la edad, el nombre y hasta el domicilio u otros datos personales de la víctima o incluso del victimario, además de «todos los comentarios de testigos oculares o de representantes de las autoridades que se puedan conseguir»<sup>20</sup>: «[...] el lector recibirá en los relatos un recuento pormenorizado de cuánta sangre corrió y por qué»<sup>21</sup>.

Los lectores esperan los detalles morbosos propios del género: «¿Quién murió con gesto más horrendo? ¿Quién sufrió peor: la amasia acuchillada o la prostituta estrangulada? Como si se tratase de un deporte, los lectores

---

<sup>16</sup> José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», en *Revista Mexicana de Comunicación*, 14.75 (2002), p. 41.

<sup>17</sup> Jacques Kayser, *El diario francés*, Alfonso Espinet (trad.), Barcelona, A.T.E., 1979, p. 142.

<sup>18</sup> José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», p. 41.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 226.

<sup>20</sup> El Mundo, *Libro de estilo*, Madrid, Unidad Editorial / Temas de Hoy, 1996, p. 33.

<sup>21</sup> José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», p. 47.

examinan y comparan estadísticas, y atienden a detalles pintorescos o de grotesca exuberante»<sup>22</sup>, dice Carlos Monsiváis.

(1) Lo mataron y se comieron su corazón, con tortillas calientes...!, más sal y salsa...!

Sirva este titular del semanario *Alarma!* como breve ejemplo de la pormenorización morbosa de la nota roja, bien entendido que en el relato noticioso es mucho mayor. Precisamente, una de las publicaciones mexicanas que más explotó este género es, sin duda alguna, el ya desaparecido *Alarma!*, que en el tercer cuarto del siglo XX superó en extravagancia y excentricidad a otras publicaciones similares de la capital del país, como *Magazine de Policía* y *El Universal Gráfico*.

En la década de 1960, la revista *Alarma!* adquiere con rapidez un público e incluso se procura una «estética» al darle rienda al amarillismo, al moralismo que no se toma en serio, a los linchamientos de la homofobia. Sus titulares se vuelven célebres: «Violóla, matóla, enterróla» o «El mujercito quiso pedir perdón pero ya estaba muerto», y los estremecimientos verbales ilustran las fotos [...]: los cadáveres hacen alarde de su abandono o su descomposición, las prostitutas se enfrentan a la cámara que es la mirada reprobatoria, los criminales se dan tiempo para elegir su pose más temible, los travestis ríen o se apenan entre risitas, las niñas lanzan contra los sátiros el índice de la virginidad aplastada. En *Alarma!* se conjugan el interés por asomarse a la mala suerte y la «voluptuosidad» de lo horripilante<sup>23</sup>.

#### 4. Función expresiva

De acuerdo con el patrón habitual de elaboración de titulares para notas informativas en el periodismo tradicional –ese que Grijelmo llama «serio»–, los encabezados deberían expresar la macroproposición de una macroestructura semántica, a fin de que el lector se entere rápidamente de los contenidos esenciales sin tener que leer los relatos. Sin embargo, como hemos dicho, el periodismo popular no suele priorizar la función informativa en los títulos de sus noticias, sino la expresiva o «de seducción». En el caso de *Alarma!* –al igual que en el de otras publicaciones que han explotado el género, como los diarios actuales *La Prensa*, *El Gráfico* y *Metro*–, los encabezados a menudo parecen buscar que el lector consuma

---

<sup>22</sup> Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja en México*, México, Asociación Nacional del Libro, 2009, p. 40.

<sup>23</sup> Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios...*, p. 41.

el relato íntegro al omitir parte esencial de los contenidos informativos que caracterizan a este tipo de textos: los detalles morbosos de la violencia y el horror.

- (2) a. Drama entre lágrimas, ronquidos y tortas!
- b. Los Twinky Wonder o los chicharrones causaron la muerte de dos hermanitas
- c. Bañóse, murióse, ¿qué le pasóse?

Estos encabezados, evidentemente, no proporcionan la información pormenorizada que el lector de nota roja espera. Antes bien, presentan un déficit informativo al no especificar, en el primer caso, en qué consiste el drama que sucedió «entre lágrimas, ronquidos y tortas», o, en el segundo, de qué manera los alimentos mencionados «causaron la muerte de dos hermanitas». El lector debe consumir el relato que enseguida se presenta si desea conocer tal información. En el último ejemplo de la serie, la lúdica pregunta «¿qué le pasóse?» apunta hacia la falta de datos, convenientemente omitidos, alusivos al proceso que dio lugar al fallecimiento, e invita al lector a consumir el relato noticioso, en el cual obviamente se disipa, con lujo de detalle, la duda planteada por el encabezado.

A menudo, la codificación de los titulares de *Alarma!* producía una opacidad inusual para el periodismo informativo tradicional, que, como se sabe, hace suyo el ideal de la univocidad. En el semanario que ahora nos ocupa, los encabezados frecuentemente se elaboraban con técnicas que conducían al contenido de la noticia por mecanismos más o menos indirectos, que en cierto modo obstaculizaban la ideal decodificación fácil y rápida del mensaje periodístico, pues imponían al lector un mayor esfuerzo interpretativo:

- (3) a. El oficial de tránsito pereció de camionetitis!
- b. Tomó tequila y luego quiso beberse un ferrocarril

Las páginas de *Alarma!* contienen, por ejemplo, metáforas de distintos grados de elaboración. En (3a), el neologismo *camionetitis*, creado por derivación a partir de la base *camionet(a)* y del sufijo *-itis*, que se emplea para designar enfermedades (inflamatorias), da lugar a una analogía de proporcionalidad impropia –en términos de Beuchot<sup>24</sup>– que el lector debe

---

<sup>24</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM / Itaca, 2000.

decodificar para comprender que el oficial de tránsito en realidad fue atropellado. De la misma manera, en (3b), la oración *luego quiso beberse un ferrocarril* parece orientarse hacia la interpretación de que el borracho fue arrollado de frente por un tren luego de detenerse ante él.

Contrariamente a las prescripciones de tratadistas y autores de libros de estilo<sup>25</sup>, para quienes los titulares de notas informativas «deben ser inequívocos, concretos, asequibles para todo tipo de lectores, escuetos pero concretos gramatical y sintácticamente»<sup>26</sup>, los encabezados de *Alarma!* presentaban singularidades contestatarias diversas. Por ejemplo, el escaso valor informativo de los titulares de *Alarma!*, siempre lúdicos e irreverentes, con cierta frecuencia respondía a una ambigüedad acaso intencionada: tales encabezados parecen invitar, de este modo también, al consumo del relato noticioso íntegro y no solamente de su título.

- (4) a. Por andar en la borrachera le falló el pulso y ni se autoviudó ni se suicidó!
- b. Le dio cianuro a su marido y como se murió, lo acuchilló
- c. Los tacos no estaban envenenados, pero sí caros!

En (4a), al margen de la invención del verbo *autoviudarse*, que evidentemente significa ‘asesinar al cónyuge’, el proceso inferencial a que se induce al lector abre una considerable gama de interpretaciones. El lector sabe de antemano, por la temática de la revista, que ocurrió una desgracia, y, por el titular, que la víctima no fue ni el borracho ni su cónyuge y que la tragedia fue el resultado de una falla en el pulso causada por el alcohol. Esta escasez informativa invita deliberadamente a interpretaciones diversas, algunas de ellas equívocas, que el lector habrá de confirmar o descartar al leer el relato.

En (4b), la oración causal *como se murió*, por un lado, vehicula el contenido presupuesto que apunta, debido a la coordinación asimétrica, a la muerte del marido por la administración de cianuro, y, por otro lado, presenta el hecho de haber fallecido como el motivo por el cual la asesina lo acuchilla. Debido a que la acción de *acuchillar* se refiere a perforar o desgarrar un cuerpo vivo con un cuchillo, y, de acuerdo con la oración causal, el cuerpo ya no está vivo, esta secuencia, en cierto modo incoherente, conduce al lector nuevamente a la incertidumbre: ¿cómo murió el

---

<sup>25</sup> Los ideales informativos imperantes en la época de *Alarma!* en poco distan de las prescripciones actuales.

<sup>26</sup> Alex Grijelmo, *El estilo del periodista*, México, Taurus, 2003, p. 456.

marido, envenenado o acuchillado? El titular, sin duda, desempeña el propósito de sembrar la confusión y de conducir al lector a formular conjeturas iniciales de todo tipo, puesto que, recordemos, el tópico modal de la noticia es uno de los ejes rectores de la nota roja. La respuesta, desde luego, está en el relato extenso.

La inventiva verbal no solamente cimienta los relatos de nota roja, como bien dice Arriaga Ornelas, sino también sus titulares. En ellos, «imponer el discurso al acontecimiento es fundamental para conseguir el impacto necesario entre las audiencias»<sup>27</sup>. El ejemplo (4c) ilustra de qué manera se consigue eso por medio de la ambigüedad en la estructura argumentativa.

En este caso, dos argumentos se oponen por medio de la conjunción *pero*: el que dice que *los tacos no estaban envenenados* y el que dice que *estaban caros*. El primero está orientado hacia la conclusión de que no causaron un fallecimiento; el segundo, sin embargo, al estar introducido por *pero*, está contraorientado. Este último se presenta como más fuerte y niega argumentativamente la primera conclusión; o sea que, de acuerdo con el enunciador del titular, los tacos sí causaron el fallecimiento. El problema surge de que el segmento que apunta al elevado precio de los tacos, es decir, el segundo argumento, no parece ser, en primera instancia, la causa de la muerte de alguien (a diferencia del veneno).

Este encabezado rompe, pues, con la coherencia argumentativa que hace esperar la presencia del marcador discursivo *pero*. El titular choca frontalmente con los hábitos lingüísticos de los lectores y genera un efecto de ambigüedad. Luego de la confusión, el lector reinterpreta los contenidos sobre el precio y el no-envenenamiento de los tacos para llegar a conjeturas que pueden ser muy diversas: por ejemplo, que el taquero y el comensal discuten por el precio y el taquero mata al comensal, o viceversa, o bien que el comensal muere del susto por el elevado precio de los tacos, o que es víctima de un accidente que le cuesta la vida por comer tacos en la calle... Todo ello sin la intención de informar sobre un acontecimiento, sino con la de despertar la curiosidad del lector e invitarlo a consumir el relato informativo. Es decir, estamos ante una singular estrategia para formular los titulares que Muñiz Chacón llamó «seductivos».

---

<sup>27</sup> José Luis Arriaga Ornelas, «La nota roja en los noventa», p. 47.

## 5. Conclusiones

Primera. En general, en los titulares de la llamada «nota roja», y en particular en los que se publicaban en el semanario *Alarma!*, no se observa una codificación que exprese la macroproposición de la macroestructura semántica del relato. La función de esos encabezados es más expresiva (o apelativa o de seducción) que informativa.

Segunda. En el caso de *Alarma!*, la función expresiva es priorizada en detrimento de la informativa al omitir parte esencial de los contenidos que caracterizan a este tipo de relatos y que, por consiguiente, sus lectores buscan: los detalles de la violencia, el horror y la extravagancia, que recrean el morbo.

Tercera. Los encabezados de *Alarma!* frecuentemente se elaboraban con técnicas que conducían al contenido de la noticia por mecanismos más o menos indirectos, que en cierto modo obstaculizaban la ideal decodificación fácil y rápida del mensaje periodístico, ya que imponían al lector un mayor esfuerzo interpretativo. Estos encabezados, que presentaban una singular inventiva verbal, y que con frecuencia llevaban al límite de la incoherencia la perturbación de las relaciones de causalidad y coincidencia descritas por Barthes, sembraban la confusión y conducían al lector a formular conjeturas iniciales de todo tipo, puesto que el tópico modal de la noticia es uno de los elementos rectores de la nota roja.

Cuarta. Esa opacidad, discordante con el ideal de univocidad del periodismo tradicional, a menudo parece responder a una equivocidad intencionada: se trata de encabezados ambiguos que aparentemente buscan invitar al consumo del relato noticioso íntegro y no solamente de su título.

## OBRAS CITADAS

- Alarcos Llorach, Emilio, «Lenguaje de los titulares», en Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, pp. 125-148.
- Arriaga Ornelas, José Luis, «La nota roja en los noventa», en *Revista Mexicana de Comunicación*, 14.75 (2002), pp. 41-47.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1967.

- Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM / Itaca, 2000.
- El Mundo, *Libro de estilo*, Madrid, Unidad Editorial / Temas de Hoy, 1996.
- Fontcuberta, Mar, *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Gaillard, Philippe, *Técnica del periodismo*, Eduard Pons (trad.), Barcelona, Oikos-Tau, 1972.
- Garst, Robert E., y Theodore Menline Bernstein, *Headlines and Deadlines. A Manual for Copyeditors*, Nueva York, Columbia University Press, 1940.
- Genette, Gérard, *Umbrables*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI, 2001.
- Gómez Mompert, José Luis, *Los titulares en prensa*, Barcelona, Mitre, 1982.
- Grijelmo, Álex, *El estilo del periodista*, México, Taurus, 2003.
- Kayser, Jacques, *El diario francés*, Alfonso Espinet (trad.), Barcelona, A.T.E, 1979.
- Lara Klahr, Marco, y Francesc Barata, *Nota(n) roja: la vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Random House Mondadori / Debate, 2009.
- López Hidalgo, Antonio, *El titular: manual de titulación periodística*, México, Alfaomega, 2009.
- Martínez Levy, Adrián, *En serio murió el payaso! Ironía y nota roja en México: análisis polifónico de algunos titulares de la revista Alarma!*, Luisa A. Puig Llano (dir.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014 (trabajo de fin de máster inédito).
- Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja en México*, México, Asociación Nacional del Libro, 2009.
- Muñiz Chacón, Carmen, «Retórica en los titulares de prensa», en José Nicolás Romera Castillo y Alicia Yllera Fernández (coord.), *Investigaciones semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, vol. 2, pp. 215-222.
- Núñez Ladevéze, Luis, *Introducción al periodismo escrito*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Van Dijk, Teun A., *Racismo y análisis crítico de los medios*, Montserrat Basté Kraan (trad.), Barcelona, Paidós, 1997.
- , *La noticia como discurso*, Guillermo Gal (trad.), Barcelona, Paidós, 1990.



# Hacia una clasificación pragmática de los infinitivos independientes. Usos discursivos y tendencias innovadoras en la gramática del infinitivo en español

MONICA PALMERINI Y CRISTINA CALÒ<sup>1</sup>

Università degli Studi Roma Tre

**RESUMEN:** Esta contribución tiene como objetivo dar cuenta del conjunto de los empleos de los llamados «infinitivos independientes» desde una perspectiva pragmático-discursiva. A partir de la reflexión sobre el tratamiento de estos peculiares y variados usos de la forma no personal del verbo en español, se propone una nueva clasificación basada en el concepto de acto de habla y de uso en el discurso. La interpretación propuesta, al plantear una agrupación diferente de los varios empleos, confirma la tendencia, observada en la lengua española, a la expansión del infinitivo frente a las formas personales del verbo y destaca la relevancia de los nuevos medios de comunicación en

---

<sup>1</sup> Este estudio constituye un desarrollo de un trabajo post-doctoral no publicado de la primera autora, Monica Palmerini: «L'infinito in spagnolo: tipi di costruzioni e aspetti funzionali», Roma, Universidad Roma Tre, 2006 (trabajo de beca post-doctoral, inédito). Un tipo específico de infinitivo independiente, que aquí llamamos «enunciativo» y que colocamos en la clase de los «performativos», es el objeto de otra contribución de la misma autora: Monica Palmerini, «Su un uso innovativo nella lingua spagnola: l'infinito come strategia assertiva», en Franca Orletti, Anna Pompei y Edoardo Lombardi Vallauri (ed.), *Grammatica e pragmatica. Atti del XXXIV Convegno della Società Italiana di Glottologia*, Roma, Il Calamo, 2012, pp. 233-237. La segunda autora, por su parte, en su trabajo de fin de grado inédito *Argomentazione e modalità in lingua spagnola: un'analisi di alcune marche discorsive*, Giuliana Fiorentino y Rita Fresu (dir.), Roma, Universidad Roma Tre, 2015, ha contribuido a la identificación y caracterización del perfil pragmático-discursivo de un uso muy reciente del infinitivo independiente, típico de la comunicación en las redes sociales. Por consiguiente, la primera autora es responsable de la ideación y redacción de la propuesta teórica en su conjunto, mientras que a la segunda autora se le debe el análisis de la específica clase de empleo del infinitivo en los nuevos medios de comunicación (*Infinitivo de red social*, en el punto 3.3).

producir usos innovadores. De especial interés resultan, en esta perspectiva, el caso del infinitivo performativo con valor enunciativo y el uso expresivo del infinitivo típico de las redes sociales, como recurso para compartir contenidos personales.

**PALABRAS CLAVE:** Infinitivo independiente, clasificación, acto de habla, discurso, innovación

## 1. Introducción. Usos verbales de una forma verbo-nominal

Varios estudios<sup>2</sup> han destacado que el entero sistema de las formas verbo-nominales (no personales o no flexivas) del español actual se encuentra en un proceso de cambio en el que han tenido un papel relevante los nuevos medios de comunicación, que tienden a caracterizarse por el largo empleo de herramientas gramaticales a caballo entre las clases de palabras del verbo y del nombre como, por ejemplo, el infinitivo, el participio, o el gerundio.

En esta contribución nos queremos focalizar en construcciones que constituyen una notable excepción en la sintaxis del infinitivo en español y en las que se observan unos interesantes fenómenos de innovación en el uso de esta forma no personal del verbo. Nos referimos a construcciones discursivas en las que el infinitivo (algunos ejemplos en [1-5]), forma verbal típica de la subordinación, a pesar de la ausencia de las marcas del verbo flexionado (tiempo, modo, aspecto, persona) actúa como predicado independiente, apareciendo sin un elemento rector explícito, de manera análoga a lo que sucede en los verbos de forma finita:

- (1) Callaros
- (2) ¡Educar a cuatro hijos para esto!
- (3) ¿Qué es lo que aconsejas? ¡Rendirme?
- (4) Rellenar con mayúsculas, marcar con x

---

<sup>2</sup> Véase María Enriqueta Pérez Vázquez y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», en Lorenzo Blini y Maria Vittoria Calvi (ed.), *Escritura y conflicto – Scrittura e conflitto*, Madrid, Instituto Cervantes, 2004, pp. 197-215; «Las formas verbales no flexionadas y su estandarización: el infinitivo», en *MediAzioni*, 1 (2005), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 09-07-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no1-anno2005/54-articolino1-anno2005/143-e-perez-vazquez-f-san-vicente.html>>.

- (5) En primer lugar, *decir* que soy usuaria diaria de internet así como lectora ferviente de libros bastante densos

En el presente artículo nos proponemos destacar el gran interés que supone el estudio de los fenómenos que caracterizan esta área de la gramática del infinitivo que, lejos de ser un tema marginal, merece atención. Para lograr este objetivo, vamos a plantear un acercamiento diferente al análisis de estos especiales empleos del infinitivo. Nos parece necesario, en particular, que en la interpretación se considere el conjunto de las construcciones de infinitivo independiente observables en la lengua española, para llegar a una descripción más sistemática de los principios que rigen el funcionamiento de estos recursos gramaticales, tan frecuentes y recurrentes en el uso de la lengua española de nuestros días. La perspectiva de análisis que caracteriza nuestra propuesta es de corte pragmático-discursivo: concebimos el uso del infinitivo en oraciones independientes como una construcción discursiva, que, para su adecuada comprensión, se tiene que interpretar en el marco más amplio de gramática del discurso y exige criterios discursivos y pragmáticos para su caracterización.

## **2. Niveles y criterios de análisis de los infinitivos independientes: de la sintaxis al discurso**

Punto de referencia obligado para cualquier discusión sobre las construcciones de infinitivo en español es el importante trabajo de María Lluisa Hernanz<sup>3</sup>, que trata estas construcciones en una de las últimas secciones del capítulo dedicado a esta forma no finita del verbo<sup>4</sup>. La especialista introduce de la siguiente manera los infinitivos independientes, llamando la atención sobre estos usos peculiares pero no infrecuentes en los que una forma morfológicamente dependiente se emplea sin un elemento rector.

---

<sup>3</sup> María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, vol. 2, cap. 36, pp. 2201-2356.

<sup>4</sup> Entre los trabajos «clásicos» sobre este tema recordamos: Sven Skydsgaard, *La combinatoria sintáctica del infinitivo español*, Madrid, Castalia, 1977; Marina Arjona y Elizabeth Luna Trail, *El infinitivo en el español hablado en la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

El estatuto del infinitivo como forma verbal ligada a la subordinación viene en gran medida condicionado por su morfología defectiva, desprovista de los morfemas que permiten a un verbo flexionado identificar a su sujeto y aportar la necesaria referencia temporal en la oración. En virtud de tales limitaciones, resulta explicable, en efecto, que la presencia del infinitivo se halle supeditada a la existencia de una oración principal que subvenga a tales carencias. En contraposición con la situación expuesta hasta aquí, no son infrecuentes los casos en que la citada forma no personal aparece desprovista de un elemento rector con el que establecer una relación sintáctica de dependencia. Se trata de un conjunto variado de infinitivos que, considerados desde el prisma de una gramática basada en la oración, pueden considerarse «independientes». A la luz del marco más amplio de las relaciones supraoracionales tal independencia resulta, sin embargo, más aparente que real, como lo demuestra el hecho de que muchos de ellos sean subsidiarios en mayor o menor medida del contexto en el que se integran<sup>5</sup>.

En esta definición la investigadora apunta a varias perspectivas y niveles de análisis del objeto de estudio, anticipando los principales aspectos de complejidad de la descripción de estas construcciones así como de la terminología utilizada: así, se problematiza el atributo de la independencia, definida en términos principalmente sintácticos, de estos infinitivos, haciendo referencia, por un lado, al «prisma de una gramática basada en la oración», y, por otro lado, al «marco más amplio de las relaciones supraoracionales». Los niveles lingüísticos implicados en la descripción parecen ser, pues, tres: la morfología (defectiva), la sintaxis (subordinación o independencia de un elemento rector), y el contexto (grado de relación y «subsidiariedad» con «el contexto en el que se integran»). Sobre esta base Hernanz construye su clasificación y reconoce en el «conjunto variado» de los infinitivos independientes cuatro tipos de patrones sintácticos, especificando la necesidad de un tratamiento aparte para los últimos dos grupos por contener «casos un tanto heterogéneos»:

- 1) infinitivos fragmentarios;
- 2) infinitivos «modalizados» (exclamativos, interrogativos, imperativos);
- 3) otros infinitivos independientes (narrativos y enunciativos);
- 4) infinitivos temáticos.

Esta propuesta, a nuestro juicio, pone de manifiesto la heterogeneidad de niveles de análisis implicados en la descripción de estas construcciones y la dificultad de encontrar un criterio destacado para plantear una clasi-

---

<sup>5</sup> María Lluïsa Hernanz, «El infinitivo», pp. 2332-2333.

ficación sistemática: así, el estudio de Hernanz evidencia cierto desfase metodológico entre la prioridad asignada *a priori* a la dimensión sintáctica (se habla de diferentes patrones sintácticos de infinitivos independientes<sup>6</sup>), y la relevancia concreta de las relaciones con el «texto precedente» o con la «unidad discursiva más amplia que las acoge». Esta relevancia que se hace patente no solamente en las denominaciones<sup>7</sup> de las varias clases («exclamativo» e «imperativo») aparecen al lado de «narrativo» y «enunciativo») sino más bien en su caracterización, que incide, de hecho, aunque de forma no sistemática, en las condiciones de uso en el discurso de cada construcción, con el resultado de situar el fenómeno en un marco más bien pragmático-discursivo. A continuación intentamos explicitar los posibles factores de uso que se pueden rastrear ya en el análisis de la estudiosa y que vuelven a hallarse en otros estudios:

- 1) Ámbito de uso en que se da el infinitivo independiente: registro coloquial, familiar o vulgar, culto, etc.
- 2) Medio o canal: lengua hablada o escrita; radio, televisión, etc.
- 3) Géneros y tipos textuales: periodísticos, literarios, avisos, diálogo, etc.
- 4) Usuarios: periodistas, locutores de radio, etc.
- 5) Relación del uso con la norma: uso asentado o innovador, usos marcados como inadecuados o incorrectos, etc.
- 6) Funciones discursivas: enumeración, contraste, énfasis, narración, persuasión, uso retórico, etc.
- 7) Valores pragmáticos: acto de habla, valor realizativo, etc.

Al hilo de estas consideraciones merece particular atención el empleo en la clasificación de Hernanz de la noción de modalidad. Sin la pretensión de entrar aquí en el debate teórico sobre una de las categorías más inestables de la lingüística, nos limitamos a observar que las etiquetas de «interrogativo», «exclamativo» o «imperativo» implican cierto

---

<sup>6</sup> Véase también María Lluïsa Hernanz, «El infinitivo», p. 2333, nota 209.

<sup>7</sup> Véase la p. 83, nota 6, en María Victoria Escandell Vidal, «La interrogación en infinitivo como réplica», en *Epos. Revista de Filología*, 3 (1987), pp. 81-96: «No es mi intención entrar aquí en una polémica terminológica, pero me parece que estas denominaciones son más que discutibles: responden a *criterios pragmáticos, de uso de enunciados concretos* [énfasis nuestro], y no —como sería de esperar, dado el tipo de metodología empleada por esta autora— a una caracterización formal de la oración que contiene a los infinitivos; puede servir, sin embargo, como designación intuitiva. La relación tampoco es completa: habría que añadirle los otros casos que estudia Skydsgaard, *Op. cit.*, pp. 1.125».

solapamiento entre distintos planos: 1) la tipología de enunciado (modalidad de frase); 2) la tipología de modalidad oracional (y de modo verbal), que atañe a la manifestación de la actitud del hablante hacia la proposición (epistémica, deóntica, etc.); 3) la tipología de acto ilocutivo, es decir, de la actitud del sujeto enunciativo hacia el interlocutor (aserción, etc.). En segundo lugar, es interesante observar que el papel del concepto de modalidad en la clasificación del conjunto de los infinitivos independientes no resulta plenamente claro. En particular, destacamos que la modalidad participa en la descripción de un solo grupo de infinitivos (los «modalizados»), caracterizados por «su estatuto no declarativo, [...] cuyo denominador común reside en su modalidad marcada, ya sea exclamativa, interrogativa o imperativa». Por consiguiente, en esta interpretación la modalidad declarativa, neutra o no marcada, no parece tener cabida.

### 3. Hacia una clasificación de base pragmático-discursiva

No son muchos los trabajos que se acercan a la descripción del sistema de los infinitivos independientes en español atendiendo al análisis de su uso en el discurso: recordemos aquí algunas consideraciones planteadas en los estudios de Pérez Vázquez-San Vicente<sup>8</sup> sobre las formas verbales no flexionadas y su estandarización, y de Pérez Vázquez-Telli sobre los infinitivos independientes en español e italiano<sup>9</sup>. Una discusión de la tipología de construcciones propuesta por Hernanz se encuentra, por otro lado, en dos trabajos de Palmerini<sup>10</sup>.

Más numerosas han sido, en cambio, las contribuciones que se han centrado en determinadas clases de infinitivos independientes basando el análisis en factores «pragmático-textuales»<sup>11</sup>. En este ámbito la aten-

<sup>8</sup> María Enriqueta Pérez Vázquez y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», en Lorenzo Blini y Maria Vittoria Calvi (ed.), *Escritura y conflicto – Scrittura e conflitto*, Madrid, Instituto Cervantes, 2004, pp. 197-215; «Las formas verbales no flexionadas y su estandarización: el infinitivo».

<sup>9</sup> María Enriqueta Pérez Vázquez y Federico Maria Telli, «Infinitivos independientes en español e italiano», en *MediAzioni*, 12 (2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-05-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-12-2012/79-articulo-li-2012/217-infinitivos-independientes-en-espanol-e-italiano.html>>.

<sup>10</sup> Monica Palmerini, *L'infinito in spagnolo: tipi di costruzioni e aspetti funzionali*; «Su un uso innovativo della lingua spagnola: l'infinito come strategia assertiva».

<sup>11</sup> Sara Quintero Ramírez, «Factores pragmático-textuales del infinitivo enunciativo», en Leonel Ruiz Millares, María Rosa Álvarez Silva y Alex Muñoz Alvarado (ed.), *Actua-*

ción de los investigadores ha sido atraída en primer lugar por una «clase peculiar» de usos del infinitivo independiente cuyo empleo se ha asentado y expandido en las últimas décadas, y que ha sido objeto de varias críticas<sup>12</sup>: se trata, según la terminología utilizada<sup>13</sup>, de infinitivos llamados enunciativos<sup>14</sup>, radiofónicos, de generalización, introductor (o de cierre), etc., destacando cada uso terminológico un diferente aspecto del empleo de esta construcción.

En general, si bien se ha ido haciendo más claro el reconocimiento de la centralidad de la dimensión discursiva y pragmática en el análisis de los infinitivos independientes, no parece ser disponible una clasificación de carácter específicamente pragmático del conjunto de estos peculiares usos del infinitivo en español. A la luz de la discusión desarrollada hasta aquí nos parece, entonces, posible plantear una propuesta de revisión de la clasificación de estas construcciones de infinitivo, que procure dar cuenta de forma más coherente de los distintos usos mencionados en los varios trabajos. Los criterios básicos que guían nuestra interpretación son:

- 1) Grado de verbalidad;
- 2) Tipo de acto ilocutivo;
- 3) Funciones discursivas.

---

*lizaciones en comunicación social*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2013, vol. 1, pp. 283-287; «Factores pragmático-culturales del infinitivo enunciativo y del *infinitif de narration* en los medios de comunicación de América Latina y Canadá», en *FIAR: Forum for Inter-American Research*, 7.1 (2014), pp. 1-18; «*Et nous de parler de l'infinitif de narration*. Rasgos textuales del infinitivo narrativo», en Leonel Ruiz Miyares et al. (ed.), *Comunicación social: retos y perspectivas*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2015, vol. 1, pp. 268-272.

<sup>12</sup> Véase por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter, *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 357; Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010, p. 509; Pedro Álvarez de Miranda, «Hablar como indios», en *Rinconete* (20-11-2012) [fecha de consulta: 20-07-2016] <[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/noviembre\\_12/20112012\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/noviembre_12/20112012_01.htm)>.

<sup>13</sup> La proliferación y oscilación terminológica no es casual y refleja el tratamiento difuso que ha recibido este fenómeno (cf. María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2341).

<sup>14</sup> El trabajo pionero es, aquí, a nuestro juicio, el artículo dedicado al infinitivo llamado «enunciativo» de Emilio Ridruejo, «El infinitivo enunciativo en el español actual», en *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 1370 (1992), pp. 137-148. En este estudio el autor esboza un acercamiento diferente a estos empleos, orientado a una explicación de carácter precisamente pragmático, donde se destacan los puntos en común con otros infinitivos independientes, en concreto, «los llamados infinitivos interrogativo e imperativo» (p. 141).

### 3.1 Grado de verbalidad

El infinitivo es una clase de palabra inherentemente híbrida que se sitúa en el cruce de verbo y nombre<sup>15</sup>. Este carácter le otorga una típica flexibilidad de empleo en el continuum entre el dominio de la designación de referentes (nombre) y el dominio de la predicación (verbo): esta propiedad se manifiesta también en el uso de las construcciones de infinitivo independiente. Así, una primera distinción que podemos hacer entre los usos del infinitivo sin un elemento rector es aquella entre el uso no predicativo opuesto al uso predicativo. En esta última categoría entrarían, en nuestra perspectiva, los infinitivos temáticos<sup>16</sup>, estructuras que quedan bastante marginadas en la clasificación de Hernanz<sup>17</sup>. En los enunciados en (6-8) la forma del infinitivo es una marca temática que permite seleccionar un tópico ya activo en el discurso para lograr la cohesión y la progresión informativa:

(6) *Decirle*, nunca le dijo nada

(7) *Gustar*, le gusta mucho

(8) *Hablar*, sí hablé

### 3.2 El tipo de acto ilocutivo

La expresión de un acto proposicional (consistente en el designar referentes y en el predicar) se acompaña a la realización de un acto ilocutorio, caracterizado por la manifestación de una intencionalidad comunicativa<sup>18</sup>. El conjunto de los infinitivos predicativos se puede, entonces, dife-

<sup>15</sup> Ignacio Bosque, *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis, 1999.

<sup>16</sup> Denominados «incrementativos de énfasis» en el análisis de Enriqueta Pérez Vázquez y Federico M. Telli, «Los infinitivos independientes en español e italiano», p. 4.

<sup>17</sup> María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», pp. 2341-2342, rechaza la inclusión de estas estructuras entre «los usos absolutos de dicha forma no personal» y prefiere hipotizar un paralelo entre estas construcciones y las oraciones y perífrasis de relativo, como «manifestaciones diferentes de un mismo fenómeno sintáctico», que se relacionan con un proceso de enfatización.

<sup>18</sup> Véase Adelaida Hermoso Mellado-Damas, «Modalidad y actos de habla», en Emilia Alonso *et al.* (ed.) *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 247-256. Según la autora el concepto de ilocución supone «una operación interactiva [...] puesto que el sujeto hablante realiza un uso determinado de la oración en cuestión, expresando cuál es su intención comunicativa» (p. 254).

renciar según el tipo de ilocución vehiculada por las varias construcciones. Acudiendo a la clasificación de John Searle<sup>19</sup> nos parece que en el análisis de los usos más verbales de los infinitivos independientes se pueden reconocer básicamente cuatro tipologías de acto de habla:

1) *asertivos* (o representativos)<sup>20</sup>: el hablante «representa una proposición, es decir, una información susceptible de ser verdadera o falsa». Se trata de enunciados que expresan creencias sobre estados de cosas o acontecimientos;

- (9) Llegábamos del cine y a *preparar* las clases para el día siguiente
- (10) Y venga yo a *proponer* planes y venga ella a *rechazármelos*

2) *performativos* (o declarativos): sirven para introducir en el mundo nuevos estados de cosas, enunciando nuevas informaciones, creencias, opiniones, etc. Tienen, por lo tanto, un carácter performativo, puesto que su enunciación coincide con la realización de un acto de habla;

- (11) Por último, *informaros* que el viernes 21 de Diciembre, el AMPA [sic] reparará churros y chocolate a los alumnos para el desayuno

3) *expresivos*: la fuerza ilocutoria está orientada en estos casos hacia el sujeto hablante y el enunciado expresa estados de ánimo que se asocian a la experiencia del sujeto;

- (12) ¡*Vivir* cerca del mar...! ¡qué maravilla!
- (13) *Ser* psicólogo de tus amigas y no *saber* qué hacer con tu vida

4) *directivos*: el infinitivo independiente se usa también en actos de habla orientados al interlocutor, y caracterizados por la intención de solicitar o prohibir acciones, con diferentes grados de fuerza conminatoria. Expresan, por lo tanto, voluntad<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> John R. Searle, «A Taxonomy of Illocutionary acts», en Keith Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975.

<sup>20</sup> El empleo del concepto de ilocución permite dar cuenta, a través de las varias clases de enunciados (asertivos, performativos, expresivos), de la «modalidad» no marcada, declarativa, excluida en la propuesta de María Lluisa Hernanz, «El infinitivo».

<sup>21</sup> En nuestro análisis el valor modal asociado al uso del infinitivo independiente resulta ser subordinado a la definición de la esencia pragmática, intersubjetiva, del acto de enunciación, que se manifiesta a través de la ilocución: con Adelaida Hermoso Mellado-Dama, «Modalidad y actos de habla», p. 254, consideramos que «la moda-

- (14) Niños, ¡*hacerme* caso!
- (15) *Permanecer* en silencio, por favor
- (16) ¡Tú arregla esto y a *trabajar*!

### 3.3 Funciones discursivas

Otro criterio que podemos utilizar para profundizar en la descripción de los infinitivos independientes es aquel de la funcionalidad discursiva. El infinitivo independiente es una herramienta gramatical al servicio de las intenciones comunicativas del hablante, que los maneja para realizar determinadas funciones discursivas y conseguir determinados objetivos. La despersonalización y modalización impersonal<sup>22</sup> que los caracteriza permite su empleo estratégico en el discurso, en cuanto recurso estilístico y retórico muy flexible. A continuación intentamos identificar los tipos de infinitivos independientes según las propiedades discursivas:

#### Infinitivos no predicativos:

*Temáticos*: rasgos discursivos: tematización, énfasis, cohesión, lengua hablada, registro familiar, interlocutores individuales

- (17) *Andar* anda, pero *gatear* gatea que se las pela
- (18) *Beber*, bebió muchísimo<sup>23</sup>

#### Infinitivos predicativos:

En la clase de los infinitivos asertivos:

*Narrativos (descriptivos o históricos)*: rasgos discursivos: énfasis en los matices aspectuales (duración, perfectividad, secuencia, repetición, simul-

---

lidad supone una operación subjetiva [...] en la medida en que el sujeto hablante expresa el juicio de valor o el nivel de adhesión a su enunciado).

<sup>22</sup> María Enriqueta Pérez Vázquez y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», p. 200.

<sup>23</sup> En algunas variantes de estas construcciones el infinitivo está introducido por un adverbio o por una preposición: «Como beber, bebió muchísimo», «De gustarme gustarme no me gusta, pero le saco el jugo» (véase Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, p. 509).

taneidad), lengua escrita, sobre todo literaria, o también la lengua hablada, registro coloquial, dependiendo de las variantes de la construcciones:

- (19) No *saber* nada. No *saber* que la tierra es redonda. No *saber* que el sol está inmóvil, aunque parece que sube y baja. No *saber* que son tres Personas distintas. No *saber* lo que es la luz eléctrica. [...] No *saber* nada. No *saber* alternar con las personas, no *saber* decir: [...]. Y sin embargo, *haberle* dicho: «Usted hizo todo lo que pudo»<sup>24</sup>
- (20) Y venga yo a *proponer* planes y venga ella a *rechazármelos* todos
- (21) *Sonar* las campanas y *caerse* la abuela fue un momento

#### *Esquemas pregunta-respuesta:*

- (22) —¿Quieres algo? —*Estar* bueno.

#### *Listas o enumeraciones:*

- (23) Esa es natural condición de mujeres: *desdeñar* a quien las quiere y *amar* a quien las aborrece
- (24) Hoy no voy a hacer absolutamente nada. Películas, *comer dormir* y wifi

En la clase de los infinitivos performativos (declarativos):

*Enunciativo*: esta categoría nos parece la más adecuada para dar cuenta del uso reciente e invasivo que Ridruejo ha denominado significativamente «infinitivo enunciativo»<sup>25</sup>. Como subraya Hernanz, «Característica básica de estas estructuras es su inscripción en el *hic et nunc* de la enunciación: poseen un valor realizativo (*cf.* Austin 1962), por cuanto la emisión del infinitivo equivale al acto correspondiente a su denotación»<sup>26</sup>.

Rasgos discursivos: estructuración del discurso, valor de cohesión, atenuación de la responsabilidad del hablante en el acto, expansión en la lengua no solo hablada sino también escrita, contextos comunicativos públicos y privados:

---

<sup>24</sup> Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral, 1962, p. 202.

<sup>25</sup> María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2341, trata este uso del infinitivo, junto con el infinito narrativo, en el tercer grupo de su clasificación, denominado «Otros infinitivos independientes»: «muy poca ha sido la atención dispensada hasta ahora a una clase peculiar de infinitivos —denominados por Emilio Ridruejo (1992) “infinitivos enunciativos”, inicialmente circunscritos a la lengua hablada de tipo periodístico, pero que en la actualidad se van extendiendo también en el nivel escrito».

<sup>26</sup> María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2341.

- (25) Por el momento, nada más; *agradecerle* su atención y *despedirnos* de ustedes
- (26) *Decir*, para acabar ya [...] que es importante ir a votar mañana
- (27) *Señalar* y *recordar* que la política es para gente honrada y no para saqueadores y ladrones
- (28) Lo primero *saludaros* a todos y deciros que estoy encantado de estar en este chat
- (29) ¡Hola! *Recordar* a todos que también tenemos página en Facebook

En el grupo de los infinitivos expresivos:

*Desiderativos (acuerdo, deseo):*

- (30) ¡*Vivir* cerca del mar...! ¡qué maravilla!
- (31) ¡Ah, *viajar* por el mundo, de punta a cabo, con mucho dinero!

*Contrargumentativos (desacuerdo, conflicto, incertidumbre):*

- (32) ¡A mi edad *aguantar* esas impertinencias!
- (33) *Entrar* así! ¡sin avisar!
- (34) ¡Ena *casarse* con Román! ¡qué estupidez más grande!
- (35) ¿Qué *contestar*? ¿qué *hacer*? ¿*Subirla*, empujada a la fuerza, por la escalera?

*De red social (o «social»):* incluimos en el grupo de los infinitivos expresivos un uso muy reciente e innovador del infinitivo como predicado independiente, que ocurre mayoritariamente en las redes sociales y se ha convertido en un fenómeno lingüístico «viral» sobre todo entre las nuevas generaciones, que lo usan para compartir en la comunidad virtual emociones, experiencias, comentarios, solicitando el contacto y la adhesión de un público virtual de usuarios desconocidos.

Rasgos discursivos: compartir emociones y sensaciones momentáneas asociadas a experiencias personales, buscar la identificación y la aprobación por parte de los destinatarios virtuales en las redes sociales, pretender «fijar», otorgar valor general a momentos de la experiencia personal asociándolos a determinados estados de ánimo universales (felicidad, nostalgia, tristeza, vergüenza, aburrimiento, indignación, miedo, etc.). Manifestación típica en enunciados típicamente breves y concisos, a menudo acompañados de contenidos visuales (fotografías, por ejemplo).

- (36) *Empezar* el día con un delicioso chocolate
- (37) *Decirle* a mi padre que quiero ir al pueblo a ver a mi abuela y que a la hora y media aparezca mi abuela en mi casa
- (38) *Ver* las preguntas del examen y *pensar* «no es tan malo repetir materias» ☹
- (39) *Ser* el fondo de pantalla de alguien

Hacia una clasificación pragmática de los infinitivos independientes Usos discursivos y tendencias innovadoras en la gramática del infinitivo en español

- (40) *Ir* a Ikea y a la mañana siguiente *conocer* todo tipo de tornilloooooos
- (41) *Escribir* con un puto PILOT de color azul, y *terminar* con las manos como si hubieras descuartizado a un pitufo...

En el grupo de los infinitivos directivos:

*De exhortación, admonición:*

- (42) Muchas felicidades freak!! Q te nos haces mayoorr r pásalo en grande y a *celebrarlo* como se merece!
- (43) Adiós, Pepe, *pasarlo* bien
- (44) *Permanecer* en silencio, por favor
- (45) —Tengo un sueño... —¡*Haberlo* dicho antes!<sup>27</sup>

*De mandato o prohibición:*

- (46) Callaros
- (47) No *fumar*; *apagar* el móvil
- (48) ¡Sin *empujar*!
- (49) ¡A *comer*!

Rasgos discursivos: modulación del impacto del acto directivo, lengua hablada, registro coloquial e incluso vulgar, menor incidencia en la lengua escrita, por ejemplo en textos que expresan reglas de comportamiento social (por ejemplo: rótulos, avisos, reglas de comportamiento social).

#### 4. Conclusiones

En este artículo hemos intentado plantear la necesidad de una revisión del tratamiento de los usos del infinitivo independiente en español, esbozando un análisis pragmático-discursivo basado en tres criterios fundamentales: grado de verbalidad, tipo de acto de habla y funciones discursivas. El análisis, que, por supuesto, necesita ser refinado y desarrollado<sup>28</sup>, confirma la expansión y la vitalidad en la lengua española del

---

<sup>27</sup> Estructuras denominadas «infinitivos retrospectivos» por Ignacio Bosque, citado en María Lluisa Hernanz, «El infinitivo», p. 2340.

<sup>28</sup> Una cuestión teórica relevante que necesita atención es el papel de la modalidad en el análisis (en este ámbito, estamos considerando la aplicación de la tipología propuesta por Nicole Le Querler, *Typologie des modalités*, Caen, Presses Universitaires de Caen,

infinitivo frente a las formas personales del verbo, ya observada por Emilio Lorenzo<sup>29</sup> y destaca el carácter especialmente innovador de algunos usos discursivos de los infinitivos independientes asociados a los nuevos medios de comunicación. Las tendencias observadas, que apuntan a un proceso de «pragmatización» de la forma del infinitivo en español, presentan interesantes implicaciones en una perspectiva de la gramática de esta forma no personal y, en general, en el marco de la tipología de las lenguas romances.

## OBRAS CITADAS

- Álvarez de Miranda, Pedro, «Hablar como indios», en *Rinconete* (20-11-2012) [fecha de consulta: 20-07-2016] <[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antoriores/noviembre\\_12/20112012\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antoriores/noviembre_12/20112012_01.htm)>.
- Bosque, Ignacio, *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*, Madrid, Síntesis, 1989.
- Calò, Cristina, *Argomentazione e modalità in lingua spagnola: un'analisi di alcune marche discorsive*, Giuliana Fiorentino y Rita Fresu (dir.), Roma, Universidad Roma Tre, 2015 (trabajo de fin de grado inédito).
- Escandell Vidal, María Victoria, «La interrogación en infinitivo como réplica», en *Epos. Revista de Filología*, 3 (1987), pp. 81-96.
- Hermoso Mellado-Damas, Adelaida, «Modalidad y actos de habla», en Emilia Alonso *et al.* (ed.), *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 247-256.
- Hernanz, María Lluisa, «El infinitivo», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 2197-2356.
- Lázaro Carreter, Fernando, *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- Le Querler, Nicole, *Typologie des modalités*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.

---

1996). De la misma manera, la clasificación tendría que dar cuenta de manera aceptable de todos los usos del infinitivo independiente observables en el discurso.

<sup>29</sup> Emilio Lorenzo, *El español de hoy, lengua en ebullición*, Madrid, Gredos, 1994.

- Lorenzo, Emilio, *El español de hoy, lengua en ebullición*, Madrid, Gredos, 1994.
- Palmerini, Monica, «Su un uso innovativo della lingua spagnola: l'infinito come strategia assertiva», en Franca Orletti, Anna Pompei y Edoardo Lombardi Vallauri (ed.), *Grammatica e pragmatica. Atti del XXXIV Convegno della Società Italiana di Glottologia*, Roma, Il Calamo, 2012, pp. 233-237.
- , *L'infinito in spagnolo: tipi di costruzioni e aspetti funzionali*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2006 (investigación post-doctoral inédita).
- Pérez Vázquez, María Enriqueta, y Federico Maria Telli, «Infinitivos independientes en español e italiano», en *MediAzioni*, 12 (2012), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 13-05-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-12-2012/79-articoli-2012/217-infinitivos-independientes-en-espanol-e-italiano.html>>.
- , y Félix San Vicente, «Las formas verbales no flexionadas y su estandarización: el infinitivo», en *MediAzioni*, 1 (2005), s.p. (en línea) [fecha de consulta: 09-07-2016] <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no1-anno2005/54-articolino1-anno2005/143-e-perez-vazquez-f-san-vicente.html>>.
- , y Félix San Vicente, «Formas verbales para la comunicación no conflictiva», en Lorenzo Blini y Maria Vittoria Calvi (ed.), *Escritura y conflicto – Scrittura e conflitto*, Madrid, Instituto Cervantes, 2004, pp. 197-215.
- Quintero Ramírez, Sara, «*Et nous de parler de l'infinitif de narration*. Rasgos textuales del infinitivo narrativo», en Leonel Ruiz Miyares et al. (ed.), *Comunicación social: retos y perspectivas*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2015, vol. 1, pp. 268-272.
- , «Factores pragmático-culturales del infinitivo enunciativo y del *infinitif de narration* en los medios de comunicación de América Latina y Canadá», en *FIAR: Forum for Inter-American Research* 7.1 (2014), pp. 1-18.
- , «Factores pragmático-textuales del infinitivo enunciativo», en Leonel Ruiz Millares, María Rosa Álvarez Silva y Alex Muñoz Alvarado (ed.), *Actualizaciones en comunicación social*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2013, vol. 1, pp. 283-287.
- Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010.
- Ridruejo, Emilio, «El infinitivo enunciativo en el español actual», en *Acta Universitatis Wratislaviensis* 1370 (1992), pp. 137-148.

Searle, John R., «A Taxonomy of Illocutionary Acts», en Keith Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975.

Skydsgaard, Sven, *La combinatoria sintáctica del infinitivo español*, Madrid, Castalia, 1977.

# Hacia una teoría fraseométrica: dos calas en el segundo ciclo del *mester de clerezía*<sup>1</sup>

FRANCISCO P. PLA COLOMER

Universidad de Jaén

**RESUMEN:** El estudio individualizado de los textos poéticos medievales reviste importancia para la descripción adecuada del componente lingüístico en su perspectiva diacrónica. El segundo ciclo de la escuela del *mester de clerezía*, desarrollado en el entorno cultural innovador del siglo XIV, representa un corpus de trabajo del que se pueden extraer datos suficientes para el conocimiento detallado de la lengua castellana en dicho segmento temporal. La presente investigación tiene la finalidad de analizar las variantes fraseológicas de *al siniestro* y *en cuerpo y alma* documentadas en dicho corpus conforme a la métrica que caracteriza esta escuela. Con todo ello se pretende avanzar hacia una fraseometría histórica capaz de arrojar luz sobre la relación existente entre la métrica y la reconstrucción de las variantes locucionales en el devenir de la lengua.

**PALABRAS CLAVE:** Fraseología histórica, métrica, *mester de clerezía*, historia de la lengua, fonética y fonología históricas

## 1. Estado de la cuestión e hipótesis de partida

La relación entre refranes, frases proverbiales, sentencias o enunciados paremiológicos y los romances, junto con los textos poéticos de tradición

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Fraseología de la Lengua Española en su Diacronía: desde los orígenes hasta el siglo XVIII* (FRASLEDIA - código FFI2013-44682-P), dirigido en la Universitat de València por María Teresa Echenique Elizondo y María José Martínez Alcalde.

cancioneril, ha sido objeto de estudio por parte de especialistas como Menéndez Pidal<sup>2</sup>, Margit Frenk<sup>3</sup>, García-Page<sup>4</sup>, Hugo Bizzarri<sup>5</sup> o más recientemente Alexandra Oddo<sup>6</sup>, cuya investigación se ubica en la misma línea que las de Anscombe<sup>7</sup> o Benveniste<sup>8</sup>. Todos ellos coinciden en afirmar la existencia de cierto parentesco rítmico-estrófico que permitió la inclusión, en ocasiones abusiva por parte de la tradición poética castellana, de estos enunciados en los rígidos metros de los versos.

La ausencia de investigaciones centradas en el estudio de las locuciones fraseológicas y la influencia del ritmo, la rima y el metro en el proceso de nivelación variacional ha conducido a establecer el punto de partida en los estudios sobre paremias, en tanto estructuras fijas, con la finalidad de ampliar y complementar una teoría sobre fraseometría histórica desde una doble perspectiva de la teoría métrica: la pura y la sintagmática.

Fue precisamente Jean-Claude Anscombe<sup>9</sup> quien definió los universales que caracterizan los refranes, apoyado en los aportes ofrecidos por los estudios métricos. La presencia de rasgos como el bimembrismo y la rima (total o parcial) o la tendencia a la acomodación de las estructuras lingüísticas a patrones métricos isosilábicos (en su mayoría versos de arte menor) arrojan luz al proceso de nivelación de variantes paremiológicas en la historia.

---

<sup>2</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e investigación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

<sup>3</sup> Margit Frenk, «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 155-168; «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 235-244.

<sup>4</sup> Mario García-Page, «Propiedades lingüísticas del refrán (II): el léxico», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 275-280.

<sup>5</sup> Hugo O. Bizzarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2004; «Refranes y romances: un camino en dos direcciones», en *Bulletin Hispanique*, 110.2 (2008), pp. 407-430, y «El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (la invención de la ciencia paremiológica)», en *Paremia*, 17 (2008), pp. 27-40.

<sup>6</sup> Alexandra Oddo, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español», en *Rhythmica*, 13 (2015), pp. 173-192.

<sup>7</sup> Jean-Claude Anscombe, «Estructura métrica y función semántica de los refranes», en *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36, y «Refranes, polilexicalidad, y expresiones fijas», en María Luz Casal Silva *et al.* (ed.), *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, Madrid, Arrecife, 2000, pp. 33-53.

<sup>8</sup> Émile Benveniste, «La notion de “rhythme” dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 2004, pp. 327-335.

<sup>9</sup> Jean-Claude Anscombe, «Estructura métrica y función semántica de los refranes».

La relación entre refranes y composiciones líricas para Bizzarri, sin embargo, se basa en las distintas funciones que estos pueden adoptar en el discurso poético: «estos anulan su ritmo para adoptar el del poema. [...] el refrán tiene un ritmo autónomo al del resto de la composición poética»<sup>10</sup>. Desde esta perspectiva, Bizzarri habla de esquemas generativos que otorgan al refrán su naturaleza rítmica. La estrecha vinculación entre el uso fraseológico de estas formas lingüísticas y los refranes hizo posible su cruce intertextual a lo largo de los Siglos de Oro<sup>11</sup>.

Alexandra Oddo, por su parte, centra sus investigaciones en la reconstrucción histórica de la evolución de los enunciados paremiológicos<sup>12</sup>. La combinación de elementos fónicos con la rima, el ritmo y las estructuras métricas más productivas de la lengua, entre ellas el isosilabismo, parece haber sido la causa de la fijación de variantes paremiológicas que cumplían con todas estas características<sup>13</sup>.

## 2. Hacia una fraseometría histórica: el segundo ciclo del *mester de clerezía*

Es bien sabido que la noción de ritmo no puede circunscribirse únicamente al campo de la poesía, sino a la totalidad de la producción del lenguaje. De entre todas sus manifestaciones, la métrica, como estudio de la regularidad de patrones rítmicos y de rima en la lengua natural y poética, ha permitido solventar interrogantes planteados en la tradición filológica desde los estudios de Menéndez Pidal, Lapesa, Dámaso Alonso o Lázaro Carreter, entre otros muchos. En estudios anteriores, la métrica y la rima ha servido de indudable herramienta filológica en el proceso de reconstrucción del componente fónico de la lengua<sup>14</sup>; de igual modo, su aplica-

---

<sup>10</sup> Hugo O. Bizzarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, p. 171.

<sup>11</sup> Hugo O. Bizzarri, «Refranes y romances: un camino en dos direcciones»; «El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (la invención de la ciencia paremiológica)».

<sup>12</sup> Alexandra Oddo, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español».

<sup>13</sup> La tendencia a crear una rima consonante o asonante no parece característica *sine qua non* en el proceso de fijación de estas estructuras, más bien, al igual que los versos, responden al influjo del ritmo silábico-acental consustancial a la lengua castellana.

<sup>14</sup> Francisco P. Pla Colomer, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana*, Valencia / Neuchâtel, Tirant Humanidades, 2014; «Letra y voz de Ayala: canciller entre tradición y vanguardia», en *Revista de Historia de la Lengua Española*, 8 (2014), pp. 113-148; «Métrica y pronunciación en el *Libro de buen amor*: prototipo del isosilabismo castellano medieval», en *Analecta Malacitana*, 38 (2015), pp. 55-78; «Por que

ción al campo de la fraseología histórica ha concluido en resultados, todavía parciales, pero de igual modo satisfactorios. El estudio de estructuras locucionales prepositivas (<ayuso>, <de yuso>, <de suso>), conjuntivas (<pues que>) y adverbiales (<despues>) en el *Libro de miseria de omne*<sup>15</sup> confirma la relación existente entre la evolución rítmico-acental de la lengua castellana y el proceso de adecuación de las variantes a dicho esquema silábico, correspondiente con la relevante etapa histórica que supuso el reinado de Alfonso Onceno (1312-1350).

Con la finalidad de continuar en esta línea, se han seleccionado otros hitos literarios insertos en la misma tradición discursiva poética: el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita<sup>16</sup>, los *Proverbios morales* de Sem Tob<sup>17</sup> y el *Rimado de Palacio* del Canciller López de Ayala<sup>18</sup>. La época del reinado de Alfonso Onceno y la dinastía Trastámara se caracteriza precisamente por ser un tiempo de cambio y variación, sujeto a fuertes condicionantes externos e internos que trajeron consigo la convivencia de variantes alofónicas, sujetas a parámetros lingüísticos relacionados con la evolución de, entre otros, la estructura silábica o la posición acental de la lengua castellana.

### 3. Estudio del corpus

Los textos seleccionados tienen en común la tendencia a crear versos isosilábicos en el marco de la forma y función poética de cada uno de ellos<sup>19</sup>:

---

*escritura rimada es mejor decorada.* Nueva revisión sobre la lengua, métrica y estilística de los *Proverbios morales* de Sem Tob», en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 34.1 (2018), pp. 312-339.

<sup>15</sup> Francisco P. Pla Colomer, «Aproximación a una fraseometría histórica de la lengua castellana: el *Libro de miseria de omne* y el segundo ciclo del *mester de clerezía*», en María Teresa Echenique Elizondo, María José Martínez Alcalde, Juan Pedro Sánchez Méndez y Francisco P. Pla Colomer (ed.), *Fraseología española: diacronía y codificación*, Madrid, CSIC, 2016, pp. 59-74.

<sup>16</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Joan Corominas (ed.), Madrid, Gredos, 1967.

<sup>17</sup> Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (ed.), Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>18</sup> Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, Rafael Lapesa y Pilar Lago (ed.), Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura i Esport / Biblioteca Valenciana, 2010.

<sup>19</sup> Para una mayor información terminológica: José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, UNED, 2014; Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2000; Isabel Uría Maqua, *Panorama crítico del mester de clerezía*, Madrid, Castalia, 2000.

estrofas de hemistiquios heptasílabos en la obra de Sem Tob, quien devuelve el alejandrino a su forma primitiva, y estrofas homogéneas de hemistiquios heptasílabos u octosílabos, en el caso de Juan Ruiz y López de Ayala, representantes de una genuina innovación poética correspondiente con su época.

Con la finalidad de obtener resultados homogéneos, se han seleccionado dos locuciones adverbiales de las que se documentan múltiples variantes en convivencia en los testimonios conservados de estas obras. Para su correcta descripción, se tendrá en cuenta la caracterización métrica en la que se insertan, así como el aporte proporcionado por el contraste con otras documentaciones medievales<sup>20</sup>, en el marco teórico de los estudios sobre fraseología histórica<sup>21</sup>.

### 3.1. *Al siniestro / a la siniestra*

Según Corominas y Pascual<sup>22</sup>, *siniestro* procede del latín vulgar SINĒXTER, desviación de SINISTER por influjo de DĒXTER. En Berceo aparece la estructura *a siniestro*, mientras que *al siniestro* se documenta en *CORDE* en el *Calila e Dimna* y dos veces en el *Libro de Alexandre*. No resulta casual que en la siguiente centuria solo aparezca en 6 documentos, dos de ellos en textos poéticos: las coplas del Marqués de Santillana y el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala (1):

---

<sup>20</sup> *Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 12-08-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>; *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)* (base de datos) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://buscon.rae.es/ntlle/Srvlt/GUILoginNille>>; Lidio Nieto y Manuel Alvar, *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726)*, Madrid, Arco Libros, 2007.

<sup>21</sup> María Teresa Echenique Elizondo, «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias, Francisco Javier Herrero y Antonio Narbona (coord.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, vol. 1, pp. 545-560; con María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013; Mario García-Page, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008; Santiago Vicente Llavata, *Estudio histórico de la fraseología en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana)*, Valencia, Universitat de València, 2011; Kathrin Steyer, «Patterns. Phraseology in a State of Flux», en *International Journal of Lexicography*, 28.3 (2015), pp. 279-298.

<sup>22</sup> Juan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, s.v. «siniestro».

Verso	Escansión
si <b>al siniestro</b> fuere, allí me alcançará;	oòóó óo / óo oòóó(o)
si buelvo a la diestra; ¿quién d'Él escapará ( <i>Rimado de Palacio</i> , 1196c)	óóo òóóo / óo oòóó(o)

Caso contrario representa la variante *a la siniestra*. En el siglo XIII se documenta en un total de 7 textos, todos ellos prosísticos y, en el XIV en 19 documentos, tanto en prosa como en verso. Es la forma empleada por López de Ayala en su *Traducción de las «Décadas» de Tito Livio*, así como variante mayoritaria en la poesía de cancionero y en el *Libro de buen amor* (2):

Verso	Escansión
sus pecados e sus males	òóóo òóóo
échalos <b>a la siniestra</b> ; ( <i>Libro de buen amor</i> , 1718e)	óóo oòóóo

Esta primera lectura de datos parece apuntar a una clara preferencia lingüística por la variante con actualizador pleno (*a la siniestra*) que, en términos métricos, consiste en un pie pentasílabo de ritmo trocaico, frente a la variante contraída (*al siniestro*) que se trata de un tetrasílabo dactílico. Parece posible afirmar que la forma empleada por Ayala en su poemario se tratara de una variante ya en retroceso que permitió la regularización del verso<sup>23</sup>.

### 3.2. *Con cuerpo y con alma / En cuerpo y alma*

La documentación de los textos del siglo XIII recogen la existencia de las variantes *en cuerpo e en alma*, *en cuerpo e en anima* y *en cuerpo e en el alma* (3):

Verso	Escansión
assí Nuestro Ssennor Ihesu Cristo se ffizo en Santa María, que ffué linpia e clara <b>en cuerpo e en alma</b> ( <i>Setenario</i> )	oóo oóo

<sup>23</sup> La proyección de estas formas en una búsqueda en *CORDE* hasta el siglo XVI parece confirmar también estos resultados: *al siniestro* se documenta en 6 textos prosísticos, mientras que *a la siniestra* pervive en 19 documentos, incluida, entre otras, la poesía de Enzina.

Verso	Escansión
E ruego a Dios que el demande la mi anima e el mi cuerpo de ti, ca tu me has muerto e perdido <b>en cuerpo e en anima</b> ( <i>Castigos de Sancho IV</i> )	oóo oóoo
e la leuo <b>en cuerpo [e] en el alma</b> para la su gloria del regno de los çielos ( <i>Castigos de Sancho IV</i> )	oóo ooóoo
devían tremir * e absolver * a los tales <b>en cuerpo e ánima</b> , como malvados, ( <i>Corbacho</i> )	oóo oóo
Asi junta / des' que defunta / <b>en cuerpo e alma</b> disjunta ( <i>Cancionero</i> de Juan Fernández de Íxar)	oóoo

Es en el siguiente siglo cuando se atestigua por vez primera *en cuerpo e alma* y *en cuerpo e anima*. Pla demostró que el reinado de Alfonso Onceno representa la etapa donde tiene lugar el proceso de apertura de la reestructuración silábico-acental de la lengua castellana<sup>24</sup>, por lo que parece adecuado pensar que a partir de ese momento esta locución empezara a fijarse con la omisión del segundo elemento relacionante de su estructura bimembre, hecho que propició la sinalefa entre la conjunción y la voz *alma/ánima*. El estudio métrico de estas variantes en convivencia arroja luz sobre la preferencia por la forma sincopada *alma*, ya que *en cuerpo y alma* es un pie métrico pentasílabo de ritmo trocaico que permite adecuarse a la rítmica consustancial del octosílabo, metro básico del ritmo propio de la lengua castellana.

En contraste con estos datos, López de Ayala, en la línea de su genio creativo, desautomatiza esta locución, seguramente influido por la estructura sintáctica común del castellano medieval basada en la adición copulativa de elementos introducidos por relacionantes, como es el caso de *con cuerpos e con averes* (en el *Poema de Alfonso Onceno*) o *con cuerpos, e con bues e con bestias* (en *Documentos del monasterio de Oña*) (4):

Verso	Escansión
¡Dios nos guarde, amén! Ca todo lo perdieron, <b>con cuerpos e con almas</b> , quanto dende troxieron ( <i>Rimado de Palacio</i> , 677c)	óóo ó(o) / oóo òóoo oóo òóo / òóoo oóo

<sup>24</sup> Francisco P. Pla Colomer, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana*.

La estructura locucional desautomatizada (*con cuerpos e con almas*) se ajusta a los parámetros métricos del hemistiquio heptasílabo de los rígidos moldes estróficos de la cuaderna vía; en cambio, su estructura silábico-acental, frente a la variante *en cuerpo y alma*, habría sido poco productiva en el proceso de fijación idiomática en relación con la evolución rítmica de la lengua.

#### 4. Conclusiones provisionales

La preferencia por la estructura con actualizador *a la siniestra*, así como el proceso progresivo de asentamiento y fijación de *en cuerpo y alma*, parece obedecer, además de a otros imperativos puramente gramaticales, a un ritmo silábico acental generalmente trocaico (aunque también dactílico) inserto en la estructura métrica de orden superior correspondiente con el verso de arte menor, seguramente octosílabo.

A falta de estudios más concretos sobre esta materia, y todavía de manera provisional, la presente aproximación da muestra de la vinculación existente entre métrica, ritmo y rima, y la evolución de las unidades lingüísticas<sup>25</sup>. Del mismo modo que la investigación de Oddo<sup>26</sup> permite acercarse a una reconstrucción paremiológica y fijar, con gran adecuación, la variación en el proceso de fijación de estas estructuras, la rima y el ritmo también confieren a las unidades fraseológicas de una sonoridad y una musicalidad que concurren a su reconocimiento por parte de una comunidad hablante en estrecha dependencia con el ritmo intrínseco de su lengua.

Por ahora, el corpus poético del segundo ciclo del *mester de clerezía* permite dar cuenta de ciertos aspectos relevantes en el proceso de fijación de estas unidades fraseológicas según los parámetros contextuales del siglo XIV. A su vez, estos resultados se vinculan con aquellos proporcionados por la estilística textual: el estilo directo y conciso de los *Proverbios morales* de Sem Tob, que carece de locuciones relacionantes y apenas se documenta empleo de locuciones adverbiales, contrasta con el más innovador del Arcipreste de Hita, quien prefiere el empleo de las variantes locucionales más adecuadas con las características lingüísticas de su época, como así se documenta en el poemario de López de Ayala,

<sup>25</sup> Francisco Pedro Pla Colomer, «Fundamentos para una fraseometría histórica del español», en *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 87-113.

<sup>26</sup> Alexandra Oddo, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español».

cuyo ingenio poético creador lleva a desautomatizar estas unidades en aras de regularizar la métrica de sus versos.

Desde esta perspectiva, el influjo del metro poético y la rima pudo influir en la variación y cambio de las estructuras lingüísticas todavía en proceso de fijación. Sin embargo, teniendo en cuenta el corpus poético en su conjunto, la tendencia general no fue que el ritmo de los versos imperara en la elección de ciertas variantes<sup>27</sup>, sino todo lo contrario, el ritmo natural de la lengua castellana fue uno de los factores que influyó en la fijación de las formas lingüísticas y, a su vez, en la evolución del metro poético.

## OBRAS CITADAS

- Anscombe, Jean-Claude, «Refranes, polilexicalidad, y expresiones fijas», en María Luz Casal Silva *et al.* (ed.), *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, Madrid, Arrecife, 2000, pp. 33-53.
- , «Estructura métrica y función semántica de los refranes», en *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36.
- Benveniste, Émile, «La notion de “rhythme” dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 2004, pp. 327-335.
- Bizzarri, Hugo O., «El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (la invención de la ciencia paremiológica)», en *Paremia*, 17 (2008), pp. 27-40.
- , «Refranes y romances: un camino en dos direcciones», en *Bulletin Hispanique*, 110.2 (2008), pp. 407-430.
- , *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2004.
- Carión, Sem Tob de, *Proverbios morales*, Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (ed.), Madrid, Cátedra, 1998.
- Corominas, Juan, y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991.

---

<sup>27</sup> Caso contrario apunta Lázaro Carreter en su profusa investigación sobre la poesía de Juan de Mena y el Marqués de Santillana («La poética del arte mayor castellano», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 343-378).

- Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 12-08-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Domínguez Caparrós, José, *Métrica española*, Madrid, UNED, 2014.
- Echenique Elizondo, María Teresa, y María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.
- , «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias, Francisco Javier Herrero y Antonio Narbona (coord.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, vol. 1, pp. 545-560.
- Frenk, Margit, «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 235-244.
- , «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 155-168.
- García-Page, Mario, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- , «Propiedades lingüísticas del refrán (II): el léxico», en *Paremia*, 6 (1997), pp. 275-280.
- Lázaro Carreter, Fernando, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 43-378.
- López de Ayala, Pero, *Rimado de Palacio*, Rafael Lapesa y Pilar Lago (ed.), Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura i Esport / Biblioteca Valenciana, 2010.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e investigación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Nieto, Lidio, y Manuel Alvar, *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726)*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)* (base de datos) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.
- Oddo, Alexandra, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el refranero español», en *Rhythmica*, 13 (2015), pp. 173-192.
- Pla Colomer, Francisco P., «Por que escritura rimada es mejor decorada. Nueva revisión sobre la lengua, métrica y estilística de los *Proverbios morales* de Sem Tob», en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 34/1 (2018), pp. 312-339.
- , «Fundamentos para una fraseometría histórica del español», en *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 87-113.

- , «Aproximación a una fraseometría histórica de la lengua castellana: el *Libro de miseria de omne* y el segundo ciclo del *mester de clerezía*», en María Teresa Echenique Elizondo, María José Martínez Alcalde, Juan Pedro Sánchez Méndez y Francisco P. Pla Colomer (ed.), *Fraseología española: diacronía y codificación*, Madrid, CSIC, 2016, pp. 59-74.
- , «Métrica y pronunciación en el *Libro de buen amor*: prototipo del isosilabismo castellano medieval», en *Analecta Malacitana*, 38 (2015), pp. 55-78.
- , «Letra y voz de Ayala: canciller entre tradición y vanguardia», en *Revista de Historia de la Lengua Española*, 8 (2014), pp. 113-148.
- , *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana*, Valencia / Neuchâtel, Tirant Humanidades, 2014.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, Juan Corominas (ed.), Madrid, Gredos, 1967.
- Steyer, Kathrin, «Patterns. Phraseology in a State of Slux», en *International Journal of Lexicography*, 28.3 (2015), pp. 279-298.
- Uría Maqua, Isabel, *Panorama crítico del mester de clerezía*, Madrid, Castalia, 2000.
- Vicente Llavata, Santiago, *Estudio histórico de la fraseología en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana)*, Valencia, Universitat de València, 2011.



# Contenido léxico, estructura argumental y esquemas sintácticos del verbo *ver*

BLANCA ELENA SANZ MARTIN

Universidad Autónoma de Aguascalientes

**RESUMEN:** Este trabajo analiza la interacción entre léxico y sintaxis a partir del estudio sistemático del verbo *ver*, cuyo contenido léxico implica un esquema conceptual de percepción que se codifica sintácticamente mediante estructuras transitivas en las que aparece un sujeto (el perceptor) y un objeto directo (la entidad percibida). Se parte de la hipótesis general de que el contenido léxico de dicho verbo no determina unívocamente la estructura argumental y su codificación sintáctica, de manera que existen alternativas construccionales como variaciones del esquema conceptual básico. A partir del análisis de datos empíricos de la lengua, se identifican los distintos esquemas sintácticos del verbo *ver* y los significados construccionales asociados a los mismos. Asimismo, la polisemia de verbo se analiza a la luz de los rasgos referenciales de sus argumentos.

**PALABRAS CLAVE:** Estructura argumental, verbos de percepción, esquemas sintácticos, polisemia

## 1. Introducción

Este trabajo presenta los resultados de la primera fase de un proyecto de investigación cuyo objeto de estudio es la caracterización sintáctico-semántica del verbo *ver*. Se analizará la interacción entre léxico y sintaxis a partir del estudio sistemático del verbo *ver*, cuyo contenido léxico implica un esquema conceptual de percepción que se codifica sintácticamente mediante estructuras transitivas en las que aparece un sujeto, es decir, el perceptor y un objeto directo, o sea, la entidad percibida.

Se defenderá la tesis de que, si bien el verbo *ver* requiere de dos participantes codificados sintácticamente a partir de una oración transitiva, el contenido léxico de dicho verbo no determina unívocamente la estructura argumental y su codificación sintáctica, de manera que existen alternativas construccionales como variaciones del esquema conceptual básico.

Los datos de la investigación provienen del *Corpus del Español* de Mark Davies<sup>1</sup>, así como de ejemplos recogidos de la lengua espontánea.

## 2. Productividad semántica del verbo *ver*

La gran diversidad de esquemas construccionales del verbo *ver* se deriva del hecho de que éste es muy productivo desde el punto de vista semántico, lo que resulta lógico si adoptamos una perspectiva funcional en la cual el análisis sintáctico no puede prescindir del nivel semántico.

La productividad semántica del verbo *ver* se debe, entre otros factores, a la importancia del sentido al que el verbo en cuestión alude. Viberg muestra que existe una tendencia hacia la supremacía de la vista sobre los demás sentidos<sup>2</sup>. Los argumentos que ofrece el autor son los siguientes: 1) existe una tendencia casi universal de los significados de los verbos de percepción del tipo «see» en las distintas lenguas, 2) hay un número elevado de elementos léxicos que se refieren a la visión y 3) los patrones de lexicalización de la visión permiten predecir los patrones de otras modalidades sensoriales (por ejemplo, una lengua no hará la distinción en cuanto agencia del tipo «listen» versus «hear» a menos que también la tenga en los verbos de percepción visual). A partir de lo anterior, el autor ofrece la siguiente jerarquía de los sentidos:

Vista > oído > tacto > gusto, olfato

En el mismo sentido, Ibarretxe-Antuñano señala que para las sociedades occidentales la visión es el sentido por excelencia desde la época de la Ilustración<sup>3</sup>. Por lo anterior, en general, la vista es el más apreciado desde

---

<sup>1</sup> *Corpus del Español* (base de datos) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.

<sup>2</sup> Åke Viberg, «The Verbs of Perception: A Typological Study», en *Linguistics*, 21 (2013), pp. 123-162.

<sup>3</sup> Iraide Ibarretxe-Antuñano, «El cómo y el porqué de la polisemia de los verbos de percepción», en Clara Molina, Marisa Blanco, Juana Marín, Ana Laura Rodríguez y

el punto de vista cognitivo, pues se considera que el modo más fiable de conocer algo es verlo. Aunque vale la pena aclarar que es una tendencia, pero no un universal lingüístico, pues existen algunas excepciones.

La productividad semántica del verbo *ver* también se relaciona con su carácter prototípico, factor responsable de que presente una altísima frecuencia de uso. Lo anterior se puede comprobar de manera empírica de manera muy sencilla mediante la búsqueda de distintos verbos de percepción en el *Corpus del Español* de Mark Davies, que tiene la ventaja de estar lematizado. La búsqueda de algunos verbos de percepción en el siglo XX arroja los siguientes resultados:

Verbo	Número de ocurrencias
<i>ver</i>	39015
<i>mirar</i>	12174
<i>sentir</i>	8738
<i>oír</i>	5904
<i>escuchar</i>	4512
<i>observar</i>	2778
<i>percibir</i>	936
<i>oler</i>	653
<i>saborear</i>	132
<i>degustar</i>	40

Estas cifras nos confirman el carácter prototípico de *ver*, no solo en la clase de los verbos de percepción visual, sino en los de percepción en general, pues existe una correlación entre la frecuencia de un vocablo y su carácter prototípico. Al respecto, Kleiber afirma que el prototipo es el ejemplar idóneo comúnmente asociado a una categoría. De esta manera, los prototipos se relacionan con una frecuencia elevada, que es «única garante de la estabilidad inter-individual necesaria para su pertinencia»<sup>4</sup>.

Los vocablos más frecuentes son más susceptibles a ser polisémicos, es decir, existe una mutua dependencia entre frecuencia y polisemia<sup>5</sup>. La

---

Manuela Romano (ed.), *La lingüística cognitiva en España en el cambio de siglo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, pp. 213-228.

<sup>4</sup> Georges Kleiber, *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*, Madrid, Visor Libros, 1995, p. 48.

<sup>5</sup> Gertraud Fenk-Oczlon y August Fenk, «Frequency Effects on the Emergence of Polysemy and Homophony», en *Information Technologies and Knowledge*, 4.2 (2010), p. 102.

revisión lexicográfica del verbo *ver* muestra que, en efecto, es sumamente polisémico, pues el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* registra más de veinte acepciones.

Así, los múltiples significados del verbo también se codifican de distintas maneras en la sintaxis. De hecho, la simple revisión lexicográfica pone de manifiesto que el verbo se usa tanto de manera transitiva como pronominal. A continuación, mostraré que el verbo en cuestión presenta diferentes alternativas construccionales, de manera que observamos un correlato entre la productividad semántica y la sintáctica.

### 3. Esquemas sintácticos del verbo *ver*

El contenido léxico del verbo *ver* determina su realización sintáctica de base. Puesto que el verbo indica percepción, requiere dos participantes inherentes al proceso perceptivo: el individuo que experimenta un estímulo exterior (perceptor) y el estímulo experimentado (la entidad percibida). Por lo tanto, se espera que el verbo presente un esquema construccional en que aparezcan ambos participantes. Por ello, como señala García Miguel, el esquema sintáctico transitivo es el más frecuente con verbos de percepción, como en (1), donde el perceptor ocupa la posición de sujeto gramatical y el percibido la de objeto directo<sup>6</sup>.

- (1) Juan ve el paisaje.

Los rasgos referenciales del perceptor pueden ser muy variados, pero en general se pueden percibir entidades concretas como en (1), o abstractas, como en (2a) y (2b). Estas últimas se refieren a situaciones o eventos:

- (2a) Pero la incapacidad para afrontar el problema, de manera eficaz es compartida por todos los países, sin excepción, pues **ven** cómo crece cada día el poder de los sindicatos del crimen y merma la capacidad operativa de los organismos preventivos y de coerción. (Enc: Nuevo milenio)
- (2b) no **veo** qué hay de malo en la conservación de los bienes naturales, que son patrimonio personal; un verdadero aporte a la ecología tan mentada. (*Preludio con fuga*)

---

<sup>6</sup> José María García-Miguel, «Aproximación empírica a la interacción de verbos y esquemas construccionales, ejemplificada con los verbos de percepción», en *Estudios de Lingüística*, 19 (2015), pp. 169-191.

Además del esquema construccional básico transitivo, el verbo *ver* tiene la posibilidad de aparecer en muchas otras alternativas construccionales, que son el objeto de estudio de este trabajo, las cuales se mencionan a continuación:

### 3.1. *Dativo posesivo*

Hay construcciones con el verbo *ver* que presentan un esquema sintáctico triactancial. En estos casos, la percepción de una parte implica la percepción (parcial) del todo, que se convierte así en participante inherente de la situación y se expresa en forma de dativo posesivo:

(3a) María le **vio** la cara a Juan.

(3b) Juan le **ve** muchos defectos a la construcción.

### 3.2. *Omisión del objeto directo*

El verbo aparece en un esquema monoactancial donde no se menciona explícitamente la entidad percibida, es decir, el objeto directo, y sirve de indicación al oyente para que preste atención. En tales casos, el verbo adquiere la función de marcador discursivo, como se ilustra en los ejemplos de (4):

(4a) ¡Ah! sí es verdad... sí es verdad que tú estás hablando en... intelectual... Inf. A—... o sea, no te lo estoy diciendo... sino te lo digo por... no... no intelectualmente, sino que, bueno, éstos son los términos que yo utilizo, ¿**ves?**, o sea, por eso me preguntan alguna cosa, porque yo los utilizo normalmente... eh... en mi Escuela, ¿**ves?**, entonces a lo mejor... o sea, te digo... (Habla Culta: Caracas: M15)

(4b) y don Luis Benedito, hermano menor de don José María Benedito, artista fantástico, dedicado especialmente a los mamíferos [...] bueno, pues don Luis Benedito, en una ocasión, me llevó y me dijo: «¡hombre!, **vamos a ver**, M, ¿qué te parece ese bicho?», y me señalaba un águila imperial que estaba firmada por mí. (Entrevista ABC)

(4c) Enc. —Y ¿las «Noches del Baratillo» son unas reuniones fundamentalmente literarias? Inf. —Bueno, pues **verás**. Son muy curiosas. Son poéticas. Son una especie de tertulia poética. (Habla Culta: Sevilla: M16)

Con respecto a la expresión *vamos a ver*, procedente de una perífrasis verbal de futuro inmediato, Breñes Peña<sup>7</sup> sostiene que ha pasado a desempeñar, tras un proceso de gramaticalización, diferentes funciones discursivas. Esta expresión actúa, principalmente, en el ámbito de la conexión en relación con la dimensión enunciativa, es decir, con el proceso de construcción y regulación del propio discurso o del desarrollo de la comunicación.

El ejemplo (4c) corresponde al español peninsular. De acuerdo con Chodorowska-Pilch, el marcador discursivo *verás* en este dialecto es un marcador gramaticalizado de cortesía<sup>8</sup>. Habría que analizar, entonces, si en otros dialectos presenta la misma función.

### 3.3. *Ver + se*

El verbo *ver* suele ir acompañado de la partícula *se*, cuya función ha de deslindarse. Encontramos construcciones en donde aparece un morfema de oración impersonal, en las cuales el objeto directo puede presentarse como una frase nominal, como en (5a), o bien, como una oración completiva, tal como en (5b). Asimismo, encontramos construcciones en las que la partícula *se* presenta la doble lectura de morfema de impersonal o de pasiva, como en (5c), mientras que, en otros casos, la partícula *se* funciona inequívocamente como un marcador de pasiva, como ocurre en (5d). Además, el pronombre que acompaña a *ver* puede fungir como un dativo de interés (5e), como un pronombre reflexivo (5f) o recíproco (5g).

(5a) **Se ve** a Juan Pablo II depositando una piedrecita sobre la tumba de Pedro Luis Boitel. (Cuba: CubaNet)

(5b) **Se veía** que ése era el modo habitual en que transcurrían sus charlas. (*Por culpa del doctor Moreau*)

---

<sup>7</sup> Ester Brenes Peña, «Enunciación y conexión: *vamos a ver*», en Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz (ed.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, p. 76.

<sup>8</sup> Marianna Chodorowska-Pilch, «*Verás* in Peninsular Spanish as a Grammaticalized Discourse Marker Invoking Positive and Negative Politeness», en *Journal of Pragmatics*, 40 (2008), pp. 1357-1372.

- (5c) Es que además desde el Palacio de Oriente no **se ve** esa perspectiva de Palacio. (Habla Culta: Madrid)
- (5d) Con asombro **se ven** todos los climas que hay desde el Polo al Ecuador. (Habla Culta: Habana)
- (5e) iba a matiné doble y después a vespertina, **se veía** todas las películas de vaquero y de detectives. (Habla Culta: Bogotá)
- (5f) **se veía** a sí mismo sin vísceras, totalmente vacío de órganos. (Señales: una intrahistoria)
- (5g) todas las señoras conocidas **se veían**, se hablaban, y luego después, a la salida, pues igual, salían todas las señoras ya con sus, las salidas de teatro puestas. (Habla Culta: Madrid: M15)

### 3.4. *Predicación secundaria*

En ciertos contextos, el verbo *ver* selecciona un evento, el cual se puede expresar mediante un predicado secundario o complemento predicativo en una cláusula mínima, como en (6):

- (6) **Vi** a Juan deprimido.

El predicado secundario *deprimido* establece una relación pura de predicación –una relación sujeto-predicado–, sin las especificaciones de modo, tiempo, aspecto que se encuentran en una cláusula plena, además de que configuran un constituyente de la oración que tiene una interpretación proposicional o eventiva<sup>9</sup>. Por ello, la entidad percibida no es simplemente la entidad referida en el objeto acusativo, sino la percepción de dicha entidad como participante de un evento, por lo que no solo se predica que Juan fue percibido a través de la vista, sino que se percibió en un estado depresivo. Así, la cláusula mínima se puede parafrasear mediante una completiva conjugada:

- (7) **Vi** que Juan está deprimido.

---

<sup>9</sup> Violeta Demonte y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, § 38.3.2.

### 3.5. Usos pronominales del verbo «ver» en contextos de predicación secundaria

De acuerdo con Demonte y Masullo, los verbos de percepción que toman un complemento predicativo dentro de una cláusula mínima se pueden detransitivizar y, como consecuencia de ello, convertirse en verbos pronominales. Dichos autores ofrecen el siguiente ejemplo con el verbo *ver*<sup>10</sup>:

(8) La agasajada **se veía** muy elegante.

En este ejemplo, de acuerdo con los autores, el uso del verbo *ver* en su forma pronominal equivale a una pieza léxica que solo puede usarse en un esquema intransitivo, de manera que la oración (8) es equivalente a (9):

(9) La agasajada **lucía** muy elegante.

Los verbos de percepción detransitivizados (los verbos pronominales *verse*, *oírse*, *sentirse*, etc.) pertenecen a la clase de los verbos pseudocopulativos, en tanto «que guardan una estrecha relación con los copulativos en su exigencia de un predicado que complete su baja significación»<sup>11</sup>. Visto así, el verbo *ver* en contextos pronominales es hasta cierto punto equivalente al verbo *estar*:

(10a) Te **ves** contento / Estás contento.

(10b) Juan **se ve** preocupado / Juan está preocupado.

Sin embargo, en este tipo de construcciones el verbo conserva ciertos rasgos de su sentido básico de percepción y el uso del verbo *ver*, en contraste con una oración atributiva con el verbo *estar*, supone rasgos de modalidad epistémica, en tanto que alude al grado de certeza o duda que el emisor muestra con respecto a la verdad de la proposición contenida

---

<sup>10</sup> Violeta Demonte y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», p. 2516.

<sup>11</sup> Violeta Demonte y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», § 38.3.4.1.

en su enunciado<sup>12</sup>. Además, las construcciones no son compatibles con cualquier predicado secundario. Considérese el siguiente contraste:

(11a) La casa **se ve** descuidada.

(11b) \*La casa **se ve** hipotecada.

Nótese que mientras que el estado de descuido que se predica de la casa es compatible con el acto de percepción, el estado de hipoteca no lo es. En otras palabras, el descuido de la casa deja unas marcas en el objeto que son perceptibles a través de la vista, lo que no ocurre si una casa está hipotecada. Lo anterior sugiere que, en efecto, el verbo *ver* conserva sus rasgos básicos de percepción.

### 3.6. «Ver» como auxiliar de pasiva

Existe una construcción pasiva perifrástica en que el verbo *ver* en su forma pronominal sirve de auxiliar. En estas construcciones se descarta el sentido reflexivo y la presencia del perceptor se difumina, de manera que *verse* es equivalente a ‘ser’, como se observa en los siguientes ejemplos:

(12a) territorios que conservaría hasta que en 1558 la reina María I Tudor **se vio obligada** a combatir junto a su esposo, el rey español Felipe II, contra el monarca francés Enrique II. (Enc: Guerra de los Cien Años)

(12b) Su política de reformas **se vio respaldada** en las elecciones generales celebradas en el Reino Unido el 7 de junio de 2001. (Enc: Tony Blair)

(12c) En la década de 1890, Fitzgerald y Lorentz aventuraron la hipótesis de que, cuando cualquier objeto avanza a través del espacio, su longitud en la dirección del movimiento **se ve alterada** por el factor beta. (Encuesta: relatividad)

Las oraciones anteriores son parcialmente equivalentes a construcciones con voz pasiva perifrástica:

(13a) María I Tudor fue obligada a combatir junto a su esposo.

---

<sup>12</sup> Joan Bybee, Revere Perkins y William Pagliuca, *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 179-180.

(13b) Su política de reformas fue respaldada en las elecciones generales.

(13c) Su longitud en la dirección del movimiento es alterada por el factor beta.

En esta construcción parecen existir restricciones semánticas sobre el participio, pues se observa, por ejemplo, que abunda en el corpus la combinación *verse obligado*, por lo que pareciera existir un lazo privilegiado entre la expresión de obligación y este tipo de constructo. También son recurrentes los participios *obligado*, *afectado*, *sorprendido* y *envuelto*.

### 3.7. Imposibilidad de utilizarse en voz pasiva

Una de las cuestiones más intrigantes de los verbos de percepción implica a la voz pasiva. De acuerdo con Fernández Lagunilla, «los problemas que han llamado la atención son dos: 1) la imposibilidad de la pasiva perifrástica de aparecer con las construcciones de infinitivo dependientes de *ver*, y 2) las restricciones que ofrece el proceso de la pasiva perifrástica cuando el complemento del verbo de percepción sensorial es un sintagma nominal»<sup>13</sup>. La autora ilustra este problema mediante los siguientes ejemplos:

(14a) **Vio** a Nureyev **bailar** *El lago de los cisnes*.

(14b) \*Nureyev **fue visto** bailar *El lago de los cisnes*.

(15a) El partido **fue visto** por el rey.

(15b) \*El mar **fue visto** por el rey.

De acuerdo con la autora mencionada, la restricción que manifiesta la pasiva perifrástica del verbo de percepción sensorial es un fenómeno bastante extendido entre las lenguas, lo que parece apuntar a una explicación semántica vinculada con el requisito léxico de simultaneidad temporal que impone el verbo *ver* sobre su complemento verbal. Dicho requisito no se cumple cuando en el complemento aparece un infinitivo pasivo (o un participio pasivo) dado el valor temporal –de anterioridad– de la pasiva perifrástica con *ser*.

---

<sup>13</sup> Marina Fernández Lagunilla, «Sobre las restricciones del verbo *ver* con la pasiva», en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 32 (2007), p. 25.

### 3.8. «*Ver*» en infinitivo en construcciones de valor final

Zabalegui analiza la construcción *a ver si* en la historia del español, a partir de la distinción entre usos primarios y usos secundarios. En los primarios, la construcción depende de un segmento sintáctico anterior, como en (16a); en los secundarios, *a ver si* encabeza oraciones autónomas que llevan asociados valores pragmáticos de distinto tipo, como en (16b)<sup>14</sup>:

(16a) Pregunte a su hermana **a ver** si ella sabe algo.

(16b) **A ver** si nos perdemos.

La autora señala que *a ver si* es la única construcción que suele emplearse en dependencia de un segmento sintáctico anterior, mientras que *para ver si* y *por ver si* solamente se usan como construcciones dependientes.

## 4. Conclusiones

El verbo *ver* abarca una amplia gama de significados que parecen corresponderse con diferentes esquemas sintácticos. Por tanto, el verbo *ver* es un objeto de estudio susceptible de múltiples análisis, tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico, lo cual brinda una abundante materia prima de investigación. Hasta ahora, se han identificado los diferentes esquemas construccionales en los que puede aparecer el verbo *ver* y se ha presentado un análisis sintáctico-semántico preliminar, pero cada uno de los esquemas es susceptible de un estudio pormenorizado.

Sin embargo, los datos obtenidos hasta el momento nos permiten llegar a la conclusión de que el contenido léxico del verbo *ver* no determina unívocamente la estructura argumental y su codificación sintáctica, de manera que existen alternativas construccionales como variaciones del esquema conceptual básico.

---

<sup>14</sup> Nerea Zabalegui, «Construcciones *a ver si*, *para ver si* y *por ver si*», en *Boletín de Lingüística*, 23 (2011), pp. 171-190.

## OBRAS CITADAS

- Brenes Peña, Ester, «Enunciación y conexión: *vamos a ver*», en Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz (ed.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, pp. 75-86.
- Bybee, Joan, Revere Perkins y William Pagliuca, *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Chodorowska-Pilch, Marianna, «*Verás* in Peninsular Spanish as a Grammaticalized Discourse Marker Invoking Positive and Negative Politeness», en *Journal of Pragmatics*, 40 (2008), pp. 1357-1372.
- Corpus del español* (base de datos) [fecha de consulta: 18-06-2018] <<http://www.corpusdelespanol.org>>.
- Demonte, Violeta, y José Pascual Masullo, «La predicación: los complementos predicativos», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 2, pp. 2461-2524.
- Fenk-Oczlon, Gertraud, y August Fenk, «Frequency Effects on the Emergence of Polysemy and Homophony», en *Information Technologies and Knowledge*, 4.2 (2010), pp. 103-109.
- Fernández Lagunilla, Marina, «Sobre las restricciones del verbo *ver* con la pasiva», en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 32 (2007), pp. 24-38.
- García-Miguel, José María, «Aproximación empírica a la interacción de verbos y esquemas construccionales, ejemplificada con los verbos de percepción», en *Estudios de Lingüística*, 19 (2015), pp. 169-191.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide, «El cómo y el porqué de la polisemia de los verbos de percepción», en Clara Molina, Marisa Blanco, Juana Marín, Ana Laura Rodríguez y Manuela Romano (ed.), *La lingüística cognitiva en España en el cambio de siglo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, pp. 213-228.
- Kleiber, Georges, *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*, Madrid, Visor Libros, 1995.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2014.
- Viberg, Åke, «The Verbs of Perception: A Typological Study», en *Linguistics*, 21 (2013), pp. 123-162.

Contenido léxico, estructura argumental y esquemas sintácticos del verbo *ver*

Zabalegui, Nerea, «Construcciones *a ver si*, *para ver si* y *por ver si*», en *Boletín de Lingüística*, 23 (2011), pp. 171-190.



# Aproximación a la fraseología del aragonés medieval a partir del estudio de la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia<sup>1</sup>

SANTIAGO VICENTE LLAVATA

Universitat de València

**RESUMEN:** A partir del inventario de la fraseología representada en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia, el propósito de esta investigación es el de contribuir en forma elemental al conocimiento de la fraseología del aragonés medieval, así como de ofrecer elementos de comparación con otros espacios lingüísticos próximos –como es el caso del castellano y del catalán medieval–, con el fin de valorar en términos filológicos la continuidad histórica de ciertas unidades en sucesivos entornos literarios y culturales de la Península Ibérica.

**PALABRAS CLAVE:** Historia de la lengua, fraseología histórica, fraseología hispánica medieval, aragonés medieval, Juan Fernández de Heredia

## 1. Introducción

El interés científico por una disciplina tan versátil y poliédrica como es la fraseología ha experimentado un enorme impulso en los últimos tiempos, lo que ha conducido a disponer de evidencias destacables en el

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *FRASLEDIA (Fraseología de la lengua castellana en su diacronía: desde los orígenes hasta el siglo XVIII*, con referencia FFI2013-44682-P), dirigido por la Dra. María Teresa Echenique Elizondo y por la Dra. María José Martínez Alcalde.

conjunto de los aspectos nucleares de la teoría fraseológica del español, como es el caso del establecimiento de una taxonomía del universo fraseológico o la descripción de su funcionamiento en el discurso, entre otros muchos aspectos teóricos<sup>2</sup>. Con todo, a pesar de estos avances indiscutibles, muy poco se conoce todavía acerca de su proceso general de institucionalización. De hecho, esos mismos estudios insisten en la idea de que la naturaleza gramatical de las unidades fraseológicas proviene de etapas históricas anteriores. Así, se suele afirmar que propiedades de estas unidades como la fijeza, la idiomatización o la variación se han consolidado a lo largo de la historia del español.

Si las propiedades definitorias de la fraseología se han forjado en segmentos cronológicos anteriores a la época actual, será del todo necesario proyectar nuestra mirada a la propia historia particular de las unidades fraseológicas del español, con objeto de poder trazar el proceso general de institucionalización de estas unidades<sup>3</sup>. Se trata, en efecto, de

---

<sup>2</sup> Prueba de ello son las monografías que se han publicado en las dos últimas décadas, como son Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996; Leonor Ruiz Gurillo, *Aspectos de fraseología teórica española*, Valencia, Universitat de València, 1997; Esteban Montoro del Arco, *Teoría fraseológica de las locuciones particulares: locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*, Frankfurt, Peter Lang, 2006; Mario García-Page Sánchez, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008, e Inmaculada Penadés Martínez, *Gramática y semántica de las locuciones*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2012, sin olvidar el estudio pionero de Julio Casares Sánchez, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, 1950.

<sup>3</sup> María Teresa Echenique Elizondo, «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Ramón Santiago Lafuente y Eugenio de Bustos Gisbert (ed.), *Homenaje a José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 545-560; María Teresa Echenique Elizondo, «Notas de sintaxis histórica en el marco del corpus de diacronía fraseológica del español (DIA-FRAES)», en Elisabeth Stark, Roland Schmidt-Riese y Eva Stoll (ed.), *Romanische Syntax in Wandel*, Tübingen, Gunter Narr, 2008, pp. 387-397; María Teresa Echenique Elizondo, «Algunas notas sobre latín y romance en la fraseología hispánica medieval», en Roger Wright (ed.), *Latin vulgaire – latin tardif VIII. Actes du VIII Colloque International sur le latin vulgaire et tardif (Oxford, 6-9 septembre 2006)*, Oxford, St. Catherine's College, 2008, pp. 540-547, «Locuciones adverbiales de origen románico en la lengua vasca», en Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier y Paul Danler (ed.), *Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2010, vol. 1, pp. 295-303 y, junto con María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.

una línea de investigación inscrita en el ámbito de la historia de la lengua, que pretende dar cuenta de la red compleja de procesos históricos de fijación formal y semántica que explican tanto la configuración gramatical como el funcionamiento textual de estas unidades en su diacronía<sup>4</sup>.

Pero para poder abordar con el máximo rigor filológico la descripción de esos procesos a que se hace referencia, la fraseología histórica ha de asentarse necesariamente en el conocimiento –amplio y profundo– del conjunto de lenguas y modalidades lingüísticas romances, pues estamos convencidos de que la atención constante a los varios espacios románicos constituye un principio metodológico irrenunciable, representativo además de la mejor tradición de la filología hispánica y románica. De acuerdo, pues, con estas premisas, nos proponemos ofrecer algunas notas breves que contribuyan al conocimiento de la fraseología del aragonés medieval a partir del análisis de la fraseología representada en la traducción de la *Crónica troyana* patrocinada por Juan Fernández de Heredia<sup>5</sup>, con el fin de enriquecer y ampliar, en última instancia, nuestro conocimiento sobre la fraseología hispánica medieval<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> En este sentido, el grupo de investigación *HISLEDIA (Historia e Historiografía de la Lengua Española en su Diacronía)* de la Universitat de València se ha dedicado en los últimos años al estudio histórico de la fraseología a partir de los proyectos *DIASFRAES (Diacronía Fraseológica del español)*, con referencia BFF2001-2958) e *HISLA (Historia, codificación y fijeza de las locuciones adverbiales en un segmento temporal del español (1492-1596))*, con referencia HUM2005-02879/FILO), ambos dirigidos por la Dra. María Teresa Echenique Elizondo. En la actualidad, el proyecto *FRASLEDIA (Fraseología de la lengua castellana en su diacronía: desde los orígenes hasta el siglo XVIII)*, con referencia FFI2013-44682-P), también dirigido por la Dra. María Teresa Echenique Elizondo y por la Dra. María José Martínez Alcalde, tiene como objetivo principal la elaboración de un *\*Diccionario histórico fraseológico del español (DHISFRAES)*.

<sup>5</sup> *Crónica troyana*, María Sanz Julián (ed.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.

<sup>6</sup> A este respecto, véanse Santiago Vicente Llavata, *Estudio de las locuciones en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza. Hacia una fraseología histórica del español*, Valencia, Universitat de València, 2011, y «Notas de fraseología hispánica medieval. A propósito de la impronta catalano-aragonesa en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza», en Emili Casanova y Cesáreo Calvo Rigual (coord.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Filología y Lingüística Románicas (Valencia, 6-11 de septiembre de 2010)*, Berlín, DeGruyter, 2013, pp. 419-431; Viorica Codita, *Locuciones prepositivas en español medieval siglos XIII-XV*, María Teresa Echenique Elizondo y Johannes Kabatek (dir.), Valencia / Tübingen, Universitat de València / Eberhard-Karls Universität Tübingen, 2013 (tesis doctoral inédita), y David Porcel Bueno, *Variación y fijeza en la fraseología castellana medieval. Las locuciones*

## 2. Juan Fernández de Heredia y su legado histórico-literario

Independientemente de si consideremos a Fernández de Heredia como un humanista o no<sup>7</sup>, lo cierto es que su legado histórico y literario traspasa fronteras y épocas en virtud de una personalidad polifacética y ambiciosa que supo conjugar la faceta política, diplomática y militar con su actividad literaria. Fue consejero de los reyes que se suceden en la Corona de Aragón a lo largo del siglo XIV, así como de los papas Inocencio VI y Gregorio IX, quien le concede en 1377 el título de Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén.

Desde la perspectiva artística y literaria, supo reunir una riquísima biblioteca con el trabajo de un equipo de traductores, redactores, copistas e iluminadores, responsables en gran medida de la notoria y definitiva heterogeneidad y multiformidad lingüística que caracteriza su obra literaria. Esta labor ingente de conformar un corpus literario supuso un paso fundamental en la tarea por crear una prosa literaria en aragonés en el contexto de la Baja Edad Media, en un momento en el que la influencia de las lenguas vecinas le restaba espacio y carácter único. En la conformación de ese corpus literario, junto al interés de la materia sapiencial, representado en las traducciones al aragonés del *Libro de actiudades o Rams de flors* y del *Secreto secretorum*, ocupa lugar relevante el conocimiento de la historia en obras como la *Gran crónica de Espanya*, la *Historia contra paganos* o la *Crónica troyana*. Además, cabe recordar que Fernández de Heredia fue el primero en dar a conocer a autores griegos como Plutarco y Tucídides a través de sus traducciones por vez primera en una lengua romance<sup>8</sup>.

---

*prepositivas complejas en la prosa sapiencial castellana (siglos XIII-XV)*, María Teresa Echenique Elizondo y Mariano de la Campa Gutiérrez (dir.), Valencia / Madrid, Universitat de València / Universidad Autónoma de Madrid, 2015 (tesis doctoral inédita).

<sup>7</sup> Al menos en los términos en los que se plantea en Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997, pp. 182-184.

<sup>8</sup> De hecho, en el caso de Tucídides, Juan Fernández de Heredia se adelanta en más de medio siglo a la traducción completa en latín realizada por el gran humanista italiano Lorenzo Valla. Por su parte, en el caso de la recepción de Plutarco a otras lenguas peninsulares, hay que esperar a 1491 para que Alfonso de Palencia publique su traducción castellana, tal como indica Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, pp. 138-145.

Por otra parte, no es extraño que la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides y la *Crónica troyana* se dispusiesen en la misma fuente manuscrita —el ms. 10801 de la Biblioteca Nacional de España—, ya que existe comunidad de intereses entre ellas, pues, aparte del interés por los temas griegos, ambas obras presentan como objetivo principal reunir los discursos, arengas y parlamentos de los principales protagonistas de las dos batallas más célebres de la historia antigua: la guerra del Peloponeso y la guerra de Troya. Existe, por tanto, un interés práctico y utilitario sobre la literatura oratoria de la época, pensada y estudiada para ser usada en situaciones diplomáticas y bélicas semejantes. Seguramente, tal como constata Cacho Blecua<sup>9</sup>, la propia tradición oratoria de las Cortes de la Corona de Aragón habría resultado un estímulo decisivo para que Heredia tomara la decisión de verter al aragonés tanto los discursos de la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides como los de la *Crónica troyana*.

La versión aragonesa titulada *Crónica troyana* se elaboró entre los años 1385 y 1396. Pertenece, pues, al segundo ciclo vital y artístico del Gran Maestre de Rodas, caracterizado por su retiro en Aviñón al frente de su *scriptorium*. A pesar de que en la *Grant Crónica d'Espanya* hay materiales referidos a la guerra de Troya, lo cierto es que, tal como demostró af Geijerstam<sup>10</sup>, no hay indicios de que la *Crónica troyana* constituyera una fuente directa en el conjunto de esos materiales, por lo que la datación de 1385 se justifica por ser la fecha de terminación de la magna obra herediana.

La obra, basada en la traducción de los discursos extraídos de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne<sup>11</sup>, presenta como fin prioritario recoger los discursos, proposiciones, arengas y parlamentos en el marco de la tradición medieval de las *artes arengandi*, con el objetivo de que sirvieran como modelo textual y de conducta en el marco de las

---

<sup>9</sup> Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, p. 146.

<sup>10</sup> Regina af Geijerstam, *La «Grant Crónica de Espanya», libros I-II: edición según el manuscrito 10133 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1964.

<sup>11</sup> Esta obra está datada hacia la segunda mitad del siglo XIII, concretamente, hacia el año 1287. En cuanto a sus fuentes, además del *Roman de Troie* como modelo para el argumento, utilizó otras fuentes secundarias, como la *Biblia*, Ovidio y, de manera indirecta, Ptolomeo y Beda el Venerable (Juan Manuel Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, p. 148).

circunstancias bélicas y diplomáticas de la época. Con el fin de que hubiese un mínimo hilo narrativo, el traductor resume, de forma muy abreviada, los sucesos más significativos entre discurso y discurso<sup>12</sup>. Hay que advertir de entrada que la mayor parte del material narrativo procedente de la *Historia destructionis Troiae* desaparece, por lo que se hace muy difícil el contraste interrománico entre las diferentes versiones, si bien sabemos que la traducción de los discursos procedentes de la versión latina resulta fiel y rigurosa, tal como constata Sanz Julián<sup>13</sup>.

### 3. Caracterización global de la fraseología representada en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia

Como se ha comentado con anterioridad, el estudio histórico de la fraseología constituye un campo de estudio reciente en el ámbito de la filología hispánica. Por su parte, el conocimiento del aragonés medieval<sup>14</sup>, entendido como una de las tareas prioritarias en la historia lingüística hispánica, ha experimentado un renovado impulso en las últimas décadas gracias al esfuerzo realizado en la edición crítica de textos<sup>15</sup> o en la celebración de numerosos encuentros científicos destinados a conocer con ma-

---

<sup>12</sup> *Crónica troyana*, p. XLVIII.

<sup>13</sup> *Crónica troyana*, p. LXXIV.

<sup>14</sup> Para un acercamiento a su estudio, véanse los estudios de Manuel Alvar López, *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos, 1953; Antoni M. Badia i Margarit, «Algunas notas sobre la lengua de Juan Fernández de Heredia», en *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 177-189; Vicente Lagüéns Gracia, «Caracterización lingüística de la prosa herediana (a través de la bibliografía)», en Aurora Egido y José María Enguita (ed.), *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 285-355, y Vicente Lagüéns Gracia, «El aragonés medieval. Estado de la cuestión», en *Jornadas de Filología Aragonesa conmemorativas de la publicación del vol. L del AFA*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 163-264.

<sup>15</sup> Si bien por cuestiones de espacio no podemos citar cada una de las ediciones críticas del corpus literario herediano realizadas hasta el momento, admítase en su lugar la referencia a la labor editorial realizada en la colección *Larumbe Textos Aragoneses*, editada por las Prensas de la Universidad de Zaragoza, por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, por el Instituto de Estudios Turolenses y por el Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón. En esa labor encomiable de edición de textos aragoneses, también hay que añadir la labor realizada por la Institución Fernando el Católico, organismo dependiente de la Excm. Diputación de Zaragoza.

yor amplitud y profundidad las diferentes realidades lingüísticas, literarias y culturales que se concitan en el espacio cultural aragonés a través de los tiempos<sup>16</sup>.

En la tarea compleja de diseñar un programa metodológico con el que encarar con las mejores garantías el estudio de la realidad lingüística de la fraseología en su diacronía, Echenique Elizondo estableció una serie de principios teóricos y metodológicos que ofrecen una vía segura por la que adentrarse en este campo de conocimiento, y que se adoptan en este estudio con el fin de avanzar en el conocimiento de la fraseología hispánica medieval<sup>17</sup>.

En este intento de caracterización global de la fraseología representada en una de las obras más significativas del *scriptorium* de Juan Fernández de Heredia, hay que advertir de entrada que se trata de una primera aproximación, por lo que no profundizaremos en aspectos fundamentales en el ámbito filológico de la obra literaria del Gran Maestro del Hospital, como es la descripción del proceso de transmisión textual de la obra, el análisis de la labor de traducción o el estudio de contraste con el resto de versiones iberorromances del texto; aspectos que, a poco que conozcamos la singularidad de la obra literaria de Juan Fernández de Heredia, se revelan como prerequisites metodológicos ineludibles a la hora de atisbar la complejidad de los problemas filológicos que se encierran en el corpus literario herediano.

Con todo, si bien el planteamiento metodológico esbozado resulta inevitable a la hora de centrar la atención en el estudio de la historia particular de las unidades fraseológicas documentadas en cada una de las obras de Juan Fernández de Heredia, en nuestro caso el objetivo fundamental no es tanto profundizar en el estudio detallado de algunas de estas unidades, sino el de ofrecer una visión panorámica sobre la fraseología representada en la *Crónica troyana*, con vistas a ampliar, en futuros trabajos, el conocimiento de esta parcela de estudio.

En la planificación y elaboración de esta caracterización global, se ha decidido partir de una descripción general que englobe el conjunto de

---

<sup>16</sup> Como es el caso de las diferentes ediciones de los Cursos de Cultura y Literatura en Aragón, auspiciados tanto por la Universidad de Zaragoza como por la Institución Fernando el Católico.

<sup>17</sup> María Teresa Echenique Elizondo, «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», pp. 545-560.

unidades documentadas en la *Crónica troyana* en dos grandes procesos de filiación etimológica y fraseológica: por una parte, las formaciones fraseológicas documentadas tanto en el corpus literario herediano –y, más concretamente, en la *Crónica troyana*– como en la documentación literaria y no literaria de la lengua castellana medieval<sup>18</sup>:

Formaciones fraseológicas coincidentes con la lengua castellana medieval<sup>19</sup>

Formaciones fraseológicas adjetivales	<i>ligado de las cadenas del amor.</i>
Formaciones fraseológicas adverbiales	<i>en grant abundancia, d'acá e d'allá, a grandes bozes, en breve, como de cabo, por ende, esto es, sin ninguna falta, por fuerça, a mal grado, oy en día, illeso et sano, de ligero, por medio, a montones, de noche et de día, de rayz, sano et salvo, en secreto, pora siempre, sin ninguna tardança, luengo tiempo, por todos tiempos, del todo, de todo en todo, en todo e por todo, todos a una, a traición, al través, a verdat / en verdat, con biva voz.</i>
Formaciones fraseológicas prepositivas	<i>en ausencia de, por amor de, por aplegamiento de, en augmentación de, en ayuda de, cerca de, por cambio et promotación de, en combatimiento de, de consentimiento de, en desondra et vituperio de, por effusión de, so error de, en fervor de, en fiuza de, por flaqueza de, por graçia de, en gualardón et recompensación de, en gualardón et remuneración de, en honor de, en lugar de, de mandamiento de / por mandamiento de, a manera de, en medio de, por memoria de, en penitencia de, en perdimiento de, a petición de, en poder de, en poderío de, en presencia de / en la presencia de, con propósito de, por razón de, por recobramiento de, por redempción de, a remedio de, en satisfacción de, por sotileza de, en torno de, por tractamiento de, en vengança de, por vía de, por vicio de, de viésperas de y en vituperio de.</i>
Formaciones fraseológicas conjuntivas	<i>de antes que, atanto que, en tal manera que, maguer que, comoquier que, segunt que y en tanto que.</i>

<sup>18</sup> Para ello, nos servimos de la información cronológica que nos ofrece el *Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 21-05-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

<sup>19</sup> El modo de ordenar las formaciones fraseológicas documentadas se basa en la lematización del elemento léxico nuclear desde el punto de vista alfabético y desde su forma normativa actual.

Aproximación a la fraseología del aragonés medieval  
a partir del estudio de la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia

Formaciones fraseológicas interjectivas	<i>sepas que y por ventura.</i>
Formaciones fraseológicas verbales	<i>sallir el alma, arder en el amor (de alguien), tener por bien, saber por cierto, tener por cierto, aduzir a consolación, meter a ejecución, aduxo al encuentro, conosçer (los batalladores) la spada, poner en sperança, meter estudio (en algo), venir a fin, encender en furor, darse a guardia, comover a yra, fincar (alguien) las palmas de sus manos en tierra, quitar de medio, aver mercet, dar a la muerte, meter por obra, poner por obra, aver en hodio, aver plazer, meter a robo / meter en robo, aver sospecha y venir a victoria.</i>

Por otra parte, las formaciones fraseológicas documentadas de forma exclusiva tanto en el corpus literario herediano como en obras literarias que remiten de forma directa al espacio cultural aragonés son las siguientes:

Formaciones fraseológicas que remiten al ámbito del aragonés medieval

Formaciones fraseológicas adverbiales	<i>et adoncas, de aquí avant, d'allí avant, diuso de la boca del guchillo, con braço fuert, de continent, a la çaguería, hoc encara, en fe et unión de marido et de muller, a la fin, a so hora, en breu hora, por grant hora, a judiço de verdat, con mano armada, de toda part, a pleno, de poco en poco, a present / de present, a grant regolage, en reziert, a rotas, de súbitament, a somisa voz y ál más tarde.</i>
Formaciones fraseológicas conjuntivas	<i>non embarguando que, encara que, entro a que, non fittos que, non res menos que, por tal como y por tal que.</i>
Formaciones fraseológicas prepositivas	<i>après de, en companya de, de consello de, en deseyo de, en destruyimiento de, a sperança de, diuso de iugo de, con lohor de, luent de, en offensa et dapnage de, en sacrament de, en semblança de, en senyal de.</i>
Formaciones fraseológicas verbales	<i>pasar las claustras de la virginidat (de alguien), arder en destruyimiento (de algo o de alguien), fincar (alguien) los ginollos en tierra, venir a las orellas (de alguien) (alguna cosa), diusmeter a la muert (a alguien) y poner la muert davant a la vida.</i>

A primera vista, una característica general que se observa en este inventario fraseológico es la presencia abultada de numerosas formaciones fraseológicas que remiten al ámbito de la lengua castellana medieval. De entre todas ellas, los tipos adverbiales, prepositivos y verbales son

los que proveen de un mayor número de unidades al conjunto. Esta evidencia presenta una gran importancia a la hora de caracterizar el estilo de esta obra, por cuanto, de acuerdo con af Geijerstam<sup>20</sup>, la *Crónica trojana* resulta el texto más castellanizado del corpus literario herediano.

En el caso concreto de las formaciones fraseológicas de tipo prepositivo, hay que destacar la deliberada complejidad sintáctica que presentan algunas de las formaciones fraseológicas registradas, como es el caso de las estructuras fraseológicas bimembres *por cambio et promutaci3n de, en desondra et vituperio de, en gualard3n et recompensaci3n de* o *en gualard3n et remuneraci3n de*. Como puede apreciarse, los elementos léxicos que conforman la expresi3n fraseológica matinenen una relaci3n sinonímica; hecho que puede tener interés para el estudio de la motivaci3n. Todo parece indicar que esta complejidad sintáctica está condicionada por el proceso de textualizaci3n que se da en las arengas, parlamentos y discursos, herederos de las *artes arengandi*, caracterizadas por presentar un variado uso de recursos ret3ricos.

En el mosaico de formaciones fraseológicas trazado, destacan por su alta frecuencia, en raz3n de su funcionamiento sintáctico como elementos de conexi3n, las unidades *por tal que, segunt que, atanto que, maguer que, entro a que, cerca de, en ayuda de, en companya de, por ende y esto es*. Por su parte, otras unidades fraseológicas funcionan como modalizadores discursivos como son *en verdat / a verdat* o *por ventura*. Menci3n aparte merece la fórmula interjectiva *sepas que*, muy usada para dar inicio a los pasajes narrativos.

En el repertorio de contenidos semánticos orientados a establecer las coordenadas espacio-temporales, destacan también por su alta frecuencia en el texto las unidades *d'aquí avant, de continent, d'allí avant, a so hora, de present, d'acá e d'allá, en breve, a la fin y a la çaguería*. De forma complementaria, en la determinaci3n de valores modales destacan *con braço fuert, de ligero, del todo y en secreto*.

Finalmente, como elementos de correlaci3n con la materia argumental, se documentan las formaciones fraseológicas de tipo verbal *arder en el amor de, comover a yra, meter a execuci3n, ençender en furor* o *diumeter a la muert*, en las que se puede apreciar cómo la comunica-

---

<sup>20</sup> Regina af Geijerstam, «Juan Fernández de Heredia, transmissor de catalanimes lèxics a l'aragonés-castellà?», en Antoni Ferrando (ed.), *Actes del segon Congr3s Internacional de la llengua catalana*, València, Universitat de València, pp. 499-511.

ción de afectos y emociones se consigue de forma magistral mediante el empleo de variadas expresiones fijas que ofrecen matices significativos muy potentes desde el punto de vista de la recepción del texto.

#### 4. Consideraciones finales

En esta primera aproximación a la fraseología representada en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia, se ha constatado un uso abundante de formaciones fraseológicas emparentadas con la lengua castellana medieval. Ello puede ser debido al modelo textual subyacente utilizado para traducir la versión aragonesa o, de forma más probable, la causa podría encontrarse también en el bilingüismo del traductor o del corrector, en la línea del método arqueológico delineado por af Geijerstam. Por otra parte, el contraste con el resto de versiones iberorromances nos puede ayudar a reconstruir dependencias y relaciones entre el conjunto de esta cadena de textos, anudados todos ellos por un interés entusiasta y genuino en torno a una de las guerras más célebres de la historia antigua.

#### OBRAS CITADAS

- Alvar López, Manuel, *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos, 1953.
- Badia i Margarit, Antoni M<sup>a</sup>, «Algunas notas sobre la lengua de Juan Fernández de Heredia», en *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 177-189.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, *El Gran Maestro Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997.
- Casares Sánchez, Julio, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, 1950.
- Codita, Viorica, *Locuciones prepositivas en español medieval siglos XIII-XV*, María Teresa Echenique Elizondo y Johannes Kabatek (dir.), Valencia / Tübingen, Universitat de València / Eberhard-Karls Universität Tübingen, 2013 (tesis doctoral inédita).
- Corpus diacrónico del español (CORDE)* (base de datos) [fecha de consulta: 21-05-2016] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.

- Echenique Elizondo, María Teresa, y María José Martínez Alcalde, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.
- , «Locuciones adverbiales de origen románico en la lengua vasca», en Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier y Paul Danler (ed.), *Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2010, vol. 1, pp. 295-303.
- , «Algunas notas sobre latín y romance en la fraseología hispánica medieval», en Roger Wright (ed.), *Latin vulgaire – latin tardif VIII. Actes du VIII Colloque International sur le latin vulgaire et tardif* (Oxford, 6-9 septembre 2006), Oxford, St. Catherine's College, 2008, pp. 540-547.
- , «Notas de sintaxis histórica en el marco del corpus de diacronía fraseológica del español (DIAFRAES)», en Elisabeth Stark, Roland Schmidt-Riese y Eva Stoll (ed.), *Romanische Syntax im Wandel*, Tübingen, Gunter Narr, 2008, pp. 387-397.
- , «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en José Luis Girón Alconchel, Ramón Santiago Lafuente y Eugenio de Bustos Gisbert (ed.), *Homenaje a José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 545-560.
- García-Page Sánchez, Mario, *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Geijerstam, Regina af, «Juan Fernández de Heredia, transmissor de catalanismes lèxics a l'aragonés-castellà?», en Antoni Ferrando (ed.), *Actes del segon Congrès Internacional de la llengua catalana*, València, Universitat de València, 1989, pp. 499-511.
- , *La «Grant Crònica de Espanya», libros I-II: edición según el manuscrito 10133 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1964.
- Lagüéns Gracia, Vicente, «El aragonés medieval. Estado de la cuestión», en José M. Enguita (ed.), *Jornadas de Filología Aragonesa conmemorativas de la publicación del vol. L del AFA*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 163-264.
- , «Caracterización lingüística de la prosa herediana (a través de la bibliografía)», en Aurora Egido y José María Enguita (ed.), *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 285-355.

- Montoro del Arco, Esteban Tomás, *Teoría fraseológica de las locuciones particulares: locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*, Frankfurt, Peter Lang, 2006.
- Penadés Martínez, Inmaculada, *Gramática y semántica de las locuciones*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2012.
- Porcel Bueno, David, *Variación y fijeza en la fraseología castellana medieval. Las locuciones prepositivas complejas en la prosa sapiencial castellana (siglos XIII-XV)*, María Teresa Echenique Elizondo y Mariano de la Campa Gutiérrez (dir.), Valencia / Madrid, Universitat de València / Universidad Autónoma de Madrid, 2015 (tesis doctoral inédita).
- Ruiz Gurillo, Leonor, *Aspectos de fraseología teórica española*, Valencia, Universitat de València, 1997.
- Vicente Llavata, Santiago, «Notas de fraseología hispánica medieval. A propósito de la impronta catalano-aragonesa en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza», en Cesáreo Calvo y Emili Casanova (ed.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Filología y Lingüística Románicas (Valencia, 6-11 de septiembre de 2010)*, Berlín, DeGruyter, 2013, pp. 419-431.
- , *Estudio de las locuciones en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana). Hacia una fraseología histórica del español*, Valencia, Universitat de València, 2011.



# **Retorno al español en el oeste de Michigan: actitudes lingüísticas de estudiantes universitarios de herencia hispana**

KEITH WATTS

Grand Valley State University

**RESUMEN:** Aunque existe una comunidad de unos 45 millones de hispanohablantes nativos en los Estados Unidos, hay un continuo deterioro del conocimiento del español de una generación a otra. Esta falta de retención de la lengua puede ser especialmente notable en comunidades de habla con baja densidad de hispanohablantes, como el oeste de Michigan. Sin embargo, a pesar de que haya una falta de retención intergeneracional en esta región, hay un creciente grupo de jóvenes hispanos que sigue regresando al español, eligiendo estudiar la carrera universitaria en la lengua de su herencia. El presente estudio examinará las actitudes lingüísticas de un grupo de jóvenes hispanos hacia la lengua de su herencia por medio de una entrevista etnográfica –una herramienta eficaz para indagar sobre la retención y pérdida del español en los Estados Unidos– y una encuesta sociolingüística, con el fin de arrojar luz sobre la transferencia intergeneracional y la retención del español en el área.

**PALABRAS CLAVE:** Actitudes lingüísticas, bilingüismo, hispanounidense, retención de idiomas, transferencia intergeneracional

## **1. Introducción**

Una de las metas de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (o ANLE), declarada en su página electrónica «Nuestra misión», es «procurar que el español usado por todo hispanounidense sirva de base

para el fortalecimiento de un bilingüismo auténtico que enriquezca la cultura de los Estados Unidos»<sup>1</sup>. Y, de hecho, una idea clave que informa el presente estudio es que el bilingüismo es un recurso que se debe apoyar y fortalecer a través de la nación. Pero, aunque existe una comunidad de unos 45 millones de hispanohablantes nativos en los Estados Unidos, un número que efectivamente coloca a la nación en cuarto lugar entre los países hispanohablantes del mundo, hay un deterioro del conocimiento del español desde una generación a la otra. Esta falta de retención de la lengua puede ser especialmente notable en comunidades de habla con baja densidad de hispanohablantes. Sin embargo, a pesar de que haya una falta de retención intergeneracional en Michigan, hay un creciente grupo de jóvenes hispanos que siguen regresando al español, eligiendo estudiar la carrera universitaria en la lengua de su herencia. El presente estudio indaga sobre las actitudes lingüísticas de un grupo de jóvenes hispanounidenses hacia la lengua de su herencia por medio de un cuestionario sociolingüístico, con el fin de arrojar un poquito de luz sobre la transferencia intergeneracional y la retención del español en el área. Como indica Sara Beaudrie, las actitudes etnolingüísticas pueden jugar un papel importante en la determinación de los comportamientos lingüísticos de los individuos bilingües, y, además, pueden impactar hasta cierto punto en la retención de la lengua de su herencia<sup>2</sup>.

## 2. Hispanounidenses en el oeste de Michigan

Poblaciones de hispanounidenses han vivido en Michigan desde las primeras décadas del siglo XX. Según el censo de 1900, 56 mexicanos vivían en el estado en esa época. El censo de 1920 reportó una cifra de 1.268 mexicanos y tejanos, aunque se sabe que, en aquel entonces, vivían más de 4.000 solo en la ciudad de Detroit. Estos pioneros hispanouniden-

---

<sup>1</sup> «Nuestra misión», en *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.anle.us/87/Nuestra-mision.html>>. El Censo oficial de los EE.UU. emplea «hispano» o «latino» para dar nombre a los hispanos o latinos que viven en los Estados Unidos, pero prefiero emplear el neologismo «hispanounidense» de la ANLE, puesto que indica que a la vez que son de herencia hispana o latina, también son estadounidenses.

<sup>2</sup> Sara Beaudrie, «Spanish Receptive Bilinguals: Understanding the Cultural and Linguistic Profile of Learners from Three Different Generations», en *Spanish in Context*, 6.1 (2009), p. 95.

ses llegaron a Michigan para reemplazar a los obreros que luchaban en la Primera Guerra. Trabajaban en los campos de remolacha azucarera, y por supuesto, en las fábricas de Henry Ford. Con el *boom* económico que mejoró las condiciones económicas durante la posguerra, muchos inmigrantes del sur y del este de Europa pudieron ascender económicamente, dejando los puestos más humildes, así creando otras oportunidades<sup>3</sup>. Después de la Segunda Guerra, migrantes puertorriqueños, con su ciudadanía recién concedida, empezaron a llegar al estado en busca de mejores condiciones de vida<sup>4</sup>.

Actualmente, en Michigan vive gente de todas partes del mundo latino e hispano, aunque predominan los mexicanos –forman el 73% de la población<sup>5</sup>–. Según los datos del censo más recientes, actualmente hay 447.000 hispanounidenses en el estado, el 5% de la población total<sup>6</sup>. Pero en el oeste de Michigan, la densidad de hispanounidenses es mucho más alta en varias comunidades. En el condado con mayor población, el condado Kent, se estima que en 2014 los hispanounidenses formaban el 10,1% de la población total, pero en Grand Rapids, la ciudad más grande del condado (y la segunda ciudad más grande del estado), el porcentaje sube al 15,6%. Y aunque en el condado Ottawa el porcentaje no supera el 9%, en Holland, la ciudad más grande del condado, los hispanounidenses forman el 22,7% de la población total<sup>7</sup>. O sea, parece que, al menos en ciertos enclaves grandes del oeste de Michigan, hay una densidad suficiente de hispanohablantes para favorecer el mantenimiento del bilingüismo en la región<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Rudolph Alvarado y Sonya Yvette Alvarado, *Mexicans and Mexican Americans in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003, pp. 13-14.

<sup>4</sup> David A. Badillo, *Latinos in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003, pp. 25-26.

<sup>5</sup> «Demographic Profile of Hispanics in Michigan, 2014», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/states/state/mi>>.

<sup>6</sup> Gustavo López y Renée Stepler, «Latinos in the 2016 Election: Michigan», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/fact-sheet/latinos-in-the-2016-election-michigan>>.

<sup>7</sup> *U. S. Census American Factfinder* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.factfinder.census.gov>>.

<sup>8</sup> En un estudio publicado en 1989, Garland Bills justificó la inclusión de Colorado en la lista de estados hispanohablantes del sudoeste basándose en datos demográficos del censo de 1980 que reportaron un porcentaje de 11,8% de hispanos en el estado.

La población hispanounidense de Michigan ha seguido creciendo durante las últimas décadas. Según el centro de investigación Pew Hispanic<sup>9</sup>, hasta el año 2000, el crecimiento de la población hispanounidense en toda la nación se debía a la inmigración, la gran mayoría desde México. Pero gracias a mejores condiciones económicas en México, la creciente dificultad de cruzar la frontera, y los problemas económicos estadounidenses en la década de 2000, actualmente este crecimiento se debe a la natalidad, o sea, hay cada vez más latinos nacidos en el país que inmigrantes. En esta década, había 9,6 millones de latinos que nacieron en los EE.UU., pero solo 6,5 millones de inmigrantes. En Michigan, solo el 22% de los 447.000 hispanounidenses nació en el extranjero<sup>10</sup>. Si bien es cierto que la retención del español depende primordialmente de «a steady infusion of speakers [of Spanish] to communities in the U.S.», como concluyen Hudson, Hernández-Chavez y Bills<sup>11</sup>, parece que en el futuro será aún más importante que los más jóvenes con natalidad estadounidense sigan adquiriendo la lengua de su herencia, si se puede esperar la retención del español. Con estas realidades en mente, el presente estudio se centra en un grupo de diez hispanounidenses que han regresado a la lengua de su herencia estudiando español en el nivel universitario.

### 3. Los consultantes

Los diez jóvenes son bastante representativos de los países de origen de los hispanounidenses en el oeste de Michigan. Cinco de ellos tienen raíces en México, mientras que los otros cinco consultantes tienen raíces en Cuba, Guatemala, Honduras, Puerto Rico y la República Dominicana. En este muestreo pequeño, no hay grandes diferencias en las edades de los jóvenes –estimo que todos tienen entre 20-25 años, y todos estudian español como su carrera universitaria principal o secundaria (lo que se llaman *major* y *minor*, respectivamente, en los EE.UU.)–. Con respecto a

---

<sup>9</sup> Jens Manuel Krogstad y Mark Hugo López, «Hispanic Nativity Shift: U.S. Births Drive Population Growth as Immigration Stalls», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.pewhispanic.org/2014/04/29/hispanic-nativity-shift>>.

<sup>10</sup> «Demographic Profile of Hispanics in Michigan, 2014».

<sup>11</sup> Alan Hudson, Eduardo Hernández-Chávez y Garland Bills, «The Many Faces of Language Maintenance», en Carmen Silva-Corvalán (ed.), *Spanish in Four Continents*, Washington D. C., Georgetown University Press, 1995, p. 182.

sus habilidades lingüísticas receptivas, todos entienden perfectamente bien el español hablado y escrito. Sus habilidades productivas también son avanzadas –todos escriben y hablan o bien o muy bien la lengua de su herencia<sup>12</sup>–.

En la primera parte del cuestionario obtuve información sobre primera lengua y lugar de nacimiento. Cuatro de los diez consultantes nacieron en el extranjero y vinieron al país de niño, y los seis restantes nacieron en los Estados Unidos. Es natural que los que nacieron en el extranjero declararan que el español fue su primer idioma, pero interesantemente, cuatro de los que nacieron en los Estados Unidos dijeron que aprendieron español primero o que aprendieron español e inglés al mismo tiempo. Esto se debe al hecho de que sus dos padres nacieran en el extranjero y que usaran el español en casa. Por fin, todos los que nacieron en el extranjero iniciaron el estudio del inglés mucho antes del llamado período crítico de Stephen Krashen<sup>13</sup>, mucho antes de la adolescencia, y, por ende, hablan inglés nativamente. Es más, para casi todo el grupo esta es su lengua dominante para escribir.

#### 4. Metodología

Para el propósito de este estudio piloto, adapté el cuestionario que elaboraron Hugo Mejías, Pamela Anderson-Mejías y Ralph Carson en su indagación sobre las actitudes etnolingüísticas en el sur de Tejas<sup>14</sup>. Como se puede apreciar en el apéndice I, las preguntas sacan información sobre cuatro dimensiones clave: (1) razones sentimentales (preguntas 1, 5 y 9); (2) la funcionalidad (*instrumentality*) del español (preguntas 2, 6 y 10); (3) el valor de la lengua o «lealtad lingüística» (preguntas 3, 7 y 11); y (4) el uso del español para la comunicación (preguntas 4, 8 y 12). A diferencia del cuestionario de Mejías y colegas, empleé una escala Likert modificada, con cuatro posibilidades para las respuestas: 1 = que el/la consultante no estaba de acuerdo en absoluto, hasta 4 = que estaba muy de acuer-

---

<sup>12</sup> Mi evaluación se basa en entrevistas orales con nueve de los diez, más un análisis de documentos escritos que los consultantes han producido para sus cursos universitarios.

<sup>13</sup> Stephen Krashen, «Lateralization, Language Learning, and the Critical Period: Some New Evidence», en *Language Learning*, 23 (1973), pp. 63-74.

<sup>14</sup> Hugo Mejías, Pamela Anderson-Mejías y Ralph Carlson, «Attitude Update: Spanish on the South Texas Border», en *Hispania*, 86.1 (2003), pp. 138-150.

do. Debo notar que el cuestionario original estaba en inglés. Después de completar el cuestionario, hice una entrevista etnográfica con nueve de los consultantes, mayormente en español, pero con algunos conceptos expresados en inglés (diría yo, con unos momentos de alternancia de códigos o *code switching* naturales).

## 5. Datos y análisis

En el apéndice II se presentan las respuestas promedio para las cuatro dimensiones clave, empezando con las razones sentimentales. En esta sección, el promedio más alto es 3,6 puntos, para la pregunta sobre la belleza del idioma. Todos los consultantes expresaban que estaban de acuerdo o muy de acuerdo con esa declaración. El segundo promedio más alto, de 3,2 puntos, corresponde a la idea de sentirse bien con respecto a su persona. Pero tres de los consultantes dijeron que concordaban solo un poco, y otros tres indicaron que no concordaban en absoluto. Por fin, los consultantes estaban mucho menos de acuerdo con la declaración de que el español los ayuda a expresar mejor sus emociones, con un promedio de solo 2,3. La mitad de ellos respondieron que concordaban solo un poco o que no concordaban en absoluto.

El segundo grupo de respuestas sobre la funcionalidad (*instrumentality*) del español revela actitudes más positivas, con un promedio de 3,9 para la utilidad del español para sus perspectivas profesionales en el futuro. Solo un consultante no estaba muy de acuerdo. El segundo resultado más alto de la sección, con un promedio de 3,6, indica que todos están de acuerdo o muy de acuerdo en que el español los hace personas más instruidas. Con respecto a la última categoría de esta dimensión, tres consultantes no estaban de acuerdo en absoluto con la idea de que el español los ayuda a ganar dinero en el trabajo —el promedio de respuestas es 2,5— aunque la mitad del grupo estaba de acuerdo o muy de acuerdo con la idea.

El tercer grupo, el valor del idioma o la «lealtad lingüística», recibió las respuestas más positivas de todas. Nueve consultantes estaban muy de acuerdo con la idea de que no deseaban perder su idioma y el otro estaba de acuerdo, un promedio de 3,9 puntos. En segundo lugar, bajo esta categoría va la idea de que emplean el español para que puedan enseñarles el idioma a sus hijos en el futuro, con un promedio de 3,7. Y el tercer promedio más alto, de 3,6, corresponde a la idea de retención

de sus valores tradicionales con el uso del español. Una persona concordó solo un poco, pero los otros nueve consultantes estaban de acuerdo (dos de ellos) o muy de acuerdo (siete de ellos).

Tal vez sea de esperar que en el contexto michiganiano, donde el inglés domina en casi todo contexto público, la dimensión del empleo del español para comunicarse con otros de a diario muestra uno de los promedios más bajos, solo 2,4 puntos. Dos consultantes indicaron que para ellos no es necesario usar el español diariamente y otros cinco respondieron que concordaban solo un poco con la idea. Sin embargo, según sus respuestas, tres de los consultantes emplean el español para la comunicación diaria –estaban muy de acuerdo con la idea–. Con respecto a otro elemento de esta dimensión, siete de los diez consultantes indicaron que les gusta escuchar música y ver televisión o películas en español –esta categoría tiene un promedio de 3,1, aunque dos consultantes solo concordaron un poco con la idea–. Durante las entrevistas orales, estas dos personas me explicaron que prefieren usar los medios en inglés. Por fin, todos valoran el español para llevarse bien con los padres, parientes y amigos. El promedio de 3,9 para esta respuesta refleja el hecho de que nueve de los diez consultantes respondieron que estaban muy de acuerdo, y otra persona estaba de acuerdo.

Al parecer, las actitudes de estos diez consultantes son suficientemente positivas para reflejar comportamiento que puede llevar a la retención intergeneracional, según lo expresado por Beaudrie<sup>15</sup>. Para estos jóvenes, cada una de las cuatro dimensiones refleja actitudes muy positivas. En un estudio reciente sobre la vitalidad del español en los Estados Unidos, María Carreira<sup>16</sup> emplea tres categorías, las cuales corresponden muy bien a las dimensiones de uso lingüísticas empleadas en el presente estudio, para analizar dicha vitalidad, a saber: la Capacidad, la Oportunidad y el Deseo. Según Carreira, «when capacity, opportunity, and desire operate together, they produce the conditions for language use and intergenerational transmission [transferencia intergeneracional]».

En el presente estudio, los números más prometedores pertenecen a la dimensión que corresponde a «deseo» –«valor» o «lealtad lingüística»,

---

<sup>15</sup> Sara Beaudrie, «Spanish Receptive Bilinguals: Understanding the Cultural and Linguistic Profile of Learners from Three Different Generations», p. 95.

<sup>16</sup> María Carreira, «The Vitality of Spanish in the United States», en *Heritage Language Journal*, 10.3 (2013), p. 103.

con promedios de 3,9; 3,6 y 3,7-. Obviamente, estos jóvenes han expresado un fuerte deseo de no perder el español, al menos durante sus vidas, y es más, expresan un fuerte deseo de criar hijos hispanoparlantes (para casi todos, esto será en el futuro). Según las respuestas para la dimensión sentimental, parece ser que todos pueden comunicar sus emociones perfectamente bien, pero es muy positivo que expresen la noción de que el español les parece una lengua hermosa. De ahí nace, en parte, su deseo de hablarlo y transferírselo a futuras generaciones. Aunque todos están bien capacitados para usar el español en el mundo, en el oeste de Michigan, en realidad no es necesario emplearlo para la comunicación diaria. Estos diez jóvenes resisten el abandono del español gracias al fuerte valor que tiene para ellos. Como sugiere Carreira, la lengua tiene funciones personales que son esenciales para estas diez personas, funciones que el inglés solo no puede satisfacer –el mantenimiento de enlaces familiares, o sea, la creación de conexiones con sus amigos y parientes, y tal vez lo más importante, «finding a sense of self amid two cultures»<sup>17</sup>–.

Por supuesto, la funcionalidad o *instrumentality* juega un papel muy importante para la retención de un idioma en cualquier comunidad bilingüe. En un estudio sobre la pérdida del español en el sur de Nuevo México, Daniel Villa y Jennifer Villa<sup>18</sup> analizan la instrumentalidad del español en esta región fronteriza. Destacan que el uso instrumental de una lengua, específicamente su utilidad para conseguir empleo y para mejorar el estilo de vida de los hablantes, sirve para validar su uso en la comunidad. Todos los consultantes michiguanos indicaron que este aspecto de la dimensión instrumental del español para ellos, es decir, la esperanza de que la habilidad de hablarlo mejorará sus perspectivas profesionales futuras, es una de las más importantes, junto con su deseo de no perder el idioma y su necesidad para llevarse bien con familia y amigos.

---

<sup>17</sup> María Carreira, «The Vitality of Spanish in the United States», pp. 113-114.

<sup>18</sup> Daniel Villa y Jennifer Villa, «Language Instrumentality in Southern New Mexico: Implications for the Loss of Spanish in the Southwest», en *Southwest Journal of Linguistics*, 24.1-2, (2005), pp. 169-184.

## 6. Conclusión

Es imposible concluir de manera definitiva cuál será el futuro del español y del bilingüismo en el oeste de Michigan, basándonos en este muestreo de hablantes tan pequeño. ¿Son representativos o simplemente la excepción en esta comunidad de hispanounidenses? Pero parece que este grupo de jóvenes llevará vidas bilingües. Cada vez más hispanoparlantes establecen sus hogares en la región, y tal vez se pueda esperar que el bilingüismo continúe en la región también. Será necesario seguir entrevistando e indagando sobre estas cuestiones, con consultantes de todas edades, para llegar a conclusiones más contundentes sobre la retención y transferencia intergeneracional del español en las comunidades bilingües del oeste de Michigan.

## OBRAS CITADAS

- Alvarado, Rudolph, y Sonya Yvette Alvarado, *Mexicans and Mexican Americans in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003.
- Badillo, David A., *Latinos in Michigan*, East Lansing, Michigan State University Press, 2003.
- Beaudrie, Sara, «Spanish Receptive Bilinguals: Understanding the Cultural and Linguistic Profile of Learners from Three Different Generations», en *Spanish in Context*, 6.1 (2009), pp. 85-104.
- Carreira, María, «The Vitality of Spanish in the United States», en *Heritage Language Journal*, 10.3 (2013), pp. 103-120.
- «Demographic Profile of Hispanics in Michigan, 2014», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/states/state/mi>>.
- Hudson, Alan, Eduardo Hernández-Chávez y Garland Bills, «The Many Faces of Language Maintenance», en Carmen Silva-Corvalán (ed.), *Spanish in Four Continents*, Washington D.C., Georgetown University Press, 1995, pp. 165-183.
- Krashen, Stephen, «Lateralization, Language Learning, and the Critical Period: Some New Evidence», en *Language Learning*, 23 (1973), pp. 63-74.

- Krogstad, Jens Manuel, y Mark Hugo López, «Hispanic Nativity Shift: U.S. Births Drive Population Growth as Immigration Stalls», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.pewhispanic.org/2014/04/29/hispanic-nativity-shift>>.
- López, Gustavo, y Renée Stepler, «Latinos in the 2016 Election: Michigan», en *Pew Research Center* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <<http://www.pewhispanic.org/fact-sheet/latinos-in-the-2016-election-michigan>>.
- Mejías, Hugo, Pamela Anderson-Mejías y Ralph Carlson, «Attitude Update: Spanish on the South Texas Border», en *Hispania*, 86.1 (2003), pp. 138-150.
- «Nuestra misión», en *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (en línea) [fecha de consulta: 04-07-2016] <<http://www.anle.us/87/Nuestra-mision.html>>.
- U. S. Census American Factfinder* (en línea) [fecha de consulta: 17-04-2016] <[www.factfinder.census.gov](http://www.factfinder.census.gov)>.
- Villa, Daniel, y Jennifer Villa, «Language Instrumentality in Southern New Mexico: Implications for the Loss of Spanish in the Southwest», en *Southwest Journal of Linguistics*, 24.1-2 (2005), pp. 169-184.

### Anexo 1: Cuestionario

Favor de marcar con palomita el número que mejor corresponda a cada una de las declaraciones siguientes.

4 = Estoy muy de acuerdo  
2 = Conuerdo un poco

3 = Estoy de acuerdo  
1 = No conuerdo en absoluto

	4	3	2	1
1. Empleo el español para sentirme bien con respecto a mi persona.	—	—	—	—
2. Empleo el español porque me ayuda a ganar dinero en el trabajo.	—	—	—	—
3. Empleo el español porque no quiero perder mi idioma.	—	—	—	—
4. Empleo el español porque me gusta escuchar música, ver tele y películas en el idioma.	—	—	—	—
5. Empleo el español para mejor expresar mis emociones.	—	—	—	—
6. Empleo el español porque me hace una persona más instruida.	—	—	—	—
7. Empleo el español porque me ayuda a mantener mis valores tradicionales.	—	—	—	—
8. Empleo el español porque es necesario para la comunicación diaria.	—	—	—	—
9. Empleo el español porque es hermoso.	—	—	—	—
10. Empleo el español para mejorar mis perspectivas profesionales en el futuro.	—	—	—	—

11. Empleo el español para poder enseñárselo a mis hijos.      —      —      —      —

12. Empleo el español para llevarme bien con mis padres, parientes y amigos.      —      —      —      —

## Anexo 2: Resumen de resultados

4 = Estoy muy de acuerdo

3 = Estoy de acuerdo

2 = Concuero un poco

1 = No concuerdo en absoluto

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Empleo el español para sentirme bien con respecto a mi persona. | 3,2 |
| 2. Empleo el español para mejor expresar mis emociones.            | 2,3 |
| 3. Empleo el español porque es hermoso.                            | 3,6 |

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- |  |     |
|--|-----|
| 4. Empleo el español porque me ayuda a ganar dinero en el trabajo.             | 2,5 |
| 5. Empleo el español porque me hace una persona más instruida.                 | 3,6 |
| 6. Empleo el español para mejorar mis perspectivas profesionales en el futuro. | 3,9 |

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- |  |     |
|--|-----|
| 7. Empleo el español porque no quiero perder mi idioma.                    | 3,9 |
| 8. Empleo el español porque me ayuda a mantener mis valores tradicionales. | 3,6 |
| 9. Empleo el español para poder enseñárselo a mis hijos.                   | 3,7 |

<u>Dimensión sentimental</u>	<u>Promedio</u>
------------------------------	-----------------

- |   |     |
|---|-----|
| 10. Empleo el español porque me gusta escuchar música, ver tele y películas en el idioma. | 3,1 |
| 11. Empleo el español porque es necesario para la comunicación diaria.                    | 2,4 |
| 12. Empleo el español para llevarme bien con mis padres, parientes y amigos.              | 3,9 |

# Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen III: Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua

Christoph Strosetzki (Coord.)

Este tercer tomo reúne las comunicaciones de las secciones 6, 7, 8 y 9 del XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), celebrado entre el 11 y el 16 de julio de 2016 en la Universidad de Münster, que por desviarse del tema principal de la sección correspondiente, no han podido ser incluidas en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua*. Los trabajos recogidos en este volumen, obra de hispanistas basados en centros de investigación de Europa, América, África y Asia, se ocupan de cuestiones literarias no peninsulares, culturales, históricas y lingüísticas. En consecuencia, son representativos de las corrientes críticas y los temas de actualidad en el hispanismo mundial del siglo XXI.

100,80 €

ISBN 978-3-8405-0186-9

